



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE
DOUTORADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

FRANKSNILSON RAMOS SANTANA

**A NÃO-NARRATIVIDADE NO MINICONTO E A EMERGÊNCIA DE UMA MICRO-
ESCRITA A-GÊNERO**

CAMPINA GRANDE
2021

FRANKSNILSON RAMOS SANTANA

**A NÃO-NARRATIVIDADE NO MINICONTO E A EMERGÊNCIA DE UMA MICRO-
ESCRITA A-GÊNERO**

Tese apresentada ao Programa Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Doutor em Literatura e Interculturalidade.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Estudos Culturais

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Orientador: Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva

CAMPINA GRANDE
2021

E expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S232n Santana, Franksnilson Ramos.
A não-narratividade no miniconto e a emergência de uma micro-escrita a-gênero [manuscrito] / Franksnilson Ramos Santana. - 2021.

308 p.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2021.

"Orientação : Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva ,
Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Miniconto. 2. Microconto. 3. Minificção. 4. Micro-escrita.
5. Leitor-escritor. I. Título

21. ed. CDD 808.3

FRANKSNILSON RAMOS SANTANA

A NÃO-NARRATIVIDADE NO MINICONTO E A EMERGÊNCIA DE UMA
MICRO-ESCRITA A-GÊNERO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Doutor em Literatura e Interculturalidade.

Aprovada em: 20/04/2021.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva (Orientador)

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



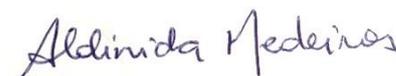
Profa. Dra. Maria Hozanete Alves de Lima

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)



Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)



Profa. Dra. Aldinida de Medeiros Souza

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

AGRADECIMENTOS

À Deus, Criador e Salvador, quem me concedeu o alento necessário nessa árdua caminhada.

À Sarah Santana, amada esposa, por seu companheirismo constante, como pelas sinceras lágrimas vertidas junto as minhas, e espontâneos risos compenetrados com os meus.

Aos meus pais, Genilson e Francilene Santana, pela educação de berço, pelo amor com o que me amam, e todo o apoio para que esse momento se concretizasse.

Aos meus sogros, Inácio Maurício e Maria Roberta, pelo auxílio e todo carinho que sentem por mim, seu segundo filho.

Aos meus irmãos, Matheus e Samuel, e demais familiares, por me reconectarem, quando preciso, ao cotidiano comum, à simplicidade da vida que o pensamento crítico às vezes não alcança.

Ao brilhante professor Antonio de Pádua, por acreditar no Projeto da Tese, no desenvolvimento das ideias que nela se ensaiaram, e, sobretudo, por se recusar em me deixar órfão de um orientador vivo. Por não ter se acomodado com o razoável da minha escrita, e ter me ajudado a ser um leitor e pesquisador melhor, muito obrigado.

Aos avaliadores da banca de qualificação, Hélder Pinheiro e Wanderlan Alves, pelas concordâncias, divergências, e questionamentos com os quais tive que lidar até a finalização da Tese; aos examinadores que compuseram a banca da Defesa, além do já citado professor José Hélder: Maria Hozanete, Francisca Zuleide e Aldinida Souza – obrigado pela leitura realizada, pelas ponderações e toda manifestação de apreço. Aos professores do PPGLI, dos quais fui aluno, por terem, a seu modo, aguçado o meu gosto pela teoria da literatura. A todos os professores que direta e indiretamente me conduziram a esta memorável etapa da minha vida.

À Kyssia Rafaela, mãe de uma família linda, pela amizade e parceria na relação de co-orientandos. À Patrícia Costa, amiga e companheira, por suas palavras afetuosas, verdadeiras e encorajadoras.

Enfim, a todos os colegas, amigos e irmãos que estiveram do meu lado no decorrer desta jornada: muito obrigado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Jesus chorou.
(um microversículo)

RESUMO

A Tese se dirigiu ao tema da não-narratividade em escritas denominadas, divulgadas ou criticadas enquanto “minicontos” (e designações afins). Percebeu-se que tal categoria, alusiva ao “gênero narrativa”, não abarca textos resistentes a uma estrutura narrativa equivalente à ou derivada *da* do conto. Partiu-se, então, da hipótese de que a não-narratividade nessas construções faz firmar-se uma estrutura com elementos próprios, convidativa de uma recepção peculiar. Buscou-se, assim, o entendimento da narratividade, da generização da narrativa e do conto, dos desvios narrativos, e a assimilação do “miniconto conto”, “anti-conto” e “não-conto”, antes da concentração no exercício analítico em torno do último caso. Chegou-se à defesa de que a “micro-escrita” é uma estrutura que reporta ao “miniconto não-conto”, diferenciando-se do “miniconto” propriamente dito – pensado à luz de estudos que definem o “gênero conto”, como Massaud Moisés (2006) e Ricardo Piglia (2004), e dos que tratam o miniconto como espécie de conto, hipótese aproveitada em David Roas (2011) –, e da “minificção”, que remete a uma categoria transgenérica – ponto discutido em Graciela Tomassini e Stella Maris Colombo (1996). Foram escolhidas para compor o corpus de análise um total de 64 micro-escritas redigidas no espaço dos últimos 70 anos, de autoria nacional e estrangeira. Concluiu-se que a micro-escrita prescinde da narratividade para atender a uma dinâmica em que a estruturação deixa de remeter à especificação de um gênero preexistente – o conto –, em razão de o texto estar voltado a um leitor imaginado como capaz de narrativizar o que ainda não é narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Miniconto. Microconto. Minificção. Micro-escrita. Leitor-escritor.

ABSTRACT

The thesis was direct to the theme of non-narrative in writings named, disseminated, or criticized while “sudden fiction” (and associated designations). It was noted that such category, allusive to the “narrative genre”, does not embrace any sort of texts, which resists to similar narrative structure or derived from the short story. It was assumed the non-narrative in these constructions establishes a structure with its proper element, from narrative and short story genreization, from the narrative deviation, and the assimilation of “sudden fiction short story”, “anti-short story”, and “non-short story” just before the concentration of the analytic exercise around the last case. Then, it has been argued that the “microwriting” is a structure that refers to “sudden fiction, non-short story” distinguish itself from “sudden fiction”. It was based on some studies and researches that defines the “short story genre” such as Massaud Moisés (2006) and Ricardo Piglia (2004), of some of them who portrays the sudden fiction as a short story specie, hypothesis used by David Roas (2011). In addition, from “flash fiction”, which refers to transgeneric – a preview discussed point in Graciela Tomassini and Stella Maris Colombo (1996). It has been chosen an amount of 64 microwritings to compose the corpus of this analysis, which has been written in the last 70 years, from national to foreign authorship. As a result, it has been concluded that the microwriting abdicates the narrative to fulfill a dynamic in which the structuration no longer refers to the specification of a pre-existing genre - the short story - because the text is aimed at a reader imagined as capable of narrativizing what is not yet narrative.

KEYWORDS: Sudden fiction. Short short story. Flash fiction. Microwriting. Reader-writer.

RESUMEN

La Tesis se ha dirigido al tema de la no-narratividad en escritas denominadas, divulgadas o criticadas como “minicuentos” (y designaciones afines). Se ha percibido que tal categoría, alusiva al “género narrativa”, no abarca textos resistentes a una estructura narrativa equivalente a *la* o derivada de *la* del cuento. Se ha partido, entonces, de la hipótesis de que la no-narratividad en esas construcciones hace establecerse una estructura con elementos propios, que estimula una recepción peculiar. Así, se ha buscado el entendimiento de la narratividad, de la generización de la narrativa y del cuento, de las desviaciones narrativas, y la asimilación del “minicuento cuento”, “anti-cuento” y “no-cuento”, antes de la concentración en el ejercicio analítico en torno al último caso. Se ha llegado a la defensa de que la “micro-escrita” es una estructura que corresponde al “minicuento no-cuento”, distinguiéndose del “minicuento” propiamente dicho – desde el punto de vista de estudios que definen el “género cuento”, como Massaud Moisés (2006) y Ricardo Piglia (2004), y de los que tratan el minicuento como especie de cuento, hipótesis aprovechada en David Roas (2011) –, y de la “minificción”, que se refiere a una categoría transgenérica – punto discutido en Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo (1996). Han sido elegidas para componer el corpus de análisis un total de 64 micro-escritas redactadas en el espacio de los últimos 70 años, de autoría nacional y extranjera. Se ha concluido que la micro-escrita prescinde de la narratividad para atender a una dinámica según la que la estructuración deja de asociarse a la especificación de un género preexistente – el cuento –, puesto que el texto está destinado a un lector imaginado como capaz de narrativizar lo que todavía no es narrativa.

PALABRAS CLAVE: Minicuento. Microrrelato. Minificción. Micro-escrita. Lector-escritor.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	DA NARRATIVA À NÃO-NARRATIVA: O GÊNERO E A INESPECIFICIDADE GENÉRICA	19
1.1	A narratividade nos meandros da autonomização da literatura.....	25
1.1.1	<i>O desígnio mimético e o desvio do relato</i>	27
1.1.2	<i>Abordagens textualistas de estudo da literatura: a narratividade e o poético/estético.....</i>	34
1.1.3	<i>A estruturação narrativa: narratividade e narratologia.....</i>	41
1.1.4	<i>Além da estrutura: interpretação e funções do leitor.....</i>	51
1.2	A narratividade na pós-modernidade e no cenário de pós-autonomia da literatura.....	57
1.2.1	<i>A anti-narrativa e o pensamento pós-moderno.....</i>	58
1.2.2	<i>A não-narrativa e o estado de pós-autonomia da literatura.....</i>	68
1.3	Problemática do gênero e a ideia de participação sem pertencimento.....	80
2	DO MINICONTO A UMA MICRO-ESCRITA NÃO-CONTO.....	95
2.1	O miniconto e sua narratividade.....	98
2.1.1	<i>Estruturações da narrativa curta.....</i>	100
2.1.2	<i>O (sub)gênero miniconto: primeiras abordagens de estudo e problemas de taxonomia.....</i>	114
2.1.3	<i>O “miniconto conto”: definições.....</i>	122
2.1.4	<i>Narratividade do miniconto: leituras possíveis.....</i>	128
2.2	Um conto sob suspeita: o miniconto anti-conto ou a minificção.....	134
2.2.1	<i>O conto e seus “contras”: o anti-conto e a narrativa pós-moderna.....</i>	135
2.2.2	<i>Minificção, microficção, microtexto e configurações anti-conto.....</i>	140
2.2.3	<i>Proximidades literárias: minificção, poema em prosa, fábula e bestiário.....</i>	148
2.2.4	<i>Aproximações a formas não-miméticas: minificção, ensaio, escritas gnômicas e outros experimentos.....</i>	155

2.3	O miniconto enquanto não-conto: micro-escrita a-gênero e leituras narrativizantes.....	165
3	A NÃO-NARRATIVIDADE NO MINICONTO: MICRO-ESCRITAS A-GÊNERO E A NARRATIVIZAÇÃO A <i>POSTERIORI</i>	183
3.1	Três microformas possíveis de um miniconto não-conto.....	186
3.1.1	<i>Microforma transmodal</i>	189
3.1.2	<i>Microforma pré-narrativa</i>	212
3.1.3	<i>Microforma não-narrante</i>	234
3.2	As microformas e o seu conteúdo: sete inclinações da micro-escrita.....	252
3.3	Problemática do leitor-escritor e das leituras narrativizantes.....	272
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	287
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	295
	• Referências teóricas.....	295
	• Corpus	305

INTRODUÇÃO

Desde o período da minha graduação – em Letras Espanhol, na mesma instituição de ensino –, o gênero conto sempre me cativou, principalmente por sua ambição de impacto sobre o leitor, mediante estruturação de enredo pautada numa linguagem obrigatoriamente concisa. Mas o exercício investigativo no seu campo iniciou no mestrado, na ocasião em que me lancei a uma exploração semântico-simbólica da narrativa curta romântico-realista intitulada *El matadero* (1871), escrita pelo argentino Esteban Echeverría. Os estudos teóricos mais aprofundados acerca dos gêneros narrativos, aos que me dediquei paralelamente à escrita da Dissertação, me conduziram à percepção de certo embaraço no gesto classificatório de muitos textos breves, a começar pelo automatismo das categorizações “narrativa”, “conto”, “miniconto”, para toda escrita que escapa do verso do poema.

Depois de certo amadurecimento no contato com a problemática, inferi sobre o precipitado do ato em que consideramos toda escritura prosaica uma forma alusiva ao “gênero narrativa”. Neste gesto, fechamos os olhos para as especificidades internas de algumas construções, como também para a modificação na postura do leitor que as mesmas visam, que são dois movimentos coerentes com a dinâmica de produção e recepção literárias no cenário de ignoramento da autonomia do campo literário, preparado na segunda metade do século passado, e confirmado na passagem ao terceiro milênio. Enfim, observei que muitas, das assim entendidas como, “mininarrativas” (mini/microcontos, micro-relatos, nanocontos etc.), abrem mão do elemento central que justificaria sua designação: a “narratividade”. Já não seria o caso de vermos, nesses exemplos, uma resignificação do conto ou a invenção de um gênero narrativo, porque a narrativa, a história, a trama simplesmente não é transferida à superfície do texto.

O acontecimento talvez nos leve à repulsa dessas formas hiper-breves, em nosso exercício crítico, uma vez que elas, à primeira vista, vão de encontro ao projeto mimético original, quer dizer, à “representação/imitação de ações”, ficando, por outro lado, muito cômodo que preferamos tomar como corpus de análise somente os minitextos que conservem narratividade. Mas, ao observarmos o texto literário nas diferentes épocas de produção, percebemos a não-narratividade funcionando como componente das próprias escritas de gênero narrativo. É precipitado, portanto, que tenhamos de imediato a não-narratividade como anomalia da escritura que se afirma

como literária, sobretudo quando o número de textos possuidores desse traço se expande no interior de uma mesma vitrine, apontando para uma modalidade independente.

A não-narratividade, na tessitura de um conto, reforça a narratividade deste, seja na descrição do protagonista, de um ambiente, no argumento articulado pelo narrador, na não revelação de um nome, no silêncio sobre a decisão de uma personagem secundária, no excerto de discursos diretos, num ato que se insinua, mas não se abre a um desenvolvimento, consequência, etc. A questão é que nas narrativas a narratividade gere a não-narratividade, como que respeitando o funcionamento de uma literatura expressa em estruturas mais ou menos fixas. Em outra mão estão as escritas que põem a não-narratividade, não como potencialização do discurso narrativo, mas como o *todo* da escritura. No romance, novela, epopeia, conto, as elipses narrativas e toda expressão não-diegética são justificadas por outros momentos narrantes, na mesma composição. O desvio da responsabilidade de adequação a uma estrutura predeterminada, como o conto, e demais gêneros, avisa um contexto no qual alguns textos confirmam genericidade na medida em que negam, parcial ou inteiramente, o pertencimento a uma estrutura-gênero preexistente.

Tal cenário se monta quando o literário torna complexa sua combinação com o breve. A técnica da brevidade na escritura literária acompanhou várias épocas e penetrou uma pluralidade de gêneros e formas. Mas a mesma não resulta em uma exclusividade da literatura, nem remete a um procedimento apenas visível na composição de textos de menor extensão, como contos e poemas não-narrativos. A economia da escrita às vezes coopera mais incisivamente no esticamento semântico da mensagem que se veicula, até mesmo quando a expressão emitida se trata de um lexema único. Pode-se afirmar que as especificidades de um gênero literário, como a narrativa curta, moldam a brevidade ao seu modo. Esta Tese atenta, antes de tudo, para a ocorrência de uma mecânica reversa, através da qual o breve, o elíptico, atendendo à ambição da mensagem concisa, subjetiva em grau extremo, fazem o narrativo esvaziar-se ao ponto de aparecer como resquício, ou mesmo não aparecer.

Parto de que “o narrativo”, antes de participar na definição de um gênero literário, se encontra sob o domínio da língua, das linguagens, da comunicação comum, como técnica. Para adentrar no âmbito da literatura, o discurso narrativo se submete a estruturas específicas, orientadas pelo desígnio mimético de “diegese das ações”, com base no critério da verossimilhança. Ocorre, então, de a narração,

da técnica narrativa, ter de se abrir a uma atividade, para satisfação do propósito referido. A narrativa literária, portanto, se distingue em razão de a “narração de uma sucessão de ações” reportar ao relato de uma história, compenetrada por uma ou mais de uma unidade de conflito, dramática.

A *mimesis*, nessa situação, não remete à representação de uma pluralidade de acontecimentos soltos, tampouco à diegese de um ato único, mas sim à veiculação de uma trama, o que acontece com os textos que confirmam pertencimento a um gênero narrativo. Em contrapartida, há escritas que permitem o cruzamento da tessitura narrativa com aspectos de distintos gêneros literários (narratividade + ensaio, pensamento, lirismo etc.), conectando-se melhor à identificação “transgênero”, e outras pelas quais o traço da narratividade tampouco irrompe como protagonista em face de outros elementos, em formas nítidas de não-pertencimento genérico, de genericidade “não-gênero”. É nesta atmosfera de três camadas que respiram os textos difundidos segundo a acepção “narrativa hiper-breve”.

Assim, ao longo desta pesquisa me volto ao objeto “miniconto” (e escritas com designações equivalentes), que corresponde a três estruturas divergentes, com a finalidade de preparar e desenvolver o argumento-tese acerca da última: 1º) o miniconto enquanto “conto”, ou pertencente ao gênero conto, de narratividade transferida à superfície da escritura; 2º) o miniconto enquanto “anti-conto”, isto é, a “minificção”, que culmina numa modalidade “transgenérica”; 3º) por último, o miniconto “não-conto”, de condição genérica “a-gênero”, o qual problematizarei pelo nome de “micro-escrita”. O estudo da micro-escrita não-narrativa mereceu uma consideração das duas estruturas ou tipos de escritura que também se involucram na categoria “narrativa”, não somente porque as mesmas a antecedem, mas pela razão de ela fixar-se como espécie autônoma no mesmo espaço de exercício do conto, e do anti-conto, além de herdar os traços não-narrativos da narrativa curta, e ser, na maioria das vezes, elaboradas por contistas e criticadas por estudiosos da narrativa breve.

Em outros termos, a micro-escrita não-conto “participa” do território do conto quando é produzida para ser conto, chamada “conto” pelo autor, redigida por contistas, divulgada e designada nos paratextos com o mesmo título, considerada por parte da crítica como sendo “conto”, mas dispõe de uma estrutura que fere a demanda mais básica do vocábulo: “a ação de contar” (como um conto conta). Não que seja obrigatório que uma narrativa se desenvolva como se executa no conto (o romance, a novela e o poema épico contam): é que a presença do radical “conto” na expressão

“miniconto”, “microconto”, constrange tal responsabilidade ao texto. Entender o processo que permite a fixação da micro-escrita como estrutura independente, e conhecer os seus aspectos genéricos específicos, são o objetivo central pelo qual se orienta este trabalho.

A Tese se dividirá em três capítulos: o 1º e o 2º predominantemente teóricos, e o terceiro e último assumindo o método teórico-analítico. No primeiro capítulo me atendo ao tema da narratividade, partindo de seus aspectos básicos, os específicos, até chegar na discussão do desvio da linguagem narrativa, assim como sua explícita recusa, dialogando com ideias versadas sobre a condição autônoma, pós-moderna e pós-autônoma do texto literário. Tratando da narratividade e da textualidade literária no exterior do âmbito narrativo, exploro o que já foi debatido em Aristóteles (2008), Gérard Genette (1988; 1995; 2011), assim como nomes ligados ao Formalismo Russo, aos “estruturalismos”, e às teorias da interpretação e recepção. O assunto da entrada de outros elementos literários na tessitura narrativa, o esvaziamento da narratividade, e o tema no não-pertencimento genérico, discorro à luz, principalmente, de Jean-François Lyotard (2009), Roland Barthes (1999), Jacques Derrida (1973; 1980) e Josefina Ludmer (2010). Com este apoio caminharei até o argumento de que a ocorrência da não-narratividade em escritas divulgadas como narrativas visa uma mecânica de recepção peculiar, na qual o leitor é projetado para “narrativizar” um (micro-/mini-) texto que nega pertencimento a um gênero narrativo.

No capítulo subsequente me direcionarei mais diretamente à problemática do “gênero”, abordando o objeto “miniconto” (e designações afins) em suas três acepções: o “miniconto enquanto espécie de conto”, na esteira de pesquisadores que se dirigem à narratividade do conto, nas formas breves e hiper-breves, como Edgar Allan Poe (2004), Massaud Moisés (2006), Ricardo Piglia (2004), Enrique Anderson Imbert (2007), David Roas (2017); o “miniconto como equivalência à designação ‘minificação’”, questão que discuto a partir de Lauro Zavala (2004), Irene Andres-Suárez (2010) e Graciela Tomassini e Stella Maris Colombo (1996), dentre outros; por fim, o “miniconto no sentido de “micro-escrita”, ideia à que chego depois de aproveitar, sobretudo, os posicionamentos do já citado Zavala (2004), David Lagmanovich (2006b; 2015) e Ary Malaver (2017). O trajeto dissertativo, e em alguns momentos analítico, fortalecerá a afirmação, no fim, de que apenas o miniconto em sua primeira acepção confirma pertencimento ao “gênero narrativa”, havendo outro tipo provido de uma dinâmica transgenérica, e um terceiro, que permite um drástico esvaziamento de

narratividade, confirmando ainda o não-pertencimento a outros gêneros preexistentes, além do conto.

O terceiro capítulo se dirigirá, especificamente, à análise da não-narratividade das micro-escritas a-gênero que têm sido vendidas, divulgadas, criticadas segundo a categoria “narrativa”, ao receberem o nome “miniconto”, ou títulos correspondentes, isto é, à “terceira estrutura do objeto miniconto”. Investirei na hipótese de que a generização da micro-escrita se possibilita à medida em que esclarece uma pluralidade de formas de negação de uma superestrutura genérica (o conto, neste caso). Será explicado que a micro-escrita, como modalidade genérica não-gênero, dispõe, assim, de três microformas particulares, a “pré-narrativa”, a “transmodal” e a “não-narrante”. Exemplos correspondentes a cada microforma serão analisados, ao mesmo tempo em que sua definição apresentada e debatida, com aproveitamento dos conceitos e pesquisadores referidos até o momento. A seção foi encerrada com argumentos referentes a uma expectativa de leitura especial que justifica a estruturação da micro-escrita: a leitura narrativizante, a partir da qual a “ação de narrar” do texto passa a ser efetuada no ato hermenêutico.

No caminho até as páginas finais deste trabalho, defendo que há um tipo de miniconto que não cumpre com a mínima narratividade que o faria afirmar-se como “gênero narrativo” ou “subgênero narrativo derivado do conto”, uma vez que uma história narrada, embora seja esta confusa, enigmática ou falsa, não se transfere à superfície da escritura. Essa estrutura, que denomino “micro-escrita”, possui o narrativo como resquício, insinuação ou registro de uma “cena neutra”, de um “ato-resumo”, deslocado de uma trama ou de um conflito narrado, ou tampouco o resquício possui, preferindo a expressão direta e demais possibilidades de um discurso não-diegético. Abordarei o “esvaziamento narrativo” como um dos esvaziamentos debatidos nos estudos da condição “pós-autônoma da literatura”, que põe as instâncias literárias negando suas atribuições estabelecidas na autonomia: o autor não-autor, obra não-obra, gênero não-gênero, leitor não-leitor. A não-narratividade da micro-escrita também está no conto, mas está aí para reforçar a narratividade, em excertos manobrados pela dominância diegética. Na micro-escrita ela está como o todo. A conjuntura propõe que a narratividade, ausente na superfície textual, se encontra instalada ou deve ser executada em outro espaço. A “ação de contar”, como desdobramento do conto, é confiada a ou apostada *como* “exercício de recepção”. A micro-escrita, então, é projetada para receber uma leitura narrativizante, executada

por um leitor-escritor, que venha a conjugar elementos narrativos de uma trama que no microtexto está implodida.

O *corpus* de análise, em torno do qual gravitam os argumentos principais da tese, foi composto por um montante de 64 micro-escritas, selecionadas pelos seguintes critérios: escritas em um espaço de 70 anos, que reflete o contato entre o pós-moderno e o pós-autônomo na literatura, quer dizer, compostas desde a década de 50 do século XX até os dias atuais; elaboradas por escritores de diferentes nacionalidades: brasileiros, hispano-americanos, espanhóis, estadunidenses, franceses, catalães e outros (com foco, porém, no Brasil e na América Hispânica, parte do continente mais profícua nesta espécie de produção); inseridas em livros/obras independentes ou antologias; escritas/divulgadas em mídias distintas, em formatos que não sejam apenas o do livro (ainda que estas sejam as ocasiões menos numerosas); com extensão de no mínimo 1 e no máximo 200 palavras – medida considerada de um “conto ultracurto”, na acepção do pesquisador mexicano Lauro Zavala –, contando com o título (no caso de serem intituladas), mas não com os sinais de pontuação; e, o que caracteriza o pré-requisito mais importante, consideradas pelo autor, antólogo, ficha catalográfica, público leitor específico e parte considerável da crítica, como “narrativas”, “ficções”, recebendo a designação “conto”, “miniconto” (e equivalentes) e/ou “minificção”. Receberam análise também alguns minicontos e minificções, sobretudo em momentos anteriores, no intuito de especificar em que pontos essas duas estruturas se afastam da composição que chamo “micro-escrita”.

Logo, não foram contidos no abarcamento deste corpus escritas que são divulgadas *por* ou criticadas *a partir de* outras categorias genéricas, como o poema lírico, a novela e o romance. As formas identificadas por esses gêneros também podem, dentro de suas particularidades, negar a designação com a qual se apresentam, na dinâmica de um não-poema, não-novela ou não-romance.

Finalmente, a escrita desta Tese se realiza em um terreno menos explorado, conclusão a que cheguei ao contrastar o número menor de páginas dedicadas ao debate do “miniconto que não conta” com o quantitativo de pesquisas que versam sobre o miniconto e a minificção. A situação se justifica pela explicação de que ainda atuamos no período de fixação do “miniconto” e da “minificção” na categoria de “gêneros”, ou no cenário teórico-crítico em que essas duas espécies estão sendo diferenciadas. Enquanto isso, na mesma época dessas problematizações se alastra um “terceiro tipo de miniconto” que expressamente larga mão da estrutura-narrativa-

gênero. Este acontecimento, no entanto, tem a sua coerência, já que a narratividade figura como um componente que em determinado texto deixa de *ser entregue* para *ser trabalhado*.

O estudo desenvolvido ao longo dos capítulos visa, primeiramente, contribuir junto às múltiplas pesquisas redigidas que desde a metade do século XX estão compenetradas na definição e teorização dos textos literários hiper-breves, em especial daqueles projetados para ser recebidos como “narrativas”. Algo do peculiar da Tese está na perspectiva na qual investe: ao tratar da não-narratividade, nos minicontos, no lugar de dispensá-los de uma leitura séria, propõe que isso da especificação do gênero diz respeito cada vez mais a uma expectativa ou ambição planejada nas exterioridades da estruturação dessas escritas. Em outras palavras, a narratividade inexistente na superfície visível, desde o primeiro caractere ao ponto final registrado pelo escritor, uma vez que se aceite a prescindibilidade da contextualização narrativa no interior mesmo da escritura.

Tal perspectiva também combate o desconforto experimentado pelo estudioso do miniconto, quando persuadido a evitar a análise de minicontos não-contos. É que a mesma naturalidade com que a escrita deixa a narratividade ser penetrada pela dominância do traço extra-diegético, como na minificção, se percebe também no gesto em que a narratividade se esvazia ao ponto de identificar o texto como não-narrativa. A não-narratividade explícita, na “micro-escrita”, diverge da não-narratividade parcial, na “minificção”: mas os dois gêneros se formam em um mesmo processo de resistência ao “gênero conto”. Ocorre de as pesquisas serem numericamente mais significativas quando voltadas ao miniconto que no máximo se revela como minificção.

Por essa razão, a importância da discussão apresentada a seguir se expande à esfera pedagógica. Ainda que a Tese não chegue a desenvolver passos para uma frutífera leitura da micro-escrita em um nível específico de ensino ou de turma, penso que o debate agrega quando: estimula a leitura do texto literário para verificação de elementos genéricos faltosos; esclarece sobre a possibilidade de o leitor narrativizar uma escrita que ainda não constitui uma narrativa; aponta que os traços discursivos-temáticos, que compõem as narrativas, como o conto, se injetam também em composições desprovidas de narratividade, tornando exequível e suficiente uma leitura de exploração semântica do texto lido. São nessas circunstâncias, a nível de estruturação e recepção, que adentra uma parcela dos chamados “minicontos”, não devendo a elaboração destes ser associada a uma arbitrariedade criativa qualquer.

CAPÍTULO I

1. DA NARRATIVA À NÃO-NARRATIVA: O GÊNERO E A INESPECIFICIDADE GENÉRICA

A tese da narratividade como atributo inerente à literatura em prosa e ficcional é uma certeza ancorada na modernidade, período em que as ambições teóricas, mesmo admitindo suas fronteiras, convergem em apresentar, explicar, descrever, conceituar uma escritura que explicitava, e já desde muitos séculos, certa autonomia em face das demais formas discursivas e textuais em curso, como as teológicas, filosóficas e políticas. Mediante um estudo sistemático e cientificado da literatura prosaica, teorias da literatura na modernidade propõem um exame mais concentrado dos elementos característicos de tramas providas de natureza verossimilhante, mimetizadoras de uma realidade experienciada por personagens em determinado(s) tempo(s) e espaço(s), desde dentro da escritura mesma, de modo a dispensar o apadrinhamento de demais áreas que se ocupavam, até então, de conferir valor ao objeto literário, como a História ou a Estética. Trata-se da percepção e teorização de traços específicos da escritura ficcional e narrativa, gesto esse que impulsiona a demarcação de um território onde o texto literário não é regido por outras leis senão leis internas, literárias.

Contudo, a abordagem moderna, em sua amplitude, não se limitou em analisar o modo como as obras se escreviam, mas também se propôs a avaliar sua potência semântica, que se desdobra, como *ela* arrazoa, ao infinito. Torna-se mais complexa, neste momento, uma bifurcação que acaba por dificultar ainda mais a aparição de uma definição sólida de literatura: a “forma” e o “conteúdo”. O primeiro aspecto está no cerne das discussões modernas da primeira metade do século XX, período em que a literatura se estabelece como modalidade de escrita que merece teorização. O conteúdo remete, resumidamente, ao grau da significação e significado do texto, assunto mais presente entre os estudiosos da Interpretação e da Recepção. Das dicotomias que irrompem no cenário crítico e teórico moderno, talvez esta seja a mais emblemática, porque contribui de maneira direta na consolidação do conceito de autonomia da literatura, precisamente ali entre o século XIX e XX.

Teóricos como os formalistas russos, os integrantes ingleses e estadunidenses do *New Criticism*, os estruturalistas do Círculo de Praga, os estruturalistas franceses,

desempenham papel importante na busca por uma definição, ou por definições de uma literatura que por eles começava a receber estudos a partir de métodos científicos, consolidando-se, dessa maneira, um tipo de leitura, por assim dizer, profissional, academicista, capaz de avaliar o que é literário e o que não é, ou quais são os traços que fazem de um texto ser de tipo literário, ou não.

É com o estudo da forma, da estrutura dos textos divulgados como literários, que a narratividade, por sua vez, se firma como um dos componentes denunciadores de um texto literário, ficcional, em prosa, com aspecto diegético e desígnio mimético, ou, ainda melhor, como uma das marcas que definirão uma fôrma-mestra, à qual se submeterá uma pluralidade de escritas de gênero literário por fim acusável. Mas de nenhuma forma a narratividade estará como produto exclusivo da literatura, de maneira que, deve-se frisar, nem toda prosa narrativa será literária, ficcional, ao mesmo tempo que nem todo texto literário em prosa estará provido de narratividade.

A afirmação do literário e do narrativo, por parte não do texto em si, da forma como se mostra, mas por parte de quem o escreve, divulga ou critica, situa o pesquisador contemporâneo diante de uma encruzilhada que se resolve muitas vezes com a escolha de um caminho mais convencional e menos perigoso a seguir: explorar, na escrita em questão, a narratividade característica de um relato, no conto, na novela, no romance, porque fazê-lo significa afirmar e confirmar o seu estatuto genérico, e fazer sua “linguagem literária” ser no fim das contas enaltecida, por conseguinte seu “valor artístico”. Tal objetivo, muitas vezes, persuade o leitor crítico a voltar-se, frequentemente, a escritas sobre cuja narratividade não se pode contestar. Tal gesto cai no automatismo, e é também questionável na medida em que inferimos que o estudo da literatura em prosa se restringe à análise das narrativas. Rechaçamos, nesse caso (ou nos vemos levados a rechaçar), as escritas com narratividade imperceptível, e o entendimento de que estas não agregam valor à literatura, não contribuem para a solidificação ou reconfiguração de um gênero já existente, como aquelas o fazem.

Mas as últimas décadas têm nos mostrado que as barreiras da autonomia literária não são (ou nunca foram) intransponíveis, quando muitas escritas revelam uma estrutura, cuja categorização via gênero resulta precipitada ou inviável. Entendo, portanto, que os efeitos literários de um texto independem da confirmação de seu estatuto ou rótulo genérico (de gênero). Mas não asseguro, com isso, que a narratividade seja sempre uma subjetividade que não chega a se transferir ao texto,

levando em conta a totalidade de narrativas produzidas até os dias atuais. Pelo contrário, a narração em atividade, o contar-se de uma história, os elementos de uma trama, não deixam de ser flagrados em uma vastidão de casos. E essas narrativas, a saber, contos, minicontos, novelas, romances, seguem dependendo da narratividade para que as histórias sejam entregues a um leitor que execute uma espontânea atitude de exploração semântica do que leu. Considero a hipótese de que o *conto* não escapa da narratividade, sendo este componente o principal pilar da estrutura de um relato. A narratividade, portanto, é uma visibilidade, transparência do texto.

Quando falo de conto, mesmo que este vocábulo venha prefixado pelos termos que aludam à diminuição do texto – *mini* ou *micro* –, me remeto a uma escrita literária com narratividade revelada na superfície da escrita, a uma configuração específica que, embora venha a abrigar traços alheios à narratividade em alguns ou vários momentos do texto, não por isso dispensa a sua premissa principal, de narrar, contar. O princípio de que o conto apresenta (deve apresentar) narratividade pode parecer, a priori, ultrapassado ou mesmo controverso, já que me referia ao pouco criterioso que é o ato de privilegiarmos a abordagem de textos que confirmam sua genericidade pela “afirmação” da correspondência a uma superestrutura preexistente, em detrimento daqueles de condição genérica denunciada pela “negação” da totalidade de leis de um único gênero. Mas é que, nas composições vinculadas a este último contexto, o rechaço da narratividade do conto é convidativa de uma narrativização a posteriori, em uma leitura-narração do texto. O conto, por sua vez, não reivindica narrativização. Suas formas já pertencem ao gênero narrativa¹.

Não objetivo, com isso, afirmar que os estudos direcionados ao assunto da narratividade e das estruturas genérico-narrativas devam ser esquecidos ou que já não funcionam: consolidaram-se entre as perspectivas textualistas de estudo e seguem até os dias atuais compondo o campo da teoria da literatura. O foco narrativo, a psicologia do personagem, a densidade dramática, continuam sendo alguns dos elementos indispensáveis de um texto divulgado como sendo *de* literatura. Mas é contundente refletirmos sobre a aplicação ou não dos mesmos critérios definidores

¹ O estruturalista Gérard Genette (1995) comentou sobre a ocorrência do que chamou “discurso narrativizado”, por meio do qual o narrador reduz ao máximo a contextualização informativa acerca do ato realizado por uma personagem, concentrando-se no resumo radical do acontecimento. Tal enxugamento narrativo, porém, é permitido em razão da existência de outra(s) série(s) de ação(ões) em momentos anteriores ou posteriores do que se enunciou. No não desenvolvimento de um enredo, o gesto de narrativizar, narrar, deixa de ser do narrador, para incidir sobre o próprio leitor.

para tudo aquilo que escapa do verso e se chama “literário”. Por esse motivo, a percepção descomplicada da narratividade de um texto conduz o pesquisador a uma zona de conforto, já que, ao decorrer ou após a leitura, seu gesto não será outro a não ser o de imersão nos alcances significativos do objeto. Em contrapartida, a negação de um estruturante de gênero, como é a narratividade, acaba por complexificar os modos de recepção. As composições associadas a esta conjuntura transitam em terrenos escorregadios, entre o ser e não ser literárias, ficcionais, narrativas, ocorrendo muitas vezes de sua “literaturalidade”, como sustentam alguns teóricos, ser garantida pelo um por cento de literatura presente – um verbo articulado no pretérito e que simula um narrador, por exemplo –, e toda discursividade difusa, não-narrativa, ser (ou dever ser) desconsiderada.

Tal procedimento chega a ser habitual entre os pesquisadores recentes que se dirigem às escritas curtas, hiper-breves e micro, redigidas parte delas já nas vanguardas históricas, e a maioria em um espaço de tempo que se entende como pós-modernidade, ou em meio a um cenário artístico-cultural mais atual compreendido como sendo de pós-autonomia. Partem da confirmação narrativa de uma escrita curta ou hiper-curta, mas também, em algumas ocasiões, a forçam quando miram produções desse tipo como por um microscópio para enxergar nelas, não as especificidades de uma forma mínima, mas sim os traços característicos de escritas com extensão maior ou macro (neste caso, a narratividade) que de alguma maneira estão (ou devem estar) presentificados ali. Prefiro ir por outro caminho, admitindo que só há conto se sua narratividade for visível no ato de leitura, não nos restando outra saída, no caso de a narratividade se contaminar com uma pluralidade de traços estruturais constituídos sob regência de outras leis textuais ou estar por completo ausente, que não seja o estudo da narratividade “para além da escritura”.

Não apenas se deve levar em conta a não confirmação do gênero conto em muitos dos chamados “minicontos” – ou microtextos de designações equivalentes: é necessário que não inferiorizemos a não-narratividade, uma vez que a narratividade se torna negação na tessitura textual, mas não nas expectativas e perspectivas exteriores à sua construção. Nesse contexto, o miniconto aparece como ora resistente ora negadora total da identificação de gênero “conto”, tampouco podendo representar um gênero derivado do conto inédito, em razão de sua não-narratividade. Dessa maneira, há que se verificar quais são os elementos denunciadores de uma escrita provida de narratividade, de componentes de um conto e de aspectos de gênero.

Imersos neste espaço, a segurança para explorarmos minicontos enquanto não-contos resultará maior.

Este Capítulo 1º se dirige, em linhas gerais, ao assunto da narratividade: *como* esse traço se torna indispensável na definição de um texto vinculado ao gênero narrativo; *como* esse traço se combina com outros de espécie não exatamente diegética, em formas, portanto, anti-narrativas (recebidas como “narrativas”); e *como* esse traço pode perder-se inteiramente em escritas que também chegam aos olhos dos leitores com identificação de um gênero narrativo. A sequência referida acompanha a história da formação e confirmação de uma autonomia da literatura e a emergência de uma escritura que avisa um estado de pós-autonomia literária.

Primeiramente, adentramos na preparação da consciência e teorização da autonomia da literatura, isto é, na discussão da narratividade sob domínio da escritura mimética, algo percebido na estruturação de um poema épico. O tema é discutido à luz dos posicionamentos de Platão e Aristóteles, aos quais se somarão alguns teóricos, como Gérard Genette (1988) e Vicente Jouve (2012), rumo a uma problematização do desígnio mimético de um texto poético desde sua fase clássica até o período de consolidação da instituição “Literatura”, que substitui a Poética. Discute-se, ainda, o desvio do relato notório já no tempo correspondente ao dos filósofos gregos mencionados: a aparição de representações não de acontecimentos, mas de emoções, em textos que conseguem também empregar o efeito estético de uma expressão artística.

A seguir se apresenta um debate sobre a linguagem do texto literário, quer dizer, a literariedade, teorizada entre os formalistas russos e outros textualistas, os quais associam o literário a uma escrita “singular”, “poética” e “estética”. Neste momento, o duplo caráter da poesia superior, em Aristóteles, a mimética e a diegética, já não se mostram como traços definidores exclusivos do literário, do estético: o poético começa, antes, na combinação das letras, nas relações sintáticas. A narratividade é uma especificidade do literário e, além do mais, da própria expressão em prosa, uma vez aceita a prosa ensaística, dentre outras, como participante do território literário.

Outras perspectivas estruturalistas se concentraram, por sua vez, em esclarecer o funcionamento da narratividade, explicando o que os diferentes gêneros narrativos têm em comum. Entramos também nesta temática, partindo do pressuposto de que as classificações “narrativa”, “conto”, “mini/microconto” merecem ser

justificadas por formas que possuam uma estruturação diegética. Nem todos os textos passam pelo crivo da narratologia quando em sua construção dispensa-se a narratividade, ou põe-se uma narração que não se desprende a uma atividade, de modo que, nos dois casos, a história, o relato, não seja visualizada na superfície da composição. São essas escritas de gênero de pronta acusação abertas a uma recepção pautada basicamente na exploração semântica. Por isso é da mesma maneira relevante a consideração de estudos voltados à interpretação e recepção do texto literário, que, em um momento subsequente, quebrará com a automatização da leitura semanticista, da “interpretação semântica”, nos termos de Umberto Eco (1992), pelo motivo de ter dificultada sua morfossintaxe.

Introduzimo-nos, portanto, na segunda parte deste capítulo, na discussão que gira em torno de escritas literárias que refletem uma postura filosófica, intelectual, cultural, por assim dizer, pós-moderna. Percebe-se como propensão rechaçável a necessidade de a literatura se mostrar em estruturas específicas. Uma dessas estruturas, a narrativa, começa a ser enxertada por componentes não-diegéticos, e às vezes alheios ao campo da ficção, e da literatura. Argumenta-se, por fim, acerca da complexidade na organização dos significantes que compõem a narratividade, em textos que se delineiam como anti-narrativas.

Mais radical ainda seria um estágio em que uma especificidade literária é inteiramente dispensada, como o é a narratividade, em escritas que nos chegam pela acepção de “narrativas”, ponto também discutido neste capítulo. O esvaziamento da narratividade, em textos denominados narrativos, mostra que a atividade da narração nem sempre se infiltra no texto visualizado, sob a crença ou a aposta de que a mesma venha a ser evocada por uma interpretação-criação, em uma leitura narrativizante. Esta seria uma das situações flagradas em um cenário de pós-autonomia da literatura: quando a estruturação se aparta do mimético, do diegético, permissão da própria literatura, e entra em um espaço imensurável, o campo do discurso, onde o único empecilho expressivo se trata apenas do não-uso de linguagem alguma.

Depois, o capítulo se encerra com uma imersão mais concentrada na questão do gênero, e na atitude do texto literário em aparentar se esquivar do pertencimento genérico. A participação sem pertencimento, da parte de uma escrita literária, reflete um procedimento especial, em que o texto insinua vínculo – aparecendo sob a classificação *de* “narrativo” pelo autor, possuindo título, se provendo de uma voz que simula um narrador, de um assunto com peso dramático –, mas não concretiza a

pertença genérica. São, então, escritas que devemos analisar como não-narrativas, todavia projetadas ou criticadas enquanto narrativas; são, entrando especificamente no objeto de análise da Tese, minicontos ao mesmo tempo não-conto, e por extensão não-gênero, ainda que a negação do gênero, ou a repetição de elementos de negação do gênero, a qualquer momento, fixe um gênero novo; são não-gênero porque negam o conto, mas, além disso, porque negam qualquer estrutura genérica em sua “pureza”.

1.1 A narratividade nos meandros da autonomização da literatura

As teorias da narratividade costumam ser imediatamente relacionadas a um momento de percepção de uma identidade morfológica e sintática estável da literatura escrita em prosa, quer dizer, com a descrição dos vários aspectos estruturais que ora se combinam ora divergem de obra para obra. Fixou-se, dentre os estudos literários da primeira metade do século XX, o método textualista de leitura das narrativas com base na “narratividade” destas, isto é, o conjunto de traços que fazem a narrativa ser narrativa, e que se adequam a leis particulares e internas de estruturação, se nos basearmos no sentido etimológico do sufixo “-dade” (Cf. SIMÕES, 2009, p. 58) que compõe a expressão “narratividade”.

Entretanto, tendo em conta que a narratividade não configura uma ciência, disciplina ou campo do saber, senão a condição narrativa do texto, há de se considerar que não foram os teóricos textualistas do formalismo, estruturalistas ou semanticistas que descobriram a “qualidade narrativa” de uma escrita. Devemos locomover o tema para um período que antecede a era cristã, para o transcurso da história na qual o homem passa a ver na língua, nas linguagens, um canal de expressão artística. As palavras, na esteira aristotélica, abraçam um desígnio mimético, de representação da realidade, a ponto de recriarem aquilo que já existiu, como uma história, por exemplo. Reatualiza-se um relato em que se narra “aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade” (ARISTÓTELES, 2008, p. 54). À vista desse escopo nasce o gênero epopeia, que identifica os poemas extensos que trazem a narrativa do percurso triunfante do herói e a narração dos acontecimentos secundários que o circundam. O texto a que se chega faz com que o poeta se aparte do historiador, indiferente à técnica do verso e distante, obrigatoriamente, de uma verdade representada, recriada. A narratividade, enfim, não culmina em um componente exclusivo da literatura moderna.

Mas bastaria pontuar que a narratividade sobrepuja a escritura, porque acompanha a urgência do relato nas comunicações mais remotas que possamos imaginar; acompanha as ocorrências primeiras de interação verbal entre dois falantes, e a necessidade humana de *contar* para fazer-se crível ou mesmo humano. Por outro lado, é importante ponderar que as teorias da literatura trataram, justamente na modernidade, de expor como se sistematiza uma narrativa provida de narratividade em conformidade com uma legislação literária. O ponto em comum que conecta os diferentes gêneros narrativos é o relato, a exposição da história/estória, ou uma pluralidade destas; o acontecimento revelado mediante uma cadeia de atos, sem o qual o texto sai do plano da narratividade para algum plano não-diegético (porém literário) ou para o da comunicação comum.

Concernente ao gênero conto, em particular, a negação da narratividade, ou a não-narratividade, se mostra quando o produto da ação de contar já não é propriamente o conto. A classificação “conto”, desse modo, se dificulta e merece uma revisitação, pois, uma vez negando a “estrutura conto”, a ação se revela como outra que não a de contar, o que faz o texto se adequar a quaisquer gêneros do discurso – na perspectiva de Mikhail Bakhtin (2006) – que não seja o narrativo-literário. Nesse cenário contracenam textos que demonstram romper, pelo menos aparentemente, com todos os requisitos de narratividade de uma narrativa-conto, devendo ser distinguidos daqueles que costumam ser tratados como “híbridos”, nos quais a história se apresenta em multifaces, ou em sintonia com as leis de gêneros não narrativos, todavia literários, ou leis de gêneros não literários, textuais ou orais. Nesse último caso, o conto em questão se apresenta como “anti-conto”, que se diferenciará do referido anteriormente, do conto de estrutura e desígnio “não-conto”, cujo rótulo “conto”, seja na catalogação, ou na classificação oriunda das críticas e teorias da literatura, ou mesmo advinda dos autores, antólogos ou organizadores da obra, parecerá ainda mais imprecisa.

Nesta Tese, associo a narratividade à narratividade do conto, assim como a “narrativa” tem o “conto” como seu correlato, e não a novela ou o poema épico, por exemplo. Remeto a escritas que assomam aos olhos dos leitores com o nome de conto ou designações afins, mas que dispensam a narratividade das escritas deste gênero. Logo, “a narrativa”, isto é, o conto, não pode ser confundida com o “narrativo”, um “tipo textual”, se seguirmos a Egon Werlich (1979). Para que o narrativo chegue ao estado de narrativa, de conto, necessita passar por uma estruturação determinada

que extrapola o nível de uma frase, como exemplo, pautada no tempo pretérito. Considero a narratividade do gênero e não do tipo, e, partindo desta hipótese, o que entendo como narratividade converge com a compreensão de uma narração que se desprende a uma atividade, e faz germinar o relato, o conto de uma história. Sem a atividade, o texto se envereda a outras zonas da literatura, de onde resulta satisfatória a descrição de espaços e a caracterização de personagens, por onde transita a poesia lírica, etc.; mas também se enviesa a um campo de discurso não literário, em um primeiro momento desconhecido.

A presença de contos ou microcontos desvinculados ao regimento do conto clássico e/ou moderno demanda questionamentos relativos ao gênero conto, inclusive à “genericidade” do conto. A nova dinâmica da escritura modernista, e depois da pós-moderna, ameaçou, no interior do universo das produções de conto, a narratividade. Em alguns casos a atividade se vê suprimida, dando lugar à narração sem trama, sem preparação dramática, quer dizer, à apresentação de uma “cena neutra”, para que adaptemos uma expressão de Massaud Moisés (2006), de um ato narratologicamente descontextualizado. Em outras situações tampouco o ensaio, a simulação de uma narrativa reluz: sucumbe a tentação do relato e emerge a urgência do dizer, ao passo que o “conto”, entre aspas, coopera com a proposta somente da produção de efeito e significado através do curto, do elíptico, de um molde que aparenta não desejar classificação. Entretanto, frise-se que me volto às propensões do gênero conto, ou a recusa de sua estrutura, sobretudo desde a segunda metade do século anterior. A narratividade do romance e dos demais gêneros atende a especificidades próprias de evolução, atualização ou resistência.

1.1.1 O desígnio mimético e o desvio do relato

Os distintos gêneros literários, em sua origem, confirmam um desígnio comum, o da imitação, da representação, da *mímesis*. Ao menos essa é uma concordância assumida durante muitas décadas pelos estudiosos da literatura até o momento, no mínimo, em que se intenta resguardar o literário nos átrios do campo da Poética; até o contexto no qual a tese de que “a literatura é a arte da linguagem” não encontra considerável objeção. Se bem que a necessidade humana do relato é uma urgência acima de tudo oral, não foi pensada outra forma artística de expressão escrita que não fosse pela imitação. Afinal de contas, a arte em seu início se resume à mimese, e

“esta não pode, por definição, ser definida, mas pode somente ser exemplificada através das manifestações singulares da arte, que são lidas como sendo *miméticas*” (DERRIDA apud OGLIARI, 2012, p. 45, grifo do autor). Daí a pergunta sobre *que* imitação opera o relato, o modo narrativo.

O ponto em questão merece uma discussão muito mais densa. Por ora, vejo como suficiente realçar alguns tópicos. Com a leitura de Platão e Aristóteles somos levados a pensar a literatura, termo ainda não articulado entre eles com o sentido atual, como “arte poética”, ou simplesmente “poesia” a partir da qual o poeta, por intermédio das palavras e do recurso da verossimilhança, imita/recria a realidade. Desse modo, só há uma fabulação a que se dirige o poeta: as ações. Na acepção aristotélica, o argumento para isso será inclusive etimológico, como avisa Gérard Genette: “Aristóteles define expressamente a fábula (*mythos*) como o “conjunto de ações”” (GENETTE, 1988, p. 203, tradução nossa)². A escrita poética, portanto, opera a mimese das ações, e por essa razão Aristóteles concede maior atenção ao modo dramático, especificamente ao gênero tragédia, já que esta forma de texto sobrevive tão-somente pela inscrição das ações dos personagens. O poema épico, por sua vez, se veste dos diálogos característicos das formas do drama, mas também do recurso diegético (narrativo) e desimpedido do poeta – todavia em versos –, de maneira a não perder de todo o desígnio mimético, configurando uma espécie de “gênero misto”. Já a mimese pelo modo prosaico é posta à margem, sendo tratada também como prática excepcional.

Aristóteles concentra sua atenção filosófica basicamente em dois gêneros superiores: a “epopeia” e a “tragédia”, sendo a primeira um gênero que nasce do modo narrativo de expressão poética, e a segunda um gênero que se engendra do modo dramático. A “comédia” será colocada como um gênero inferior do drama, e a “paródia”, desprovida de uma explicação mais clara, será apreendida como gênero menor do modo narrativo. Vemos, então, nos primórdios da discussão dos gêneros poéticos (literários), uma separação a se considerar: a distinção entre o “modo” e o “gênero”, compreensão bastante defendida nos estudos estruturalistas de Genette. O modo está para a forma como se enuncia o texto, isto é, se refere à “situação de enunciação”. Na epopeia, se manifestam como “enunciadores” os personagens e o narrador, enquanto na tragédia basta a enunciação das personagens. Mas esta, para

² “Aristóteles define expresamente la fábula (*mythos*) como el «conjunto de acciones»”.

sustentar-se como “gênero tragédia”, depende de que o seu tema, o seu conteúdo, se desenvolva a favor de uma tragicidade, ou da marca que costumamos denominar “trágico”, assim como a epopeia, ao menos a antiga, trata de narrar os grandes acontecimentos protagonizados por um herói vitorioso.

Sem a presença de alguns aspectos que no fim das contas são temáticos, o gênero não pode se confirmar. Por essa razão, a literatura se tornou alvo de reflexões de caráter filosófico. O contato com o Belo se dá também pelo texto mimético, por uma escrita que imita o que é real, ou reproduz aquilo que poderia ser realidade. Essa é uma defesa praticamente de Aristóteles, já que para Platão a apreensão da Verdade, do Bom e do Belo, não acontece pela percepção e reprodução daquilo que os sentidos humanos captam. O Belo em Platão se encontra fora de um mundo sensível, concreto: sua percepção resulta de um processo de cognição, de pensamento (*metanoia*) (Cf. GREUEL, 1994). Sendo assim, a arte impede que o homem chegue ao mundo do inefável, da abstração, pois tem como componentes de sua textualidade, ou oralidade, adereços do mundo concreto, o qual se pode atingir sem o esforço da *metanoia*, posto que o mundo real é uma ilusão. Através da arte, da poesia, o homem está limitado a angariar conhecimento sensível do mundo, jamais verdadeiro ou essencial.

Aristóteles, diferentemente, se baseou no princípio de que a percepção das ideias inteligíveis não ocorria a não ser através do mundo concreto, sensível. Assim, considerou o tipo de conhecimento pautado no empirismo, ao passo que esclareceu o quanto a *aisthesis* (percepção, sensibilidade) das coisas, segundo a doutrina platônica, estava condenada a uma abstração total. Mais adiante na história, precisamente em 1750, por Alexander Gottlieb Baumgarten, o termo *aisthesis* dará vida ao vocábulo *Aesthética* (Estética), disciplina que se voltará às relações efetuadas entre três campos estudados até então como independentes: o da arte, o da beleza e o da sensibilidade do sujeito humano (PRANCHÈRE, 1988, p. 8). A Estética em seu primeiro momento cumpre a premissa de uma Teoria da Sensibilidade: Baumgarten “considerou que o âmbito próprio da estética se encontrava entre a sensibilidade e a inteligência pura” (BAYER, 1980, p. 181, tradução nossa)³. Alguns termos, que não deixam de aparecer nas acaloradas discussões sobre literatura nos nossos dias, estiveram sob a mira da Estética sobretudo entre o século XVIII e XIX: o belo, prazer, sentimento, gosto, juízo, valor, crítica. O esteta dirá que há beleza na obra na medida

³ “consideró que el ámbito propio de la estética se hallaba entre la sensibilidad y la inteligencia pura”.

em que a soma de seus elementos mimetizados, aprazíveis a um apreciador, conseguir atingir uma beleza maior, universal.

É Aristóteles, então, que exalta o contato humano, desde o mundo sensível, com a natureza, “fonte primeira de todo o conhecimento, [e] algo reconhecidamente belo” (OLIVEIRA, 2009, p. 93). A chegada do homem ao belo, assim, não se trata de um acontecimento simples. Nem toda mimese é, por assim dizer, bela: o belo, na poesia, se refere à qualidade que se alcança pelo trabalho de tessitura, em que o homem alia a *táxis* (ordem), o arranjo entre as partes de uma composição, a *sinmetría* (simetria), disposição proporcional das partes em relação ao todo, e a *horisménon* (finitude), limitação da extensão do conjunto (OLIVEIRA, 2009, p. 94). Isso conectado a uma proposta temática determinada faz nascer o que conhecemos por “gênero”.

Tendo em mente o “conto” como o gênero principal ao que me volto nesta Tese, restaria, ainda na esteira dessas primeiras fontes teóricas, suprir uma lacuna: a ocorrência dos textos nos quais a voz e a pessoa do poeta é dominante, despegando-se este do diálogo de *uma* tragédia e da narração épica. Platão valoriza as escritas poéticas concernentes a este caso, que remetem ao “ditirambo”, inicialmente tratado como uma forma lírica através da qual o poeta cultuava ao deus da mitologia grega Dionísio. Os poemas deste tipo receberam melhor teorização em um período pós-Aristóteles, quando por fim são assimilados pela designação “poesia lírica”, que se fixa entre os modernos, sobretudo com a exemplificação da “ode”, poema lírico em que protagoniza a representação das emoções, refletida aliás na musicalidade e harmonia das palavras, segundo o juízo do poeta.

A falta de um estudo minucioso do poema lírico por parte de Aristóteles se explica pela razão de este gênero (entendido assim tempos depois) identificar formas que se compõem à revelia do desígnio mimético. Temos a partir daqui um novo momento na conceituação da “literatura” e dos “gêneros literários”: a possibilidade de a fabulação da mimese reportar, não apenas às “ações dos personagens”, senão também às “emoções do próprio poeta”. A situação acompanha uma ressignificação dos conceitos da arte em si: “os primeiros [teóricos] se aplicam à definição clássica do objeto de arte como artefato que suscita o sentimento do belo; os segundos adotam uma definição mais moderna, que concebe a arte como maneira particular de significar” (JOUVE, 2012, p. 14). Uma segunda maneira de significar da arte poderia ser outra que não pelo relato das ações. Mas a poeticidade de um texto sem a

exposição de personagens *em ação* pouco resultava “artístico” segundo um olhar aristotélico.

As posições dos seus sucessores, como Horácio e Quintiliano, contribuíram para a formação de uma compreensão que perdura até os dias atuais: a da existência de três grandes gêneros literários, a epopeia, a tragédia e o poema lírico. Mas Platão já havia comentado sobre uma *haplé diegesis*, quer dizer, uma narrativa pura (Cf. GENETTE, 1988), um discurso *solo* do poeta, destacando a existência ao menos de um terceiro modo de expressão poética. Neste âmbito se inscreveria o poema lírico, que se define não apenas por cortar a referência direta das ações dos personagens: a liberdade do poeta implica que ele dispense inclusive o ato de contar. A representação das “emoções” independe dessa atitude narradora. Por conseguinte, explana Genette: “a ode, a elegia, o soneto, etc., não “imitam” nenhuma ação, já que, a princípio, a única coisa que fazem é enunciar, como em um discurso ou em uma plegária, as ideias ou os sentimentos, reais ou fictícios, de seu autor” (GENETTE, 1988, p. 202, tradução nossa)⁴. Desviando da narração, o poeta agora lida com o pensamento. Daí o conceito moderno de literatura ter de controlar tal bifurcação: o poético pela mimese *versus* a poesia não mimética. Assistimos entrarem na literatura o pensamento, o conceito, o instrucional, às vezes “o verdadeiro”. É o encontro do mimético com a ampla discursividade prosaica.

Mas há de se pontuar que as teorias relativamente recentes se comprometeram em apreender os sentimentos expressos pelo poeta *como* imitação, e no mesmo grau da mimese pela epopeia e pela tragédia. Genette tentou resolver o imbróglio trocando o termo “imitação” por “enunciação”, ao utilizar a tripartição dos modos poéticos em Platão. Temos, assim, a “enunciação reservada ao poeta”, a “enunciação alternada” e a “enunciação reservada aos personagens” (GENETTE, 1988, p. 206). No primeiro modo tanto se adequam os poemas líricos quanto as narrativas, contanto que as mesmas abram mão do recurso do discurso direto. Diferenciam-se, por outro lado, no seguinte ponto: no poema lírico a enunciação reservada ao poeta se traduz por “enunciação das emoções”, e numa “narrativa pura” se “enuncia ações” pela “boca”

⁴ “la oda, la elegía, el soneto, etc., no «imitan» ninguna acción, ya que, en principio, lo único que hacen es enunciar, como en un discurso o en una plegaria, las ideas o los sentimientos, reales o ficticios, de su autor.”

do próprio narrador. A “enunciação reservada aos personagens”, por sua vez, tem a ver com o modo dramático, enquanto a “enunciação alternada”, com a epopeia.

O fim da Idade Média coincide com a confirmação da poeticidade do poema épico, ilustrada na canonização de Dante Alighieri, e sua obra *A Divina Comédia* (1472). No início da Idade Moderna, como assim se conhece, também a arte tal como pensou Aristóteles recebe considerável valorização, fixando-se no cânone literário a tragédia, sobretudo após a positiva recepção crítica de obras como as de William Shakespeare, na Inglaterra, Calderón de la Barca, na Espanha, e Jean Racine, na França. Gêneros como o conto e a novela vinham se desenvolvendo antes disso, mas sua particularidade poética pouco se percebeu uma vez compreendida como devedora de uma tradição oral. Mais que isso, não havia ainda um amparo teórico que os apartasse da semelhança com o relato fatídico ou com as crônicas, algo que não ocorre com o “romance”, gênero que se sobressai na modernidade em relação aos demais, que tem *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, como obra considerada precursora: pelo romance o “poeta” se serve da técnica prosaica do relato histórico para cumprir uma premissa que é poética, mimética, de uma maneira que o texto chega a possuir extensões comparáveis a de uma epopeia⁵.

A confirmação do romance no território da literatura tonificou a tese de que a diegese e a mimese se equivalem. A narração pura, desprovida da participação audível das personagens, também é imitação. A diferença é que os pensadores da Grécia antiga mantiveram seus olhos sobre a narrativa plena na forma versificada. A enunciação livre, tão-somente à cargo do escritor, faz com que, no abandono do metro, o escritor tome posse de outras propensões semânticas do modo prosaico. Na prosa não somente se narra, enquanto que a obrigação da matemática do verso e da estrofe faz o poeta se concentrar mais na narratividade. A prosa permite a digressão, o pensamento, a ideia e o conceito, por isso seu estudo foi delegado muitas vezes à Retórica. Em um romance, como em um conto e outros gêneros narrativos, é dada a

⁵ Não era o criador do romance obrigatoriamente um poeta. O gênero se confirma como literário ao passo da consolidação da imprensa no período pré-industrial, que se credita à pessoa de Johannes Gutenberg, quem coordenou a primeira impressão por meio de prensa tipográfica, em 1457. O romance é um gênero que se desenvolve justo neste cenário, tendo que se adaptar a este novo modelo de divulgação, e é o modo como se difunde que faz com que o consideremos representante máximo da prosa literária moderna, de forma que ainda hoje há quem associe a figura do “escritor”, como que inconscientemente, “àquele que escreve romances”.

liberdade de o escritor relatar e comentar ao mesmo tempo, de opinar sobre o rumo da trama ou sobre as decisões das personagens.

A elevação da prosa enquanto expressão mimética impulsiona, além de tudo, o investimento em uma nova designação que pudesse abarcar toda escrita representativa-ficcional. O termo “literatura”, no entanto, já existia, sendo de procedência latina, formulada a partir da palavra *littera* (letra). Segundo Jouve (2012), o vocábulo *litteratura* tem equivalência semântica nas expressões “escrita”, “gramática” e “ciência”. Assim, conclui que “a “literatura” designa [...] a cultura do letrado, ou seja, a *erudição*. “Ter literatura” é possuir um saber, consequência natural de uma soma de leituras” (JOUVE, 2012, p. 29, grifos do autor). Temos ainda outro vocábulo latino próximo, *litteratus*, o qual remete ao “homem que sabia desenhar e decifrar as letras, aquele que conhecia a gramática, em especial a gramática latina, e que, por isso mesmo, gozava de prestígio cultural e social” (SILVA, 1990, p. 37). Nota-se que a imprecisão da descrição do que é literário trata-se de um obstáculo antigo, original, por assim dizer.

A diversidade de formas de textos pelos quais se tinha acesso à erudição, faz com que, no século XVIII, a “poesia” compartilhe a identificação “literatura” com outras escritas, de diversos campos, poéticos ou não-poéticos. É o espargimento da ideia de uma “arte da linguagem”:

enquanto, anteriormente, a arte verbal limitava-se à *poesia*, o século XVIII vê emergirem os gêneros “vulgares” (o romance e os gêneros em prosa provenientes do jornalismo). Diante da necessidade de um termo geral para designar a arte de escrever, os olhares se voltaram para a palavra *litteratura*. (JOUVE, 2012, p. 30, grifos do autor).

Uma síntese para este tópico seria afirmar que o relato mimético se desvia, se envereda rumo a outros objetivos discursivos. O desvio da narrativa se conecta com a própria invenção do termo “literatura”, que pretende ser mais abarcador que “poesia”, “mimese” ou “diegese”. O texto literário não mais exclusivamente imita o natural ou o real. Mas, para não ser confundido com quaisquer textos não-narrativos ou não-miméticos, convém que o mesmo seja recebido como “ficção”. Este vocábulo irrompe com o sentido de “imitação isenta do dever de marcar a diegese ou a mimese”. O escritor de um romance poderá fazer uso do recurso do argumento, esquivando-se da narratividade, mas não escapar da ficcionalidade da sua obra, por mais que a composição seja marcadamente realista.

Do ponto de vista do estudo, somente no século XIX uma “Teoria da Literatura” veio a suplantá-la o que antes se chamava “Poética”, isso depois de se dar a reforma do ensino superior na Europa, principalmente na Alemanha, e a Literatura ter de ser inserida como componente em cursos. Nesta primeira fase da Teoria da Literatura, o foco recaiu sobre o *conhecimento* do que é literário, do conjunto de textos, poemas, narrativas, tragédias que diziam muito sobre as realidades culturais, naturais e espirituais dos homens. Para cumprimento deste objetivo, duas subáreas da Teoria da Literatura tiveram que ser planejadas: a “História da Literatura” e a “Literatura Comparada”. Nas palavras de Regina Zilberman,

à História da Literatura competia investigar a trajetória de uma literatura nacional desde suas origens até a atualidade do pesquisador, segundo o ângulo cronológico; à Literatura Comparada competia verificar as proximidades e trânsito de influências entre duas ou mais literaturas nacionais distintas. (ZILBERMAN, 2012, p. 60).

O estudo literário carecia de um peso científico, de libertar-se do historicismo, dada a emergência de uma literatura cada vez mais autônoma. Mais que isso, faltavam estudos voltados às especificidades do texto literário. Consequentemente diminuiriam as expectativas de um processo mecânico de composição pautado na arte-*mimesis*-obra-poema, o que significaria uma independência completa em relação à Poética. Com a pesquisa concentrada às particularidades da escrita literária, destacam-se melhor as diferenças entre gêneros e formas, como também as propriedades estruturais mais sutis, à medida que respostas mais consistentes para as seguintes questões são encontradas: por que uma narrativa?; quais são seus elementos?; se não relatam, em qual espaço se introduzem? No século XX teorias textualistas começaram a responder perguntas desse tipo, a partir do momento em que os pesquisadores se debruçaram em um estudo sistemático da literatura.

1.1.2 Abordagens textualistas de estudo da literatura: a narratividade e o poético/estético

A discussão anteriormente colocada pôde nos dar a ciência de um acontecimento muito remoto, ao contrário do que poderia parecer lógico, ou seja: a narratividade é assimilada como especificidade literária. Além de não ser o único

gênero da literatura, a narrativa tampouco se confunde com a prosa⁶. Por outro lado, sendo o conto e o microconto (sub)gêneros provenientes do gênero narrativa, merecem um olhar acima de tudo narratológico. Ocorre que nem todas as produções que recebem a designação “conto”, “narrativa”, resistem a tal perspectiva de análise. Às vezes, por transitarem entre o narrativo e o não-narrativo, nos abrem a possibilidade de estudá-las à luz de sua narratividade e dos seus desvios; em outras ocasiões, se encontram desprovidas dos elementos principais da narrativa, ou de todos *eles*. O miniconto possui uma narratividade específica, mas em razão disso não consegue escapar da narratividade do conto, uma vez presente este termo na nomenclatura, ainda que precedido por um prefixo que aluda a sua extensão diminuta. Mas há uma hipótese anterior: a narratividade do conto não pode desaparecer, dando lugar, por exemplo, a uma total liricidade textual ou discursividade de outras espécies, e ainda assim subsistir enquanto “conto”. Ferida a narratividade, ou dissipada inteiramente, deveremos admitir, respectivamente, o desígnio “anti-conto” ou “não-conto” daquilo que chega aos olhos do leitor como “conto”.

Logo, o que seria a narratividade? Quando uma abordagem narratológica inicia de fato? O ocorrido acompanha uma nova fase na qual o pesquisador almeja a ciência do texto literário, quer dizer, a fase da confirmação da autonomia da literatura. E por que, exatamente, uma discussão em torno da narratividade, se as escritas que formam o corpus de análise desta Tese é desprovida da mesma? Seria suficiente o argumento de que a entrada mais segura na não-narratividade é dependente de uma compreensão sólida da narratividade. Mas, indo um pouco além, a discussão é válida no sentido de avaliarmos mais seriamente as ocasiões em que veremos a narratividade ausente de uma escrita não impedir o gesto narrativizante no plano da recepção da mesma.

As correntes teórico-críticas de cunho textualista, que se desenvolveram paralelamente a uma escritura literária que se chamaria “modernista”, ou mesmo “vanguardista”, objetivaram dirimir, ao máximo, as inconclusões em torno do texto literário, abordando a literatura como linguagem peculiar, com estruturas e qualidades específicas que se repetem e se revigoram em distintas obras, épocas e localidades. Só no interior de um cenário como este se fez possível falar-se da “autonomia” da literatura. A autonomia coloca a literatura como detentora de “território”, “leis”, “regras”,

⁶ A “narrativa” é uma modalidade prosaica, assim como o “texto descritivo” ou o “argumento”. A prosa seria, a priori, a linguagem em seu uso destecizado, isento de um compromisso estético.

“campo”, atributos que apreendemos quando dispensamos uma leitura “historicista” da mesma. É o que fazem os pesquisadores alinhados ao Formalismo Russo, por exemplo, tidos como os pioneiros nesta iniciativa nova de abordagem, dentre os quais são sempre lembrados: Boris Eikhenbaum, Viktor Chklovsky, Roman Jakobson, Boris Tomachevski, Vladimir Propp e Yuri Tynianov. No entender de Boris Schnaiderman (1970), no prefácio do livro *Teoria da literatura: formalistas russos*,

desde o início a nova corrente se caracteriza por uma recusa categórica às interpretações extraliterárias do texto. A filosofia, a sociologia, a psicologia, etc., não poderiam servir de ponto de partida para a abordagem da obra literária. Ela poderia conter esta ou aquela filosofia, refletir esta ou aquela opinião política, mas, do ponto de vista do estudo literário, o que importava era o *príom*, ou processo, isto é, o princípio da organização da obra como produto estético, jamais um fator externo. (SCHNAIDERMAN, 1970, p. XIX⁷).

Os formalistas, dessa forma, acentuaram a distância apostada entre forma e conteúdo, inflamando essa questão ao colocarem a primeira como elemento superior nos estudos literários. Uma ciência da literatura deveria abandonar o “sobre o que o texto fala”, e focar no seu sistema interno de composição. Inicia neste século uma “consciência de estrutura”, ou de uma literatura refletida em certas estruturas e não em outras. Sobre o tema, o russo Roman Jakobson é enfático:

tudo servia para os historiadores da literatura: os costumes, a psicologia, a política, a filosofia. Em lugar de um estudo da literatura, criava-se um conglomerado de disciplinas mal-acabadas. Parecia-se esquecer que estes elementos pertencem às ciências correspondentes: História da Filosofia, História da Cultura, Psicologia, etc., e que estas últimas podiam, naturalmente, utilizar também os monumentos literários como documentos defeituosos e de segunda ordem. Se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o ‘processo’ como seu único ‘herói’. (JAKOBSON, 1921 apud SCHNAIDERMAN, 1970, p. X).

Tendo o “processo” como analisável, a atenção dos formalistas se voltam principalmente a obras contemporâneas do seu tempo, ao modo como elas se escrevem, e assim ignoram a aura de superioridade das produções antecedentes, por conseguinte a metodologia historicista de leitura. O “processo” diz respeito aos traços de um poema, de uma narrativa, que seguem uma ordem lógica, e se situam em seus lugares específicos porque o autor os inscreve respeitando leis internas, imanentes a uma linguagem literária. O foco analítico na estruturação textual impulsiona duas atitudes do pesquisador: primeiro, a preferência por escritas com identidade modal

⁷ Prefácio paginado com algarismos romanos.

mais clara, neste caso a poesia (a técnica do verso) e a narrativa (sua narratividade); segundo, a determinação dos gêneros, que seriam melhor chamados de “subgêneros”, se mostra preponderantemente estruturalista. Do gênero narrativa, por exemplo, procedem o romance, a novela e conto, e a diferença *destes* está basicamente “calcada na densidade, intensidade e arranjo dos [seus] componentes [...]” (MOISÉS, 2006, p. 25), ao passo que podem contar uma história com direcionamento temático e semântico semelhante.

Com os formalistas russos, a narratividade se transforma no principal componente que atesta a linguagem literária, a “literariedade” da prosa narrativa. A tese da literariedade contribui no almejo da cientificação do literário, que passa a ter uma teorização academicista convincente. De acordo com Jakobson, “o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária” (JAKOBSON, 1921, apud SCHNAIDERMAN, 1970, p. XIX-X). A literariedade remete ao nível estético/poético de um texto literário, que o fará diferenciar-se dos demais.

O grau poético, literário, de uma narrativa ou poema, se revela, inicialmente, por um “estranhamento” natural que ela possui em relação à linguagem comum, ordinária. “Estranhamento”, “singularização” e “desfamiliarização” são três termos intrinsecamente ligados segundo os formalistas. A implicância destes atributos foi discutida inicialmente por Chklovsky, líder do formalismo⁸, segundo o qual “o procedimento da arte é o procedimento da *singularização* dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKY, 1970, p. 45). Enquanto na linguagem “cotidiana”, como ele próprio considera, não há nenhum compromisso do orador, ou escritor, em obscurecer os sentidos comportados na fala, ou na escrita, justamente porque se requer que na recepção haja “conhecimento” “automatizado”, no processo de escritura poética se investe no emaranhamento dos traços formais, de modo a fazer com que seus receptores não se vejam familiarizados com aquilo que lê. A dificuldade de entendimento do texto confirma sua singularização, o que Jakobson em um momento posterior cunhará “literariedade”.

A base do Formalismo Russo está na filosofia de Edmund Husserl, tendo como pano de fundo uma Rússia já possadora de obras literárias vanguardistas, como as

⁸ Viktor Chklovsky foi o fundador da OPOIAZ, (Óbchchestvo po Izutchéníu Poetícheskovo laziká – Associação para o Estudo da Linguagem Poética), em São Petersburgo, no ano 1916.

futuristas e as cubofuturistas, nas quais os autores complicavam a combinação das palavras constantemente. De Husserl os formalistas tomam o método chamado de “redução fenomenológica”, quer dizer: o texto deve ser isolado de suas circunstâncias exteriores, e analisado segundo a forma como é manifesto, encerrando uma estrutura peculiar, com traços que só podem estar presentes ali e não em outro objeto.

Com ambições também textualistas, ainda que por enfoques distintos, se desenvolve entre as décadas 20 e 50 do século XX, precisamente nos EUA e Inglaterra, a corrente que nos estudos literários se denominará *New Criticism* (Nova Crítica / Neocrítica), tendo, dentre seus principais adeptos, Thomas Stearns Eliot, Frank Raymond Leavis, William Empson, Ivor Armstrong Richards e John Crowe Ransom. Destaque-se que a Nova Crítica deu realce merecido à etapa da “leitura” do texto literário, passando este a ser tratado como “artefato”.

A semelhança entre o Formalismo Russo e o *New Criticism* anglo-estadunidense, está no sentido de ambos serem “propugnadores da substituição de uma estética essencialística por uma estética técnico-semântica” (SILVA, 2007, p. 47). Dessa forma, a literatura “se pode e se deve definir como modalidade específica da linguagem verbal, tendo-se desenvolvido a partir de então, em estreito relacionamento com a linguística, estudos sobre os caracteres peculiares e diferenciais da linguagem literária” (*ibidem*). A estética essencialística diz respeito ao olhar que se lança sobre a literatura em que se supervaloriza o conteudismo, a poética romântica em torno do homem, do passadismo, do transcendental, do mítico. Os novos críticos propunham a descontextualização total da leitura, por meio da qual se ignora os quesitos pré-textuais ou extratextuais como influenciadores da escritura a que se lê, por meio de um procedimento que eles chamaram *close reading*, tal como conceituou Thomas Stearns Eliot em 1962, isto é, a “leitura fechada”, sempre objetiva.

Nesta leitura atenta, minuciosa, o foco se dirige à ambiguidade, ao paradoxo, à ironia e também aos efeitos de conotação e das imagens poéticas (CULLER, 1999, p. 119). Não por acaso, o *New Criticism* pouco se dirigiu às formas narrativas, preferindo os poemas (líricos ou dramáticos). Conforme Terry Eagleton, isso acontece porque “[a poesia] é, entre todos os gêneros literários, o mais evidentemente desligado da história, aquele em que a sensibilidade pode desenvolver a sua forma mais pura, menos impregnada pelo aspecto social” (EAGLETON, 2006, p. 90). Importa mais para esta crítica que os leitores compreendam a matematicidade do texto, a harmonização dos ritmos, a sonância e dissonância das palavras, as simetrias das rimas, das

estrofes, dos versos, do que se prendam a questões históricas, de gosto, de estilo, de impressão.

Paralelamente à década de 20 do século anterior, o foco na narratividade era, por sua vez, empregado entre os membros do Círculo Linguístico de Praga, no leste europeu, de onde irrompe o termo “estruturalismo”, assumido também nos anos 60 pelos pesquisadores franceses (segundo perspectiva própria). Representado por nomes como o de Jan Mukařovský, Vilém Mathesius, Josef Vachek, Bohumil Trnka, e os russos Nikolai Trubetzkoy e Roman Jakobson, o estruturalismo tcheco, assim como o Formalismo Russo, considerou a fronteira entre o modo de linguagem com fins comunicacionais automatizados e a linguagem literária, porém, não partem de pressupostos iguais. Os formalistas analisam as obras a partir da redução fenomenológica, da descontextualização plena do texto; consideram o princípio da forma única, com traços que só podem caracterizar aquela determinada obra e não outra. No estruturalismo de Praga, influenciado este pela “Linguística” teorizada há pouco tempo pelo suíço Ferdinand de Saussure, considera-se o aspecto da “funcionalidade” da linguagem, que permite a manutenção de mesmos traços formais em obras de distintas épocas e autores.

Aqui merece destaque Jakobson, formalista russo e agora estruturalista da escola tcheca, quem entenderá que a poeticidade, a qualidade poética, pode se infiltrar em todos os âmbitos da linguagem. Assim, todo texto literário é visto como poético, do mesmo modo que qualquer expressão languageira provida de “mensagem” por assim dizer poética. Não que toda narrativa, ao seu ver, culmine em uma prosa poética modernista: a narratividade, neste caso, deve ocasionar uma quebra da automatização semântica característica de uma comunicação comum, resultando em uma forma “singular”, que opere a desfamiliarização da percepção leitora. Intensifica-se, com Jakobson, o entendimento do poético nas microestruturas do texto.

Levando mais a fundo as ideias de Chklovsky, e atuando praticamente como um linguista, Jakobson chega à tese que afirma sobre a existência de seis funções da comunicação humana, as quais chamará “referencial”, “emotiva”, “conativa”, “fática”, “metalinguística” e “poética”. No tocante à obra literária, a função poética é “dominante”, e subordina as outras funções que “se encontram, na estrutura poética, não apenas submetidas à função da *dominante*, mas também transformadas por esta” (SILVA, 1990, p. 49). Ademais, *ela*

está dirigida para o sinal em si mesmo [...] Os vários planos (fonológico, morfológico, etc.) do sistema linguístico desempenham na linguagem prática e na linguagem teórica um papel apenas instrumental, ao passo que adquirem na linguagem poética valores autônomos mais ou menos consideráveis. Os meios de expressão agrupados naqueles planos, assim como as relações mútuas existentes entre estes, que propendem a tomar-se automáticos na linguagem de comunicação, tendem, pelo contrário, a actualizar-se na linguagem poética. (TRNKA, 1972, p. 47 apud SILVA, 1990, p. 53).

A automatização de um enunciado, seja pela fala, ou pela escrita, é fruto da desnecessidade da complicação daquilo que buscamos expressar. Por exemplo, em frases em que o falante emite ordens a uma segunda pessoa, não há outra saída senão explorar a função conativa da linguagem e combinar o que se diz com uma entoação apelativa. Quando a função é poética, aquele que fala, ou escreve, se desprende dessas obviedades, da imediatez, da automatização dos sentidos de seu texto. Assim, quando num texto literário o escritor almeja inserir um personagem ou um narrador que ordene, decrete, suplique, ele se detém às sutilezas morfossintáticas, ao ambíguo, ao polissêmico, ao incerto, a uma substituição frasal, a um neologismo, no lugar de usar os sinais de exclamação, ou conjugar o verbo no imperativo, ou introduzir orações curtíssimas, etc. A ideia é “atualizar” a própria língua, a começar pelas palavras. A “atualização” deve reinar sobre a “automatização”, para que a assim a “qualidade poética” assome. A literariedade é, então, a capacidade de fuga morfológica, sintática e semântica das palavras e do texto como um todo, sua capacidade de ser ou estar enroupado em uma coisa que cause estranheza ao leitor. Apenas cumprindo este propósito é que o texto deve ser considerado “singular”, literário.

A exigência da função poética apareceria, na etapa de construção da obra, para se antepor às exigências basilares dos próprios gêneros literários. A narratividade, então, seria uma característica *macro* de certa escrita literária prosaica. Sem a singularização da comunicação, quer dizer, sem a atualização daquilo que poderia ser dito de modo simples, conotativo, sem as complicações frasais do enunciado – que inicia com a relação autônoma das letras –, a narratividade se enveredaria a outro território que não o literário. O texto poético se satisfaz com o grau do significante, com a subjetividade, e a perspectiva estruturalista faz com que a literariedade seja avaliada desde os elementos *micro* da composição, da mensagem poética, pois esta, “enquanto *organização formal*, enquanto *textura de significantes* («o lado palpável dos sinais») – jogo de ritmos, aliterações, eufonia, rede de paralelismos, anáforas, etc. –,

constitui-se em finalidade de si mesma” (SILVA, 1990, p. 62, grifos do autor). Poderíamos concluir que o estruturalismo tcheco, ao menos o desenvolvido por Jakobson, chama nossa atenção para a uma narratividade que é poética, ou que tem de *sê-lo*.

1.1.3 A estruturação narrativa: narratividade e narratologia

Na década de 60 se desenvolvem, no âmbito literário, perspectivas estruturalistas com ambições mais abrangentes. Remeto-me ao estruturalismo francês, representado por Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, dentre outros nomes relevantes. Segundo Ivan Teixeira, “o estruturalismo representou a maior revolução metodológica nas ciências humanas nos últimos cinquenta anos” (1998, p. 34). Seja porque sua aplicação vai além do campo dos estudos da linguagem – Claude Lévi-Strauss na Antropologia, Michel Foucault na Filosofia (inicialmente), Jaques Lacan na Psicanálise, Louis Althusser na Sociologia – , ou porque mesmo no interior dos estudos da linguagem demarcam-se áreas específicas: Barthes se dirige mais profundamente aos “micro-estruturantes” do texto literário; Genette e Todorov tiveram sua importância no que se refere à definição e explicação da narratividade; Claude Bremond se mostrou comprometido ao estudo do conto; Jean Cohen se dedicou à poesia; Émile Benveniste à Linguística; Julien Greimas especialmente à Semântica.

O caminho da autonomização da literatura passa pelo ponto da acepção de sua linguagem como sendo de “função poética”: toda produção que se afirma literária deve passar por esse crivo. No entanto, não cabe ao estudo restritamente narratológico a avaliação da poeticidade ou não de um texto. Mas o pouco do percurso teórico apresentado, desde a questão mimética às abordagens do estruturalismo tcheco, permite que observemos o desvio da narratividade ou a não-narratividade como uma licença *da* literatura. O melhor exemplo para isso é a consolidação do “gênero poesia lírica” no território literário, uma vez que a saída do poeta do plano diegético para o plano da enunciação livre faz com que o mesmo utilize variadas camadas do discurso, porque agora sua fabulação passa a ser as “emoções”, em detrimento das “ações”. Ao considerarmos esta hipótese, veremos que a escolha da não narração (do modo como um conto narraria) pode resultar em alguma estratégia poética/estética de emissão de efeitos outros.

Em contrapartida, ao nomearmos “conto”, “relato” ou “narrativa” determinada escrita/obra literária, inferimos que a narratividade lhes esteja como atributo tanto dominante quanto irremovível. Mais uma vez, há contos e contos *muito* curtos que contam, que narram, mas divide o protagonismo da narratividade com outros desígnios genérico-literários, e contos que não resistem a uma análise narratológica porque a fabulação, quer dizer, aquilo que o “autor” deseja veicular configura outra coisa que não as ações, que não a história.

O termo “narratologia” nasce entre os estruturalistas franceses, e é associado ao campo próprio e restrito de pesquisas e análises da estrutura narrativa, da narratividade. Todorov introduz o termo na obra crítica *Grammaire du Décaméron*, em 1969, mas, obviamente, muitos estudos de viés narratológico já vinham sendo elaborados desde o início do século. Entretanto, este procedimento culmina em uma aplicação que difere das empreendidas pelos formalistas russos e novos críticos estadunidenses, pois não parte do exame imanente da estrutura de um texto específico, a fim de descobrir nele uma engrenagem particular pouco susceptível a se repetir plenamente em uma nova composição. A vertente francesa nos estudos literários estruturalistas é devedora da visão saussuriana da língua. Assim como o suíço projetou a possibilidade de uma gramática geral que explicasse os sistemas de todas as línguas, os estruturalistas, pela narratologia, propuseram métodos cientificados pelos quais se pudesse abordar a “totalidade” de escritas alinhadas ao tipo narrativo de texto, ou seja, os enquadrados em gêneros literários narrativos.

No entendimento de Todorov, as narrativas existentes correspondem a tramas mais ou menos articuladas em um passado distante ou próximo, restando ao analista verificar como essas estruturas se reproduzem, se adaptam e se reinventam. Nos termos do mesmo, na “Gramática do Decameron⁹”,

nenhuma estória é, nem pode ser, uma invenção totalmente original. Toda narrativa remete a uma narrativa precedente; a narrativa é, sempre, um eco de narrativas. A originalidade de um texto literário não pode consistir na ausência de remissões a outros textos anteriores. O próprio Boccaccio indicou o caminho a seguir, na conclusão do livro: ele não *inventou* estórias diz, mas as *escreveu*. É na escrita, com efeito, que se cria a unidade; os motivos, que o estudo do folclore nos revela, são transformados pela escrita boccacciana. (TODOROV, 1982, p. 12, grifos do autor).

⁹ *Decamerão* é título de uma coleção de 100 novelas escritas pelo italiano Giovanni Boccaccio, em 1353.

Logo, o estudo da narratividade não se resume à análise da narrativa-texto. Este é apenas um dos sentidos, de três possíveis, a se dar à expressão “narrativa”, se nos basearmos no estudo de Genette em *Discurso da narrativa* (1995). Segundo este teórico, a narrativa, na acepção mais difundida, “designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (GENETTE, 1995, p. 23). Já “num segundo sentido [...] *narrativa* designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.” (*ibid.*, p. 23-24). Por último, “aparentemente [em seu] mais antigo [sentido], a *narrativa* designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o acto de narrar tomado em si mesmo” (GENETTE, 1995, p. 24). As três acepções da palavra dialogam, respectivamente, com três designações que, no percurso da teoria da literatura até os dias atuais, ainda são, por vezes, tomadas como sinônimos: “história”, “narrativa” e “narração”.

Os três sentidos de “narrativa” teorizados pelo estruturalismo francês, trataram de expor ainda mais a divergência deste viés de estudo para com as ideias dos teóricos do *new criticism*: estes se concentraram em abordar a narrativa em um sentido segundo, isto é, a narrativa em si, e não a narrativa como história ou narração. Pela perspectiva estruturalista, a análise da obra deve considerar que o objeto-texto não poder ser executado livre da influência de uma narrativa anterior, a história, ao menos pensada, imaginada, fragmentada ou em estado pleno. Além disso, devemos levar em conta *quem* narra, e daqui surgem os estudos em torno do narrador, ou do escritor, dos personagens, enfim, das vozes responsáveis por articularem a narração. Temos, portanto, a “*história* [como] o significado ou conteúdo narrativo, [a] *narrativa* propriamente dita [como] o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* [como] o acto narrativo produtor [...]” (GENETTE, 1995, p. 25). No caso de objetivarmos avaliar especificamente o produto, “o discurso narrativo é o único que se oferece directamente à análise textual” (*ibidem*). Dos três sentidos de narrativa, Genette assimila exatamente este como protagonista, isto é, a narrativa-texto.

Para a História da Literatura interessa muito mais o conteúdo, o significado, a história que inspira e que está por trás da narrativa, e propende para o exame mais compenetrado nas exterioridades que influenciam a prática do escritor, suas experiências e vivências, que não obrigatoriamente se transportam à trama que

pretende ser ficcional. É esta a mesma percepção de Genette. Devemos analisar a narrativa, segundo seu pressuposto, a partir do interior mesmo desta, pois só ela “nos informa, por um lado, sobre os acontecimentos que relata, e, por outro lado, sobre a actividade que supostamente a traz a lume” (*ibid.*, p. 26). Entretanto, não por isso a narrativa é uma parte independente das demais: ela acusa uma história, e é anunciada de um modo particular, sempre: “o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto conta uma história, sem o que não seria narrativo [...], e porque é proferido por alguém, sem o que [...] não seria, em si mesmo, um discurso” (*ibid.*, p. 27). Para que tenhamos uma “narrativa”, uma “história” tem que ser contada via exercício de “narração”, por narrador(es) e/ou dos personagem(ns).

Os três sentidos de narrativa se inter cruzam inevitavelmente, e o estudo dessas relações levou Genette a teorizar as camadas mais amplas da estrutura, diferenciando-se de Roland Barthes e Claude Bremond, entre outros, que se ocuparam em dissecar pontos micro-estruturais da narrativa, que vão das palavras às sequências de frase. Pesquisas de cunho estruturalista realizadas nos presentes dias tomam ainda como ponto de partida as definições que Genette deu às categorias denominadas “tempo”, “modo” e “voz”, componentes de um texto narrativo. Acerca do tempo, o francês discutiu a “ordem”, “duração” e “frequência” deste; no exame do modo, avaliou, entre outras questões, a focalização, quer dizer, o ângulo de vista do narrador, sua ciência, pouca ciência ou não ciência do relato que (se) conta; no tocante à voz narrativa, analisou os níveis diegéticos da narração. Cada narrativa tem as suas especificidades, quanto ao tempo, ao modo, ou à voz, ocorrendo às vezes de mais se aproximarem do que divergirem, no entanto *todas* elas estão providas de elementos que mencionam o tempo, o modo e a voz. A condição de narrativa, melhor, a narratividade, é confirmada, numa visão mais genérica, quando o texto apresenta esses três aspectos.

As proposições de Genette também confirmarão a hipótese de que as teorias da narrativa, da narratividade, não são as *únicas* aproveitáveis ou eficazes no estudo analítico dos textos literários redigidos em “fôrmas” de prosa. Em outras palavras, as narrativas não terão a narratividade como seu traço exclusivo. Todorov dirá: “apesar de ser a maior parte do tempo o elemento dominante na estrutura das obras em prosa, a narrativa não é entretanto o único” (TODOROV, 2011, p. 220). Isso também seria uma maneira de concluir que tanto produtos considerados literários como os chamados não-literários podem tornar-se objetos de uma análise narratológica, ao

passo que o traço literário, mesmo nas narrativas, é um componente com maior complexidade, de efeitos impensáveis, embora uma combinação de acontecimentos ou fases de uma trama não se mostrem.

Argumentaria, então, que a narratividade é, em sua inteireza, uma afirmação de valor narratológico. No conto, na reportagem, no cinema, nos arquivos de história, na crônica esportiva, em vários campos somos surpreendidos com uma narrativa tal como definiu, na introdução do livro citado, Genette. O diferencial é que cada instância adorna a narratividade a sua maneira, de acordo com as suas leis. Mas na literatura não há tipo, forma e gênero textual que se fixe como representante exclusivo do literário. Entendo o literário como sentido ou efeito não imediatizado, na acepção de linguagem poética/estética, todavia não por aspirar ao belo, por possuir ritmo lírico, ou estar injetada de mensagem densa: trata-se do poético como marca textual presente para substituir aquilo que não pode se presentificar. A literatura sempre está dizendo uma coisa para dizer outra, mas esta última é invisível para quem escreve, para a obra em si, e para o leitor, mesmo nas escritas mais realistas e naturalistas.

O estudo da literatura pela orientação narratológica requer que tenhamos como objeto de análise somente os textos narrativos. Esta seria a lógica, no entender da crítica neerlandesa Mieke Bal (1990). Há textos que reproduzem determinada estrutura narrativa, e as mesmas podemos analisar conforme métodos estruturalistas narratológicos. E, para que melhor identifiquemos a razão de na literatura a narratividade se transformar num atributo peculiar, somos assistidos por uma vertente estruturalista que se ocupou em observar mais minuciosamente a estrutura narrativa. Para tanto, temos a obra *Análise estrutural da narrativa* (2011 [1971]), redigida por Roland Barthes em parceria com outros pesquisadores vinculados ao estruturalismo francês, como a obra crítica de melhor norteamo.

A análise estrutural da narrativa parte do exame da narrativa-objeto, no segundo sentido de narrativa genettiano, quer dizer, o próprio significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, a escrita de uma sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, e as muitas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. (GENETTE, 1995, p. 23-24). Para que se cumpra tal objetivo, certamente o nível da “narração” se torna um tópico de igual interesse. Barthes, quem redige o primeiro dos ensaios da *Análise estrutural da narrativa* (2011), destaca no capítulo inicial sobre a existência de uma “língua da narrativa”.

Preliminarmente, é necessário que entendamos o narrativo a nível de discurso (conjunto de frases). Mais que isso: “a narrativa é uma grande frase, como toda frase constativa de uma certa maneira o esboço de uma pequena narrativa” (BARTHES, 2011, p. 24). O francês segue uma linha de raciocínio segundo a qual o “narrativo” não se constrói pela inserção de um termo independente de uma correlação com um segundo, anterior ou subsequente. Associa às explicações da narratividade termos como “composição”, “sequência”, “relação”, “hierarquia”, etc., vocábulos que remetem uma ideia de combinação de partes. O traço do combinatório é uma marca de texto obediente a regras de estruturação, a um passo-a-passo, a uma lógica interna denunciante de narração de uma trama em seu início, meio e fim, embora esteja provida esta de alguma(s) anacronia(s)¹⁰. Não é demais afirmar que existe um número limitado de narrativas que suportam esse modo de abordagem, uma vez que já na primeira década do século XX, sobretudo no bojo das escritas experimentais das vanguardas, irrompem textos carentes de explícitas combinações e sequências frasais, como que materializando um pensamento pós-moderno “anti-estrutura” (anti-estrutura moderna refletido em algum gênero narrativo aceitado no cânone). É possível citar aqui um europeu, como o espanhol Juan Ramón Jiménez, em *Diário de un poeta recien casado* (1916), ou um latino-americano, como o brasileiro Oswald de Andrade, em *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), a títulos de exemplo desta situação.

No subtópico de discussão dos “níveis de sentido” da narrativa, Barthes explica eficazmente a impossibilidade de haver significação de uma frase, linguisticamente tratando, sem que os diferentes níveis desta se relacionem hierarquicamente. Os níveis fonético, fonológico, gramatical, contextual, não significam isoladamente: “nenhum nível pode por si só produzir significação (*sens*): toda unidade que pertence a um certo nível só tomará uma significação caso se possa integrar em um nível superior: um fonema, embora perfeitamente descritível, em si não quer dizer nada” (BARTHES, 2011, p. 25). Algo similar ocorre na literatura. Existe uma comprometida solidariedade das partes de uma estrutura narrativa, e isto pode ser exposto, em geral, pelos seus três níveis de descrição: o das funções, das ações e da narração.

Destriçando os assuntos concernentes aos três níveis de descrição da narrativa mencionados, a discussão de Barthes adentra em uma complexidade na

¹⁰ O nome que se dá “às diferentes formas de discordância entre a ordem da história e da narrativa” (GENETTE, 1995, p. 33).

qual não necessitamos nos deter, pelo menos neste momento. Será mais rentável dialogar com alguns pontos explicados nesta obra pelo francês já quando estivermos concentrados na problemática do conto. Por ora, vale acrescentar que os pesquisadores – Barthes, Algirdas Julien Greimas, Claude Bremond, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Todorov e Genette –, em *Análise estrutural da narrativa* (2011), se mostram convictos em relação à narratividade do objeto ao qual se voltam. Até mesmo Violette Morin, quem se dirige a um conjunto de historietas publicadas pelo jornal francês *France-Soir* – ativo nas décadas de 50 e 60 do século passado. A autora expressa:

em uma rubrica intitulada “A Última”, *France-Soir* apresenta cada dia uma historieta breve e engraçada. Ela é algumas vezes tão curta ou tão “engraçada” que seu valor de narrativa poderia ser posto em questão. Mas estas “historietas” são finalmente também narrativas. (MORIN, 2011, p. 82).

Justifica-se que estas historietas são apreendidas na condição de narrativas, embora a maioria contenha um número de 25 a 40 palavras em sua estrutura (*ibidem*), porque, segundo julga a autora, “fazem evoluir uma situação viva em função de reviravoltas imprevistas” (*ibidem*). Em todo o livro os pesquisadores avançam para a análise considerando a premissa da narratividade dos textos avaliados, restando-lhes discorrer sobre *como* ela é revelada na obra. Suportados por este princípio, as discussões se abrem a tópicos não exatamente conectados à narrativa, mas à linguagem, como um todo. Logo, os estudos estruturalistas narratológicos abordam também elementos não-narrativos, isto é, que adornam e potencializam a narratividade, e estes elementos estão concatenados diretamente ao âmbito do “discurso”¹¹ e da “descrição”, na perspectiva de Genette (2011).

Enquanto a descrição e o discurso se adequam a um texto de gênero narrativo evidente, em uma escrita com narratividade desconfigurada, ou exaurida por completo, são os dois componentes mencionados (ou um *de/les*) que se convertem nas marcas dominantes. No próprio texto narrativo pode se situar a não-narratividade

¹¹ “Discurso”, neste caso, quando o termo é citado isoladamente, se refere ao mecanismo textual que escapa ao formato narrativo: uma máxima, um poema lírico, um diálogo, etc. Quando o mesmo Genette (1995) em outra ocasião se dirige ao “discurso narrativo”, remete à narratividade em si, a uma “narrativa” por meio da qual temos certeza sobre uma “história”, articulada mediante procedimentos específicos de “narração”. Qualidades discursivas, descritivas e linguísticas, no geral, servem para engeizar tal narratividade, mas não são indispensáveis para confirmá-la.

(exemplo: a caracterização de uma personagem), mas esses excertos não diegéticos fortalecem o protagonismo da narratividade, tonificam a história narrada.

A narrativa em si se singulariza por seu fechamento, sua objetividade: “a narrativa em sua forma estrita é marcada pelo emprego exclusivo da terceira pessoa e de formas como aoristo (passado simples) e o mais-que-perfeito” (GENETTE, 2011, p. 278). A conclusão de Genette tem base na linguística de Benveniste, no modo como este separa narrativa e discurso. O “discurso”, diferentemente, é marcado por sua subjetividade: “no discurso, alguém fala, e sua situação no ato mesmo de falar é o foco das significações mais importantes” (*ibid.*, p. 280). O conceito de discurso converge sobre o que Genette em outra ocasião denominava “enunciação reservada ao poeta” (GENETTE, 1988), isto é, a liberdade de este enunciar diretamente, pela própria “boca”, podendo abrir mão da recriação das “ações” para dar espaço à veiculação de “emoções”, “ensinamentos”, “ideias”, “argumentos”. O estudo do “discurso” não pode ser satisfeito pela (antiga) *Poética*, porque *nele* não há mimese:

Píndaro canta os méritos do vencedor olímpico. Arquíloco invectiva seus inimigos políticos, Hesíodo dá conselhos aos agricultores, Empédocles ou Parmênides expõem sua teoria do universo: não há neles nenhuma representação, nenhuma ficção, simplesmente uma fala que se investe diretamente no discurso da obra. Pode-se dizer a mesma coisa da poesia elegíaca latina e de tudo que chamamos hoje muito largamente poesia lírica, e, passando à prosa, de tudo que é eloquência, reflexão moral e filosófica, exposição científica ou paracientífica, ensaio, correspondência, diário íntimo, etc. Todo esse domínio imenso de expressão direta quaisquer que sejam seus modos, seus torneios, suas formas, escapa à reflexão da *Poética* enquanto negligencia a função representativa da poesia. (GENETTE, 2011, p. 277-278).

O teórico traz para exemplificação textos resistentes ao desígnio mimético, no entanto, não por essas razões, exemplos de não-literatura. A *Poética* se volta, precisamente, a escritas miméticas (tragédia/comédia) ou a textos diegéticos-miméticos (epopeia/paródia); a Literatura, em maiúsculo, e aqui friso sua autonomia da própria *Poética* clássica, se converte em um campo de composições que não necessariamente imitam, representam, mas que levam a expressão poética a efeitos de sentido imprevisíveis. Presenciamos, portanto, “uma nova divisão, de uma amplitude muito grande, pois que divide em duas partes de importância sensivelmente igual o conjunto do que chamamos hoje literatura” (GENETTE, 2011, p. 278).

Por sua vez, a “descrição”, a outra fronteira da narratividade segundo Genette, tem um peso mimético. Enquanto a narrativa comporta as representações de ações e

acontecimentos (que são a narração, por assim dizer), a “descrição” remete à representação de objetos e personagens (GENETTE, 2011, p. 272). A narratividade está para o “tempo”, enquanto a descrição serve para situar no “espaço” os participantes da trama, em um parêntese que a narração abre e fecha. Em um texto de gênero narrativo, a descrição é capaz de potencializar a narração melhor que o discurso: descrever os aspectos da casa de um protagonista tem mais significância diegética em uma narrativa do que um aforismo enunciado pelo narrador (acerca do momento político atual da sua comunidade, um exemplo). Já em escritas que não configuram um gênero narrativo, a descrição compactua com a imprevisibilidade semântica do discurso, não sendo capaz de entregar narratividade ao texto em questão. Como “simples auxiliar da narrativa” (GENETTE, 2011, p. 273), a descrição possui duas funções específicas: de ordem decorativa (estética), flagrada nas muitas artes barrocas, e outra de ordem explicativa/simbólica, comum entre as obras realistas (*Madame Bovary*, por exemplo).

O ato de Edgar Allan Poe descrever os dois felinos, no conto de título “O gato preto”, tem uma importância esclarecedora do ponto de vista narrativo: serve para que nos surpreendamos com a coincidência de o segundo animal possuir as mesmas características do primeiro, assassinado pelo narrador-protagonista. Já a obra *O filantropo* (1998), do brasileiro Rodrigo Naves, não nos apresenta casos relacionados à mesma situação. Catalogada como “livro de contos”, a mesma está composta por escritas que aliam a descrição a demais saídas discursivas. Reproduzo abaixo o texto de título “Alvura”, a título de ilustração:

Alvura¹²

¹³Permita Deus que seja mais alvura do que carícia, esse polvilho que espalho sobre o corpo e me refresca a carne macia. Sobre a virilha ainda jovem minhas mãos desfazem as fendas que se abrem sobre a superfície branca. Não tenho rugas, não posso tê-las. Os seios fartos, rijos, parecem serenar ao contato do polvilho. Se fricciono a pele, o pó, é para não ser afago. Que eu me lanhe, aqui, ali – pouco importa. Não é dor. É vestígio. Uma nesga de luz atravessa minha cela. Do hábito branco sobem pequenos corpos, que a luz sustenta. O mesmo contato vago, a mesma ausência de peso. (NAVES, 1998, p. 87).

¹² Doravante, este negrito sempre se referirá ao título. Quando se tratar de uma “narrativa” sem título, o “sem título” aparecerá também em negrito, entre parênteses.

¹³ Este espaço que sai da régua do título acima deve ser compreendido como o espaço de parágrafo. Neste modelo citaremos as demais escritas literárias ou excertos destas.

É notório que esta breve escrita literária se encontra desprovida de narratividade, quer dizer, da sucessão de acontecimentos que refletem a presença de uma trama, senão uma voz isolada, uma pessoa (mulher) remetendo-se a detalhes de sua vida, a particularidades de seu corpo, enfim, caracterizando o espaço onde se encontra. Não me prendo a possibilidades de sentido do texto. Almejo, com a menção à micro-escrita, ressaltar a preponderância de sua marca estrutural descritiva. A sugestão de certa dimensão temporal, portanto narrativa, seja com o esboço de um personagem, o uso da primeira pessoa, a conjugação verbal, o ar de conteúdo dramático, não desfazem o tipo marcadamente descritivo do texto literário que “Alvura” é, porque a representação das ações não irrompe, nem nos interstícios da descrição, tampouco em seguida, em outro parágrafo. (Temos acima a reprodução da escrita inteira). Os elementos da narração (terceira ideia de narrativa) estão em falta, e assim a nossa percepção da história (primeira noção de narrativa), o conteúdo, é impossibilitada. No fim, isso se explica porque a narrativa (segunda concepção de narrativa), frise-se, a estrutura-narrativa-conto em si, inexistente, restando o convite da escrita a abordagens interpretativas não convencionais, que considerem antes de tudo sua estruturação não-conto.

Apoio-me na hipótese de que os acontecimentos mimetizados, ou diretamente pelos personagens ou *via* narração, cumprem o projeto de apresentar ao leitor a história narrada. Não me sustento no pressuposto de que a história apareça desde um relato exaurido, que mais “ensaia” um desígnio narrativo do que propriamente “narra”. A narratividade coloca a narração em atividade, de modo que *ela* não desponta a partir da sugestão de certo “movimento de coisas” único, nem a partir de um número de ações absorvidas por um interesse descritivo ou discursivo dominante. Temos que ver nessas escritas “sequências” narrativas, uma combinação pacífica ou complexa de partes narrantes. São os personagens, o narrador, o enredo, o tempo, o espaço, que se entrecruzam dando vida e sentido a acontecimentos. A história reluz quando a narração se desprende ao processo natural de uma trama. De acordo com Bremond (2011, p. 118), “toda narrativa consiste em um discurso integrando uma *sucessão de acontecimentos* de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (grifo nosso). “Conto”, “relato” e “narrativa” são termos equivalentes no sentido de promoverem a veiculação de “histórias”. As histórias são, obviamente, contadas, relatadas e narradas. São, ao meu ver, evitáveis os investimentos teórico-críticos

massivos para que palavras, frases, expressões, sejam igualmente contadas, e signifiquem da mesma forma histórias.

Muitas vezes nos vemos articulando os termos “narrador”, “narração”, “narrativo” para referir-nos a essas escritas. Uma voz proferida em um enunciado talvez aluda a um narrador; o uso verbal da terceira pessoa do singular, no tempo passado, provavelmente sugira uma narrativa, um relato, uma narração. Importa, contra a falta de expressões, as aproximações etimológicas, e as muitas aspas, assimilar que o que descaracteriza “mini/microcontos/relatos” enquanto narrativas é o fato de estarem elas carentes da narratividade, atributo denunciado já no curso da escritura, no fluxo das ações. Novamente Bremond: “onde não há sucessão não há narrativa, mas [...] descrição (se os objetos do discurso são associados por uma contiguidade espacial), dedução (se eles estão implicados), efusão lírica (se eles evocam por metáfora ou metonímia), etc” (2011, p. 118). Em época de resistência à autonomia literária ou mesmo de uma pós-autonomia, em que a literatura é segmento da própria literatura, a “sucessão de acontecimentos” teria que se adaptar ao ponto de se abrir a desígnios de variadas naturezas, de convite, protesto, ditado, exclamação, manifesto, trocadilho, piada, mera frase, proposição polêmica, e assim por diante.

1.1.4 Além da estrutura: interpretação e funções do leitor

Os estruturalismos puderam esclarecer o nível morfossintático das narrativas. Resultava mais lacunoso o estudo do grau semântico de toda composição deste tipo. Do ponto de vista de sua morfologia e sintaxe, muito material teórico foi desenvolvido a fim de definir as variadas estruturas literárias, seja nas formas ou nos gêneros, como também a fim de conceber os microelementos de uma configuração ficcional. Captados tais componentes no texto, teríamos a nossa frente um exemplo de singularidade, de uma escrita irrepetível em outro campo, em virtude de sua poeticidade imanente de construção literária. Parte das teorias da interpretação, formalmente conhecidas pela década de 60 (paralelamente, então, ao estruturalismo francês), sob o nome de Hermenêutica, trataram de examinar com mais afinco o assunto do “sentido” do texto literário. Viu-se como necessário sair do “significante” ao encontro do “significado”, da matematicidade da construção para a subjetividade da mensagem.

A ideia de quebra da automatização da veiculação do significado, como afirmavam os formalistas russos, transparecia colocar a compreensão do texto literário como fora da realidade leitora. Por outro lado, mediante o exercício da hermenêutica, considera-se que o sentido da escrita, ou obra, é apreensível e, mais que isso, sempre atualizável. Em contrapartida, a nova percepção desemboca em outro problema não menos grave, que é o da unilateralidade semântica do texto, pelo menos quando a hermenêutica literária, em uma primeira etapa, *bebe da fonte* do método hermenêutico “original”, que corresponde à tradição de leitura do texto bíblico. Conseqüentemente, por influência da hermenêutica da escritura religiosa, também inflama na hermenêutica da literatura (ficcional) a problemática do “autor” como participante da entrega semântica da obra redigida: os sentidos da composição dialogam com as expectativas do seu criador, de sua época e entorno, e não com nossas realidades atuais. Mas, no fim, a tese da autonomia da literatura se encerra depois que duas instâncias, a sua maneira, participantes da produção textual são melhor conceituadas: o autor e o leitor.

O vocábulo “hermenêutica” origina do grego, de *hermēneuein*, se aportuguesamos, e alude à ação humana de “declarar”, “interpretar”, “traduzir”. Há, portanto, alguns termos que serão muito mais acionados no campo da hermenêutica, como “interpretação”, “exegese”, “compreensão”, “decifração”, “explicação”, sobretudo por intermédio de Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur e Richard E. Palmer. Dirá Palmer, de um modo sucinto, que “[o] processo de “decifração”, [a] compreensão” do significado de uma obra, é o ponto central da hermenêutica. A hermenêutica é o estudo da compreensão, é essencialmente a tarefa de compreender textos” (PALMER, 1986, p. 19). Enquanto os estudos textualistas e estruturalistas investiram em uma “ciência da composição”, os “primeiros” hermeneutas visaram uma “filosofia da compreensão”. A partir desse princípio, é considerado o fator humanístico da obra, seu passado, a distância e a elasticidade de seus sentidos, a universalidade de seus temas, sua qualidade simbólica e densidade subjetiva, enfim, sua potência semântica que diz mais do homem, de sua matéria e espiritualidade, do que quaisquer relações paradigmáticas e sintagmáticas na construção do texto. Nas palavras de Palmer,

as ciências da natureza têm métodos para compreender os objectos naturais; as «obras» precisam de uma hermenêutica, de uma «ciência» da compreensão adequada a obras enquanto obras. É certo que os métodos de

«análise científica» podem e devem ser aplicados às obras, mas ao proceder deste modo estamos a tratar as obras como objectos silenciosos e naturais. Na medida em que são objectos, são redutíveis a métodos científicos de interpretação; enquanto obras, apelam para modos de compreensão mais subtis e compreensíveis. O campo da hermenêutica nasceu como esforço para descrever estes últimos modos de compreensão, mais especificamente «históricos» e «humanísticos». (PALMER, 1986, p. 19).

Assim, na hermenêutica o conteúdo volta a ter relevância para a teoria da literatura, melhor, para a “ciência do texto literário”: o detrimento da forma em benefício do conteúdo expressa que a ideia sobre o “literário em estruturas” é suplantada por uma ideia mais abarcadora, a de “discurso literário”. O desvio do relato, a negação da narração, faz com que o autor explore os múltiplos alcances em um plano satisfatoriamente discursivo-prosaico, porém aberto para o poético/estético. Aqui a avaliação da narratividade deixa de ser o objetivo central do intérprete, já que o exercício narratológico está voltado basicamente ao nível dos significantes e de suas combinações sintáticas. Entramos, portanto, em uma etapa posterior da hermenêutica, a “reflexiva”, teorizada em Paul Ricoeur, para quem os sentidos de uma narrativa traspassam as expectativas autorais e são constantemente atualizados:

O texto narrativo proporciona-nos uma história com autonomia própria. Essa história representa uma abertura a um mundo possível, na medida em que é um discurso fixado na escrita que se tornou, de algum modo, autônomo em relação ao seu autor e cuja mensagem se pode dirigir a um leitor qualquer, ao ser a sua referência situacional superada, sendo substituída por um mundo. (TAVARES, 2018, p. 454).

Também na década de 60 se formaliza, mais do que uma escola de teoria e crítica literária, assim como o estruturalismo e a hermenêutica são, uma perspectiva metodológica de abordagem do texto literário conhecida por “Estética da Recepção”, tendo, como seus divulgadores centrais, a Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle, Stanley Fish, Norman Holland, Umberto Eco e, considerado o principal destes, Hans Robert Jauss. Segundo este, a Estética da Recepção primeiramente denuncia a “fossilização da história da literatura, cuja metodologia estava presa a padrões herdados do idealismo ou do positivismo do século XIX” (ZILBERMAN, 1989, p. 9). Por outro lado, o alemão se contrapõe ao método da leitura textualista da obra literária, ou seja, à “afirmação da autonomia absoluta do texto, que se sobrepõe ao sujeito por contar com uma estrutura auto-suficiente, cujo sentido advém tão-somente de sua organização interna” (*ibid.*, p. 10). A análise imanente do texto é um princípio que une, se o separarmos de suas especificidades, o Formalismo Russo, a Nova Crítica e os

estruturalismos (checo e francês). Mas agora se considera “como” determinadas escritas serão recebidas, assim como a impossibilidade da unilateralidade da semântica do texto.

Jauss foi aluno de Hans-Georg Gadamer, tido como o pai da hermenêutica moderna, utilizada para exame de obras literárias, e também teve o seu foco voltado para a interpretação, fazendo notabilizar-se ainda mais a figura do leitor-intérprete. Além do mais, ele não invalidou por completo a relevância da história da literatura. Pelo contrário, fixou a importância de revisitações constantes a obras passadas, não para que conheçamos a psicologia, o contexto político, a sociedade, a espiritualidade do homem de certo período histórico, mas para revitalizar os efeitos que as mesmas proporcionam com o passar do tempo. A tese é assistida por hipóteses que circulavam no campo da filosofia e da literatura, e propunham concepções menos territorialistas das entidades que fazem a literatura significar, que são o autor, a obra e o leitor.

No entender de Mirian Zappone, na segunda metade do século XX sucumbe a certeza de que o autor seja a personagem ““detentora do sentido” do texto que escreve. Embora seja o produtor do texto, ou seja, aquele que articula linguisticamente ideias, sentimentos, posições, entende-se [...] que ele não controla o(s) sentido(s) que sua produção pode suscitar” (ZAPPONE, 2003, p. 153). A obra, por sua vez, “desvencilhou-se das amarras estruturalistas/funcionalistas que atribuíam exclusivamente à textualidade as chaves para a interpretação” (*ibidem*). Das três entidades, o leitor é a aquela a quem a Estética da Recepção protagoniza. Ele “é a instância responsável por atribuir sentido àquilo que lê” (*ibidem*, p. 54), além de participar da concepção da própria disciplina, que, sinteticamente, busca “recuperar a experiência da leitura e apresentá-la como base para se pensar tanto o fenômeno literário quanto a própria história literária” (*ibidem*). Enfim, o sentido da palavra “estética” é redimensionado, remetendo agora à etapa da leitura. O poder estético de um texto depende da comprovação do leitor.

A Estética da Recepção coloca o leitor em posição de protagonismo, mas não ainda como alguém que refute ou que ponha em risco certo funcionamento autônomo do texto. De outra maneira, ela tonifica assertivas modernas a respeito de arte, obra, interpretação, resgatando, inclusive, termos gregos articulados na filosofia e crítica aristotélica clássica. Referimo-nos, exatamente, às palavras *poíesis*, *aísthesis* e *kátharsis*, que recebem uma remodelação conceitual por meio de Jauss. O alemão retoma ideias da Estética do campo filosófico, com o intuito de discutir o assunto da

experiência estética. O diferencial é que Jauss vê no leitor uma entidade capaz de infiltrar-se na consciência autoral. A *poíesis*, então, não remete à liberdade criadora total do escritor, do poeta, do narrador, de acordo com o seu gosto, mas sim a uma criação pautada no vislumbre de um leitor específico, aberto ao que se propõe, ou, antes disso, na admissão de sua presença virtual, na etapa da composição, tal como na forma de uma coautoria. Por isso, o teórico atenta, sobretudo, ao experimentalismo das escritas de vanguarda, já que, segundo crê, como explica Zilberman, “a arte de vanguarda depende de certa maneira da resposta do público” (ZILBERMAN, 1989, p. 55). Jauss se vale do argumento do grau comunicacional da obra de arte para formular sua noção de *poíesis*.

A *aísthesis*, do ponto de vista do vínculo entre obra e leitor, diz respeito ao “efeito” que o texto exerce sobre o leitor. Jauss realimenta a ideia da necessidade de um efeito prazeroso proporcionado pela escrita. Vale mais o prazer estético do que a reflexão estética: “legitima-se, desta maneira, o conhecimento sensível face à primazia do conhecimento conceitual” (SÁ, 2007, p. 85). Destaca-se, aqui, a atitude de o leitor buscar revisitar as obras no afã de revalorizar sua beleza, explorar o brilho em outra ocasião imperceptível. Na perspectiva do autor, a busca pela novidade textual é um forte aliado de sua ambição em provocar o prazer estético. Já a *kátharsis* (“purificação”, no grego) remete à “identificação” final com a obra, “que leva o espectador a assumir novas normas de comportamento social, numa retomada de idéias expostas anteriormente” (ZILBERMAN, 1989, p. 57). A arte, como na narrativa literária, pela catarse, passa a ser vista como que tendo função social, libertando “o espectador dos interesses práticos e dos compromissos cotidianos, oferecendo-lhe uma visão mais ampla dos eventos e estimulando-os a julgá-los” (*ibidem*). A esteticidade de uma obra só existe a partir do respeito a essas três fases, seja por parte do autor, da obra em si ou do que a receberá.

Entendo que os princípios da Estética da Recepção, pelo menos os de Hans-Robert Jauss, contribuem para que encerremos uma noção do que seria o moderno na literatura. Depois do tema da “estrutura”, a “sematicidade” do texto entra na mira de muitos pesquisadores. O exercício interpretativo denuncia as limitações da linguagem em uma superfície estrutural. O texto sempre quer dizer algo mais além do que o seu aspecto formal sugere. Segundo a Estética da Recepção de Jauss, nossa missão é detectar os sentidos de uma escrita literária desde a interferência do tempo da sua composição. Para tanto, o pesquisador teoriza uma leitura hermenêutica que

se cumpre em três momentos: primeiro, a “compreensão”, depois a “interpretação”, por último, a “aplicação”.

A compreensão se refere à percepção estética, por meio da qual não apreendemos da obra senão algo de sua textualidade, estrutura, a sugestão do seu ritmo, e a realização gradativa de sua forma (JAUSS, 1983, p. 308). Nesta primeira leitura, o texto mais informa do que transmite sentido (a sua mensagem unívoca). Assim, “as perguntas não respondidas (implícitas ou explícitas), as quais se [opõem] à compreensão, necessitam ser solucionadas na etapa da interpretação” (BRIZOTTO E BERTUSSI, 2013, p. 148). A segunda leitura, a interpretação, é chamada de “leitura retrospectiva”, e alude, quando Jauss se dirige especificamente ao poema lírico, ao

leitor que realizou receptivamente, verso por verso, a partitura do texto e chegou ao final, antecipando constantemente, a partir do detalhe, a virtualidade do todo de forma e significado, apercebe-se da forma plena da poesia, mas ainda não do seu significado igualmente pleno, quanto menos do seu “sentido global”. (JAUSS, 1983, p. 308).

O alemão parte do pressuposto da existência de um “sentido global” do texto, o qual não é ainda alcançado via compreensão interpretativa. Nessas duas etapas, o que o leitor faz é antecipar o significado substancial da escrita literária, isto é, chegando a um entendimento desta segundo as significações que as palavras de nosso período presente oferecem. Conforme defende, falta ao leitor uma terceira leitura, ou um terceiro tipo de leitura, pautada em um horizonte histórico, de cuja gênese semântica não podemos nos esquivar, e que ele chamará de “aplicação”, ou “leitura histórica”. Esta

evita que o texto do passado seja adaptado ingenuamente aos preconceitos e às expectativas de significado de nossa época. Ela possibilita a compreensão do texto poético em sua alteridade, separando expressamente o horizonte passado do contemporâneo. (JAUSS, 1983, p. 312).

Em suma, as últimas abordagens metodológicas mais relevantes, se pensarmos em uma teoria moderna da literatura, ou em uma teoria da autonomia *desta*, são a Hermenêutica e Estética da Recepção do texto literário. E a literatura modernista é o principal alvo de investidas dos teóricos da interpretação, porque sua linguagem, segundo entendem, não veicula sentidos imediatos, captáveis já numa percepção estética (leitura primeira). A crença de um sentido unívoco, global, genesiaco, concede ao texto a responsabilidade de ele apresentar-se sempre

interpretável, em uma justa medida aristotélica, belo, provido de traços apreciáveis e, por que não, intocáveis. Não é competência do leitor (ainda) questionar a ou interferir na sua forma, quer dizer, sua estruturação, mas sim suspeitar sobre sua semântica, atentar para o esticamento de seus desdobramentos de sentido. A exigência da densidade do significado, a obrigação das conotações, a narração das simbologias, são pontos-chaves da poética do texto modernista, e também traços que confirmam a “literariedade” da escrita literária (por mais que esse termo se use basicamente nos estudos textualistas de literatura). Estamos tratando de uma convicção sobre o “texto modelo” escrito para um “leitor modelo”.

A Estética da Recepção traz à tona uma afirmação moderna acerca do leitor: a de que ele “é um protagonista”. Sua função, porém, não ultrapassa o gesto leitor, interpretativo. Em face de um texto narrativo, seu protagonismo diz respeito ao poder que possui para elasticar a semântica daquilo que lê, ou que leu. A escrita literária é composta a partir do reconhecimento de suas potências hermenêuticas, mas a “leitura histórica” que efetua o mantém como “explorador de sentidos”. Por isso, é comum que se exemplifique obras abertas a uma hermenêutica moderna aquelas que não apresentem complicações na organização dos significantes. A atualização dos estruturantes ainda não é competência do leitor, como será em uma etapa posterior. Diante da integridade de uma forma, ante um texto com identidade genérico-narrativa óbvia, o exercício hermenêutico se realiza dentro do processo habitual.

1.2 A narratividade na pós-modernidade e no cenário de pós-autonomia da literatura

Nas décadas de 60 e 70 surgem abordagens no interior do campo da Linguística, como a “Pragmática”, de Peter Grice, a “Teoria Enunciativa”, com Émile Benveniste” e a “Análise do Discurso”, teorizada por Michel Pêcheux, que tratam o texto com a finalidade de não avaliar exclusivamente sua estruturação, senão as relações empreendidas entre a língua e o social, o contexto: a relação indissociável entre o texto e suas exterioridades fundamenta o ponto de partida comum dos pensamentos teórico-críticos pós-modernos. A capacidade de intertextualidade do texto é um atributo já teorizado pelos pensadores da hermenêutica, principalmente por Gérard Genette. Irrompe um novo momento da literatura, em que sua autonomia faz ela mesma transgredir suas leis internas, quando abriga textos, discursos, traços

estruturais de outra ordem que não a literária. E merece a pena destacarmos a “Semiótica” como campo científico que, a sua maneira, descreve este cenário, embora em seu início a disciplina atenda a um projeto estruturalista.

Não propomos destrinçar aqui o complexo estudo do pai da Semiótica, Charles Sanders Peirce (1839-1914), senão apenas destacar como o estadunidense concebe o signo, explorando muito mais a roupagem não verbalizada deste. A Semiótica, neste sentido, é assimilada como “ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido” (SANTAELLA, 1983, p. 9). Peirce parte dos princípios da Fenomenologia e da Lógica, entendendo esta última como, no fim das contas, a própria Semiótica. Conforme sua visão, o signo é qualquer “fenômeno” captado por intermédio dos sentidos humanos possíveis, quer dizer, não apenas os visuais e os sonoros, pelos quais articulamos a leitura e a escuta.

Todo fenômeno se presentifica perante os nossos sentidos jamais por um acaso: tudo que é percebido tem potencial de significação, e ao processo de percepção da comunicação transmitida dá-se o nome de “semiose”. Segundo Peirce, a potência significante de um signo não pode ser demarcada, uma vez que sua significação faz assomar-se um signo outro capaz de comentá-lo. O processo de significação está sempre susceptível a uma “semiose ilimitada”. Tal situação perpassa a consciência do autor e do leitor na pós-modernidade, e ainda mais em um momento subsequente que vejo como pós-autônomo: entra na veiculação semântica de um texto as exterioridades menos textuais possíveis, como por exemplo os paratextos (capa, cores, apresentação, prefácio, ilustrações etc.), ou mesmo as margens brancas das folhas onde ele se escreve, passando pelos desígnios mercadológicos das editoras, ou a sua presença em um canal considerado não-literário.

1.2.1 A anti-narrativa e o pensamento pós-moderno

Contra o argumento da estrutura padrão da obra literária, e da univocidade semântica do texto a ser descoberta por um leitor no mais das vezes passivo, somam-se, desde sobretudo a década de 70 do século passado, pesquisas classificadas como “pós-estruturalistas” ou/e “desconstrucionistas”. O foco dos estudos incide principalmente nos Estados Unidos e na França. Roland Barthes, por sinal, foi

estruturalista durante os primeiros trabalhos, mas acabou imergindo no pós-estruturalismo, ao perceber a “capacidade escrevível” de um texto literário, ponto no que tocamos adiante. Outros nomes lembrados por superarem este tipo de teoria e crítica moderna são os de Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean-François e Julia Kristeva, para que citemos alguns.

O pós-estruturalismo diz respeito a um viés de pensamento e abordagem teórico-filosófica embasados em uma época que se pode chamar pós-moderna, relativa à segunda metade do século XX, período este em que assistimos a uma crise de valores e conceitos modernos em torno da verdade, certeza, razão, progresso, totalidade, sujeito, essência. Nas palavras de Michael Peters, das quais partilhamos,

o pós-estruturalismo questiona o cientificismo das ciências humanas, adota uma posição antifundacionalista em termos epistemológicos e enfatiza um certo perspectivismo em questões de interpretação. O movimento pós-estruturalista questiona o racionalismo e o realismo que o estruturalismo havia retomado do positivismo, com sua fé no progresso e na capacidade transformativa do método científico, colocando em dúvida, além disso, a pretensão estruturalista de identificar as estruturas universais que seriam comuns a todas as culturas e à mente humana em geral. (PETERS, 2000, p. 39).

O que mais necessitamos saber do pós-estruturalismo, pelo menos neste momento, é que ele remete à atitude humana de opor-se e desacreditar das grandes narrativas, pelas quais seus autores julgaram haver chegado a ideias, conhecimentos, conclusões estáveis. Trata-se do estágio de compreensão que “nenhum signo jamais [será] “puro” ou “de significação completa””, para lembrarmos o pesquisador Terry Eagleton (2006, p. 193). Jean-François Lyotard, pós-estruturalista, no mesmo sentido, ressalta sobre uma “crise dos relatos”, “crise das metanarrativas e dos metadiscursos” (LYTOARD, 2009). Ele não se refere, exatamente, aos gêneros narrativos, “conto”, “romance”, “novela”, mas ao conjunto de estruturas textuais que se ocuparam de descrever o homem, a cultura, o globo e as mais diversas questões metafísicas, principalmente a partir das ciências humanas e da linguagem. Conforme expressa o francês,

ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas sui generis. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente

estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis.

Assim, nasce uma sociedade que se baseia [...] mais numa pragmática das partículas de linguagem. (LYOTARD, 2009, p. XVI¹⁴).

Nasce uma sociedade desencantada com as grandes narrativas, os discursos, as compreensões do mundo e do homem pautadas em filosofias teleológicas; um cenário em que o homem, como singularidade, questiona a linearidade da História, e as explicações certeiras sobre o futuro. A confiança na garantia de um bom porvir (nas utopias) e a convicção de um apocalipse tenebroso tornam-se pensamentos nebulosos, instáveis, que revelam uma crise das “grandes obras” que discutem o real e o sobrenatural desde uma perspectiva totalizante. Neste sentido, a literatura, que é um saber, ao lado das expressões artísticas e das ciências, acompanha esta instabilidade se aparelhando, intensivamente, de obras com formatos indecisos, tendo a qualidade da literariedade sob suspeita. Aqui entra o objeto sobre o qual investo a tese nos capítulos posteriores: esvaziado, não pertencente por completo ao literário, ficcional, genérico, ou, em outros momentos, explicitamente a negação da moderna estrutura-mestra (estrutura-conto).

Isso não implica afirmarmos que na literatura sempre há respeito das fases que compõem a história da humanidade. Os textos atuais podem apresentar a mesma ordenação das escritas modernas e clássicas, do mesmo modo que existem obras nos séculos anteriores cuja forma permite que as abordemos a partir de pressupostos da crítica contemporânea, buscando problematizar nelas, conforme a filosofia moderna, os traços turvos, os discursos impróprios, as personagens secundárias e marginalizadas, o incerto e o caos.

Mas na pós-modernidade propriamente dita se engendram escritas mais passíveis a olhares teóricos pós-estruturalistas, uma vez postas em xeque certezas sobre estrutura, obra, estética, autor, época. Assim, “o texto escrito rompeu um duplo laço: com o autor que o produziu; com o referente que ele designava no momento de sua criação” (JOUVE, 2012, p. 62). O Barthes pós-estruturalista, por sua vez, pôde encontrar em um texto moderno, entre a “estética” romântica e a realista, aparatos necessários para pensar por um prisma inédito de análise de uma determinada obra literária. Trata-se da leitura que fez do conto *Sarrasine*, de Balzac, publicado em 1830, em ensaio intitulado *S/Z* (1999) [1970].

¹⁴ Páginas da Introdução numeradas com algarismos romanos.

O francês inicia o estudo em questão com a escrita de nove tópicos teóricos, antes de entrar propriamente na análise do conto de Balzac, através do qual percebe que uma leitura estruturalista não destringiria um gesto “anti-estrutura” da narrativa em questão. A anti-estrutura, que não é um termo utilizado por Barthes no referido estudo, penso como uma construção pela qual o texto demonstra sua inespecificidade genérica, isto é, o trânsito livre, na sua estruturação, por uma estrutura genérica ou outra. Daí a necessidade de precisar que a anti-estrutura culmina na anti-narrativa, e por fim no anti-conto. Um modo mais simplificado seria a expressão “anti-estrutura do conto”. Assumindo esse desígnio, o texto abre mão de apresentar-se com a totalidade de elementos que compõem a narrativa, de uma maneira que a veiculação da história é intercalada por momentos não propriamente narrativos, ou por narrações secundárias que não dizem respeito diretamente à trama esboçada desde o início.

A “estrutura” no estruturalismo é entendida como um todo de partes estruturantes que aparecem ou devem aparecer em toda narrativa, com respeito também de seus limites genéricos. Os simpatizantes desta vertente, no entender de Barthes, se propunham a

ver todas as narrativas do mundo (há tantas, e tantas houve!) numa única estrutura: vamos, pensavam eles, extrair de cada conto o modelo, e depois, com esses modelos, faremos uma grande estrutura narrativa que aplicaremos (para verificação) a qualquer outra narrativa: tarefa extenuante [...] e, no fim das contas, indesejável, pois o texto perde assim sua diferença” (BARTHES, 1999, p. 11).

Tal procedimento faz com que esses próprios críticos fechem os olhos para o “plural” do texto. A pluralidade está na escritura mesma da estrutura, na independência de suas partes, na capacidade de ele se abrir a mais de uma abordagem: um “texto inteiramente plural, [em que] o seu número nunca é fechado, tendo por medida o infinito da linguagem” (BARTHES, 1999, p. 13). O teórico considera como traço literário o texto que rompe com a linearidade estrutural, nutrindo-se de potências significantes “rizomáticas”, para lembrarmos Deleuze e Guattari (1995). Nessa forma, o texto “é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não há um começo: ele é irreversível; acedemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal” (BARTHES, 1999, p. 13). São, então, todos os textos assim? Não, mas estes são os que refletem um pensamento pós-moderno. Por isso, Barthes faz menção a uma separação menos rigorosa com base na forma da “obra”: há aquelas “legíveis”, as quais associará

simplesmente às clássicas, e as que denominará “escrevíveis” ou “redigíveis”, referentes sobretudo às modernas.

O texto narrativo escrevível rompe com a unidade estrutural da narrativa, visível desde a época de confirmação das suas propriedades e distinções genéricas. No caso do conto, quebra-se a “unidade dramática, com princípio, meio e fim” (MOISÉS, 2006, p. 41), cujos “ingredientes narrativos galvanizam-se numa única direção, ou seja, em torno de um único drama, ação” (*ibidem*); perde-se a concentração na exposição da história única, que aludiria a uma trama segunda (secreta) apenas implícita e fragmentariamente (PIGLIA, 2004, p. 90). A organização textual de uma composição escrevível se mostra indiferente ao fundamento de que seus significantes-componentes devem cumprir função narrativa sempre. Já não se percebe com mais clareza a funcionalidade narrativa de todas as palavras ali inseridas, o que leva o leitor a um certo atrito com a “forma narrativa” em questão. Isso porque “o escrevível é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escrita sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura” (BARTHES, 1999, p. 12).

A noção do escrevível como característica de um texto dialoga em parte com a concepção de “obra aberta” elaborada por Umberto Eco poucos anos atrás, em 1962, no campo da Estética. A expressão do italiano remete ao gesto de a obra necessitar, espontaneamente, da intervenção do leitor, desde as suas próprias experiências e formas de vida, para que a obra tenha seu valor estético validado. Conforme explica, “no fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais de ser ela própria” (ECO, 1991, p. 40). Dito de outra forma, ele destaca o fato de, na interpretação, o leitor conseguir chegar a uma compreensão particular da obra – sem a precisão de esta ter sido planejada pelo autor –, todavia não por isso afastada por completo da lógica semântica geral que a obra em sua originalidade já sugere.

Ainda nas palavras de Eco, “uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade” (ECO, 1991, p. 40), grifos do autor). Uma visão pós-estruturalista, como a de Barthes, já não parte mais da certeza da “obra fechada em sua “perfeição”, e de organismo “perfeitamente” calibrado”. Eco trabalha na linha do

“fechada, porém aberta, e aberta, contudo fechada”. Barthes, analisando *Sarrasine*, põe suas dúvidas em torno da verdade sobre “fechamento”, “obra”, “calibre”, e inclusive sobre “estética” e “arte”, se olharmos para o caso mais profundamente.

Eco, de uma outra maneira propõe que a “obra aberta” também remete ao que Barthes denominou “texto legível”. O procedimento de leitura de um texto legível não é inferior a qualquer outro. Com efeito, seu acontecimento se dá de modo mais natural quando o pesquisador se encontra diante de uma escrita com sua forma sistematizada, com uma estrutura de identidade genérica acusável como que, automaticamente, no desenrolar da leitura ou no seu término. Agiliza-se aí nossa imersão no sentido do produto. O texto escrevível propõe que o leitor se encante com o significante, jogue com a escrita, enquanto o texto legível não precisa de mais texto: o leitor “tem apenas a mísera liberdade de receber ou rejeitar o [mesmo]” (BARTHES, 1999, p. 12). O escrevível é plural desde a sua escrita. Sua leitura se traduz como ato de trabalho, não um ato de passividade, e a leitura de *Sarrasine* proporcionou a Barthes tal método de estudo.

Trazendo o ponto para o assunto da narratividade, argumentaria que a passividade leitora indica que o texto à frente já cumpriu a atividade de narração, isto é, já conta com os significantes precisos para revelação da “estrutura-obra”. Diferentemente, uma escrita literária escrevível requer que, na atividade do leitor, este passe de uma leitura interpretativa para uma leitura participativa, e às vezes narrativizante. Essa dinâmica exprime que já não são totalizadoras as instâncias participantes de uma composição textual literária, pelo contrário: sinalizam a “morte” da autoridade autoral, a oposição do texto a formas e gêneros fixados em um passado distante ou recente, e a emergência de um leitor mais próximo do ofício de um escritor.

A nível de filosofia, já vínhamos ressaltando que o pós-estruturalismo é uma orientação teórico-crítica procedente de um pensamento pós-moderno. As crises da verdade, da certeza e das utopias fazem com que, no campo da teoria da literatura, se busque por termos que deixem de aludir ao hegemônico, à predominância de um dos dois polos das muitas dicotomias historicamente demarcadas, muitas delas imprescindíveis para que a viabilidade de uma “Teoria da Literatura” se concretize. Nesse contexto, contra o dever de afastar “a obra” da “obra inferior”, se difunde a preferência entre os pós-estruturalistas pela expressão “texto”, termo fechado à ideia de uma totalidade, algo revelado pelo próprio Barthes em outra ocasião: “contra a tradicional noção de *obra*, durante muito tempo – e ainda – concebida de uma, por

assim dizer, forma newtoniana, passa-se a exigir um novo objeto, obtido pelo deslizamento e capotamento das categorias anteriores. Esse objeto é o *Texto*” (BARTHES, 1977, p. 156, tradução nossa, grifos do autor)¹⁵. O conceito de obra está diretamente conectado ao sentido de construção laboriosa, denota melhor um algo concluso, que se consegue com respeito a etapas de estruturação. A classificação “texto” avisa mais claramente sobre o inacabamento daquilo que se lê.

O texto incompleto, indeciso, com operação desregrada, infiltrado na literatura desde o romantismo, passando pelo realismo, modernismo e vanguardas históricas, como pensou Barthes, se verá ainda mais presente na pós-modernidade, e depois em um período de pós-autonomia literária. É que na pós-modernidade, especificamente em um texto anti-estrutura, percebemos a autonomia da linguagem literária no limite tolerada. A “desorganização” estrutural de um texto não o conduz ainda a uma saída, pelo menos aparente, da literatura. Na pós-modernidade, a indiferença do escritor para com as fronteiras genéricas se intensifica, confirmando-se ainda mais como um gesto não marginal; na pós-autonomia, são desafiados diretamente os limites da literatura. Neste último quadro, vemos um leitor que é convidado à ação de adentrar no espaço onde se faz a estruturação do texto, a jogar com a estrutura e fazer eclodir, não significados, mas sim significantes. Só assim é suficiente a noção de “leitor coautor” que vem lá dos estetas da recepção: um leitor que jogue, não com aquilo que está no texto, mas com aquilo que poderia estar ali.

Como uma vertente do pós-estruturalismo, se desenvolve na década de 60 o “desconstrucionismo”, para ser, a seu modo, segmento empírico de uma reflexão pós-moderna. Para Jacques Derrida, pioneiro no movimento intelectual de desconstrução, é prescindível que a obra se encontre desestruturada, temos o poder de desestruturar mesmo as “estruturas fechadas”, características da escritura clássica: como se todas as obras fossem “escrevíveis”. Desconstruir resulta num modo de leitura pelo qual esclarecemos que as verdades, os fundamentos, as heranças de discursos logocentristas, e todos os binarismos engendrados aí, são construções, e participam de uma inconstância significativa ininterrupta. Nesse exercício, importa ainda que contrariemos a fatalidade de o *segundo* ser o outro do *primeiro*. Nas palavras de Jonathan Culler,

¹⁵ “over against the traditional notion of the *work*, for long - and still - conceived of in a, so to speak, Newtonian way, there is now the requirement of a new object, obtained by the sliding or overturning of former categories. That object is the *Text*”.

a desconstrução é mais simplesmente definida como uma crítica das oposições hierárquicas que estruturam o pensamento ocidental: dentro/fora; corpo/mente; literal/metafórico; fala/escrita; presença/ausência; natureza/cultura; forma/sentido. Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural nem inevitável mas uma construção, produzida por discursos que se apóiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de *desconstrução* que busca dismantelá-la e reinscrevê-la - isto é, não destruí-la mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes. (CULLER, 1999, p. 122, grifo do autor).

A postura de Derrida em *Gramatologia* (1973 [1967]), livro no qual apresenta suas primeiras ideias sobre desconstrução, consiste em criticar o hierárquico, o homogêneo, enfim, o logocentrismo. Destaque-se o excerto de sua vasta teoria em que discute sobre a inexistência, no fim das contas, de uma separação entre o significante e o significado: “o significado funciona aí desde sempre como um significante” (DERRIDA, 1973, p. 8). A separação, teorizada em Saussure, remete a uma expectativa de centralização de significado do significante que articulamos. Para Derrida, toda insinuação de significado é composta de significantes de diferentes ordens que impossibilitarão um sentido final, transcendental. Os significantes de um texto são produtos; operam, em um texto clássico, por exemplo, a perpetuidade dos valores binários do poder e não-poder. Na escritura narrativa literária, toda linearidade e naturalidade deve ser resistida: requer-se que na leitura as distâncias entre o coadjuvante e o protagonista, o personagem e o narrador, a diegese e o diálogo, se tornem inconcebíveis aos nossos olhos. A discussão que propôs nos convida a pensar em um outro binarismo, o “escritor/leitor”, e a capacidade escritora apostada sobre este último que o faz suspeitar de qualquer sentido veiculado imediatamente pelo texto de autoria do segundo, ou seja, sua capacidade de manipular os significantes ali registrados, ou os ausentes.

Enquanto Barthes entendia que *Sarrasine* era uma das poucas narrativas que apresentavam uma complicação estrutural, um aspecto de “anti-obra”, Derrida deixa subentendido que todos os textos são passíveis de desconstrução, quer dizer, são todos escrevíveis, redigíveis. O prefixo “anti” remete a um ato daquele que olha para o texto no intuito de dissecá-lo e desconstruí-lo, mas também a um traço do texto em si, ou seja, como em *Sarrasine*, uma estrutura aparentemente “desestruturada”, incompleta, indecisa, inespecífica, às vezes inclassificável. De todos os modos, estamos tratando de um cenário em que o texto só tem o seu ponto final a nível virtual,

de um contexto que põe como suficiência da escritura, não mais ela “ser”, mas sim “devir”.

Certamente, ao ressaltarmos a ação do devir, do passar-se a ser, somos levados a referenciar Gilles Deleuze, e a associação que o francês faz do termo ao tema da escritura e da literatura, especificamente em *Crítica e clínica* (1997), no qual argumenta que “escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento [...]. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se [...] (DELEUZE, 1997, p. 11). Aqui, teorizando a partir da perspectiva da produção, o devir é um meio de desterritorialização a que o escritor se submete, ou a capacidade deste de deixar de ser ele próprio: “o que a literatura traz à tona não pode ser encerrado na existência do escritor, no que viveu, conheceu ou percebeu, mas naquilo que transpõe as fronteiras de suas possibilidades, no que ele escuta nos interstícios da linguagem” (FOSTER e SILVA, 2013, p. 88). O devir é transformação, não representação, e transformação sempre que seja necessária, sempre que seja dever abandonar a personalidade do eu-escritor, e assim abrir-se ao devir-animal, devir-criança, etc. (DELEUZE, 1997, p. 11).

O modo como concebe tal potencialidade dos escritores faz com que entendamos, conseqüentemente, que o produto (inacabado) ao que eles chegam também expressa uma abertura ao devir. O devir não se expressa somente no desenrolar da ação de escrever: ele excede o ponto final do escritor. Por mais que os filósofos franceses referidos, Derrida e Deleuze, se atenham à conduta de um leitor pós-estruturalista, que possa ver toda produção com “olhos desconstrutores”, seria importante voltar à ideia de que existem “construções” em que a “desestrutura” já é límpida. Talvez esta percepção se difundisse em um momento posterior, quando os significantes que compõem uma estrutura, no lugar de se mostrarem apenas complicando e perpetuando os significados do texto, eles simplesmente “não se mostrarem”. Aqui me dirijo à ausência destes significantes pensando em uma morfologia e sintaxe da narrativa: a falta de um narrador; a presença de não mais que um personagem; a não descrição do espaço onde ocorre a ação ou conjunto de ações; o corte do clímax; a entrada no discurso e/ou no verso poético; etc. Aqui teríamos, diferentemente, a escrita de uma “não-estrutura”, no sentido de “não-narrativa”. E como explorar os significados de um texto, se o mesmo carece de significantes que o ajudariam a se enquadrar em um gênero literário? A ocorrência de uma escrita nesses

moldes se justifica pela expectativa e hipótese de que a relação entre escritor e leitor se encontre em um grau radical de proximidade. Aposta-se que o intérprete devesse ser escritor, antes de tudo.

A profusão das anti- e não-estruturas potencializa o assunto da identificação genérica. A incerteza sobre o gênero incide sobre dois pontos: primeiro, a escrita com tal forma tem a sua literaturalidade vista como que perigando; depois, pode-se entender que a identidade de gênero pouco importa para o estudo do texto em si. No entanto, pode ocorrer de, neste segundo exercício, adentrarmos no texto privilegiando alguns dos seus elementos que mais aludem ao sistema narrativo, empurrando-nos a um paradoxo do retorno da importância genérica. Em outras palavras, imergimos às vezes em uma “narrativa anti-narrativa”, e exploramos seus alcances semânticos com base na escassa narratividade ali trabalhada, e, na mesma mão, apenas não queremos decidir “é narrativa”, “não é narrativa”: levamos em conta que seja satisfatório que a “estrutura”, a “forma”, o “gênero”, só tenham visibilidade em um território virtual¹⁶.

Se não conseguimos proibir a designação “narrativa”, ou “conto” (de uma ficha catalográfica, por exemplo), não por isso devemos fechar os olhos para a independência estrutural do texto, para a sua configuração anti- ou não-mimética, que é uma possibilidade literária aberta desde muitos séculos. Assim é que deixarão de ser considerados tão-somente os resquícios da escrita que superficialmente aludem ao gênero, e trataremos o esvaziamento narrativo como potente reivindicação da própria narratividade. “Se todas as escritas curtas denominadas contos, minicontos, conseguem reivindicar narratividade”, isso seria outra questão. Deleuze afirma que “são muito poucos os que podem dizer-se escritores” (1997, p. 16), pelo fato de a maioria não conseguir desligar-se de sua “pessoalidade”. Por conseguinte, é possível argumentar que nem todos os leitores devêm escritores, isto é, abandonam o ofício centralizado de um leitor-semantista. Tampouco infiro que esse último procedimento já não funciona, ou é inferior ao primeiro. Pelo contrário, a mesma leitura pela que se

¹⁶ Escritas deste perfil, quer dizer, minicontos anti-contos, encontramos inseridas em obras como *Pérolas de um decote* (1998), de Pólita Gonçalves, *mínimos múltiplos comuns* (2015), de João Gilberto Noll, *O grande deflorador* (2000), de Dalton Trevisan, e *Contos negreiros* (2005), de Marcelino Freire, para que se cite alguns exemplos no Brasil. No segundo capítulo chego a destacar como a estrutura de um conto, de uma narrativa, se “contamina” em “Linha do tiro”, uma das composições do livro de Freire, que apresenta em sua construção um texto do início ao fim redigido somente via discurso direto, por diálogos articulados através de dois personagens apenas, que vão preparando todo o tempo um clímax que não chega a se concretizar.

busca de imediato significado é aquela que fará o leitor retornar ao texto a fim de substituí-la por uma leitura narrativizante, a não ser que ele, o leitor, e por várias razões, ignore essa conduta simultânea de leitura-escritura.

Quero com isso dizer que há um primeiro cenário, e nele se atua como se não houvesse crise das hegemonias, nem necessidade de invalidação dos binarismos e dicotomias: a narrativa é narrativa, o conto é conto, em vez de anti-narrativa, ou anti-conto, que estão em uma etapa subsequente da história. Estes últimos, por sua vez, admitem uma anti-estrutura, de modo que o “anti-relato”, ao ser nomeado “relato”, o é precipitadamente. Daí questionarmos o método empregado por pesquisadores que analisam esse tipo de texto pós-moderno: quando acreditam, como exporemos nos próximos capítulos, que a anti-estrutura reúne todos os componentes de uma estrutura. Nessa atitude, vasculham o texto na missão de encontrar nele nem que seja um traço sutil, ou qualquer prova da sua filiação à “grande estrutura”, à narrativa, ao gênero: um verbo conjugado na terceira pessoa do singular, uma voz que se pronuncia, um nome próprio, o sinal gráfico que indica um diálogo... Tal procedimento pode levar o crítico a ignorar a potência do texto que reside justamente naquilo que ele não é, por ser esboço, ensaio para, um quase, um devir. Mas há ainda um momento, terceiro e “último”, por problematizarmos, aquele que compreendemos como “pós-autônomo”, e nesta discussão a clarividência de uma estrutura caótica, de uma escrita escrevível, se acentua sobremaneira: presenciaremos a negação explícita da “grande estrutura”, na forma não mais de uma anti-estrutura, mas sim de uma “não-estrutura”.

1.2.2 A não-narrativa e o estado de pós-autonomia da literatura

Esta Tese se volta à problemática da estrutura, a partir da hipótese de que a percepção desta quer dizer a assimilação de uma escrita com determinada categorização via gênero: um conto, um romance, uma novela. É menos exequível uma determinação de gênero através restritamente do seu conteúdo: o texto pode inscrever o fantástico em seus termos, mas, para ser “conto fantástico”, depende de certa adequação sistêmica. O estranhamento da estrutura remete ao gesto pelo qual não identificamos de imediato a que gênero se enquadra determinado texto, que poderá estar na forma anti-gênero ou não-gênero (narrativo). A literatura moderna, principalmente expressa em produções românticas, realistas e modernistas, marca

um período de fixação dos gêneros literários, e de descrição das suas fronteiras. É também uma época de formalização da Literatura enquanto disciplina, provida esta de composições passíveis a uma leitura profissional. A literatura recebe aqui a demarcação do seu território, e o status *de* autônoma. Como instituição autônoma, se espera que seu corpo de produção comporte profissionais autênticos cuja aptidão para o ofício da escritura seja pouco refutada. O gênero serve como um dos meios de firmar tal autonomia, e a convicção sobre uma “literatura em estruturas específicas” incita a marginalização de tudo aquilo que escapa de moldes canonizados.

Na modernidade se populariza ainda a crença da existência de um cânone, ocupado preliminarmente por escritores “clássicos”, “consagrados”, a quem os demais devem tomar como referência. Por outro lado, reivindica-se que as obras se caracterizem por uma série de elementos que confirmem sua literariedade ou linguagem literária: questões formais, como a narratividade, o termo metafórico, a técnica do verso, etc., e questões de sentido, como a universalidade do tema, a morte do herói, a simbologia por trás da trama, a redenção da comunidade... É possível aludirmos a uma “crítica moderna” na intenção de destacar uma postura pela qual os pesquisadores determinam critérios fixos que acusam o escritor, a obra e o leitor de literatura *modelos*, com base em abordagens sobretudo textualistas e semanticistas. Depois, “as referências” (de autor, texto e leitor) serão peças em crise na pós-modernidade. Presenciamos a definição de literatura se afastar ainda mais do que é a Poética em seus primórdios. A pós-autonomia entra nesse interstício, em um contexto que coloca a literatura e a não-literatura como binarismo rompido, separação esta que entre os estruturalistas parecia insusceptível a violações, e que o pós-estruturalismo pareceu prenunciar. A pós-autonomia significa a indiferença quanto a, pelo menos aparente, não-autonomia da literatura, do seu campo, de seu estado enquanto instituição, da unilateralidade de sua leitura.

Tomo o conceito de “pós-autonomia” da pesquisadora argentina Josefina Ludmer, introduzido por ela mesma em um curto ensaio-manifesto, publicado no ano de 2007 na revista digital *Ciberletras*, mas que influenciaria nos anos seguintes um vasto número de estudiosos da literatura contemporânea, principalmente os latino-americanos. No estudo, a crítica se dirige especificamente a narrativas escritas na Argentina, na primeira década do século XXI, e percebe pelo menos um traço comum em várias obras: o fato de não expressarem explicitamente uma total textualidade literária assim como se teorizou na modernidade. Ela, portanto, observa que

muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem “em êxodo”. Seguem aparecendo como literatura e tem o formato livro (são vendidas em livrarias e pela internet e em feiras internacionais do livro) e conservam o nome do autor (que pode ser visto na televisão e em periódicos e revistas de atualidade e recebe prêmios em festas literárias), se incluem em algum gênero literário como o “romance”, e se reconhecem e definem a si mesmas como literatura. Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido. Não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade. Representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária, na época das empresas transnacionais do livro ou das oficinas do livro nas grandes redes de jornais e rádios, televisão e outros meios. Esse fim de ciclo implica novas condições de produção e circulação do livro que modificam os modos de ler. Poderíamos chamá-las de escrituras ou literaturas pós-autônomas. (LUDMER, 2010, p. 1).

Alguns pontos merecem nossa atenção. Ludmer atenta para o movimento de textos literários que abertamente cruzam as fronteiras da literatura, ao passo que ao mesmo tempo parecem exibir algum pertencimento ao campo literário. A violação das fronteiras da literatura confirma o estado de pós-autonomia desta, quer dizer, ao gesto de as obras apresentarem os componentes técnicos literários como parte, de modo que a literatura em si já não seja a protagonista no texto, e ainda aos casos em que as escritas se mostram como que exauridas completamente do que ela denominará “literaturalidade” (LUDMER, 2010, p. 4) (ao meu ver, um modo que ela encontrou para remeter-se tanto à “literariedade” dos formalistas, quanto aos critérios denunciadores do literário oriundos das teorias da literatura subsequentes, como as da interpretação e recepção). Segundo seu ponto de vista, nessas “literaturas”, como costuma designar, a mimese deixa de ser a marca imprescindível da escritura, já que não mais se imita ou se representa, e sim se reproduz tal qual: é transportada ao texto

uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, gruas e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático. (LUDMER, 2010, p. 2).

As escritas literárias às quais Ludmer se dirige são por ela classificadas como *ficciónrealidad* (*ibid.*, p. 3) na medida em que colocam sua atenção em uma “realidade cotidiana”, e o presente experimentado, presenciado, se torna tema merecedor de um

relato imediato, que funciona como espécie de fotografia. Nesse sentido é que chamará o cenário da produção literária contemporânea de “fábrica do presente”, que é a “imaginação pública” (*ibidem*). Por essa razão devemos afastar sua definição de “realidade” do conceito tradicional de “realismo”. A realidade transportada aos textos, a que se refere Ludmer, tem a ver com a descrição do presente, do agora, e não com a narração dependiosa do memorialismo. No realismo moderno os textos reportam a uma “realidade histórica”, e, segundo a autora, a realidade à qual chama cotidiana “não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da sua história política e social (a realidade separada da ficção), mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências” (*ibid.*, p. 2). Esta realidade “absorve e fundiona toda a mimese do passado para construir a ficção ou as ficções do presente” (*ibidem*). O relato de acontecimentos passados, íntimos do autor ou universais, culmina em mais um adereço daquilo que na trama é de fato o cerne: o presente; o passado entra na narrativa como enxerte, ora deslocado da posição que ocupava na estrutura original, ora parodiado abertamente.

A narração do agora exige que o escritor abra mão de uma das qualidades conferidas à literatura na modernidade, na época da formalização de sua autonomia: sua ficcionalidade. O autor não se vê pressionado para exprimir o verossímil em seu texto, de maneira que sobrevive a história (a estrutura desta), mas não a fabulação, o imaginário:

a narração clássica canônica, ou do *boom* (*Cien años de soledad*, por exemplo) traçava fronteiras nítidas entre o histórico como “real” e o “literário” como fábula, símbolo, mito, alegoria ou pura subjetividade, e produzia uma tensão entre os dois: a ficção consistia nessa tensão. A “ficção” era a realidade histórica (política e social) passada (ou formatada) por um mito, uma fábula, uma árvore genealógica, um símbolo, uma subjetividade ou uma densidade verbal. [...] Essas escrituras “sem metáfora” (como as que analisa Tamara Kamenszain) seriam “as ficções” (ou a realidade) na era dos meios de comunicação e da indústria da língua (na imaginação pública). Seriam a realidade cotidiana do presente de alguns sujeitos em uma ilha urbana (um território local). (LUDMER, 2010, p. 2-3).

Logo, a ficcionalidade, na pós-autonomia, é mais um elemento moderno que tem o seu sentido de dominante, hegemônico, verdadeiro, ignorado. Ao falar de “escrituras sem “metáfora””, a argentina se refere, de um modo que até julgamos exagerado, ao conteúdo das escritas pós-autônomas, carentes de um teor subjetivo, desprovidas de uma inteira intenção mimética. A metáfora é uma faculdade da linguagem poética muito explorada nos estudos modernos de literatura, sobretudo

pelos semanticistas e teóricos da interpretação, hermeneutas. A autora usou o termo na função de metonímia (não à toa as aspas), pois é quase sempre com a metáfora que nasce a complicação semântica do texto. A densidade no significado não remete a uma marca predominante nos textos pós-autônomos, mesmo porque a função poética perde seu posto de protagonismo na escritura. As finalidades outras da linguagem se reparam sem uma ordem predeterminada, e é assim que o texto aparenta tender no mais das vezes a um nível fático e oralizante de comunicação.

Como narração do presente, do cotidiano, as narrativas acabam tomando a forma de relatos extra/para/não-literários, os quais ao longo da história tiveram e ainda têm a descrição da realidade, do real, como principal finalidade:

tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas. (LUDMER, 2010, p. 2).

O procedimento pautado na pós-autonomia promove tensões em torno das ideias fundacionalistas de autoria, foco narrativo, e recepção. Primeiramente, os gêneros dos quais esse modo de escritura se apropria promulgam um intenso vínculo entre o eu-autor e o narrador. A fusão das duas entidades é retratada na escrita de uma “autobiografia”, ou “diário íntimo”, como avisa a autora. A popularidade dos gêneros coincide com uma época de supervalorização do eu, em que a não profissionalização não nos impede de atuar, opinar, escrever.

As práticas de escrita têm se alastrado consideravelmente nos últimos anos, o que se percebe desde as primeiras interlocuções via internet. Escrever se torna hábito; escrever sobre, um dever; escrever respeitando variadas estéticas, algo sempre propício. A pós-autonomia rompe com a dinâmica funcional da tríade autor-obra-leitor, como em situações nas quais o autor é de uma só vez o escritor, o narrador e o protagonista da ficção(realidade) que cria(reproduz), a obra um inacabamento visível desde a combinação de seus significantes/estruturantes, e o leitor um sujeito isento da responsabilidade de dissecar as possibilidades significativas do texto. O contexto referido inspira a crítica ácida da antropóloga Paula Sibila, que no mesmo sentido se pronuncia (embora, indo além do que penso aqui, pareça negar totalmente o momento pós-autônomo da escritura):

os alicerces desses relatos mais recentes tendem a se fincar no próprio *eu* que os assina e narra. Com uma frequência inédita, o *eu* protagonista – que costuma coincidir com as figuras do autor e do narrador – se torna uma instância capaz de avaliar o que se mostra e o que se diz. A autenticidade e inclusive o próprio valor dessas obras – e, sobretudo, das experiências que elas reportam – apoiam-se fortemente na biografia do auto-narrador e personagem. Em vez da imaginação, da inspiração, da perícia ou da experimentação que nutriam as peças de ficção mais tradicionais, nestes casos é a trajetória vital de quem fala (e em nome de quem se fala) que constitui a figura do autor e o legitima como tal. Tanto essas vivências pessoais como a própria personalidade do *eu* autoral, porém, também são ficcionalizadas com a ajuda da aparelhagem midiática e são convocadas para performar na visibilidade. (SIBILA, 2016, p. 250).

Os critérios modernos que definem o que é literatura não conseguem domar a urgência da narração do *já*, o relato do cotidiano comum e das alteridades múltiplas, suscetível a passar por filtros menos resistentes. A pós-autonomia manifesta a passagem de uma consciência anti-logocentrista – percepção que se teve no início da pós-modernidade – para as práticas mais radicais, mediante as muitas formas de escritura, pautadas nesta mesma consciência; *ela* avisa o final “de uma era em que a literatura teve “uma lógica interna” e um poder crucial. O poder de definir-se e ser regida “pelas suas próprias leis”, com instituições próprias (crítica, ensino, academias) que debatiam publicamente sua função, seu valor, seu sentido” (LUDMER, 2010, p. 3). Não que essas instâncias não atuem ou não existam mais: a questão é que, quando o exercício da escrita parte da consideração da literatura em uma condição de pós-autonomia, vê-se que importa muito pouco ou nada que esses atributos consistam em uma entrega intimamente textual. Faltoso de alguns aspectos e qualidades (genéricas, literárias), a “glória” do texto estaria numa relação estética do mesmo mediante aquilo desvinculado do poético, do mimético.

Agora, o que se vê é um esvaziamento de literatura e uma “estruturação não-estrutura” em muitos casos, de modo que ficam vulneráveis as fronteiras construídas no campo literário, e tais escritas acabam cumprindo melhor a ambição ensaiada com os pós-modernos primeiros. Não só isso: deixa de ser determinante a autoridade de quem decreta o estatuto literário de uma obra, uma vez que as condições expostas e impostas nem sempre se faziam (tampouco se fazem) tão-somente com base na construção do texto. Certa forma, as obras classificadas como pós-modernas já vinham ferindo as “estruturas modernas”, e as situações flagradas nas produções atuais são mostras mais “cruas” deste contexto. Tal ponderação resume, com nossas palavras, a defesa de Ludmer reproduzida abaixo:

é o fim das lutas pelo poder no interior da literatura. O fim do “campo” de Bourdieu, que supõe a autonomia da esfera (ou o pensamento das esferas). Porque se borram, formalmente e “na realidade”, as identidades literárias, que também eram identidades políticas. E então se pode ver claramente que essas formas, classificações, identidades, divisões e guerras só podiam funcionar em uma literatura concebida como esfera autônoma ou como campo. Porque o que dramatizavam era a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura. Borram-se as identidades literárias, formalmente e na realidade, e isto é o que diferencia nitidamente a literatura dos anos 60 e 70 das escrituras de hoje. Nos textos que estou lendo as “classificações” responderiam a “outra lógica” e a outras políticas. (LUDMER, 2010, p. 3).

Entretanto, os textos sobre os quais direciono esta Tese respondem a uma lógica particular de pós-autonomia, já que as micro-escritas desprovidas de narratividade não desembocam explicitamente no tipo principal de texto ao qual se dirige Ludmer, isto é, as “narrativas realidadeficção”. Sigo com a hipótese de que a condição “realidade = ficção” do texto literário não diz respeito ao traço único de exemplificação da pós-autonomia. Também a não-narratividade se mostra como uma qualidade pós-autônoma, pois, nas suas particularidades, também desmantela as funções pré-estabelecidas que são conferidas a autor, obra e leitor. Seja em situações em que escritas breves e hiper-breves estão enroupadas pelo mesmo “realismo” que Ludmer teoriza, ou, como na maioria das vezes, em textos com amarrações morfossintáticas enigmáticas em fôrmas miniaturizadas, faz-se exigência de leitura atípica, com aspecto de “não-leitura”, fruto de um deslocamento da “função leitor”. A não-leitura quer dizer um ato de afirmação de outro procedimento que não o de “interpretar significados”; trata-se do exercício de ler criando, ler ao mesmo tempo em que os significantes presentes são manipulados.

Ludmer entende a pós-autonomia da literatura em ocasiões de fim do desígnio mimético. No entanto, o narrativo corresponde a outro plano, o da diegese. Uma narrativa “hiper-realista” – na acepção de “realidadeficção” proposta pela autora –, por exemplo, continua narrativa, ainda que não-mimética. Não seria questionada sua narratividade, neste caso, mas sim sua ficcionalidade literária. Em escritas de realidadeficção Ludmer infere haver uma perda do “sentido literário”. Também o sentido de uma escrita de gênero indetectável não se apreende do modo como ocorre quando nos vemos diante de composição moderna: no primeiro caso, por motivo da invisibilidade da mimese; no segundo, pela falta da diegese, da atividade de narração que faria surgir a estrutura-relato-história.

É importante complementar que a proposta “anti-” é esboçada entre os escritores modernos. Há textos modernistas e sobretudo vanguardistas altamente resistentes a uma estrutura genérico-narrativa sólida, como algumas escritas prosaicas de Juan José Arrelola, no México, e de Juan Ramón Jiménez, ou Ramón Gómez de la Serna, ambos espanhóis. Mas em termos de consciência e espontaneidade, entre os pós-modernos esta postura chega a ser mais notória. O termo “estrutura”, ao que me dirijo aqui, está atrelado a um funcionamento autônomo da literatura, referindo-se, assim, a gêneros e formas que se estabeleceram nesse campo, com suas leis, critérios e orientações de leitura centralizada. Desse modo, se afirmarmos que uma escrita se contrapõe, ou se apresenta como inteira negação à “narrativa”, reportamos à contraposição de tipos de narrativas teorizadas na modernidade, com estrutura que chega nítida aos olhos do leitor. Entendendo o estrutural como componente de um território autônomo, devemos, conseqüentemente, partir de princípios diferentes para analisar aquilo que se escreve em um espaço anti-autônomo e pós-autônomo.

A pós-autonomia ainda avisa que a literatura se encontra em algum lugar não exclusivamente dominado pela “arte”, se entendermos esta ainda atrelada à função única, de *mímesis*. Se o conceito de arte puder ser aplicado a uma literatura pós-autônoma, será o de arte do experimento, do laboratório, da “fabricação humana” nas palavras de Ludmer: a criação, não da obra, mas do que não se finaliza enquanto tal; do incompleto, do indeciso, do sem nome. A saída do mimético, do diegético, do verso, não cancela a realidade de que o que se escreve é ainda criação, *poíesis* em seu primeiro sentido. Isso implica afirmarmos que a relação estética, a “sensibilização”, do objeto criado para com o seu “receptor”, sucede mesmo que fora de uma estrutura literária evidente.

Daí se inscreverem neste espaço o miniconto que não é “conto”. Essas formas preferem o amplo campo do discurso (GENETTE, 2011) – onde se instalam outras que chegaram a uma identificação genérica, como o poema lírico ou o ensaio – para transitarem sem que haja, pelo menos momentaneamente, gêneros que as abarquem, de modo que nos reste a tarefa de analisá-las de acordo com a negação do gênero em que *elas* se afirmam (por meio do autor, antólogo, crítica, editora...). Temos, portanto, em um miniconto não-conto um “esvaziamento”, para voltar a um termo de Ludmer, de estruturantes. Há um propósito, do texto em si, mas também em toda atmosfera que o circunda, que os componentes ausentes sejam evocados por um

leitor especial, que decida sobre as amarrações narrativas que poderiam se presentificar ali.

Este gesto de pós-autonomia põe às claras a tese de Barthes de 1968 que afirma sobre a “morte do autor”. “O discurso barthesiano professa o desligamento do autor em relação à escritura, propondo metaforicamente a “morte” deste a favor do “nascimento” do leitor” (SOUZA, 2017, p. 143). “Morre”, acima de tudo, a autoridade conferida ao autor. E “Barthes considerava autoria a sinônimo de autoridade, tirania e aprisionamento” (*ibidem*). Em parte das teorias modernas, a compreensão do texto é dependiosa de um exame dedicado do autor e suas exterioridades. Por outro lado, a autonomia do leitor não permitia que este fosse além de sua função: ler. Ler, seguramente, a sua maneira, todavia respeitando sentidos já deixados pelo autor, e respeitando a estrutura da escrita. Na pós-autonomia, diferentemente, as três entidades ora se interpenetram ora se negam. Sucumbem a autoridade do autor e a do texto, e irrompe o leitor-escritor, que concatena a interpretação com uma leitura que seja narrativizante.

Uma leitura narrativizante rompe com a clássica operação hermenêutica, pela que o leitor “entende”, “interpreta” e “explica” (JOUVE, 2012), ou “compreende”, “interpreta” e “aplica” (JAUSS, 1974) a obra ou escrita em questão. Neste contexto, o leitor se conscientiza sobre as aberturas estruturais do texto, quando pensa sobre o seu gênero. Enquanto a estrutura-conto o empurra a um exame semântico regido, antes de tudo, pelas leis genéricas, percebe que em uma não-narrativa pós-autônoma “estruturantes de narrativa” ainda precisam ser evocados.

A “compreensão” da escrita ou micro-escrita com narratividade ausente se refere ao entendimento, por parte do leitor, pelo menos dos sentidos literais dos itens lexicais inscritos, lembrando Eco (1992), isto é, de sua “mensagem linguística”, a noção imediatizada de seu grau morfossintático e o máximo que puder no tocante a seu nível semântico. É numa leitura mais atenta, na tentativa da interpretação, que a dificuldade de assimilação “total” do texto se apresenta, porquanto não se está lendo uma escrita com estrutura definida, de classificação via gênero visível: há problemas estruturais a serem resolvidos antes, para que aquilo que se diz “narrativa” possa de fato se afirmar como tal.

Outro ponto importante que percorre por este cenário concerne à indiferença por parte dos autores quanto ao desejo de adentrar ou não no cânone por intermédio

da determinação genérica de suas produções. A esse respeito, esclarece Antonio de Pádua D. da Silva (2016) que

a identidade de gênero literário a que possa pertencer o texto escrito parece ter pouca importância para o sujeito autor, cuja intenção parece centrar-se unicamente no modo de encontrar um público leitor (através da logística mercadológica, das estratégias disponíveis usadas por cada um) (p. 25).

O conceito de pós-autonomia, alinhado a esta Tese, atinge escritas com aparência não-genérica, que trazem a literatura refletida naquilo que não caracteriza a totalidade de um gênero (narrativo). Isso porque há propostas outras, múltiplas, variadas formas de efeito sem que o texto cumpra o rito da narratividade. A linguagem de uma escrita não-estrutura não se realiza senão por movimentos além-texto, além-gênero, além-“literariedade”. Convém, então, destacarmos a precisão da expressão “pós-autonomia”, que retrata um contexto onde inexistente a noção do “próprio”, de uso corrente no interior de um território autônomo. Nas palavras de Tiago Guilherme Pinheiro,

um lugar próprio, um campo chamado “autônomo” [...] se traduz em instituições e mecanismos específicos de valoração, armados com aparatos que conferem legalidade (uma relação entre literatura e lei, mediada pelos conceitos de ficção e realidade, de direito e liberdade) e autoridade (sob os conceitos de autor, cânone, obra, etc.) à prática literária. (PINHEIRO, 2013, p. 156)

A discussão da pós-autonomia introduzida por Ludmer se limita em chamar a nossa atenção para práticas da escrita contemporânea (ela está pensando na literatura argentina). Esta é a distância basilar entre pós-autonomia e pós-modernidade, já que esta última corresponde a um contexto muito mais amplo, a “um derramamento metafórico, discursivo, epistemológico, filosófico e crítico da modernidade” (OGLIARI, 2012, p. 23), enquanto a primeira se restringe em remeter a problemas de autonomia no texto. Como a pós-autonomia concentra-se no literário, são todas as formas de hierarquização e binarismo vistas como que desconstruídas, a começar pela principal delas, o traço mais rígido na definição de uma autonomia: a desambiguação quanto ao ser ficcional e ser real. Voltando a Ludmer, tratam-se de escritas que acomodam realidades “desdiferenciadoras” (2010, p. 2). O processo de desdiferenciação consiste no jogo que o texto faz ao se mostrar fora e dentro da literatura ao mesmo tempo (KOHAN, 2013, p. 311). As classificações e identidades literárias também fazem parte deste processo. Não há o outro submetido ao seu

primeiro, mas uma escritura que perfaz o literário e o não-literário, e esse movimento nos impossibilita de a lermos com as mesmas perspectivas crítico-analíticas utilizadas na leitura de obras com estrutura-mestra.

Em suma, encontramos em produções literárias elaboradas, desde a primeira parte da década passada até os dias atuais, formas de escrita que ferem e/ou negam as estruturações canônicas que se afirmaram em período que chamamos “moderno”. É nesta época que as fronteiras de gênero são demarcadas, sendo estabelecidas suas leis e normas internas, de modo a exigir do escritor habilidade e conhecimento da forma, dos procedimentos de composição, do “como escrever”. Em contrapartida, outras escrituras estão providas de aspectos que contradizem a organização textual moderna, e comprometem ainda as funções, predeterminadas na modernidade, de autor/escritor e leitor. Do ponto de vista da construção em si, não cumprem os pré-requisitos do gênero do qual é classificado: são poemas anti/não-poemas, contos anti/não contos, romances anti/não romances... Outras escritas parecem fugir do desígnio mimético, ficcional, para que se escrevam realidades outras com propostas estéticas heterogêneas, extraliterárias, buscando efeitos específicos, visando recepções específicas, promovendo efeitos de natureza alheia à poética.

Neste sentido, é satisfatória para estas produções a designação “texto” em vez de “obra”, como vimos em Barthes (1977). No texto trabalhamos; a obra, apreciamos, recebemos (sugere finitude, conclusão – a obra é aberta, mas também é fechada (ECO, 1991)). Reinaldo Laddaga, na mesma mão, explica: “Uma obra de arte se observa. Uma obra de arte: é que a arte – assim se suporia no contexto desta cultura – está destinada a culminar em obras. No âmbito da cultura moderna das artes a ideia da obra é [...] a “ideia reguladora” principal” (LADDAGA, 2006, p. 34, tradução nossa)¹⁷. No caso dos tipos das escritas pós-autônomas às quais atentamos, sua orientação reguladora é pautada na não-regulagem, refletindo sua conduta de não-pertencimento e inespecificidade. A contemporaneidade nos proporciona escritas inespecíficas, em um grau quantitativo e qualitativamente mais notável do que como ocorria em tempos de produções na modernidade. A hipótese do não-específico da qual parto tem sua base nos estudos de Florencia Garramuño a respeito do que ela

¹⁷ Una obra de arte se observa. Una obra de arte: es que el arte - así se supondría en el contexto de esta cultura- está destinado a culminar en obras. En el marco de la cultura moderna de las artes la idea de la obra es [...] la “idea regulativa” principal”.

chama “arte contemporânea”, na qual inclui também a literatura. Sobre o tema, a autora propõe:

se o entrecruzamento de meios e suportes é a face mais evidente desse questionamento da especificidade, o fato é que essa aposta no inespecífico se aninha também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem, desnudando-a em sua radicalidade mais extrema. Porque é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás, a proliferação cada vez mais insistente desses entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade – dir-se-ia de horizonte – da produção de práticas artísticas contemporâneas. Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de “arte inespecífica”. (GARRAMUÑO, 2014, p. 7).

A discussão do inespecífico na literatura vai na esteira do que Ludmer afirmou sobre “a drástica operação de esvaziamento do literário” (2010, p. 1), e anuncia uma era em que alguns aspectos se destacam. Podemos colocar a hibridez¹⁸ da forma como um dos elementos mais evidentes. A imprecisão de uma forma única reflete o contexto do relato fragmentado, espécie de anti-relato, e ainda o atributo da intertextualidade literária levada a uma aplicação máxima, de cruzamento de distintos gêneros, discursos, textos, mídias, linguagens e artes. São formas com partes heterogêneas, providas de agentes, seja em trama ou em um poema lírico, também caracterizados pela não fixidez de identidade, propósito, faculdades. É por esse ângulo que a argentina Garramuño abordará o romance do brasileiro Luiz Ruffato, intitulado *Eles eram muitos cavalos* (2001). Segundo a pesquisadora, a “obra” é composta por

fragmentos heterogêneos, tanto no que diz respeito ao formato quanto aos personagens, que figuram como mosaicos de histórias, sentimentos e afetos que, ainda que ocorram todos no mesmo dia, na mesma cidade de São Paulo, e no mesmo momento, não acham maneira de se articular uns aos outros num romance (muito embora o livro se venda e se proponha como “romance”). (GARRAMUÑO, 2014, p. 8).

¹⁸ “Hibridez” ou “hibridismo” são termos recorrentes na teoria da literatura contemporânea. Eles, no entanto, possuem um sentido problemático na linguagem da biogenética, uma vez que afirmar sobre um animal híbrido significa remeter a um ser vivo desprovido de fertilidade, por resultar de uma combinação de duas espécies distintas. A suposta alusão a uma potência semântica estéril faz com que alguns pesquisadores se esquivem desses vocábulos.

Na mesma linha, a de inespecificidade da estrutura e dos personagens, podemos incluir as escritas de *O filantropo* (1998), de Rodrigo Naves. No livro, temos textos classificados como “contos”, ao menos na ficha catalográfica, mas que não contam, tendo-se como referência uma estrutura-gênero. Na verdade, não se desenvolvem ali histórias: o leitor está mais perante um mosaico de informações, descrições pouco precisas da vida e das experiências de personagens. Também o romance *La ansiedad: novela trash* (2004), do argentino Daniel Link, chama nossa atenção para um caso de pluralidade de formas, observada com a saída do livro para a linguagem do computador, mas inserida no mesmo livro, onde o contato entre personagens se dá virtualmente, por troca de e-mails, culminando o conjunto da obra na forma de um não-romance.

1.3 Problemática do gênero e a ideia de participação sem pertencimento

Trilhamos o percurso, até aqui, de uma discussão que engloba duas etapas centrais: a da consciência de um texto literário fechado a determinadas estruturas; e o período de rompimento dessas estruturas, de um modo comedido ou radical. Este capítulo encerra com um debate mais centralizado na questão do gênero, ou de como funciona o seu território no interior da literatura. Na vasta produção literária que acessamos atualmente, as fronteiras genéricas nem sempre são imperceptíveis. Existem o genérico¹⁹, o inter-, poli-, transgenérico, e por fim o aspecto não-gênero. Por outro lado, é pouco conveniente que lancemos sobre quaisquer textos a certeza do “genérico”, considerando uma convicção formulada desde o seu exterior, e assim fechemos os olhos para os excertos ou para o *todo* de negação do gênero em múltiplas situações. Essa não foi, como vimos, a atitude de alguns estudiosos pioneiros da poesia ao notarem que alguns versos mimetizavam muito pouco as ações, e explicitavam a representação das emoções, percepção esta que abriu caminho para a teorização do gênero “poesia lírica”.

A presença do lirismo e do ensaístico na literatura desponta como prenúncio de uma autonomia que não poderia ser pensada, a partir da metade do século XVIII, senão como “uma *autonomização relativa* do literário em relação a outros discursos e linguagens” (NASCIMENTO, 2016, np). A autonomia completa da literatura não é mais

¹⁹ Ainda continuo utilizando a expressão “genérico” na acepção de “relativo ao gênero”.

que virtual, ou, de outro modo, percebida na definição e singularização dos seus estruturantes e estruturas.

Uma abordagem mais abarcadora do gênero inicia com a admissão de suas fronteiras e a ciência de que a ida do texto de um gênero a outro, ou de seu afastamento de certa identidade genérica, reflete uma abertura, não do gênero, mas da literatura, de seu campo, de divisas fissuradas desde sempre. A abertura do gênero, por sua vez, faz surgirem seus determinados “subgêneros”, depois as “espécies” (seguindo a linha da biologia) ou, como costumeiramente são chamadas, as “formas”²⁰. A prosa-narrativa seria o gênero, o conto um dos seus subgêneros, que se abriria a espécies como o “conto maravilhoso”, “folclórico”, “híbrido”, etc. O conto se desliga da narrativa em si pelo distintivo de identificar restritamente as “narrativas curtas”. Com o passar dos anos, o conto, como o romance e a novela, acabou se consolidando enquanto “gênero”. Isso se dá pela variedade de escritas que *contam*, todavia ou tiram alguma especificidade do conto ou adicionam uma particularidade a mais que dantes não lhe dizia respeito, passando a ser necessário que o mesmo se abra a uma pluralidade de subgêneros. O conto, agora como gênero que concerne a um “supragênero narrativa”, se distribui entre muitos subgêneros, como o “conto de efeito”, “conto de atmosfera”, “conto pós-moderno”, “conto não-conto”.

As identificações ligadas ao subgênero, e às espécies, não podem dispensar a premissa principal do gênero. O conto ultracurto, ou mini/microconto, como espécie do subgênero conto pós-moderno, e do gênero narrativa curta, não escapa da fatalidade do “ter de contar”, sem cuja característica sua vinculação genérica deve ser pensada a partir de outra modalidade de gênero, não mais o conto; ou, por outro lado, caso não conte, satisfaz-se um estudo focado na negação da forma em relação a esse “desígnio original”.

Ocorre que a genologia associada ao estudo do texto literário atende a uma complexidade singular. A referência a um segundo gênero pode ser apreendida na passagem de uma frase a outra, por exemplo. A visão de uma barbatana no lugar de uma perna humana, temos como acontecimento genético impossível. Na literatura, aspectos de gêneros distintos aparecem porque sua única fronteira seria a própria linguagem, a incapacidade de comunicação. Não afirmo que inexistam escritas

²⁰ Estas não são equivalentes à designação “fôrmas”, pensada por Massaud Moisés, quando se dirige aos gêneros narrativos em prosa no estudo intitulado *A criação literária* (2006). “Fôrmas”, em Moisés, equivale à expressão “subgêneros”.

ligadas a um gênero apenas, mas sim que o vínculo referido termina reivindicando uma justificação, quando “decretado” por alguma instância. O trânsito por vários gêneros ou uma escritura que aparentemente se aparta de uma modalidade genérica já existente, compreendo como autorização da literatura, em que *esta* ignora a lei do gênero, a lei do limite, do fechamento. Sobre o mesmo assunto se posiciona Derrida, em comunicação oral articulada em um colóquio, no ano de 1979, na Universidade de Estrasburgo, e que foi transcrita no ano seguinte, com título *La loi du genre* (A lei do gênero):

a partir do momento em que se escuta a palavra “gênero”, desde que aparece, desde que se tenta pensar nela, se desenha um limite. Quando se atribui um limite, a norma e o proibido não se fazem esperar: “Tem que”, “não tem que”, diz o “gênero”, a palavra “gênero”, a figura, a voz ou a lei do gênero. (DERRIDA, 1980, p. 2, tradução nossa)²¹.

A abordagem estruturalista privilegia textos com evidência de gênero, de modo a verificar, em uma narrativa, *como* se dá o processo de narração, enquanto os semanticistas e teóricos da recepção se concentram nos significados dessas construções. Os dois vieses corroboram melhor a hipótese segundo a qual, se “um gênero se anuncia, tem que se respeitar uma norma, não se deve franquear uma linha limítrofe, não se deve arriscar-se à impureza, à anomalia ou à monstruosidade” (*ibid.*, p. 3, tradução nossa)²². Quando partimos de um viés de interpretação pós-estruturalista, mirando principalmente escritas pós-modernas e pós-autônomas, reportamos a um contexto de manifestação, via texto, de crises identitárias na/da literatura. Temos o sentido da raiz grega *genos*, isto é, raça, parentesco, cepa – que forma o vocábulo “gênero” – como inaplicável a um número de textos, no mínimo provisoriamente, “não-pertencentes”, que nem por isso deixam de ser vendidos ou consumidos pelo nome de literatura.

Talvez o assunto do gênero fique menos enigmático no momento em que pensarmos *onde* começa o *genos*, isto é: no “nascimento, e nascimento, por sua vez, como poder generoso de engendramento e de geração” (DERRIDA, 1980. p. 6,

²¹ “a partir del momento en que se escucha la palabra “género”, desde que aparece, desde que se lo intenta pensar, se dibuja un límite. Cuando se asigna un límite, la norma y lo prohibido no se hacen esperar: “Hay que”, “no hay que”, dice el “género”, la palabra “género”, la figura, la voz o la ley del género”.

²² “un género se anuncia, hay que respetar una norma, no hay que franquear una línea limítrofe, no hay que arriesgarse a la impureza, la anomalía o la monstruosidad”.

tradução nossa)²³. O *genos*, assim, remete a um sentido biológico, para que depois o percebamos relacionando ao social, “como raça, pertença familiar, [...] genealogia classificatória ou de classe, [...] classe de idade (geração) ou [...] classe social” (*ibidem*, tradução nossa). Há, portanto, um pertencimento precedente. Existe um gênero mais abrangente, concernente à *physis* (natureza) em si: o dos seres vivos, ou o gênero humano, quer dizer, “o gênero em todos os gêneros, [...] uma determinação genérica ou geral do que se chama a ‘natureza’” (*ibid.* p. 3, tradução nossa)²⁴. A natureza se resume a tudo aquilo que é, simplesmente, sem que seja possível uma intervenção humana que o faça não *sê-lo*: o próprio ato de ser (humano), animal racional, de respirar, e um dia deixar de respirar.

O modo como o homem dialoga com a *physis*, a descreve, a modifica, recebe o nome de *techné*, no grego, termo equivalente a “produção”, “ação prática”, “o emprego de certa aptidão e habilidade”, e que logo teve seu sentido vinculado à ideia de “artesanato”, ou mesmo de “arte”. A literatura é assimilada, por Derrida, como um dos tipos de *techné*. Ocorre, no entanto, que as *techné* que se circunscrevem no campo da *physis*, “os gêneros do gênero”, são demarcadas por fronteiras frouxas, por parâmetros instáveis, sujeitos sempre a mudanças, adaptações, afastamentos, retornos, afastamentos de novo... Este contexto faz Derrida pensar na “lei da lei do gênero”, ou seja: “é precisamente um princípio de contaminação, uma lei de impureza, uma economia do parasita” (DERRIDA, 1980, p. 5, tradução nossa)²⁵. Em outras palavras, todo texto é expressão de significado, e *esta* se resume à *physis*, não no sentido da naturalidade que é existir, mas sim no natural que é comunicar. No território da *physis* as muitas formas de linguagem ora fixam suas diferenças ora se inter cruzam. Daí os gêneros surgirem, com as suas especificidades, mas estarem abertos a contaminações de vários lados, de espaços às vezes não literários.

A ideia é aproveitada, como se percebe – todavia sem menção direta ao filósofo francês –, nas discussões de Ludmer (2010) sobre o “esvaziamento literário”, e nas de Garramuño (2014), em torno da “inespecificidade de uma produção artística”, autoras que já mencionei. Os gêneros se encontram, se interpenetram, sem que haja dominância das regras de um sobre as leis do outro, porque *estas*, inclusive, estão

²³ “nacimiento, y nacimiento, a su vez, como poder generoso de engendramiento o de”.

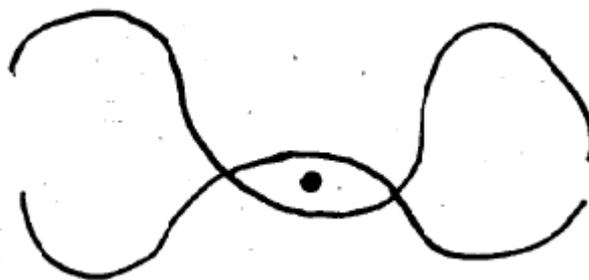
²⁴ “el género en todos los géneros, [...] una determinación genérica o general de lo que se llama la “naturaleza””.

²⁵ “es precisamente un principio de contaminación, una ley de impureza, una economía del parásito”.

indefinidas, em processo de metamorfose constante; se transformam em campos abertos habitados por “participantes” e não por “pertencentes”. Afirma Derrida: “no código da teoria dos conjuntos, se me transportasse ao menos figuralmente, falaria de uma sorte de participação sem pertencimento” (1980, p. 5, tradução nossa)²⁶. Trata-se de uma lei do “transbordamento”, “o campo sem limite de uma textualidade geral” (*ibid.*, p. 9, tradução nossa)²⁷, o não submetimento ao todo de uma certa estrutura que se estabeleceu, no passar do tempo, como “definida”.

São de grande interesse para esta Tese as proposições de Derrida acerca do não pertencimento do gênero, ou ao gênero, e mais ainda quando o francês pensa suas afirmações em relação com uma teoria matemática dos conjuntos. O filósofo, na conferência transcrita, executa uma discussão teórica tendo como objeto de análise o conto – na verdade, um não-conto, não-relato, segundo ele mesmo – de título *La folie du jour* (1973) (“A loucura do dia”), de Maurice Blanchot. Contudo, com o fim de explicar visualmente a capacidade de o texto ser indefinível, quanto ao seu estatuto genérico, o crítico dispensa a ilustração via conjuntos e faz uso mais uma vez da linguagem da biologia, trazendo para a explanação a ilustração de um quiasma²⁸, como se vê abaixo:

Figura 1. Desenho da dupla invaginação quiasmática, referente à (não) estrutura do (não) conto *La folie du jour*, de Maurice Blanchot.



Fonte: Derrida (1980, p. 16).

Para que entendamos a imagem, que corresponde ao que Derrida chama de “dupla invaginação quiasmática das bordas”, devemos, primeiramente, atentar para o

²⁶ “en el código de la teoría de los conjuntos, si me transportara al menos figuralmente, hablaría de una suerte de participación sin pertenencia”.

²⁷ “el campo sin límite de una textualidad general”.

²⁸ Na Anatomia, cruzamento de estruturas anatômicas em forma de “X”; na Biologia, estrutura que resulta do cruzamento de dois cromátídeos (Dicionário Priberam).

espaço em branco que compreende o que está acima da linha irregular superior, e aquele que compreende um vasto espaço abaixo da linha irregular inferior. O produto finalizado é representado pela esfera preta no centro do desenho. Dado que a primeira linha se refere à lei, e a segunda à não-lei, notamos de início que o texto é envolto pelas duas linhas, pelo fato de as mesmas se dobrarem. A primeira linha forma um bolso para baixo em forma de “U”, que corresponde à “primeira invaginação”. Esta mesma borda, e primeira linha de fronteira, remete a uma “ordem “normal” daqueles que regulam a lei comum, a convenção editorial, o direito positivo, o regime da competência em nossa cultura logo-alfabética, etc.” (DERRIDA, 1980, p. 15, tradução nossa)²⁹, o lugar onde se aposta na designação de um nome, de um gênero, um espaço em que as leis ao menos se afirmam leis. Mas existe também o contraponto, o movimento do mesmo texto, cujas finalidades não se veem, dada a imprevisibilidade da própria linguagem; existe a não-lei. O percurso mais arbitrário do mesmo texto se delineia, paralelamente, no sentido da linha inferior. Esta margem também adere a uma irregularidade, e engendra um bolso que se contorna em forma de \cap (“u”, inverso): a segunda invaginação.

Ao passo que o bolso se desenha para cima, ele também aborda, no melhor sentido do termo, este produto que se dá como conclusivo: mais do que isso, ele alimenta o texto com as suas informações e caracteres próprios. Temos, enfim, um texto que, se o considerarmos exclusivamente no interior da dobra superior, ele se mostra fora do bolso inferior, e vice-versa, já que “as linhas de borda e desbordamento [...] contêm e expulsam no mesmo movimento o elemento que acolhem” (LÓPEZ BERNAL, 2015, p. 65, tradução nossa)³⁰. Encerra-se, assim, a lógica da “participação sem pertencimento”. O produto, o relato, a narrativa, assume uma incontrolável pluralidade de traços, no simples acontecimento do toque entre as bordas, da contaminação genotípica que se forma nos quiasmas. Por isso a tese dos prefixos “anti”/“não”/“quase”-relato, ou do simulacro de relato (DERRIDA 1980, p. 17); por isso a necessidade de pensar o gênero como não-gênero em muitas das ocasiões. O desígnio-gênero propende com a linha superior, e o não-gênero suspende a inferior:

²⁹ “orden “normal” de quienes regulan la ley común, la convención editorial, el derecho positivo, el régimen de la competencia en nuestra cultura logo-alfabética, etc.”.

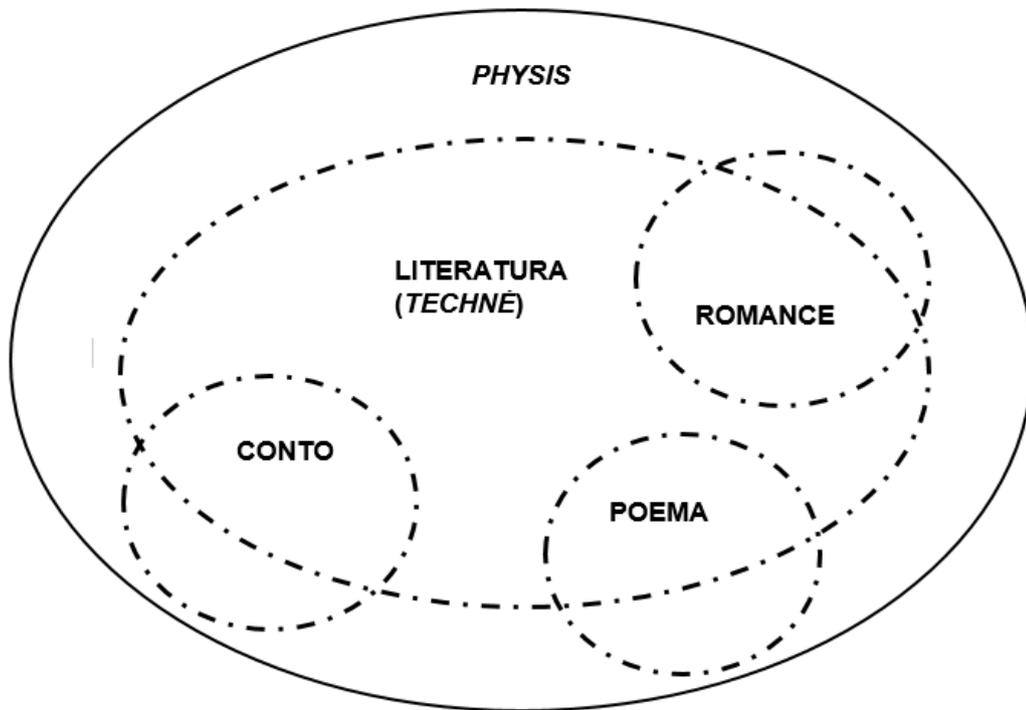
³⁰ “líneas de borde y desbordamiento [...] [que] contienen y expulsan en el mismo movimiento al elemento que acogen”.

os dois injetam nutrientes em um objeto de acordo com o que diz a lei, e com o que esta ignora.

Mas onde se localiza a origem dessas informações? Importa muito pouco a resposta. Há relatos, como *La foulie du jour*, em que não assimilamos o lugar onde começam, ou onde são/serão fechados. Temos uma composição que se diz conto no centro da ilustração, englobada pelas duas dobras. Mas o início e o fim das linhas são imperceptíveis. A obra não-obra é o resultado de vários encontros quiasmáticos precedentes, literários ou não literários, e se abre, no mesmo sentido, a quiasmas de leituras que funcionam como reescritas do próprio texto original sem origem, e de fim igualmente invisível.

A proposição principal de Derrida é satisfatoriamente sintetizada na ilustração da dupla invaginação das bordas, e do duplo encontro quiasmático, de modo a fazer o filósofo não necessitar apresentar a explanação por conjuntos matemáticos que ele mesmo chegou a imaginar. Interpretaria, então, a “loucura dos gêneros” (DERRIDA, 1980, p. 25), pelo suporte da “teoria dos conjuntos”, considerando que a linha da margem que entendo como *physis* seria a única com contorno sólido, abarcando os demais conjuntos (produtos da *techné*), traçados, diferentemente, por linha pontilhada. Teríamos, pelo motivo do pontilhamento, uma ilustração menos complexa em que *physis* \supset (contém) o campo concernente à literatura, o qual, por sua vez, \supset uma variedade de conjuntos (gêneros literários) da mesma forma com os contornos pontilhados, fendidos, que admitem relações de pertinência (participação, não pertença) com outros conjuntos (outros gêneros, formas, tipos de texto), da mesma maneira, com sua circunferência fissurada. Ilustraria, portanto, o pensamento derridiano sobre a (não) lei do gênero, pautada na teoria dos conjuntos, com a imagem seguinte:

Figura 2. Ilustração da indefinição dos limites dos gêneros literários, pela teoria dos conjuntos, com base nos pressupostos de Derrida.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Claro, a imagem se enquadra nas margens informáticas deste documento. O espaço que corresponde à *physis* é imensurável, e as composições literárias, que esboçam ter alguma espécie de fronteira, são muito mais do que as três citadas. Conforme a ilustração, um texto literário, considerando esta primeira categoria, tem a liberdade de absorver, de comportar os traços de uma pluralidade de gêneros. O literário é aberto a conter (\supset) traços do poema, do conto, do romance, ao passo que os três pertencem (\in) à circunscrição literária. O diferencial é que os limites da literatura em si, e dos gêneros literários, inexistem, ou existem parcialmente. Assim, o conto, o poema e o romance pertencem, e não pertencem (\notin) ao mesmo tempo, ou admitem um pertencimento provisório. Por essas razões, o termo “participação”, novamente, se destaca em relação ao equivalente moderno “pertença”.

Logo, o conto (o produto vendido/divulgado como tal) pode nascer no território onde o romance é habitualmente pensado, até adotando, se for a intenção, caracteres mais presentes no âmbito do poema, ocorrendo, então, de a classificação via gênero, espontaneamente, se complicar, ou perder a prescindibilidade. Em contrapartida, classificar significa menos remeter a participações do que julgar pertencimentos. E o

caso se agrava ainda mais pela circunstância de as fronteiras do literário, da autonomia, de seus atributos gerais, conforme se vê no desenho, também se encontrarem em condição de livre acesso, de permeabilidade, de contaminação. Isso quer dizer que um conto (ou a negativa deste), por exemplo, pode percorrer na vastidão do território da *physis* e assumir, na dinâmica de um ímã, traços outros mais marcantes em formas de escrituras (*techné*) não literárias, ou não consideradas literárias.

Por ser pós-estruturalista, mas sobretudo desconstrucionista, percebe-se que Derrida está pensando na “participação sem pertença” não somente de alguns textos, os pós-modernos, por exemplo, senão de todos: “um texto não pertenceria a nenhum gênero. Todo texto participa de um ou vários gêneros, não há texto sem gênero, sempre há gênero e gêneros, mas esta participação não é jamais um pertencimento” (DERRIDA, 1980, p. 10, tradução nossa)³¹. Essa seria uma conclusão pouco original do filósofo, visto que muitos estudos em torno dos gêneros do discurso e da teoria da intertextualidade já observaram a mobilidade de um texto em diversas circunscrições discursivas ou genéricas. Na outra mão, não é viável que neguemos a ocorrência de incontáveis obras e escritas de gênero literário prontamente acusável. Prefiro o prisma pelo qual infiro sobre a existência do “não-conto”, na forma de um “microconto”, como espécie que nega a particularidade-eixo do gênero conto, a narratividade, ao passo que sobrevivem outras formas, que recebem o mesmo designativo “microconto”, como escritas providas, sim, de narratividade.

Negar a narrativa, o conto, o gênero, não significa ignorar qualquer espécie de existência deles. Acontece que a existência enquanto texto já é satisfatória. Os textos plurais (Barthes), esvaziados (Ludmer), inespecíficos (Garramuño), ou não-pertencentes, têm o enquadramento literário via gênero, via vínculo a um todo estrutural, como uma das ambições mais rechaçáveis. Prevalece o intuito comunicativo, o efeito discursivo ou estético (não obrigatoriamente poético nem literário), mas a veiculação da mensagem por meio de formas discursivas diversas, nas quais a literatura pode participar, ou dominar, ou chegar a perder-se. Isso também importa menos, e menos que na época moderna, principalmente, pois a escrita por si só não se classifica, ou nem necessita: arrazoam sobre ela desde o seu exterior.

³¹ “un texto no pertenecería a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género e géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia”.

No entanto, não podemos subitamente asseverar que não há gêneros literários, mesmo porque tratar do assunto do gênero em textos que aparentam negá-lo nos induz a certo reconhecimento do “valor genérico”. O estudo da dinâmica não-gênero nos é possibilitado porque alguém decidiu, diferentemente de como se apresenta, que a estruturação de certo texto se perfez em pró do gênero. Acessamos todos os elementos da narratividade para argumentar que uma escrita não-conto não corresponde a um gênero narrativo. O não-conto é uma escrita pelo menos projetada enquanto conto (da parte que quem o redige), e pelo menos apostada enquanto conto (da parte de quem o divulga, lê ou critica).

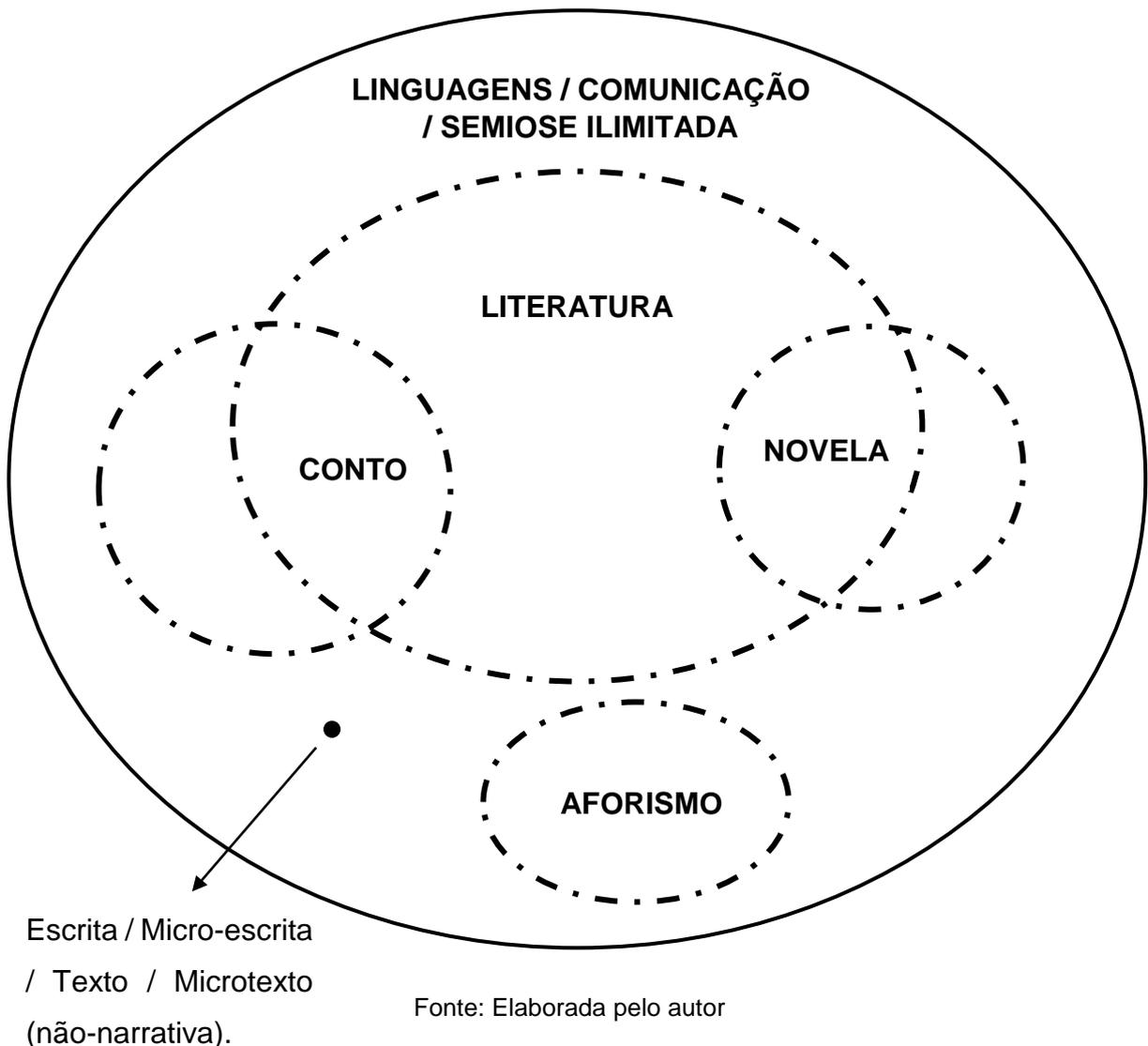
Aplicando-se à ilustração anterior, perceberemos que o texto de Blanchot, comentado por Derrida, não chega a ser um não-conto, pois se circunscreve no interior do círculo pontilhado que diz respeito ao pseudo-território do conto. Ou seja, temos nele um conto anti-conto, em que algumas características narrativas prevalecem, como uma focalização homodiegética (GENETTE, 1995; SILVA, 2007), ou a narração de uma sucessão de acontecimentos (BARTHES 2011; BREMOND 2011). Entretanto, nós leitores, juntamente com os personagens, ficamos reféns da narração de uma série de ações secundárias. Utilizando a linguagem de Anderson Imbert (1979), ficamos a par do relato de “cotramas” e “subtramas”, ao passo que a “trama”, a história em si, na superfície da escrita, não se mostra claramente. Sob estas circunstâncias, além do mais, se dá a provocação do narrador para conosco, na última linha e parágrafo do texto: “Uma narrativa? Não, nada de narrativa, nunca mais.” (BLANCHOT, 1973, n.p)³².

Por outro lado, os não-contos são representados por escritas as quais não podemos encontrar situadas *nem* no círculo fendido do conto. Apresentam-se para o leitor no exterior de quaisquer circunferências; pela escrita em si, não conseguem afirmar o que são, como se designam, a que estrutura remetem, pelo menos parcialmente; admitem e se satisfazem com a categoria “texto”, ou “escrita”, e o pertencimento ao território da *physis*, que aqui penso como o campo das linguagens, a biodiversidade comunicativa e das significações, a “semiosfera”, no dizer de Iuri Lotman, ou seja, “um *continuum* semiótico, completamente ocupado por formações semióticas de diversos tipos e que se encontram em diversos níveis de organização”

³² Tradução de Mariana Juliana Gambogi Teixeira e Sérgio Antônio Silva.

(LOTMAN, 1996, p. 11, tradução nossa)³³. Estas não possuem um catálogo de elementos ou critérios fixos pelos quais se possa estabelecer uma estrutura, quer dizer, não conseguem abrir uma circunferência em cujo interior se instale estruturantes identitários estáveis. Os mecanismos de negação do gênero são incontroláveis, ainda que, por se repetirem, acabem se abrindo ao mesmo procedimento de sistematização. Em um desenho, essas escritas (não-contos) têm de ser pensadas na figura de um “ponto”, e não de um anel. Na mesma relação de conjuntos, chegaria, por fim, à seguinte esquematização:

Figura 3. Inscrição das escritas e micro-escritas não-estrutura, no interior de uma semiosfera com conjuntos fendidos, que representam fronteiras irregularmente demarcadas



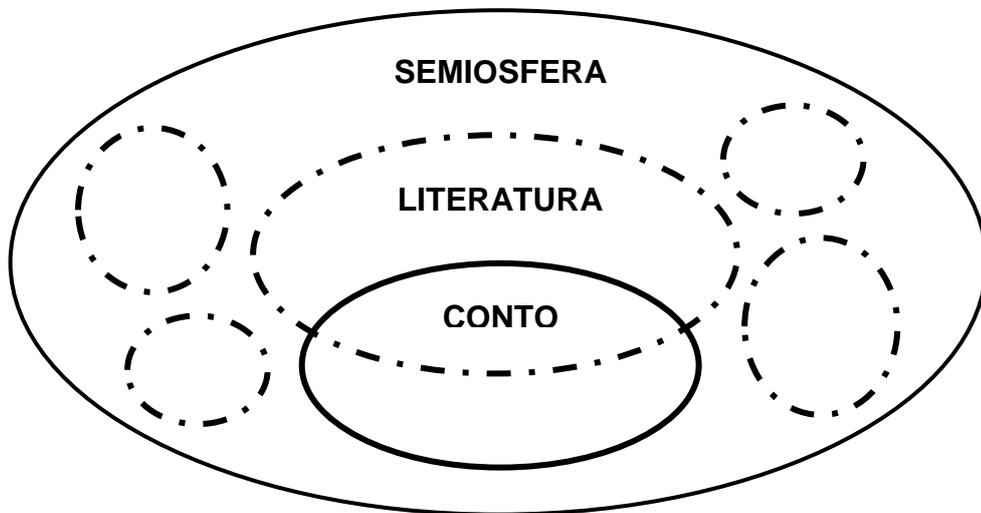
³³ “un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización”.

A localização do ponto indica um texto “não-gênero”, “a-gênero”, porque ao negarem o conto, não chegam a indicar plenamente outro vínculo genérico. Não que essas escritas estejam esvaziadas de todos os elementos possíveis. Ao contrário disso, seus elementos não podem ser demarcados, seus traços apontam para a volúpia da própria linguagem, na sua velocidade, nos seus vazios, nos seus truques; elas se configuram segundo a liberdade da alusão, do ensaio, do esboço, da virtualidade, do parecer, do quase-, do pré-, do anti-, do não-: têm às vezes o verso do poema, mas não respeita a estrutura moderna desta, o diálogo da tragédia, mas não a sua dramaticidade, a frase afirmativa de um aforismo, mas não seu assunto filosófico. O texto não diz seu nome.

As linhas que apresentaram uma discussão em torno das três figuras inscritas neste tópico, se referem a uma explanação de um cenário de produção de escritas pós-modernas e pós-autônomas (anti-estrutura e não-estrutura), resistentes a uma vinculação direta às circunscrições “genéricas”, tendo em mente os objetos designados “contos” ou “microcontos”. Mas há também narrativas breves e hiper-breves³⁴ que fazem menção a uma estruturação matriz: mais que isso, assinalam a narratividade característica do conto moderno (e/ou clássico). Como culminaria uma ilustração desse outro contexto? Podemos analisar esses textos considerando um contorno sólido da circunferência do seu conjunto (que representa sua identidade estrutural e genérica). A linha do círculo da literatura continua fissurada, uma vez que, em quaisquer épocas, o texto literário sempre se desvia em algum momento da escrita daquilo que é propriamente literário (um momento não-mimético, por exemplo). O anel que indica o gênero, a narratividade, o conto, a estrutura narrativa, inicia se delineando no interior do espaço literário, mas encerra em seu exterior. O limite sólido que se fecha fora do anel que representa a literatura, expressa que o conto tem a liberdade de colher elementos não narrativos ou não literários, mas dentro de seu próprio limite. Vejamos:

³⁴ Dependendo da medição da extensão que se faça.

Figura 4. Cincunscrição do conto segundo um entendimento clássico-moderno do gênero.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Explicita-se o problema, portanto, de partirmos do princípio de que o objeto que corrompe a estrutura do conto, ou não a admite nem parcialmente, é conto, é narrativa, confiando na categoria julgada desde fora do texto. Ficaremos limitados a exigir que a escrita nos ofereça elementos característicos do gênero, enquanto o seu intento é outro, o de ruptura, o de percurso livre pelos vários fluxos de linguagem. Nossa análise logo se frustra, uma vez que não poderemos encontrar estruturantes que denunciem a pertença genérica. Na análise do conto, desde que enxergamos tal estrutura, executamos um exame menos complexo, no interior mesmo da circunferência do gênero.

Na pesquisa realizada para formação do objeto de estudo, me deparei com textos passíveis, ou do primeiro método de análise, ou do segundo. No primeiro caso se enquadram os que apresentam uma anti-narratividade ou não-narratividade, e no outro aqueles possuidores de uma estrutura narrativa demarcada (estrutura de conto), acontecendo, no entanto, de nas duas situações as escritas serem associadas a uma mesma categoria, a de “narrativa” ou “micronarrativa”³⁵, por parte dos autores, de uma crítica especializada, de quem vende, de quem divulga, ou pelos profissionais de agências catalogadoras de livros impressos ou digitais, como os vinculados à Câmara Brasileira do Livro, citando um exemplo nacional. São sobretudo humanas a

³⁵ No caso das fichas catalográficas, “conto” é o nome mais comum.

necessidade e a ação de dar nome, classificar, categorizar, distinguir, excluir, e tal gesto se evidencia ainda mais nos dias atuais, em meio a textos com efeito semântico e traços estruturais literários ofuscados, incertos. Chamo a atenção para o posicionamento segundo o qual se sustenta que o valor literário de um texto é assegurado somente se o mesmo expor seu compromisso genérico, sua relação com um todo estrutural; questiono a aceitação imediata de uma classificação exterior, que limite o leitor a vasculhar elementos da categoria imposta, ficando fadado a se frustrar depois de perceber as violações anti-gênero e não-gênero da escrita em questão.

Convém questionar também a crença de que essas escrituras indefinidas quanto ao gênero podem receber o mesmo tipo de leitura das que apresentam uma estrutura consistente: isto é, que podemos cumprir nelas o processo de compreensão, interpretação e aplicação, como se propõe na Estética da Recepção (na esteira de Jauss). A mecanicidade desta leitura é pensada para textos com nítido pertencimento genérico. Nela, o protagonismo do leitor se resume a sua capacidade de explorar a potência de sentido de texto, de perceber uma semântica além daquela que projetou o autor. O protagonismo para o qual é convidado o leitor de escritas anti-estrutura e não-estrutura, se refere a uma capacidade, que o texto e o autor “apostam” que ele tenha, de juntar peças, reunir estruturantes, numa dinâmica devir-escritor. A ausência da narratividade de um texto indica sua presença em outro espaço, na mente autoral, ou nas apostas leitoras.

Veremos no segundo capítulo que as pesquisas em torno dos “contos curtos” e “minicontos” se dividem, no mais das vezes, entre duas perspectivas. De um lado, há os estudiosos comprometidos em identificar a mesma narratividade do conto nestas formas mínimas, ou vê-las como representantes de um gênero independente, todavia narrativo no mesmo nível. A narratividade, aqui, é apreendida como atributo determinante na identificação da suposta “qualidade literária”, de modo que, conseqüentemente, as escritas com narratividade imperceptível sejam tidas como “literariamente inferiores”. Por outro lado, destaca-se a tendência pela qual se aborda os “relatos hiperbreves” ou ultracurtos como formas mistas, híbridas, em que a narratividade se interpenetra com traços de outros gêneros. Esta Tese encontra na segunda perspectiva pontos de partidas mais estimulantes.

Contudo, há contos breves aos que cabe uma análise desde o princípio da narratividade. Com isso, devo seguir a linha de teóricos, como David Roas (2017), que compreendem o “mini/micro-conto” como “conto”. A linguagem daquele se enxuga, é

mais concisa e elíptica, mas segue (ou deve seguir, em razão de o nome “conto” persistir na designação) nutrida pela qualidade indispensável do conto: a narratividade. Em suma, no segundo capítulo percorro as páginas discorrendo sobre a narratividade do conto, que deve compor as fôrmas menores também, mas cedendo um maior espaço, principalmente, para apresentar e discutir os resultados das pesquisas recentes sobre uma narratividade peculiar ou mesmo não-narratividade de escritas “micro”, e as conclusões próprias acerca de uma estrutura narrativa corrompida ou exaurida.

CAPÍTULO II

2. DO MINICONTO A UMA MICRO-ESCRITA NÃO-CONTO

Um percurso de discussão que parte dos antecedentes da “generização” literária da prosa-narrativa e se encerra nos casos de negação da narratividade se justifica pelo motivo de o objeto chamado “miniconto” corresponder a três formas principais: o mini/microconto narrativa, o mini/microconto anti-narrativa e o mini/microconto não-narrativa. No capítulo próximo, de desígnio mais analítico, centraremos nossa atenção em torno do último cenário, onde se apresentam escritas ultracurtas desprovidas de narratividade, ainda que categorizadas e divulgadas como narrativas. A dispensa da atividade narrativa resulta mais direta e visível em microformas, porque a inscrição da trama fica aí subordinada a uma economia de escritura que, por sua vez, pode ceder a um objetivo discursivo de qualquer ordem, diegética ou não, literária ou não.

Mas essa hipótese ainda não se corporiza se não houver, de nossa parte, uma imersão na teorização do conto, e nas primeiras resistências ao gênero. Este capítulo segundo garante sua relevância por especificar ao redor de qual objeto gravitam os argumentos desta Tese, já que nem sempre quando os teóricos se dirigem ao “miniconto”, remetem a uma forma não-narrativa, e, se o fazem, pode ocorrer de não ser pelo prisma adotado aqui. Há quem assegure que essas formas mínimas são uma mostra de metamorfose do gênero conto, ou o nascimento de um novo gênero narrativo. Existe também o posicionamento conforme o qual a negação da narrativa diz respeito a uma condição não literária da escrita em questão, devendo *ela* ser, então, evitada em estudos de gênero. No entanto, não há como afastarmos o assunto para o exterior de um debate sobre gênero e narratividade, em razão de a existência desse vínculo vir sendo confirmada pelas muitas instâncias que compõem a produção literária, como os autores, editores, catalogadores, antólogos, leitores, críticos, teóricos. Resta verificarmos se a narratividade, necessária para fazer irromper o conto, está presente ou não nessas escritas que recebem nomes que acusam pertencimento ao (supra)gênero narrativa.

Assim como se difundiu na discussão do conto a categoria “gênero híbrido” (“subgênero”, seria o melhor termo”), para identificar os contos que conectam o narrativo com distintos tipos textuais ou discursivos – de maneira a fazer o intuito

diegético compartilhar seu protagonismo com outras ambições da linguagem –, vejo como cabível na mesma discussão a reflexão sobre um “(sub)gênero não-gênero”, que venha a identificar formas visivelmente esvaziadas da narratividade própria do conto. Nesse caso derradeiro, por assim dizer, em que o não *pertencimento* genérico se evidencia, a *participação* dessas escritas no conto é quase nula ou, muitas vezes, invisível: configura-se mais nas expectativas e decisões do escritor, ou nas diversas estratégias de quem as classifica e divulga, do que como “verdade” textual.

Sendo assim, este e o capítulo subsequente apresentam melhor a tese cujo argumento central afirma que a narratividade pode não se transferir à composição, caso se ambicione que o *dizer* se sobreponha ao *contar*, e fazer a escrita permanecer dentro da categoria “narrativa”, uma vez que o (mini)conto não-conto *diz* à sombra de um leitor-escritor preparado ou convencido a *narrar*. Essas microformas garantem a categoria narrativa (mediante o autor, o antólogo, crítico...), por licença literária, todavia não são narrativas em sua estruturação; participam do âmbito do conto, pois são escritas geralmente por contistas, lidas por leitores de narrativas curtas, estudadas por teóricos das escritas ultracurtas, além de estarem providas na sua construção por alguma marca de um texto narrativo – como um verbo conjugado em terceira pessoa do singular e no passado, conter duas falas de personas distintas, ter um começo *in media res*, como nos contos modernistas etc. –, mas, em contrapartida, explodem em sua curta extensão a trama característica de um conto. A histórias *nelas* não se vê, e só se encontraria *via* leitura narrativizante.

Por participarem muito pouco ou nada do conto, essas micro-escritas se destacariam por seu traço a-gênero, no sentido de negarem os elementos do conto, mas inclusive pelo motivo de elas, em sua liberdade, *participarem* de gêneros outros, e não chegar a *pertencer* a nenhum deles em específico; seu estado genérico não pode ser outro que não o “não-gênero”. Quando se direcionam aos minicontos, acontece de os teóricos preferirem abordar as microformas que pertencem ao território do conto, e aquelas que narram em um modo peculiar de anti-diegeese, em detrimento daquelas micro-escritas de não-narratividade explícita (LAGMANOVICH, 2015; ROAS, 2017; HERNÁNDEZ, 2012), perspectiva não empregada aqui.

Nas pesquisas e leituras realizadas de livros³⁶ e críticas de escritas literárias curtas no Brasil, foram encontradas as seguintes designações conferidas a

³⁶ Aqui considero também as informações e posições expostas nos paratextos, como a ficha catalográfica, prefácio, posfácio, orelha do livro etc.

microtextos desprovidos de narratividade: *conto*, *miniconto*, *microconto*, *micro-relato*, *ficção*, *minificção*, *microficção*, *conto curto*, *conto breve*, *conto ultracurto*, *relato breve*, *relato hiper-breve*, *ministória*, *nanoconto*, para que se cite as mais comuns. Na, ou sobre a produção em língua espanhola, destacam-se os títulos *microrrelato*, *minificción* e *minicuento*. Em francês, é mais habitual o designativo *micronouvelle*. Na língua inglesa, os termos *sudden fiction*, *short short story* e *flash fiction* são usualmente articulados. Quase todas essas designações “confirmam” que as respectivas escritas, por conta da mera informação etimológica, apresentam a estrutura de um conto, a narratividade deste, com o adendo de isto ser manifesto em uma fôrma menor, micro. Nesta situação se adequam os nomes em que aparecem os lexemas “conto”, “relato” e “história”. Dos citados, apenas o termo “ficção” não chega a indicar, diretamente, um tipo de texto narrativo.

Neste capítulo trilhamos um percurso de conhecimento do objeto “miniconto” (ou designações afins), considerando suas três fases específicas: de estruturação em benefício da narratividade do conto, de estruturação anti-conto e de estruturação não-conto. O trajeto nos faz chegar com mais solidez às argumentações referentes ao último caso, o da ocorrência de “minicontos não-contos” – que são discutidos e examinados no capítulo derradeiro –, além de nos introduzir em uma percepção mais abrangente da narratividade, quer dizer, da sua completude, suas contaminações e seu esvaziamento. A não-narratividade, como a primeira seção desta Tese em parte elucidou, se trata de uma abertura permitida pela própria literatura, pela imprevisibilidade de sua linguagem, quando se busca *via* texto significados e efeitos sem a passagem por um esquema estrutural precedente.

A não-narratividade seria uma estética presente já no discurso narrativo de um texto vinculado ao gênero narrativa, todavia estaria aí como excerto, nos parênteses em que o narrador descreve personagens ou lugares, nos argumentos, na expressão de sentimentos, nas opiniões. São estes excertos não-narrantes que dão apoio à narratividade mesma. Em outra mão, há escritas em que a não-narratividade remonta ao “todo” da construção, não ocorrendo, porém, de a categorização miniconto se perder.

Inicialmente, nossa atenção se volta à narratividade do conto que, segundo a hipótese na qual me oriento, coincide com a do miniconto. O miniconto, portanto, diz respeito a um subgênero que deriva do gênero conto: *nele*, a narratividade do conto é trabalhada a partir de um aprimoramento da brevidade, ou da exposição pelo menos

de uma trama. O exercício “do curto” conduziu muitos autores à escritura de um texto com narratividade enxertada por componentes de gêneros nem sempre prosaicos, ou narrativos. Imergimos, no segundo tópico, na observação dessa segunda estrutura do miniconto: o miniconto anti-conto, ou, de modo mais preciso, a minificção. A “teoria do miniconto” começa a se redigir neste exato período. Mas acontece que, atendendo à necessidade de “teorizarem”, “conceberem” um microtexto literário que aparentava se desligar do conto e demais fronteiras genéricas, os estudiosos se mostram definindo um outro subgênero, o anti-conto, a minificção, e não o conto hiper-breve em si. É que não é de todo sólida uma teorização inteiramente independente do miniconto levando-se em conta a sua primeira fase, pois, afinal de contas, “o miniconto é um conto”.

Por último, me atendo ao miniconto em sua terceira acepção, o “miniconto não-conto”. O tópico prepara uma discussão concentrada, desenvolvida no capítulo último da Tese, que combinará o teórico e o analítico. A terceira estrutura é representada por microformas as quais, a sua maneira, exibem a não-narratividade e a não-afirmação genérica, em um sentido mais global. Daí ser preciso pensarmos em uma condição genérica para essas microformas com base na “negação” e não na “afirmação” do gênero. A não-narratividade alude a uma certeza da escritura, uma vez que a narratividade se aloca em um território virtual, nas expectativas extratextuais, na mente autoral ou na atividade narrativizante de um leitor concebido como alguém que extrapola a função hermeneuta.

2.1 O miniconto e sua narratividade

Convém refletirmos, antes de tudo, em qual seja o peso das designações conferidas atualmente aos objetos literários. Às vezes ocorre de o nome ser concedido por critérios de aproximação ou pelo crivo da marca dominante: o “miniconto” assim é chamado porque possui mais componentes de um conto do que de um poema, e por essa razão não pode ser denominado “micropoema”. Entretanto, o perigo das classificações incide na aplicação de “um sentido mais substantivo” sobre as expressões escolhidas para designar, de maneira que a acepção dos nomes esbarra em um simplismo materializado no termo “rótulo”. Por outro lado, cabe à leitura crítica abordar as designações na sua amplitude, em sua “capacidade adjetiva”, julgando questões de natureza etimológica, filológica, cultural etc. A aceitação do rótulo nos induz a precipitações como, por exemplo, a utilização do termo porque o autor decidiu,

porque uma comunidade de leitores o adotou, ou por reivindicações paratextuais. Não havendo meios logísticos de acabar com as várias designações baseadas em motivos nem sempre textuais, nossa leitura se mostra mais incisiva quando acrescentamos aos nomes o seu desígnio. Considerado isso, nos encontramos com a hipótese de que a designação “miniconto” (e afins), sem uma expressão complementar, só pode dizer respeito a uma equivalência ao conto, com a diferença da informação da diminuta extensão que há no prefixo-advérbio.

Não se mostra como necessário um complemento para “miniconto”, porque o miniconto é um conto, e no máximo consegue ser um subgênero derivado do último, pressuposto do qual também partem a pesquisadora venezuelana Violeta Rojo (1997) e o espanhol David Roas (2017). Com o tempo, e percebido com mais frequência o modo como os traços do miniconto se relacionavam com os aspectos de gêneros outros, ou como eles vinham sendo esquecidos na escrita, irromperam estudos voltados a destacar uma “estética” distinta, suplementar: chamam-se minicontos, todavia “funcionam” como anti-contos; são minicontos microficcões; são minicontos híbridos, transgenéricos etc. Em outro período, difundiram-se escritas amparadas pelo nome “miniconto”, mas expressamente negadoras da estrutura-conto, isto é, os minicontos não-contos. Seriam esses empecilhos, complicações a nível estrutural, composicional, e pouco tem relação com o tema do conteúdo. O complemento “fantástico” na designação “conto fantástico” se dá por razões de semântica: *este* conto e o “conto de efeito” se encontram na estruturação narrativa.

Mas em que momento começa a se encorpar o argumento de que o conto apenas se satisfaz enquanto conto quando provido de narratividade? Ocorre algo de especial em relação a este gênero, se o compararmos aos demais. É que a história do gênero conto não pode ser confundida com a história do conto em si: a prática do relato, do contar, é anterior à própria noção e consciência de literatura. Ao reportar à existência de um conto que não conta, não significa que meus argumentos estão solidificados na questão do gênero. Antes disso, parto da hipótese de que as estruturas de conto teorizadas antes e durante a época moderna se combinam com as mesmas articuladas pela primeira vez em um tempo remoto inalcançável. O conto, enfim, é uma narrativa antes de sua inscrição ou fixação como gênero literário. Os modernos, principalmente os estruturalistas, “apenas” se propuseram a descrever os procedimentos, a técnica, os atributos e as funções das narrativas.

O termo “conto”, portanto, é de evitável uso pela justificativa de que o que se afirma conto, em muitos textos deste século e do anterior, anda em demasia afastado daquilo que era em seus empregos primeiros, nas formas mais antigas às quais temos acesso. O conto, assim entendido, se refere à narrativa de uma história/estória que se transfere, visivelmente, à superfície daquilo que se narra; ele não escapa do compromisso com a narratividade desde sua etimologia, tampouco se o radical é precedido de um prefixo que acuse uma diminuição de extensão da escrita. Permanece conto o texto que consegue veicular a história, relatar acontecimentos dentro de uma trama, por mais que esta seja difusa e aparentemente incompreensível.

2.1.1 Estruturações da narrativa curta

Somos impossibilitados de precisar a origem do conto porque a sua existência enquanto prática (*techné*) é anterior que sua existência enquanto gênero. Segundo Gilberto Mendonça Teles, “a história do conto deve levar em consideração que ele é uma das mais antigas formas de expressão humana, de natureza gregária, relato dos acontecimentos tribais” (TELES, 2002, p. 167). Se em certo período começava a apresentar traços específicos, mais tarde compreendidos como genéricos, literários, seja em um *Decamerão* ou n’*As mil e uma noites*, escritos na Idade Média, o exercício do conto está conectado, em seus primórdios, a uma tradição popular, oralizante. No entanto, a mesma forma oralizada de relatar as experiências, o cotidiano, um dia de labuta, “a caça, pesca, aventuras anônimas, descobertas” (*ibidem*), passa à escritura, e esta passagem fará com que a narrativa curta, enquanto gênero, seja considerada, sobretudo entre alguns autores, como um tipo de relato superior aos demais. Ricardo Piglia (2004) ressalta que, no entender de Jorge Luis Borges, “o romance não é narrativa, porque é demasiado alheio às formas orais” (PIGLIA, 2004, p. 101). Apenas o conto faz sobreviver a tradição segundo a qual o leitor atua, no âmago, como ouvinte de um relato “falável”: “a arte de narrar, para Borges, gira em torno desse duplo vínculo. Ouvir um relato que se possa escrever, escrever um relato que se possa contar em voz alta” (*ibidem*). Vemos que, nesses primeiros sentidos, o conto está entre o relato da história e o da estória, o emprego oral e o escrito, a fábula e o fato.

O conto, primeira das *Cinco teses sobre o conto*, de Walnice Nogueira Galvão, “é definido [...] pela simples ação de contar” (GALVÃO, 1983, p. 167). Nisto ela já se diferencia dos outros modos de relato, uma vez que os substantivos “romance” e

“novela”, por exemplo, não se averbam. Não só isso: a própria ação de contar constitui o combustível primordial de todas as formas e gêneros narrativos. O romance também conta, assim como o poema épico, a novela... A diferença consiste em que o conto, enquanto especificidade, enquanto gênero literário, não abandona, assim se crê, a narração oralizada. Não que sua forma se caracterize pelo ato em que o autor transfere a linguagem popular, informal, para a escritura, senão porque a narrativa está concentrada no relato de uma cadeia de acontecimentos que dizem respeito a uma história central, comum na narração em comunicações cotidianas.

Uma das qualidades principais do conto chama-se “unidade”. A trama é única. O conto está ligado a uma tradição oral no sentido de exigir que o narrador relate a história como que mediante um só turno de fala, assim como se exige que a leitura se realize tão-somente numa “assentada”. Esse seria o diferencial do conto, na óptica de Edgar Allan Poe, que o coloca, por sinal, numa posição acima do poema épico, gênero este que ele considera de efeito paradoxal. A extensão da epopeia inviabiliza um relato provido da unidade de efeito: “esta unidade não pode ser totalmente preservada em produções cuja leitura não possa ser feita de uma assentada” (POE, 2004, p. 4). Ainda sobre o tema, resta seguir com Massaud Moisés, e sua explicação de que

o conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma *unidade dramática*, uma *célula dramática*, visto gravitar ao redor um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter *unidade de ação*, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. A ação pode ser externa, quando as personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna, quando o conflito se localiza em sua mente (grifo do autor) (MOISÉS, 2006, p. 41, grifos do autor).

Por possuir um só conflito, um só drama, uma só ação, não implica que o conto se estruture pela descrição de um ato possibilitada por construção frasal mínima, como na oração: “João chorou por ela”. Temos aqui um ato, ou uma “cena neutra”, na linguagem de Massaud Moisés (2006). Mas a ação, na perspectiva do conto, é maior que o ato e que o acontecimento. São uma sequência de atos que constituem a unidade de ação. Percebemos que “sequência” é uma palavra que adentra na teorização do conto. A mesma equivale ao termo “sucessão”, articulado pelo estruturalista Claude Bremond (2011), quando discutia a estrutura de toda narrativa. Aqui Moisés trata de “sequência de atos”, no sentido mesmo em que Bremond alerta para a necessidade da “sucessão de acontecimentos” para que a narratividade se faça. A unidade de ação, assim como a unidade dramática, caracteriza o conto em

sua fase de formação: reivindica-se que o narrador se concentre na ação única, evitando os desvios em direção à narração de acontecimentos marginais. Ainda Moisés: “o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos” (MOISÉS, 2006, p. 41). O relato oral atende às mesmas demandas: são diversos os acontecimentos que nos perpassam em um dia de trabalho, mas se pudéssemos fazer dele um conto, dispensaríamos da nossa narrativa os atos triviais, que não participam da dramaticidade da história do nosso determinado dia.

O conto, portanto, antes de fixar uma estrutura específica na modernidade, está associado a uma prática humana remota, à arte de narrar, por assim dizer: “o homem sempre foi um ser narrativo”, nas palavras de Ítalo Ogliairi (2012, p. 61), tentado ao relato (ALVES, 2019, p. 357). Não por acaso, o conto é o primeiro gênero que vem à mente de muitos leitores e pesquisadores, quando se busca apontar uma forma de relato. Mais que isso, o conto é confundido com o relato, comumente, ainda que o relato esteja mais para sinônimo de narrativa. Ocorre que o conto herda os elementos do relato em sua origem: a narração de uma série de acontecimentos, no interior de uma célula dramática, isto é, a narrativa de uma história, do modo mais enxuto e objetivo. Não por acaso os estudiosos das formas mínimas e micro hispano-americanos ou espanhóis – Dolores Koch (1981); Francisca Noguero (1992), David Lagmanovich (1996), Darío H. Hernández (2012), Basilio Pujante (2013), Ana María Shua (2017) etc.—, em sua grande maioria, preferem o termo “relato” a “conto”. A designação micro-relato indica que a forma cumpre os pré-requisitos de um conto e vai além: remete ao conto em seus empregos mais remotos. Por outro lado, a opção por “relato” avisa que o tipo de escrita micro, hiper-breve, é uma narrativa não necessariamente equivalente ao conto. Mais adiante perceberemos que, em algumas situações, tanto as preferências por “conto” quanto por “relato” são problemáticas, e evitáveis, quando utilizadas para fazer referência a escritas que não narram como um conto.

Antes que houvesse uma consciência sobre o conto enquanto gênero literário, tal como começou a haver ainda no século XIX – sobretudo com os estudos de Edgar Allan Poe sobre as narrativas curtas na obra *Twice-told tales* (1837), de seu conterrâneo Nathaniel Hawthorne –, nem sempre o nome “conto” identificou, na época em que foram escritas e publicadas, a totalidade de escritas que hoje designamos contos. Determinar, catalogar, localizar, dividir, são hábitos que se tornam comuns apenas entre os teóricos modernos, no início do século XX (OGLIARI, 2012, p. 38).

Ao usar o vocábulo “conto” (*tale*) pela primeira vez, no referido ensaio escrito por Poe, o estadunidense ratifica, na sequência, entre parênteses: “usamos esta palavra em sua forma popularmente aceita” (POE, 2004, p. 1). Não existia uma designação fixa, internacional: havia consciência de uma narrativa em extensão menor, um relato pautado na unidade de efeito, mas aceitava-se a difusão e disparidade das nomenclaturas, e a intitulação com pouco rigor.

Aqui entra a confusão entre os termos “conto” e “novela”, que são colocados como expressões equivalentes em muitas ocasiões. A novela, que também é um gênero literário, possui da mesma forma, em sua veia etimológica, relação com o vocábulo “relato”: “a palavra “novela” remonta ao italiano “*novella*”, por sua vez originário da Provença (“*novas*”, “*novelas*”), onde significava “relato, comunicação, notícia, novidade”” (MOISÉS, 2006, p. 103). O conto e a novela, na condição de modalidades genéricas, se apartam, primeiramente, por motivos de extensão. A unidade dramática do conto não permite que ele seja partido em capítulos, de modo que sejam relatadas uma pluralidade de histórias. Na novela, diferentemente, cada episódio diz respeito a uma célula dramática distinta, permitindo a presença de mesmos personagens nas diferentes tramas. Os enredos podem estabelecer alguma conexão entre si, mas não podem ignorar sua tendência a uma resolução, como ocorre no conto. Desse modo, a novela também se afasta do “romance”, em que os capítulos não constituem exatamente episódios, e o seu epílogo não potencializa um clímax apresentado momentos antes. Na verdade, “o final de um romance [é] um momento de enfraquecimento e não de reforço; o ponto culminante da ação principal deve encontrar-se em algum lugar antes do final” (EIKHENBAUM, 1970, p. 162). Como se pode notar, a proximidade entre conto e novela está mais na relação estrutural do primeiro com a estrutura de cada episódio do segundo, não com o todo deste.

Antecedentes aos estudos textualistas, Edgar Allan Poe e Anton Tchekhov são dois dos expoentes mais antigos, no âmbito da escritura diegética breve, que levaram o conto a uma generização, e contribuíram, por conseguinte, no esclarecimento da distância entre esta modalidade genérica e o romance, ou a novela. Devemos ao norte-americano a noção de “conto de efeito” e ao russo a ideia de “conto de atmosfera”. Temos aqui as duas principais estruturas do conto moderno. Entre os anos 1829 e 1832, o conto finalmente se firma como “entidade literária”, por intermédio dos precursores Prosper Mérimée, Honoré de Balzac, Nathaniel Hawthorne e Edgar

Allan Poe, e neste período se afirma o conto de efeito, projetado para surpreender o leitor no momento apical da história, desabrochando um desfecho inesperado, ainda que coerente com as partes narrantes nas linhas anteriores do texto.

Para Silva (2016), tratar-se-ia

do mais fiel modelo de ficção curta, porque os contistas parecem seguir à risca, salvaguardando-se os estilos de época e individuais, é evidente, a “cartilha” em que o conto nasce, desenvolve-se rapidamente como em um flagra, relacionada a um número exíguo de personagens que atuam no tempo e no espaço narrativos; geralmente exhibe características tradicionais como uma apresentação, um conflito, um clímax e um desfecho baseado no efeito “piada” (p. 40).

Mais que o efeito piada, Poe, nas palavras de Ogliari,

concentrou-se em estudar a extensão e a reação que o “verdadeiro” conto causava no leitor, a qual rotulou como *efeito*, apontando que em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão deveria ser o ponto de maior importância: *unidade de efeito* ou *unidade de impressão* foi o nome que deu a essa forma, essa reação que o conto teria de causar em quem o lesse. Destinou, com isso, várias questões ao autor – aterrorizar? encantar? enganar? – para que fossem pensadas por ele antes de escrever sua narrativa, tendo como objetivo trabalhar, posteriormente, a partir de sua escolha, para “fisgar” o leitor. (OGLIARI, 2012, p. 64).

O estadunidense consegue o destaque necessário para ser considerado por muitos o primeiro teórico do conto. Ele estabelece pela primeira vez os pré-requisitos de uma narrativa curta com “qualidade”, conforme julga, ao mesmo tempo que constrange o vínculo imediato do conto a uma tradição oral, a “satisfação de alguma coisa ocorrida no *passado*” (TELES, 2002, p. 166): a história a que se remete não obrigatoriamente foi experimentada, vivida, ou faz parte de um imaginário, do folclore, do rol de fábulas de uma cultura, ela é (ou deve ser encarada como), acima de tudo, invenção, criação. O conto se torna lugar de experiência da escritura, zona de ficção, e não somente de transcrição de um fato *via* linguagem conotativa.

Depois, o conto de atmosfera, como assim compreendeu a crítica a contística de Anton Pavlovitch Tchekhov (1995), modifica a perspectiva do gênero. Nele, o escritor/narrador se vê abandonando o relato fechado, o desfecho inesperado *todavia* coerente, típicos da narrativa curta no romantismo de Poe (2004), e cede, por conseguinte, a projetos modernistas literários que reivindicam da escrita a abertura para interpretações, um clímax por vezes sem o impacto convencional, ou imperceptível, e uma história incompreensível até. Não há nele um final surpreendente, que surta o efeito rápido ou do gosto ou do desgosto. O oculto também

se alia a um texto “construído na base de uma linguagem implodida, restrita ao universo psicológico” (SILVA, 2016, p. 39). James Joyce é o modernista de destaque para expor as facetas do conto de atmosfera. O estilo de construção também se apresenta na contística de Machado de Assis, Horacio Quiroga, Clarice Lispector, na América Latina.

O conto de efeito, no prisma de Poe, se particulariza por sua abordagem temática restritiva, visto que sem a ideia de um impacto apical para a história, a mesma tem sua escrita menos fértil, do ponto de vista do efeito. O leitor caminha neste tipo de conto como que se preparando para o clímax e o desfecho, que propiciarão a surpresa “essencial” do conto. Por outro lado, o conto de atmosfera dá um novo desdobramento para a fôrma. Tchekhov desenvolve

uma nova “fórmula” para a narrativa curta, diluindo essa impressão total pelo decorrer da narrativa. As histórias intrigantes, de desfechos inesperados, como *O gato preto*, que predominavam entre os praticantes do gênero inspirados por Poe, foram – assim credita o estudo sobre o conto e é possível perceber através do cotejo entre os dois autores – modificadas por Tchekhov, que preferiu criar atmosferas, registrando situações abertas, que não se encerravam no fim dos relatos. Com uma visão de mundo ora humorística, ora poética, ora dramática, Tchekhov joga com os momentos ocasionais dos conflitos humanos, fatias de vidas, pequenos flagrantes do cotidiano e do estado de espírito do homem comum [...] (OGLIARI, 2012, p. 65).

A preferência de Tchekhov pelo enigmatismo (o anti-realismo), em detrimento do efeito assimilável de Poe, estimularia mais tarde a eclosão de teorias da narrativa curta no Ocidente. O período que corresponde à segunda metade do século passado resguarda teóricos e críticos literários que enxergam no conto um (sub)gênero literário potencialmente suscetível a desconfigurações estéticas, formais, semânticas, em um grau não tão elevado como ocorre com outros gêneros narrativos.

Mas em Poe e Tchekhov o conto não chegou a receber um estudo minucioso. Com a irrupção das leituras textualistas do século XX, fundamentada em metodologias científicas de análise, o conto se torna objeto para que a estrutura narrativa de um texto literário prosaico seja definida, descrita, destrinchada. Devo, portanto, citar o russo Vladimir Propp (2001) como peça relevante no que concerne às primeiras pesquisas desta natureza. Propp, enquanto formalista, destacou-se em relação aos seus contemporâneos por dedicar seu estudo concentradamente à narratividade do conto. Visando um número de relatos folclóricos representantes até aquele momento da literatura russa, o pesquisador se ateve a uma *Morfologia do conto maravilhoso*, como expressa o próprio título da obra que data de 1928.

Propp questionou-se – uma preocupação elementar própria do estruturalismo³⁷, sobretudo o francês – por que as estruturas narrativas se repetem, ocorrendo de haver “semelhança entre os contos do mundo inteiro” (PROPP, 2001, p. 15). O russo partiu do pressuposto de que o efeito “maravilhoso” do conto se realiza em razão de sua estruturação. Seria então necessário transformar a classificação dos contos “num sistema de indícios formais, estruturais, como acontece nas demais ciências” (*ibid.*, p. 9). A partir deste ensaio, o conto começa a receber um estudo sério sobre a “função” ou “funcionamento” de suas partes.

Propp observa as funções (31, no total) de um texto narrativo pela perspectiva da personagem: “por função, compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 2001, p. 17). Os pormenores da narrativa, seu nível discursivo, descritivo, não conseguem fazer a totalidade de contos maravilhosos ferir tal sequência das funções e ações dos personagens. Pelo menos essa era a tese. A escolha da expressão “morfologia”, em Propp, se relaciona com o seu uso oriundo da perspectiva linguística. Se pela linguística se examina a forma das palavras, a morfologia narrativa se detém à forma das partes narrantes no texto literário narrativo. Temos em Propp a “fundação da narratividade” (Cf. BERTRAND, 2003, p. 127), ou a primeira investida narratológica de análise dirigida ao gênero conto, ainda que estivesse se dirigindo especificamente ao “conto maravilhoso”.

Na *Análise estrutural da narrativa* (2011), livro organizado por Roland Barthes, no qual estão inseridos ensaios de diferentes autores ligados ao estruturalismo francês, a noção de “função” inaugurada por Propp é tomada com fins de aplicação a outros participantes da estrutura narrativa. Teria que destacar, nesta obra, o artigo de Barthes que nos propõe uma introdução nessa estrutura. Mesmo que não priorize o conto, é relevante refletir suas posições, já que o francês costuma ser apoio para alguns pesquisadores, como Marcelo Spalding (2012) – pioneiro no Brasil no estudo miniconto na condição de gênero narrativo –, solidificarem o argumento segundo o qual a narratividade sobrevive em algumas escritas mesmo em caso de extrema brevidade de extensão.

³⁷ Findo o Formalismo Russo em 1930, Propp não abandonou seus princípios formalistas, porém, assim como Roman Jakobson e Yuri Tynianov, se propôs a dosar o método de leitura imanente do texto, dando maior atenção à capacidade de estruturantes se repetirem em diferentes narrativas do mundo inteiro.

A função, em Barthes (2011, p. 30), é abordada como unidade narrativa de conteúdo. Enquanto as palavras significam sem que precisemos levar em conta sua vestimenta narrativa, em um conto, pensemo-lo como exemplo, todos os termos, isolados ou participantes de tessitura, estão providos de uma significação no âmbito do gênero, da narrativa. Devemos pensar, de acordo com o francês, o nível das funções bipartido em duas classes, representadas por dois elementos: as funções distribucionais ou cardinais (dos “núcleos” e das “catálises”), e as integrativas (dos “índices” e “informantes”). A narrativa resulta da combinação desses elementos, ocorrendo de em determinados locais da escrita a presença de algum deles ser pouco necessária ou totalmente dispensável. Os núcleos são responsáveis por determinar o desenvolvimento da mesma, enquanto as catálises significam os momentos de pausa do desenrolar-se da trama (funções distribucionais); os índices constituem unidades semânticas sugeridas, enquanto os informantes são operadores que entregam significados completos ao leitor, sobre personagens, tempo e espaço (funções integrativas).

Conforme exemplo do, nesta ocasião, estruturalista, se o telefone toca em uma história, temos aí a abertura de uma incerteza, pois não sabemos que alguém atenderá a chamada ao lermos somente “o telefone tocou”, que funcionaria, então, como o núcleo de uma fração narrativa da história. Entre o toque do telefone e o acontecimento do atendimento, Barthes explica que a narração pode ser saturada “por uma multidão de incidentes pequenos ou de descrições pequenas” (2011, p. 34), que o personagem “se dirigia à sua mesa, levantou um receptor, pousou seu cigarro” (*ibidem*). Esses incidentes mínimos são as catálises. Os índices, diferentemente, remetem “a um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera (por exemplo de suspeita), a uma filosofia” (*ibid.*, p. 35); os informantes, ou as informações, por sua vez, “servem para identificar, para situar no tempo e no espaço” (*ibidem*).

Em outra ocasião, complementa:

os índices têm pois sempre significados implícitos; os informantes, ao contrário, não o tem, pelo menos no nível da história: são dados puros imediatamente significantes. Os índices implicam uma atividade de deciframento: trata-se para o leitor de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera; os informantes trazem um conhecimento todo feito; sua funcionalidade, como a das catálises, é pois fraca, mas não é nula: qualquer que seja sua “palidez” em relação ao resto da história, o informante (por exemplo a idade precisa de um personagem) serve para dar autenticidade à realidade do referente, para enraizar a ficção no real: é um operador realista [...] (*ibid.*, p. 36-37).

Bem verdade que essas funções podem compor qualquer texto narrativo, dos mais curtos aos mais longos. Como unidades narrativas mínimas, um trecho, um parágrafo, poderão ter ao menos um núcleo, uma catálise, um índice e/ou um informante. Mas em nenhum momento do artigo o francês afirma que esta estrutura a que se chega se traduz como composição pertencente ao gênero narrativa. Pelo contrário, quando se dirige a essas funções, as apresenta sempre remetendo ao plural. Ademais, não entende que há histórias *apenas* com núcleos, ou *apenas* com catálises, etc. O que existe é uma combinação dessas funções, que vão entrando em harmonia e denunciando a atividade da narração, revelando a história, a trama com seus indispensáveis componentes.

Na segunda metade do século XX as teorias em torno do conto amadureceram, e cravaram seu apogeu na América Latina. Julio Cortázar e Jorge Luis Borges são os dois expoentes a quem devemos lembrar, vez que perpetuam a tradição da escrita do conto de atmosfera, todavia complicando-o, reinventando-o³⁸. Neste período não se abandona a ideia de que o “conto” tem um pacto com a narrativa: *esta* remete a uma estrutura-eixo, uma vez que cada conto pode construir-se com uma dose de independência, contanto que não saia do gênero. O assunto se torna menos complexo quando adentramos nas teorias mais recentes, que explicam a estrutura do conto com base na trama que expõem. Refiro-me à tese de Ricardo Piglia (2004) sobre o caráter duplo do conto, ou que a estrutura deste se destaca por como relata “duas histórias”.

O conto clássico, de atmosfera, redigido por um Poe, um Horacio Quiroga, ou um Machado de Assis, exibe uma história primeira, visível, flagrável desde seu início, que será justaposta por uma história 2 (PIGLIA, 2004, p. 89-90), geralmente no clímax, ou no desfecho, de modo epifânico (ZAVALA, 2014). A história 1, podemos associá-la ao “sobre” do enredo, nos termos de Propp (2001) – sobre os inocentes perseguidos, sobre o herói tolo, sobre os três irmãos etc. A história 2 justifica toda construção, a ordem dos componentes, das palavras e das frases, perceptíveis na história 1. Assevera Piglia (2004), em relação ao conto de efeito: “é um relato que encerra um relato secreto” (p. 91). Já o conto moderno (de Tchekhov) “conta duas

³⁸ Como teóricos, definem o gênero sem fugir completamente ao já pontuado sobre o conto em Poe e Tchekhov. Como contistas, foram influenciados pelas escritas europeias experimentais de vanguarda. Borges, por exemplo, notabilizou-se por criar o “conto ensaístico”, e tonificar o conto chamado “fantástico”, nutrido de elementos impossíveis, de enigmaticidade extrema, alcançando um estilo próprio, que passou a ser conhecido como borgeano/borgiano, estilo perceptível em um de seus livros de contos mais aclamados, intitulado *El Aleph* (1949).

histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 2004, p. 91). Na verdade, ignora-se a necessidade de a história 2 revelar-se na parte final do conto, porque se “escreve o conto como se o leitor já o soubesse” (*ibid.*, p. 92). A história 1, no entanto, subsiste, e nela assistimos também a sobrevivência da narratividade.

A tese de Piglia, sobre como o “conto conta duas histórias”, dialoga com a “teoria do iceberg”, resultante de um parecer do escritor estadunidense Ernest Hemingway sobre sua técnica de escrita de textos breves, e que também remete a um caráter duplo do conto. Ogliari (2012) explica que,

para o escritor americano, se o conto for escrito com carga suficiente de verdade, o escritor deverá omitir partes dessa verdade, que, mesmo ocultada no interior do texto, será capaz de cooptar seu leitor de maneira convincente e segura. O não dito deve prevalecer sobre o dito, o sugerido ganha estatuto de fato consumado. (p. 68).

O conto moderno aprimora a unidade, a intensidade e a brevidade da narrativa. Na percepção do norte-americano, o “não-dito” (o não-escrito) é o atributo imanente do conto, e esta constitui a principal faceta do conto frente aos demais gêneros narrativos. Cortes, compreendidos como precisos em certos pontos da história, se acumulam até o desfecho da trama para que o leitor após a leitura não contemple mais do que a história aparente, como se a mesma quisesse mencionar a, ou ser outra que não ela própria.

Piglia (2004), no tópico das “Teses sobre o conto”, entende que toda narrativa deste gênero conta no mínimo duas histórias, e, além disso, sustenta que a “verdadeira” história nunca se conta. Conforme pensa Hemingway, a camada visível do *iceberg* acima da superfície da água do oceano será um todo suficiente enquanto narrativa (a história aparente [história 1]), enquanto a maior porcentagem de gelo abaixo da superfície ocultará os elementos que mais adereçam uma história do que narram, por assim dizer. No entender convergente de Piglia (2004), o gelo dentro da água, se continuamos com a metáfora, não serviria como comprovação de uma “história verdadeira”, ainda que esboce se sustentar como a história 2. A história segunda é secreta do começo ao fim, e sua assimilação é altamente enganosa.

Aplicando isso ao assunto das funções distribucionais e integrativas das unidades narrativas de conteúdo, concebidas em Barthes (2011), pode-se dizer que a história da superfície, a narrativa que se vê, está exaurida, no máximo que consegue, das funções integrativas, dos índices e dos informantes, isto é, das claras sugestões

e descrições, dos acontecimentos, dos personagens, e do espaço. A concisão enxuga a narrativa, que tem a narratividade garantida, mas não a clareza da história: o ofuscamento da história 1 faz a história 2 parecer estar ausente. É isso o que ocorre no conto “O grande rio dos dois corações”, redigido por Hemingway: “usa com tal maestria a arte da elipse que se logra fazer com que se note a *ausência* do outro relato” (PIGLIA, 2004, p. 92, grifo do autor). Se o conto “O gato preto”, de Edgar Allan Poe, fosse redigido pelo modo de Tchekhov ou Hemingway, com licença hipotética, não haveria necessidade de que se relatasse, com a clareza que o fez Poe, a presença do felino junto ao cadáver da esposa do narrador-protagonista. O narrador poderia discorrer, como se não tivesse objetivo narrativo algum, sobre o sumiço repentino do gato: a história 2, que pode ser pouco decifrável ou aparentemente ausente, quer dizer, a “história do gato vivo enclausurado junto com um defunto” viria como interpretação do leitor, a partir das pistas deixadas na narratividade da história 1.

A partir de uma avaliação mais refinada das chamadas narrativas curtas que datam desde o início do século XX, alguns teóricos revolucionaram as concepções de conto, com foco em realçar os atributos da velocidade, brevidade, “elipticidade”, “enigmaticidade”, mas não puderam senão reforçar a ideia de que o “conto” tem a “história” como seu correlato. Italo Calvino (1990), em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, havia imaginado, para a presente época, uma literatura provida profusamente de “leveza”, “rapidez”, “exatidão”, “visibilidade”, “multiplicidade” e “consistência”, componentes visíveis no conto. Para a escritura do mesmo milênio, a brasileira Sônia Maria van Dijck Lima (2008) acrescenta um sétimo atributo: a “concisão”, isto é, o poder de a escrita “falar sobre vários assuntos e remeter a outros textos ou a diversos elementos culturais, em um exercício realizado no espaço hipertextual, cultivando ou não a rapidez da expressão, com o objetivo de nova significação” (LIMA, 2008, p. 20). Estudiosos da literatura contemporânea nas formas hiper-breves partem do princípio de que esses traços são característicos ainda mais dos microcontos, micro-relatos. De fato. No entanto, em alguns minicontos há um aproveitamento concentrado dos aspectos principais de um conto; em outros o fato de serem “hiper-breves” se sobrepõe a um desígnio diegético, de modo a aparecerem como alguma expressão discursiva micro significativa, todavia não mediante narração.

Há, neste último caso, um trabalho voltado à diminuição da fôrma sem que o vínculo genérico se perca. Muitos autores conseguem “mostrar” o conto, a história,

pelo menos a história 1, continuando com a linguagem de Piglia (2004), mesmo em uma extensão curta, com três páginas, uma, e isso até é difícil de determinar. Mas se o “micro” não se pode controlar, o conto não consegue se desvencilhar do fatal: “a ação de contar”. Se toda interpretação configura, *grosso modo*, uma ação de contar, deve-se frisar aí duas situações distintas: o alcance de sentidos do texto ao passo que se conta ou se revisa o que foi contado pelo escritor/narrador, o que ocorre na recepção de escritas de pertença genérica flagrável; e uma outra ocasião, na qual se interpreta tendo que contar aquilo que não foi contado, apenas sugerido, insinuado. Neste último caso, pode ocorrer de tampouco a história primeira ser visualizável.

Pela fatalidade do “ter de contar”, e pela medida de sua extensão, o conto é admitido como sinônimo de “história, narrativa, historieta, fábula, “caso”, embuste, engodo, mentira (“conto-do-vigário)””, como esclarece Massaud Moisés (2006, p. 29). Seus elementos constitutivos são: verossimilhança, enredo (com exposição, complicação, clímax, desfecho), personagens, tempo, espaço, ambiente, narrador, tema e discursos. Esses elementos asseguram a narratividade do conto, ao mesmo tempo que garantem a presença de uma história “contada”. Os mesmos componentes revestem, também, os demais gêneros narrativos. Mas o conto, conforme já foi observado, se diferencia por seu enredo, melhor, sua trama, ser desenvolvida no interior de uma célula, ou de uma unidade dramática: um só drama, uma só ação, um só conflito (MOISÉS, 2006).

Uma “anedota” de Tchekhov – segundo classifica Piglia – pode ser útil para finalmente nos aclarar o assunto. Assim ela se escreve: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se” (TCHEKHOV apud PIGLIA, 2004, 89). É a partir desse exemplo que Piglia apresenta a tese sobre as duas histórias no/do conto: no caso específico da micro-escrita de Tchekhov, a história do jogo e a do suicídio. Mas são histórias, afirmo, cujas narrativas estão no campo das possibilidades, no espaço da virtualidade, não como evidência textual. Não são narrados os atos da ida ao jogo, nem os acontecimentos da história do suicídio. Não há narratividade que “exponha” nem a primeira, nem a segunda história.

As expressões “história do jogo”, “história do suicídio”, remetem ao “sobre” da trama, em Propp (2001). Mas o “sobre”, o assunto, o tema, não são pontos exclusivos da narrativa. É provável que a micro-escrita de Tchekhov aluda à depressão, como um aforismo trata de uma sabedoria, ou uma frase do tema “amor”. O conteúdo de uma escrita não garante seu estatuto estrutural. Dessa forma, o microtexto do russo

exprime bem o que projeta (segundo a interpretação que dei), sem ter precisado se submeter a uma das estruturas literárias, à narrativa, ao conto. Certamente, há uma linguagem narrativa na escrita ultracurta: o verbo conjugado na terceira pessoa, um suposto narrador, alusão do espaço... Mas a narrativa, no sentido de gênero, é outra coisa: esta se faz com narratividade, e com a narratividade o “sobre” tem a sua presença suplantada pela história mesma. Na transformação em conto do “episódio” de Tchekhov, deveria haver uma narrativa do jogo, de modo que a história do suicídio (a segunda) fosse a secreta, e vice-versa. Foi como Piglia supôs que assim o fizesse Hemingway: ele iria “narrar com detalhes precisos a partida, o ambiente onde se desenrola o jogo, a técnica que usa o jogador para apostar e o tipo de bebida que toma. Não dizer nunca que esse homem vai se suicidar, mas escrever o conto como se o leitor já o soubesse” (PIGLIA, 2004, p. 92).

Os argumentos de Piglia sobre a dupla diegese do conto, em sua estruturação clássica e moderna, se conectam, a sua maneira, com um trabalho anterior também redigido por um argentino contista-crítico, Enrique Anderson Imbert, intitulado *Teoría y técnica del cuento* (1979). O conto, segundo Anderson Imbert, se estrutura como “unidade máxima narrante”: esta unidade é composta por “trama”, “cotrama(s)” e “subtrama(s)”. Há contos de uma trama apenas; há outros constituídos por mais de uma, isto é, por trama e cotrama(s). A subtrama seria uma história avulsa, anexa, mas que pode se alocar em qualquer ponto da narrativa. Nos três casos, existem três movimentos narrativos que fecham uma ação: o de abertura, o de desenvolvimento e o de clausura. A trama única, e a(s) cotrama(s), remetem à ação principal do conto, à unidade narrante. As subtramas são narrantes de um modo distinto: estão para resolver um conflito, uma intriga secundária, e, por isso, não podem remeter à unidade máxima narrante, mas sim a subunidades mínimas narrantes.

No conto “Epidólia”, do brasileiro Murilo Rubião (2010) – assimilado pela crítica como representante do realismo fantástico –, o drama, o conflito a se resolver é o do sumiço da personagem Epidólia. A ação central, única, é a da busca pela mulher realizada pelo protagonista Manfredo. A trama se traduziria pela narrativa do desaparecimento, da procura e do reencontro (ou não). Ao perceber que Epidólia já não estava recostada em seu ombro, encontrando-se ele sentado num banco de um parque zoológico, Manfredo se dirige ao velho guarda do local Arquimedes, um conhecido seu, para saber do paradeiro da moça. Na primeira busca, a unidade narrante poderia ser consumada. Mas não temos apenas essa procura, sem sucesso,

diga-se. O protagonista a busca no hotel, onde lembrou que ela estava hospedada, em um botequim na orla marítima, na casa de um pintor, e, por fim, na farmácia do tio dela. As narrativas que se constroem nesses episódios podem ser interpretadas como “cotramas”: têm o mesmo valor entre si. Destaco um momento do conto, inclusive separado por espaços, em que o protagonista vai para casa, no intuito de pôr uma roupa adequada para encontrar-se com Pavão, o marinheiro, que mais adiante se revelará como o pai de Epidólia. A narrativa que se desenvolve, neste episódio, não diz respeito à ação primária, central, do conto: ela constitui uma subunidade narrante, pela presença de uma subtrama. Se tirada do conto, mesmo que narre, a narratividade do relato não se perde, em razão de nas cotramas o narrador já estar comprometido em narrar a resolução ou não do conflito.

Almejando aplicar o tema às escritas curtas e hiper-breves (chamadas “contos”, “mini/microcontos”, “micro-relatos”, “minificções” etc.) de desígnio anti- ou não-gênero, como resolveríamos isso? Os textos, nestas situações, dotados de tal inespecificidade genérica, apresentam uma “unidade máxima anti-narrante”, que pode compreender a maior parte da escrita, ou uma “unidade máxima não-narrante”, que diz respeito ao seu todo. As unidades não narrantes, segundo Anderson Imbert (1979), constituem a microestrutura de um conto (ANDERSON IMBERT, 1979, p. 107). Estas unidades são absorvidas por outras maiores e dominantes no conto: as que são narrantes. Aquelas estão no nível do discursivo, do descritivo (GENETTE, 2011). Afirma o argentino: “são os pontos no tecido: formas de enlace, um traço descritivo, um impulso sem consequência, uma qualidade da personagem, indícios, detalhes, relevos, articulações, descansos, transições, pistas, etc.” (ANDERSON IMBERT, 1979, p. 111). O crítico trata dos trechos não narrantes no bojo de um conto: nos microtextos inespecíficos, nas quais nem ao menos uma trama se visualiza, a não-narratividade protagoniza no texto, ou, em algumas ocasiões, é a sua própria inteireza. A sua falta talvez represente sua potência sígnica, uma vez pensada para um leitor que se satisfaz não somente com o que o texto narra, mas com o que ele diz, sem narrar.

Discussões como as de Hemingway, Anderson Imbert e Piglia, têm me impulsionado a sustentar a hipótese de que a narrativa sobrevive enquanto representante do gênero conto se apresentar ao menos uma trama, uma das suas “duas histórias”. Aqui entra o miniconto, o microconto, que entendo como subgênero do conto, com estrutura de extensão mais curta que a que possui o conto clássico, ou moderno, e no qual a especificidade da trama única é a mais comum. Pelo miniconto,

os elementos do conto, a velocidade, o flagra, as unidades, a precisão, a exatidão, a concisão, a elipticidade, o protagonismo das funções distribucionais (dos núcleos narrativos), o não-dito, são trabalhados meticulosamente, no limite que permite a narratividade correspondente do gênero. As escritas e micro-escritas anti-gênero e não-gênero às quais tenho me referido são outro objeto, e devem receber uma abordagem crítica com vista a finalidades distintas.

2.1.2 O (sub)gênero miniconto: primeiras abordagens de estudo e problemas de taxonomia

Comumente, os estudos do microconto não se delineiam como o exposto neste aqui. Enfatizo, ao longo da Tese, que o objeto que tem sido denominado “miniconto” (ou equivalentes), corresponde a três espécies independentes: o miniconto “conto”, o “anti-conto” e o “não-conto”. Das três formas, somente a primeira se abre a uma “afirmação genérica”, quer dizer: o miniconto enquanto conto revela um desígnio “pró-gênero”, “pró-estrutura”, “pró-narratividade”. A segunda forma cede a uma mecânica “anti-gênero”, enquanto a terceira explicitamente resiste às leis do gênero conto. É de grande relevância, assim julgo, visitarmos os teóricos do “conto ultracurto” tendo em conta essa separação. Vivemos, atualmente, num período de confirmação da genericidade de formas narrativas *muito* curtas, mas há certo embaraço na especificação de quais sejam essas formas: se *todas* as escritas hiper-breves remetem a um (sub)gênero narrativo, ou não. O filtro está narratividade. Por essa razão, vemos se sustentarem melhor os argumentos sobre o estatuto genérico de escritas sobre cuja narratividade não se suspeite.

São muitos os pesquisadores empenhados – dentre os quais se notabilizam os nativos de países hispano-falantes – em esclarecer a independência genérica de uma narrativa curtíssima. O objetivo, para este tópico, é que passemos por alguns nomes norteadores no estudo do objeto “miniconto”, como também por ideias centrais já mais ou menos fincadas neste recente terreno de investigação: veremos se propõem uma abordagem de formas representantes como tipos de “conto *muito* curto”; se objetivam explorar a contaminação na/da narratividade que algumas escritas apresentam; ou se são percebidos casos de não-narratividade em outras ocasiões.

Por essa razão, destacam-se, antes de tudo, os estudos de natureza historiográfica. Nesta linha se enquadram as seguintes pesquisas: na Espanha, devo

remeter a quatro Teses, uma produzida por Concepción del Valle Pedrosa, de título *El microrrelato en Hispanoamérica* (1991), a segunda elaborada por Darío Hernández Hernández, intitulada *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia* (2012), também de 2012 o texto de 661 páginas de Leticia Bustamante Valbuena, *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*, além da que redigiu Basilio Pujante, com o título *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis* (2013); na Venezuela, é conhecida a Dissertação intitulada *Breve manual para reconocer minicuentos* (1996), de Violeta Rojo; em Cuba, não pode ser esquecida Dolores Koch, e seu importante artigo *El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila* (1981); na Argentina, outro nome é autoridade sobre o assunto: o professor David Lagmanovich, autor do livro *El microrrelato. Teoría e historia* (2006). Estes são alguns dos autores que se preocuparam em discorrer sobre a história do “microconto”, entendendo este como um gênero narrativo independente e de “peso literário” equiparável ao do conto, ou como uma espécie que procede do gênero conto, aperfeiçoando e ressignificando suas propriedades.

Convirjo com a hipótese de que o miniconto é um conto, e assim me oponho a algumas conclusões segundo as quais o miniconto é representado também por escritas esvaziadas de narratividade, como as unifráticas. O fator da medida da extensão, à primeira vista, não pode ser determinante: em textos maiores, “com tamanho de conto”, que se considerem as aspas, a não-narratividade também costuma se manifestar. Mas, no caso em que a hiper-brevidade chega ao extremo, e que se defende que há conto mesmo em escritas compostas por um só verbete, o assunto do tamanho força sua relevância, e nos empurra mais diretamente à assimilação de uma “ressignificação da narratividade”, em que esta não mais implica no aperfeiçoamento da escritura-conto em si, senão como acontecimento para além da estrutura que se vê/lê. Uma narratividade satisfeita na etapa da leitura compromete uma vinculação genérica ao conto, planejada nas categorias que lhes são comumente conferidas.

Escapa do objetivo geral desta Tese traçar a história do “microconto”, seja no Brasil, no continente, no Ocidente. Os estudos supracitados são satisfatoriamente positivos neste intento, em especial as teses que se escreveram na Espanha. O número de discussões e conceituações da forma, assimilada na condição de gênero

independente ou gênero derivado do conto, é profuso, embora este estudo seja relativamente recente. Mas aqui cabem algumas reiteraões.

À Dolores Koch é concedida a fama de ser a primeira pesquisadora, em língua espanhola, a executar um estudo inteiramente voltado à narrativa brevíssima. Isso ocorreu em 1981, com a publicação do artigo *El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila*. Mas em língua inglesa, um estudo dirigido ao mesmo objeto é um pouco mais antigo. Falo de Donald Yates, nascido em Massachusetts, EUA, todavia estudioso da ficção e narrativa argentina. O artigo que escreveu sobre o tema da micro-narrativa leva o título de *The 'microtale': na Argentine Speciality*, publicado em 1969. Sobre quem cunhou o termo “micro-relato” (microconto, miniconto, minificção), já não há muita certeza. Supõe-se, como ressalta Pujante (2013), que o seu criador foi o escritor mexicano José Emilio Pacheco, em 1977, ou o contista Javier Perucho, segundo o próprio, ou mesmo o poeta chileno Braulio Arenas, em 1977, no entender de seu conterrâneo Juan Armando Epple (1996), ainda que aquele não houvesse divulgado explicitamente o termo (Cf. PUJANTE, 2013, p. 30).

Outro trabalho a ser mencionado, pelo qual se defende a ideia de que os autores de contos participam da fase de “formação do miniconto”: *Hacia una poética de las formas breves en la actual narrativa hispano-americana: Julio Cortázar, Juan José Arreola y Augusto Monterroso* (1990), de Laura Pollastri. Além deste, a Dissertação de Katrien de Hauwere tem sua importância, focando no contexto argentino, em *El microrrelato en América Latina: el canon argentino* (2008). Das pesquisas acadêmicas mais extensas, não poderia deixar de referir as Dissertações de Mestrado dos brasileiros Marcelo Spalding e Pedro Gonzaga. Os dois são considerados pioneiros no estudo da escritura micro no país, cada qual a partir de um ângulo distinto: Spalding, acerca do “miniconto”, em *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea* (2008); e Gonzaga a respeito da “minificção”, em *A poética da minificção: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?* (2007).

É na segunda metade do século XX que se alastra a produção de escritas hiper-breves associadas a um gênero narrativo inédito, ou como espécie do conto, sobretudo pela influência de uma composição apreendida como precursora desta modalidade de escrita micro, isto é, o microtexto escrito pelo guatemalteco Augusto

Monterroso, intitulado “El dinosaurio”³⁹, inserido em um “livro de contos” de autoria do mesmo, em 1959. Escritas mínimas como a de Monterroso levaram os pesquisadores a se ater também a uma diversidade de narrativas “muito” curtas elaboradas já na primeira parte do século anterior. As pesquisas resultaram profícuas, e instaurou-se, então, um campo específico de investigação. Não somente as Teses e Dissertações: nascem os congressos internacionais concentrados na discussão da narrativa mínima, as atas e revistas que integram autores compromissados em contribuir a difundir o gênero (ou forma variante do conto), além das antologias, que começam a ser organizadas na década de 90.

No que concerne aos congressos internacionais, o pesquisador Darío H. Hernández (2012), na tese mencionada, expõe um quadro no qual sintetiza sobre 6 encontros, especificando o local onde foi realizado, o coordenador, e alguma informação sobre os resultados publicados em atas (Cf. HERNÁNDEZ, 2012, p. 4-5). Chamo a atenção para o primeiro deles – *I Congreso Internacional de Minificción* –, ocorrido em 1998, com a presença de 12 pesquisadores, na *Casa Universitaria del Libro de la Ciudad de México*, a convite do professor Lauro Zavala. Os trabalhos foram publicados dois anos mais tarde na revista digital mexicana denominada *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* (2000). Os congressos posteriores não mais se concretizaram no México: o segundo aconteceu na Espanha (2002), o 3º no Chile (2004), o 4º na Suíça (2006), o 5º na Argentina (2008) e o 6º na Colômbia (2010). Todos foram coordenados por professores nascidos em países de língua espanhola nativa, principalmente hispano-americanos. Não só isso: o cerne das discussões e das escritas eram as produções de micro-relatos escritos na língua castelhana. Restaria citar aos demais, que não entraram na pesquisa de Hernández porque sua investigação data do ano 2012: o 7º, que ocorreu na Alemanha (2012), o 8º, nos Estados Unidos da América (2014), o 9º, pela segunda vez na Argentina (2016), o 10º, novamente na Suíça (2018). O *11º Congreso Internacional de Minificción* estava marcado para ocorrer nos dias 16, 17 e 18 de julho de 2020 na *Universidad de Piura*, em Lima, capital do Peru, mas teve de ser postergada para o ano de 2022 – com datas a serem confirmadas em 2021⁴⁰.

³⁹ **El dinosaurio**

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

⁴⁰ Por coincidir com as adversas conjunturas política, social e econômica às que se submeteu o mundo inteiro, por conta da pandemia instaurada pelo Novo Coronavírus (COVID-19).

Além dos mencionados acima, considero também trabalhos norteadores na discussão do objeto “miniconto”, cujas formas receberam mais as designações “micro-relato” ou “minificção” que outras: *Cartografías del cuento y de la minificción* (2004), de Lauro Zavala; os ensaios, análises e conferências reunidas em *Minificciones y nanología: latitudes de la hiperbrevedad* (2017), obra editada por Ana Rueda; os artigos presentes no livro *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura* (2004), editado por Francisca Noguero; *Abismos de la brevedad: seis estudios sobre el microrrelato* (2015), todos de autoria de David Lagmanovich; a obra de imersão às formas narrativas hiperbreves, de título *Cómo escribir un microrrelato* (2017), de Ana María Shua; *El microrrelato español. Una estética de la elipsis* (2010), de Irene Andres-Suárez; as atas divulgadas em *Narrativas de la posmodernidad: del cuento al microrrelato* (2009), livro organizado por Salvador Montesa; *La minificción como clase textual transgenérica* (1996), ensaio elaborado por Graciela Tomassini e Stella Maris Colombo; o artigo *Entre frinchas, a poética do microconto brasileiro* (2011), de Luciene Lemos de Campos; o capítulo *Do conto moderno ao pós-moderno: o Brasil como exemplo*, de Ítalo Ogliari, inserido em livro de autoria do mesmo – *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil* (2012); e os ensaios presentes em *Microcontos e outras microformas* (2012), livro organizado pelas pesquisadas portuguesas Cristina Álvares e Maria Eduarda Keating. Os trabalhos mencionados discutem o conceito e a situação literária de formas denominadas “microconto”, “microficção”, ou “microtextos” literários, em geral, pelos quais se percebe um maior exercício de pesquisadores latino-americanos.

Sobre as primeiras antologias organizadas, elas são estratégicas na medida em que favorecem a difusão de um gênero ou subgênero em formação: havia muitas narrativas “micro”, “mini”, insertadas em obras de contos. Reuni-las em um só livro, significaria fazer reluzirem os seus elementos análogos, primeiro passo para uma demarcação genérica mais nítida. A iniciativa primeira data de 1969, no artigo mencionado do estadunidense Donald A. Yates, no qual aproveita o espaço de discussão para, além disso, traduzir cinco minicontos de autores argentinos que, conforme Pujante, “configuram o que poderíamos apontar como o primeiro cânone da minificção: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Marco Denevi, Bonifacio Lastra y Enrique Anderson Imbert” (2013, p. 30, tradução nossa)⁴¹. Em 1990, são produzidas

⁴¹ “configuran lo que podríamos señalar como el primer canon de la minificción: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Marco Denevi, Bonifacio Lastra y Enrique Anderson Imbert.”

duas antologias que se afirmam como as primeiras a comportar somente textos entendidos como “minicontos”, segundo os seus organizadores: uma no Chile, por intermédio de Juan Armando Epple, intitulada *Breve relación. Antología del microcuento latino-americano*, e outra na Espanha, que recebeu o título *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, coordenada por Antonio Fernández Ferrer. Os autores de minicontos que vão se firmando, a partir da segunda metade do século XX, em um presumido cânone do gênero, são diversos, e esta revisão foi bem executada por Basilio Pujante (2013), que foca naqueles textos escritos por espanhóis e hispano-americanos, mas não deixa de mencionar também situações de produções em outro idioma.

São antologias mais recentes que também merecem referência, redigidas do mesmo modo na língua espanhola – grande parte divulgada no formato digital ou comercializada via Internet: *Antología de microrrelatos - Dispara usted o disparo yo* (2017) e *Hokusai - Antología de microrrelatos* (2019), organizadas por Lilian Elphick Latorre; *Antología ibero-americana de microcuento* (2017), compilada por Homero Carvalho; *Ciempíes: los microrrelatos de Quimera* (2005), editada por Neus Rotger e Fernando Valls; *El canto de la salamandra: antología de la literatura brevísima mexicana* (2013), com textos selecionados por Rogelio Guedea; *Cien microcuentos chilenos* (2002), outra antologia dirigida por Juan Armando Epple; e *Twitteratura: 140 microrrelatos en menos de 280 caracteres* (2018), organizada por Ricardo Acevedo e David Corrales. Nesta última, se pretende que a narrativa se apresente com menos do máximo de caracteres permitidos para um tuíte – tipo de texto específico pelo qual se comunica na rede social *Twitter, Inc.* –, isto é, 280 caracteres⁴².

São múltiplas as obras de autoria única, constituídas por escritas e/ou micro-escritas divulgadas, igual que as citadas anteriormente, segundo a classificação “narrativas/ficções breves ou hiper-breves”. A seguir, menciono, dentre outras, algumas obras de autoria própria, impressas ou digitais, a começar pelas redigidas na língua espanhola: *Birlibirloque* (1987), de Carmen Leñero; *Conjuros y otros microcuentos* (2013), de Carlos Enrique Cabrera García; *Infundios ejemplares* (1969), de Sergio Golwarz; *A buen entendedor, microcuentos* [201-?]⁴³, de Bruno Faúndez Valenzuela; *Astrolabio* (2013), de Ángel Olgoso; *Cazadores de letras* (2016), de Ana

⁴² Até o dia 06 de novembro de 2017, o limite de caracteres era a metade, ou seja, até 140 caracteres.

⁴³ Não há referência do ano de elaboração. Livro digital com direitos autorais garantidos por *Creative Commons*. Disponível em brunofaundez.wordpress.com. Acesso: 20 de setembro de 2016.

María Shua; *Ajuar funerario* (2013), de Fernando Iwasaki; *La glorieta de los fugitivos* (2016), de José María Merino; *La mitad del diablo* (2016) e *El juego del diábolito* (2016), de Juan Pedro Aparicio; *El viaje y otros microrrelatos* (2019), de Enrique de la Cruz.

No Brasil, podemos separar outras obras, independentes ou antologias, catalogadas segundo a acepção de “narrativas/ficções breves ou hiper-breves”: *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), antologia organizada por Marcelino Freire; *Minicontando* (2009), de Ana Mello; *Minicontos e muito menos* (2009), um livro “dois em um”, de duas seções – uma metade de autoria de Laís Chaffe e a outra de Marcelo Spalding; *Entrelinhas: antologia de contos e microcontos* (2008), *Retalhos: contos e microcontos* (2007) e *Histórias liliputianas: antologia de microcontos*, três antologias organizadas por Edson Rossato; *Ah, é?* (1995), de Dalton Trevisan; *Práticas proibidas* (1989), de Edilberto Coutinho; *Dedo* (2015), de Justum; *Contos de bolsa* (2006), antologia elaborada por Laís Chaffe; *Sem contos longos* (2007), de Wilson Gorj; *mínimos, múltiplos, comuns* (2015), de João Gilberto Noll; e *Cem toques cravados* (2012) de Edson Rossato.

Saindo do cenário luso-hispânico de produção, destaco a obra *Glops* (2009) de Joan Pinyol, em língua catalã. Em francês, *Les Aventures du cavalier sans tête* (2015) corresponde ao projeto narrativo micro – os textos são designados aqui como *micronouvelles*. São escritos por Jacques Fuentealba e Olivier Gechter. Na Alemanha, chama à atenção a antologia organizada por Phil Humor, intitulada *In 100 worten. Drabbles-Anthologie* (2017). Em húngaro, não pode ser esquecido o livro *Egypercesek novellák* (1968), de Örkény István, ou *Cuentos de un minuto* (2006), da versão traduzida ao espanhol que aqui será referida.

No demais, é relevante acrescentar que não esquivo o olhar do cenário que as duas primeiras décadas deste século proporcionam, como, além de manter acesa a tradição da escrita da mininarrativa no formato livro, fazer os textos se multiplicarem profusamente na aparência digital, em decorrência do crescente uso *on-line* dos dispositivos eletrônicos. Visualizamos um grande número de minitextos divulgados na Internet, sem fins lucrativos, redigidos por toda sorte de sujeitos-escritores, em periódicos digitais, plataformas, blogs, redes sociais etc. A *Web* se transforma, no contexto da escritura mínima, em um laboratório profícuo: a velocidade, a exatidão, a leveza, a concisão, o elíptico, são atributos componentes de ambas linguagens: da computacional e da narrativa brevíssima. Neste ciberespaço conheci, em língua inglesa, algumas micro-escritas (denominadas “contos”) publicadas na Revista Digital

Story Bytes, com um intrigante aviso no *front-end* do site, indicando que ali são apresentadas as histórias mais curtas da internet (e do mundo), “ficções” que variam entre 2 e 2048 palavras⁴⁴. No *Facebook*, mídia social, me instigou a ocorrência de um “grupo público”, de nome *Microrrelatos*⁴⁵, criado em maio de 2010, e composto por mais de 13.000 membros, autorizados a divulgar seu “miniconto”, “que não passe de 150 palavras”, a pedido do administrador do grupo.

Mesmo que a exposição quantitativa dos livros/textos não resulte decisiva para o argumento desta Tese, as menções auxiliam para que contemplemos uma situação que extrapola as fronteiras hispânicas. A maior parte das obras citadas neste subtópico será aproveitada no decorrer deste capítulo e do subsequente, nas ocasiões em que invisto no argumento segundo o qual o “miniconto”, no trajeto de produção e crítica ocorrido no século passado, e atravessando o novo milênio, corresponde a três estruturas com especificidades divergentes, que indicam o grau de participação no gênero conto: o miniconto que conserva a narratividade do conto, enxugando-a o máximo que pode em uma fôrma mínima; o miniconto de narratividade que se intercruza com elementos não-diegéticos, ainda que mantendo-se na prosa, no limite ficcional, quer dizer, o miniconto enquanto minificção; e o miniconto que, projetado como uma narrativa, carece de narratividade necessária para que a narrativa-conto-história se esclareça, uma vez que sua não-narratividade deixa de ser o reforço de um discurso narrativo – o que ocorre em um conto – para ser o *todo* da construção.

Os primeiros estudos e congressos voltados à escritura narrativa micro tiveram que lidar com um impasse delicado: a presença, nas antologias e obras independentes, de textos que preservavam o eixo do conto, suas unidades dramática, de conflito e de ação, dentre outros elementos, e escritas que insinuavam o conto, mas abarcavam o híbrido, o transgenérico, o não-mimético. A confirmação do gênero ou subgênero miniconto careceria, assim, de um detalhamento do objeto: o traço da narratividade do conto, que de algum modo tinha de estar presente na fôrma micro. A ruptura de tal sistema narrativo, e a absorção de elementos discursivos de ordem não-narrativa, configuraria um tipo outro, que recebeu o nome de “mini-” ou “microficção”. Mas não só estes dois vieses de escritura se mostram com mais definição: há ainda a aparente saída do conto, do ficcional, da prosa e do literário, em outros casos. Em

⁴⁴ Disponível em <http://www.storybytes.com/index.html>. Acesso: 30 de julho de 2019.

⁴⁵ Disponível em <https://www.facebook.com/groups/125924450760240>. Acesso: 3 de agosto de 2020.

suma, aquilo que se afirma “miniconto” pode ser um “conto”, uma microficção (um anti-conto), ou uma micro-escrita (não-conto).

2.1.3 O “miniconto conto”: definições

À conclusão de que “o miniconto é um conto” chega Violeta Rojo em seu *Breve manual para reconocer minicuentos* (1997). A venezuelana argumenta, objetivamente, que a razão dessa tese começa pela própria entrega etimológica da nomenclatura “*minicuento*”, quer dizer: “é muito breve e é um conto” (ROJO, 1997, p. 14, tradução nossa)⁴⁶. Mais adiante, a pesquisadora esclarece: “o miniconto é um novo subgênero narrativo que, apesar de sua extrema brevidade e suas outras características distintivas, cumpre com os elementos básicos que deve ter um conto e, portanto, pode incluir-se dentro do gênero” (*ibid.*, p. 15, tradução nossa)⁴⁷. Na mesma linha de abordagem se adequa David Roas (2008, 2017), espanhol que tem se firmado como um dos especialistas da ficção e escrita micro. Ele alerta que as características de um micro-relato “não são exclusivas do micro-relato, senão que aparecem também no conto [...] e com a mesma função” (ROAS, 2008, p. 52, tradução nossa)⁴⁸. A única divergência se mostra na escolha dos termos: “miniconto”, preferência de Rojo, “micro-relato”, adota Roas.

Anteriormente havia frisado que entendo os vocábulos “conto” e “relato” na condição de sinônimos. Dolores Koch conseguiu enxergar a distinção entre “micro-relato” e “microconto” até o início deste século, quando foi diluída por conta de sua instabilidade. Segundo propunha,

no miniconto os atos narrados, mais ou menos realistas, chegam a uma situação que se resolve por meio de um acontecimento ou ação concreta. Em contrapartida, o verdadeiro desenlace do micro-relato não se baseia numa ação, mas sim numa ideia, um pensamento. (KOCH, 2000, p. 3, tradução nossa)⁴⁹.

⁴⁶ “es muy breve y es un cuento”.

⁴⁷ “el minicuento es un nuevo subgénero narrativo que, a pesar de su extrema brevedad y sus otras características distintivas, cumple con los elementos básicos que debe tener un cuento y por tanto puede incluirse dentro del género.”.

⁴⁸ “no son exclusivas del microrrelato, sino que aparecen también en el cuento [...] y con la misma función.”.

⁴⁹ “en el minicuento los hechos narrados, más o menos realistas, llegan a una situación que se resolve por medio de un acontecimiento o acción concreta. Por el contrario, el verdadero desenlace del micro-relato no se basa en una acción sino en una idea, un pensamiento.”.

Em outra ocasião, a autora ressalta que a designação “micro-relato tem a vantagem de oferecer um significado mais amplo que “micro-conto”” (KOCH, 2004, p. 51, tradução nossa)⁵⁰. O argumento seria que a palavra “conto” estaria conectada à uma ideia do gênero e suas demarcações, enquanto a categoria “micro-relato” abarcaria todo minitexto provido de narratividade, todavia livre para compartilhar traços de outros gêneros, como o poema em prosa e o ensaio. Além disso, a autora acredita que há uma certa dificuldade de pensarmos o “conto” com os devidos adjetivos que definem sua identidade conteudística: conto fantástico, conto maravilhoso... Enquanto isso, é mais comum, refletindo em concordância com Lauro Zavala (2004), que o vocábulo relato se interligue às especificações correspondentes: micro-relato clássico, moderno, pós-moderno, fantástico, policial, absurdo, integrado, fractal, hiper-breve. Diferentemente, as adjetivações dadas ao conto (para detalhar sua estrutura) possuem quase sempre natureza pitoresca: “conto de cartão postal”, “conto de bolso”, “conto de um minuto”, “conto da palma da mão”, quando se pretende “explicar” a particularidade estrutural do conto mínimo (KOCH, 2004, p. 51). Divirjo desta diferenciação e de como ela foi explanada. Entendo que o conto e o relato se confundem: se o relato, na tradição oral, coincide tempos depois com a forma do conto, quando passado à escrita, o conto, enquanto forma, gênero, converge com o relato dos tempos remotos. Também julgo que as mesmas adjetivações concedidas ao “micro-relato” caibam no “microconto”, e a classificação genérica pelo assunto não corrompe a concepção de sua identidade genérica segundo a estrutura, que possui um peso maior. Em suma, o miniconto, ou o micro-relato, é um conto (relato).

David Lagmanovich, por sua vez, expressa que “o micro-relato, *ou microconto*, deriva do conto, mas não é um subtipo deste nem tampouco o substitui” (LAGMANOVICH, 2006, p. 34, tradução nossa, grifo nosso)⁵¹. Em outras palavras, o miniconto surge no exercício do conto, aproveitando alguns de seus principais atributos, mas no curso do tempo alcança sua autonomia como tipo narrativo, e não tipo de conto, algo um tanto contraditório. Dolores Koch (2004) foi a pesquisadora que pela primeira vez usou a expressão “micro-relato” (desta forma, separando os dois termos por hífen, tornando-se *microrrelato* nos estudos posteriores). O artigo que redigiu, intitulado *El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila*,

⁵⁰ “micro-relato tiene la ventaja de ofrecer un significado más amplio que “micro-cuento.”.

⁵¹ “el microrrelato, o microcuento, deriva del cuento pero no es un subtipo de éste ni tampoco lo sustituye.”.

publicado em 1981, foi resultado de leituras realizadas dos autores mexicanos mencionados, nos quais observa uma novidade do ponto de vista da construção do texto, da sua identidade genérica: escritas que combinavam elementos narrativos com um tom poético, ou ensaístico (KOCH, 2004, p. 46). Tais percepções não eram originais, e Koch esteve muito certa disso. No entanto, agrupando um número de escritas com estruturas equiparáveis, a cubana diferenciou-se por não se apoiar no gesto simplório dos estudiosos anteriores, ou seja, na facilidade de inseri-las num rol dos textos representantes de gêneros híbridos, preferindo, por outro lado, explorar nelas a predominância da narratividade. Enfim, a autora partiu do micro-relato enquanto prosa narrativa brevíssima, correspondente a uma modalidade ou subgênero novo, no bojo da produção de escritores de conto.

Há, portanto, duas vertentes iniciais de abordagem do miniconto, que dividem os estudiosos da narrativa ultracurta. Como verificamos, enquanto Violeta Rojo e David Roas defendem que traços iguais aparecem tanto no conto quanto no miniconto, David Lagmanovich e Dolores Koch entendem que o miniconto possui sua origem no conto, mas desenvolveu características independentes que não necessariamente aparecem neste. Convém, então, que sejam apresentadas as principais definições concedidas ao micro-relato, ou ao mini/microconto, segundo diferentes perspectivas, para que seja esclarecida a decisão de vir até aqui convergindo com a primeira postura.

A mesma Koch (2004) aponta quatro traços definidores do micro-relato: a intertextualidade; uma prosa simples, precisa e ambígua; texto provido de humor escéptico, de paradoxo, ironia e sátira; resgate de formas literárias antigas – fábulas e bestiários – e combinação com novos e modernos formatos não literários (KOCH, 2004, p. 48). Sustento que todos esses atributos, porém, são flagráveis no conto, sobretudo na forma moderna e pós-moderna. David Lagmanovich (2009) concebe o “micro-relato” como um gênero literário que comporta três traços principais:

- 1) a *brevidade* ou concisão (critério externo facilmente verificável, visto que se pode expressar através do cômputo das palavras que constituem um texto), 2) a *narratividade* (critério interno suscetível de ser analisado pelo crítico), e 3) a *ficcionalidade*, que depende sobretudo da atitude, ou do propósito, do escritor. (LAGMANOVICH, 2009, p. 87, tradução nossa)⁵².

⁵² “1) la *brevedad* o concisión (criterio externo fácilmente verificable, puesto que se puede expresar a través del cômputo de las palabras que constituyen un texto), 2) la *narratividad* (criterio interno susceptible de ser analizado por el crítico), y 3) la *ficcionalidad*, que depende sobre todo de la actitud, o del propósito, del escritor.”

Mais uma vez, são apontados elementos constituintes do gênero conto. Vimos em Massaud Moisés (2006) que, diferentemente da novela e do romance, o conto não se prende a excessos e digressões, devendo ser essencialmente breve e conciso. Na teoria do *iceberg*, de Hemingway, o excesso remete ao gelo por baixo da superfície do oceano, a uma série de componentes ocultos que explicitariam o “sentido principal” da narrativa, devendo, somente, ser decifrada pelo leitor. A concisão, a brevidade, ainda pode ser descrita com a compreensão de Anderson Imbert (1979) sobre a “trama única”: o conflito se apresenta e sua resolução é executada na primeira atitude do protagonista, no mesmo cenário. O corte de outras tramas e subtramas indica a brevidade e a concisão características de um conto.

As qualidades “narratividade” e “ficcionalidade” não são particularidades exclusivas de um miniconto, mas também não são exclusivas do conto, nem da epopeia, do romance, da novela etc. Atento, portanto, para o fato de os pesquisadores enumerarem alguns aspectos a fim de exibir a distância entre o micro-relato e o conto, apoiando-se em componentes que integram o próprio conto, sem os quais o conto deixaria de sê-lo. Se o objetivo era defender a independência do micro-relato enquanto gênero narrativo, em relação ao conto, o pesquisador argentino não chega a expor os traços peculiares daquele. Ele não escapa do fatal: o miniconto está munido de todos os elementos do conto, com o detalhe de estar provido de uma narratividade exposta num limite de extensão mínimo, devendo, assim, em sua construção, apresentar um trabalho dedicado voltado à aplicação concisa da linguagem, à inscrição somente das partes indispensáveis na veiculação de uma história.

Entendo o miniconto como “espécie” do conto, ou subgênero que engendra formas mais ou menos independentes de narrativa micro. Como modalidade ou tipo de conto, sua especificidade se manifesta na extensão. A estrutura do conto é polida no ignoramento, quase total, das cotramas e das tramas secundárias (IMBERT, 1979), da história 2 (PIGLIA, 2004), das funções integrativas (BARTHES, 2011), restando a narrativa de ao menos uma história e trama. O miniconto remete a um texto breve com desígnio “pró-gênero”, em benefício do gênero conto. Ainda que a brevidade seja “hiper”, não deixa de ser uma forma também moderna: o vínculo à modernidade se explica com o vínculo a uma estrutura narrativa, a do conto.

Aquilo que chamo “micro-escrita não-gênero” difere do objeto “miniconto”. Ainda que na maioria das vezes elaborada para ser recebida como pertencente à

circunscrição do gênero conto, a micro-escrita resiste a uma identidade genérica já existente no campo literário. Ela troca a ambição do gênero, o desígnio diegético, por uma ambição comunicativa imprevisível: está na literatura, mas aparenta não pertencer a esta, aparece como conto, mas larga mão da estrutura deste. Se aplicasse isso à perspectiva de Derrida, reiteraria que essas microformas “participam” do conto muito mais nas expectativas extratextuais, já que nesse movimento não-conto participam inclusive de territórios genéricos outros – do poema, do ensaio, da manchete, da piada etc. –, sem que o “pertencimento” a um desses campos genéricos, em específico, se evidencie à nossa análise. Temos aqui uma condição genérica que seria a negação mesma do gênero, assim como “o gênero híbrido” se refere a uma negação parcial: neste caso, teríamos um “gênero não-gênero”, uma negação total.

No caso deste tipo de composição, não mais é provado o limite da narratividade, mas sim o limite da significação: investe-se na extrema brevidade, valendo-se de que esta, por si só, compactuando com elementos textuais e discursivos outros, emite efeitos, sentidos, sem que uma trama precise ser relatada. Os elementos extra-narrativos, como a brevidade, a ficcionalidade, o caráter proteico, a intertextualidade não-literária, ou a natureza elíptica, sobrepõem a narratividade, passam à dominância, e estes mesmos componentes, por não serem exclusividades de determinado(s) gênero(s), determinam a inespecificidade genérica do texto. Em outras situações, a linguagem narrativa se introduz (um verbo conjugado na terceira pessoa do singular, a presença de dois interlocutores, a indicação de um diálogo...), mas a não narração da sucessão de acontecimentos faz o gênero narrativo conto não aparecer: a narratividade está como desejo, ponte, ensaio, e não como concretização materializada na escritura. Em contrapartida, por ser insinuação ou expectativa de narrativa, o texto desprovido de história revela sua participação no conto também no seguinte ponto: a narratividade pode ser resgatada por um leitor.

Não por acaso a discussão sobre a medida da extensão do conto é frutífera entre os estudiosos das formas mínimas. Por mais que, referindo-se ao contexto teórico hispano-americano, Koch (2004) tivesse asseverado que “determinar a extensão do micro-relato [...] nunca foi primordial” (p. 50, tradução nossa)⁵³, não é assim que o assunto tem sido tratado. Aqui vale outra proposição: a diminuição da extensão pode comprometer a narratividade de uma escrita, mas não consegue

⁵³ “determinar la extensión del microrrelato [...] nunca ha sido primordial”.

prejudicar outra forma de significação. Enquanto a extrema brevidade se torna inimiga do objeto que se intitule miniconto, faz-se, por outro lado, aliada de uma escrita que se satisfaz em significar, em “dizer”, submetendo-se à simples exigência de fazê-lo no aspecto de microforma.

Qual seria, portanto, a extensão ideal de um conto hiper-breve ou de um miniconto? Em primeiro lugar, a expressão “ideal” é pouco rigorosa. Existe o gênero, e existe a literatura cuja circunscrição territorial, levando em conta a escritura, é fissurada, desde sempre. O limite seria a percepção da trama, a visualização da narratividade correspondente do conto, a revelação da história na superfície do texto. Estou com Darío H. Hernández, para quem “um micro-relato pode ser tão breve como se queira mas sempre que narre algo, que conte uma história, e nunca tão longo como para romper o efeito estético de instantaneidade e intensidade que busca gerar o micro-relatista no leitor” (HERNÁNDEZ, 2012, p. 37, tradução nossa)⁵⁴. De outro modo, a imposição da margem pelo número mínimo e máximo de palavras, linhas ou parágrafos, exprime uma postura traiçoeira. Mesmo assim, alguns teóricos se comprometeram com esse procedimento. Uma das classificações pautadas no crivo quantitativo mais aceitas, foi a frisada por Anderson Imbert: “romance, com um mínimo de 50.000 palavras. Novela, de 30.000 a 50.000 palavras. Conto, de 2.000 a 30.000 palavras. Conto curto, de 100 a 2.000 palavras” (ANDERSON IMBERT, 1979, p. 30, tradução nossa)⁵⁵.

A ideia de um miniconto entraria na metragem estipulada por Anderson Imbert quando se dirige ao “conto curto”. Aqui, claramente o miniconto é colocado como subgênero do conto. A instabilidade dessas categorizações foi algo que o professor argentino David Lagmanovich (2009) viu como

alucinante. Se antes chamávamos “narrativa brevíssima” um relato de cinco a quatro páginas, hoje só aplicamos este nome para uma peça narrativa de quatro ou cinco parágrafos, logo nos centramos nos dois parágrafos, no parágrafo único, e em umas tantas linhas. O caso extremo o proporcionam aqueles que escrevem os textos que chamo “hiper-breves”: composições de uma ou duas linhas de extensão (LAGMANOVICH, 2009, p. 89, tradução nossa)⁵⁶.

⁵⁴ “un microrrelato puede ser tan breve como se quiera pero siempre que narre algo, que cuente una historia, y nunca tan largo como para romper el efecto estético de instantaneidad e intensidad que busca generar el microrrelatista en el lector.”

⁵⁵ “novela, con un mínimo de 50.000 palabras. Novela corta, de 30.000 a 50.000 palabras. Cuento, de 2.000 a 30.000 palabras. Cuento corto, de 100 a 2.000 palabras.”

⁵⁶ “alucinante. Si antes llamábamos “narrativa brevísima” a un relato de cuatro o cinco páginas, hoy sólo aplicamos este nombre a una pieza narrativa de cuatro o cinco párrafos, luego nos centramos en

Na óptica de Basilio Pujante, não é conveniente que o micro-relato supere as duas páginas de extensão (PUJANTE, 2013, p. 120), e para Francisca Noguero (apud SHUA, 2017, l. 59), que não passe da página única. Também deve estar contido em uma página, no entender de Ana María Shua, que acrescenta: “em torno de trezentas palavras” (SHUA, 2017, l. 98). Conforme Violeta Rojo, a extensão do miniconto é aquilo que uma “olhada” (*vistazo*) nossa alcança: devemos perceber imediatamente o início e o fim em um primeiro olhar que lançamos sobre ele (ROJO, 1997, p. 66). Em inglês, o equivalente *flash fiction* tem como limite máximo 750 palavras, e a *micro-fiction*, aproximadamente 250 (KOCH, 2004, p. 50). Lauro Zavala (1996), por sua vez, estipula que há contos curtos, de 1000 a 2000 palavras, contos muito curtos, de 200 a 1000 palavras, e contos ultracurtos, de 1 a 200 palavras. São essas algumas posturas teóricas que nos ajudam a assimilar que a teoria das estruturas do conto é abrangente, e nos faz chegar agora a uma radicalidade: a da afirmação, em Zavala (1996), sobre o conto composto por somente um vocábulo. É impossível que haja narração dos três momentos de uma trama, de sua abertura, desenvolvimento e fechamento – embora este último signifique às vezes um fechamento enigmático, inconcluso, aberto – por intermédio da inscrição de uma só palavra. Surge, assim, o ensejo de comentar minha preferência pelo termo “miniconto”: o prefixo “mini-” não alude a essas radicalidades como a expressão “micro-”, em “microconto”. Tanto este quanto a designação “conto ultracurto” sugerem o minúsculo em um nível absurdo, que se veria apenas por um “microscópio”.

2.1.4 Narratividade do miniconto: leituras possíveis

Falta-nos um exemplo, ou exemplos que ilustrem a narratividade de um miniconto. Com base em que critérios? O número de palavras ou de páginas não são os critérios determinantes. Levo em conta atributos tratados por autores que apresentei parágrafos atrás, todavia, basicamente, os que contribuem na explicação do porquê do “mini” e a razão do “conto”, ou seja, a narratividade, a brevidade, a ficcionalidade, a concisão, a natureza elíptica, e a preferência pela narração de uma trama única. A escrita que cumpre com tais condições, sustentam a narratividade de

los dos párrafos, en el párrafo único, y en unas cuantas líneas. El caso extremo lo proporcionan aquellos que escriben los textos que llamo “hiperbrevés”: composiciones de una o dos líneas de extensión.”.

um relato que dificilmente precisa ultrapassar duas páginas, tomando como referência o *layout* da paginação que obedece esta Tese. Mas, que se frise novamente, são os preceitos estruturais que estipulam a medida da extensão, e não o contrário. As listas que virão na sequência não são definitivas, e compreende apenas algumas das obras às quais cheguei ao acesso. Em primeiro lugar, menciono seis livros em que são *todos* os textos inseridos os que revelam a estrutura do conto em fôrma mínima, e são escritos por brasileiros: *Minicontos fantásticos*, volume I, de 1995, II (1996), III (1998) e IV (2008), obras escritas por Luiz Roque; *Um beijo é só um beijo: minicontos para cinéfilos* (2001), de João Batista de Brito; *Pérolas no Decote* (1998), de Pólita Gonçalves.

É maior a relação que inclui obras cujos minicontos não compreendem sua totalidade, estando no meio de escritas sem identidade genérica, ou entre contos em conformidade com a estrutura e tamanho dos clássicos e/ou modernos. Sigamos com os(as) brasileiros(as): *Entrelinhas: antologia de contos e microcontos* (2008), *Retalhos: contos e microcontos* (2007) e *Histórias liliputianas: antologia de microcontos*, três antologias organizadas por Edson Rossato; *Ah, é?* (1995), de Dalton Trevisan; *Práticas proibidas* (1989), de Edilberto Coutinho; *Em torno de si: minicontos* (2016), de Caio Spessatto; *Falo de mulher* (2002), de Ivana Arruda Leite; *Dedo* (2015), de Justum. Das obras estrangeiras, relaciono primeiramente as escritas na língua espanhola, indicando obras possuidoras somente de minicontos ou providas de pelo menos um conto curto, junto a outros tipos de formas: *Destinitos fatales* (1988), de Andrés Caicedo; *El Aleph* (1949), de Jorge Luis Borges; *Falsificaciones* (1977), de Marco Denevi; *El libro de los abrazos* (2000), de Eduardo Galeano; *La gran jaqueca y otros cuentos crueles* (2002), de Gabriel Jiménez Emán; *Retratos por palabras* (2014), de Pedro Estudillo Butrón; *Minicuentos* [201-?], de Pedro Merino; *Cuentos de X, Y y Z* (2017), de Fernando Maremar. Em outros idiomas: as obras escritas em catalão, *Glops* (2009) de Joan Pinyol, e *O porquê de todas as coisas* (2004) (*El perquè de tot plegat* [1993]), de Quim Monzó; *Dos arquivos do trasno* (1987), obra escrita na língua galega, por Rafael Dieste; em alemão, *Histórias de Almanaque* (1987) (*Kalendrgeschichten* [1953]), de Bertold Brecht.

Segundo Hernández (2012), a depender de como se considere o *mini*, o *micro*, é possível associarmos os “minicontos” ou “microcontos” (no prisma de alguns pesquisadores) à escritura que se desenvolve ainda no século XIX, com o introdutor do modernismo na América Latina, o nicaraguense Rubén Darío, em *Azul* (1888), e o

guatemalteco Augusto Monterroso, em *Obras completas (y otros cuentos)* de 1959. Os espanhóis Juan Ramón Jiménez e Federico García Lorca, junto ao francês Charles-Pierre Baudelaire, são apresentados por Hernández (2012) também como nomes importantes para reportarmos quando pensamos na escrita do miniconto. As obras citadas, que representam um corpus consideravelmente mais vasto que este, têm afinidade no sentido de conter textos de extensão curta, que manifestam a narratividade do conto. A análise de todos eles ultrapassa o objetivo geral deste trabalho. Almejo, no entanto, esclarecer em algum exemplo como se revela tal narratividade, com a finalidade de tornar mais lúcido o argumento que lanço sobre as escritas e micro-escritas com propósito não-narrativa, não-gênero, passíveis de uma outra abordagem.

No fim da leitura de cada um dos *Minicontos fantásticos*, de Luiz Roque (1995), somos convencidos, do ponto de vista da escritura, de que o autor revelou nelas uma história, uma trama, em cujo interior não precisamos enxertar “escrita a mais”, para cumprimento da narratividade, restando-nos tão-somente, por mais curta que seja a narrativa, o trabalho interpretativo natural que se utiliza na leitura de um texto correspondente à determinada estrutura genérica, assim como nos reivindica, do mesmo modo, o miniconto *Os dois reis e os dois labirintos*, de Borges (1999), para que cite um caso análogo. Os “minicontos fantásticos” se inseririam no rol dos “contos muito curtos”, entre 200 e 1000 palavras, ou “ultracurtos”, de 1 a 200, na acepção de Zavala (1996). Para algumas considerações posteriores, reproduzo a seguir o miniconto “Féretro”, terceiro das narrativas que compõem o primeiro *Minicontos Fantásticos* (1995):

Féretro

Então, ela compreendeu que o congestionamento do trânsito se devia a um enterro. Pôs-se a segui-lo em seu auto moderno.

Em frente ao cemitério, teve alguma dificuldade em estacionar.

Ladeou os que se revezavam carregando o caixão. Chorou junto a algumas acompanhantes. Lágrimas sinceras.

Quando deu por si, liderava o cortejo, com o total conhecimento do trajeto.

Justificou-se, pensando que o acontecimento serviria, ao menos, para fornecer-lhe o que contar. Não possuía, naquela tarde, qualquer compromisso inadiável.

Na capela, antecipava-se às palavras do sacerdote.

Quando, aberto o ataúde, as pessoas se dispuseram em fila para o derradeiro adeus, ela assumiu seu lugar. Ninguém a considerou importuna.

Junto ao caixão, observou, longamente, entre as flores. Como pressentia, a morta era ela própria.

Acompanhou seu cadáver até o sepultamento. (ROQUE, 1995, p. 13).

A narrativa acima é marcada pela univocidade e unilateralidade do seu drama, conflito, ação, coincidindo com o que Massaud Moisés (2006) e vários teóricos inferem sobre o conto. Narra-se sobre uma personagem-protagonista que “então”, de repente, decide acompanhar um enterro de alguém que não conhece. Quanto ao foco narrativo, a trama nos aponta um narrador que, não sendo personagem secundário, se dirige na terceira pessoa provido de certa dosagem de onisciência, concentrado para relatar o acontecimento, o flagra. A unidade de espaço compreende a rua percorrida, acometida de um engarrafamento, e o cemitério onde ocorrerá a cena principal. Temos “a história do enterro”, e o cortejo como “trama única”. Estamos tratando de dois espaços, obviamente, mas que representam uma unidade, nos termos de Moisés (2006), à medida em que “o deslocamento advém de uma necessidade imposta pelo conflito que lhe serve de base, constituindo a preparação da cena” (p. 43). Este deslocamento não é qualquer um: primeiro nos é apresentado um cortejo, um trajeto, de carros (ao cemitério), e a sequência nos mostra um percurso a pé, da frente do cemitério à capela, e logo à catacumba (algo na etapa interpretativa potencialmente significativo).

Já sobre o tempo é possível afirmar que o mesmo transita entre o cronológico e o psicológico. A cronologia, ou a linearidade (GOTLIB, 2006), diz respeito à lógica de uma locomoção até o endereço final, o jazigo, intercalando-se nesta lacuna o trajeto por carro e a “intromissão” da protagonista na cerimônia fúnebre. É psicológico porque em dados instantes da narrativa somos surpreendidos por deixas do narrador que comprometem a verossimilhança, ou a “realidade” do ocorrido: chegando ao cemitério, ela se põe a chorar “lágrimas sinceras” com outras mulheres, quando, “dada por si”, ela se nota já em outra posição, liderando o trajeto ao local onde se prestariam as últimas condolências. Mas é o clímax que melhor abre margem a tal anacronia: a mulher defunta era ela mesma.

A ordem “correta” apenas permite que o personagem avance até sua morte, não mais que isso. Além disso, entre o “chorar com as acompanhantes” e a “liderança do cortejo” não há movimento natural, senão um estalo sobre-humano: ela subitamente se flagra comandando a comitiva. A mudança arrebatadora de um cenário a outro é própria dos sonhos quando, por exemplo, estamos repousando e “então” passamos a contemplar determinada imagem ou adentrar certo ambiente, ou quando enxergamos a nós mesmos como se fôssemos outras pessoas. Aqui é o

gênero fantástico que permite a situação. É viável interpretar, ainda, que a mulher não era vista por ninguém, embora a todos pudesse ver, o que se nota já antes do ápice, no momento em que “se antecipa às palavras do sacerdote”, e ninguém com isso se importa (porque, no fim das contas, ela atua invisivelmente).

Conforme a interpretação que propus, que obviamente não é única, não houve necessidade de um tempo linear em que a exposição e a complicação, dois elementos primeiros do enredo narrativo, se comprometessem em mesclar conflitos e personagens secundários, preparando-os para o acontecimento da morte da protagonista no apogeu da história. Ela já começa na trama morta, e para o clímax requer-se outra coisa. Por essas questões, o conto em questão se distingue dos contos clássicos, e converge com a narrativa moderna, aliando tons do enigmatismo e irrealidade da literatura fantástica, para abrir-se a muitas possíveis interpretações (ZAVALA, 2006, p. 29), diferenciando-se daquelas, já a partir de obras modernistas e vanguardistas, que entregam ao leitor uma história mutilada, por conta da vinda aos seus termos de elementos de gêneros, textos, mídias e discursos alheios, as quais podemos chamá-las de “anti-contos”.

Na leitura de *Féretro*, realizei o procedimento automático, frente a um texto de gênero detectável, quer dizer, empreguei uma atividade hermenêutica, segundo Hans Robert Jauss – conforme explica Olga de Sá (2007) –, “que compreende três momentos: compreensão (inteligere), interpretação (interpretare) e aplicação (applicare)” (p. 86). Para o crítico alemão, compreendemos o texto quando dele temos uma “percepção estética” (JAUSS, 1983), ou quando suas primeiras veiculações semânticas se entregam pelas amarrações estruturais observadas, como afirma o próprio: “pela disposição do texto, pela sugestão do ritmo e pela realização gradativa da forma” (*ibid.*, p. 308). Trata-se da primeira leitura, não por isso uma leitura superficial, mas uma que

ainda não necessita possuir o caráter de resposta a uma pergunta implícita ou explícita. A redução reflexiva da interpretação que deseja compreender o texto enquanto resposta a uma pergunta, pode, nesse primeiro momento, ficar suspensa (BRIZOTTO e BERTUSSI, 2013, p. 746).

A “compreensão”, em outras palavras, diz respeito à descoberta de sentidos superficiais⁵⁷ do texto, capazes de expressar a abertura do mesmo. No conto referido,

⁵⁷ Temos que pensar este termo na acepção da superfície em Hemingway, na teoria do *iceberg*, aplicada à definição do conto.

sobre suas informações semânticas mais claras, temos a morte da protagonista, e a revelação de que ela era a defunta no caixão. Neste ponto ocorre algo semelhante ao conto de efeito de Poe: revela-se abertamente que a protagonista é a mesma que está sendo velada. Somos leitores de uma situação fechada, de uma trama pautada na unidade de impressão. O miniconto nos leva, no entanto, a uma etapa posterior, em que busquemos “compreender melhor”, em outra leitura, a aparição da personagem ressurreta e a lógica de poder ver-se a si mesma, de modo a concluirmos a respeito da coerência fantástica de sua invisibilidade, ou seu estado espectral. Esta seria a interpretação, podendo ser refutada por outros leitores, que interpretem, por exemplo, que a mulher era, sim, real, pelo motivo, talvez, de ter “dirigido um carro” até o cemitério e lá na frente ter “sentido dificuldade de estacioná-lo”. A interpretação – lembrando o que discutimos no primeiro capítulo em Jauss (1983), reforçado em Zilberman (1989) – trata-se de uma “leitura retrospectiva”, sugerida na etapa da compreensão, isto é, a volta ao texto, um exercício repetível e que é executado por qualquer leitor, e que atesta a imortalidade semântico-simbólica da obra.

A compreensão e a interpretação são condicionadas, entretanto, por uma leitura histórica, “que inicie com a procura daquelas perguntas – geralmente difíceis de reformular – às quais o texto dava resposta em sua época” (JAUSS, 1983, p. 312). Esta seria a “aplicação”, uma consciência leitora que nos faz respeitar a escrita na forma como se apresenta, e o seu conteúdo no como ele é expresso: não é conveniente que transportemos a inteira influência de nosso presente à época quando o texto se construiu. Entenderemos, agora, o porquê da brevidade, da natureza fantástica, o assunto etc. Os caminhos interpretativos trilhados até este momento poderiam ser utilizados para a análise de qualquer conto de extensão maior. Os elementos da narrativa, do enredo, a consciência de estrutura, a unidade de ação, são os mesmos no conto ou no miniconto.

No caso específico do conto curto, do miniconto, há um trabalho conciso refinado, além de elipses de partes narrantes dispensáveis. No conto, talvez houvesse uma preparação para o momento em que a mulher dirige o carro, junto a um comboio, em direção ao cemitério; algumas funções integrativas provavelmente fossem mais usadas, como os informantes: descrições de endereços, aspecto do cemitério, a especificação da mulher, se jovem, idosa, heterossexual ou lésbica... Não há, também, uma narração desviada, uma subtrama, isto é, um acontecimento secundário relatado, ou algo que comprometa a diegese precisamente concisa, por exemplo: um

ocorrido paranormal tempos atrás no cemitério, ou a narrativa da morte da mãe da protagonista, ou a narração de um dia de trabalho da finada. O narrador poderia usar de estratégias suplementares para que o leitor chegasse ainda mais iludido ao clímax, pelo qual descobre a condição fantasmagórica da mulher. Se o efeito não resulta impactante, não por isso a narratividade, a estrutura do conto inexistem.

Os *Minicontos fantásticos*, de Luiz Roque, juntamente com os minicontos contidos nas obras supracitadas, exploram a obtusidade da história aparente, esta que se revela no dito, no transmitido pelo escritor, no legível, tal como ocorre em muitas narrativas modernas. Maior a dificuldade de compreensão, mais inferimos que a narração quer nos levar a outra história. O miniconto, por sua dimensão métrica, agrava a abertura de enredos atmosféricos, exigindo do leitor uma recepção mais dedicada, se ele ambicionar captar o seu efeito. Às vezes a enigmaticidade ficcional nos esgota, e não sabemos bem que história o conto quer nos contar, muito pela razão de confundirmos relato aparente e relato secreto, ou por nos encontrarmos limitados ao entendimento de uma escrita possuidora apenas dos significantes necessários para revelação de uma estrutura genérico-narrativa.

2.2 Um conto sob suspeita: o miniconto anti-conto ou a minificção

A compreensão do conto, de seu estatuto genérico, é dependente de uma percepção e assimilação da relação íntima *história-relato-narrativa-conto*. O conto não se desliga de uma estrutura narrativa, e essa estrutura tem sua teorização por encerrada na modernidade. Mas já em textos modernistas se materializa uma escritura marcada por um propósito de ruptura estrutural, que servirá como pano de fundo para os pensamentos pós-modernos a seguir: já não se poderá falar do “conto” em um estado de liberdade, isento de prefixações ou expressões complementares que modifiquem a designação e especifiquem seu desígnio.

Não se trata da modificação pelo crivo do conteúdo, do qual procedem o “conto maravilhoso”, o “conto fantástico”, “conto policial”, por exemplo, mas segundo uma acepção estrutural: o “quase-”, o “anti-conto”, uma estrutura que alie o narrativo ao ficcional não-diegético, lírico e ensaístico, dentre outras estéticas principais. A anti-estrutura significa, nesse sentido, que a brevidade não mais atue em benefício do gênero ao menos esboçado: pelo contrário, pela brevidade é que traços de diferentes

gêneros se encontrarão. O texto breve não se submete a uma necessidade narrativa, porque a necessidade agora é de *e/le* ser breve sem precisar ser narrativo.

2.2.1 O conto e seus “contras”: o anti-conto e a narrativa pós-moderna

Os materiais teóricos que definem os gêneros literários, desde a segunda metade do século XX, se tomarmos como referência a América Latina, privilegiam a concepção do conto, ou a estrutura que diz respeito ao conto, a partir dos seus desdobramentos na modernidade, vistos como definitivos, enquanto que muitas das formas elaboradas no modernismo, nas vanguardas, e sobretudo na pós-modernidade são abordadas como “espécies” anômalas, híbridas, impuras, do conto. A narratividade é comprometida consciente e explicitamente nos contos de natureza pós-moderna, no sentido de a história, a narrativa que se intenta contar, que aparece aos nossos olhos leitores, não se mostrar com uma completude tolerável, ou desde um procedimento tolerável, com base no princípio da narratividade mesma. Lembremo-nos da premissa básica, esclarecida por Genette (1995): história, narrativa e narração. Há casos em que nos convencemos da existência de uma história/estória, que “inspira” a narrativa, na medida em que esta prefere o ensaio, o quase, a ilusão do relato; há outras ocasiões em que a voz que narra é totalmente irrelevante, ocorrendo, às vezes, de a figura do narrador ser dispensada por completo.

Passando ao novo milênio, outros escritores se empenharam em infringir o feito ideal do conto moderno. No Brasil, Marcelino Freire com os seus *Contos negreiros* (2005) costuma ser sempre lembrado. O autor apresenta seus contos como “cantos”, havendo desde o início uma confrontação ante a estrutura convencional. Em alguns deles somos surpreendidos com a simulação de mais de uma unidade dramática, ou unidade de efeito, como se o narrador ou os personagens quisessem se referir a mais de uma história. Caso semelhante se percebe em *O grande deflorador e outros contos escolhidos*, de Dalton Trevisan (2000). O anti-conto “Três maridos” é uma aposta num “conto 3 em 1”, com três monólogos, em um só turno de fala, de mulheres narrando algum acontecimento concernente à vivência matrimonial, conforme se percebe em seguida:

– Me olho no espelho, o que vejo? Uma dondoca ruiva, gordinha, linda. E de mim por que não gosto? Me sinto desgraçada. Meu marido estragou a minha vida. [...]

- Já o meu marido, um pirado em coca. No seu tesouro, é sagrado, ninguém pega. [...]
- E o meu, então? De manhã, acordamos, um não pode ver a cara do outro. Cada qual no seu banheiro, ainda bem. [...] (TREVISAN, 2000, p. 68-69).

No Canto VI dos *Contos negreiros*, de Marcelino Freire (2005), intitulado “Linha do tiro”: uma sequência ininterrupta de diálogos, de discursos diretos, entre personagens envolvidos em uma situação de assalto dentro de um ônibus. O conto anti-conto já começa nesse formato, e do início ao fim o narrador está ausente, ou, melhor, inexistente. Cito abaixo um excerto introdutório:

- Não quero.
- Hã?
- Já disse que não quero.
- O quê?
- Chocolate.
- Chocolate?
- Você quer me vender chocolate, não é?
- Que chocolate, minha senhora?!!
- Bala-chiclete?
- Não, porra!
- O senhor é Hare Krishna, não é?
- Hã?
- [...] (FREIRE, 2005, p. 45).

A preferência pela predominância do discurso direto aproxima o conto pós-moderno, como vimos nos exemplos de Trevisan e Freire, com o texto dramático. Mas a proposta é essa: menos narração, mais ação. Em “Linha do tiro” a quebra da narratividade se esclarece já nessa primeira circunstância. Não há narração, ou a voz que nos apresenta a ação, o conflito, a unidade dramática. Presenciamos a crueza dos atos, sua imediatez, como um acidente que vemos com os nossos próprios olhos e não “pela boca” de terceiros. A narrativa (anti-narrativa, na verdade), do mesmo modo não está desenvolvida de maneira que o seu enredo se consuma: todo o texto se resume ao ato do protagonista dialogar com uma senhora, no intuito de lhe deixar claro que a estava assaltando, sendo que a mesma nada compreendia (devaneio?, demência?, dissimulação?). Não há resolução, uma vez que o clímax, sem força para tal, está como um “anti-clímax”. Mas pouco importa, posto que é próprio da escritura pós-moderna que o literário, o genérico, se envolva com outras possibilidades discursivas, textuais.

Para melhor aproveitamento do texto literário, há que se considerar dois princípios centrais que orientam as metodologias ou o ângulo de abordagem: um, pela

qual se analisa o texto com base na sua submissão, revelada durante, ou finda a leitura, aos limites de um gênero literário, e outro, segundo o qual se reflete sobre as possibilidades outras de efeito quando a identidade genérica deixa de ser uma necessidade (autoral, textual). Há contos que merecem o primeiro tipo de análise, e outros que, recebendo o nome de “contos”, frustram as nossas expectativas se os avaliarmos enquanto tais. Apenas existe “conto” se este for clássico, ou moderno, então? Caberia aqui o contra-argumento. Contudo, julgo que, “Linha do tiro”, de Freire (2005), por exemplo, somente pode chamar-se “conto” se estivermos propondo que a ideia de conto se encontra apartada do sentido de narratividade. A categorização que afirma o gênero (conto) nos leva a combater a veia etimológica do próprio termo, o seu sentido imediato, “a ação de contar”, e, ademais, romper com a sua acepção que antecede até mesmo a literatura, quando apreendido como sinônimo de relato, numa tradição oral remota, sendo que na minificação tampouco narração há. Diante de toda a discussão traçada até aqui, com contribuições de Poe, Tchekhov, Hemingway, Zavala, Piglia etc., reitero que o (mini)conto se define como relato ou narrativa curta de ao menos uma história, apresentada na superfície de sua escritura, de modo que sua narratividade possa ser visualizada pelo leitor.

Falta reafirmar que as obras referidas de Marcelino Freire e Dalton Trevisan se inscrevem no rol das pós-modernas, porque nelas a modernidade em sua crueza e realismo se presentificam. Escritas desse tipo dificultam o labor taxonômico, transferem a importância classificatória, a identificação literária, para um segundo plano, diante de um primeiro, o das múltiplas maneiras de “significar” pela linguagem que autorizam qualquer escritor a manipular, rejeitar e mesclar diversas e adversas escrituras em prol de “pôr à mesa” as experiências culturais totais. Por essa razão, compreendo que a classificação presente na ficha catalográfica dos livros citados se torna nociva, considerada sua função orientadora de leitura: ela postula um ponto de partida, irrelevante, do ponto de vista de seu direcionamento a um público leitor profissional, acadêmico, no entanto perigoso em um sentido pedagógico, mais abrangente, uma vez que a categoria acusa somente a “presença” genérica, e não as “faltas”.

Temos nessas obras escritas munidas de componentes de formas e gêneros clássicos literários, e outros extraliterários, até extradiscursivos, com finalidades peculiares: impacto, desabafo, nojo, indignação, manifesto, posição política... Talvez nos despertem para as muitas histórias reais dos negros culturalmente inferiores

diante do homem branco e burguês – em *Contos negreiros*, ou para as muitas histórias reais de mulheres que têm no mundo a única missão de ser objetos para satisfação carnal do macho – em *O grande deflorador*. Despertam-nos para narrativas outras sem que sua escritura assine um pacto com a narratividade (do início ao fim).

Nesse meio, as considerações do brasileiro Alfredo Bosi, ainda na década de 70, têm pertinência, quando repara a mobilidade do conto em dissolver diferentes estruturantes de formas não afins, isto é, seu diferencial hipertextual, interdiscursivo. Sobre o mesmo afirmará: “ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem” (BOSI, 1996, p. 7). A teoria do “quase” se equivale ao que vinha denominando “anti-”, um prefixo moderno, todavia de consciente e explícito uso entre os pós-modernos. O pertencimento genérico aqui não se busca constantemente: temos pertenças em fragmentos. Cada “canto” de Freire evita o pertencimento genérico total, o “ser conto”, “a história”, muito embora o tamanho extensivo de alguns “cantos” alimente a ilusão de estarmos lendo “contos”.

Não é o mesmo quando, em outros casos, a extensão diminui em nível máximo, ou quando a estética do “curto” se desapega abertamente do desígnio relato. A estrutura “anti-genérica” extravasa, evolui para uma “não-genérica”, enquanto se aposta que na mente leitora, em um gesto de devir-escritor, se evocam ou se compõem os textos de formato representativo de gênero narrativo. Nas escritas “pró-gênero” (em benefício *de*), ainda que apresentem texto de complexa assimilação, a ação do leitor dispensa uma ação extra, um abandono de ofício. Já quando a obra se mostra aberta, não somente mais para as diversas visadas interpretativas, senão nas próprias costuras estruturais, os modos de “recebê-la” são ressignificados, tal qual atendessem a uma “não-leitura”.

É possível, neste momento, que encerremos uma compreensão a respeito de quatro estruturas centrais que, ao longo da história da narrativa curta, são associadas à categoria genérica “conto”. A primeira estrutura diz respeito à do “conto clássico”, na óptica de Lauro Zavala (2014), ou a “primeira estrutura moderna”, no entender de Ítalo Ogliari (2012): seu imprescindível elemento consiste na veiculação de um efeito epifânico de surpresa; o *tempo* respeita uma ordem sequencial, de modo que o leitor se convença da irrevogabilidade do epílogo; o *espaço* é descrito com base na verossimilhança; os *personagens* são convencionais, remetendo no mais das vezes a

arquétipos; o *narrador* é confiável, e funciona para representar a realidade; por último, o *desfecho* propõe transpassar uma verdade narrativa, aceitável desde o ponto de vista do leitor, e fechado na perspectiva da narrativa (ZAVALA, 2014, p. 28). Aqui se enquadra o conto de efeito, de impressão, projetado em Poe.

O conto moderno na sua segunda estrutura (OGLIARI, 2012), ou o “conto moderno” propriamente dito, no prisma de Zavala (2014), comporta a natureza atmosférica introduzida em Tchekhov. Pautado em um desígnio anti-realista, o gênero admite uma narrativa alegórica de uma história comum, convencional. Os contos intimistas *respiram* a atmosfera moderna do gênero. A respeito dos elementos da narrativa, pode-se afirmar, ainda com Zavala, que o *tempo* se ordena de acordo com a subjetividade do narrador, ou do protagonista, mantendo-se linear, ou assumindo um modo “especializado”; o *espaço* é apresentado desde o ponto de vista distorcido do narrador ou protagonista; os *personagens*, pouco convencionais, são elaborados a partir de seus conflitos pessoais; o *narrador* narra acontecimentos por procedimentos pouco confiáveis e contraditórios, e está, às vezes, dotado de ironia; o *final* é aberto, não se encerra com epifania ou surpresa, mas com lacunas (ZAVALA, 2014, p. 28-29). As pesquisas de cunho textualista, a Hermenêutica e a Estética da Recepção, fundamentam seus argumentos, em muitas ocasiões, nessas espécies de contos, porque levam a linguagem literária ao estranhamento necessário, para que o discurso literário se mostre independente, autônomo, definitivamente.

Terceira estrutura. O “conto pós-moderno”, ou “anti-conto”, que tem como uma das suas formas a “micro-” ou “minificção”. Sua estrutura corresponde à “anti-estrutura” esboçada pelos modernos: ela não funciona pela integridade literária, senão pelo desígnio “inter-”, inter-gêneros, intertextual, interdiscursivo, interartes. Acerca de seu *tempo*, pode-se afirmar que se respeita uma organização cronológica, todavia alicerçada numa “fantasia do relato” (ALVES, 2019), o “simulacro de contar uma história” (ZAVALA, 2014, p. 29); o *espaço* exhibe realidades virtuais, que se encorpam apenas com a participação ativa do leitor; os *personagens* são aparentemente convencionais, mas possuem no âmago uma natureza paródica, intertextual e metaficcional; o *narrador* é pouco relevante, pois as ações dos personagens o ofuscam com veemência.

Referindo-se especificamente ao livro de microcontos intitulado *Mínimos, múltiplos, comuns*, de João Gilberto Noll, Sandra Ferrari, conclui uma ideia aplicável para as demais situações da contística pós-moderna: “já não interessa para o

escritor/narrador a história que ele conta, e sim o modo como as personagens atuam” (FERRARI, 2011, p. 4). Mais adiante, complementa: “o narrador não comunica mais a experiência e nem dá mais conselho, ele não se envolve mais com o ato de narrar e conduz a narrativa para a ruptura factual do enredo” (*ibidem*). Para concluir, o *epílogo* do conto pós-moderno alia o epifânico ao irônico, em uma cadeia intertextual (ZAVALA, 2014, p. 29-30). O “conto” pós-moderno é rizomático, e neste viés o prefixo “anti-”, que pré-equipa o termo “conto”, se explica: me valho da hipótese de que ele se contraponha a uma estruturação particular, única, a estrutura-história.

Resta acrescentar sobre o “conto” que exhibe a literatura na condição de pós-autonomia. Assim como o pós-moderno, ele é precisamente designado se prefixado: conto pós-moderno > anti-conto; conto pós-autônomo > não-conto. Os estudiosos da chamada “minificção contemporânea”, na maioria das vezes, vinculam o “microconto” na lista de composições de estrutura moderna (ZAVALA, 2004), ou pós-moderna (NOGUEROL, 1996), com proposições apreensíveis e defensáveis. De outro modo, penso também em textos que estão saindo com o nome de “conto” (“miniconto”, “microconto”), mas que não firmam ligação com poéticas, estéticas anteriores. Haverá a ocasião de analisá-los com a seriedade necessária. Por ora, basta ratificar que uma micro-escrita (o miniconto pós-autônomo não-conto) carece de uma narratividade que pelo menos se mostre fragmentada, em resquícios compenetrados por traços prosaicos e discursivos outros, como ocorre no conto pós-moderno.

2.2.2 Minificção, microficção, microtexto e configurações anti-conto

Vimos que as escritas mínimas e ultracurtas consideradas literárias recebem diversas designações, por parte dos autores, produtores, divulgadores, estudiosos: microconto, miniconto, micro-relato, mini-relato, minificção, microficção, conto ultracurto, micronarrativa, conto hiper-breve, conto unifrásico, forma mínima, *twitteratura*, ficção mínima, ficção breve, foto-relato, microtexto, minitexto, textículo, ministória, continho, microliteratura, miniliteratura. Uns têm aplicação mais científica, ou são mais utilizados que outros. “Microconto” e “miniconto” são termos mais bem acolhidos pelos autores e crítica brasileiros. “Micro-relato” é uma designação mais comum entre argentinos e espanhóis. Já no México popularizou-se a categoria “minificção”. Deve ser dito que os especialistas privilegiaram o estudo de uma forma mínima, breve, de narratividade no mínimo esboçada. Ocorre que a linha que separa

a dominância da narratividade sobre a brevidade é tênue, e é isso que nos exhibe algumas novidades da escritura modernista, ou os experimentos vanguardistas: esta atitude anti-estrutura, anti-gênero, que se torna estética assumida e “canônica” entre os pós-modernos. A qualidade da “narratividade” tornou-se a mais apreciada entre estudiosos que têm se esforçado para promover um gênero literário, autônomo e independente em relação aos demais. O gesto é compreensível, porém, se abre a dois problemas.

Em primeiro lugar, a proximidade com o poema, com os diálogos de uma tragédia, com discursos extraliterários, são alguns atributos de textos que acabam, muitas vezes, sendo rechaçados por se desviarem do “relato de uma história”. Mas essas “formas anti-forma” e “não-forma” do mesmo modo se enquadram na categoria de “literárias”, sendo este um fenômeno não tão recente quanto se possa presumir. A não preferência pela abordagem de escritas anti-narrativa ou não-narrativa se mostra como um hábito precipitado da crítica moderna, nos primórdios de seu labor, quando conclui que certa estrutura ou o pertencimento genérico denuncia a literaturalidade de um texto, por legitimar, inclusive, um procedimento hermenêutico esforçado. O segundo problema estaria na postura de outros estudiosos que, ao perceberem determinada potência sónica de um texto anti-narrativa ou não-narrativa, investem em argumentos pouco repreensíveis em torno dos resquícios narrativos captados, suficientes, segundo inferem, para que o mesmo denuncie a pertença genérica, e deixam assim, de ocupar-se nos possíveis desvios e efeitos semânticos sugeridos pelo seu próprio esvaziamento diegético, parcial ou total.

Outros pesquisadores levaram em conta a dinâmica em que a narratividade se complica ou se perde na estruturação de alguns textos associados ao gênero narrativa, e viram que, não mais a designação “conto” ou “miniconto” poderia identificá-los: surge, portanto, uma categorização “precisa”, a “micro-”, ou “minificção”, por assim dizer. No início de sua teorização, a microficcção foi compreendida enquanto miniconto, micro-relato, em que a narratividade se relaciona com outras qualidades não vinculadas ao conto, mas segue como traço dominante (KOCH, 2004; ZAVALA, 2004). Mas há aqui um pequeno imbróglio a ser apresentado e discutido.

Quando Dolores Koch em 1981 escreve o artigo *El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila*, não se dirige específico ou exclusivamente à narratividade inscrita em um espaço textual muito curto, mas sim ao modo como Julio Torri, Juan José Arreola, Augusto Monterroso e René Avilés Fabila saem do

narrativo para um espaço de não-diegeese em algumas de suas composições hiperbreves. Quer dizer, o estudo entendido por boa parte da crítica como sendo o primeiro comprometido em definir e caracterizar uma narrativa curtíssima que se apartava do conto – ainda que derivasse deste – tratou-se, na verdade, de um estudo do miniconto enquanto minificção, enquanto anti-conto. Isso porque a autora se dirige a minitextos, dos escritores citados, nos quais a narratividade é compenetrada com excertos de não-narrativa, com discursividade outra, afastando-se de um miniconto tal como “Féretro”, de Luiz Roque, que respeita as fases de enredo do conto.

Seguem uma linha parecida os pesquisadores que surgiram nos anos seguintes. Quando remetem às especificidades de um microtexto provido de alguma narratividade, se mostram, em vez de concebendo o “miniconto”, descrevendo mais aquilo que podemos chamar de “mini” ou “microficção”. Além de Dolores Koch (2004), que atenta para a absorção, no microtexto, de intertextos extraliterários, não-literários, temos Violeta Rojo (1997), que destaca o caráter proteico, ou multiforme, polimórfico, na esteira de Koch; Lauro Zavala (2004), que discute o gesto fractal; e Irene Andres-Suárez (2010), voltada a uma natureza ou estética da elipse em microformas deste gênero. Em Koch (2004) e Rojo (1997), o caráter proteico no miniconto significa a combinação da narratividade e desígnios originários de outros gêneros literários. Sobre a “fractalidade”, conforme Zavala (2004), remete a um miniconto que se junta a uma série de outros micro-relatos, com estrutura afim, estilo, técnica, título, personagens, podendo ser interpretado independentemente dos demais ou em conjunto. A natureza elíptica, em Andres-Suárez (2010), diz respeito ao corte massivo de informações narrantes, que dificultam a significação do texto, exigindo um leitor de narrativa curta maior participação e “suposto” nível máximo de intelectualidade (Cf. HERNÁNDEZ, 2012, p. 41). Essas seriam características que fariam um microtexto frustrar o protagonismo da narratividade (de um conto). Mas aqui já não teríamos um conto micro, senão um anti-conto, uma minificção. Além disso, não necessariamente através da hiper-brevidade se consegue tais atributos para um texto: um conto que passa das quatro páginas pode, com frequência, absorver traços ficcionais não-diegéticos, ser polimorfo e conter um uso intensivo de elipses, mantendo aí, no mesmo grau, um propósito anti-conto.

Na óptica de Zavala a minificção é um “texto com dominante narrativa de extensão de 200 palavras no máximo. Existem três tipos de minificção: miniconto, micro-relato e a minificção propriamente dita, muito próxima ao poema em prosa por

sua hibridação genérica” (ZAVALA, 2004, p. 348). Por outro lado, a categoria não abarcaria, na visão do mexicano, microtextos com dominantes não-narrativas, uma percepção que se pôde ter do termo em estudos posteriores. O mexicano compreende a minificção como subgênero narrativo, do qual procede basicamente as três formas mencionadas. Por outro lado, abordo a minificção como forma de um anti-gênero narrativo: *ela* não necessita de uma marca narrativa dominante para ser minificção, porque a recusa da estrutura-conto não põe em perigo o pertencimento a um campo, pelo menos, ficcional, uma vez que se desprende da prosa narrativa, e se alinha outras estruturações indiferentes a um desígnio concentradamente narrativo.

Entende-se, com a contribuição de outros pesquisadores, que a identificação pelos termos de micro- ou minificção indica a ocorrência de uma escrita não pertencente, em parte ou totalmente, de um gênero literário, narrativo, todavia dentro ainda do espaço literário. A minificção não se trataria de um subgênero narrativo, como o micro-relato, ou miniconto: ela irrompe com os experimentos do conto, ou com os contistas, mas admite uma identidade “trans-” ou “poligenérica”, transitando pelo bestial, o poema em prosa curto, a anedota, a estampa, mas sem se fechar no interior de uma estrutura-gênero exclusiva.

Convém destacar os nomes de Irene Andres-Suárez, Graciela Tomassini e Stella Maris Colombo, no que concerne à difusão do termo “minificção” desde essas últimas perspectivas às que acabo de me referir. Em trabalho conjunto, as pesquisadoras mencionadas defendem que o “microconto” não deve ser aceito como modalidade narrativa quando a narratividade é explicitamente dispensada. Por outro lado, a categoria minificção pode reunir escritas hiper-breves desprovidas de narratividade ou de traços que acusem qualquer outro gênero em especial. Como elas próprias asseveram:

resulta óbvio que os termos ‘minificção’ e ‘ficção brevíssima’ colocam a ênfase na brevidade e no estatuto ficcional das entidades que designam sem fazer alusão a uma classe de superestrutura discursiva determinada. Em contrapartida, as expressões ‘miniconto’, ‘microconto’, ‘micro-relato’, ‘conto brevíssimo’ (ou simplesmente ‘brevíssimo’) assim como ‘contos em miniatura’, compartilham semas que justificam seu emprego como designações equivalentes para aludir a um tipo de texto breve e sujeito a um esquema narrativo. Fica claro que o termo ‘minificção’ recobre uma área mais vasta ao passo que transcende as restrições genéricas. Ao usar como equivalentes ‘minificção’ e ‘miniconto’ – por exemplo – se supera o fato de que só um subgrupo (certamente o mais nutrido) do *corpus* da ficção brevíssima está integrado por minicontos, isto é, por textos minúsculos que compartilham uma superestrutura narrativa. Com efeito, existem numerosas manifestações deste tipo de escritura nas quais resulta forçado (ainda que

não impossível) catalisar um esquema de tal natureza, se bem parecem fazer parte de uma mesma categoria textual em virtude de responder a certas pautas de produção e recepção estética concomitantes. (TOMASSINI e MARIS COLOMBO, 1996, on-line, tradução nossa)⁵⁸.

A escolha pelo termo “minificção” ocorre no momento em que se compreende que são traços de gêneros que perpassam uma escritura breve, não a superestrutura fixa, e de modo aleatório, difuso. Receber um texto curto como “minificção” significa não criarmos expectativas que ele nos dê uma narrativa, uma trama, uma história. Em contrapartida, ressalta-se que, por questões também etimológicas, o miniconto não deixa de ser uma curta escrita ficcional, quer dizer, uma minificção. Mas uma minificção do gênero narrativo já tem sua designação: miniconto. Logo, prefiro a distinção, que se explanaria da seguinte maneira: miniconto = (sub)gênero narrativo; minificção = transgênero, ou categoria anti-genérica, na medida em que percorre por todos os alcances do território da ficção literária, mas não se adequa, para usar a colocação das autoras supracitadas, a uma “superestrutura” específica.

Assim, a minificção não só fará uso de algum traço narrativo, mas também do poema, e de formas minimalistas não-diegéticas e não-miméticas que se concentram no “vasto território do discurso” (GENETTE 2011), da “comunicação comum” (JAKOBSON, 2007), por exemplo, acontecendo de um todo genérico se desmontar. Irene Andres-Suárez é uma das pesquisadoras que tratarão destas duas situações, a de pertencimento genérico do minitexto, e a de um movimento anti- ou não-pertença. Afirmará que

a *minificção* recobre uma área mais vasta que a do *micro-relato*, o qual alude a um tipo de texto breve sujeito a um esquema narrativo. A *minificção*, no entanto, é uma *supracategoria* literária poligenérica (um hiperônimo), que agrupa os microtextos literários ficcionais em prosa, tanto os narrativos (o micro-relato, sem dúvida, mas também as outras manifestações da microtextualidade narrativa, como a fábula moderna, a parábola, a anedota, a cena ou o caso, por exemplo) como os não narrativos (o bestário – quase

⁵⁸ “resulta obvio que los términos ‘minificción’ y ‘ficción brevísima’ colocan el énfasis en la brevedad y en el estatuto ficcional de las entidades que designan sin hacer alusión a una clase de superestructura discursiva determinada. De otra parte, las expresiones ‘minicuento’, ‘microcuento’ ‘microrrelato’, ‘cuento brevísimo’ (o simplemente ‘brevísimo’) así como ‘cuentos en miniatura’, comparten semas que justifican su empleo como designaciones equivalentes para aludir a un tipo de texto breve y sujeto a un esquema narrativo. Queda claro que el término ‘minificción’ recubre un área más vasta en tanto trasciende las restricciones genéricas. Al usar como equivalentes ‘minificción’ y ‘minicuento’ —por ejemplo— se soslaya el hecho de que sólo un subgrupo (seguramente el más nutrido) del *corpus* de la ficción brevísima está integrado por minicuentos, es decir, por textos minúsculos que comparten una superestructura narrativa. En efecto, existen numerosas manifestaciones de este tipo de escritura en las que resulta forzado (aunque no imposible) catalizar un esquema de tal naturaleza, si bien parecen formar parte de una misma categoría textual en virtud de responder a ciertas pautas de producción y recepción estética concomitantes.”.

todos são descritivos –, o poema em prosa ou a estampa)”. (ANDRES-SUÁREZ, 2008, p. 20-21, tradução nossa)⁵⁹.

A espanhola argumenta que o termo “minificção” designa uma variedade de escritas hiper-breves que fazem cruzar-se em seu interior uma pluralidade de traços correspondentes a distintos gêneros. Como “supracategoria”, independerá se o esquema narrativo se mostra ou está esvaziado: a minificção comporta todos os “microtextos literários em prosa”. Por partir-se do princípio da subdivisão prosaica, as minificções serão as escritas micro providas de caráter ficcional, já que existem as prosas do outro tipo, não ficcionais, e as não literárias, enfim, todas as expressões espontâneas da linguagem, orais ou escritas, sujeitas ou não a finalidades ou a estruturas poéticas, como a versificação, estrofação, ritmo regular, rima, musicalidade, sonorização harmônica.

Se forem, de fato, as microficcões, escritas que acusam a prosa literária, elas só poderão remeter-se a traços de gêneros literários, obviamente: microconto, parábola, poema em prosa, bestiário... (ANDRES-SUÁREZ, 2008). Isso de a “minificção dizer respeito a uma ‘categoria transgenérica’”, é um posicionamento de Graciela Tomassini e Stella Maris Colombo, no qual me apoio neste momento:

além de uma minificção tomar emprestado os moldes da fábula, da parábola, do caso, da lenda, do mito, do quadro de costumes, do retrato, da epístola, do aforismo, da sentença, do relatório científico, do aviso publicitário – como costuma acontecer – acusará a preeminência de diferentes tipos de discurso, feito que explica as dificuldades associadas à especificação genérica desta forma escriturária. É por isso que sugerimos considerá-la em termos de *categoría transgenérica* [...] (TOMASSINI e MARIS COLOMBO, 1996, on-line, tradução nossa, grifo das autoras)⁶⁰.

A categoria “minificção”, ainda que abrangente, vê um limite: a ficção, e por extensão a literatura, por mais que absorva traços às vezes extraliterários. Este mesmo limite não verá uma “micro-escrita não-gênero”.

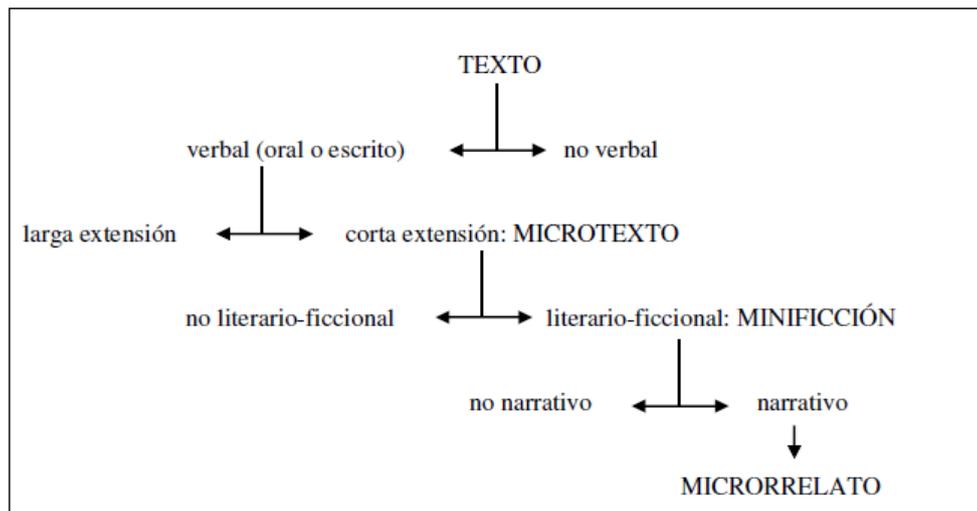
⁵⁹ “la *minificción* recubre un área más vasta que la del *microrrelato*, el cual alude a un tipo de texto breve sujeto a un esquema narrativo. La *minificción*, en cambio, es una *supracategoría* literaria poligenérica (un hiperónimo), que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, sin duda, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula moderna, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los no narrativos (el bestiario _casi todos son descriptivos_, el poema en prosa o la estampa).”

⁶⁰ “ya sea que una minificción tome en préstamo los moldes de la fábula, la parábola, el caso, la leyenda, el mito, el cuadro de costumbres, el retrato, la epístola, el aforismo, la sentencia, el informe científico, el aviso publicitario —como suele acontecer— acusará la preeminencia de diferentes tipos de discurso, hecho que explica las dificultades asociadas a la especificación genérica de esta forma escrituraria. Es por esto que sugerimos considerarla en términos de *categoría transgenérica*.”

À primeira vista, a preferência pelos termos “mini” ou “microficção” pode revelar que olhamos com mais cautela teórica para muitos chamados “mini/microcontos” que demonstram funcionar pelo rechaço do esquema narrativo, para absorver traços de formas literárias diversas. Mas nem todos os microtextos, ao transitarem por muitas áreas do campo literário não-narrativo, se satisfazem com a literatura: nem sempre nessa ruptura a “ficcionalidade” é mantida. Sendo microficção/minifacção, a escritura hiper-breve deve ao menos acusar algo do conto, ou do poema em prosa, ou da fábula, ou da parábola, para que haja dominância do traço literário. Resulta que essa ficcionalidade, em um texto que nega evidente participação em um gênero preexistente, pouco ou quase nada se visualiza, porque ele irrompe traspassando o limite prosaico-literário, e adentrando às vezes explicitamente na não-literatura.

Muito contundente é a Tese de Doutorado do espanhol Darío Hernández Hernández, de título *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia* (2012), no sentido de nos oferecer uma historiografia do microconto, sobretudo na Espanha, muito embora, neste intuito de valorizar ou a narratividade ou o ficcional das micro-escritas, acabe negligenciando aquelas que não se submetem com clareza a nenhum dos dois projetos. Por meio de um esquema (Cf. HERNÁNDEZ, 2012, p. 24), o pesquisador apresenta as ramificações de um texto, com a finalidade de chegar ao micro-relato. Primeiramente, ou o “texto” é verbal (na forma escrita ou oral) ou não-verbal (ex.: placas de trânsito, gestos, danças, pinturas). Da modalidade verbal-escrita, se origina o texto de longa ou de curta extensão, o “microtexto”. O microtexto aceita tanto uma forma não literária-ficcional quanto uma que seja literária-ficcional, esta chamada “minifacção”. O texto da minifacção pode negar o formato narrativo, ou acatá-lo, sendo este último caso o denunciante do “micro-relato”. Hernández ilustra sua ideia com a seguinte imagem:

Figura 3 - Esquema que ilustra a independência do microconto (microrrelato) frente à microficcão (minificción) enquanto (sub)gênero literário.



Fonte: Hernández (2012, p. 24).

De todos os termos, ainda seguindo Hernández, “texto” possui maior amplitude, sendo possível pensarmos esta sequência: texto > microtexto > minificción > micro-relato. Temos aí três lexemas que merecem sempre a nossa atenção caso nos envolvamos na análise de escrituras hiper-breves, ultracurtas. Já problematizamos bastante o designativo “relato”, na mesma acepção da palavra “conto”. “Ficcão”, pelo que compreendemos com o suporte das teóricas supracitadas, se caracteriza pela liberdade, por parte de alguns minitextos, de absorção de traços de distintos gêneros literários prosaicos, mas não podendo ultrapassar essa barreira. Abordar um texto que aceita apenas a categoria ficcional é considerar sua mobilidade e tráfego no interior de uma diversidade e adversidade de gêneros, subgêneros e formas literárias.

Em síntese, a microficcão, em Andres-Suárez, Tomassini e Maris Colombo, é uma supra-categoria que designa escritas que não aludem a uma estrutura genérica fixa, e por essa razão são chamadas “transgenéricas”, segundo as últimas pesquisadoras, ou “poligenéricas”, conforme Andres-Suárez (2008), ambos termos com sentidos equivalentes. Os textos vinculados a estas categorias podem ser narrativos ou não. Mas o elo com a prosa literária deve manter-se conservado. Na ilustração de Hernández, o micro-texto, por sua vez, se abre a dois tipos, o “não literário-ficcional” e o “literário-ficcional”. Aquilo que é “não literário-ficcional”, Hernández (2012) tampouco nomeia, porém, deduzimos que ali se encaixe toda produção de natureza extraliterária. Penso que, ao considerarmos um cenário de pós-

autonomia da literatura, em que a distinção entre o ficcional e o não-ficcional é fatalmente ignorada, seremos capazes de perceber microtextos como micro-escritas de categorização específica de gênero impossibilitada já nessa etapa. A vinculação ou não vinculação ao literário, ficcional, narrativo, não se dá a não ser pela força da alusão, da participação, que não é o mesmo que pertencimento, para lembrarmos Derrida (1986). O único pertencimento que enxergo, seria a pertença à linguagem, ao texto, à escrita. Enfim, prefiro este último lexema, para formar a expressão “micro-escrita”, no afã de frisar tão-somente a condição de a composição tratar-se de uma construção por palavras, uma vez que o texto se abre à comunicação visual, e outras.

2.2.3 Proximidades literárias: minificção, poema em prosa, fábula e bestiário

Na lógica da minificção como supra-categoria genérica, conforme o entendimento de Hernández (2012), o miniconto seria uma espécie no interior deste gênero mais abarcador, ao lado do poema em prosa, fábula e outros. No entanto, os gêneros ou modalidades que se adequam à categoria minificção, se mostrarão vulneráveis a intertextualidades e contaminações, quando também aderem a uma “necessidade” de brevidade. Daí se originam os estudos voltados a comparar a similitude entre o miniconto e o micropoema em prosa, o caso, a anedota, o bestiário curto, a fábula breve etc. O *poema em prosa* é concebido como gênero moderno, que se tornou conhecido sobretudo por intermédio do poeta francês Charles Baudelaire. Este tipo de escritura influenciou fortemente os escritores modernistas hispano-americanos, dentre eles o pioneiro Rubén Darío, em *Azul* (1888), por exemplo, além de Leopoldo Lugones, em *Las montañas del oro* (1897), e Ramón López Velarde, em *El minuterero* (1923). Nas duas últimas décadas do século XIX, a experiência da escrita em prosa com os traços do poema lírico fez com que alguns autores fossem vistos transitando por dois espaços: o da poesia e o da narrativa.

O critério para que a permanência no interior do espaço do poema em prosa se mantivesse, seria a utilização dominante dos elementos poéticos por parte do escritor. Assinala David Lagmanovich que o “poema em prosa contém elementos descritivos que o relacionam com os poemas, e elementos narrativos que por sua vez apontam em direção ao relato de eventos reais e imaginários” (LAGMANOVICH, 2015, I. 190,

tradução nossa)⁶¹. Quer dizer, no poema em prosa se investe em “ritmos, períodos, construções anafóricas e, às vezes, até rimas internas, que lhe dão uma especial sonoridade. É muito propício para aqueles escritores que se preocupam mais pela beleza da expressão, pelo cinzelado da frase, pela perfeição do parágrafo” (*ibid.*, I 196-197, tradução nossa)⁶². Enquanto neste gênero são dominantes os traços descritivos, no miniconto transgenérico, poligenérico, anti-genérico, o impulso narrativo se torna o principal aspecto. É o que percebemos em muitas das prosas do poeta modernista espanhol Juan Ramón Jiménez, em seu *Diario de un poeta recién casado*, de 1917. Sua saída do verso o empurra para um gesto habitual entre os contistas, o da caracterização da personagem, da descrição, do discurso não narrativo com o fim de passar uma ideia ou uma certeza. Mais ou menos é o que ocorre em “Nota a Miss Rápida”, que cito abaixo:

Nota a Miss Rápida

Si corres, el tiempo volará ante ti, como una mariposilla de marzo. Si vas despacio, te seguirá el tiempo, lentamente, como un buey eterno. (RAMÓN JIMÉNEZ, 1972, p. 169)⁶³.

Uma nota? Um conselho? Um ensinamento? Ficamos com a ideia, transmitida pela força metafórica, em que o tempo voa e se desfaz como uma borboleta de março, se agirmos com pressa, ou nos acompanha na lentidão de um boi, se nos acomodarmos. Temos *ritmo*, na presença de dois períodos metrificados quase pela mesma quantidade de sílabas, e parecidos em sua construção sintática; temos *anáforas*, na relação amistosa entre as semânticas de “correr” e “voar”, pensando no contexto da expressão, como também o vínculo de sentido entre “devagar” e “lentamente”; da *sonoridade* poderíamos destacar a dominância dos fonemas nasais no primeiro período (*tiempo, ante, como, una, mariposilla, marzo*), e dos dentais no segundo (*despacio, te, tiempo, lentamente, eterno*), ocasionando uma combinação harmônica que se percebe mais na leitura audível. Mas neste exemplo escapa a

⁶¹ “poema en prosa contiene elementos descriptivos que lo relacionan con los poemas, y elementos narrativos que a su vez señalan en dirección al relato de eventos reales o imaginarios.”

⁶² “ritmos, periodos, construcciones anafóricas y, a veces, hasta rimas internas, que le dan una especial sonoridad. Es un medio muy apto para aquellos escritores que se preocupan más por la belleza de la expresión, por el cinzelado de la frase, por la perfección del párrafo.”

⁶³ “Nota para Miss Rápida

Se correres, o tempo voará na tua frente, como uma mariposinha de março. Se fores devagar, te seguirá o tempo, lentamente, como um boi eterno.” (tradução nossa).

mínima narratividade que deveria possuir um poema em prosa, ao menos no entender de Lagmanovich (2015).

Após esse primeiro exemplo, redigido por um escritor modernista, me ocorre argumentar acerca do seguinte contexto concernente à escritura micro na primeira metade do século XX: em meio ao conjunto de produções literárias micro, alguns dos categorizados “minicontos” se mostram convergindo, estruturalmente, com formas que passavam por um processo de ruptura de um modo similar. Miniconto ou minipoema em prosa? Micro-relato ou fábula curtíssima? São minificções, ao fim e ao cabo, e demonstram um desígnio “anti-”, de oposição ao gênero que insinuam pertencer: miniconto anti-conto, micro-poema anti-poema, microfábula anti-fábula etc. São “anti-” na medida em que, embora apresentem um traço dominante do gênero, não cumprem com todas as expectativas do próprio, justamente quando combinam a “estética da elipse” (ANDRES-SUÁREZ, 2010) e a dinâmica transgênerica. Diferentemente, um minicontista enxuga o seu relato fazendo uso de uma linguagem concisa e aplicando elipses de desvios não-narrantes ou de desvios narrantes dispensáveis, o que ocorre nos volumes dos *Minicontos fantásticos*, de Luiz Roque (1995; 1996; 1998; 2008), dos quais analisamos um (“Féretro”).

Darío H. Hernández (2012), em sua Tese, considera o texto “El nacimiento de la col”, de Rubén Darío, como o primeiro micro-relato escrito na língua espanhola, publicado pela primeira vez no jornal buenairense *La tribuna* em 1893 (HERNÁNDEZ, 2012, p. 145). A seguir, sua reprodução:

El nacimiento de la col

En el paraíso terrenal, en el día luminoso en que las flores fueron creadas, y antes de que Eva fuese tentada por la serpiente, el maligno espíritu se acercó a la más linda rosa nueva en el momento en que ella tendía, a la caricia del celeste sol, la roja virginidad de sus labios.

- Eres bella.

- Lo soy - dijo la rosa.

- Bella y feliz - prosiguió el diablo -. Tienes el color, la gracia y el aroma.

Pero...

- ¿Pero?...

- No eres útil. ¿No miras esos altos árboles llenos de bellotas? Ésos, a más de ser frondosos, dan alimento a muchedumbres de seres animados que se detienen bajo sus ramas. Rosa, ser bella es poco...

La rosa entonces - tentada como después lo sería la mujer - deseó la utilidad, de tal modo que hubo palidez en su púrpura.

Pasó el buen Dios después del alba siguiente.

- Padre - dijo aquella princesa floral, temblando en su perfumada belleza -, ¿queréis hacerme útil?

- Sea, hija mía - contestó el Señor, sonriendo.

Y entonces vio el mundo la primera col. (DARÍO In: LAGMANOVICH, 2005, p. 40)⁶⁴.

Pela perspectiva na que me oriento, entendo essa construção como um dos primeiros casos de minificção, por mais que haja toda atmosfera de um conto: um narrador onisciente; presença de três personagens que participam diretamente da ação; o Éden como o espaço; o enredo que se desenrola no tempo de dois dias. Temos um conflito: a acusação de inferioridade que recebe a rosa do Tentador. A resolução dependerá da intervenção de um outro personagem, o próprio Deus, que cumpre o desejo da flor. Notamos a narração da abertura da ação, de seu desenvolvimento e de seu fechamento. Temos uma história que se sobressai, a história da rosa, e outra secundária (que não necessita de narração), a da tentação de Eva, e as duas se cruzam em um caso de intertextualidade comum nas construções prosaicas modernistas. Por outro lado, percebemos também uma adjetivação descomedida, desnecessária pelo prisma da narratividade, típica da vertente lírica do poema, em "*paraíso terrenal*", "*día luminoso*", "*linda rosa nueva*", "*celeste sol*", "*la roja virginidad*", "*princesa floral*", "*perfumada belleza*", além de outras exterioridades como a presença de animal como personagem, que seria um traço fabuloso. Inclusive, o conto dá margem a um aprendizado, como na fábula, de que "a decisão pela mudança pode ser traiçoeira, e muito mais quando estimulada por terceiros".

O miniconto se converte em minificção, desde as experiências de escritura "anti-" na modernidade, que se estendem à pós-modernidade, e também tem sua estrutura relacionada à fôrma da *fábula*, um dos gêneros que antecederam a literatura

⁶⁴ "O nascimento da couve

No paraíso terreal, no dia luminoso em que as flores foram criadas, e antes de que Eva fosse tentada pela serpente, o maligno espírito se aproximou da mais linda rosa nova no momento em que ela suspendia, com a carícia do celeste sol, a vermelha virgindade dos seus lábios.

- És bela.

- Sou – disse a rosa.

- Bela e feliz – prosseguiu o diabo –. Tens a cor, a graça e o aroma. Mas...

- Mas?...

- Não és útil. Não estás vendo essas árvores altas cheias de bolotas? Essas, além de serem frondosas, dão alimento a multidões de seres animados que se detêm sob suas ramas. Rosa, ser bela é pouco...

A rosa então – tentada como depois seria a mulher – desejou a utilidade, de tal modo que houve palidez em sua púrpura.

Passou o bom Deus depois da alba seguinte.

- Pai – disse aquela princesa floral, tremendo em sua perfumada beleza –, quereis me tornar útil?

- Seja, filha minha – respondeu o Senhor, sorrindo.

- E então viu o mundo a primeira couve." (tradução nossa).

moderna. A proximidade entre as modalidades se manifesta na narratividade e extensão de ambas, e a principal divergência estaria no sentido de a fábula dizer respeito a uma das “categorias genéricas didático-ensaísticas”, isto é, de ser um texto que faz uso de uma estrutura literária, a narrativa, para exercer uma função reflexiva e moralizadora predeterminada.

Na visão de Lagmanovich (2006), a brevidade da fábula, ao contrário do que acontece no miniconto (minificção), não é obrigatória, e ainda existe a possibilidade de ela ser elaborada na forma versificada. Há, por fim, duas qualidades imprescindíveis da fábula, totalmente rechaçáveis na composição de um conto: o protagonismo outorgado a personagens animalizados, e a moral da história, o aprendizado com base na apreensão da trama e na decifração do significado único expressado pelo narrador/escritor/autor. As *Fábulas de Esopo* (“O galo e a pérola”, “O lobo e o cordeiro”, “O rato e a rã” etc.) são os melhores e primeiros exemplos de histórias curtas, reflexivas, em que os animais “atuam e falam como os seres humanos: paralelos a nós, padecem nossos pecados e reflete sobre nossa conduta” (LAGMANOVICH, 2015, l. 351, tradução nossa)⁶⁵. Augusto Monterroso é um dos autores mais recentes que resgatam o gênero, em sua famosa obra *La oveja negra y demás fábulas*, de 1969. No entanto, estudiosos como Lauro Zavala (2004) e David Lagmanovich (2015) apontam que a obra do guatemalteco é composta por micro-relatos, e não por “minificções”, de acordo como infiro. Vejamos um exemplo:

Origen de los ancianos

Un niño de cinco años explicaba la otra tarde a uno de cuatro que entre muchos de ellos se mantiene la más rigurosa pureza sexual y ni siquiera se tocan entre sí porque saben o creen saber que si por casualidad se descuidan y se dejan llevar por la pasión propia de la edad y se copulan, el fruto inevitable de esa unión contra natura es indefectiblemente un viejito o una viejita; que en esa forma se dice que han nacido y nacen todos los días los ancianos que vemos en las calles y en los parques; y que quizá esta creencia obedecía a que los niños nunca ven jóvenes a sus abuelos y a que nadie les explica cómo nacen éstos o de dónde vienen; pero que en realidad su origen no era necesariamente ése.” (MONTERROSO, 1998b, p. 52)⁶⁶.

⁶⁵ “los animales actúan y hablan como los seres humanos: paralelos a nosotros, padecen nuestros pecados y reflexionan sobre nuestra conducta.”.

⁶⁶ “**Origem dos anciãos**

Uma criança de cinco anos explicava na outra tarde a um de quatro que entre muitos deles mantém a mais rigorosa pureza sexual e nem sequer se tocam entre si porque sabem ou acham que sabem que se porventura se descuidam e se deixam levar pela paixão própria da idade e copulam, o fruto inevitável dessa união contra natura é indefetivelmente um velhinho ou uma velhinha; que nessa forma se diz que nasceram e nascem todos os dias os anciãos que vemos nas ruas e nos parques; e que talvez esta crença apontava que as crianças nunca veem jovens seus avós e que ninguém lhes

Enfim, onde estão precisamente a fábula ou o conto no microtexto citado? A falta de uma resposta positiva e imediata justifica o fato de os pesquisadores, diante dos muitos casos similares a este, haverem pensado em uma categoria mais abrangente, a minificção. Na ocasião, a fábula se envolve com a narratividade de um conto breve, de modo que as estruturas “fábula” e “conto” não aparecem em sua completude. Temos um movimento anti-genérico no texto de Monterroso, longe de significar uma escrita de literaturalidade ausente. Ela nos sugere, de início, um narrador que testemunhou a conversa entre duas crianças. A narração é interrompida logo na abertura de uma ação em potencial: o narrador explora o psicológico das crianças, de modo a esmiuçar sobre o assunto da sexualidade no qual creem. Domina o texto a descrição de uma crença à qual se apegam por intervenção de outras pessoas (os pais?, os adultos?). Uma sequência de acontecimentos em nenhum momento aparece, senão uma narratividade que se sugere na lógica da conjunção condicional “se”: “se se descuidarem”, “se se deixarem levar”, “se copularem”. É porque o efeito deve ser outro que não o proporcionado pelo relato de uma história que “de fato” ocorreu, que “de fato” deve se transferir à superfície da escritura. Da mesma maneira, a compreensão de sua fabulosidade não é unilateral. Chego à “lição” de que “o conhecimento antecipado remedia nossos preconceitos”, mas a interpretação pode abrir-se à discussão do assunto da sexualidade propriamente dita, em outras leituras. Mais que isso, o uso de personagens reais significa um desvio explícito da forma da fábula.

Na linha literário-didática, teríamos que citar também o *bestiário*, originário da época medieval, mas que diferentemente da fábula, a narratividade não faz parte dos seus elementos basilares (ANDRES-SUÁREZ, 2008). Os bestiários

eram livros nos quais não só se compilavam relatos sobre animais reais, mitológicos e fantásticos, senão, sobretudo, descrições e desenhos dos mesmos, e onde se alternava, portanto, o narrativo com o descritivo, o ficcional com o histórico e o simbólico com o objetivo (HERNÁNDEZ, 2012, p. 56, tradução nossa)⁶⁷.

explica como estes nascem ou de onde vêm; mas que na realidade sua origem não era necessariamente essa.” (tradução nossa).

⁶⁷ “eran libros en los que no sólo se compilaban relatos sobre animales reales, mitológicos y fantásticos, sino, sobre todo, descripciones y dibujos de los mismos, y donde se alternaba, por tanto, lo narrativo con lo descriptivo, lo ficcional con lo histórico y lo simbólico con lo objetivo.”

O *Manual de zoología fantástica*, publicado em 1957, e escrito por Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, é um livro que tem sido enquadrado nesta categoria. Mas antes desta obra, o *Bestiario* de Juan José Arreola, de 1938, nos introduz perfeitamente tanto no gênero em si quanto na sua ruptura: as descrições dos animais são enroupadas por uma linguagem narrativa que não se volta, quase sempre, ao relato de uma história, e se satisfaz com a função de descrição da natureza animal, bestial, com tons de ironia, humor e didatismo.

Igual como acontece com as fábulas, muitos dos chamados “minicontos” (pelos autores, paratextos, crítica) se veem dialogando, em sua composição, com o bestiário (KOCH, 2004; LAGMANOVICH, 2015). Violeta Rojo, em seu *Breve manual para reconocer minicuentos* (1997) entende que o microtexto intitulado “El sapo”, de Arreola, seja mais um microconto que um bestiário, ainda que os estruturantes deste intermedieiem claramente na composição. Abaixo o reproduzo:

El sapo

Salta de vez en cuando, sólo para comprobar su radical estático. El salto tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón.

Prensado en un bloque de lodo frío, el sapo se sumerge en el invierno como una lamentable crisálida. Se despierta en primavera, consciente de que ninguna metamorfosis se ha operado en él. Es más sapo que nunca, en su profunda desecación. Aguarda en silencio las primeras lluvias.

Y un buen día surge de la tierra blanda, pesado de humedad, henchido de savia rencorosa, como un corazón tirado al suelo. En su actitud de esfinge hay una secreta proposición de canje, y la fealdad del sapo aparece ante nosotros con una abrumadora cualidad de espejo. (ARREOLA, 2018, p. 69)⁶⁸.

Mais uma vez, a caracterização do animal em si se sobrepõe à narrativa, pelo menos nos dois primeiros parágrafos. Se bem que, se está contando o que acontece ao sapo, todavia ao animal em si, como se o “narrador” almejasse descrever a espécie. A descrição se desenvolve com o uso de figuras como a metáfora e a comparação, focando em alguns detalhes (estações, o pulo, a estaticidade...) que nos

⁶⁸ “O sapo

Pula de vez em quando, só para comprovar seu radical estático. O salto tem algo de batimento: vendo bem, o sapo é todo coração.

Imprensado num bloco de lodo frio, o sapo se submerge no inverno como uma lamentável crisálida. Se acorda na primavera, consciente de que nenhuma metamorfose se operou nele. É mais sapo do que nunca, em sua profunda dessecação. Aguarda em silêncio as primeiras chuvas.

E um bom dia surge da terra macia, pesado por conta humidade, reestabelecido pela seiva rancorosa, como um coração jogado ao chão. Em sua atitude de esfinge há uma secreta proporção de troca, e a feiura do sapo aparece diante de nós com uma assombadora qualidade de espelho.” (tradução nossa).

proporcionam criar uma imagem muito nítida do anfíbio. No último parágrafo imergimos em uma relação mais nítida entre a “besta” e o ser humano, e num epílogo que simula a força do “clímax” mais de uma fábula do que de um conto: vemos na feiura do sapo, tal como uma antropomorfização, nossa própria imagem. Um quase-conto, um quase-bestiário, uma quase-fábula? Enfim, uma minificção anti-gênero, quer dizer, anti-superestrutura genérica.

2.2.4 Aproximações a formas não-miméticas: minificção, ensaio, escritas gnômicas e outros experimentos

Nessas últimas páginas tenho almejado explicar que na modernidade um conto conciso, de natureza elíptica, de diminuta extensão, fixa-se no território autônomo da literatura como gênero narrativo ou subgênero derivado do conto, mas logo tem a sua estrutura modificada pela confluência com gêneros mais antigos, que passaram a ser resgatados e reinventados pelos modernistas, vanguardistas, e escritores de uma literatura fantástica, maravilhosa e mágica, se analisarmos sobretudo o contexto latino-americano. Aconteceu de as formas associadas a tais gêneros estarem passando pelo mesmo processo de encurtamento da escritura e da expressão. (A brevidade é um atributo moderno, precisamente, modernista). A diminuição da extensão do conto reivindica, o que é natural, que o miniconto deixe traços de outros gêneros participarem de sua construção, ao passo que excertos narrantes começam a inscrever-se também em outras minificções ou minitextos. Trata-se do início do investimento na veiculação de sentido sem que o texto deva se fundamentar em uma estrutura “pura”. Esse gesto anti-gênero se verá mais claramente nos minicontos pós-modernos.

Discorrer a respeito das conexões entre o miniconto (enquanto minificção) e a parábola⁶⁹ ou a anedota⁷⁰, deixaria repetitivos os argumentos aqui colocados, já que, no mesmo sentido que a fábula e o bestiário, a parábola e a anedota, quando modificadas, se garantem como prosa ficcional, ainda que o todo de seus traços

⁶⁹ “una forma narrativa que tiene una doble isotopía semántica: la primera, superficial, es un relato; la segunda, profunda, es la transcodificación alegórica del relato (con significado moral, religioso, filosófico, etc.). Piénsese en las parábolas del Evangelio.” (MACHESE, 2000 apud HERNÁNDEZ, 2012, p. 64). Tradução: “uma forma narrativa que tem uma dupla isotopia semântica: a primeira, superficial, é um relato; a segunda, profunda, é a transcodificação alegórica do relato (com significado moral, religioso, filosófico, etc.). Pense-se nas parábolas do Evangelho.” (tradução nossa).

⁷⁰ “Relato, geralmente breve, com o objectivo de motivar o riso” (CEIA, 2009, *on-line*).

originais não mais se mantenham. Será mais aproveitável avançar na discussão do desígnio anti-estrutura, e apresentar uma situação mais agravada, refletida na proximidade entre o miniconto anti-conto, o ensaio e *textos gnômicos*, que são escritas hiper-breves constituídas praticamente por componentes poético ou filosófico, ou pela combinação dos dois, de modo a ofuscar e dispensar a narração, a narrativa, e sair, ao que se parece, do campo ficcional, mimético. O miniconto também absorverá traços dessas escritas minimalistas. No geral, sigo Violeta Rojo (1997), quando esta ressalta que entre os minicontos – ou pelo menos entre aqueles textos que se chamam minicontos, mas que são, por outro lado, minificções –

podemos encontrar alguns com aparência de ensaio, ou de reflexão sobre a literatura e a linguagem, lembranças, anedotas, listas de lugares comuns, de termos para designar um objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definições na maneira do dicionário, reconstruções falsas da mitologia grega, instruções, descrições geográficas desde pontos de vista tradicionais, resenhas de falsos inventos e poemas em prosa. (ROJO, 1997, p. 93, tradução nossa)⁷¹.

O *ensaio* é identificado como um dos gêneros discursivos e argumentativos, possuindo uma estrutura extraliterária, ainda que o seu argumento tenha o literário como objeto. Silvana Carrijo assim o define:

prosa digressiva, descontínua e fragmentária, espécie de pensamento por imagens, o ensaio constitui livre instrumento através do qual o escritor, hermeneuticamente, lança-se a compreender a realidade. O experimental, o provisório e o relativo caracterizam esse gênero. (CARRIJO, 2007, p. 10-11).

A função de um ensaio é didática tal como a de um bestiário, por exemplo. Mas sua construção pautada na exposição de um pensamento autoral, que é veiculado diretamente ao leitor, faz com que sua linguagem pareça proceder originariamente da Retórica, assumindo também um desígnio pragmático (*ibid.*, p. 12). A busca por um discurso que convença o leitor, faz o ensaio dispensar o efeito estético, literário, e sobretudo o relato de uma história. Adentra, por fim, no território da “literatura das ideias” (*ibidem*), e não da ficcional.

⁷¹ “podemos encontrar algunos con apariencia de ensayo, o de reflexión sobre la literatura y el lenguaje, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes, de términos para designar un objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definiciones a la manera del diccionario, reconstrucciones falsas de la mitología griega, instrucciones, descripciones geográficas desde puntos de vista no tradicionales, reseñas de falsos inventos y poemas en prosa.”

Mas a linguagem narrativa também pode aparecer no ensaio. Ademais, o ensaio é um dos gêneros “mistos” que nos auxiliam a chegar à compreensão de que o narrativo, o poético, não dizem respeito a uma estrutura narrativa determinada (conto) ou a alguma estrutura em verso (soneto), embora o aspecto se mostre dominante na totalidade do texto. A seguir reproduzo o ensaio (micro-ensaio) intitulado “*De funerales*”, presente na obra *Ensayos y poemas*, publicada em 1917, de autoria do escritor mexicano Julio Torri.

De funerales

Hoy asistí al entierro de un amigo mío. Me divertí poco, pues el panegirista estuvo muy torpe. Hasta parecía emocionado. Es inquietante el rumbo que lleva la oratoria fúnebre. En nuestros días se adereza un panegírico con lugares comunes sobre la muerte y ¡cosa increíble y absurda! con alabanzas para el difunto. El orador es casi siempre el mejor amigo del muerto, es decir, un sujeto compungido y tembloroso que nos mueve a risa con sus expresiones sinceras y sus afectos incomprensibles. Lo menos importante en un funeral es el pobre hombre que va en el ataúd. Y mientras las gentes no acepten estas ideas, continuaremos yendo a los entierros con tan pocas probabilidades de divertirnos como a un teatro. (TORRI, 2008, p. 16-17)⁷².

O início deste ensaio de Torri é narrativo, mas a unidade dramática inexistente, aos nossos olhos, no final da leitura, porque a narração não se desprende a uma continuidade. As sequências narrativas não se desenrolam, porque não há uma ação desenhada, pela qual os elementos da trama e os componentes do enredo irrompam com a espontaneidade da narração. O início, potencialmente narrativo, é logo interceptado no ato de o “narrador” se propor a caracterizar a “personagem”, com contornos de protagonista: o mediador da cerimônia do enterro de um amigo seu. A digressão prosaica continua com a descrição do evento em si, a sugestão da verdade “sobre a não importância do homem que vai no caixão”, e a implícita reivindicação de uma mudança no ordenamento do sepultamento, para que, enfim, participemos “de um velório para nos divertir como acontece no teatro”, tal fosse esse o desejo, e a percepção de todos nós a respeito desses episódios.

⁷² “**De funerais**

Hoje assisti ao enterro de um amigo meu. Me diverti pouco, pois o panegirista esteve muito acanhado. Até parecia emocionado. É inquietante o rumo que leva a oratória fúnebre. Em nossos dias se adorna um panegírico com lugares comuns sobre a morte e, coisa incrível e absurda!, com louvores para o defunto. O orador é quase sempre o melhor amigo do morto, quer dizer, um sujeito compungido e trêmulo que nos arranca o riso com as suas expressões sinceras e seus afetos incomprensíveis. O menos importante em um funeral é o pobre homem que vai no ataúde. E enquanto as pessoas não aceitarem estas ideias, continuaremos indo aos enterros com tão poucas probabilidades de nos divertir como num teatro.” (tradução nossa).

Em razão de algum traço das narrativas, ou do poema, ou do argumento, e de demais formas, se fazer presente no ensaio, este costuma ser concebido pelos críticos na condição de “anti-gênero”, como faz Silvana Carrijo, que ressalta, além do mais, que “sua não-identidade é o que, paradoxalmente, melhor o identifica” (CARRIJO, 2007, p. 14). Como gênero moderno, o desígnio “anti-” é o filtro principal da capacidade transgênica (TOMASSINI e MARIS COLOMBO, 1996), da confluência de componentes correspondentes a distintos gêneros, o que ocorre no minitexto de Torri: “algo” do ensaio, do poema em prosa e do conto. A aposta na identidade estaria ligada à defesa de uma série de atributos quantitativamente mais marcantes de um certo gênero sobre outro(s).

Entretanto, esse parâmetro classificativo perde consideravelmente o rigor, havendo escritas providas de elementos mais numerosos relativos a um gênero, todavia categorizadas por outros. É o caso do microtexto “Vale o oculto”, contido em uma obra de “contos” intitulada *Práticas proibidas* (1989), do brasileiro Edilberto Coutinho, construído do seguinte modo:

Vale o oculto

Governo e estilo literário, quanto mais aparecem, pior parecem.
(COUTINHO, 1989, p. 95).

Temos aqui um argumento proposto na extensão de um período único, ultracurto, unifrásico, dando-nos a sugestão de um ensaio, “metaficcional” (ZAVALA 2004), uma vez que apresenta o posicionamento do interlocutor acerca de como uma literatura “ruim” se origina. Sua construção minimalista destoa do ensaio tal como foi teorizado na modernidade. No entanto, ainda que o ensaístico esteja aí como resquícios, o que afirmar sobre um suposto “conto”? No microtexto temos um exemplo de esvaziamento total da narratividade, da inexistência de todos os elementos da narrativa. A situações como esta nos direcionaremos no último capítulo. Por ora, com a sua referência aqui, almejo ressaltar um último tipo de influência de textos, formas, gêneros, sobre as escritas que hoje estão classificadas ou são definidas pela crítica como “narrativas” ou “micronarrativas”: aquelas modalidades que durante a história não chegaram a se fixar como gêneros ou subgêneros literário-ficcionais, narrativos, poéticos (líricos) ou dramáticos.

Remeto-me aos subgêneros didático-ensaísticos *gnômicos*, minimalistas: aforismo, sentença, máxima, provérbio, *greguería*, dentre outros. Por transgredir a

narratividade, e explorar agudamente a brevidade, elipticidade e concisão, serão muitas as ocasiões de similaridade formal entre escritas ultracurtas, denominadas “contos”, e essas modalidades minimalistas citadas, como se o desígnio didático passasse a ser constitutivo também do conto. Por outro lado, há divergência entre os escritores sobre a categoria na qual seus minitextos se inserem: “o que para um escritor é um micro-relato, para outro é um poema em prosa, um aforismo ou um nano-ensaio” (RUEDA, 2017, l. 116, tradução nossa)⁷³. O *aforismo* propõe, em poucas palavras, um princípio filosófico, uma regra ou reflexão mais pedagógica do que moral, algo que não pode coincidir com o projeto narrativo de um conto, ou demais narrativas. O contato provável entre ambas modalidades consiste no ato de o miniconto, em algum momento da narração, apresentar um pensamento, ideia, por parte do narrador ou do personagem, por sobre a ação, e, em contrapartida, quando no aforismo alguma parte narrante, um acontecimento, ou um diálogo, intervêm na construção aforística como suporte para a veiculação da reflexão (HERNÁNDEZ, 2012, p. 59). Cito um aforismo de Nietzsche a título de exemplo:

Se os cônjuges não morassem juntos, os bons casamentos seriam mais comuns. (NIEZSCHE, 2012, p. 9).

As *sentenças*, por sua vez, são textos curtos que objetivam emitir um ditame, sendo assim, mais institucionais, doutrinários ou moralizantes, por isso seu uso recorrente no âmbito jurídico, o que podemos notar no exemplo que segue:

237. Los incapaces de cometer grandes crímenes no los sospechan fácilmente de otros. (LA ROCHEFOUCAULD, 2014, l. 368)⁷⁴.

A *máxima*, como indica a própria expressão, acompanha a mesma estrutura gnômica, todavia para exprimir o grau supremo da reflexão, como espécie de sentença irrevogável. A mesma obra referida, de François de La Rochefoucauld, nos traz casos de máxima, tal qual o seguinte:

⁷³ “lo que para un escritor es un microrrelato, para otro es un poema en prosa, un aforismo o un nanoensayo.”.

⁷⁴ “237. Os incapazes de cometer grandes crimes não suspeitam facilmente de outros.” (tradução nossa).

V. Bastan pocas cosas para hacer feliz al sabio: a un necio nada le satisface. Esta es la razón por qué casi todos los hombres son miserables. (LA ROCHEFOUCAULD, 2014, I. 873)⁷⁵.

Embora se valha de uma composição sintática similar, o *provérbio* constitui uma forma gnômica de procedência popular, de autoria anônima na maioria das ocasiões. Além disso, seu uso está conectado muito mais a uma tradição oral. Os provérbios bíblicos do rei Salomão, grosso modo, difundiram este gênero textual no interior da comunidade judaico-cristã. Sua especificidade está na exibição de uma ideia ou reflexão, mediante a colocação de duas situações, complementares ou opostas, enquanto o *ditado*, forma próxima, é satisfatório com a exposição de um contexto apenas:

Leais são as feridas feitas pelo amigo, mas os beijos do inimigo são enganosos. (provérbio bíblico)⁷⁶.

A pressa é inimiga da perfeição. (ditado popular).

A inscrição de microtextos em um formato gnômico, com ambição didática e ensaística, trata-se de uma atitude introduzida pelos escritores modernistas, e intensificada pelos modernos e vanguardistas das primeiras décadas do século XX⁷⁷, dos quais emanam obras miscelâneas, em que o narrativo cruza com o aforístico, ou com a liricidade poética, e gêneros e tipos textuais diversos. Temos neste período obras cuja confluência de gêneros se dá de duas maneiras: o aforismo, ou o microtexto não narrativo que aparece como texto isolado, no interior de um livro que comporta escritas com diferentes identidades genéricas, o que ocorre no microtexto “141” (sem título)⁷⁸ de Juan Ramón Jiménez, em *Diario de un poeta recién casado* (1917); ou o determinado texto, em sua própria construção, permite o enxerte de traços genéricos múltiplos, como sugere o, assim classificado, miniconto denominado “De fusilamientos”⁷⁹, de Julio Torri, em obra de título homônimo, de 1940. Já na

⁷⁵ “V. Bastam poucas coisas para tornar feliz o sábio: a um néscio nada lhe satisfaz. Esta é a razão por que quase todos os homens são miseráveis.” (tradução nossa).

⁷⁶ Provérbios 27: 6.

⁷⁷ Penso aqui no contexto europeu e na América Hispânica, que corresponde ao modernismo brasileiro.

⁷⁸ “141. Dejarse mandar en lo difícil es, o puede ser, signo de enerjía. Obedecer en lo nimio y fácil es cobardía, humillación, servilismo.” (RAMÓN JIMÉNEZ, 1972, p. 167). Tradução: “141. Deixar-se mandar no difícil é, ou pode ser, signo de energia. Obedecer no ínfimo e fácil é covardia, humilhação, servilismo.” (tradução nossa).

⁷⁹ **De fusilamientos**

El fusilamiento es una institución que adolece de algunos inconvenientes en la actualidad. Desde luego, se practica a las primeras horas de la mañana. (...). (TORRI, 2008, p. 21-22)

primeira metade do século anterior se notabiliza, com a recepção e crítica de algumas obras, uma dificuldade de arrematar, via gênero, acerca da categoria de certo texto. Não apenas o miniconto se encontra nesse estado, de hibridez, devendo sustentar o relato da história no limite: os gêneros, literários, textuais, discursivos, se veem com seus elementos ofuscados e instáveis. Neste direcionamento seguiu Domingo Ródenas de Moya, segundo o qual

a investigação nos últimos anos provou que o exercício de uma narrativa muito breve, de inspiração mista, nutrido tanto no aforístico ou epigramático como no lirismo do poema em prosa, proteico em sua plasmação formal, propenso ao jogo culturalista e intertextual e impulsionado pelo engenho e o humor, não nasce nos anos quarenta, reduzindo o cultivadores anteriores à condição de precursores, senão que, pelo contrário, foi uma das direções preponderantes na estética moderna desde começos do século XX. (RÓDENAS DE MOYA, 2008, p. 68, tradução nossa)⁸⁰.

Portanto, na mesma modernidade o micro-relato, miniconto, confirma uma segunda identidade: relato *muito* breve de uma história, todavia a partir de uma estrutura proteica, de modo que a narratividade signifique, no fim das contas, o traço dominante diante dos demais, ou sutilmente presente, o bastante para romper com a linearidade da narração e transparência da narrativa-história. É possível concluir o tema, mais uma vez, com Ródenas de Moya (tendo em mente a segunda identidade do miniconto, o miniconto minificação, anti-conto):

o que denominamos micro-relato, com independência da classe taxonômica que lhe demos (gênero, subgênero, modo, forma...) foi o resultado de uma confluência de múltiplos gêneros breves folclóricos e literários, antigos e modernos, especulativos e ficcionais, narrativos e líricos, que originaram um espaço criativo (ou um horizonte de expectativa para escritores e leitores) de estatuto impreciso e proteico, sem muita mais legislação que a brevidade do discurso linguístico e a necessária cumplicidade do leitor com as elipses, códigos e indícios intertextuais que propõe o autor, gêneros que desde então formaram parte do repertório de paradigmas a disposição de criadores. (RÓDENAS DE MOYA, 2008, p. 68-69, tradução nossa)⁸¹.

⁸⁰ “la investigación en los últimos años ha probado que el ejercicio de una narrativa muy breve, de inspiración mixta, nutrido tanto en lo aforístico o epigramático como en el lirismo del poema en prosa, proteico en su plasmación formal, proclive al juego culturalista e intertextual e impulsado por el ingenio y el humor, no nace en los años cuarenta, reduciendo a los cultivadores anteriores a la condición de precursores, sino que, por el contrario, fue una de las direcciones preponderantes en la estética moderna desde comienzos del siglo XX.”

⁸¹ “lo que denominamos microrrelato, con independencia del rango taxonómico que le demos (género, subgénero, modo, forma...), fue el resultado de una confluencia de múltiples géneros breves folclóricos y literarios, antiguos y modernos, especulativos y ficcionales, narrativos y líricos, que originaron un espacio creativo (o un horizonte de expectativa para escritores y lectores) de estatuto impreciso y proteico, sin mucha más legislación que la brevedad del discurso lingüístico y la necesaria complicidad del lector con las elipsis, códigos e indicios intertextuales que propone el autor, géneros que desde entonces formaron parte del repertorio de paradigmas a disposición de los creadores.”

O pesquisador, ao meu entender, é muito preciso ao ressaltar sobre o tipo de legislação que de fato funciona em face de minitextos que se escrevem à revelia de uma estrutura genérica fixa: a legislação da brevidade do discurso linguístico, e não do genérico, e que reivindica do leitor um compromisso sério com a literatura, quer dizer, o entendimento dos cortes de estruturantes, a percepção dos intertextos, e o conhecimento genérico. Enfim, o texto pode se esvaziar genericamente, uma vez que o leitor é projetado como capaz de suprir tal vazio em um gesto que modifica o próprio ato da leitura, sendo esta uma consciência que se confirma em um cenário de pós-autonomia da literatura.

Entretanto, ainda em se tratando da literatura moderna, há uma forma gnômica que merece um destaque especial: a *greguería*, referida em itálico por se tratar de um estrangeirismo, e que remete a uma forma minimalista com estrutura equiparável a do aforismo, sentença, máxima, às vezes de um provérbio, todavia resultado de uma fórmula própria, definida por seu próprio inventor, o vanguardista espanhol Ramón Gómez de la Serna: *metáfora + humor*, da qual procede um efeito semântico independente. Algumas microformas compostas na modernidade continuaram sendo identificadas por designações clássicas, como o bestiário, a fábula, o poema, o aforismo, por mais que propusessem aos gêneros uma reconfiguração. Não é o mesmo que ocorre em relação aos microtextos do escritor referido, quem trata de especificar a que “gênero” suas microproduções dizem respeito.

A relevância deste escritor é indiscutível – que considero pouco promulgada –, porque se trata de um autor de escritas breves, principalmente ultracurtas, que ainda na primeira década do século XX afugentou-se, ele mesmo, dos distintos nomes, categorias, pertencimentos a gêneros, preferindo designar suas composições como lhe convinha, ou aceitando a dinâmica minificcional apresentada, que lhe permitia a participação nos múltiplos territórios da esfera literária⁸². Sendo o introdutor do vanguardismo na Espanha⁸³, Ramón, como se costuma chamá-lo, não conseguiu se enquadrar em uma escola vanguardista apenas, admitindo em sua estética pontos do Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Ultraísmo e Purismo, de maneira a

⁸² Além das *greguerías*, cunhou também os *caprichos*, *gollerías*, *disparates*, *trampantojos*, *fantasmagorías*, categorias de textos breves e microtextos com aspectos formais e conteudísticos próximos, mas relutantes ao ser “apenas” narrativo, poético, ensaístico.

⁸³ Difundiu no país o manifesto futurista de Marinetti em sua revista *Prometeo*, em 1909, sendo o tradutor do mesmo.

lançar o designativo “ramonismo”, que se torna título de um dos seus livros, o de 1922, composto por minitextos sem categoria genérica *apenas* narrativa, ou *apenas* poética, e anos depois, conforme sua crítica, um termo que aludirá ao montante de características próprias do autor, as mais notáveis no conjunto de sua produção. Já em seus primeiros escritos, entre a primeira e segunda década do século passado, sua escritura manifesta

o ataque à literatura estabelecida e às instituições culturais, a quebra de valores produzida pela guerra de 1914, a consciência da modernidade tecnológica e urbana e o conceito de literatura como explosão vital negadora do sentimentalismo, do realismo, do moralismo e da ilação discursiva, em benefício da irracionalidade, o humor e o absurdo. (CARNERO, 2000, p. 1, tradução nossa)⁸⁴.

Os críticos da época, durante as quatro primeiras décadas, não satisfeitos com os nomes inventados por Ramón, para se referir às suas próprias escritas, julgando que eles soavam pouco acadêmicos e literários, se propuseram a aludi-las a “gêneros”, prefixando-os segundo o tamanho da extensão: micro-poema, micro-relato ou micro-ensaio (Cf. HERNÁNDEZ, 2012). Sua importância, ao meu ver, traduz-se por expor, há mais de cem anos, o dilema do pertencimento. O espanhol não se preocupa em explicitar o traço genérico de seus microtextos, tampouco os aspectos dominantes. Interpreto a escritura de Ramón, ao menos o que é notório nas suas *greguerías*, como composição de condição genérica a-gênero, ou não-gênero, no mesmo ângulo da percepção de Adolfo Montejo Navas, no prólogo da obra *Greguerías* de 2010 – na versão traduzida por Wanderley Mendonça ao português, que reúne todas as *greguerías* do espanhol⁸⁵ – ou seja, redigida por um

escritor sem gêneros, autor de “livros inclassificáveis... libertados do livro” (segundo as suas palavras [de Ramón]), [que] apresenta-se como adianto do *prazer do texto*, quer dizer, de uma escritura a favor de sua redenção na própria textura e travessia verbal, da voz do texto por cima de qualquer outra coisa, até dos estanques gêneros e da própria subjetividade. (NAVAS, 2010, p. 6).

⁸⁴ “el ataque a la literatura establecida y a las instituciones culturales, la quiebra de valores producida por la guerra de 1914, la conciencia de la modernidad tecnológica y urbana y el concepto de literatura como explosión vital negadora del sentimentalismo, el realismo, el moralismo y la ilación discursiva, en beneficio de la irracionalidad, el humor y el absurdo.”

⁸⁵ Do livro *Greguerías* (1910) e as que se escreveram entre 1911 e 1912, 1920-1927, 1928-1936, 1940-1952, 1961-1963, além das que se publicaram postumamente, no “Diario Póstumo”.

Dificulta-se, em Ramón, nosso automático gesto de exigir de uma escrita que escape do verso alguma narratividade. Pelo incisivo que foram esses microtextos de Ramón, que começaram a se redigir em 1910, julgo que determinadas perspectivas, “partidas de princípio” para críticas e análises, devem ser reavaliadas, no caso de encontrar meios mais rigorosos para discutir um tipo de texto, ou pós-moderno, ou pós-autônomo, que acusa a mesma radicalidade estrutural empregada por um Ramón Gómez de la Serna há mais de cem anos atrás! Muito mais agora num cenário de pós-autonomia da literatura, se vislumbra em certos textos aquilo que Navas conclui sobre a poética da escritura do escritor espanhol: “não cabe a menor dúvida que Ramón Gómez de la Serna ficou entre-mundos, num não-lugar atrelado só a sua literatura, cada vez mais abissal, mais escura, fronteira por definição” (*ibid.*, p. 24). A ficha catalográfica do livro correspondente acerta, conforme julgo, quando *não* classifica os textos mínimos pelos termos “contos”, “relatos”, “micro-relatos”, “ensaios”, “ficção” ou “poemas”⁸⁶, e dessa maneira avisa sobre a possibilidade de múltiplas leituras nossas sem que necessitemos partir do conhecimento da categoria genérica a que essas micro-escritas “pertencem”. São estes alguns exemplos de *greguerías*:

Antipoético é o cisne ter o pescoço torto de tanto procurar as pulgas. (LA SERNA, 2010, p. 110).

Um pacote de sal parece que vai durar muito, mas se gasta logo porque a insipidez da vida é atroz. (*ibid.*, *id.*, p. 93).

O bom escritor não sabe nunca se sabe escrever. (*ibid.*, *id.*, p. 39).

USA: usa os homens e depois joga fora. (*ibid.*, *id.*, p. 156).

Pelo menos em duas delas a adição “metáfora + humor” (1^a e 4^a) se mostra com nitidez. Por outro lado, o cômico não é assimilado no imediatismo da linguagem jocosa. Seu humor reivindica a capacidade de inteligência (HOYLE, 1986, p. 287). Temos, pelo menos nesses exemplos, uma combinação da “lógica com saltos metonímicos e deslizes metafóricos para converter uma impressão casual em uma verdade conceitual” (*ibidem*). Assim como essas *greguerías*, teremos muitos microtextos, inseridos em livros de “contos”, que parecem nos expor o resultado da soma *metáfora + humor* da *greguería*. Vejamos um caso:

⁸⁶ “Gênero literário” é a classificação escolhida para a ficha catalográfica.

Roupage

Há sexo na poesia, por isto ela se cobre de palavras. (COUTINHO, 1989, p. 83).

A micro-escrita de Coutinho nos conduz a uma sensibilização pelo cômico, em virtude do jogo metafórico estabelecido. Por outro lado, os efeitos ensaístico e metaficcional/metalinguístico não se sustentam como traços únicos, e a narratividade tampouco se ensaia nesta construção, uma vez que o período se submete a um tempo verbal no presente, como afirmação, num aspecto de argumento.

Microtextos como “Roupage”, de Coutinho, igual que as “originais” *greguerías*, não desejam a vinculação a uma superestrutura genérica historicamente demarcada, isto é, o *somente* conto, *somente* poema ou afirmação. Nesse cenário importa menos a invenção de um gênero e mais os efeitos literários mediante a não submissão à totalidade de leis de um gênero ou de um conjunto de gêneros literários. A potência da literatura não é um reflexo imediato do poder metamórfico dos gêneros: ela inicia na ambição de significação no contato de uma letra com outra, de um significante com outro. Por fim, o miniconto não-conto, uma terceira e última estrutura para *aquilo* que tem sido chamado “miniconto”, se conecta, certa forma, com a mecânica de ruptura radical já difundida entre modernistas, vanguardistas. Mas, enquanto neste período obras desse tipo ficaram, ou correram o risco de ficar, fora do cânone das superestruturas “narrativa”, “lirismo” e “drama”, aqui, num miniconto não-conto, a negação desses gêneros opera como espécie de necessidade literária, ou da linguagem em si.

2.3 O miniconto enquanto não-conto: micro-escrita a-gênero e leituras narrativizantes

Venho afirmando que os diferentes subgêneros narrativos convergem em um ponto: eles identificam espécies e formas que são “narrativas” de uma “história” (ou histórias), por intermédio de “narração”, se voltarmos ao tema da narratividade, cumprida em suas três camadas, segundo Genette (2011). A viabilidade de um miniconto que não conta reflete um cenário no qual a “narração” pode acontecer sem que a “história” se transporte à “narrativa”. A narração está aí como técnica, como componente sobretudo linguístico, mas *ela* não garante uma narratividade genérico-

literária. No início deste capítulo utilizei a frase “João chorou por ela.” para adiantar o assunto sobre o qual nos ateremos a partir deste momento: a escrita de uma “cena neutra”, um ato que reivindica do leitor narração sobre o “João”, o “choro”, o “ela”. Temos aqui uma escrita, técnica narrativa, um tipo narrativo de oração, mas não uma história. A história está na justificação do mero ato que lemos, ou em sequências narrativas que deem ao acontecimento de “João ter chorado por ela” o peso dramático do conto. O conto não-conto abre mão de justificar os seus esvaziamentos porque é satisfatório que a narrativa seja certa nas expectativas, na virtualidade, no universo das impressões paratextuais e das recepções.

Discutimos a respeito de uma escrita com aspecto anti-gênero/conto. Dessa vez nossa atenção se volta a formas de “gênero não-conto”. Não são, estas, microformas que participam sem pertencer do conto, em sua nitidez textual: sua participação no conto é especulativa, é apostada, é extratextual. *Elas* negam a narratividade do conto, enquanto insinuam pertencimento a este gênero, mas também são, às vezes, explicitamente negadoras do próprio átomo narrativo, aproximando-se do “discurso livre do poeta” (GENETTE, 2011), da afirmação reflexiva ou da comunicação comum; negam, em outras ocasiões, a narratividade do conto na medida em que combinam o modelo prosaico literário com componentes alheios a essa esfera.

Parto do princípio da narratividade ou da simples “ação de contar” como empreendimento da obra, da composição. A extensão do conto pode diminuir, fazendo com que uma história curta se mantenha contável, no entanto o “micro” interfere nessa função de “contar” da obra, inclusive pelo fato de a significação através do hiper-breve se dar sem que a categoria literária se perceba, e ter ela, muitas vezes, mais relevância que a de um texto com gênero facilmente identificável, ou pela razão de que, para incitar efeitos múltiplos, valha a pena a exploração máxima do micro em detrimento do zelo pelo gênero (conto).

Julgo ter havido, paralelo a um gesto, entre muitos textos e gêneros, de ignoramento da autonomia da literatura e esvaziamento do literário, uma evolução da expressividade “micro”, de uma literatura em microformas, que não obrigatoriamente são narrativas, tão-somente pela justificativa de sua escrita ser prosaica. A intensão de sensibilizar mediante um texto hiper-curto, visando efeitos diversos, incontrolláveis, escancara uma estética da não-narratividade em muitos chamados microcontos.

Evito a certeza segundo a qual o encurtamento extensivo da escrita revela uma busca pela evolução do gênero conto. O pressuposto de que a “insinuação do conto” basta enquanto estética, faz irromper uma série de escritas curtíssimas que concordam no propósito não-gênero, isto é, não-conto. Nisso alguns estruturantes de negação do conto vão se encontrando, em uma pluralidade de escritas, abrindo-nos a possibilidade de pensá-las na condição de “espécies” ou “formas”. Aqui está o ponto: não existe espécie ou forma no exterior da jurisdição de um gênero. Mas nesse caso já não é mais preciso remetermos a “formas do conto”, senão a “formas de um não-conto”: aceita-se o “conto” – ainda que prefixado por um prefixo que significa negação – em razão de aceitarmos ao menos a referência, o rótulo, o desejo, que é também uma permissão de uma literatura em estado de pós-autonomia. Muitas micro-escritas não-conto que entram nesta Tese expõem um cenário em que o homem, mais do que “abrevia a narrativa” (BENJAMIN 1987, p. 206), abrevia a escritura em si, a reduz a nada, às vezes.

A não-narratividade quer dizer a insuficiência do gênero renunciado na designação, a não ocorrência de uma narrativa, mas significa também a suficiência de um gênero de negação, de um gênero em cujas formas representativas a história pode ser ocultada ou a voz do narrador inexistir, embora este esvaziamento se refira ao todo da composição. Já as narrativas, os contos, se abrem à economia textual e a linguagem elíptica na medida em que haja uma narratividade que as sustente por fora. A hiper-brevidade é conseguida, como vimos, pela predominância da exploração de funções distribucionais das partes narrantes (BARTHES, 2011) – os núcleos e as catálises –. São estas suficientes e protagonistas na engrenagem narrativa (sobretudo os núcleos), mas elas sozinhas não fazem a narrativa propriamente dita aparecer. Não pensam do mesmo modo estudiosos como Marcelo Spalding (2012), quem se baseia na tese de Barthes sobre a suficiência dos núcleos narrativos para assegurar que a maioria das escritas contidas em *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), obra organizada por Marcelino Freire, se encontra munida de narratividade, ainda que muitas tenham conteúdo⁸⁷ unifrásico⁸⁸. O pesquisador encontra apoio principalmente na seguinte fala do francês:

⁸⁷ O sentido de “conteúdo” difere do “conteúdo” como o outro da “estrutura”, dicotomia problematizada pelos formalistas e estruturalistas. Especificamente neste caso remetemos àquilo escrito ou textualizado que compõe o objeto, isto é, o “corpo” da escrita. Lá significava o próprio assunto, o tema, as temáticas, ou sua potencialidade semântico-simbólica.

⁸⁸ Neologismo de Marcelo Spalding (2008) para dirigir-se ao conto ultracurto, em seu nível máximo.

as catálises, os índices e os informantes têm com efeito um caráter comum: são expansões em relação aos núcleos; os núcleos [...] formam conjuntos acabados de termos pouco numerosos, são redigidos por uma lógica, são ao mesmo tempo necessários e suficientes (BARTHES, 2011, p. 36-37, grifo nosso).

Mas a “suficiência” dos núcleos aí diz respeito à sua função de remetente principal, e são suficientes em dados momentos de uma história. E outra vez ele frisa: “núcleos”. Mais adiante comenta sobre “uma série lógica de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade” (*ibid.*, p. 40). Sendo contemporâneo à emergência de “contos ultracurtos”, chega a ser questionável ele não argumentar que a suficiência genérico-narrativa de um núcleo se comprova em *todos* os “minicontos”.

Dentro de um conto, uma frase pode ser suficiente enquanto parágrafo. Seu sentido deve ser assimilado, porque há em sua volta uma combinação de núcleos outros, de catálises, índices e informantes. Os curtíssimos capítulos de romance, como em *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, se explicam porque à sua volta gravitam outros excertos narrantes, sem os quais a inscrição de um “microcapítulo” resultaria não-coesa⁸⁹. Acerca da mesma obra de Oswald se posiciona Spalding (2012), em outra ocasião, com o argumento de que o capítulo intitulado “Natal” poderia muito bem “ser considerado o menor conto do século XX ou a mais antiga minificção do século XX, ainda que não tenha sido escrito com esta intenção” (SPALDING, 2012, p. 68). Abaixo o capítulo:

Natal

Minha sogra ficou avó.

O problema é: nem a suposição de que “poderia ser conto” é plausível, porque a frase, com o título, isolada de narratividade anterior ou posterior, não nos entrega história alguma. O capítulo micro mais funciona como “micronarrativa” na linguagem de Bremond (1972), quer dizer, como fragmento narrativo que não constitui isoladamente uma narrativa. No caso de um “microconto” de conteúdo/corpo equiparado ao do apresentado, nos vemos diante de outra situação: não há nada antes ou depois. Eis a “obra”. Requer-se que a operação de leitura se altere. Ao ser

⁸⁹ O capítulo LV da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, também se enquadra nesta situação: seu corpo apenas apresenta dois substantivos (Brás Cubas e Virgília), além dos sinais de pontuação (.), (?) e (!).

chamado “microconto”, por extensão micronarrativa, a escrita (ou o escritor, a ficha catalográfica, a crítica) acaba por desafiar o leitor – que só poderia ser de um tipo especial (não significa “melhor”) – a desvendar a história que se esboçou ali. Nesta busca do desvendamento, o leitor se afasta da superfície escrita deixada pelo autor para diluir possibilidades narrativas para aquilo que minimamente se redigiu. Essas possibilidades não são de sentidos imediatos, são possibilidades de “escrita a mais”. É sair de um objeto para outro, ou tecer outro pela inspiração do primeiro.

Na “escrita a mais”, o leitor passa a manipular novos significantes, ou novos “contantes”, na linguagem de Claude Bremond. Segundo o estruturalista,

o *contado* tem seus significantes próprios, seus *contantes*: estes não são palavras, imagens ou gestos, mas acontecimentos, situações e condutas significadas por estas palavras, estas imagens, estes gestos. A partir daí, ao lado das semiologias específicas da fábula, da epopeia, do romance, do teatro, da mímica, do “ballet”, do filme, das histórias em quadrinhos há lugar para uma semiologia autônoma do discurso narrativo. (BREMOND, 1971, p. 101).

A escrita desprovida de narratividade está carente de contantes que denunciam o gênero conto. Por sua vez, o conto, quando contado, se abre a uma exploração imediatizada de significados. Acontece de, em um conto (“pró-narrativa”), haver um enxugamento diegético, uma preferência por contantes que cumpram funções distribucionais, a veiculação de acontecimentos relacionados ao menos a uma trama. Mas tal “enxugamento” se visualiza na própria construção textual: o leitor não enxerta no texto outros contantes, ou significantes.

Não é nesta última linha que se enquadra o mais famoso e antigo dos, assim denominados, minicontos, considerando pelo menos este continente, segundo a maioria dos estudiosos. Refiro-me a “El dinosaurio”, redigido pelo guatemalteco Augusto Monterroso, em um livro de contos que data de 1959, e que reproduzo a seguir:

El dinosaurio

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. (MONTERROSO, 1998a, p. 77)⁹⁰.

⁹⁰ “O dinossauro

Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá.” (tradução nossa).

“El dinosaurio” não é conto, no sentido de a estrutura que diz respeito ao gênero não se fazer visível. A narratividade do relato sobre quem acorda (história 1), e a narração sobre a presença do dinossauro e suas consequências (cotrama, história 2), estão ausentes. Encontram-se na mente do autor? No exercício de leitura?... Certamente, com essa hipótese, me aparto da maior parte dos estudiosos das escritas mínimas. No entanto, acredito que a popularidade que alcançou este curto texto, na esfera da teoria e crítica literárias, se explica justamente na maneira explícita como ele nega o conto. Em contrapartida, por compor, juntamente com outras escritas – diferentemente desta, narrativas –, uma obra de contos (o próprio título do livro expressa: *Obras completas (y otros cuentos)*), sugere-se que o autor empregou nessa micro-escrita a narratividade do conto.

Não sustento que a expressão “quando acordou, o dinossauro ainda estava lá” não narra. Reporto-me à narrativa, à estrutura-conto, à inexistência do relato da ação, em razão da inexistência de um conflito (narrado, manifesto para o leitor). A história em sua completude (que é um pleonasma) talvez esteja instalada na mente do escritor. Ao dizer “quando acordou...”, provavelmente ele saiba quem são os personagens envolvidos ali, em qual espaço se relacionam, ou o clímax oculto. E se quem acorda é outro animal? Temos aí uma microfábula? Será “dinossauro” metáfora, um apelido dado a algum personagem humano? Por que “ele” ainda estava lá? Qual a intensidade, o efeito disso?

Desponta, então, a figura do leitor, o qual, na procura de responder ao que exprime a micro-escrita, adereça suas suposições/interpretações com toques a mais de escrita “autoral”, e no fim consegue contantes de uma história que na superfície não reluziu. Vejamos: uma mulher de determinado sítio interiorano, que sofre a vida cotidiana regida pelo modelo patriarcal e machista, e que em certo dia toma coragem para assassiná-lo e passar a fruir a vida sem o jugo brutal dessa relação, mas que quando acorda, ironicamente percebe a presença do bruto dinossauro – era um sonho. As interpretações vêm acompanhadas de um “e se...” obrigatório. As possibilidades são muitas. Mas de quê, de compreensões? Não. Possibilidades de justaposição de elementos narrativos (que tornam aquilo compreensível). O que acabei de fazer não foi uma interpretação clássica? Não. A narratividade interposta bloqueou a operação hermenêutica automatizada. A narração em atividade partiu de um leitor, neste caso, não sendo assim uma revelação do próprio registro escrito. O leitor lança sobre a micro-escrita não os significados, aos que chegou por intermédio

de sua potência semântica, e sim significantes outros, peças que, no seu entender, poderiam se presentificar ali.

As escritas que se afirmam “contos” vão desde aquelas em que a narratividade é explícita, na transferência do relato curto oral para o formato escrito, ou conforme os moldes clássicos, passando por algumas em que a narratividade consegue ser o traço dominante no interior de uma estrutura proteica, até chegar àquelas em que o narrativo se trata de um registro não-dominante ou minúsculo, incapaz de garantir vínculo a um gênero narrativo, ou àquelas em que tampouco a marca microscópica narrativa se faz presente. As duas últimas situações, promovidas recorrentemente no palco de um cenário ou pós-moderno, ou pós-autônomo, merecem a cada década que se passa uma crítica mais aguda, desapegada do conformismo da atribuição de valor ou não-valor literário com base na percepção do pertencimento ou não-pertencimento genérico de um texto. Ratifico a hipótese de que o conjunto teórico-argumentativo que se dirige a gêneros não tem como ser inteiramente o mesmo que adotamos para tratar da literatura. É que o literário está no intento de uma significação particular, de maneira que os significantes produtores de efeitos específicos não sejam propriamente os significantes componentes de gêneros: eles estão, antes, no grau do discurso, no nível morfossintático da língua, e não no das “estruturas literárias”.

Mas a afirmação “miniconto” não revela uma convicção sobre a literatura, e sim sobre a narrativa, a estrutura, a forma. Por isso a ideia de “miniconto que não narra (como um conto)”, ou seja, uma micro-escrita de gênero não-conto. O que chamo “micro-escrita” possui uma extensão que se enquadra no limite de palavras às quais chegou alguns pesquisadores quando concebiam os “limites” do miniconto, ou seja: vai de 1 a 1.000, correspondendo ao “conto ultracurto” (1-200) e ao “conto muito curto” (200-1.000), metragens propostas por Lauro Zavala (1996). Mas a não-narratividade não depende da diminuição extrema da extensão de uma escrita literária. Aqui, remeto à margem como para orientar acerca do objeto sobre o qual haverá concentração preponderante no próximo e último capítulo desta Tese: textos que ignoram tal pacto com a narratividade genérica, não somente os unifrásicos, senão “todos” que vão do breve ao hipercurto, do mínimo ao micro, e que são classificados como pertencentes do gênero conto, enquanto sob outro prisma sua especificidade “não-” desvela a explosão irrefreável de seus efeitos além-gênero/conto. Seu não-pertencimento potencializa um valor que se permite contemplar desde o exterior de quaisquer fronteiras literárias, e transcende a questão da identificação do gênero ou da fôrma

quando vai de encontro ao já concluído na modernidade a respeito do autor e do leitor. Como se a obra paradoxalmente alcançasse o status de *obra* por ser uma espécie de *não-obra*, o *autor* um *não-autor* e o *leitor* um *não-leitor*.

A não-obra remete ao inconcluso, a uma fissura estrutural, ao inclassificável, ao literário não-gênero; o não-autor corresponde a uma personalidade desarmada do sentido verdadeiro do seu texto, a uma instância mais próxima da de um coautor, às vezes uma personagem não obrigatoriamente pertencente ao rol dos escritores profissionais, em outras ocasiões o “redator” da era digital, que troca a palavra pela imagem, pelo vazio, pelo silêncio, ou um não-artífice; o não-leitor seria um leitor-escritor, resistente a uma função passiva, indo além do exercício hermenêutico espontâneo, refletindo sobre e manipulando estruturantes genéricos como faz o escritor.

Por estarem a obra, o autor e o leitor manifestando sua recusa às ideias modernas e conclusas a respeito do que são, respectivamente, obra, autor e leitor, surge, então, a crença apressada em uma suposta crise da literatura, que esta não deveria se armar de uma linguagem equivalente à da oralizada nas comunicações comuns cotidianas, ou que seu espaço não é outro senão o livro, nunca as plataformas digitais, nem os *blogs*, ou tuítes, ou redes sociais, ou que seu prestígio apenas se percebe na fidelidade da escrita para com uma classificação de gênero. A precipitação consiste em aplicar, no estudo da literatura em si, o mesmo aparato crítico utilizado para o estudo das estruturas e formas literárias, como se ela tivesse poder estatutário e autônomo de fato, no sentido de construir uma barreira em seu território que bloqueie contaminações com linguagens e expressões alheias à sua esfera, sendo que pela literatura mesma nos expressamos a respeito do *tudo*.

Então, as fronteiras estão nos gêneros, nas fôrmas, nos traços denunciadores da narrativa, da poesia, da tragédia... Mesmo assim vimos que esta hipótese foi refutada já entre alguns modernistas, que difundiram um conto de natureza intergêneros, intertextual, desviante, ou mesmo não-conto, como “El dinosaurio”. É que a crise sempre foi da autonomia, e não da literatura, e a autonomia literária em crise é a própria Literatura manifesta, sem tirar nem pôr. Ao passo que a crítica moderna se esforçou para elucidar a tese de que a autonomia conseguida pelos gêneros alimenta a autonomia da própria literatura, na pós-modernidade a desautonomização dos gêneros é o que escancara a literatura em seu estado mais autonomizado possível, em que ela é tão autônoma que aparece às vezes como parte,

partícula ou esvaziada totalmente na escritura em questão. Por isso não falamos de gênero literário como falamos de literatura, pois esta, como parte, partícula ou ausência, poderemos encontrá-la infiltrada em espaços que não chamam “literários”, em escritas que não identificam como “literatura”.

Acredita-se, amplamente, na importância do gênero como fator legitimador do literário, ou na tese de que não há qualquer expressão sem gênero. Mas é que, nesses casos, se os gêneros têm existência, a têm como negação deles próprios, como gêneros não-gêneros, isto é, na repetição e confirmação de formas negadoras de um gênero precedente. O que se propõe é que, neste contexto de pós-autonomia da literatura, alguns gêneros não mais conseguem ser articulados como sendo “afirmação”. Se na pós-modernidade a “minificação” seria uma “quase-afirmação” do gênero conto, na pós-autonomia a “micro-escrita” seria uma “não-afirmação” do gênero conto. Reunidos os procedimentos, os estruturantes, as sintaxes, os temas específicos das micro-formas não-conto, não mais nos vemos pressionados a julgar o não-pertencimento como marginalidade, mas como força genérica, no mesmo nível: um “gênero não-gênero” (narrativo, ou poético, dramático, literário etc.).

Uma micro-escrita não-conto seria, por extensão, uma micro-escrita a-gênero, posto que, por negar a estrutura do conto, mas conectado a este por um nível microscópico ou extratextual de participação, ela também nega as leis de outras modalidades genéricas. Isso é refletido no contato de traços genéricos literários e não-literários, na insinuação e não transmissão do relato, ou no esgotamento narrativo total.

E por que motivo pensar nos assim divulgados microcontos, minicontos, micro-relatos, micro-narrativas, especificamente, em vez de ampliar o objeto de análise, já que há escritas e macro-escritas que da mesma forma denunciam a não-narratividade, e pela não-narratividade apontam para autores que explicitam o não-pertencimento, e reivindicam atividades leitoras reinventadas? Creio que há algo de especial no “micro-”, no “mini-”. É que, enquanto há um limite da narratividade, não existe um freio no minimalismo, contanto que a comunicação/expressão ao menos se esboce. Assimilada a hipótese de que “tudo quer dizer algo”, e, a depender do contexto, até mesmo os sinais de pontuação, ou um pingô preto numa página branca, sugere-se que a veiculação semântica sempre é garantida, embora não identifiquemos a identidade do texto. A significação de um microtexto literário escrito em prosa não é

interceptada, detectada a ausência da narratividade nele. Não só possui “efeito literário” a escrita narrante.

No micro se explicitam e se acentuam os níveis de não-pertencimento: o ápice é o esvaziamento de discursos na escrita pela suplantação de elementos textuais, como que para enaltecer a suficiência do signo único enquanto veículo de efeitos literários. Mas o problema, que motiva a produção de tantos trabalhos acadêmicos como este, inicia quando micro-escritas assim aparecem nas mãos dos leitores, ou se exibem à sua vista, como sendo “literatura”. A atitude conseqüente habitual, nesta ocasião, é abordá-las com o intuito de centralizar os seus efeitos, quer dizer, buscando no interior da literatura elementos legitimadores correspondentes, dentre os quais os gêneros, equipados de suas diretrizes para elaboração, são os mais eficientes.

Por vezes, quem as cria, ou quem as cataloga, já determina: “é conto porque há traços subentendidos do conto, por mais que o leitor seja quem os deva descobrir”. E dessa forma as micro-escritas não conseguem ser literatura sem passar pelo crivo da “presença” do gênero, o que é questionável. Uma escrita hiper-breve como “El dinosaurio” de Monterroso de 1959, serviu como prenúncio de uma época em que as obras deveriam ser deixadas como que inacabadas, abertas, inespecíficas já em seu trabalho composicional. Mas isto só foi possível porque o guatemalteco “largou” o dinossauro no meio de outros bem “maiores”, quer dizer, no mesmo espaço dos contos. A diferença é que as histórias que envolvem esses dinossauros são todas flagráveis, reveladas pela própria escritura. Já a do “micro-dinossauro” carece das apostas advindas dos leitores, com base na catálise de que, “quando alguém acordou”, o animal continuou existente/presente. Fosse abandonado em outro planeta, ou no profundo mar, isto é, se *El dinosaurio* não fosse divulgado em um livro de contos, imagino que nossa postura fosse outra. Sendo classificada como “conto” do mesmo modo que as outras escritas do mesmo livro, a micro-escrita acaba pressagiando este momento em que a narração em atividade, não sendo transparente na escritura, passe a ser um exercício produzido pelo leitor, para que um conto enfim apareça.

O atributo *micro* na literatura é peculiar neste ponto: quanto mais significa economia e mutilação do corpo textual – tendo como referências as escrituras de gêneros (textuais, discursivos) identificáveis (aforismo, *greguería*...) –, mais o leitor enxerga (ou o escritor presume que ele enxergue, ou deva enxergar) aberturas para “escrita a mais”. Parto então de que o unifrásico nunca conseguirá ser história, conto,

narrativa, senão *impulso para*, esboço, ensaio, convite, e isso, pensado como efeito de uma escrita pós-autônoma, é mais do que necessário. Parte-se de que a mensagem da mini/micro-escrita como significação dos múltiplos e imprevisíveis significados é garantida em todos os casos, desde a composição mediante o vocábulo único: requer-se que a imaginação do leitor alcance a variação de textos, estruturas, gêneros, obras, aludidos na superfície textual não-conto, não-gênero. Talvez mediante a leitura da assim classificada “minificção” intitulada *Deus*, do mexicano Sergio Golwarz, possamos vislumbrar este caso.

O conteúdo da micro-escrita é um registro homônimo do que é o título:

Dios

Dios. (GOLWARZ, 1969, p. 91)⁹¹.

Não que o leitor deva aceitar a tarefa de decifrar o conto subentendido na inscrição do vocábulo “Deus” no título e corpo da micro-escrita: aposta-se no poder significativo do próprio substantivo, na sua ambiguidade. Poderá notar o leitor que a palavra se repete, e daí lhe arranque um questionamento. Será o caso de pensarmos no apocalipse bíblico em que toda uma narrativa se constrói para apresentar Deus, duplicado nas pessoas do Pai e do Filho, como sendo o Alfa e o Ômega, e assim o que principia em *Deus*, termina em *Deus*? A micro-escrita, nesta acepção, provocaria uma recepção inabitual: funcionando como “convite” para o leitor pensar em uma estrutura independente por estímulo dela mesma (no instante em que ele julga estar pensando e maquinando a interpretação), e o “desafiando”, neste caso em particular, a resgatar as narrativas *de fato*, historicamente demarcadas, cujos assuntos o registro linguístico mínimo deixado sugere.

Veremos, em outras reproduções, que a inscrição de figuras, personagens de escrituras remotas ou com relevância cultural, as mais conhecidas e universais, ou as que protagonizam narrativas de livros religiosos, estão presentes em uma quantidade considerável de obras, sendo um ponto bastante explorado entre os estudiosos e indicado para quem almeja escrever “micro-relatos” (Cf. SHUA, 2017). A Bíblia, Deus, Adão, Eva, a criação, o pecado, no caso da menção a obras sacras, se inserem em

⁹¹ **“Deus**

Deus.” (tradução nossa).

muitas escritas breves e hiper-breves. Ao serem colocados ali, nossa leitura não se fará sem que as associemos às “narrativas originais” correspondentes.

Para a interpretação de “Deus”, adentrei na narrativa escatológica bíblica, mas poderia resgatar a narrativa do primeiro capítulo do evangelho de João, em que o Deus Filho aparece com a mesma glória do Deus Pai, sendo exposto o vínculo entre a potestade destacável do Antigo Testamento e a do Novo, ou ainda ir ao gênese também bíblico para interpretar que esta repetição “Deus (título) / Deus (texto)” se refere à história da origem do mundo, em que o Pai e o Filho surgem como soberania uma dando forma ao universo, as coisas e ao homem (“conforme a *nossa* semelhança”). Para cada situação, uma narrativa teve que ser evocada para dar vida àquilo que asfixiou a narratividade, àquilo que não conseguiu ser história, todavia propositalmente: o efeito era esse mesmo, o de conduzir o leitor a pensar nessas “escritas a mais”, ou as já existentes, ou as que se podem inventar.

Estas duas propostas da escrita micro-/mini-, ao nosso ver, a tornam o tipo “mais aberto” de obra se comparado aos demais, reinvocando a expressão de Umberto Eco (1992), ou a mais “inespecífica” – adjetivo que Florencia Garramuño (2014), por sua vez, usa para se dirigir à literatura contemporânea, em linhas gerais –, pois exprimem a negação do pertencimento ora ao gênero, ora ao literário, e sobretudo a negação da própria escritura (do ato de escrever). Em obras maiores o não-pertencimento dependerá mais dos desvios “extraestruturais” denunciados pela escrita mesma, no conteúdo, em seu *sobre o quê*.

Compreendo a micro-escrita não-gênero como “não-unidade mínima”, com base no entendimento de Ary Malaver (2017) sobre o “enfoque ascendente” empreendido pelos autores de microformas, na ocasião em que o pesquisador discute a metodologia nanofilológica no exercício de escritura e leitura de textos micro. Uma “não-unidade” se opõe à “unidade” ou às “unidades do conto”. A negação da unidade expressa que a composição remete a uma não-obra, à recusa de um processo narrativo, ou de quaisquer sucessões de estruturantes que se associariam a um determinado gênero. É “mínima” no sentido de sua extensão “nano” poder “ascender” à “macro” depois da intervenção narrativizante de um leitor (MALAVER, 2017).

Malaver busca no alemão Ottmar Ette o ponto de partida para pensar a “nanofilologia”, visto ter sido este o primeiro a problematizá-lo pelo prisma da teoria do microficcional. Nas palavras de Ette (2009), a

nanofilologia aponta em direção a uma investigação crítica e uma análise metodológica refletida sobre as formas literárias miniaturizadas e mínimas, na medida em que as microficcões e os microcontos pertencem ao objeto de estudo microtextual da nanofilologia, embora não sejam a única forma ou a dominante entre as expressões literárias mínimas. Investigam-se as formas, os processos e as funções das mais diversas formas textuais mínimas e se analisarão as relações complexas que se entabulam entre a nano e a macrofilologia. (ETTE, 2009, p. 115, tradução nossa)⁹².

Ottmar Ette não ignora a abrangência epistemológica da nanofilologia. Essa atitude não é possível, pois, como explica Ana Rueda (2017), “assim como a nanotecnologia se ocupa das estruturas e construções mais pequenas no terreno da física quântica, o objeto da filologia *nano* é a indagação no mundo da narrativa mínima e seus textos minúsculos” (RUEDA, 2017, l. 236-242, tradução nossa)⁹³. Ette acrescenta que a perspectiva nanofilológica de avaliação de microtextos permite que os mesmos sejam estudados em diálogo

com fenômenos de miniaturização similares em outros terrenos de produção artística, como por exemplo no âmbito da música, do cinema e das artes plásticas. Uma nanofilologia de índole transdisciplinar que conseqüentemente trabalha tanto transgenericamente como também inter e transmedialmente. (ETTE, 2009, p. 115, tradução nossa)⁹⁴.

Tal perspectiva teórica contribui para que a abordagem do estudo do micro na literatura, seja em torno dos textos genérico-pertencentes, ou das escritas de gênero indefinível, se veja liberta, de uma vez, de qualquer aura secundária, marginal. Em contrapartida, o termo “nano” está intrinsecamente atrelado ao científico, precisamente, à matéria em escala atômica e molecular. Quaisquer modificações em uma matéria micro, mediante um procedimento nanotecnológico, promovem mudanças em uma escala maior. Isso quer dizer que, se pudermos aplicar a tese ao conceito da micro-escrita:

⁹² "nanofilología apunta hacia una investigación crítica y un análisis metodológico reflexionado sobre las formas literarias miniaturizadas y mínimas, en tanto las microficciones y los microcuentos pertenecen al objeto de estudio microtextual de la nanofilología, aunque no sean la única forma o la dominante entre las expresiones literarias mínimas. Se investigan las formas, los procesos y las funciones de las más diversas formas textuales mínimas y se analizarán las relaciones complejas que se entablan entre la nano y la macrofilología."

⁹³ "así como la nanotecnología se ocupa de las estructuras y construcciones más pequeñas en el terreno de la física cuántica, el objeto de la filología *nano* es la indagación en el mundo de la narrativa mínima y sus textos minúsculos."

⁹⁴ "con fenómenos de miniaturización similares en otros terrenos de la producción artística, como por ejemplo en el ámbito de la música, del cine y de las artes plásticas. Una nanofilología de índole transdisciplinaria por ende trabaja tanto transgenericamente como también inter y transmedialmente."

na materialidade mínima se inscreve uma magnitude abstrata, em um jogo de proporções que se presta ao uso de figuras retóricas [...] O resultado favorece assim formas circulares, concêntricas, labirínticas, caixas chinesas ou bonecas russas, desdobramentos especulares, refrações e multiplicações de imagens, anti-histórias, *mises en abyme* e intertextualidades. Trata-se de microcosmos autônomos e, ao mesmo tempo, espelhos do tudo. (RUEDA, 2017, p. 249, tradução nossa)⁹⁵.

Logo, o “objeto” micro possui suas informações específicas – aquilo que lemos –, que formam uma unidade mínima – a primeira letra escrita ao ponto final colocado pelo escritor. Mas a sua condição de “nano” implica sempre uma relação assumida com uma matéria mais extensa, uma materialidade macro, externa, ali, à sua circunscrição mínima. Aqui entra Ary Malaver para propor, a partir de Lee *et al.* (2004), e do princípio da nanotecnologia, que “a produção de nanoestruturas se dá através de dois enfoques dominantes, um descendente e outro ascendente” (MALAVER, 2017, l. 2282, tradução nossa)⁹⁶. No primeiro enfoque, o escritor tem em mente uma estrutura macro, que vai reduzindo no emprego da urdidura, chegando a um trabalho micro, miniaturizado, que se abrirá à interpretação de um leitor participante; no segundo enfoque, ascendente, o escritor planeja o mínimo, inscreve o minúsculo, e este será o registro reservado para a recepção, que se abrirá a um leitor “mais-que-participante”, que executa o que Zavala (2004) chamará de *lectura abductiva* (leitura abductiva) do texto:

no enfoque descendente, portanto, a ênfase consiste em reduzir uma estrutura prévia, enquanto que o ascendente se concentra em montar ou em propiciar condições ótimas para a montagem de estruturas mínimas. O primeiro chega ao minúsculo subtraindo; o outro parte do mínimo” (MALAVER, 2017, l. 2289, tradução nossa)⁹⁷.

Relacionando a hipótese de Zavala sobre a leitura abductiva ao tipo de escrita ascendente de Malaver, chega-se ao entendimento de que o leitor, nestas ocasiões, pode “recriar, a partir de um só termo, e pela própria natureza semântica deste,

⁹⁵ “en la materialidad mínima se inscribe una magnitud abstracta, en un juego de proporciones que se presta al uso de figuras retóricas [...] El resultado favorece así formas circulares, concéntricas, laberínticas, cajas chinas o muñecas rusas, desdoblamiento especulares, refracciones y multiplicaciones de imágenes, antihistorias, *mises en abyme* e intertextualidades. Se trata de microcosmos autónomos y, a la vez, espejos del todo.”

⁹⁶ “la producción de nanoestructuras se da a través de dos enfoques dominantes, uno descendente y otro ascendente.”

⁹⁷ “en el enfoque descendente, entonces, el énfasis resulta en reducir una estructura previa, mientras que el ascendente se concentra en ensamblar o en propiciar condiciones ótimas para el ensamblaje de estructuras mínimas. El primero llega a lo minúsculo sustrayendo; el otro parte de lo mínimo.”

diversos universos textuais” (ZAVALA, 2004, p. 35, tradução nossa)⁹⁸. Argumento, então, impulsionado principalmente pela tese de Malaver, que no enfoque descendente o conto é preservado, mesmo num molde miniaturizado; no segundo enfoque, a identidade genérica do texto está imperceptível, uma vez que apenas na leitura uma estrutura macro pode ser evocada: “este enfoque é o mais inovador e apresenta relatos a ser postos em marcha pelo *input* de um leitor-escritor; um *wreader* (reader/writer)” (MALAVER, 2017, I. 2295, tradução nossa)⁹⁹. Divirjo do autor, no entanto, quando entende como “conto” o corpo da escrita composto por vocábulo único, mesma atitude de Lauro Zavala e Ana Rueda. Defendo que as designações “conto” ou “miniconto” devem ser dispensadas se a narratividade da escrita estiver ausente, ainda que presente, ou na mente do autor, ou na de um leitor projetado pelo escritor.

Sob tais conjunturas, as micro-escritas constituem uma unidade virtual, posto que o seu ponto final não encerra a escrita. Nesta virtualidade, a unidade não aponta para outra orientação senão a uma “supracategoria” que podemos chamar de “a-gênero”. Ainda que a hipótese assinale convergências entre a discussão do gênero humano e o gênero “linguagem”, assim como propôs Derrida em *A lei do gênero* (1980), convém destacar que o texto possui dois interlocutores correlatos e intrínsecos: o escritor e o leitor. Então, o que se afirma a-gênero apenas pode dizer respeito àquilo que é deixado como escrito. O criador desta escrita a-gênero, não-gênero, não-estrutura, possui, em mente, a forma macro do que redigiu, do mesmo modo em que o leitor (leitor-escritor), consegue chegar a uma macroforma, genérico-pertencente. Malaver propõe que uma micro-escrita com corpo composto por palavra única é passível a uma “narrativização a posteriori”, procedente de “paradigmas psiconarratológicos” (2017, I. 2395) maquinados por um leitor-escritor. Estou de acordo. Porém, a perspectiva teórica nanofilológica permite ainda que admitamos a pluralidade de especificações identitárias depois da intervenção do leitor. São paradigmas psiconarratológicos, “poetizadores”, “dramatizadores”... Não somente a competência narrativa perpassa a mente do leitor. Os diferentes estruturantes

⁹⁸ “recrear, a partir de un solo término, y por la propia naturaleza semántica de éste, diversos universos textuales.”

⁹⁹ “Este enfoque es el más novedoso y presenta relatos a ser puestos en marcha por el *input* de un lector-escritor; un *wreader* (reader/writer).”

genéricos estão instalados em sua cognição: ao menos é essa a aposta de uma micro-escrita a-gênero; o seu presságio ou a sua ilusão.

A proposição em torno de uma “não-unidade mínima a-gênero” formulo a partir das concepções de “unidade máxima narrante”, “subunidade mínima narrante” e “unidade não narrante” às quais chegou o teórico e contista Anderson Imbert (1979), em seu estudo técnico do gênero conto. O argentino entende o conto em si como unidade máxima narrante, que apresenta, em momentos de sua construção, partes não-narrantes. Seguindo seu raciocínio, o miniconto, o “conto miniaturizado” (MALAVER, 2017), seria uma unidade máxima narrante micro, que dispensa cotramas, subtramas e elementos não narrantes na sua composição. A micro-escrita não-conto, não-gênero, possui, conforme penso, uma unidade virtual, uma não-unidade, porque nem a trama única, indispensável para que a narratividade do conto seja sustentada, se faz presente. As composições referentes a esse caso aparentam incompletude a nível de gênero: elas são completas, enquanto palavras, frases, argumento, pensamento, discurso, mas fora de um âmbito genérico-literário; sua condição genérica sobrevive pela negação e não pela afirmação de um gênero literário histórico ou canonicamente demarcado.

A unidade a-gênero não identifica um texto esvaziado de quaisquer especificidades. Ela se revela por meio de três estruturas não-contos, três microformas não-narrativas, cada qual munida de suas particularidades: a *não-unidade pré-narrativa*, a *não-unidade transmodal* e a *não-unidade não-narrante*. Chegamos a essas três microformas negadoras da estrutura-conto quando aceitamos emanar do texto o devir-narrativa, o devir-conto, ou quando aceitamos a mais sutil participação dessas micro-escritas *no* conto, seja nas rotulagens mais recorrentes, nas recepções comuns, nos paratextos, nas impressões de autoria, nas considerações críticas, ou também na intenção textual, quase invisível: “mas esta participação não é jamais um pertencimento” (DERRIDA, 1980, p. 10). O reconhecimento desses três vieses de manifestação de uma unidade a-gênero organizará nossos procedimentos analíticos, levando-nos a uma discussão mais frutífera dos vazios genéricos de uma escrita hiper-breve, e a uma comprometida avaliação das potências pró-gênero apostadas no registro micro visível deixado pelo escritor a um leitor não-leitor.

Os aspectos *pré-narrativa*, *transmodal* e *não-narrante* expressam a não associação da estrutura em questão com a estrutura-conto. Isso resulta numa certeza

do texto em si, de sua construção, de como ele se mostra: ele nega o conto, mas o almeja; é produto de uma completude instalada na mente autoral, que não chega a materializar-se em seu território. Uma micro-escrita com configuração *pré-narrativa* seria aquela que, através do uso de algum elemento narrativo (uma conjugação no passado, em terceira pessoa, a nomenclatura de um sujeito, o esboço de um diálogo...), ensaia/esboça narrar uma história, mas a atividade da narração não ocorre satisfatoriamente. Como microforma *transmodal*, o desdobramento da micro-escrita se duplica ou se multiplica em distintos modos de escritura, de maneira que abarque não só diferentes componentes de gêneros literários, mas ainda textos e discursos de outra ordem que não a literária. Chamo *não-narrantes* as escritas mínimas cuja narratividade é exaurida, basicamente, por completo, o que acontece com as unifrásicas ou monolexêmicas. Refere-se ao caso mais explícito de uma construção não-narrativa.

Chego a estas três possibilidades partindo do princípio do fechamento virtual das micro-escritas, uma vez que Anderson Imbert se referia também a implicações não narrantes de um texto, todavia no miolo de uma escritura de gênero narrativo explícito, isto é, no próprio conto. Cada uma das formas de acusação da “unidade não narrante”, quer dizer, “formas de enlace, um traço descritivo, um impulso sem consequência, uma qualidade do personagem, indícios, detalhes, relevés, articulações, descansos, transições, pistas, etc.” (ANDERSON IMBERT, 1979, p. 111, tradução nossa)¹⁰⁰, constituirá o *todo* (de uma micro-escrita) e não um parêntese (como no conto).

Por trás das propostas, proposições, definições apresentadas durante este capítulo, estive voltado ao objeto que chega pelo nome de conto, miniconto, microconto, às mãos e olhos do leitor. Vimos, na primeira parte desta seção, que o conto, mesmo antes de se firmar como gênero, na modernidade, sempre teve como característica basilar a narratividade, por meio da qual o relato (curto) da história é garantido. Ainda na modernidade sua estrutura se modifica, admitindo a técnica da brevidade e a construção proteica, contanto que o relato ao menos de uma história, ao menos de uma trama, se mantenha. Na pós-modernidade um gesto “anti-” do texto, principiado entre os modernistas, se notabiliza, de modo que a narratividade tem seu protagonismo absorvido por outros efeitos literários. O cenário de pós-autonomia, de

¹⁰⁰ “formas de enlace, un rasgo descriptivo, un impulso sin consecuencia, una cualidad del personaje, indicios, detalles, relevés, articulaciones, descansos, transiciones, pistas, etc.”.

esvaziamento literário, mediante a inespecificidade genérica, nos exhibe obras em que a narrativa inexistente explicitamente. O percurso nos conduziu a um capítulo derradeiro, de discussão do desígnio não-conto, por extensão não-gênero, de escritas mínimas, que reivindicam uma modificação de leitura, em razão de vazios genéricos que se tornam potência sígnica, e do registro microscópico potencialmente sugestivo de devir-gênero.

CAPÍTULO III

3. A NÃO-NARRATIVIDADE NO MINICONTO: MICRO-ESCRITAS A-GÊNERO E A NARRATIVIZAÇÃO A POSTERIORI

A narratividade tem sido, nos últimos anos, o componente mais prestigiado e debatido nos estudos a respeito da escrita literária micro nos trabalhos de conclusão de pós-graduação¹⁰¹. Entre esses pesquisadores, uns partem da análise do objeto conto miniaturizado, provido de todos os elementos do conto clássico e/ou moderno, todavia aperfeiçoando-os – Violeta Rojo (1996). Outros se comprometem em explanar que a narratividade do conto *muito* curto se distingue daquela que caracteriza a narrativa curta chamada “conto”, culminando em um objeto narrativo de gênero autônomo, o micro-relato, o miniconto – Darío H. Hernández (2012). Visando tal objetivo, os mesmos se mostram propensos a retirar do rol do corpus de análise aquelas escritas em que a narratividade não se sustenta, ou tampouco desponta. Existe ainda um terceiro procedimento, esse mais comum entre os especialistas brasileiros: a defesa da confirmação da narratividade em modelos unifrásicos, em textos ultracurtos – Marcelo Spalding (2008), Pedro Gonzaga (2007). Por um lado, a perspectiva permite que o pesquisador amplie seu objeto de investigação, podendo discutir as formas prosaicas mais breves possíveis, por outro, o risco desta abordagem reside no ato de nos apegarmos ao fator narratividade como a marca indispensável de um microtexto literário não versificado. Neste gesto, o complexo e impreciso “valor literário” de tal escrita depende de uma confirmação genérica, da percepção de seu pertencimento a uma fôrma narrativa canônica, como é o conto.

Entretanto, são compreensíveis os parâmetros seguidos nesses estudos, uma vez que os teóricos partem de um ponto comum: a identidade genérica revelada, seja pelo autor, pelos catalogadores ou historiadores da literatura, quer dizer, designações que aludem diretamente à narratividade – conto, miniconto, microconto, micro-relato,

¹⁰¹ Algumas já foram citadas no capítulo anterior. Das teses: *El microrrelato en Hispanoamérica* (1991), de Concepción del Valle Pedrosa; *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia* (2012), de Darío Hernández Hernández; *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)* (2012), de Leticia Bustamante Valbuena; *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis* (2013), de Basilio Pujante. Das Dissertações: *Breve manual para reconocer minicuentos* (1996), de Violeta Rojo; *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea* (2008), de Marcelo Spalding; *A poética da minificação: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?* (2007), de Pedro Gonzaga.

ministória. Daí concluir que a terceira abordagem citada anteriormente torna-se, de todas, a mais problemática. A presença do termo “conto”, ou “relato”, ou “história”, na expressão designativa, reivindica que o texto em questão transmita aquilo que é o conto, uma forma que chega até a modernidade com suas fronteiras genéricas nítidas, tendo a narratividade como a “espinha dorsal” de sua “cartilagem”. Enfim, a estrutura de um conto é intransferível a um sistema textual unifrásico. Em casos de anti- ou não-narratividade, as nomenclaturas “conto”, “miniconto”, “micro-relato”, são pouco rigorosas se articuladas em estudos que prometem uma discussão profunda sobre o tema. Termos como “anti-conto” ou “não-conto” são mais precisos, e indicam imediatamente a postura de escritas que exibem, em sua composição, a materialização de um pensamento intelectual-filosófico notabilizado a partir da pós-modernidade: o participar no lugar do pertencer, a pouca significância das taxonomias, o ignoramento das diferenças e das dicotomias, a indiferença quanto ao aparentar-se literatura ou não.

Quando decidimos arrematar que o termo único faz de determinado texto um “conto”¹⁰², deixamos de levar em conta inúmeras posturas teórico-críticas que desde a segunda metade do século XX se comprometeram em negar o pertencimento genérico como condição rudimentar para a vinculação ao campo literário, ou como critério de valor. Em contrapartida, na primeira parte do mesmo século as obras já vinham colocando a importância da especificidade genérica a um plano secundário: vimos tal contexto por um Rubén Darío, um Ramón Jiménez ou um Gómez de la Serna, por exemplo, no capítulo anterior. O anseio teórico para que o texto conte de alguma maneira, por mais que esse desígnio não seja visível, manifesta o não entendimento de que o mesmo já não precisa ser, senão vir a ser, isto é, que a escrita é ponte, é alusiva já em sua estruturação.

Este último capítulo obedece um formato teórico-analítico, por meio do qual seja possível esclarecer a respeito da tese da ocorrência de micro-escritas de orientação genérica a-gênero, que têm sido enquadradas na categoria (micro)narrativa. Neste ensejo, toda a problemática discorrida em direção a díspares designações, como microconto, micro-relato ou minificção, deve ser aproveitada ou reavaliada, visto que também me direciono a debater tanto a respeito do registro mínimo escrito quanto dos vazios genéricos possíveis. Explicações do “miniconto” são

¹⁰² Marcelo Spalding (2008) e Pedro Gonzaga (2007) não chegaram a tal conclusão, diferentemente de Lauro Zavala (2004) e Ary Malaver (2017).

exequíveis em muitos dos argumentos sobre uma “micro-escrita”, à medida em que se teoriza sobre aspectos não narrativos de um conto miniaturizado. No “miniconto conto”, os vazios narrantes são abordados enquanto particularidades que não comprometem a narratividade característica do gênero ou da modalidade. Nas micro-escritas, os vazios narrantes, quando não são a totalidade, constituem a maior parte daquilo que está escrito, avisando, assim, sua condição de não-pertencimento a uma estrutura genérica narrativa, e reivindicando uma análise que considere suas potências a partir de um desígnio pautado na não-narratividade.

Inicialmente, adentramos no assunto da estrutura de uma escrita micro, recebida como “narrativa”, que resiste completamente à narratividade característica do conto. Há três microformas que expõem, a sua maneira, a não-narratividade: primeiramente, quando gêneros, modos, textualidades, mídias, discursos de distintas ordens, literárias ou não, geridas por uma economia textual, se inter cruzam em uma micro-escrita, ao ponto de não percebermos nela uma inteira associação genérica – nas *microformas transmodais*; depois, quando a micro-escrita apresenta o narrativo como técnica, como ato isolado, cena neutra, resumo-clímax de uma trama que não se transferiu à superfície da composição – nas *microformas pré-narrativas*; por último, quando tampouco resquícios narrativos integram a microforma, preferindo esta a negação do próprio ato de escritura e a veiculação de efeitos e sentidos com base numa concisão expressiva levada ao grau extremo – nas *microformas não-narrantes*. Separo por subtópicos o debate e análises de micro-escritas correspondentes a cada microforma.

No segundo tópico imergimos em uma discussão que gravita em torno das capacidades e particularidades discursivo-temáticas dos minicontos não-contos. Proponho que, com a negação da narratividade, as micro-escritas aproveitam alguns elementos não-narrantes do conto, os quais estão contidas nas formas deste gênero para reforçar a narratividade. Nas microformas não-gênero, os traços não-narrantes constituem a completude da construção. São, então, apontadas e problematizadas sete inclinações sintático-semânticas dessas escritas, que confirmam ainda mais uma estrutura não-conto de textos hiper-breves que “recebemos” como “contos”, “narrativas”.

Por último, me ateno mais concentradamente ao assunto da “não-leitura”, do gesto narrativizante ao que o leitor de um microconto não-conto é convidado. O receptor, em teorizações modernas ou pós-modernas, ao ser abordado como

“protagonista”, “cúmplice”. “avezado”, “sobre-esforçado”, “ativo”, é compreendido como instância sempre participante da significação da obra: além de explorar a mensagem transparente ou oculta no texto, executa um trabalho de “complementação” dos elementos narrativos que não se inscreveram na superfície textual. Em contrapartida, diante de microformas que não confirmam pertencimento ao gênero conto, o leitor é projetado, pensado, preparado para narrativizar aquilo que não se mostou como narrativa.

3.1. Três microformas possíveis de um miniconto não-conto

A “minificção” como supracategoria poligenérica, no entender de Irene Andres-Suárez (2008), identifica uma pluralidade de escritas *muito* breves e hiper-breves de estrutura proteica, ainda que preservem um traço dominante seja de conto, fábula, parábola, anedota, bestiário, poema em prosa, estampa etc. Andres-Suárez relaciona o termo a uma supracategoria, vez que todas as formas citadas estão abertas a ou apresentam *uma* estruturação híbrida, não resultando, assim, em uma categorização precisa, fechada a um gênero único. Ou seja, na obtusidade de sentenciar “é miniconto”, ou “é poema em prosa”, por exemplo, resolvemos o imbróglio classificando o texto como “minificção”. A aplicação do termo é positiva no sentido de referenciar uma parte das produções de textos prosaicos curtos com desígnio anti-superestrutura genérica. O gesto “anti-” potencializado entre os escritores pós-modernos nos oferece obras de difícil catalogação, textos de complicada identificação via gênero. A supracategoria, no entanto, não consegue abarcar textos que, mais do que confundem o narrativo e o não narrativo – deixando fixos o ficcional, o literário –, parecem pôr em xeque o pertencimento a quaisquer gêneros, ao ficcional e também ao literário.

A micro-escrita abarca esses últimos casos de escrita literária mínima, porém não como uma supracategoria “poligenérica” (ANDRES-SUÁREZ, 2008), ou “transgenérica” (TOMASSINI e MARIS COLOMBO, 1996). Vemos concretizar-se a viabilidade da generização da micro-escrita quando percebemos sua construção se opondo àquilo que já é gênero, de maneira a expor estruturantes de negação de gênero que vão convergindo entre distintas escritas hiper-breves, e que constituirão microformas com propriedades não-gênero mais ou menos independentes entre si. A micro-escrita seria uma modalidade a-gênero, comumente associada à classificação “narrativa” ou “conto” – por sua escritura remeter ao modo prosaico, por ser

geralmente composta por contistas etc. —, todavia resistente a um esquema estrutural unívoco, narrativo ou outros.

Ao passo que o texto não precisa se adequar imediatamente a um gênero preexistente, seja este narrativo, ficcional ou mesmo literário, ao pesquisador lhe toca a liberdade de lidar tanto com o objeto definido e categorizado como conto, narrativa, quanto com as produções que têm sido elaboradas fora de um território virtual da literatura. As possibilidades de micro-escritas no exterior do livro literário são alastrantes. Torna, desse modo, ao cerne das discussões a relação entre a estrutura e o conteúdo do texto, ou obra. A questão é: mesmo em se tratando de semântica, aquilo que *sai* como literário é confundível com muitas das formas que atravessam uma vastidão de formatos textuais e discursivos, extraliterários. Nesta Tese, refiro-me à micro-escrita literária, ou ao menos à que se difunde com tal adjetivo: à linguagem subjugada a uma fôrma micro que almeja “dizer” algo além da “presença de um dinossauro diante de alguém que acorda”, para lembrarmos o miniconto não-conto mais famoso. Essa discussão se amplia, conseqüentemente, à problemática da plausível transferência do “produto” publicado num canal não-literário ao suposto campo literário, e de um objeto classificado como literário para o espaço das textualidades outras.

O tema da narratividade não o tenho por encerrado no fechamento do texto em si, no ponto final assinalado pelo escritor. No caso de no mínimo admitirmos um texto literário sugerido, uma narrativa insinuada, me apoio na hipótese da transformação, do devir. Em outras palavras, me posiciono acerca da não-narratividade, ou da ausência desta, na “composição da escrita”. A palavra “ausência” implica a “presença” em outro âmbito. Remeto, então, a uma narratividade que apenas pode ou estar instalada na mente autoral, ou ser trabalhada na mente do leitor. A micro-escrita é a-gênero, inespecífica, não-pertencente, porém alusiva, ou elaborada para aludir: isto se anuncia já na afirmação “literatura”, ou na afirmação “conto”. O texto, então, mantém sua natureza a-gênero por mais que a “psicologia narratológica” (MALAVER, 2017) do leitor o compreenda como genérico em potencial. Na perspectiva de uma escritura ascendente, o objeto “nano” a que chega o escritor toma proporções macro na leitura, mas este objeto agora ampliado na recepção às vezes difere do que era para o escritor no planejamento ou desenrolar da escritura. Logo, o produto final alcançado pelo leitor é antes de tudo seu, podendo coincidir ou não com aquele que o escritor maquinou.

Identificamos o enquadramento de uma escrita hiper-breve, ultracurta, a uma modalidade genérica não-gênero, ou a-gênero, por intermédio de três microformas possíveis: a micro-escrita “transmodal”, a “pré-narrativa”, e a “não-narrante”, apresentadas no final do capítulo anterior. Diz-se que uma microforma é “não-gênero” porque a mesma rompe nitidamente com o atributo da “unidade” do gênero. Observando o caso pelo prisma da literatura, cada micro-escrita constitui uma “não-unidade”, quer dizer, um “não-todo” de um gênero. Penso a não-unidade a partir do que Anderson Imbert (1979) chamou “unidade máxima”, quanto teorizou o conto. Se o conto é uma unidade máxima, uma micro-escrita remonta a uma “não-unidade mínima”. “Mínima” enquanto é provida de uma mínima significação, ou de uma mínima estrutura significativa, abrindo-se a uma maximização oriunda da participação de um leitor-escritor.

Cada microforma, enquanto não-unidade, apresenta uma série de elementos próprios apontando para a mesma não-narratividade, ainda que haja casos excepcionais: por exemplo, o miniconto não-conto que possui como estrutura um argumento, uma frase, como num aforismo, pode revelar uma não-unidade ao mesmo tempo transmodal e não-narrante. A confirmação da minificção em um contexto filosófico e literário denominado pós-moderno se assemelha ao que é a micro-escrita em um cenário que se instala como pós-autônomo, de inespecificades identitárias e genéricas explícitas. Portanto, compõem o objeto de análise, neste capítulo, predominantemente as obras ou textos publicados desde o último terço do século antecedente, em diferentes idiomas, redigidas sob circunstâncias e em mídias divergentes, além de dizerem respeito a escritas que recebem a classificação “conto”, ou “narrativa”, ou “ficção”.

Por estar pensando no estrutural, nas fôrmas, nas combinações sintáticas, reitere-se que um minitexto não-conto não reflete exclusivamente a literatura em seu estado de pós-autonomia, assim como a minificção não se refere somente à escritura micro redigida a partir da segunda metade do século XX. A micro-escrita não-conto de Monterroso, “El dinosaurio”, se coloca no meio de um livro de contos considerados pós-modernos. Barthes viu uma anti-narratividade em *Sarrasine*, de Balzac, um conto associado ao romantismo. Apenas me direciono à época de confirmação dessas três estruturas. As três microformas, procedentes da última estrutura, a micro-escrita, não ambicionam ser ultimadoras, já que não temos o controle sobre aquilo que porventura se chame um dia “conto”, ou seja recebido e criticado como “miniconto”. Em outro

viés, o trajeto teórico-analítico apresentado a seguir resultará no mínimo útil para o fortalecimento da tese de que o “miniconto” (narrativa) é um objeto independente das formas desprovidas da narratividade que caracteriza o conto.

Parto do pressuposto da consciência do autor sobre a abertura da sua escrita, no entanto uma abertura estrutural, da unidade genérica, já que aparentemente, na morfologia, na sintaxe, no grau linguístico, as composições se apresentam “inteiras”. Francisca Noguero (1996) chegou a reportar sobre um “golpe” ao princípio de unidade, quando se dirigia ao “micro-relato” desde a perspectiva de sua qualidade pós-moderna, isto é, enquanto “minificção”. Todavia me remeto aqui a uma abertura estrutural pautada não na indefinição genérica por causa da referência a uma pluralidade de gêneros, mas na ausência de estruturantes genéricos (narrativos), de atos, trama, enredo, contantes. Contudo a diminuta extensão não se omite em conservar alguma veiculação de sentido e certo impulso genérico, que se satisfaz na etapa da recepção, em um exercício psiconarratológico de um leitor especial projetado.

3.1.1 Microforma transmodal

Em micro-escritas de não-unidades transmodais, traços correspondentes a distintas formas de escritura se entrelaçam de modo que não percebamos uma estrutura genérico-literária, no mínimo dominante, a que o microtexto se vincula. Por uma parte, na ocasião em que Graciela Tomassini e Stella Maris Colombo (1996) estudaram a “minificção como classe textual transgenérica” – título homônimo do artigo –, o desígnio “trans-” foi positivamente comentado. Elas se basearam na capacidade de o miniconto tomar por “empréstimo os moldes da fábula, parábola, o caso, a lenda, o mito, o quadro de costumes, o retrato, o aforismo, a sentença, o informe científico, o aviso publicitário” (TOMASSINI e MARIS COLOMBO, 1996, online, tradução nossa)¹⁰³. A mescla sugere a alusão a uma categoria mais abrangente, e sob tais conjunturas se estabelece a distinção entre “minificção” e “miniconto”: a minificção se firma como um minitexto prosaico de natureza proteica, que permite que a linguagem narrativa divida seu protagonismo com outras formas de discurso e texto literário, e o miniconto como uma “fecunda subárea integrada por aqueles microtextos

¹⁰³ “préstamo los moldes de la fábula, la parábola, el caso, la leyenda, el mito, el cuadro de costumbres, el retrato, la epístola, el aforismo, la sentencia, el informe científico, el aviso publicitario.”.

onde resulta verificável a presença de um esquema narrativo subjacente” (*ibidem*, tradução nossa)¹⁰⁴. Também percebo situações de transtextualidade.

No entanto, existem escritas em que o “trans-”, isto é, o “para além de”, atravessa não apenas gêneros narrativos ou literários, senão também discursos e mídias de diferentes ordens. O espaço transgenérico da minificção não pode abrir-se àquilo que não é ficção. Julgo, assim, o “modal” como especificidade mais elástica do que o “genérico”, isso também em conformidade com a distinção entre “gênero” e “modo” efetuada por Genette (1988), comentada no primeiro capítulo. Vejamos um primeiro exemplo de microforma transmodal não-conto:

Caráter

Quando então pensei ter de fato constituído um caráter, veio a doença, imperiosa. Havia pouco encontrara resposta para minha terrível insegurança; estava feliz com os poucos amigos; arranjara um mecânico honesto para o carro, um bom sapateiro. Coisas tão difíceis. Amava uma mulher meiga, decidira não gostar mesmo de animais e preferir o samba a qualquer outro ritmo. Como preciso de pouco repouso, por vezes esqueço que tenho os dias contados, e assobio com um desembaraço verdadeiramente tocante. (NAVES, 1998, p. 91).

Executei, no primeiro capítulo, uma leitura do minitexto “Alvura” contido na obra *O filantropo* (1998), do brasileiro Rodrigo Naves, no ensejo em que apresentava a preferência de alguns “minicontos” pela escrita da “caracterização” no lugar da “narração”. No mesmo livro, uma obra de “contos” conforme ficha catalográfica, “Caráter” segue uma linha similar, como todos os demais textos breves: a narratividade suplantada pela multiplicidade modal. A não-especificidade do gênero é marca desta obra composta por 38 micro-escritas, segundo a perspectiva proposta aqui, que se inserem na extensão referente aos contos muito curtos (200 – 1.000 caracteres), e aos contos ultracurtos (1 – 200), na acepção de Zavala (1996). No exemplar adquirido, da 2ª edição revisada e impressa pela editora Companhia das Letras, o poeta brasileiro João Moura Jr. avisa na orelha do livro sobre a dificuldade de arrematar o gênero das escritas contidas ali, que, de acordo com a sua percepção, absorvem algo da ficção, ensaio e poema em prosa a um só tempo, sendo ao seu ver uma particularidade positiva.

¹⁰⁴ “fecunda subárea integrada por aquellos microtextos donde resulta verificable la presencia de un esquema narrativo subyacente.”.

Não viu da mesma forma a pesquisadora Regina Dalcastagnè, por exemplo, para quem, na prática de um “exercício de estilo”, aspas da autora, Naves, assim como outros escritores, deixa em seus textos uma sensação de vacuidade (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 10). Enfatiza em seguida: “os *flashes* de uma, duas páginas, às vezes até menos, reunidos em *O filantropo*, de 1998, têm alguma poesia e humor, mas pouco ou nada dizem ao leitor. (*ibidem*). A atitude de Dalcastagnè condiz com as primeiras impressões que temos de escritas que, “de cara”, não confirmam a sua identidade genérica, caso entendamos como sentencial a catalogação da ficha, e definidora do tipo de leitura que da obra empreenderemos. O posicionamento da autora é compreensível na medida em que avisa sobre o quão indefinido é, às vezes e ainda nos dias atuais, a classificação de um texto *via* gênero, quando o mesmo sai do quadrante cartesiano original, o “mimético-diegético”, e se abre à imprevisibilidade estrutural e discursiva da escritura prosaica.

Mas há que se ter em mente que o texto não está condenado a *dizer* apenas quando ele *narre*. No caso das escritas micro de *O filantropo*, chega a ser evidente que as mesmas não ambicionam a narratividade característica dos contos. Na perspectiva à que me atenho, a obra de Naves, assim como outras produções contemporâneas de estruturas correspondentes, não busca melhoria, evolução, refinamento do gênero conto. Em outra mão, as suas marcas descritiva e expressiva, integrantes do próprio texto narrativo, se convertem em traços dominantes de um todo que se afirma “narrativa”, refletindo um cenário de escrituras “não-narrativa”, e expondo o paradoxo da designação, do rótulo.

Em *O filantropo* nos deparamos com escrituras propositadamente secas, do ponto de vista do gênero, para que propiciem a inundação de uma prosa intimista, confessional, introspectiva, em níveis muito altos, os quais não poderiam ser atingidos se porventura atendessem a um projeto narrativo centralizado. A desvinculação da história propriamente dita – fases do enredo, unidade de tempo, espaço, acontecimento – coincide com a conflitante personalidade do “narrador-protagonista”. A inespecificidade do gênero é reflexo da perda dos horizontes sentida pelas “personagens principais” em cada micro-escrita.

Na leitura do minitexto que reproduzi anteriormente, de título “Caráter”, essa relação é prontamente flagrada. A “voz autodiegética” expõe as memórias de um homem que teve sua formação de caráter interrompida pela chegada de uma doença. Sua ideia não é a de conduzir-nos por um caminho de intrigas que desemboque na

resolução de um entrave central. Em uma narrativa, certamente as cenas determinantes da trama serviriam para dar sentido, razão, à apresentação da “doença” nas linhas iniciais. A espécie de fragmento de diário coincide a um dos modos do grau discursivo da literatura, na óptica de Genette (2011), por meio do qual se “negligencia a função representativa da poesia” (p. 278), o objetivo mimético. Na micro-escrita em questão, investe-se ainda na combinação perfeita entre temática e estrutura, de maneira que a inexpansividade do “protagonista” não permite o avanço da escrita, rumo a uma identidade fixa de gênero. A filantropia – indicada no título do livro – entra aqui como uma negativa, um paradoxo. Há restrições para um favorável convívio entre o eu-“narrador” e o *outro*: no tempo em que presumiu ter constituído seu caráter, para que fosse feliz com amigos, estes tiveram que ser *poucos*, já o mecânico, que ser *honesto*, o sapateiro, *bom*, e a mulher, *meiga*.

A mesma conexão assunto-estrutura foi discutida por André Goldfeder (2010) em ensaio sobre toda a obra:

o autor forja uma vontade ordenadora que não revela sua natureza e nenhum princípio fundamental de operação, nenhuma medida. Portanto, desequilibrada, desmesurada, descomedida. *A mais completa negação da ordem que sustenta a vida do Filantropo*. Daí uma tensão fundamental, altamente produtiva, que se estabelecerá permanentemente no livro, entre forma e conteúdo. (p. 178, grifos do autor).

Conforme o pesquisador, as escritas mínimas de *O filantropo*, ao alcançarem o vínculo entre estrutura e conteúdo, assumem o mesmo caráter das artes plásticas, por meio das quais o elo resulta imediato. Significa dizer que somos levados a contemplá-las com a mesma viseira utilizada na observação da pintura ou da escultura, o que extrapolaria o contato unívoco entre prosas ficcionais. O autor próprio afirma que é possível pensarmos “na estrutura formal básica do livro como um *retrato literário*” (*ibid.*, p. 177, grifos do autor). As produções seriam fragmentos que se ligariam para montagem da imagem desse filantropo, mas com contornos desarmônicos, informes, um retrato desconexo, um “antirretrato” (*ibidem*). Chego, em certa consonância com Goldfeder, à conclusão de que a obra é provida de três negativas: a não-filantropia, de cunho temático, e as outras duas que têm a ver com a forma, isto é, o não-retrato¹⁰⁵, aliado à imprecisão do gênero literário que o classifique. Para que haja o não-filantropo, e a sua não-fotografia, a identidade textual, ou de

¹⁰⁵ Essa forma do não-retrato aparece na capa do livro da edição supracitada: alguém por trás de um vidro impresso, com identidade irrevelável, enfim, uma mera sombra.

gênero, tem que se perder a cada trecho, a cada micro-escrita. Para tanto, é plenamente significativo apenas o algo da narração, da poesia, do ensaio, significativo mesmo que no final a obra culmine em um conjunto de “coisas” pouco significantes, se levarmos em conta uma significação procedente de uma estrutura que se entenda como genérica.

A relação entre palavras e artes plásticas há anos foi um assunto tratado por Jean-Paul Sartre (2004). Para o francês, o único meio de haver esta correspondência é através da poesia. Na poesia (na modalidade lírica, expressiva), as palavras não são signos, são coisas, imagens, que não pretendem acusar o verdadeiro, as ideias. As micro-escritas de Rodrigo Naves passam a ser associadas aos poemas em prosa neste sentido. Enquanto em uma narrativa, “o escritor [...] lida com os significados” (SARTRE, 2004, p. 13), a amarração estrutural proposta por Naves faz questão de asfixiar as “verdades” que se exibem no processo de narratividade. Quanto mais evidente a inespecificidade do gênero ou tipo textual/literário, maior a percepção dessa metamorfose: de signos a coisas, de palavras a contornos, de ficção a retrato.

Autores como Lauro Zavala (2004), Graciela Tomassini e Stella Maris Colombo (1996), Irene Andres-Suárez (2012) e Darío Hernández Hernández (2012) chamariam as escritas de *O filantropo* de *(micro)ficções* ou *(mini)ficções*, por exemplo. São pesquisadores que notam que graus extremos de brevidade e de confluência entre gêneros fazem surgir uma forma mínima proteica, poligenérica ou transgenérica. Entendo, por outro viés, a expressão “transgenérico” como imprecisa no afã de identificar um minitexto que também sai do literário, do ficcional e do prosaico. Percebo uma mobilidade de gêneros e formas outras, uma mobilidade “para além” dos limites ficcionais e literários: temos algo da carta, do diário no formato antigo ou no moderno, digital, o *blog*, no sentido que recebeu no seu início, além da alusão do retrato.

As escritas de *O filantropo* não necessitam do pertencimento genérico. Elas se satisfazem com o vínculo a um gênero caracterizado por vazios genéricos, como é o ponto da sua não-narratividade. Mas a ausência da narratividade não indica que haja outras pertenças genéricas específicas, exclusivas. “Caráter” é uma não-narrativa, um não-diário, um não-poema em prosa: é uma micro-escrita a-gênero; se satisfaz com os traços do narrativo, ou da poesia, ou das artes plásticas, da livre expressão de desafogo, que são explorados ou dispensados toda hora que alguma das negativas deva protagonizar. O objetivo é desestabilizar o leitor desde o início, enganá-lo, sufocá-lo; é sair do ficcional, passar a ter um desígnio doutrinador, político, voltar ao

literário, extrair elementos de outros gêneros, e assim abusar da imprevisibilidade do discurso. A narratividade em torno “do porquê da doença imperiosa do “personagem””, “do acontecimento que esclareça o estado desanimador de sua pessoa antes da chegada da doença terminal”, ou “de um ato ocorrido enquanto ele está de repouso, com os dias contados, e indiferente à enfermidade”, significam percursos narrativizantes realizáveis apenas na leitura. No texto não há um enredo que sustente uma ação única, a unidade dramática.

O poético desviado da mimese aristotélica, isto é, a liricidade e o desígnio basicamente discursivo, não-narrativo, continuando com Genette (2011), veste também algumas micro-escritas que obedecem ao formato da prosa, como em “Sempre”, minitexto contido na “obra de contos” *Em torno de si: minicontos* (2016), de Caio Spessatto:

Sempre

Sempre pensou que a brincadeira havia acabado, que o bloco fosse sair às ruas para se fazer presente e se deixar ver.

Sempre viu o sonho iniciar na pouca coisa que sobrou ao ousar em agir, e repetir o ato terrorista interior de si.

Sempre achou que a luta fizesse parte do seu dia a dia, e que a grande farsa fosse apenas proteção para fraudes e ilusões.

Sempre havia ouvido que o poder era para protegê-lo, e que se preocupasse apenas em viver.

E nem sempre era assim. (SPESSATTO, 2016, p. 60).

Aqui mais uma vez se investe na apresentação do universo psicológico de um personagem suposto, dessa vez através do uso da terceira pessoa. A voz emissora se revela como onisciente, todavia esbarra na caracterização, se limita a nos veicular o nível indexical e informativo – se lembrarmos Barthes (2011) – de sua “prosa”. Não me remeto à caracterização do espaço físico, mas o psicológico, de acordo com a segunda função da descrição em Genette (2011) – que difere da primeira, de pretensão decorativa. As anáforas representadas pela repetição do termo “sempre” contribuem para a confirmação de um gesto descompromissado com a narratividade: sua reposição a cada início de parágrafo aponta que a provável intriga, caso tenha sido revelada nas duas primeiras linhas, não pode desencadear uma ação, porque o ato de descrever que “o “personagem” “sempre” pensou, arquitetou tal coisa” suplanta a narração da “série de acontecimentos” (BREMONT, 2011) correspondentes a uma “ação central” (MOISÉS, 2006), que constitui ao menos uma “trama” (ANDERSON IMBERT, 1979). Nada disso ocorre. Tampouco um segundo personagem irrompe para

que determinado conflito se desenvolva e se resolva. Tal acréscimo ficaria, mais uma vez, e se for o caso, a cargo do leitor-escritor, e sua “veia” narrativizante, talvez, apostada pelo escritor, ou reivindicada pela própria escritura em questão.

Quase a mesma análise cabe para “Y Punto” (E Ponto), do colombiano Juan Diego Tamayo, microtexto inserido na *Antología iberoamericana de microcuento* (2017), compilada pelo escritor boliviano Homero Carvalho:

Y Punto...

Soy un punto en el horizonte. Un punto aparte. Soy un punto de vista. Soy un punto a tratar y un punto interesante. Un punto seguido. Un punto de discusión. Un punto de enlace. Un punto negro. Un buen punto. Soy un punto de vista. Un punto puntual. Un punto amplio o breve. Un punto sin retorno. Un punto de unión. Un punto de apoyo. Un punto de contacto. Un punto de encuentro. Soy un punto sensible. Un punto ciego. Un punto para la imaginación. Un punto con razón o sin ella. Un punto concéntrico y excéntrico. Un punto muerto. Un punto perdido. Un punto por conquistar. Un punto sin discusión o por discutir. Soy un punto y aparte, un punto final, un punto suspensivo... (DIEGO TAMAYO In: CARVALHO, 2017, p. 103)¹⁰⁶.

Nesta micro-escrita, a articulação se dá na primeira pessoa, mas as anáforas e a exploração do horizonte psicológico do único provável personagem seguem o mesmo direcionamento de “Sempre”, conduzindo a prosa para o discurso poético, de teor confessional, pelo qual o sujeito dissecas as muitas ocasiões, contraditórias inclusive, em que “é um ponto no mundo”. A exposição de seus pensamentos sugere a descrição que se realiza em um espaço psicológico, tal como se executa nas narrativas em primeira pessoa, por meio de um narrador protagonista. A questão é: a (auto)caracterização diz respeito à totalidade da micro-escrita. Não há narração precedente ou posterior a este momento de descrição, e o texto se discorre pelo tipo de frase afirmativo. O verbo “ser” se coloca como o único verbo pronunciado, e o mesmo é esgotado, semanticamente, de todas as indicações de um ato, um movimento, uma ação. Pelo contrário, o grau informativo é soberano. Os “informantes”, seguindo Barthes (2011), transbordam sua presença no texto. O que

¹⁰⁶ **“E Ponto...”**

Sou um ponto no horizonte. Um ponto separado. Sou um ponto de vista. Sou um ponto a tratar e um ponto interessante. Um ponto seguido. Um ponto de discussão. Um ponto de ligação. Um ponto negro. Um bom ponto. Sou um ponto de vista. Um ponto pontual. Um ponto amplo ou breve. Um ponto sem retorno. Um ponto de união. Um ponto de apoio. Um ponto de contato. Um ponto de encontro. Sou um ponto sensível. Um ponto cego. Um ponto para a imaginação. Um ponto com razão ou sem ela. Um ponto concêntrico e excêntrico. Um ponto por conquistar. Um ponto sem discussão o por discutir. Sou um ponto aparte, um ponto final, uns pontos de reticências...” (tradução nossa).

seria uma das funções integrativas de uma narração, aqui os informantes – que serviriam “para dar autenticidade à realidade do referente, para enraizar a ficção no real” (BARTHES, 2011, p. 36), no caso de uma narrativa – ordenam toda a sintática da micro-escrita, sem compromisso algum com um relato, tendo funcionalidade apenas no nível do discurso (BARTHES, 2011, p. 36; GENETTE, 2011, p. 277-279).

Os teóricos, já pela perspectiva estruturalista, discutem a não-narratividade, mas no interior de um texto narrativo. Em escritas consideradas pós-autônomas, e em muitas classificadas como pós-modernas, as mesmas teorizações em torno da não-narratividade são realizáveis, com o detalhe de devermos admitir que o fim do predomínio do narrativo se abre a uma imprevisibilidade do discurso em si, da língua, rumo a expressões via inter-modos: o discurso (poema em prosa); a descrição significativa, porém não pautada em uma ação mencionada, quer dizer, enviesada para uma funcionalidade confessional, intimista, com tons de pessimismo e depressão, e grau fático de comunicação. Tudo isso em um minitexto colocado em uma antologia de (micro)contos.

A não-narratividade, revelada no esticamento da proposta discursiva do texto, não-mimética, aliada à compressão da própria escritura, fazem com que aquilo que se delineia em prosa aluda, agudamente, ao modo como é o poema não-diegético, em verso, lírico, filosófico, sacro, etc. Em “Sempre” e “Y Punto” temos frases curtas que remetem a metrificações de verso. São muitos os estudos que debatem a proximidade entre o poema e o miniconto, uma vez que os dois concordam em alguns aspectos: concisão, linguagem precisa, elipse daquilo que não informa sobre o gênero, brevidade, enigmaticidade etc. (Cf. PUJANTE, 2013, p. 66). Não só isso, o poema, desligando-se da diegese, e abrindo-se a uma mimese não mais de ações, e sim de emoções, se choca fatalmente com o miniconto que tem perdido a narratividade característica de um conto, de maneira que às vezes a presença ou não da versificação irrompa como a única fronteira entre as formas.

Além do mais, quando as microformas exploram a estética da hiper-brevidade em detrimento de uma dominância da narratividade, entram também no âmbito do poema não-narrativo, com estrutura concisa e econômica, de expressão direta, sem intermediações, sem a necessidade de criação de um mundo, conflitos, trama, “vários” personagens. Se a brevidade e a ficcionalidade, em uma narrativa micro, não podem suplantar, por sua vez, a narratividade (LAGMANOVICH, 2019), o poema, durante décadas e séculos, se afirma em um campo discursivo que tem um “domínio imenso”

(GENETTE, 2011, p. 278), onde a linguagem, a comunicação, a mensagem se transmite pelos caminhos mais subjetivos possíveis (*ibidem*). Que quer dizer isso? Que o poema, nesta conjuntura, é sempre receptivo a hibridações, misturas, em sua composição. O miniconto encontra um limite: o dever *da* narratividade, *de* contar uma história. O miniconto está para o narrativo, a minificção para o híbrido, a micro-escrita para o esvaziamento, e o poema (não-narrativo) para o discurso em si.

As micro-escritas ignoram a barreira da narratividade, às vezes da prosa, e culminam na desimpedida expressão no “modo verso”. Microformas com a estruturação semelhante à que se excuta na elaboração de um poema expõem esse gesto “trans-” de muitos microtextos categorizados como “narrativas”: mas aqui não temos o transgenérico, senão o transmodal, precisamente na saída do “modo prosa” ao verso. A seguir, reproduzo uma micro-escrita, designada pelo nome de “micro-relato”¹⁰⁷, a qual exhibe o mesmo jogo anafórico, a mesma descrição de um espaço, de coisas ou pessoa, desvinculada de uma trama, todavia mediante a versificação:

Écfrasis total

Aquella confusa profusión de manos, senos, vello pubiano y pies,
aquella pasión, aquella afluencia succionadora,
aquella acumulación de tentáculos, nalgas y bocas,
aquella inundación de libidinosos fluidos,
aquel promiscuo comercio de labios, pubis y cuellos,
aquella heterogénea multitud de brazos, dedos y ventosas,
aquella cabeza caída que sostiene en tensión el arco de la espalda,
aquel éxtasis sublime de ojos clausurados,
aquel abandono absoluto.. (YANES, 2019, p. 97)¹⁰⁸.

Na micro-escrita do espanhol Juan Yanes, percebemos novamente o apego à anáfora como figura de linguagem (que frustra a apresentação de um conflito, de um drama). São os dêiticos demonstrativos, aliás, como “aquele” e “aquela”, que se repetem, traços discursivos e não narrativizantes (GENETTE, 2011, p. 278). Por outro

¹⁰⁷ Em *Hokusai – Antología de microrrelatos* (2019), organizada por Lilian Elphick Latorre.

¹⁰⁸ “Écfrase total

Aquela confusa profusão de mãos, seios, pelo pubiano e pés,
aquela paixão, aquela afluência succionadora,
aquela acumulação de tentáculos, nádegas e bocas,
aquela inundação de libidinosos fluidos,
aquele promiscuo comércio de lábios, púbis e pescoços,
aquela heterogênea multidão de braços, dedos e ventosas,
aquela cabeça caída que sustenta em tensão o arco das costas,
aquele éxtase sublime de olhos enclausurados,
aquele abandono absoluto.” (tradução nossa).

ângulo, a caracterização também é marca desta micro-escrita a-gênero: se descreve um animal?; um homem, que envolve a(o) parceira(o), com a precisão e intensidade de um cefalópode, no ato sexual?; um estupro – e aí a ideia dos tentáculos entraria como indicativo de algo consumado forçosamente, na imagem desesperadora dos braços da pessoa abusada se movendo como meio de reação e defesa – ? Na verdade, não temos uma ação narrada.

Existem informações sobre uma situação, detalhes sobre sensações, indícios de um ocorrido, digressão sem resolução, aspectos “não narrantes” (ANDERSON IMBERT, 1979, p. 111-112) que remetem a um todo não-narrativo, na forma de uma não-estrutura transmodal. A “descrição” serve para situar o leitor no espaço. A mesma garante algum desígnio mimético (GENETTE, 2011), mas não, diretamente, um diegético. O próprio título reforça a postura não-narrativa do texto: uma écfrase total. “Écfrasis”, no grego, “ekphrasis”, significa “descrição”, tal qual: “descrição literária ou pictórica de um objecto real ou imaginário” (MEDINA In: CEIA, 2010, on-line).

Chamo a relação entre o minitexto apostado como micronarrativa e o poema como constituinte de uma não-unidade transmodal, porque o “para além de” do prefixo “trans-” não culmina no mesmo sentido do prefixo “poli-” ou “multi-”. Além disso, na aparência de um, ou do outro, assinalam que estamos em face de um texto sem pertencimento, que reivindica uma avaliação a partir da assimilação dessa premissa. Há tipos de poemas ultracurtos que cravaram seu estatuto genérico na história. É o caso do *haiku*, micropoema japonês composto obrigatoriamente por uma estrofe de três versos, dos quais o primeiro possui cinco sílabas métricas, o segundo sete, e o último cinco novamente. David Lagmanovich sintetiza algumas informações gerais do *haiku*: “a) existe desde o século XVI até hoje, sem solução de continuidade; b) está plenamente incorporado à cultura de seu país de origem; e c) já faz pelo menos um século que chamou a atenção dos homens das letras – escritores e críticos – do Ocidente” (LAGMANOVICH, 1996, on-line, tradução nossa)¹⁰⁹. O pesquisador argentino, como em outras ocasiões, se posiciona acerca das proximidades que alguns estudiosos, ou mesmo o público leitor, enxergam entre o miniconto e textos ultracurtos, ou quando irrompe uma escrita hiper-breve com a designação “conto”, porém sob a forma de um *haiku*, por exemplo. Algo que ocorre no microtexto abaixo:

¹⁰⁹ “existe desde el siglo XVI hasta hoy, sin solución de continuidad; b) está plenamente incorporado a la cultura de su país de origen; y c) ya hace por lo menos un siglo que ha llamado la atención de los hombres de letras —escritores y críticos— de Occidente.”

Orgasmo múltiplo

Finjo que gozei.
Ela finge que gozou.
Gozamos um do outro. (CARPINEJAR In: FREIRE, 2006, p. 46).

A micro-escrita de Fabrício Carpinejar, inserida em *Contos de bolsa* (2006), antologia organizada por Laís Chaffe, compartilha da métrica 5-7-5 de um *haiku* – se tratarmos como caso de sinalefa a junção das vogais em “do outro”, no terceiro verso – além de ter estrofação única e um terceto. A questão é que “Orgasmo múltiplo” está em um livro de contos, diferentemente, diga-se, dos tipos reunidos no livro denominado *Verbetrix* (2014), redigido pela escritora brasileira Ana Mello: uma espécie de poema com estrofe única, ordenada em três versos, que recebe a designação “poetrix”¹¹⁰. Antes de tudo, a leitura de “Orgasmo múltiplo” como um poema se justifica pela inexistência do espaço que acusa o parágrafo, antes da escrita de cada frase, ocorrendo de o “Finjo” inicial seguir a régua vertical do título, assim como nas frases abaixo. Mas a distância para o haiku está no não compromisso do emissor com o lirismo da poesia: o efeito estético, da polissemia, do oculto, do enigma, são “tragados” por uma escrita realista que faz o conteúdo erótico exceder, além de fechar as possibilidades de ambiguidade¹¹¹, em virtude de uma ambição marcadamente humorística, jocosa. Além do mais, a não inscrição de um título diz respeito a um dos estruturantes principais do haiku.

Também exploram a versificação de Carpinejar – embora não através de um terceto único – as escritas ultracurtas sem título inseridas no capítulo “Fases de sete poemas”, do livro de “contos” *Minicontos e muito menos* (2009), redigido por Marcelo Spalding e Laís Chaffe; o microtexto “Microcuento de cartón”, de Bruno Faúndez Valenzuela, presente em *A buen entendedor, microcuentos* [201-?], obra de “microcontos”, como define o autor, escritos todos por ele mesmo; e “Variaciones”, um dos, assim designados, “microcontos”, de István Örkény (2006), que integra a obra *Cuentos de un minuto*, elaborada inteiramente por este escritor. A lista certamente é

¹¹⁰ A título de exemplo:

Verdades

Inteiras, internas,
Agradam nuas
E não somente tuas. (MELLO, 2014, p. 71).

¹¹¹ O duplo sentido sugerido pelo desdobramento do verbo “gozar” é explícito, pouco obtuso, e mais constitutivo do desígnio piadístico do gênero “trocadilho”.

maior que a apresentada aqui. O microtexto de Valenzuela parece aderir mais ao lirismo que os demais, equipando-se de anáforas e metáforas, com dois versos bárbaros, iniciais, que combinam o mesmo ritmo, e um terceiro verso que, unido ao quarto e último, se destaca pela repetição dos sons /p/ e /b/, que são próximos foneticamente e nos proporcionam uma leitura “percussionada”:

Se le quebraba la piel, con el viento en la cara.
 Se le quebraba la piel, con las manos heladas.
 Se le quebraba la piel, por un poco más de piel.
 Un poco más de piel para quebrar.

Microcuento de cartón¹¹² (VALENZUELA, [201-?], p. 37)¹¹³.

Em “Variaciones”, de Örkény, o jogo anafórico é excedente: o teor descritivo do poético dá lugar a um efeito específico, investido no encontro do verso com o tipo prescritivo de texto (proibição). Nos micro-textos sem-título – da seção “Fases de sete poemas” – de Marcelo Spalding, diferentemente, os minicontos apostados parodiam versos de outros poetas (ou suas partes mais lembradas, culturalmente). Reproduzo os dois na sequência:

Variaciones

Está prohibido pisar la hierba
 pisar la hierba está prohibido
 pisar prohibido pisar
 pisar pisar pisar
 pisar prohibido pisar
 prohibido prohibido prohibido.
 Prohibido. (ÖRKÉNY, 2006, p. 101)¹¹⁴.

¹¹² Respeita-se o posicionamento dos títulos no original, sempre abaixo dos corpos.

¹¹³ “Sua pele se quebrava, com o vento na cara.

Sua pele se quebrava, com as mãos geladas.

Sua pele se quebrava, por um pouco mais de pele.

Um pouco mais de pele para quebrar.

Microconto de papelão” (tradução nossa).

¹¹⁴ “**Variações**

Está proibido pisar a grama
 pisar a grama está proibido
 pisar proibido pisar
 pisar pisar pisar
 pisar proibido pisar
 proibido proibido proibido.
 Proibido.” (tradução nossa).

(sem título)

E agora, José?
 E agora, Fernando?
 E agora, Luís?
 E agora, você?
 Que lutou pra ser livre
 Que lutou pra votar.
 E agora, Brasil?
 Mudaram os sonhos?
 Terminaram os nomes?
 Ou o sonho acabou? (SPALDING, 2009, p. 41).

O “transmodo” também se expressa nas micro-escritas, divulgadas como narrativas, que exploram (algo) (d)a estrutura da “poesia concreta”, forma vanguardista surgida no Brasil na década de 50 do século anterior. Augusto de Campos, que cunhou a expressão “poesia concreta”, afirma que estes poemas “caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica [...] de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema” (CAMPOS, 1975, p. 34). Originalmente, a poesia concreta ignora a função representativa de uma tragédia, ou a diegética, de um romance ou conto: ela cumpre satisfatoriamente o que Sartre (2004) entendia como poesia – “as palavras como coisas”. Na poesia concreta, a mobilidade das palavras e, mais que isso, das letras, obedece uma lógica alheia à da versificação ou da construção prosaica. Elas vão ao papel (à tela) “como objetos autônomos” (*ibidem*). Seus limites são postos pela folha, pelas margens, pela diagramação. O “artista”, neste caso, se ocupa com a “transposição do pensamento para a materialização figurativa” (SANTOS e FONTES, 2018, p. 125). Assim, a combinação dos verbetes e das frases culminam em um texto captado mediante análises semióticas distintas: as palavras formam imagens, e as imagens das palavras falam. Os poetas concretistas objetivam que a própria estrutura comunique, já que, dito de outro modo, estrutura e conteúdo se equivalem. Abaixo reproduzo duas micro-escritas¹¹⁵ que abandonam o “narrativo esboçado” para adentrar na proposta “concreta” de poesia (a última escaneada, digitalizada, e colada aqui tal como está no original):

¹¹⁵ Opto pela não tradução destas micro-escritas, para que a leitura orientada segundo o concretismo seja produtiva no máximo.

Erosión

Lo que sucede a lo largo del tiempo luego de un entierro es de este modo y en este orden:

¿Cómo suenan tus huesos al deshacerse?
 ¿Esos huesos sos entierro? se desunan
 cómo hacer¿Serás mohó
 una del tiempo largo
 Meros aromas luego de un orden
 Hermoso lo que sucede
 A lo este es rm
 Sh hm
 h:
 (ASTE, 2017, p. 37).

Sello



(ÖRKÉNY, 2006, p. 73).

A primeira micro-escrita está anexada na recente *Antología iberoamericana de microcuento* (2017). Escrita pela argentina Celina Aste, tem uma construção iniciada em prosa, como um enunciado que nos guia a certa situação discorrida abaixo: o que ocorre com nosso corpo, nossos ossos, depois que somos enterrados. O discurso é enfático no sentido de exprimir que o texto a ser posto na sequência é “concreto” (“acontece deste modo” e “nesta ordem”). A segunda parte da escrita ultracurta está composta por frases que sugerem um poema: sua proposta é ilustrar, literalmente, como, ao longo do tempo, nossa matéria se desfaz, participando da erosão do solo. Corroemos com o chão, com o tempo. Sendo a erosão o assunto eminente, o tema a ser desenhado, de acordo com o desígnio da poesia concreta, é justificável a desordem morfossintática que se percebe logo na segunda linha – “Esses ossos és enterro? se desunam” (em uma provável tradução) – e se vê em outros versos posteriores. O anacoluto tem função direta aqui na representação da ruptura provocada por uma erosão, que extravasa nas três últimas linhas: a presença de

consoantes que se leem apenas na possibilidade de onomatopeias. Os versos vão diminuindo até que resta uma só letra, o “h”, posicionado antes de dois-pontos (:), que indicam abertura, fenda.

Temos aqui um conto? Penso numa escrita transmodal, como texto “para além da alusão de um gênero, tipo, forma, discurso”: parto de que “Erosión” não pertence ao “gênero concreto”, inteiramente, uma vez que, no seu enunciado inicial, garante a apresentação de um acontecimento, além de aparecer à nossa vista como “expectativa de conto”. O mesmo insinua uma história que, em contrapartida, não é narrada: a narração dá lugar ao argumento, que é do campo do discurso, do ensaístico, ou mesmo fabuloso, quando propõe que “todos participamos, ou havemos de participar do evento da erosão”. Daí a premissa da transmodalidade: a alusão ao narrativo, ao poema concreto, mas não o pertencimento à inteireza genérica de um ou de outro.

A micro-escrita “Sello” (Selo) é elaborada pelo famoso escritor húngaro István Örkény, presente em livro de sua autoria, denominado *Egyperces novellák* (1968) – “Contos de um minuto”, traduzido. Nem todos os textos desta obra conseguimos ler durante um minuto. O título, no entanto, expressa a presença de “contos” que atendem à adjetivação de Zavala: os muito curtos e os ultracurtos. No caso citado, especificamente, o selo, que é um carimbo ou marca que qualifica, autentica um documento ou outro objeto, vai para o espaço reservado à escrita de um conto na mesma forma, figurativa, constitutiva do tipo textual: o círculo, com uma mensagem/informação que segue o seu contorno, como na carta. Aquilo que é colocado no selo destoa de qualquer intenção poética, narrativa, ou com a seriedade da escrita hiper-breve de um “selo de carta”. Mas em circunstâncias em que o texto integra um conjunto de escritas de um único autor, somos instigados a considerar um todo, “a obra”. Dezenas de minitextos precedem o “Selo”, que exclama: “que tudo isso vá à merda”. Ironia? Um selo de não-qualidade que ele mesmo concede aos seus textos, à sua obra em si? Obra ou não-obra? Resta a certeza do transmodo, da frase que, em quesitos de forma, reporta a uma expressão “concreta”, e, mais uma vez, contida em um livro de contos (vimos o narrador? os personagens?...).

Uma ideia de transmodalidade fica mais nítida quando nos deparamos com textos que, não apenas transitam em múltiplos espaços genéricos, prosaicos, ou literários, mas, indo além, fazem a relação com o extraliterário se explicitar. Nesta saída do literário, do ficcional, da mimese, algumas escritas não somente extraem de

um campo expressivo alheio elementos significantes com o intuito de aplicá-los literariamente: a função estética se perde, se dificulta, e é sobreposta por um intento não-literário, que corresponde ao desígnio fático da comunicação, ou o denotativo, o emotivo etc. É o caso da abertura, assumida por algumas escritas hiper-breves, às muitas semânticas viabilizadas por roupagens textuais diversas. Agora me remeto ao tipo de texto injuntivo, materializado no gênero textual “receita”, que se enquadra no universo da culinária. Em ensaio no qual discute formas de difícil classificação via (sub)gênero literário narrativo, o pesquisador Antonio de Pádua D. da Silva defende que o microtexto intitulado “Receita para comer o homem amado” – contido no “livro de contos” intitulado *Falo de mulher* (2002), de Ivana Arruda Leite – prescinde da narratividade e se realiza, formalmente, enquanto receita, conforme se vê ao longo de sua construção:

Pegue o homem que te maltrata, estenda-o sobre a tábua de bife e comece a sová-lo pelas costas. Depois pique bem picadinho. Acrescente os olhos e a cebola. Mexa devagar até tudo ficar dourado. A língua, cortada em minúsculos pedaços, deve ser colocada em seguida, assim como as mãos, os pés e o cheiro verde. Quando o refogado exalar o odor dos que ardem no inferno, jogue água fervente até amolecer o coração. Empane o pinto no ovo e na farinha de rosca e sirva como aperitivo. Devore tudo com talher de prata, limpe a boca com guardanapo de linho e arrote com vontade, pra que isso não se repita nunca mais. (LEITE, 2002, p. 13).

Há nessa micro-escrita não-conto a listagem de ingredientes, o modo de preparo e o modo de servir, ordem constitutiva de toda receita (SILVA, 2016, p. 40). Neste movimento, ele “não [conta] uma história envolvendo personagens no tempo e espaço, logo, não é narrativa” (*ibidem*). Há uma construção parecida de título “Recetarios”, da chilena María Isabel Quintana, em mais uma das antologias que aqui tenho referido, a *Hokusai – Antología de microrrelatos*, compilada em 2019 por Lilian Elphick Latorre:

Recetarios

RECETA 1

1 pulpo. 6 brazos. 2 patas.
 Cientos de ventosas. 1 boca. 1 pico.
 2 giros rápidos del pescuezo hasta producir la muerte.
 3 sumergidas en agua hirviendo.
 20 minutos de cocción.
 20 minutos de reposo. Dejar entibiar.
 Sazonar a gusto.

RECETA 2

1 marido.
 2 manos. 10 dedos.
 2 labios. 1 lengua. 32 dientes.
 1 nariz.
 2 rodillas. 2 pies.
 2 horas de reposo después de la pesca.
 1 cama tibia. Aumentar la temperatura.
 Disponer del tiempo a su gusto. (ISABEL QUINTANA In: LATORRE, 2019, p. 71)¹¹⁶.

Convém destacar que a antologia a que pertence a micro-escrita de Isabel Quintana faz parte de um compilado de textos hiper-breves, considerados “contos”, redigidos por escritores de diversos países, orientados em homenagear Katsushika Hokusai, um dos principais artistas japoneses do século XVII – quem difundiu a corrente pictórica denominada *shunga*, marcadamente erótica e sexual –, sobretudo sua xilografia de título “O sonho da esposa do pescador”, em que aparece um polvo satisfazendo sexualmente uma mulher.

No receituário mencionado, temos duas receitas que dispensam a narratividade: na nº 1, é descrito o polvo, informa-se como matá-lo, o tempo de preparação, e o de descanso antes servi-lo; na segunda parte da micro-escrita, temos a não-receita de um homem, sem qualquer indicação do modo de preparo. Há um espaço infrutífero onde o “personagem” é meramente caracterizado, e um salto para a informação do “descanso de um prato (o homem) que não se preparou”, e o detalhe

¹¹⁶ “**Receituários**

RECEITA 1

1 polvo. 6 braços. 2 patas.
 Centenas de ventosas. 1 boca. 1 bico.
 2 giros rápidos do pescoço até produzir a morte.
 3 submersões na água fervendo.
 20 minutos de cozimento.
 20 minutos de descanso. Deixar amornar.
 Temperar a gosto.

RECEITA 2

1 marido.
 2 mãos. 10 dedos.
 2 lábios. 1 língua. 32 dentes.
 1 nariz.
 2 joelhos. 2 pés.
 2 horas de reposo depois da pesca.
 1 cama morna. Aumentar a temperatura.
 Dispor do tempo a seu gosto.” (tradução nossa).

da “cama morna” que “precisa de um aumento na temperatura”. Resta à mulher (ou outro parceiro, não se sabe), o aproveitamento do tempo “a seu gosto”, uma vez que o marido não correspondeu a algumas prévias da cópula. As interpretações dirigidas são possibilitadas a partir do momento em que forçamos a ficcionalidade do que é proposto, em que aceitamos um jogo metafórico, ou partimos do conhecimento da gravura erótica de Hokusai. No geral, temos aqui duas micro-escritas que negam em dois momentos o conto (digo, nas duas receitas, ainda que a nº 2 se aparte deste gênero): primeiramente, vemos uma estrutura genérica característica, e depois outra que se entrelaça com uma sugestão narrativa muito implícita.

Na obra *Cuentos de un minuto* de István Örkény, há dois outros “modos” não-narrativos que merecem a nossa referência. Refiro-me ao “inventário” e a “instrução de uso”, conforme se vê a seguir.

Inventario

Paisaje de colinas (después de un aguacero)
 3 nubes en forma de cúmulos
 1 lago de peces
 1 caseta junto al dique
 1 hombre (se inclina por la ventana)
 1 grito
 1 hilera de álamos
 1 camino lleno de barro
 Huellas de bicicleta (en el barro)
 1 bicicleta femenina
 1 grito (más alto que el anterior)
 1 par de sandalias
 1 falda (flameando al viento, aleteando sobre el portaequipajes de la bicicleta)
 1 blusa de florecitas
 1 trozo de amalgama (en el diente)
 1 mujer (joven)
 1 grito (más alto aún)
 Nuevas huellas de bicicleta
 1 ventana que se cierra
 Silencio (ÖRKÉNY, 2006, p. 146)¹¹⁷.

¹¹⁷ “**Inventário**

Paisagem de colinas (depois de um aguaceiro)
 3 nuvens em forma de cúmulos
 1 lago de peixes
 1 casinha junto à barragem
 1 homem (se inclina pela janela)
 1 grito
 1 fileira de álamos
 1 caminho cheio de barro
 Marcas de bicicleta (no barro)
 1 bicicleta feminina
 1 grito (mais alto que o anterior)
 1 par de sandálias

Un problema menos

1. Descuelga el aparato de la pared.
2. Abre la válvula.
3. Acércate al foco del incendio.
4. Apaga el fuego.
5. Cierra la válvula.
6. Cuelga de nuevo el aparato. (ÖRKÉNY, 2006, p. 148)¹¹⁸.

Há algumas variações de inventário, que é um gênero textual de tipo injuntivo (que tem função de conceder ao leitor os métodos, passos, conselhos, leis, para a execução de algo). Três deles são: 1) o inventário como documento que lista as propriedades deixadas pelo falecido, permitindo que ou esclarecendo como a partilha dos seus bens seja efetuada; 2) o inventário que descreve os bens que serão divididos em casos de divórcio; 3) o documento que lista todos os produtos armazenados no estoque de uma empresa, o “inventário de estoque”. A primeira micro-escrita de Örkény possui o “inventário” no título, e na estrutura, isto é, a enumeração. A listagem, diferentemente, diverge da de qualquer inventário. Não há uma relação de bens a serem distribuídos, ou de objetos armazenados, senão a descrição – às vezes através apenas de substantivos – de lugares, pessoas, cenas, cenários, paisagens. A impressão do movimento, de um gesto, vem com a referência de um homem que, como é colocado entre parênteses, “se inclina pela janela”. Depois disso um “grito”, e na sequência “uma fileira de álamos”, o que nos sugere um novo ambiente onde irrompe uma “bicicleta de mulher”, e acontece mais um grito, “mais alto que o anterior”. Percebo a seguir um novo contexto em que aparece uma mulher, e a descrição de um terceiro grito, “mais alto ainda”. Logo, “1 janela que se fecha” e “silêncio”.

1 saia (hasteando no vento, esvoaçando sobre o bagageiro da bicicleta)
 1 blusa de florzinha
 1 pedaço de amálgama (no dente)
 1 mulher (jovem)
 1 grito (mais alto ainda)
 Novas marcas de bicicleta
 1 janela que se fecha
 Silêncio” (tradução nossa).

¹¹⁸ “**Um problema a menos**

1. Retire o instrumento da parede.
2. Abra a válvula.
3. Aproxime-se do foco do incêndio.
4. Apague o fogo.
5. Feche a válvula.
6. Pendure de novo o instrumento.” (tradução nossa).

Poderia defender o argumento de que temos, neste caso, uma unidade dramática subentendida: um criminoso que violenta sexualmente três mulheres. Mas nada deste resumo é totalmente visível no “Inventário”, tampouco narrado. Tal gênero textual sequer está para assumir uma função narrativa. O que acabo de propor traduz-se como um “gesto narrativizante”, postura que assumimos diante de escritas a-gênero, não-reveladoras de pertencimento genérico, neste caso, o não pertencimento do conto, uma vez que: na hipótese de um conflito apresentado na primeira parte do inventário, parto de que o homem está presente, nesta trama oculta, até o fim do texto, algo que não é exposto com clareza; interpreto o grito como reação de espanto, quando não há narração clara a respeito de sua natureza; infiro que o amálgama está no dente do homem, o que constitui um acréscimo narrativo de minha parte. O texto é ponte para a narratividade, mas não narra; para que seja lido “como se lê uma narrativa”, ele deve deixar de ser inventário, e passar por uma narrativização que procede do leitor.

A segunda micro-escrita, “Un problema menos”, constitui um outro texto de tipo injuntivo: uma instrução de uso. Aqui a referência ao gênero textual está mais nítida. No caso, a intromissão de um texto com gênero não-literário em um livro de contos já configura um exemplo de transgenericidade, transmodalidade. Mas, no ato de admitirmos no mínimo o devir-narrativa, e partirmos do pressuposto de que o registro mínimo deixado pelo escritor se trata de um objeto ascendente, passível de uma “narrativização a posteriori” (MALAVER, 2017), que torne “macro” o objeto “nano”, passa a ser conveniente que nossa interpretação culmine numa “interpretação-narração”, e daí é viável uma investida inteiramente narrativizante, como a narração de toda uma história que desembocou no incêndio.

Na sequência reproduzo duas micro-escritas que integram os *Cem toques cravados* (2012), livro de “nanocontos”, designação dada pelo próprio autor da obra, o brasileiro Edson Rossatto:

[sem título]

Classificado:

“Procuro melhores palavras para eu terminar um relacionamento. Pago bem por sugestão”. (ROSSATTO, 2012, p. 24).

[sem título]

“Alô?...

Não, obrigado...

Sei que não dá pra saber o dia... Não!

Não quero comprar um jazigo, ora!”. (*ibid.*, p. 30).

Cada uma apresenta como “intermodo” um gênero textual, o “anúncio classificado”, gênero textual escrito, e um oral, o “telefonema”. No primeiro exemplo, a não-narratividade está no discurso direto articulado, de “alguém que procura, por intermédio dos “Classificados”, uma pessoa para que o aconselhe”, e o anúncio, na sequência, não é interceptado por qualquer núcleo narrativo. Na situação do telefonema, uma trama, igualmente, não é apresentada: até o diálogo existe como aposta, em razão da informação “telefonema” dada pelo título, todavia não claramente duas pessoas interagem. Não há narrativa que esteja provida de tão-somente um personagem.

Tenho assegurado que a designação “transmodalidade” tem a eficácia de identificar um número mais abrangente de escritas manifestantes desse movimento “trans-”. Muito da sustentação desta perspectiva julgo estar aludida à presença de algumas escritas hiper-breves que, integrando livros de narrativas (segundo como são divulgadas), admitem em seu meio expressões alheias ao universo linguístico-alfabético, como os números, símbolos, fórmulas, adições e equações matemáticas. Vejamos alguns exemplos:

DRAMA EN 2 ACTES

Acta de naixement

10

20

30

40

50

60

70

80

90

Acta de defunció.

Demà tancat, per descans del personal. (PINYOL, 2009, p. 51)¹¹⁹.

¹¹⁹ **“DRAMA EM 2 ATOS**

CERTA CONTA

1ª Série

TE AMO = TE AMOR = TER AMO = TER AMOR

SE AMA = SE AMOR = SER AMO = SER AMOR

2ª Série

1 + 1 = 1

1 + 1 = 3

1 - 1 = 1

3 - 1 = 1

1 X 1 = 3

1 : 1 = 0

1 + 1 = 1 (CUNHA, 1998, p. 67).

Torpedo

- Foda-se!

Bel

21 9957-3280

13/12/03 23:45 (CUNHA In: FREIRE, 2004, p. 58).

[sem título]

Bel. em X e Y

c/ * G – Hip. Dot.

BB 100 + prof. D.C. c/ acess.

Ac. Cc/Ch 15d.

\$70 + tx

CASAD. INFIEL (FANTINI In: FREIRE, 2004, p. 91).

Em “DRAMA EN 2 ACTES”, do catalão Joan Pinyol (2009), e “Certa conta”, de Helena Parente Cunha (1998), temos casos convergentes de micro-escritas que constituem uma “não-unidade transmodal”, quer dizer, uma estrutura não-conto que exprime uma visível conexão de distintas modalidades de escrita/discurso/enunciado, como as operações matemáticas, as quais não conseguem remeter a uma história, como faz o conto, ainda que consigam ao menos o esboço, a proposta para. Tanto

10
20
30
40
50
60
70
80
90

Certidão de óbito.

Fechado amanhã, para descanso da equipe.” (tradução nossa).

Helena P. Cunha quanto Joan Pinyol trabalham nessas microformas com “indícios” ou “pistas”, resgatando Anderson Imbert (1979): nas narrativas, indícios e pistas são *segmentos* não narrantes de um *todo* pertencente ao gênero conto; nas duas micro-escritas com identidade genérica inespecífica, o *todo* é não-conto. Os cálculos talvez nos levem a um esqueleto narrativo, ou às fases de um provável enredo, mas a maquinação de sua narratividade seria uma intervenção de “nossa autoria”.

A escrita mínima de Cunha apresenta as subdivisões “1ª série” e “2ª série”, que costumam, nas análises que já se executaram, ser interpretadas como indicações das fases de um relacionamento namoro/noivado e a posterior, do casamento. Em uma forma que lembra a poesia concreta, a primeira série pode ser vista como etapa de cordialidade ou cumplicidade. O único sinal presente é o de “igual” (=). Na segunda, as irregularidades de um relacionamento que começa com o simbólico $1+1=1$ irrompem, ao qual outros cálculos se ligam. Já a última conta repõe o “um mais um é um”, como que ironizando a tradição do casamento dito tradicional, e suas consequências onerosas (conforme a visão de quem fala no texto, o que remonta a mais uma postura narrativizante nossa). São essas saídas que vamos destrinchando com o objeto a nossa frente, todavia movidos por esta atitude de enxertar, contar, narrar, de assimilar este “não-dito” como proveniente da ilusão do autor de que o “dito” é de nossa posse, muito mais no palco de um cenário pós-autônomo.

A matemática de “DRAMA EN 2 ACTES”, diferentemente do texto de Helena P. Cunha, não atende à mesma complexidade. O título inclusive nos apontaria um “devir-tragédia”, uma possível ficção com densidade dramática e unidade de conflito. É exatamente isso que a microforma não narra. Os números de 10 a 90 constituem na micro-escrita um excerto não-narrante, já por se tratarem, antes de qualquer coisa, de algarismos. Depois, veremos que são postos entre “certidão de nascimento” e “certidão de óbito”. “Alguém que nasce e morre depois dos 90” é uma conclusão possível de se chegar, muito embora um acréscimo nosso, um “contante” o qual evocamos, para lembrarmos Bremond (1971). Na continuação, se diz que “amanhã” algo será fechado “para descanso da equipe”. O caixão, o túmulo? Pessoal do cemitério, os coveiros, parentes? “Alguém que nasce e morre aos 90 anos” não se traduz como unidade de ação (de um conto). Não se sustenta enquanto trama. Não há enredo, nem tempo, nem espaço. Mas o mínimo que possui nos conduz a buscar o narrativo, o gênero, se quisermos. Temos que pôr em atividade a narração que não

se realizou, as amarrações, os tecidos do conto fixados em nossa memória. Entende-se como coerente que o autor no contexto da pós-autonomia parta deste princípio.

“Torpedo”, de Marcelo Carneiro da Cunha – inserido no emblemático *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), livro organizado por Marcelino Freire – se identifica com o que expressa o próprio título: curta mensagem off-line que enviamos de um celular a outro. No corpo do texto, temos uma exclamação, insulto, além da abreviação do nome da(o) remetente, Bel, o código do DDD, número de telefone, a data e horário do contato. As descrições dos números são exemplos perfeitos para o que Barthes (2011) pensou como “informantes”, quer dizer, “verdades” sobre aquele que enviou o torpedo. Em suma, o encontro deste tipo de texto com uma narrativa ao menos projetada pelo autor, pela iniciativa do livro em questão, culmina em uma micro-escrita transmodal, a-gênero, que depende da intervenção narrativizante de um leitor-escritor, no caso se este ambicionar transformá-la em uma narrativa que não se consumou, conseguindo chegar a uma trama que justifique o insulto.

Por sua vez, a escrita mínima “sem título” de Sérgio Fantini combina abreviações, símbolos, números, códigos, operações, em mais uma situação em que a narratividade sequer se esboça. Temos peças que vão se unindo, entrando em uma harmonia e lógica não-narrativas, na estrutura que vemos/lemos. A única palavra em sua forma completa é “infel”, antecedida por uma abreviada, “casad.” (casado? casada?...). Talvez esses dois índices constituam uma ponte para o exercício narrativizante do leitor. Isto não esconde o fato de ele ter de considerar o gesto transmodal da micro-escrita, nem de o livrar da fatalidade de dever intervir com “escrita a mais”, e chegar a um objeto por fim narrante, de estrutura independente.

3.1.2 Microforma pré-narrativa

Reiterem-se alguns pontos: *aquilo* que tem sido denominado “miniconto” (ou designações equivalentes), desde o seu primeiro uso até os dias atuais, corresponde a três estruturas cuja generização é definida pelo crivo ou da afirmação do conto, ou da afirmação/negação parcial do conto, ou da negação do conto: no primeiro caso, o miniconto, propriamente dito; depois, a minificção; por último, o que venho chamando de micro-escrita. A micro-escrita se apresenta mediante três microformas independentes: a transmodal, a pré-narrativa e a não-narrante. Em sua configuração,

as três microformas negam o conto, avisando que a narratividade ausente, não transferida ao texto, se situa em outro âmbito, ou se executa em outra etapa. Enquanto transmodal, vimos outros gêneros e formas de linguagem se encontrando no “espaço reservado a um conto”. Por sua vez, as micro-escritas pré-narrativas, mais explicitamente do que os microtextos transmodais, aguçam a atividade narrativizante de um leitor “avezado”, experiente (LAGMANOVICH, 2015), um “leitor-escritor” (MALAVER, 2017).

Há dois contextos que acusam uma microforma pré-narrativa: 1) micro-escritas que apresentam um ato que não evolui para uma unidade de ação, asfixiando assim a maior parte dos elementos de uma narrativa, e impossibilitando a ocorrência de um enredo constitutivo do conto; 2) micro-escritas nas quais se inserem figuras e elementos de narrativas preexistentes, em cenários de intertextualidade correspondentes a vários tipos.

Ao longo desta Tese tenho proposto que o modo ou o tipo narrativo, por si só, não expressa o pertencimento de uma escrita ao (supra)gênero literário “narrativa”. Neste subtópico me volto a microformas em que o narrativo aparece como esboço, ensaio, por exemplo: a sugestão de um narrador, o verbo conjugado na terceira pessoa, o uso do pretérito, a presença de duas “personagens”. Na situação em que a qualidade da onisciência de um narrador suposto se insinua, a mesma não chega a se confirmar, em razão de o argumento narrante, durante as fases do enredo, simplesmente não acontecer. A hipótese em questão se ancora no princípio de que a voz emissora, na micro-escrita não-conto, pertence a uma figura resistente, do mesmo modo, a uma função concebida na modernidade, quer dizer, a um “não-narrador”. Este não transfere a história para o papel, para a versão que conhecemos. Ocorre, portanto, de os três sentidos possíveis atribuídos à expressão “narrativa” se desencontrarem. Vimos, em Genette (1995), que a “narrativa” diz respeito, preliminarmente, a uma história, depois à narrativa em si, o objeto de leitura, e, por último, ao próprio ato de narrar, a narração. No exercício de um não-narrador, a narratividade, que está na história, não passa à escritura micro, e por isso a narração que lemos resulta implodida, infértil. A seguir, apresento oito exemplos que se enquadram neste tipo.

3¹²⁰

Tiritando ao sol, pires perdido sem xícara, o viúvo chupa deliciado uma bala azedinha. (TREVISAN, 1994, p. 7).

28

Era um homem trôpego, calça branca, sem camisa, a faca enterrada no peito e sangrando.

- Ai, o que você fez?

- É segredo meu. Não tem nada com isso. (TREVISAN, 1994, p. 24).

Amore

Um quadrado branco, um quadrado azul. Um branco, um azul, de algodão simples. No meio do conjunto, um borrão, uma mancha e um buraco, frutos de rotinas de café; café e janta. Em cima, um vaso de flor pequeno e artificial – ele de vidro, elas de plástico – colocado para dar lugar aos pratos. Aos dois. Os pratos, azuis, tentam combinar com os talheres, mas hoje não é dia de combinações. Dois pratos, dois copos e um homem. Uma bebida, uma garfada. Falta ela. (CHAGAS In: ROSSATO, 2010, p. 25).

PERDIDOS

Esta mañana, en la calle, un niño se acercó llorando a un hombre y le dijo: «Señor, me he perdido».

Y él le respondió: «Yo también, niño; yo también». (DE LA CRUZ, 2019, l. 126)¹²¹.

A dívida

Mata o pai, arromba o cofre, só uma caixa vazia. (CASTELLO In: FREIRE, 2004, p. 45).

Velório

Cinco da madrugada. Convencem o viúvo a comer um sanduíche. Uma mosquinha ronda o presunto. (CHAFFE, 2009, p. 46).

Influências

Perguntado sobre influências, disse que todas são boas, mas nas más se aprende mais; e, por certo, bem mais depressa. (COUTINHO, 1989, p. 98).

¹²⁰ As micro-escritas de *Ah, é?* não possuem titulação, somente numeração.

¹²¹ “**PERDIDOS**

Esta manhã, na rua, um menino se aproximou chorando a um homem e lhe disse: «Senhor, eu me perdi».

E ele lhe respondeu: «Eu também, jovem; eu também.» (tradução nossa).

Venta

Al cabo de haber vendido su alma al diablo, éste le pidió un reembolso por un defecto de fábrica. (ANZE In: CARVALHO, 2017, p. 65)¹²².

As duas primeiras micro-escritas são de autoria do conhecido contista brasileiro Dalton Trevisan. Antes de discuti-las, cabe precisar que todo o livro *Ah, é?*, no qual os micro-textos estão inseridos, está composto por anti-narrativas ou não-narrativas. O autor as designou “ministórias”, publicando-as pela primeira vez em 1994. Na escrita hiper-breve “número 3”, nos deparamos com um obstáculo notável, toda vez que decidimos entrar neste tipo de escritura aceitando a classificação “conto”: a não-percepção do impacto daquilo que é dito, de modo que não temos a devida certeza de que a ação, este movimento executado pelo sujeito, indicado pelo verbo, e em face do objeto – “o viúvo chupa delicado uma bala azedinha” –, é estruturante do momento de clausura, ou de abertura ou do desenvolvimento da narrativa em que se aposta. Mas o diferencial está aí, e talvez a principal razão de sobrevivência do termo “conto” nestes casos: o escritor chega ao (quase) unifrásico com base em uma completude narrativa, uma unidade máxima narrante, que ele decide não transferir ao papel. Sai de cena a unidade de efeito, a unidade dramática característica do conto, para o estabelecimento de uma não-unidade pré-narrativa.

Além disso, quem tiritita, quem treme, ao sol? Por que o paradoxo? Mal de Parkinson do viúvo? É o viúvo quem treme ou o pires? Pires será um trocadilho, que indique o próprio (sobre)nome do homem? “Perdido sem xícara” seria “perdido sem mulher”? E por que chupar deliciado, sendo a bala azeda? A bala pode ser de uma arma de fogo. Femicídio? As resoluções para estes questionamentos são possíveis compositores do algo maior da mente autoral. Penso em uma unidade pré-narrativa, já que a narratividade, no terceiro momento, da recepção, é resgatada pelo leitor, embora nesta ocasião o que ele formular a respeito da escrita ultracurta seja outro objeto. “Mal de Parkinson”, “Pires como trocadilho”, “o viúvo estar perdido sem mulher”, “a bala sendo de arma e não um doce”, são, na leitura, a “escrita a mais”, a busca pela atividade da narração, gesto esse que arremata sobre a identidade não-gênero (narrativa) da micro-escrita. Esta se satisfaz como esboço, ponte, impulso

¹²² “Venda

Depois de ter vendido sua alma ao diabo, este lhe pediu um reembolso por um defeito de fabricação.” (tradução nossa).

para, como ação “pré-narrativa”. Apenas com os acréscimos alcançados pelo leitor, algo que é “pré” se transforma em narrativo. Assim é que o efeito, a atmosfera, o acontecimento, o enredo, a trama, figurarão. Finalmente, o fato de o viúvo estar chupando “deliciado uma bala azedinha” fará todo o sentido. Daí virá o contra-argumento: “mas isso não foi nada mais que interpretação”. Sim, realmente. Porém, apenas permitida porque enxertamos *nela* “contantes” (BREMONT, 1971).

A dinâmica pré-narrativa é ainda mais nítida na segunda micro-escrita de Trevisan citada. Aparece a alguém um homem cambaleante com uma faca enfiada no peito. Esta segunda pessoa lhe pergunta o que o homem ferido fez. Ele responde que é segredo seu, e que aquele não tem nada a ver com o ocorrido. Temos aqui uma micro-escrita que beira o “meta”. A pergunta feita pelo segundo personagem é da mesma natureza da que faríamos nós, leitores. “O que você fez” soa como “qual é a história, o acontecimento, por trás da aparição deste homem”? “É segredo dele” equivale a “é segredo do autor”, e o “leitor não tem nada com isso”. Ele, na verdade, está diante de uma escrita que mais parece uma cena pós-conto. O clímax seria a facada, mas ele não é desenvolvido. A “ação de contar” (GALVÃO, 1983; MOISÉS, 2006) é impossibilidade do texto. O leitor é convidado a executá-lo, em vez disso, desvendando este segredo que revelaria a própria história. Nos dois exemplos, observamos a voz emissora e a narração em terceira pessoa. Mas em tal narração não nos é relatada a trama.

A micro-escrita “Amore”, de Guilherme Chagas, por sua vez, comporta quase totalmente “traços descritivos” ou “detalhes”, marcas de unidades não-narrantes na visão de Anderson Imbert (1979): a caracterização, que em uma narrativa está como o procedimento ficcional que funciona para situar o leitor no espaço da trama, o que nos explica Genette (2011). Temos nela um detalhamento, quase total, de um ambiente; uma mesa preparada para duas pessoas e apenas uma delas presente. Este é um caso quase típico de não-unidade não-narrante. “Quase” porque a colocação, no final do texto, da expressão “falta ela”, como insinuação de referência a uma segunda pessoa, sugere o narrativo. Porém, não há apresentação, nem desenvolvimento, nem clausura de um acontecimento, ainda que tudo isso possa estar subentendido nas descrições.

Ocorre algo semelhante em “Perdidos”, de Enrique de la Cruz (2019). Um encontro casual de uma criança e um homem na rua, pela manhã. O menino, chorando, lhe revela que está perdido, e o homem reage com a mesma revelação.

Não nos convencemos de um provável efeito (Poe), ou atmosfera (Tchekhov), ou história aparente (Hemingway), ou história 1 (Piglia), a não ser que voltemos ao microtexto com nosso gesto narrativizante: a narratividade também depende de que o conflito seja narrado, assim como sua resolução. Só com “escrita a mais” o momento de esses dois personagens aparecerem perdidos se tornará componente de história.

Na sequência, as micro-escritas de José Castello (*A dívida*), Laís Chaffe (Velório), Edilberto Coutinho (*Influências*) e Sisinia Anze (*Venta*), seguem manifestando o traço dos verbos conjugados em terceira pessoa. Percebe-se que o sujeito que enuncia, a voz, o “narrador”, tem uma postura heterodiegética. O problema recai, no entanto, não em aquilo que o narrador é, mas naquilo que ele narra. Em escritas desprovidas de narratividade, como estas, prefiro partir da hipótese do não-narrador, do “emissor principal”, quem mantém distância daquilo que é dito justamente porque o enunciado não possui roupagem de trama, história. Na perspectiva da unidade pré-narrativa, não são mais do que esboço de um texto cujo gênero podemos definir finalmente, em outro horizonte. Os leitores, por impulso dos significados deferidos em uma construção não-narrativa, são aqueles que conseguirão, em uma interpretação-narração, a estruturação que indique partes constitutivas da narrativa-conto, do enredo.

A conclusão de que a voz emissora, nestas micro-escritas, desempenha um papel equiparável a do narrador do conto, somente pelo registro das conjugações verbais na terceira pessoa, com preferência pelo pretérito, nos guia a uma exploração de suas esterilidades literárias, uma vez que se encontram em sua não-narratividade a riqueza, o diferencial, o desdobramento pós-autônomo. Se para leitura de um conto moderno, partimos da ciência de sua categoria para a exploração de elementos, assuntos, implicações formais, nesse tipo de escritura partimos da abertura do seu gênero, da inespecificidade genérica, e somos convidados a resolver estas incompletudes. O narrador somos nós. Já citei Sandra Ferrari, e seu artigo no qual discute a anti-narratividade dos minitextos de João Gilberto Noll em *Mínimos, múltiplos, comuns* (2015). Na ocasião, a pesquisadora revela que, no tipo de escrita pós-moderno conseguida por Noll, o narrador não se compromete intensamente com o relato de sua história, mas se ocupa em inscrever os personagens já em contextos de ação, de acontecimento (FERRARI, 2011). Em um desígnio “não-”, que vai além do “anti-”, outras ações e acontecimentos devem ser invocados: no leitor-narrador está a sequência narrativa, está o “vir-a-ser narrativa” da micro-escrita que leu.

Uma das propostas da não-narratividade é “não ter que contar algo que já foi contado”. No material recolhido para análise, me deparei com obras pelas quais um autor decide revelar a história, – restando ao leitor decifrar seus sentidos rumo a uma efusão de significados possíveis – enquanto outros preferem omitir fases de enredo, personagens, tempo, espaço, unidade dramática, inclusive o narrador, por motivo de mediante um enunciado extremamente conciso e breve eles acabarem “noticiando” o conto próprio, que é uma história já existente, com formato completo, acerca da qual basta apenas um contorno a mais, um toque autoral próprio, um impacto único, todavia sem a necessidade do uso de uma fôrma narrativa. Não é preciso passar ao papel uma narração em atividade, ou o texto pode estar exaurido completamente do tipo narrativo. Importa apenas acreditar na potência das figuras ou das cenas colocadas.

Pensa-se em um destinatário “especial” que evoque “a narrativa de que se trata” como meio de compreender, “captar” a razão de aquela escritura ter chegado àquela forma. É nesse sentido que entendo essas escritas micro, em particular, como reescritas pré-narrativas que “cinzelam” narrativas ou textos de outro gênero culturalmente canonizados, o que ocorre com as reproduzidas na sequência, que aludem a passagens bíblicas:

Primeiro amor

Adão é desse tipo de profissional que ama desbragadamente a especialidade que abraçou.

Quando está empenhado num novo projeto, pensa nele em qualquer momento.

Eva campeia por aí, nua e solta, pulando pelos riachos e evitando as cobras. Ele ruboriza diante da macieira em flor e cogita sobre todos os imensos malefícios de que dotará a humanidade. Junto com ela. (COUTINHO, 1989, p. 35).

Primeiro grande amor

– Eva, não vá... (DAMAZIO In: FREIRE, 2004, p. 3)¹²³.

O resto é lenda

Depois de expulsá-los, Deus morreu. (LAURENTINO, *ibid.*, p. 6).

A intromissão de figuras, personagens, espaços, de narrativas e livros compreendidos como clássicos, canônicos, nas micro-escritas acima, interpretamos

¹²³ A página 3 é referente à “micro-lista” dos 3 escritores que se somaram aos outros 100, inserida no final do livro.

como caso de “hipertextualidade” de acordo com o prisma genettiano. Explica Genette: “entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brot*a de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 18). As composições “Primeiro amor”, “Primeiro grande amor” e “O resto é lenda” reportam aos hipotextos referidos da gênese bíblica, alinhados ao “gênero narrativa”. Por meio da brevidade, concisão e elipticidade, as escritas maquilam ou deformam narrativas antecedentes. Isso é abordado como justificativa para aqueles que asseveram que, por essas razões, são elas contos (ZAVALA, 2004). Divirjo deste argumento. Nas três primeiras micro-escritas supracitadas, não há narração de história: há aqueles elementos não narrantes – formas de enlace, traços descritivos, impulsos sem consequência, qualidade do personagem, indícios, detalhes, relevés, articulações, descansos, transições, pistas (ANDERSON IMBERT, 1979) – somados a momentos narrativos fugazes, que se asfixiam, justamente porque estão como que para acrescentar algo à narrativa a que se alude.

A história que circunda, ou que inspira as três composições ultracurtas é a de Adão e Eva, que vai da convivência entre ambos, ao primeiro pecado cometido, culminando na expulsão deles do Éden. Os “desvios” dos “originais” estão em: Adão, como vidente, reflete sobre os males vindouros para a humanidade (Primeiro amor); Adão (suposto) pedindo para que sua esposa não desobedeça a Deus (aposta) (Primeiro grande amor); depois da iniquidade cometida, são cortados do paraíso, e Deus morre (O resto é lenda). Esses contornos acrescidos não sustentam uma trama, evidentemente. Um conto, nesses casos, só é algo vislumbrado quando contemplamos essas histórias referidas com esses atributos enxertados. Sem esse enxerte, não há história. A micro-escrita se satisfaz com essa atitude de abrilhantar ou transgredir, mais do que a estrutura, os resultados semânticos e simbólicos culturalmente cristalizados de obras antigas, mesmo nesses talhes hiper-breves.

Neste desdobramento de remeter a exterioridades, muito pela busca do impacto, do efeito imediato que se consegue com a referência a figuras da literatura mundialmente conhecidas, outras micro-escritas trilham o caminho hipertextual, preservando o traço marcante do gênero do determinado hipotexto. É o que faz Marcelo Spalding (2009), quem constrói uma micro-escrita tendo como ponto de partida a primeira estrofe do “Poema de sete faces” de Drummond, e outra a partir do hipotexto “Quadrilha”, poema do mesmo autor:

(sem título)

Quando nasci, nenhum
 anjo torto me disse nada.
 Mas lembro da voz do
 pai perguntando como iam
 sustentar mais uma boca.
 Fui ser *gauche* na vida. (SPALDING, 2009, p. 39).

(sem título)

Raquel gerou Teresa que gerou Raimunda
 que gerou Maria que gerou Joaquina que gerou Lili
 que não gerou ninguém.

Raquel foi deixada nos Estados Unidos, Teresa no convento,
 Raimunda morreu de desastre, Maria ficou com a tia,
 Joaquina suicidou-se ao ver Lili casar-se com J. Pinto Fernandes,
 que não tinha entrado na história. (SPALDING, 2009, p. 40).

Além desses dois casos, que mostram o autor parodiando dois poemas (no primeiro, um trecho), há este abaixo, cujo referente é um “versículo bíblico”, o terceiro do capítulo 1 de Gêneses – “E disse Deus: Haja luz; e houve luz”:

Dia zero

Disse o Homem: haja Deus! E houve Deus. (FRAGA In: FREIRE, 2004, p. 97).

Já outras micro-escritas se redigirão à sombra, não de um poema ou versículo famoso, mas à do “microconto” mais popular de todos – *El dinosaurio*, de Augusto Monterroso –, citados na sequência.

O pesadelo de Houaiss

Quando acordou, o dicionário ainda estava lá. (TERRON In: FREIRE, 2004, p. 42).

(sem título)

Quando acordou, já não estava mais lá. (SPALDING, 2009, p. 20).

Navegante

Quando lembrou-se do aroma da pipoca, a torrente ainda estava lá. (SANTANA, 2020, on-line)¹²⁴.

¹²⁴ Disponível em: <https://www.escritacriativa.com.br/>. Acesso em: 07 de julho de 2020.

El corrector

Cuando enmendó, la herrata todavía estaba allí¹²⁵. (VARGAS, apud LAGMANOVICH, 2006b, on-line)¹²⁶.

El descarado

Cuando plagió, el copyright todavía estaba allí. (VARGAS, apud LAGMANOVICH, 2006b, on-line)¹²⁷.

El dinosaurio

Cuando despertó, suspiró aliviado: el dinosaurio ya no estaba allí. (URBANYI, apud LAGMANOVICH, 2006b, on-line)¹²⁸.

La Rosa

Cuando la Rosa despertó, el Principito ya no estaba allí. (ALFARO In: CARVALHO, 2004, p. 143)¹²⁹.

Esses exemplos permitem que se acentue a hipótese de que, no plano da recepção, sentimos a incompletude de muitos “minicontos”, a “abertura da obra” (ECO, 1992) não no campo da significação, senão na forma, na estrutura encerrada pelo autor. A aparição de micro-escritas com a aparência da de Monterroso não se dá somente por uma espontaneidade inexplicável. Evocar o dinossauro, parodicamente, é remeter sua obtusidade, insinuando que aquele primeiro texto não se resolveu; trata-se de uma das forças da escrita ultracurta, essa de desafiar-nos a chegar a outro objeto por influência dela. Uma das características de uma micro-escrita pré-narrativa seria justamente a hipertextualidade, e a intertextualidade, demonstrada nas referências, de um texto atual, de pontos específicos de uma estrutura-origem (Cf. GENETTE, 2010). São pré-narrativas porque seu registro narrativo mínimo não se

¹²⁵ **“O corretor**

Quando corrigiu, a herrata ainda estava lá.” (tradução nossa).

¹²⁶ Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>. Acesso em: 08 de agosto de 2019.

¹²⁷ **“O descarado**

Quando plagiou, o copyright ainda estava lá.” (tradução nossa).

¹²⁸ **“O dinossauro**

Quando acordou, suspirou aliviado: o dinossauro já não estava lá.” (tradução nossa).

¹²⁹ **“A Rosa**

Quando a Rosa acordou, o Principinho já não estava lá.” (tradução nossa).

consoma genericamente: devem ser interceptadas com outros elementos narrantes, e os mesmos estão situados na mente autoral, no gesto narrativizante do leitor, ou em composições passadas, “originais”.

Essa última situação se reflete também com o crescente números de textos literários curtos – sobretudo daqueles que não manifestam claro pertencimento genérico – que se vinculam, formal e tematicamente, a outros textos, no interior da mesma obra, escritas pelo mesmo autor, em uma espécie de saga, ou “série fractal”, nas palavras de Zavala (2000). O pesquisador mexicano compreende a “fractalidade” como uma das seis características¹³⁰ da “minificação” que, como vimos, se refere ao minitexto pós-moderno provido de uma anti-estrutura transgenérica, proteica. A fractalidade alude à fragmentação, ao oposto de unidade: é a forma de não-unidade mais transparente. Na matemática, os fractais se referem a objetos em que cada parte possui semelhança ao todo do objeto, como a inflorescência comestível denominada “romanesco”. Desde o prisma de Zavala, o fragmento é passível de uma análise independente da que é dirigida aos outros fractais. O fragmento é parte e é autônomo ao mesmo tempo.

A fractalidade, nas microformas de gênero não-gênero, configura uma situação na qual a micro-escrita, ao repetir o aspecto da anterior, ainda assim não encontra o pertencimento genérico. A não-narratividade persiste. A tese da autonomia e da correlação proposta por Zavala para as séries minificcionais, também é aplicável à micro-escrita. Aqui, cada uma destas é ligada pela ambientação, pelo espaço, ou pelo tema, sugeridos, aludidos, na maioria das vezes pelo título, o que podemos observar por meio da saga “No céu” elaborada por Ana Mello:

No céu I

Diante da luz ofuscante, senti falta dele.
Meu velho Ray-Ban. (MELLO, 2009, p. 78).

No céu II

Deus, estressado:
– O que já estás fazendo aqui?
Voltei rápido. (*ibid.*, p. 79).

¹³⁰ Os outros elementos são: brevidade, diversidade, cumplicidade, fugacidade e virtualidade.

No céu III

Soprei as nuvens.
Encostei o portão.
Estava varrendo quando ele apareceu:
– Não ponha nada disso embaixo do tapete. (*ibid.*, p. 80).

No céu IV

Putz. Acho que picotei a lista dos novos mandamentos que Ele me mandou para editar. (*ibid.*, p. 81).

No céu V

Ele perguntou se eu estava arrependido.
Não consegui disfarçar.
Mas a minha sinceridade fez a diferença, e Ele passou para a próxima pergunta:
– Quer ficar ou voltar? (*ibid.*, p. 82).

No céu VI

A freirinha tentava pela décima vez convencê-lo que aquilo, com o padre Alceu, não era nem um pouco parecido com luxúria. (*ibid.*, p. 83).

No céu VII

As costas coçavam.
Não conseguia alcançar.
Quando encontrei o espelho, pude ver as asas pela primeira vez.
Divinas. (*ibid.*, p. 84).

No céu VIII

Não quis atrapalhar, Ele estava lendo.
Sacudia a cabeça e sorria.
Quando saiu da sala, corri para ver o livro: *A divina comédia*. (*ibid.*, p. 85).

Se a princípio somos instigados pela possibilidade de a sequência nos levar a um enredo, no fim da leitura percebemos que no mínimo mais de duas micro-escritas obedecem a lógicas próprias, a uma situação independente. O elo está no espaço informado, o céu. Podemos entender que uma mesma personagem vive ou presencia os acontecimentos colocados em cada micro-escrita, ou não. O desígnio não-conto, nestes exemplos, está no fato de uma unidade dramática não ser “narrada” pelo narrador e/ou personagens: no conto, início, meio e fim são narrados (MOISÉS, 2006; ANDERSON IMBERT, 1979), em uma combinação sintático-semântica de núcleos, catálises, índices e informantes (BARTHES, 2011), em uma sucessão de acontecimentos (BREMONT, 2011), que resolverão o drama central da trama. Daí chegar à hipótese de que o argumento – para uma frase narrativa como “a freirinha tentava pela décima vez convencê-lo que aquilo, com o padre Alceu, não era nem um

pouco parecido com luxúria” (No céu VI), estar exatamente nesta forma, com estas palavras e construção e não outras – está situado no vazio genérico do próprio microtexto. Tais argumentos estão no interior da própria estrutura-conto: estão na forma de narração, são a “escrita a mais” no próprio miolo da tessitura.

Tanto as formas paródicas citadas de “El dinosaurio” quanto os microtextos de Ana Mello não podem ser chamados de “contos”, se porventura seus elementos narrativos, denunciando naturais de toda história, não passarem à superfície visível na leitura. A conclusão não é arcaica. Pelo contrário, essa é uma questão, acima de tudo, de metodologia. É hora – em virtude da aparição de muitas dessas escritas que exibem a condição de pós-autonomia da literatura, que incide sobre um não-autor, um não-leitor, um não-gênero, uma não-obra – de partirmos da instabilidade, da inespecificidade, da resistência a uma lógica genérica, das muitas micro-escritas literárias que têm sido compostas, no lugar de desprezar sua não-narratividade explícita ou montar um argumento demorado que defenda a narratividade num verbo conjugado no pretérito. Falta um interesse, entre os estudos do minitexto divulgado enquanto literário, de teorização da especulação, do esboço, da influência, do impulso, do indício, da alusão, do quase-, do não-. Por outro lado, predomina a insistência no princípio da importância da afirmação genérica, da manifestação do pertencimento, da evolução do gênero-conto.

Na primeira Dissertação de Mestrado escrita no Brasil direcionada ao “microconto”, Marcelo Spalding (2008) se volta à análise de alguns microtextos presentes na famosa antologia de Marcelino Freire, *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), já citada aqui, considerando a marca da narratividade que as mesmas apresentam, segundo seu posicionamento. Defende, por exemplo, que a composição de Luiz Rufatto, de título “Assim:”, trata-se de um miniconto. Abaixo a reproduzo.

Assim:

Ele jurou amor eterno.
E me encheu de filhos.
E sumiu por aí. (RUFATTO In: FREIRE, 2004, p. 52).

O pesquisador argumenta que Rufatto “preservou apenas os núcleos da narrativa, descartando catálises, índices e informantes” (SPALDING, 2008, p. 57). Mais adiante faz uma interessante observação: “o miniconto pode ser encarado como

uma “narrativa nuclear” de poder e efeito semelhantes aos da “bomba atômica”: tudo está condensado em seu núcleo e é dali que deve partir a história, projetada, explodida no ato da leitura” (*ibid.*, p. 59). No entender de Spalding, “jurar amor eterno”, “encher de filhos” e “sumir” configuram as três ações cardinais, isto é, os núcleos narrantes, baseando-se, como está claro, em Barthes (2011). De fato, temos três núcleos que compreendem quase todo o microtexto. O que questiono: situações, como esta, em que temos uma escrita provida somente de núcleos, dispensando a narratividade das catálises, dos índices e dos informantes, e mesmo assim a designação “conto” (mini/microconto) persistir, sobreviver, quando, em contrapartida, não faz parte da estruturação do conto (gênero-narrativa-conto) a dispensa das outras três funções cardinais (o que culminaria na dissipação do enredo). Spalding (2008) está ciente dos vazios genéricos (referentes ao gênero-conto), está convicto de que a narratividade está nessas faltas, e conseqüentemente no exercício do leitor. Afirma que “do núcleo partirá a história”. Aqui entro: se dos núcleos procede a história, isso quer dizer que a mesma não se narrou (ainda).

Volto, então, à ocasião em que Barthes (2011) afirma que “os núcleos são suficientes”. Esta suficiência reside na veiculação semântica que se pretende expressar. Pensemos. As frases “a atriz morreu”, “ela morreu” e “morreu” são três núcleos narrativos semanticamente suficientes, havendo específicos destinatários, em contextos particulares, que assimilam de acordo com o primeiro, ou o segundo ou o terceiro enunciado. Com o registro da ação representado por um verbo conjugado na terceira pessoa, por exemplo, parte-se da familiarização do leitor em face de todo o não-dito, anterior ou posteriormente ao que foi articulado. Escreve-se não mais “como se o leitor soubesse” resolver a complicação do pertencimento genérico: escreve-se como se o leitor soubesse narrar o que faz falta. Por isso a não-unidade: a fissura na estrutura, convidativa a uma atividade em que o leitor cumpre o devir narrador-escritor. Mediante o tópico sobre a “não-unidade pré-narrativa”, não nego a construção sintática referente à linguagem narrativa, em que os verbos seriam os principais estruturantes. Discuto, no caso, a certeza de que a insinuação da narrativa faz um texto se vincular, totalmente, a um gênero literário narrativo.

Os cem menores contos brasileiros do século (2004) tratam-se de uma antologia cujas micro-escritas são passíveis de uma percepção convergente: não são contos e, além disso, extrapolam o desígnio “anti-”, culminando em microformas a-

gênero. No exemplar utilizado nesta Tese, concernente à 2ª edição¹³¹, Marcelino Freire revela, na apresentação do livro, que “desafiou” cem escritores a lhe enviar “histórias” inéditas, “com até cinquenta letras”. Pelo menos em 47 micro-escritas aparecem claramente um núcleo narrante, e podem ser identificadas pela designação de “não-unidades pré-narrativas”, dentre as quais destaco, apenas a título de exemplo: “sem título”, de Adrienne Myrtes (p. 2); “Heroísmo inútil”, de Henrique Schneider (p. 35); “A dívida”, de José Castello (p. 45); “Pedofilia”, de Marcelino Freire (p. 56). As demais micro-escritas configuram, ou não-unidades transmodais (como as microformas de Sérgio Fantini e Marcelo Carneiro da Cunha comentadas anteriormente), ou não-unidades não-narrantes, como veremos no próximo subtópico.

Outra obra que merece o destaque, como repositório de muitas micro-escritas pré-narrativas, é a recente *Cem toques cravados* (2012), antologia pessoal de Edson Rossatto, a respeito da qual já destaquei dois casos de transmodalidade. Reproduzo um exemplo abaixo.

[sem título]

Na tela, sfghtkxçypjto. Um bip repetitivo da CPU.
No dia seguinte, acharam-no. A cabeça, no teclado. (ROSSATTO, 2012, p. 54).

Na primeira linha do texto, não temos núcleo. Temos um informante, um “operador realista” (BARTHES, 2011), um início escrito “como se soubéssemos algo a respeito do computador”: uma notação a nível da descrição ornamental (GENETTE, 2011). Na segunda linha irrompe o núcleo “acharam-no”, e depois uma nova informação: “a cabeça no teclado”. Inferimos que a cabeça, caída sobre as teclas, “digita” a expressão de morfologia inexistente da primeira linha. Mas a trama em si não é narrada. A história de um obcecado em jogos eletrônicos que amanheceu com a testa no teclado do computador, ou de um senhor que sofreu um infarto no momento de uso do dispositivo (na noite passada), são acréscimos narrantes, escrita a mais. Vale ratificar que nem sempre o leitor será persuadido a suplantar a micro-escrita com uma história-conto de sua autoria, inspirada por aquela. A não-unidade pré-narrativa nos conduz a um exercício narratológico em que ao menos podemos evocar alguns de seus elementos narrativos; nos convence a elastecer aquilo que vemos como um

¹³¹ Nesta edição se agregam três “micro-escritas” a mais, resultando num total de 103.

extremo resumo de uma unidade de ação, com suas combinações narrantes e linearidade.

São obras que comportam no mínimo uma micro-escrita provida do gesto pré-narrativa, refletido na inscrição de núcleos, verbos no pretérito e em terceira ou primeira pessoa, além de atos que querem aludir a uma ação maior, a uma trama, que não consegue ser narrada: *Minicontos e muito menos* (2009), de Laís Chaffe – “Saia justa” (p. 23), “Carências” (p. 24), “Quase Ulisses” (p. 29); *Minicontando* (2009), de Ana Mello – “No pomar” (p. 25), “Família” (p. 38), “Pretexto” (p. 45), “Venial” (p. 61); *Práticas proibidas* (1989), de Edilberto Coutinho – “Empatia” (p. 31), “Elogio do medalhão” (p. 38), “Mulher súbita” (p. 44); *Ah, é?* (1994), de Dalton Trevisan – “130” (p. 93), “171” (p. 124); *Sem contos longos* (2007), de Wilson Gorj – “sem título” (p. 2); *Cazadores de letras: minificción reunida* (2016), de Ana María Shua – “Caricia perfecta” (l. 940), “Tradición” (l. 1049); “La Insaciable” (p. 1087); *Ajuar funerario* (2016), de Fernando Iwazaki – “La soberbia” (l. 707); *La glorieta de los fugitivos: minificción completa* (2016), de José María Merino – “Cien” (l. 255), “La cita” (l. 1035); *La mitad del diablo* (2016b), de Juan Pedro Aparicio – “La sed del diablo” (l. 844), “En la riqueza y en la pobreza” (l. 847), “El santo” (l. 849); *El juego del diábolito* (2016a), também de Juan Pedro Aparicio – “La sombra de la dicha” (l. 48), “Amor” (l. 52), “Felicidad conyugal” (l. 56); *Les Aventures du cavalier sans tête: micronouvelles* (2015), de Jacques Fuentealba e Olivier Gechter – “Une coupe qui tue” (l. 87), “Entubé” (l. 125).

Mas não apenas nos convidam a um gesto narrativizante as micro-escritas nas quais um verbo se apresenta conjugado em primeira ou terceira pessoa, uma voz que se pronuncia sobre terceiros, ou a narração de um acontecimento sem a revelação de seqüências narrantes que o circundam, de modo a asfixiar um enredo: muitas micro-escritas se provêm de discursos diretos, em diálogos hiper-breves, que chegam a configurar a sua totalidade. Para pensarmos melhor este novo corpus, temos de acompanhar o raciocínio de Todorov a respeito dos “modos da narrativa”, que são dois: a “representação” e a “narração” (2011, p. 250). O pesquisador entende que a “representação” corresponde ao “discurso” e a “narração” à “história”¹³², ou,

¹³² Em Genette, a representação integra a narração: “a representação literária, a *mimesis* dos antigos, não é portanto a narrativa mais os “discursos”: é a narrativa e somente a narrativa. Platão oporia *mimesis* a *diegesis* como uma imitação perfeita a uma imitação imperfeita; mas a imitação perfeita não é mais uma imitação, é a coisa mesmo, e finalmente a única imitação é imperfeita. *Mimesis é diegésis*” (GENETTE, 2011, p. 271-272). O “discurso”, então, consistiria em “todo [o] domínio imenso de expressão direta [que] [...] negligencia a função representativa da poesia” (*ibid.*, p. 278). A poesia lírica, por exemplo, é integrante do espaço discursivo. Mas é importante separar esta definição de “discurso”

respectivamente, à forma do drama e da crônica. Assim: a “história [...] é pura narração, o autor é simples testemunha que relata fatos; os personagens não falam [...] Em oposição, no drama, a história não é relatada, desenvolve-se diante de nossos olhos; não há narração [...] (TODOROV, 2011, p. 251). O pesquisador não descarta o fato de os diálogos, como na tragédia, se desenvolverem em prol de uma narratividade, mas apenas ressalta que, nos discursos, não há uma voz que emite sobre uma ação: as vozes são de personas envolvidas já na ação¹³³, no “agora” da escritura. Logo, de igual maneira me posiciono amparado do argumento de que o desenrolar das ações pode emitir todo um enredo narrativo, sem que a voz do narrador explicitamente apareça. Assim como nas micro-escritas redigidas sob o formato de prosa convencional, se encontram desprovidas de narratividade também os casos que esboçam a estrutura dramática abaixo:

[sem título]

- Diz que me ama.
- Aí é mais caro. (VILLA In: FREIRE, 2004, p. 12).

[sem título]

- Lá no caixão...
- Sim, paizinho.
- ... não deixe essa aí me beijar. (TREVISAN, *ibid.*, p. 20).

Disque-denúncia

- Cabeça:
- É.
- De quem?
- Não sei. O dono não tá junto. (AQUINO, *ibid.*, p. 55).

[sem título]

- Você nunca presta atenção ao que falo!
- Ahn? (GORJ, 2007, p. 1).

da expressão que vem com especificação, quer dizer, o “discurso narrativo” (BARTHES, 2011; TODOROV, 2011; BREMOND, 1971). O discurso narrativo diz respeito ao sistema autônomo da linguagem e das estruturas da narrativa.

¹³³ Os “actantes”, conforme teoriza Julien Greimas (2011).

Cordero de Dios

- ¿Por qué vas a matarme? ¿No sabes acaso que soy el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo?
- Precisamente por eso. (VALDIVIESO In: ARMANDO EPPLE, 2002, I. 205)¹³⁴.

Discusión

- ¿Machos y hembras? ¡Qué tonterías!
- Desde arriba es difícil observarlo, pero es así.
- No te creo.
- Por mi aureola que digo que es verdad. (ALBA, 2020, on-line¹³⁵)¹³⁶.

Para a seleção das micro-escritas acima, dentre muitas outras existentes que poderiam ser citadas, parti do critério do encontro de duas vozes, representadas pelo sinal do discurso direto “–”, que sugerem o cenário em que atuam dois personagens, uma vez que “não [é] possível o conto em torno de uma única personagem”, como pontua Moisés (2006, p. 50). Somente com a presença de um segundo personagem, mesmo que seja mediante alusão, poderá formular-se o conflito que sustentará a história¹³⁷. Outro ponto seria o “estofado dramático” do conto. Ele “deve ser, tanto quanto possível, dialogado” (*ibid.*, p. 54). Não há, porém, um modelo único de discurso, o direto: há o “indireto”, mais próximo da narração-crônica, de focalização heterodiegética ou homodiegética que costuma predominar na estrutura dos romances; o “indireto livre”, por meio do qual o narrador se comunica com o leitor a fim de julgar seu personagem, como um intruso; e o monólogo, muito presente nos romances intimistas em primeira pessoa.

¹³⁴ “Cordeiro de Deus

– Por que vais me matar? ¿Porventura não sabes que sou o Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo?
– Precisamente por isso.” (tradução nossa).

¹³⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/125924450760240/>. Acesso em: 07 de outubro de 2020.

¹³⁶ “Discussão

– Machos e fêmeas? Que bobagens!
– De cima é difícil de se observar, mas é assim.
– Não acredito em você.
– Por minha auréola que digo que é verdade.” (tradução nossa).

¹³⁷ Deve-se frisar que, na lógica linguística, toda enunciação que revela um “eu” remonta a um “tu”, ainda que pelos meios mais implícitos possíveis. Em monólogos ou narrativas de fluxo de consciência, por exemplo, uma segunda instância com peso de personagem irrompe ao passo que o pensamento da primeira pessoa se constrói na liberdade discursiva, prosaica. No tocante às micro-escritas, cabe ao leitor referir tal segunda persona, inapreensível no texto em si, ou, em outros momentos, a certeza de um novo sujeito é a certeza do leitor mesmo, na expressão direta da emoção ou do argumento, o que ocorre em micro-escritas no formato de afirmação, como no aforismo.

O início de uma escrita hiper-breve em diálogos faz com que reportemos ao conto que começa *in media res* (no meio das coisas), uma qualidade que se esboçou com o conto de atmosfera, se desenvolveu com os modernistas e vanguardistas, e foi remodelada pelos pós-modernos na composição “canônica” do “anti-conto”. Aqui temos uma situação singular, de diálogos proferidos em até no máximo dois turnos de fala, sem verbos de elocução da parte de um narrador, sem que haja, ainda, ensejo ou ambições de apresentação do tempo da ocorrência do feito, do local de realização do ato, ou mesmo um argumento-narração que revele a intriga, ou comente o porquê do cenário diante dos nossos olhos: tal narratividade fica agora a cargo do leitor-escritor. Na revelação da não-narratividade, ou do texto com narratividade sugerida para o plano da recepção, do devir-escritor do leitor, o começo da micro-escrita deste tipo está mais para um “*in medium actum*” (no meio das ações). Bem poderiam passar do diálogo direto ao indireto, à narração oriunda de um narrador, a uma combinação maior de sequências e micro-sequências (Cf. BREMOND, 1971; BARTHES, 2011) que entregue ao leitor o enredo em sua completude. Preferem a ponte, a inspiração, a insinuação da narrativa.

A supracitada composição de Beto Villa se resume a um diálogo no qual há apenas um turno de fala, para cada “personagem” (devir-personagem). Completada a leitura, percebemos a ausência de um narrador. Se dissermos que o narrador é o dono do primeiro enunciado, ou o do segundo, já articulamos o primeiro acréscimo narrante, a primeira investida de narratividade. Uma interpretação-narração poderia partir da hipótese de que o “conto oculto” (a história 1 de Piglia, a história submersa de Hemingway) vinha sendo narrado em primeira pessoa, em um discurso indireto, até que o narrador participou como sujeito de um dos dois discursos diretos, sendo ou aquele que disse “– Diz que me ama.”, ou o que proferiu “– Aí é mais caro.”. Entendo que, no tocante às micro-escritas não-conto, mesmo nas microformas pré-narrativas, a narração do drama, ou do conflito inicial, inexistente. Nos contos de “início pela metade”, por mais que eles não se vislumbrem imediatamente, sua revelação se dá durante as demais apresentações das partes narrantes. Afinal de contas, narram-se duas histórias, e no mínimo em uma delas o enredo aparece com sua transparência; em uma delas veremos a narratividade recorrendo a uma volta na trama, à argumentação-narração que esclareça a apresentação *in media res*, algo como acontece na narrativa do cinema.

A escrita micro não-narrativa, não-gênero, nos expõe uma não-unidade de ação. Seguindo Moisés (2006), temos “a ação”, a “unidade máxima”, nos termos de Anderson Imbert (1979), que difere da ação como “unidade de sentido” (BARTHES, 2011), quer dizer, como um acontecimento, um ato que não consegue significar “a própria narrativa”, uma vez que se contenta com o isolamento, e se priva de uma sequência narrativa (BREMONT, 2011). Já a “não-unidade de ação” seria uma ação isolada – fora de seu conjunto constitutivo da célula dramática – deslocada da estruturação do conto. Aparece-nos como uma “cena neutra”, na linguagem de Massaud Moisés (2006)¹³⁸, que, por outro lado, é colocada na micro-composição para nos convencer de que se resume *nela* toda a narratividade de uma história, de objeto “macro”. Porém, a narratividade só pode se encontrar na mente autoral, ou no exercício narrativizante do leitor-escritor. Ela não se visualiza na construção à nossa frente.

Proponho, então, uma leitura narrativizante da micro-escrita de Beto Villa, baseando-nos na “sucessão de acontecimentos” de uma trama em Bremond (1971), a partir da “função” exercida por um protagonista que acabamos de criar, na esteira de Propp (2001): 1) “João, pessoa difícil” – apresentação; descrição; *definição da situação* inicial. 2) “João em direção a um estabelecimento. Deixou sua mulher em casa, ainda de resguardo do primeiro filho” – *irresponsabilidade*; complicação. 3) “João em um prostíbulo, à procura de uma satisfação carnal que não sentiu há dias” – má conduta; *infidelidade* do protagonista; transgressão de valores cristãos. 4) “Joana, uma profissional excelente que é escolhida” – relação em curso; *confirmação* da infidelidade, da iniquidade, da loucura etc. 5) “Joana não beija seus clientes na boca. Nem costuma falar durante a cópula” – imposição de condições da segunda personagem; *ira* do protagonista. 6) “João lhe exige que grite “eu te amo”” – *desobediência* de Joana; clímax. 7) “Joana promete que o faz por mais dinheiro” – *negociação*; pedido não correspondido. 8) “João parte para a agressão física” – *insistência fútil* do protagonista; erro fatal. 9) “O cafetão o surpreende com um disparo na cabeça” – morte inevitável; *castigo*. 10) “No velório, Joana e a esposa de João se revelam como grandes amigas” – *redenção* da esposa; desfecho.

A narrativização, ou a narratividade acima, não implica em um modelo único ao qual deveria chegar todos os leitores da determinada micro-escrita. O breve diálogo

¹³⁸ Quando o mesmo concluiu que o texto breve intitulado “No jardim” de Dalton Trevisan seria um exemplo de “não-conto” (MOISÉS, 2006, p. 99-100).

denuncia a “cena neutra” da qual fomos informados, e são infinitas as narrativas que se “podem” se escrever a partir dela. No caso específico acima, quase todos os elementos da narrativa foram criados pelo gesto narrativizante de um leitor, assim como todas as sucessões “invariantes”, isto é, as ações que se relacionam numa sequência que configura uma ação única, a célula dramática (BREMONT, 1971) (definição da situação < irresponsabilidade do protagonista < infidelidade... os termos postos em itálico). O parágrafo anterior é no mínimo polêmico, como se acusasse que acabei de entrar no amadorismo da “superinterpretação” (ECO, 2005). Apoio-me, porém, na fatalidade do contexto da pós-autonomia da literatura, ao fato de não podermos escapar destas formas de gênero esvaziado explicitamente, exaurido de todos os significantes possíveis que acusam o pertencimento genérico (neste caso, o pertencimento ao conto). Neste viés de raciocínio, veremos que tudo depende, também, de uma perspectiva de entrada na obra/texto, do aceite de seu devir-narrativa, devir-gênero. A não-narratividade é um ultimato, mas ao mesmo tempo uma abertura. O leitor-escritor constrói; torna afirmação aquilo que é negação. Mas aí o paradoxo: o objeto só pode ser outro, traduzindo-se nosso ato numa espécie de “supernarração”.

As demais micro-escritas são passíveis da mesma recepção narrativizante: nos expõem uma cena neutra, uma ação situada para substituir toda uma unidade de ação, provida das sequências narrativas necessárias para a estruturação de um enredo, e revelação de uma história. Na narrativização, vinda do leitor, que justifique o “– Lá no caixão... / – Sim, paizinho. / – ... não deixe essa aí me beijar.”, na micro-escrita citada de Dalton Trevisan, se narra, inevitavelmente, o conflito, o drama, as primeiras ações que apresentam o conflito. Segue a lógica em “Disque-denúncia”, de Marçal Aquino. Uma ligação para o disque-denúncia, e uma curta conversa entre dois interlocutores. Mais uma vez, não temos a narração – nem da parte do narrador, nem vinda dos próprios personagens – da intriga, ou de uma ação motora que desencadeie uma série de acontecimentos interligados que conduzam a história ao instante da ligação. Ou poderia ser a chamada um episódio da apresentação da narrativa. A cena é colocada à nossa frente *in medium actum*. O efeito surpresa é o da mudança de canal, na televisão, e o corte para um filme em andamento: às vezes a cena que irrompe na tela é marcante, em outras vezes não. Dependerá do espectador. Reagindo positivamente ao que vê, sentirá a curiosidade de saber do filme, do nome, da sinopse, ou mesmo de conhecer sua construção macro, sua inteireza. Entendo que

a colocação de um objeto mínimo, visando que o mesmo se amplie em outro espaço, o da recepção, torna-se a ambição central dos autores destas microformas, e, se concretizada por um leitor, tem-se como satisfatória.

A micro-escrita não intitulada de Wilson Gorj está desprovida de todos os elementos narrativos, a não ser que consideremos o devir-personagem nos dois enunciados proferidos. A primeira fala é de natureza exclamativa. Dirigida a um idoso que padece o Alzheimer, a um marido alcoólatra, emitida de uma criança para um pai ou mãe ausente? Essas possibilidades aparecem porque a narratividade inexistente, porque o conflito deve ser “inventado” pelo leitor. A micro-escrita de Jaime Valdivieso nos apresenta uma cena mais encorpada, o que não quer dizer que ela por si só consegue ser um texto pertencente ao gênero conto¹³⁹. A robustez se explica também na inserção de uma figura-personagem que integra as narrativas canônicas mais conhecidas, como as bíblicas. O tema bíblico, inclusive, segundo Ana María Shua (2017) – uma das principais escritoras de minificção e microtexto da atualidade – se trata da “primeira estratégia” para que o escritor utilize os conhecimentos do leitor. Temos nele a intertextualidade e, indo além, a hipertextualidade, uma vez que o personagem (Cristo?) dono da primeira fala articula basicamente as mesmas palavras de João o Batista, no episódio em que Jesus se aproximava dele para receber o batismo.

De novo, o texto não nos oferece o conflito, a sequência de acontecimentos da apresentação ou da complicação do enredo, o tempo ou o espaço, mas sim a cena, o questionamento da personagem, a não compreensão de seu assassinato, e a resposta curiosa pronunciada pela segunda voz. Somente chego à interpretação de que “há aí uma crítica implícita à doutrina da predestinação” se eu mesmo compuser e narrar os motivos: “Pilatos conhece e crê na função da morte do Messias, e sabe que deve matá-lo para que a redenção da humanidade seja possibilitada”. O que significaria o seguinte: nomeio um personagem que não tinha sido designado; forjo um espaço, o pretório; narro os acontecimentos que fizeram Pilatos conhecer sobre a necessária morte do Cordeiro; coloco-os em um diálogo de tom amistoso, irônico, consumado na “cena neutra” apresentada por Jaime Valdivieso. Portanto, há conclusões às que chegamos a respeito da semântica, ou do esticamento semântico

¹³⁹ Mesmo porque as cenas, as ações, os diálogos diretos, são elementos de um texto dramático.

de uma micro-escrita, que reivindicam uma narrativização anterior, que emanará de nossa parte.

Em “Discusión”, de Diego Alba, temos um novo diálogo deslocado de uma trama. Não há indicação exata de tempo ou espaço, nem qualquer fase do enredo. Os discursos diretos são possíveis em qualquer parte de um enredo ainda a se narrar: uma conversação entre dois anjos no céu (de onde “é difícil de se observar”), ou entre um humano e um anjo, em que aquele noticia a este sobre a separação biológica dos dois sexos? E sobre a auréola? Seria sinal de sobrenaturalidade do anjo, do homem? Uma mulher remetendo ao seu mamilo?

A cena neutra, à qual venho me referindo, se apresenta como a ação representante do conjunto de ações, narradas ou colocadas, vividas pelos personagens. Neste sentido, investe-se no núcleo narrante único, ou na cena única, como representação/substituição de um clímax de enredo. Por isso, são muitos os casos em que as micro-escritas pré-narrativas trazem uma personagem (virtual, devir-personagem) envolvida em ou apontando para algum evento trágico. Por exemplo, das seis últimas escritas ultracurtas mencionadas, em quatro delas predomina o “assunto da morte”. Aí a questão: despertar o leitor para os determinados temas é uma atitude que independe do pertencimento genérico. Assim faz o poema lírico, o aforismo ou um texto injuntivo. A narratividade é outro domínio. Ela deve estar, existir, antes do clímax, para que o clímax seja o que é, dentro de um enredo e de uma narrativa vinculada ao gênero conto. E, para lembrarmos, como acontece em todos os tópicos deste capítulo, as obras ou escritas selecionadas para este momento de discussão/análise são classificadas ou criticadas como “contos”, “minicontos”, “micro-relatos”, enfim, “narrativas”.

3.1.3 Microforma não-narrante

Chegamos à última, das três formas que reúnem um conjunto de aspectos específicos denunciando de um mesmo não pertencimento ao “gênero narrativa”. Trata-se da escrita mais afastada possível da estrutura de um “conto”, mas mesmo assim designada enquanto tal, seja no interior de uma obra de (mini)contos, na classificação via ficha catalográfica, na designação atribuída pelas pessoas envolvidas no comentário do próprio livro, quer dizer, nos paratextos “apresentação”, “prólogo”, “prefácio”, ou “posfácio”, na opinião do antólogo, organizador ou autor da

obra/texto, ou segundo a recepção de uma parcela considerável de críticos e pesquisadores da escritura literária mínima. Na perspectiva do gênero, o seu todo, como as microformas pré-narrativa e transmodal, corresponde a uma não-unidade, e por essa razão sua condição genérica se daria por “negação”, e não por “confirmação” de aspectos de um gênero narrativo. Enfim, nesse subtópico me dirijo à microforma não-narrante, não-conto.

Micro-escritas com essa estrutura ignoram sequências narrativas, a ação indicada pela conjugação verbal no pretérito, ou a necessidade da existência de dois sujeitos em um microdiálogo, participando de ou comentando algum ato. Não há um ato transparente, na verdade. São alguns modos de manifestação de uma microforma não-narrante: um monólogo, ou frase colocada em primeira pessoa por meio do qual outras presumíveis personagens sejam apenas aludidas, não aparecendo na escrita; texto redigido no tempo presente, como afirmação, exposição de ideia, ou efusão lírica; descrição ou discurso sob regência de uma tipologia textual não-narrativa ou não-ficcional; frases ultracurtas, vocábulo único e negação radical da escrita (micro-escrita sem corpo).

Nos estudos realizados a respeito dos limites da narratividade, muito se discute sobre o excesso de brevidade como fator comprometedor da narratividade do texto ultracurto. As micro-escritas não-narrantes aqui selecionadas possuem a extensão conferida por Zavala (2004) aos “ultracurtos” (os “contos ultracurtos” que vão de 1 a 200 palavras), ou aquelas redigidas entre uma e duas linhas, chamadas de “hiperbrevés” por Lagmanovich (2015). Mais importante que a extensão seria os aspectos que pontuei anteriormente. A existência das não-unidades mínimas me leva mais diretamente à hipótese de que a concisão e a brevidade deixam, nessas ocasiões, de trabalhar para a narratividade, para se submeter à imprevisibilidade do discurso, das linguagens.

Sobre o tema Lagmanovich expressa: “a urgência, a necessidade de contar e a conquista da concisão são as três primeiras características do micro-relato, as quais configuram sua matriz” (LAGMANOVICH, 2009, p. 90, tradução nossa)¹⁴⁰. Não discordo da proposição, caso o argentino esteja se remetendo ao “micro-relato relato”. Porque no cenário das composições ultracurtas esvaziadas dos componentes do conto, a “urgência do contar” já não se percebe mais como urgência do texto em si,

¹⁴⁰ "la urgencia, la necesidad de contar y la conquista de la concisión son las tres primeras características del microrrelato, las que configuran su matriz."

uma vez levando-se em conta que a maior parte dos contantes do que se enuncia estaria sob o domínio de uma instância externa: a urgência de contar o ato que levou “alguém a dormir e se deparar com um dinossauro quando acordado”, como no texto de Monterroso, é suplantada por uma economia radical de escritura, em razão de uma cordialidade entre quem enuncia e quem recebe o texto, seguida de uma expectativa de que o segundo, isto é, o leitor, esteja ciente de toda uma trama depois da interpretação dos poucos significantes e referentes emitidos.

O assunto merece uma analogia com o que ocorre no meio jornalístico, pensando especificamente no telejornal: a “manchete”¹⁴¹ e o “lide”¹⁴² ainda não constituem a “notícia” em sua dimensão “narrativa-reportagem”, por assim dizer. Seria precipitado de nossa parte exigirmos que a manchete e o lide possuam os componentes de uma reportagem: aquelas se satisfazem com o nível da informação, enquanto a segunda se abre para a descrição e a narração¹⁴³. Enquanto informação, a manchete, junto à informação principal, o lide, são incisivos, objetivos, elípticos, em suma, eficientes: anunciam o momento apical de um ato ou ocorrido, mas não lhes compete narrativizar o seu “como”. O “como” está no domínio da narrativa, ocorrendo de a mesma poder ser dispensada se porventura o público telespectador (pensemos no telejornal) estiver familiarizado com o contexto que circunda a notícia, o assunto.

A narratividade está para o “como” do ato, e a não-narratividade se satisfaz com a colagem de tudo aquilo que pode se resumir de uma ação, qual se conformasse com o grau informacional. No mesmo sentido, o “Sinto muito.” articulado pelo médico evoca uma série de feitos e episódios envolvendo a relação do ouvinte com “o ente que acabou de morrer”. Ele não precisou usar uma linguagem narrativa porque seu objetivo era informar, e não contar. Por outro lado, a mesma frase ouvida por uma pessoa que, no recinto, não possui parentesco algum com o finado, soa muito menos significativa.

Logo, as micro-escritas são estruturas discursivas que não precisam de uma roupagem genérico-literária para emitirem seu específico efeito, e veicularem a

¹⁴¹ Título de impacto de alguma matéria. Quando o mediador de um noticiário televisivo, ao findar uma matéria, enunciar, por exemplo: “Tarde cheia de gols ontem pelo Campeonato Brasileiro”.

¹⁴² Texto que resume as informações mais relevantes de que trata a notícia, e que consegue responder perguntas sobre quem, o quê, quando, onde, como, porquê da notícia. Comumente, diz respeito ao modelo de informação transmitida quando a matéria em questão não se amplia a uma reportagem anexa.

¹⁴³ Geralmente, o discurso do apresentador do “lide” é interrompido, para que o mesmo seja narrativizado por um repórter, com a participação dos personagens participantes ou testemunhas daqueles que vivenciaram o assunto, o acontecimento noticiado.

significação almejada. David Roas (2008), sobre a genericidade do micro-relato (o mesmo que minificção, neste caso), revela que o mesmo se caracteriza por traços “discursivos”, “formais”, “temáticos” e “pragmáticos”. São traços discursivos: “narratividade”, “hiper-brevidade”, “concisão” e “intensidade expressiva”. Com relação aos formais, temos “a trama sem estruturação complexa”, “mínima descrição dos personagens”, “espaço pouco definido” etc. São, por outro lado, elementos temáticos: “intertextualidade”, “metaficção”, “ironia”, “humor”, dentre outros. Por último, como propriedades pragmáticas, destacam-se o “necessário impacto sobre o leitor”, e a “exigência de um leitor ativo” (CELMA VALERO, 2009). A micro-escrita, tirando a narratividade de seu terreno, acaba por diferenciar-se da minificção também no que concerne aos aspectos formais: a participação no conto se expressa basicamente na herança de aspectos temáticos e pragmáticos deste. Mas esses mesmos componentes não são exclusivos nem do conto, nem do miniconto, nem da minificção. Assim a micro-escrita atravessa o território dos gêneros literários e da literatura mesma, assumindo uma discursividade que se submete ao hiper-breve, à concisão e à intensidade expressiva, mas não a uma esquematização genérica, como no conto.

No que tange à marca pragmática, a micro-escrita difere de um miniconto, sobretudo em suas formas não-narrantes, por às vezes não reivindicar um leitor que atualize as referências imanentes de uma trama (PUJANTE, 2013, p. 513). Primeiramente, nestas microformas não-conto não há trama. Na recepção, um leitor mais que ativo, um leitor-escritor, tornaria trama aquilo que está como ferramenta, impulso, “manchete”. Mas acontece que as micro-escritas, quando entram no imensurável campo do discurso, se apossando da linguagem como “afirmação”, “interjeição”, “argumento”, “comentário”, “opinião”, parecem não requerer a intervenção de um leitor-escritor. Nesses casos, a concisão, a sintaxe elíptica e a intensidade do enunciado são regidas por uma expressividade direta, em primeira pessoa, preferencialmente através do tempo presente, “que é o tempo por excelência do modo discursivo” (GENETTE, 2011, p. 279).

Também me remeto a estas microformas não-narrantes, inseridas em livros de “contos”, “minicontos”, “ficções”, as quais se apartam do desígnio da *poiesis* aristotélica, ou seja, da função mimética ou diegético-mimética, e se deixam penetrar pela “ideia”, que não deixa de ser um atributo da prosa, ainda que associada ao âmbito da Retórica. A expressão direta sempre foi componente do texto literário, seja no posicionamento do narrador acerca da trama que expõe, ou como “discurso

emprestado pelo poeta ou narrador a um dos seus personagens” (GENETTE, 2011, p. 278). Mas, como ocorre entre todas as micro-escritas, o que seria um excerto dentro de uma estrutura narrativa, nas microformas não-narrantes a expressão direta, como frase, como termo único, ou como silêncio, se coloca diante de nossos olhos como a completude do texto. Uma leitura narrativizante se dificultaria sobremaneira para essas ocasiões, pois deveríamos pensar em uma narratividade a partir de ideias (dos “supostos” narrador ou personagens) completamente deslocadas de uma trama, e não mais através de resquícios narrativos, como nas microformas transmodais ou pré-narrativas. Esse estado nos incita a questionar de vez a categoria “ficção” e, em situações mais extremas de esvaziamento de escritura, a categoria “texto”.

Depois de apresentadas algumas das especificidades da micro-escrita não-narrante, reproduzo abaixo exemplos que serão problematizados na sequência.

[sem título]

Botei uma sunga pra apavorar. (GALERA In: FREIRE, 2004, p. 21).

[sem título]

– Com este dedo, viu? (MIRISOLA, *ibid.*, p. 60).

[sem título]

– Então se ama, tira a roupa. (DENSER, *ibid.*, p. 61).

91

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

Lendo Pessoa

Viajo em teus olhos para me ver clareado. E assim me sinto escandalosamente perto da perversidade de conhecer-me. (COUTINHO, 1989, p. 107).

Destaco nas escritas ultracurtas acima o esboço monologal, ou a insinuação de um diálogo que é implodido. Em todas as microformas, por se desviarem claramente da lógica de um gênero narrativo, cabe-lhes uma leitura crítica que se atenha à sua potência significante, enquanto evocadora ou não de uma cena maior, de uma trama.

Com “Botei uma sunga pra apavorar.” Daniel Galera consegue “apavorar”, realmente, os “caçadores de contos”. Se alguém, dentre os pesquisadores, preferir não partir da certeza de que “*Os cem menores contos brasileiros do século* (2004) são contos”, talvez a micro-escrita não lhe cause qualquer desconforto. A marca desta micro-escrita está em sua infertilidade narrativa, no sentido de não remeter a uma ou mais de uma história, movimento que faz todo texto enquadrado em um gênero narrativo. Sua não-narratividade se coloca como potência. A narratividade, por sua vez, se mantém como potência, mas em um plano externo, não visível, nas expectativas, na reação de um leitor mais que participativo. Esta seria uma conjuntura que exprime o encontro da não-obra com o não-leitor, permitida por um funcionamento também pós-autônomo da literatura¹⁴⁴.

A micro-escrita de Daniel Galera exhibe, prontamente, o pertencimento, não de um gênero literário relacionado ao modo prosaico de escritura, senão da “frase”. A ação de “botar a sunga pra apavorar” está isolada de sequências narrativas que justifiquem sua presença aí. Por não haver nem mesmo duas personagens vivendo uma cadeia de acontecimentos fictícios, o texto entra na tipologia da dissertação ou da exposição, no espaço “imenso” do discurso, na estrutura pouco complexa, todavia sugestiva da manchete. Deve haver uma razão para a articulação do enunciado, um objetivo macro na mente autoral, que pode ser a narrativa de uma história em que, certo momento, o personagem-narrador tivesse que colocar a sunga. Mas por que a roupa de banho apavora? Nada é assimilável pela óptica da narratividade, pois fica a cargo do leitor a própria criação do conflito.

A transferência de “microcontos que não contam” como este a uma vitrine que não seja o “livro de literatura”, não poria em risco a categoria “discurso” na qual se enquadram. Em contrapartida, uma suposta identidade literária neste outro âmbito se perderia com certa facilidade. A mesma frase de Galera poderia ser encontrada em descrição de status de rede social, em legenda de fotos postadas na internet, no

¹⁴⁴ “Também” porque a “pós-autonomia” não substitui nem se equipara a uma escola literária. Ela é um cenário – no meio de outros inclusive mais estáveis – que permite que a literatura se afirme mesmo que as instâncias que a compõem se oponham à função lhes designada no período de fixação da sua autonomia: sobrevive a especificação “literário” em situações de “não-autoria”, “não-escritura”, “não-obra”, “não-narrador”, “não-personagem”, “não-história”, “não-mimese”, “não-leitura”, dentre outras negações. A autonomia não deixou de existir. Está na logística da “necessidade” do livro, da publicação, na existência formal e institucional da leitura crítica. São as escritas que mostram a resistência ao vestimento dos caracteres que confirmariam “com toda certeza”, em outro tempo, sua circunscrição autônoma.

Twitter, ou numa conversa *inbox* entre amigos que estavam certo dia na praia, por exemplo, e dificilmente alguém enxergaria nela “literatura”, “ficção”. Está, diferentemente, num livro de contos, e somos persuadidos a evocar a narratividade, a ver nela, quem sabe, um assassino com fetiche de matar mulheres em seu apartamento, vestido de sunga. Este tipo de recepção difere de uma interpretação. O gesto narrativizante denuncia a abertura estrutural do que lemos, a invisibilidade de “significantes genéricos” (personagens, foco narrativo, conflito, enredo...); indica nossa propensão a não estacionarmos nos significantes que a micro-escrita apresenta. Somos reféns – ou então induzidos a sê-lo – de um “fetiche narrativizante”, enquanto o texto, sua construção, nega veementemente a transmissão narrada da história.

As composições de Marcelo Mirisola e Márcia Denser coincidem em um ponto: a aposta no diálogo, porém com o registro de uma só fala. Novamente a extrema brevidade nos impede de assegurarmos a existência de um personagem (como são os personagens de um conto). Em uma das ilustrações da teoria dos conjuntos, no primeiro capítulo, proponho que toda expressão humana só admite um pertencimento: ao vasto espaço da linguagem. Linguisticamente, toda micro-escrita é suficiente. No tocante às construções de Mirisola e Denser, há dois sujeitos omissos, um para ambas, quando a voz articula “viu?”, e a outra “ama” e “tira”. Se pensarmos em um conto para “– Com este dedo, viu?”, é necessário apresentar e desenvolver ações, narrações, que cheguem a esta pergunta, este discurso direto, a fim de justificá-lo. Sozinho, nada narra, sua intensidade de conto não convence, da mesma forma que a fala “– Então se ama, tira a roupa”. Se afirmo que no primeiro caso “um pai ensina à filha posicionar o dedo correto para tapar certo buraco da flauta”, e no segundo “um homem declara seu amor a outro, quem o surpreende com a proposta sexualmente apelativa”, ainda assim a trama, de uma narrativa-gênero, não aparece.

Pode-se argumentar que as micro-escritas de Dalton Trevisan e Edilberto Coutinho exploram a linguagem da poesia lírica – em que a fabulação são as emoções e não as ações (GENETTE, 1988). Na primeira, temos alguém que não quer desperdiçar um segundo de seu tempo que não seja em cumprimento do prazer carnal (o beijo). Em Coutinho a alusão ao poético é expressa já no título, com a provável citação do poeta Fernando Pessoa. O início desprovido da indicação de um diálogo (–), nos entrega uma construção que parece ser emitida por um sujeito lírico; a “viagem nos olhos” revela o teor metafórico muito presente no lirismo. O texto poderia

ser estruturado por versificação, como “Viajo em teus olhos para me ver clareado. / E assim me sinto escandalosamente / perto da perversidade de conhecer-me”, uma vez que seu ritmo reporta a um terceto ainda que leiamos a micro-escrita na forma da prosa. Mas como poema (em prosa) o mesmo se encontra implodido: o texto participa da poesia, sem pertencer a esta. Em se tratando de narratividade, o que me interessa aqui, mais uma vez, todo um enredo deve partir de nossa autoria, de nossa escrita, para que essas notações enfim se enquadrem em uma história.

Faltaria acrescentar, a respeito das micro-escritas citadas, o tema da não-intitulação, característica que observamos em quatro dos cinco exemplos¹⁴⁵. Vale ressaltar que as micro-escritas não intituladas ratificam o seu trânsito no território das expressões diretas, sobretudo na composição de Daniel Galera, cujo corpo se apresenta desprovido do sinal gráfico de um suposto diálogo, algo que não ocorre nas demais. A genericidade de um texto não é garantida pela presença de seu título. Mas, nas escritas ultracurtas, temos uma dupla negação do que seria uma composição com gênero: na não intitulação e na construção do corpo textual. Nessa situação, o leitor fica desarmado da estratégia de combinar o tema resguardado no título do texto com todo o seu conteúdo (ainda que o significado do título esteja como ironia, inverdade, paradoxo daquilo que o texto em si expressa). A expressão direta, como a frase, ou uma voz articulada como espécie de fragmento de diálogo, dispensa a intitulação porque, em algumas situações, reivindica-se ou se espera que o leitor mesmo maquine o título, o assunto ou o tema do que lê.

Existe também outra tendência, no interior do leque dos muitos microtextos divulgados pela classificação “narrativa”, “conto”: a forma da afirmação, com tons do verso lírico, do ensaio, do aforismo e/ou da *greguería*, que entra na estruturação de um conto como excerto, parêntese, desdobramento da prosa argumentativa (GENETTE, 2011) e da função emotiva da linguagem (JAKOBSON, 2007). Vejamos:

Desnudo

El desnudo también está en los gestos. (FEST, 2011, l. 260)¹⁴⁶.

¹⁴⁵ No caso do microtexto de Trevisan, a intitulação por numeração não orienta qualquer interpretação especial.

¹⁴⁶ “**Despido**

O despido também está nos gestos.” (tradução nossa).

87

Uma sanguessuga das gordas é o teu amor, grudada na minha nuca. (TREVISAN, 1994, p. 64).

Vida eterna

Não há morte para os que continuam sendo amados. Mas a imortalidade só se comprova morrendo. (COUTINHO, 1989, p. 96).

Arte

La Belleza se suicida en los ojos. (SAAVEDRA VILLARROEL In: CARVALHO OLIVA, 2017, p. 128)¹⁴⁷.

As amostras acima se enquadrariam, conforme a acepção de Lagmanovich, na categoria “microtexto poético”, tendo uma estrutura próxima à do “aforismo” e do “*haiku*”, formas já comentadas nesta Tese. Quer dizer, e aqui eu concordo com o pesquisador argentino: “o que querem fazer é apresentar uma imagem ou transmitir uma impressão. Não têm capacidade narrativa; não se pode distinguir nelas uma progressão [...] para acudir aos pretéritos, deberíamos ter vontade de narrar” (LAGMANOVICH, 2015, l. 512, tradução nossa)¹⁴⁸. Se por um lado o teórico percebeu a importância de pensar em um território para que sejam alocadas essas expressões mínimas, ou seja, o espaço microtextual, por outro é notória sua resistência à observação de possíveis potências da não-narratividade, sendo uma destas exatamente a condução do leitor a um inédito gesto narrativizante.

Uma das principais características das micro-escritas que conservam praticamente a mesma configuração de um aforismo, uma sentença ou uma *greguería*, seria o tempo “presente do indicativo” que nelas predomina. Em um conto se sobrepõe seu desígnio mimético. Sua elasticidade semântica é totalmente dependente da interpretação do leitor de uma atmosfera que ele não vive. Como “discurso”, o texto por meio do presente do indicativo se efetua pelo modo direto, como realidade veiculada desde a impressão e ponto de vista do emissor. Por isso,

¹⁴⁷ “Arte

A Beleza se suicida nos olhos.” (tradução nossa).

¹⁴⁸ “lo que quieren hacer es presentar una imagen o transmitir una impresión. No tienen capacidad narrativa; no se puede distinguir en ellos una progresión. [...] para acudir a los pretéritos, deberíamos tener voluntad de narrar.”

Lagmanovich destaca a “ambição de verdade” sobre a qual se orientam os microtextos não-narrativos.

A afirmação que mais aparenta tentar nos surpreender com uma verdade seria “Vida eterna”, de Edilberto Coutinho. O título cumpre função indicadora do tema do qual tratam as duas únicas frases do microtexto. A primeira afirma que a morte não existe para aqueles que continuarão sendo amados; e a segunda, mais enfática, propõe que saberemos sobre a imortalidade quando morrermos. Um possível paradoxo, quando se acredita que o seu acontecimento tira automaticamente nossa liberdade e capacidade de razão. No que se refere à estrutura, o argumento de que “a imortalidade só se comprova morrendo” não se sustenta como narração, pois não vemos uma primeira, segunda, ou terceira pessoa vivendo tal ação. A micro-escrita cumpre uma função expressiva da linguagem, acima de tudo. Seu desígnio estético, poético, pensando a partir de Jakobson (2007), se observa no modo como esse argumento se articula: a “capa” conotativa da ideia; as combinações harmônicas ou desarmônicas dos sons, das letras, das palavras na “contiguidade sintagmática” (Cf. SAUSSURE, 1945); na capacidade de subjetivar o enunciado, tornando-o “singular” e “desfamiliar” em relação a um leitor.

O arranjo de uma “frase” (afirmação, em primeira pessoa, no presente do indicativo) tampouco aponta uma “cena neutra” (MOISÉS, 2006), um “núcleo narrativo” (BARTHES, 2011), ou mesmo uma “subunidade mínima narrante” (ANDERSON IMBERT, 1979). A escrita, nesse contexto, periga perder sua “ficcionalidade”, caso o escritor, largando mão das ações como fabulação de sua escritura, também não consiga que seu texto execute uma “mimese das emoções” (GENETTE, 1988), que se refere a uma veia da expressão poética que se independiza dos modos dramático e narrativo. A canonização de uma escritura artística não-mimética e não-diegética reflete a autonomização da “Literatura” em relação à “Poética”, algo já problematizado. No entanto, pode ocorrer de a “representação/imitação das emoções” ser substituída por uma “ideia” cujo significado “pleno” é automatizado, aproximando-se da sentença, máxima, lei, e toda construção com finalidade ensaística, pedagógica, moralizadora. Resulta que essas textualidades, à primeira vista não-literárias, sempre se mostraram inclusas na narrativa-ficção. Mas agora nos vemos diante de algo peculiar: as *partes* não-narrantes dessa vez são o *todo*. A impressão de um hipotético narrador acerca da

“vida eterna”, na composição de Coutinho, é, contraditoriamente, involucrada por um imenso vazio diegético.

“Desnudo”¹⁴⁹, de Agustín Fest, e “Arte”¹⁵⁰, de Oscar Saavedra Villarroel, são micro-escritas que conectam, aparentemente, o poético ao filosófico: elas não ambicionam, porém, uma estrutura específica do poema, o ditame do aforismo. Além disso, a narratividade nelas tampouco é esboçada, novamente. Em “Desnudo”, outra vez, vemos a particularidade do “opinativo” como desígnio da linguagem expressiva. “Uma nudez que também está nos gestos” nos leva a uma reflexão não proveniente de uma história lida. A ideia é transportada diretamente ao receptor-leitor: o “despido” não somente como característica do aparente, do estático, mas como “qualidade”, ou “defeito”, de um proceder.

Um teor mais ensaístico possui “Arte”, e ainda uma marca metalinguística, se se parte da hipótese de que a micro-escrita seja uma modalidade de arte. Assim sendo, “Beleza”, com a primeira letra em maiúsculo, alude a uma finalidade estética “original” da arte. O fato de ela “se suicidar nos olhos” pode remeter ao ato no qual nosso apreço pela obra independe de como ela, tecnicamente, se apresenta. O “suicídio da Beleza”, por outro lado, não tem relação com um ato. Nem mesmo se no lugar do substantivo estivesse o nome de uma pessoa. É que o ato, em um conto, não é suficiente enquanto história. Já a micro-escrita sem título de Trevisan joga com a metáfora e o humor, em razão da comparação do amor a “uma sanguessuga das gordas”, como que avisando do perigoso que se coloca um relacionamento, do qual não sabemos a não ser por imaginações, por criação de cenários. Outra vez, não há narratividade.

As microformas não-narrantes se diferenciam das pré-narrativas porque nelas tampouco há narração de uma cena neutra, de um ato isolado de/sobre um conflito que, no conto, é narrado. Estas “afirmações” não-narrantes que reproduzimos pouco inflamam um gesto narrativizante de nossa parte. Mas elas compõem uma “obra” ou “livro de narrativas”, e nos textos de gênero narrativo essas mesmas construções irrompem, como argumentos, verdades proferidas e/ou defendidas pelos narradores, personagens, todavia para reforçar a narratividade. O não-narrativo, agora, aparece como completude. A imprecisão genérico-literária de uma “frase”, “de um enunciado hiper-breve redigido em primeira pessoa, no presente”, frustra a ficcionalidade da

¹⁴⁹ Inserido em *El atrapamoscas. Minificciones* (2011), de Agustín Fest.

¹⁵⁰ Inserido na *Antología iberoamericana de microcuento* (2017), compilada por Homero Carvalho Oliva.

escrita: não vemos uma outra atmosfera que o escritor proporia pelo princípio de verossimilhança, ou esta visão é altamente enganosa, turva. O subtítulo do livro de Edilberto Coutinho, *Práticas proibidas* (1989), revelado apenas no lado frontal da folha de rosto da obra, aponta para essa mão dupla da escrita literária, que atende a uma lógica de “funcionamento pós-autônomo” da literatura: *Práticas proibidas: uma seleta minimalista de ficção ou não*. Enquanto isso, a ficha catalográfica somente considera a confirmação genérica: “Contos brasileiros”.

Nesta última parte do subtópico, chamo a atenção para os casos últimos de micro-escrita, em que o esvaziamento genérico se alastra, deixando mais do que nítida a lacuna ficcional e até textual: nas frases ultracurtas, no vocábulo único e na negação radical da escrita (micro-escrita sem corpo). Seleciono uns exemplos abaixo:

Gravidez

Deu pra engordar. (ALVES In: FREIRE, 2004, p. 19).

The Grief Recovery Handbook

"It's hopeless." (BUBIEN, 2004, *on-line*¹⁵¹)¹⁵².

Epitáfio

“Volveré.” (ALAÍNS In: CARVALHO, 2017, p. 185)¹⁵³.

Quatro letras

Nada. (CARRERO In: FREIRE, 2004, p. 79).

LUIS XIV

YO. (PEDRO APARICIO, 2016b, l. 860)¹⁵⁴.

¹⁵¹ Disponível em: <http://www.storybytes.com/index.html>. Acesso: 08 de agosto de 2020.

¹⁵² “O manual de reparação do luto

“Não há esperança.” (tradução nossa).

¹⁵³ “Epitáfio

“Voltarei.” (tradução nossa).

¹⁵⁴ “LUIS XIV

EU.” (tradução nossa).

Hoja en blanco

(ÖRKÉNY, 2006, p. 171)¹⁵⁵.

El fantasma

(SAMPERIO, 2009, on-line¹⁵⁶)¹⁵⁷.

No microtexto de Cristina Alves¹⁵⁸ destaco a ambiguidade que se põe através do verbo “dar”, conjugado no passado. “Dar”, então, teria o sentido de “copular”, usado informalmente como transitivo indireto para estes fins, e significaria também “ser possível”. É o mesmo que dizer que na gravidez, ou se dá (transa) *pra* engordar, ou dá *pra* engordar – um parecer pouco emotivo a respeito da experiência da gestação, ou uma reação jocosa sobre, forçosamente, ter enfim conseguido sair de um corpo magérrimo. Até poderíamos ilustrar a ambivalência da seguinte maneira, pensando em duas novas micro-escritas, inspiradas nesta:

E a gravidez, como foi?

É... deu pra engordar... pelo menos.

Gravidez

Enfim ela decidiu: dar pra engordar.

¹⁵⁵ “Folha em branco

”

(tradução nossa).

¹⁵⁶ Disponível em: <https://revistabrevilla.blogspot.com/>. Acesso em: 09 de agosto de 2020.

¹⁵⁷ “O fantasma

”

(tradução nossa).

¹⁵⁸ Inclusa na antologia d’*Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), organizada por Marcelino Freire.

Independentemente se o verbo “dar” estiver se referindo ao uso na terceira pessoa, ou como expressão direta emita em primeira pessoa, qualquer interpretação que se realize da micro-escrita, do ponto de vista da narratividade, nos levará a significantes ausentes, a elementos narrativos manipuláveis. Um desses significantes seria uma segunda “personagem”. Caso se parta de que um sujeito se dirige a respeito de outra pessoa, concluindo que a mesma “deu pra engordar”, o conflito que justifica esse ato-resumo-clímax só pode ser uma invenção narrativizante.

Na mesma metragem ultracurta se apresenta “The Grief Recovery Handbook” do estadunidense Mark Stanley Buben. Muitas de suas composições se encontram, assim como a que selecionei, em página da internet, na Revista Digital *Story Bytes*, a qual mencionei no capítulo anterior. Suas escritas variam entre 2 e 2048 palavras, e recebem a designação “história” e/ou “ficção”. Neste caso também a não-narratividade é radical. Não temos sequer a narração que nos apresentaria uma “cena neutra”: apenas o assunto do luto, e a máxima da “morte como fatalidade irreversível”. Sobre *quem* morreu, *por que*, *como*, *através de quem*, e todas as demais perguntas – considerando sua proposta narrativa, segundo o “enfoque ascendente” (MALAVER, 2017), de tornar o micro, o nano, em macro – não se responderiam sem que houvesse a “escrita a mais” do leitor.

Passo agora à ocorrência de micro-escritas monolexêmicas, primeiramente as de título “Epitáfio”¹⁵⁹, de Armando Alanís, e “Quatro letras”¹⁶⁰, de Raimundo Carrero. Em artigo no qual discute as formas de conto mais breves possíveis, redigidas em uma ou duas linhas – que recebem o nome de “hiperbrevés” – Lagmanovich explica que o verbo no imperativo “*ven*” (vem) – que está inserido na micro-escrita “Desinencia” do espanhol Juanjo Ibáñez, como resposta da “personagem” “morte” dirigida ao “protagonista”¹⁶¹ – não pode caracterizar um “micro-relato”, uma narrativa. Na sequência, o pesquisador argentino opta por não chamar de “conto” determinada

¹⁵⁹ Presente na *Antología iberoamericana de microcuento* (2017), compilada por Homero Carvalho Oliva.

¹⁶⁰ Contida na antologia *d’Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), organizada por Marcelino Freire.

¹⁶¹ “**Desinencia**

Quando estaba escribiendo el cuento más breve de su vida, la muerte escribió otro más breve todavía: ven.” (IBÁÑEZ In: LAGMANOVICH, 2005, on-line).

micro-escrita que não apresenta no mínimo um verbo¹⁶². “Porém, “Vem” não deixa de ser um verbo, ainda que esteja no modo imperativo. Acontece que existe uma supervalorização do verbo como indicação de narração. Questiono se não seria mais lúcido admitirmos que a narratividade se resume a um compromisso de pertencimento genérico, do que nos ocuparmos no estudo minucioso de um verbo, seu tempo, seu modo, sua transitividade, e constatar seu desígnio narrativo. Entendo que “vem” e “veio”, igualmente, não oferecem a ação na condição posta pelo gênero-conto.

O verbo em “Epitáfio”, título da escrita hiper-breve de Armando Alanís, está no futuro: “Voltarei”. Há uma atmosfera do fantástico que circunda a expressão, na suposição de ser o defunto seu próprio redator. Mas a acusação de um defunto, de asseverar que ele escreveu o epitáfio, e que “virá em algum momento futuro para fazer justiça contra alguém o tenha feito sofrer”, ou mesmo “para atormentar a vida de seu assassino, de seu cônjuge”, tratam-se de acréscimos narrantes nossos. A micro-escrita não-narrativa se satisfaz quando nós mesmos pensamos na narratividade; ou, em outra mão, basta sua veiculação de sentidos, seus efeitos outros, quando se mostra como estrutura completa, sem necessitar reações narrativizantes. A micro-escrita de Alanís se equipara à que foi comentada no segundo capítulo: “Dios”, de Sergio Golwarz, cujo corpo é constituído pelo mesmo substantivo “Dios”. Desta vez, não temos um caso de repetição de título e corpo. Mas podemos afirmar que, nas duas situações, os autores confiam na aptidão do texto, da palavra em si, na potência significativa do vocábulo único que tão-somente “diz alguma coisa”: algo em torno da fé (Dios), ou do fantasmagórico (Epitáfio).

“Epitáfio” e “Quatro letras” se somam a “Dios”, de Sergio Golwarz (1969), como as composições de estrutura mais diminuta possível: *um* vocábulo somente. Na micro-escrita de Raimundo Carrero, uma voz profere “nada”. Advérbio? Pronome indefinido? Verbo? Se verbo, presente do indicativo ou imperativo afirmativo? Mas não é por ser verbo que temos uma narrativa. Uma oração, uma suficiência linguística, do discurso, sim. É uma não-unidade não-narrante, um esvaziamento total, o tipo de escrita que mais necessita da intervenção do leitor, caso este ambicione ou se entenda como capaz de transformá-la em unida máxima narrante. Um tipo que será o que chamava de “não-leitor”, no mesmo sentido de “leitor-escritor” (MALAVER, 2017), por ter de abandonar o posto de intérprete para ser o construtor ele próprio. “Nada” se

¹⁶² Escrita por José Costa Santiago. Título: “¡Sorpresa!”. Corpo: “La primera mañana después de mi muerte.” (COSTA SANTIAGO In: LAGMANOVICH, 2005, on-line).

transforma numa espécie de tema para uma trama que ele mesmo produzirá, com início, meio e fim, muito embora o termo constitua o corpo de um título altamente vago, carente de uma relação semântica imediata com aquele. Teremos que considerar “Quatro letras” “conto” pela “descoberta” de que o “nada” se refere a um “verbo” e não a um “pronome” ou “advérbio”? Penso que não.

Lagmanovich, um especialista no estudo do miniconto e dos microtextos divulgados como literários, além de um explorador destas microformas como escritor, esteve ciente da não-narratividade de muitas escritas mínimas. Não por acaso cria a expressão “hiperbrevés” para identificar as micro-escritas de uma ou duas linhas de extensão. Chama-as simplesmente de “hiperbrevés”, e não de “micro-relatos hiperbrevés”, mas não descarta a hipótese de esses hiperbrevés serem narrativas. Todavia por que “hiperbrevés” e não “contos hiperbrevés”, como mais ou menos propôs Zavala, com a designação “contos ultracurtos”? Boa parte dos impasses concernentes às classificações e às não classificações de textos mínimos e ultracurtos não se resolvem porque optamos por ignorar limites genéricos. Certamente, os gêneros são reinventados, ressignificados. Mas às vezes a reinvenção do gênero esbarra em questões não-genéricas, históricas, etimológicas, matemáticas. E nesta insistência de desejarmos que a escrita não-contante conte, deixamos de enfrentar essa estética como uma nova realidade da literatura.

Para que a escritura literária chegue ao ponto de ser representada por uma palavra apenas, o escritor rompeu: com elementos constituintes de um, ou mais de um gênero (impossibilitou a identificação “conto”, “poema”, “romance”); com a ficcionalidade, pois, se se trata de um vocábulo, sem vínculo a outro qualquer, acaba por nos impedir de presenciar alguma menção direta ao texto ficcional; e também com muitos dos pré-requisitos da textualidade, como se se tratasse de uma notação fora de qualquer contexto possível (se porventura a abordássemos sem considerar sua inserção em um livro de literatura, por exemplo).

“LUIX XIV”, de Juan Pedro Aparicio¹⁶³, é a primeira micro-escrita que Ary Malaver (2017) utiliza para explicar sua ideia de “enfoque ascendente”: o pesquisador discute o gesto narrativizante do leitor, em que este aborda um objeto mínimo com o fim de ampliá-lo, torná-lo macro. Como me posicionei a respeito, divirjo do teórico quando ele afirma que uma escrita como esta, monolexêmica, trata-se de uma

¹⁶³ Um “relato”, segundo o entendimento do próprio autor.

narrativa do conto mesmo. Em razão de uma combinação entre título e corpo, Malaver crê que em “LUIS XIV” “se produz um nanotexto que nos *conta*, por exemplo, a complexa *historia* de um ser egocêntrico, um Rei Sol que reduz a França inteira a sua pessoa” (MALAVER, 2017, I. 2355, tradução nossa, grifo nosso)¹⁶⁴. Não é que a micro-escrita “contou” tal coisa a Malaver. A narrativização que se resume à “historia de um rei egocêntrico que reduziu a França à sua pessoa”, ele aproveita de um conhecimento histórico próprio, não sendo um entrega do texto mesmo.

Os exemplos de microformas não-narrantes mais perceptíveis são aqueles em que o escritor abre mão da própria ação de escrever; aquelas cujo registro escrito se restringe à intitulação. Refiro-me a “Hoja en blanco”¹⁶⁵ e “El fantasma”¹⁶⁶. As duas ficariam de fora da tese de Malaver, pois segundo este o enfoque ascendente depende pelo menos de uma relação entre título e corpo, como ocorre em “LUIZ XIV”. Argumenta o teórico a respeito da última: “se só incluisse a partícula “Eu”, o texto se estagnaria numa mera conceitualização linguística. Se apenas tivéssemos a outra, “Luis XIV”, teríamos uma simples unidade referencial” (MALAVER, 2017, I. 2355, tradução nossa)¹⁶⁷. As escritas micro do húngaro István Örkény e do mexicano Guillermo Samperio propõem alguma significação a partir da ausência total de corpo textual. Nas duas, o título apresenta um espaço todo em branco, que corresponde a uma página inteira. “Folha em branco” parece estar esvaziada de qualquer densidade significativa, diferentemente de “O fantasma”, metaforizado pela página “branca”, “vazia”, “sem matéria corpórea”. Não há esvaziamento de narratividade mais nítido do que o demonstrado nessas últimas construções.

Vale ratificar que até aqui as microformas não-conto reproduzidas estão inseridas em livros, em antologias de contos, minicontos, ou divulgadas via Internet como narrativas, ou consideradas pela crítica como pertencentes ao gênero “conto”, ou constituintes de um gênero ou subgênero narrativo inédito. Entretanto, a não-escrita, o vazio, as elipses, são decisões perceptíveis na estruturação do conto, em alguma parte deste. Aqui a não-escrita se coloca como o objeto tal qual: são escritas ultracurtas, chamadas de “narrativas”, cuja tessitura se resume à inscrição do título.

¹⁶⁴ “se produce un nanotexto que nos cuenta, por ejemplo, la compleja historia de un ser egocéntrico, un Rey Sol que reduce Francia entera a su persona.”

¹⁶⁵ *Cuentos de un minuto* (2006) é o título da obra em que aparece a micro-escrita não-narrante “Hoja en blanco”.

¹⁶⁶ Micro-escrita inserida em *Por favor, sea breve 2: antología de relatos hiperbreves* (2009).

¹⁶⁷ “Si solo incluyera la partícula “Yo”, el texto se quedaría en una mera conceptualización lingüística. Si solo tuviéramos la otra, “Luis XIV”, tendríamos una simple unidad referencial.”

Outras obras merecem algum realce por preferirem a não-identificação mediante os já canonicamente fixados gêneros literários prosaicos, como *Birlibirloque* (1987), da mexicana Carmen Leñero, e *FraseCitas: composiciones literárias mínimas* (201[?]), de J. Miguel Ángel de Toro Gómez. As micro-escritas contidas nos livros dispensam, inclusive, o título. Transcrevo um exemplo correspondente a ambas obras abaixo.

[sem título]

Si mi piel no me contiene, tampoco me contendrá la ajena:... promiscuidad potencial de todo impulso. (LEÑERO, 1987, p. 71)¹⁶⁸.

[sem título]

Tengo una buena relación de convivencia de más de diez décadas conmigo mismo, pero creo que ya va siendo hora de independizarme. (DE TORO GÓMEZ, [201-?], l. 433)¹⁶⁹.

Os microtextos e escritas breves de *Birlibirloque* e *FraseCitas* transitam entre a minificção, de natureza transgenérica, proteica, e a micro-escrita não-gênero, como nos casos apresentados acima. Quando o autor decide não designar a que forma ou gênero suas composições remetem, compreende que *estas* não revelam um pertencimento específico a alguma “estrutura literária”. A economia do texto faz com que tampouco uma marca genérica dominante se evidencie: ele percorre o vasto campo do discurso, seja este literário ou não, em busca de um propósito ao menos expressivo.

A postura receptiva dos minicontos, diferentemente, coloca o leitor como explorador da semântica dos contantes, das ações, das experiências inscritas e visíveis no texto. No exercício da interpretação, de revisão das partes mais significativas da escritura, que se abre às vezes a um tipo de interpretação-narração, alguns contantes (ações) e elementos narrativos podem aparecer pela primeira vez, todavia tendo como apoio a sugestão do que *já há*, quer dizer, as partes narrantes

¹⁶⁸ “[sem título]

Se minha pele não me contém, tampouco me conterà a alheia:... promiscuidade potencial de todo impulso.” (tradução nossa).

¹⁶⁹ “[sem título]

Tenho uma boa relação de convivência de mais de dez décadas comigo mesmo, mas acho que já está sendo hora de independizar-me.” (tradução nossa).

outras e componentes de um discurso literário não-narrativo. A evocação de novas ações ou elementos narrativos não desfaz a genericidade que o texto já possuía. A micro-escrita provoca outro movimento. Ao buscar narrativizar aquilo que *não é*, o leitor chega a acontecimentos e a itens narrativos inéditos sem relação direta com o corpo do texto lido. Isso implica que a micro-escrita impulsiona uma pluralidade de narrativizações que espontaneamente divergem, de leitor para leitor. O objeto “nano” aqui não se converte em um “macro”: do objeto “nano” deriva outros, independentes, com aspecto “macro”. Em “Féretro”, miniconto discutido no capítulo anterior, um leitor pode inferir que “o narrador que narra o conto, em terceira pessoa, se trata do próprio marido da defunta”, diferentemente de outros “receptores”. Mas “o acontecimento de que uma mulher morreu” não precisa ser suplantado: é um dos contantes visíveis, transferidos à superfície da escritura, sem os quais a mínima narratividade não consumaria.

Encerra aqui uma discussão do plano estrutural de microformas enquadradas no gênero micro-escrita, um gênero que se confirma pela “negação total” do que é genérico, diferentemente da minificção, que se confirma pela “negação parcial” de uma superestrutura. Observamos que as três microformas são relativamente independentes, em sua estruturação, no modo como descumprem a narratividade do conto: uma não-unidade transmodal, por meio do qual a linguagem narrativa ou não-narrativa se intercruza com traços de gêneros outros, literários ou não, e de diversos tipos textuais, discursivos ou midiáticos; uma não-unidade pré-narrativa, que seria uma micro-escrita que apresenta uma ação, ou uma narração, fora de uma sequência narrativa denunciante de um enredo, de uma história-conto; por último, a não-unidade não-narrante, por meio da qual tampouco é perceptível uma ação envolvendo duas vozes, dois sujeitos, dois (devir-)personagens, acontecendo de a micro-escrita se apresentar em moldes unifrásico – como argumento, no presente do indicativo, e em primeira pessoa –, monolexêmico, ou desprovido plenamente de corpo.

3.2 As microformas e o seu conteúdo: sete inclinações da micro-escrita

No laboratório das escritas mínimas que se projetam como literárias, uma micro-escrita não-conto emerge quando a necessidade urgente de *contar* é substituída pela ambição da expressão livre, pela urgência do *dizer*. O dizer é suficiência linguística antes de tudo; perfaz os gêneros, literários ou não, e transita no

exterior destes. O nível do dizer orienta as funções da linguagem, das quais a estética é apenas uma, e esta não necessariamente literária. Objetivo pontuar, com isso, que existem alguns aspectos nítidos em textos pertencentes a certo gênero literário que integram também múltiplas formas de expressão, oral ou escrita, em vários tipos de discursos. A concisão que se percebe em um conto, por exemplo, se notabiliza em determinado telefonema. Em síntese, o cômico, o elíptico, o irônico, elementos integrantes de algumas escritas hiper-breves, não podem significar, sozinhos, atributos denunciadores de uma pertença ao gênero conto. Tais componentes são “propriedades” da linguagem, no geral. Em uma narrativa também se *diz*, mas o dizer esbarra na presença de uma narratividade irremovível.

Portanto, haverá elementos presentes em considerável quantidade de contos que se repetem no miniconto, na minificção (anti-conto) e na micro-escrita (não-conto). No que diz respeito a esta última, independe se mediante uma microforma pré-narrativa, ou transmodal, ou não-narrante. No subtópico anterior, me ative à unidade (não-unidade), ou seja, ao todo estrutural das micro-escritas, e nos modos específicos como apresentam a não-narratividade. Agora nos concentraremos em componentes internos, em fatores semânticos/temáticos mais notórios nas micro-escritas, os quais poderão ser vistos, às vezes, participando simultaneamente das três microformas.

No tocante a formatos que confirmam a identidade genérica, componentes que correspondem ao nível semântico da escritura especificam ainda mais o gênero: o “conto maravilhoso”, por exemplo, ao que se voltou Propp (2001). Nesta situação, uma pertinência depende da outra: como conto, não pode escapar do assunto “folclore”; enquanto maravilhoso, não pode abandonar a estruturação de um conto. A inespecificidade genérica assinala que os traços não-estruturais não mais trabalham a serviço de uma forma literária especial, uma vez que passam agora ao protagonismo nesta relação texto-leitor. A seguinte situação ilustra: o humor que excede (o grau do dizer) o relato de uma ação (o grau do contar). Entretanto, o complexo deste tema é que a semântica das micro-escritas, assim como algumas estratégias de composição utilizadas por seus autores, converge com pontos habitualmente explorados na narrativa-conto. Isso só reforça nossa disposição a julgar que aquelas, consideradas as suas particularidades, são contos. Mas, vale a pena (re)frisar, a não-narratividade frustra qualquer conclusão desta natureza; ela quebra o elo entre morfossintaxe e semântica de um texto narrativo vinculado ao (sub)gênero conto.

Nesta subseção discuto escritas hiper-breves que apresentam as seguintes inclinações discursivo-semânticas: *o humor/ironia, a tentação do clímax, o traço fantástico, o real-cotidiano, o cepticismo, a relação título-corpo, relação texto-texto virtual*. Como vimos, são subgêneros didático-ensaísticos a “anedota”, “causo/caso”, “enigma”, “charada”, através dos quais se busca, muitas das vezes, o *efeito do humor*. Algumas micro-escritas se delinearão com esse desígnio, sem que tampouco o esboço narrativo necessite aparecer. Busca-se impactar o leitor, ludicamente, como num estalo surpresa. O humor pode ainda se aliar à ironia que, nos aforismos, sentenças ou máximas, servia como aparato de um objetivo moralizante, doutrinador ou pedagógico. Aqui, junto ao humor, cooperam na veiculação do satírico, do jocoso, do cômico. São exemplos de escrituras micro deste tipo, e de igual maneira desprovidas de narratividade:

Declaração de amor

Eu te pago. (SPALDING, 2009, p. 50).

Pedido de divórcio

Tu me paga. (*ibid.*, p. 51).

(sem título)

– Mulher, como estás gorda!
– É... tô comendo o pão que o Diabo amassou. (ALBUQUERQUE In: FREIRE, 2004, p. 64).

Dios se demoró demasiado en existir. Como venganza, los humanos inventaron los diccionarios.

Microcuento antropocêntrico (VALENZUELA, [201-?], p. 12)¹⁷⁰.

O humor é um dos atributos mais perceptíveis nos minicontos e minificções. Nas micro-escritas apresentadas acima, nota-se a ambição pelo choque, pela surpresa. Vínhamos afirmando, sempre que possível, que com o escape do narrativo, a veiculação de algo conciso e elíptico se garantia mesmo assim, de forma que a proliferação de obras com essas estruturas foi veementemente facilitada. O humor entra como proposta de efeito “aos moldes” pós-modernos e sobretudo pós-

¹⁷⁰ “Deus demorou demais para existir. Como vingança, os humanos inventaram os dicionários.

Microconto antropocêntrico” (tradução nossa).

autônomos, tendo o poder de ofuscar o pertencimento genérico insinuado. Elas estimulam o riso sem que seja pela forma de uma “anedota”, ou de um “causo”, essas que são tidas, historicamente, como modalidades clássicas de um texto de tipo humorístico.

O “causo”, na visão de Anderson Imbert (1979), “é tão interessante como a anedota mas a situação que apresenta pode ser real ou fantástica, reveladora do caráter humano e também da natureza absurda do cosmos e do caos” (p. 29, tradução nossa)¹⁷¹. A diferença entre as duas, portanto, se resumiria em a primeira ser estória, e a anedota a história. Falar de caso, anedota e piada é remeter a uma só estrutura, com mesmas intenções. A piada, no mais das vezes, adere a uma estrutura narrativa, ainda que sua intenção seja, predominantemente, não-estética. A “anedota”, ainda seguindo Anderson Imbert (1979),

acrescenta um traço a uma pessoa conhecida mas não cria uma personalidade. Quando não se busca entreter (entretenimento momentâneo, sem alto valor artístico) edifica moralmente, seja por sua lição positiva ou negativa. Em todo caso satisfaz a curiosidade e ainda o gosto pela murmuração e o escândalo.¹⁷² (ANDERSON IMBERT, p. 29, tradução nossa).

Em algumas micro-escritas, não há tempo suficiente que torne a “satisfação” instantânea, uma vez que a “graça” é apreendida no detalhe, e não após à escuta ou leitura de um amplo acontecimento que se conta. O riso irrompe como átomo arrebatador, como ironia, quer dizer, uma graça que se assimila nos subentendidos. Das micro-escritas referidas linhas atrás, “Microcuento antropocêntrico”, de Bruno Faúndez Valenzuela possui um tom de humor menos explícito. Ademais, é claro que, quando se trata de um microtexto de condição genérica expressa por negação da unilateralidade do gênero, o descarte de traços quaisquer que aludam ao literário é incontrollável, impresumível. Nas duas composições de Marcelo Spalding – “Declaração de amor” e “Pedido de divórcio” –, a narração sequer se ensaiou. Pelo envolvimento semântico imediato entre título e corpo é que se pode ver a jocosidade do que é enunciado, ou pela sintonia das duas composições que estão posicionadas

¹⁷¹ “es tan interesante como la anécdota pero la situación que presenta puede ser real o fantástica, reveladora del carácter humano y también de la naturaleza absurda del cosmos o del caos.”

¹⁷² “agrega un rasgo a una persona conocida pero no crea una personalidad. Cuando no se propone entretener (entretenimiento momentáneo, sin alto valor artístico) edifica moralmente, sea por su lección positiva o negativa. En todo caso satisface la curiosidad y aun el gusto por la murmuration y el escándalo.”

lado a lado, remetendo talvez a somente um efeito sarcástico, sobre o matrimônio em si.

Na micro-escrita sem título de Maria Pereira de Albuquerque, o humor estala, ao nosso ver, com a resposta da que ouviu “como estás gorda”, ao justificar que o “sobrepeso” se deve ao fato de “estar comendo”, não qualquer um, mas “o pão que o Diabo amassou”. Seja pelo absurdo de um pão amassado pelo diabo fazer engordar, ou pelo mero uso de um ditado popular muito conveniente para responder à exclamação realizada, o humor irrompe. Outros leitores já não verão por esse ângulo, o que é natural: temos aqui diálogo, surpresa, intertextualidade, ausência de título, escrita integrante de um livro de contos, etc. Enfim, a narratividade de um conto é suplantada pelo discurso humorístico

Este humor investido em um dito ultracurto, unifrásico, se alcança também pela influência de uma das figuras de retórica mais prestigiadas no século XXI, usada com fins de enfeitar um pensamento, um assunto, uma matéria jornalística, um anúncio publicitário, ou, muito mais via internet, as postagens, comentários, *memes*, em redes de relacionamentos, portais, páginas e plataformas virtuais: o “trocadilho”. O dicionário de termos literários de Carlos Ceia nos apresenta oito modalidades da figura:

trocadilhos que partem de um equívoco entre dois sentidos diferentes do mesmo vocábulo; trocadilhos que derivam da semelhança morfológica dos homógrafos; trocadilhos baseados nos arcaísmos da linguagem, que só serão entendidos se não os desconhecermos, por exemplo «acheque» com o sentido de doença por «acheque» com o sentido de pretexto ou ocasião; trocadilhos criados por questões fonéticas que se prendem muitas vezes com a pronúncia, por exemplo «A Deus Nosso Senhor», e «adeus, nosso senhor»; trocadilhos que derivam de frases feitas e que apelam à perspicácia mental do leitor/ouvinte [...]; trocadilhos que originam da exploração do significado etimológico da palavra, mas que só obtêm o seu efeito se o leitor tiver esse conhecimento – jogando com a palavra «douto», o padre António Vieira escreveu: «Quem não é dócil não pode ser douto, antes a mesma docilidade é um sinónimo da ciência»; trocadilhos que se apoiam na semelhança fonética de duas palavras de categorias morfológicas diferentes ou iguais, como no exemplo das actividades profissionais: «o padeiro faz pão e o pedreiro faz pedras»; trocadilhos baseados na composição das palavras que frequentemente recorrem à troca dos elementos que constituem o grupo fraseológico ou os elementos do composto, como por exemplo quando Aquilino Ribeiro escreve: «Criticar um mestre-de-obras é uma obra-de-mestres», ou «Convencer o mestre-de-obras é de facto, um bico-de-obra.» (ROCHA In: CEIA, 2009, on-line)¹⁷³.

São evidentes os trocadilhos nas micro-escritas que seguem:

¹⁷³ Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/trocadilho/>. Acesso em: 07 de agosto de 2019.

O método revisitado

Considerou necessário colocar seu ideário bem no alto da página, em forma de epígrafe: *Penso, logo hesito*. (COUTINHO, 1989, p. 54).

Medo do êxito

Na hora H, hesito. (CARVALHO In: ROSSATO, 2010, p. 53).

vermelho

veio branco passou rindo. preto só olhou. veio branco passou rindo. preto só olhou. veio branco passar rindo. preto pegou machado e vingou cor. (JUSTUM, 2015, l. 119).

As duas primeiras micro-escritas expressam o primeiro caso de trocadilho, que evoca a combinação de termos com mesma ou próxima construção morfológica/etimológica. Coincidentemente, nas duas composições o núcleo do trocadilho se concentra na palavra “hesito”. Na primeira situação, o autor joga com a frase famosa do filósofo René Descartes – “penso, logo existo”, ocorrendo de o sentido só ser captado tendo o leitor conhecimento prévio desta expressão. O segundo trocadilho com “hesito” faz a frase entrar em sintonia (foneticamente) com o vocábulo “êxito” presente no título, promovendo um embate de sentidos, já que uma das fórmulas para se chegar ao êxito é “persistir”, não “hesitar”.

Já em “vermelho”, de Justum, sobressai o trocadilho resultante de aproximações fonéticas. Mas, de novo, a cumplicidade do leitor deve ser exercida para que ele seja assim apreendido. É preciso que, por exemplo, na repetição de “veio branco passou rindo”, pensemos no “veio” como forma anômala, coloquial, de “velho”. Agora, como substantivo, a ambiguidade ou a polissemia do enunciado se notará com mais espontaneidade. O efeito do trocadilho dialoga com o desejo do escritor em ser conciso, preciso, deixando ele o posto de ficcionista para assumir o de frasista. A própria figura propicia esta fuga do literário para o real, ou o contrário: no trocadilho, se abandona a expressão 1 para que sejam explorados os traços fonéticos, morfológicos ou semânticos coincidentes de uma expressão 2, inserindo-os diretamente em toda a contextualização daquele primeiro. Neste jogo, se cortam os prováveis empreendimentos linguísticos que explicitariam o vínculo de ambas, e se chega ao hiper-breve.

Conforme a *tentação do clímax* se envereda outra considerável quantidade de micro-escritas não-conto, a-gênero. Não me remeto a uma semelhança entre estas

escritas e a literatura dramática, senão à tendência pela inscrição de temas como a “morte” ou a “ruína de um potencial personagem” em sua composição. A atitude combina com as expectativas do escritor para com o cumprimento genérico de sua construção, posto que o evento da perda, do trágico, do dano, caracteriza, naturalmente, o apogeu de uma trama. A tentação do clímax visa a densidade dramática do conto, mas esbarra em um impasse: a densidade dramática do conto depende de uma sequência de atos narrados e de certa organização de enredo. Ficamos com o impacto de um final, da “notícia” da morte, por exemplo, de um sujeito que se projeta como personagem, mas não por “sólido” conhecimento deste ou mediante uma narrativa que nos conduz ao episódio apical. Abaixo alguns exemplos:

[sem título]

Uma vida inteira pela frente. O tiro veio por trás. (MOSCOVICH In: FREIRE, 2004, p. 16).

Misil inteligente

El científico creó un misil verdaderamente inteligente. En la primera prueba se volvió contra su creador y lo mató. (PEDRO APARICIO, 2016a, l. 58)¹⁷⁴.

[sem título]

Classificado: “Procuró Eva, amor infantil. Última vez vista: na rodoviária, chorando minha partida. (ROSSATTO, 2012, p. 94).

Alzheimer

Cada mañana despertaba con una nueva familia. (DE LA CRUZ, 2019, l. 698)¹⁷⁵.

Na micro-escrita de Cíntia Moscovich, que tem como corpo “Uma vida inteira pela frente. O tiro veio por trás.”, somos surpreendidos inicialmente pela ausência de um sujeito, se analisarmos seu nível linguístico, morfossintático, consequentemente de um personagem. Claro, quando se recebe a escrita como sendo literária, narrativa,

¹⁷⁴ **“Missil inteligente**

O cientista criou um míssil verdadeiramente inteligente. Na primeira prova se voltou contra seu criador e o matou.” (tradução nossa).

¹⁷⁵ **“Alzheimer**

Cada manhã acordava com uma nova família.” (tradução nossa).

crê-se na presença de uma determinada pessoa que “sofreu um tiro”. Vida interrompida? Se sim, eis um acréscimo nosso, um gesto narrativizante. Não é certo que esta pessoa (que criamos – pode ser um animal) veio a óbito, por mais que haja a frase primeira “uma vida inteira pela frente”. Um estado de coma ou uma paralisia de membros do corpo pode fazer uma pessoa sentir a frustração dos seus sonhos, do seu futuro, e se entender “vivendo como um morto”. No mais, não há uma sequência de atos, tampouco um acontecimento (aquele que requer três movimentos (ANDERSON IMBERT, 1979)), nem narrador, personagem, espaço ou tempo. Eles aparecem com o exercício que empregamos, com a narração que colocamos em curso, com a ajuda dos elementos impulsionadores de sentido (mais presentes em microformas pré-narrativas): “vida futura”, “tiro pelas costas”.

Além desses pontos, convém destacar o foco da micro-escrita no tema da morte, na ruína de alguém, sem ter nos interceptado com uma narratividade precedente, sem que nos surpreendesse com uma amarração narrativa a posteriori. Apostase-se que o episódio apical tenha potência de apresentação, complicação e epílogo, além de ser um clímax por excelência. Certo é: a narratividade do conto inexistente, dado que temos a nossa frente um não-conto.

Em “Misil inteligente”, de Juan Pedro Aparicio, vemos novamente apelo ao trágico: a cena em que o míssil aponta para o cientista que o inventou e o mata. Não sabemos como o movimento do projétil se dá: se por vontade própria, como numa antropomorfia, se como um episódio acidental, se foi disparada por alguém que não aparece na cena. Temos uma ação narrada? Sim. Mas durante esta Tese estamos pensando na narração do conto, na narratividade de sua composição (levando-se em conta que as micro-escritas selecionadas fazem parte de livros ou antologias de contos e/ou ficções, ou são divulgadas em espaços destinados a publicação de contos/histórias, ou são assimiladas com tal condição por sua crítica). A ação narrada corresponde a uma cena neutra, a um ato deslocado, a um acontecimento relativo a um conflito que deve ser narrado na recepção: o não-conto se confirma quando ao leitor lhe é aberta essa possibilidade de construir sequências narrativas que justifiquem a aparição abrupta da escrita ultracurta aos seus olhos.

A tentação pelo clímax conduz Edsson Rossatto ao, segundo a nomenclatura que ele propõe, “nanoconto” “sem título” reproduzido anteriormente. Neste exemplo de micro-escrita transmodal, o brasileiro insere na forma breve do “anúncio classificado”, gênero textual da publicidade, o tema da partida, da distância, do desejo

do reencontro. A carga semântica do microtexto projeta nos conduzir mais espontaneamente a um gesto narrativizante. Ficamos com a notícia-manchete de uma partida, e de alguém “deixado” na rodoviária. Não sabemos se Eva é criança ou mulher. E fica, inclusive, a ponte para que concluamos o seu rapto nesta mesma ocasião, pelo motivo de ela não ter sido mais vista. As conclusões às que chegamos desde o pressuposto de “estarmos lendo/vendo uma história” não se restringem ao ato de explorarmos os significantes oferecidos. “A partida de um menino”, “o rapto de uma criança”, “o amor não correspondido”, são núcleos narrantes inéditos, são novos “contantes”.

A construção que Enrique de la Cruz conseguiu em “Alzheimer” caracteriza um ótimo exemplo de como explicar o que significa uma não-unidade pré-narrativa. Não-unidade porque, do ponto de vista do gênero conto, a estrutura está aberta a uma intervenção criadora do leitor; pré-narrativa porque ela alude a uma imensa variedade de narrativas reais nas quais aquele ou aquela que sofre do mal de Alzheimer vivencia, podendo-se resumir ao acontecimento habitual do esquecimento diário. Na lógica do conto, o esquecimento diário deve aliar-se a outra eventualidade: o abandono dos filhos, o amor a sua família e toda energia usada para amá-la, alguns diálogos proferidos pela personagem quando estava em condições mentais normais... Há uma ação única, que difere, frise-se mais uma vez, da unidade de ação do conto: a “ação única” remete ao registro de uma atmosfera neutra, que não sabemos a que história pertence; a “unidade de ação” diz respeito à “sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam” (MOISÉS, 2006, p. 41). Sem sequências, não há narrativa.

Agora destaco outro desdobramento a nível de conteúdo seguido por muitas micro-escritas redigidas nos últimos cinquenta anos: o *fantástico*. Este é um dos tópicos mais abordados no estudo do miniconto e da minificção. Trata-se, além de tudo, de uma tendência da escritura micro elaborada em língua espanhola, na Espanha, e principalmente na América Hispânica. Segue-se a tradição inaugurada em Juan José Arreola, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, “o ABC do fantástico latino-americano” (ZAVALA, 2017, I. 2517). Continuando com Zavala, “na atualidade podemos definir a narração fantástica como aquela onde irrompe o impossível, em um contexto onde os personagens ou o leitor implícito se perguntam pela possível causa

destes acontecimentos irracionais” (*ibid.*, l. 2511-2517, tradução nossa)¹⁷⁶. Mas é possível tocar no fantástico sem a narratividade, justamente ali nos interstícios do narrativo, da descrição, e do discurso, onde a escritura se dá sem compromisso de pertencas. A seguir, cito três micro-escritas não-gênero que manifestam um traço do fantástico.

Cuento de horror

La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones. (ARREOLA In: FERNÁNDEZ FERRER, 1990, p. 54)¹⁷⁷.

Casi

Ayer por la tarde casi vi una mariposa. Si en su alegre revoloteo se hubiera posado sobre la ventanilla del féretro que me alberga, mis ojos habrían alcanzado a gozarla. (DÉLANO In: ARMANDO EPPLE, 2002, l. 296)¹⁷⁸.

La sed del diablo

Era un joven océano azul y brillante. Un día el diablo le pidió agua y, compadecido, le dejó beber. Hoy es el desierto del Sahara. (PEDRO APARICIO, 2016b, l. 844)¹⁷⁹.

O famoso microtexto de José Arreola nos provoca com o ultimato do título: “Conto de terror”. O tom fantástico está no tema da fantasmagoria, quando o suposto protagonista declara que se tornou “o lugar das aparições”. O lugar pode refletir, numa metonímia, a mente do sujeito, ou ele próprio se transformou em um lugar qualquer, sobre o qual não temos conhecimento, e onde a mulher “que ele amou” transita. Mas o fantástico não é desenvolvido via narratividade. Todorov (1981), tratando diretamente da literatura fantástica, aponta o “medo” como um dos componentes do

¹⁷⁶ “en la actualidad podemos definir la narración fantástica como aquella donde irrumpe lo imposible, en un contexto donde los personajes o el lector implícito se preguntan por la posible causa de estos acontecimientos irracionales.”

¹⁷⁷ “**Conto de terror**

A mulher que amei se converteu em fantasma. Eu sou o lugar das aparições.” (tradução nossa).

¹⁷⁸ “**Quase**

Ontem de tarde quase vi uma borboleta. Se em seu alegre volteio tivesse pousado sobre a janelinha do féretro que me alberga, meus olhos teriam alcançado gozá-la.” (tradução nossa).

¹⁷⁹ “**A sede do diabo**

Era um jovem oceano azul e brilhante. Um dia o diabo lhe pediu água e, compadecido, lhe deixou beber. Hoje é o deserto do Saara.” (tradução nossa).

gênero, quer dizer, como tipo de reação que percebemos adentrar nos personagens. Sem narratividade, tal reação resulta mais sugestiva que explícita. Não há um mínimo de tempo que nos assegure sobre o estado do personagem, ainda que o título indique: “horror”.

“Casi”, de Poli Délano, traz um morto com capacidade de lembrança, uma impossibilidade fantástica. A naturalidade com a qual localiza a si mesmo e comenta sobre a borboleta fazem o fantástico intercruzar-se com um realce “maravilhoso”, manifestado na “existência de feitos sobrenaturais, sem implicar a reação que provocam nos personagens” (TODOROV, 1981, p. 27). Mais uma vez, não foi necessária uma abertura, uma complicação, ou qualquer preparação narrante que explicasse a presença da borboleta, ou o porquê da morte, ou a razão desse estado transcendental. Por último, “A sede do diabo”, de Juan Pedro Aparicio, o fantástico se manifesta na imagem do diabo dialogando – como propõe o sujeito que enuncia através do discurso indireto – com o oceano. No ato de “beber o oceano”, ele faz surgir o “deserto do Saara”. Novamente, não há a narratividade do conto, mas um impulso potente (promovido pelo fantástico) do microtexto para o interior desta cena neutra, assim como uma força de devir-narrativa, uma abertura a uma narrativização a posteriori.

Ao *realismo* estão inclinadas uma série de escritas ultracurtas elaboradas por autores brasileiros e estadunidenses. Também este componente integra os contos, minicontos e minificções. Na micro-escrita, seu desdobramento segue uma regência que não é a de um gênero. Sobre o assunto, expressa Edsson Rossatto (2012), em termos mais pedagógicos: “embora use a linguagem de conto, a micronarrativa se aproxima da crônica por apresentar a temática do dia a dia. Sempre digo que, se a crônica é um retrato do cotidiano, a micronarrativa é sua foto 3x4” (ROSSATTO, 2012, p. 235). Ana María Shua, assim como Rossatto, mais ativa enquanto escritora que como pesquisadora, pontua: “é perfeitamente possível contar histórias realistas em poucas palavras, embora talvez seja mais difícil, em especial para nós, os hispano-falantes que, por razões de tradição, associamos a brevidade com o recurso fantástico”. (SHUA, 2017, l. 842, tradução nossa)¹⁸⁰. O miniconto realista é possível, seguramente. Mas aqui, na micro-escrita com estrutura incompatível à do conto, “a

¹⁸⁰ “es perfectamente posible contar historias realistas en pocas palabras, aunque quizá sea más difícil, en especial para nosotros, los hispano parlantes que, por razones de tradición, asociamos la brevedad con el recurso fantástico.”

realidade” – na acepção que tem em Zavala (2004) – acompanha uma construção desprovida de narratividade. O real não sucumbe diante de um texto com esterilidade narrativa característica do conto: perpassa a narração e demais nuances descritivas e discursivas. Abaixo, alguns exemplos:

[sem título]

- Eu não te amo mais.
- O quê? Fale mais alto, a ligação está horrível! (FURTADO In: FREIRE, 2004, p. 43).

Nem tudo é verdade

O que me irrita nesses rapazes com quem tenho transado é a mania de querer conversar depois do sexo.
Saudade do tempo em que os homens simplesmente viravam de lado e dormiam.
Eles levaram muito a sério nossas reclamações. (LEITE, 2002, p. 31).

Pedofilia

Ajoelhe, meu filho. E reze. (FREIRE, 2004, p. 56).

A micro-escrita “sem título” de Jorge Furtado apresenta o fragmento de um diálogo articulado em um telefonema. Tal “cena neutra”, incapaz de significar o conto em si, reflete o real em duas falas concernentes a uma conversa comum, que não exige dos interlocutores a utilização de uma linguagem orientada segundo a conotação, a subjetividade ou mesmo a representação. Maior parte das micro-escritas com traço realista inicia e se encerra com discursos diretos ou indiretos, muitas das vezes pronunciados por uma pessoa apenas, o que compromete ainda mais uma equivalência das microformas à estrutura do conto. Nestes casos a função estética da linguagem costuma perder sua dominância na expressão, ou pode inexistir, em face do comando de um desdobramento fático da comunicação, algo que se observa no microtexto mencionado. A resposta do segundo interlocutor à afirmação “eu não te amo mais” está carregada do cômico, do irônico. Não temos a certeza de que “a ligação está horrível” a não ser pelo prisma da pragmática: a segunda pessoa do diálogo desconsidera a afirmação articulada anteriormente, depois de entendê-la perfeitamente, uma vez que não deseja “terminar o relacionamento” (acréscimo narrante).

“Nem tudo é verdade”, de Ivana Arruda Leite (2002), também nos apresenta uma forma bem distante daquilo que se consolidou acerca do conto: uma estrutura que se aproxima do ensaio, do argumento, com mensagem nitidamente cômica e realista. Não há conotação, o que pode ser averiguado com a ausência total de metáforas. Provendo-se daquela linguagem mais confessional que narrativa, assim como no microtexto “Caráter”, de Rodrigo Naves (1998), anteriormente analisado, por meio da qual a voz (“narrador”) emite opiniões, disserta sobre as suas convicções e ideologias, em um todo que constitui uma não-unidade transmodal: a mulher, na micro-escrita, se mostra irritada “com a mania que tem os homens recentes com quem ela tem se relacionado de conversar após a transa”. Com toque refinado de humor, ressalta que “eles levaram muito a sério”, provavelmente, “a impressão que as mulheres tinham no passado”, “de que eles mal conversavam, viravam e dormiam”. Novamente, nenhuma história nos é narrada. Mas lógico que, a depender do leitor ou da leitora que vivenciou ou ouviu sobre o assunto tratado pelo “narrador”, tramas poderão ser evocadas.

A única micro-escrita composta pelo próprio organizador da antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), Marcelino Freire, intitulada “Pedofilia”, é, das três, a que tenha provavelmente o título mais imprescindível, para que possamos adentrar na “realidade do abuso infantil”. Sem ele, compreende-se um pedido de alguém (um pai, parente) para que uma criança (seu filho), fizesse, de joelhos, a oração. O título investe no tema: pedofilia. Não há o acontecimento, composto pelo movimento de ações que atravessam a abertura, o desenrolar e o fechamento de um enredo. Não há espaço. Onde isso ocorre? Mas o início com “pedofilia”, e o conteúdo com alguém que deve se ajoelhar e rezar, culmina em um ponto coerente. O trocadilho é fatal: a posição e o gesto da reza coincidem com os do ato do sexo oral. Mas também por que não pensar no ocorrido dentro de um templo religioso? Uma alusão aos escândalos em igrejas? De novo, este leitor avançado se infiltrará nos átrios do escritor em busca das conexões, dos elementos, não dos significados no “modo hermeneuta”, mas dos componentes narrativos, para conceder lógica àquele resumo de Freire. O leitor é conduzido a detectar estas fissuras estruturais. Não há problema em “Pedofilia” desviar-se da unidade dramática do conto: sua não-unidade não-narrante nos faz narrativizar.

Há micro-escritas pelas quais percebemos um *realce céptico* na voz emissora (devir-narrador, devir-eu-lírico...). O cepticismo é uma das peças que ornamentam a

produção filosófica e literária pós-moderna, em um momento histórico em que as singularidades ignoram a unilateralidade das verdades, ou da própria existência destas. A seguir reproduzo três casos.

Eterna presença (II)

Que é deus? (pergunta o homem sem fé).
Um inseto que concentradamente escala o áspero casco de uma árvore. (COUTINHO, 1989, p. 72).

não

ao chegar a vez de teobaldo, deus fechou o livro. (JUSTUM, 2015, l. 180)

Criação

No sétimo dia, Deus descansou. Quando acordou, já era tarde. (BLUM In: FREIRE, 2004, p. 96).

O ceticismo nas micro-escritas acompanha o que ocorre nas microficcões: uma fusão entre o cético e o profano, que acusa um indivíduo resistente a uma regência sobre-humana e radicalmente crítico desta, utilizando a ironia e a sátira como estilos principais. Os três exemplos ilustram essa estética, com a inscrição da figura “deus/Deus” como (devir)personagem. Em “Eterna presença II”, de Edilberto Coutinho, deus, numa zoomorfização, “escala um áspero casco de uma árvore”. Já “não”, de Justum, que, do mesmo modo como se escrevem todos os microtextos do livro, possui apenas palavras em minúsculo, nos apresenta uma cena neutra, do fechamento de um livro, “ao chegar a vez do teobaldo”, como talvez “uma crítica à providência divina”, ou o próprio ocorrido de “‘não’ julgar as obras de Teobaldo, no juízo final, e deixá-lo entrar direto no lago de fogo”, parodiando assim um excerto do apocalipse bíblico.

“Criação” de Tatiana Blum traz também uma intertextualidade, dessa vez, do episódio da criação, segundo a tradição judaico-cristã: o acréscimo narrante de que “Deus acorda”, e percebe “que já é tarde”. A “decepção de ter criado o mundo e o homem” se torna uma nova narrativização, da parte do leitor, neste caso. Chega-se à não-narratividade, do não-conto, pela razão de já haver um objeto macro contante, sobre o qual se conclui que o mesmo merecia apenas um contorno, uma intervenção paródica, crítica, ensaística, didática.

O contato empreendido entre *título e corpo*, no tocante às micro-escritas, é mais intensa do que aquela que ocorre nos minicontos (micro-relatos), a começar pelo fato de aquelas se encontrarem vazias de especificidade genérica. Trata-se de uma relação semântica imediata, apreendida algumas vezes na finalização da leitura, e em outras já na assimilação das primeiras palavras do corpo. Afirma Lagmanovich, sobre o micro-relato: “tem um título significativo, que temos de computar como elemento praticamente indispensável do texto” (LAGMANOVICH, 2015, l. 698, tradução nossa)¹⁸¹. Acontece que em um texto que deve confirmar seu pertencimento genérico, como o miniconto, a combinação semântica entre título e corpo vai se construindo paralelamente à atividade narrativa, à narratividade. A importância do título não se confirma até que se chegue ao seu final: “o final é o elemento mais estratégico na estrutura geral de todo conto, pois determina a organização da sua economia narrativa. O final está intimamente relacionado com o *título* e o *início do conto*” (ZAVALA, 2004, p. 313, tradução nossa, grifo nosso)¹⁸².

Na micro-escrita, a cordialidade de sentido entre título e corpo atende a uma velocidade máxima: ou assim, ou corta-se o título, restando somente a construção do corpo, como sucede em grande parte dos microtextos literários, e muitos destes já reproduzidos no tópico anterior. Cito três micro-escritas abaixo, a fim de que entendamos como se dá a complementariedade semântica do corpo em relação ao título, e vice-versa.

Arruda

– Se for o Capeta, diz que eu tô no banho. (FUEGO In: FREIRE, 2004, p. 5).

No embalo da rede

Vou, mas levo as crianças. (LOPES, In: FREIRE, 2004, p. 14).

Acto de desaparición

Era mago de profesión, y cuando se enteró de que iba a ser papá, hizo lo que mejor sabía hacer. (ANZE In: CARVALHO, 2017, p. 65)¹⁸³.

¹⁸¹ “tiene un título significativo, que hay que computar como elemento prácticamente indispensable del texto.”

¹⁸² “el final es el elemento más estratégico en la estructura general de todo cuento, pues determina la organización de su economía narrativa. El final está íntimamente relacionado con el título y el inicio del cuento.”

¹⁸³ “**Ato de desaparecimento**

A sintonia entre o título “Arruda” e o monólogo (quase-diálogo) “– Se for o Capeta, diz que eu tô no banho.” – micro-escrita de Andréa del Fuego –, se apreende mediante uma leitura precisa, com conhecimento prévio, de mundo, textual e linguístico. Exige-se que o leitor conheça um sentido particular de “arruda”. Caso saiba que o termo alude a uma determinada planta, por cujo banho, segundo crenças culturais, repelimos energias negativas, faz-se sentido o discurso direto que já está na composição como resposta, ou articulação de uma pessoa a outra, comprovada pelo imperativo “diz”. O “Capeta”, como terceira pessoa, carece de caracterização. O leitor, porém, poderá vê-lo como “pai”, se porventura optar pela interpretação-narrativização. A necessidade de assimilar o substantivo como sendo um pai é um meio para que o movimento de uma narrativa comece a despontar, assim como um hipotético conflito, imprescindível em uma unidade dramática.

Do modo como está, não há movimento, narração de um drama primeiro, inicial, o qual, se fosse presente, prepararia a narrativa para este momento, em que “uma personagem quer evitar outra”. Por quê? Um leitor avançado diria que “trata-se de um pedido da mãe para a filha, ao ouvir o pai bater na porta. O pai é um homem deplorável, dotado dos piores defeitos que possa ter um marido. A casa é um inferno, e as relações entre os dois só pioraram depois da mudança para ali. A filha é única, carente da atenção do genitor. Alguns minutos atrás, a esposa foi golpeada nas costas com uma cadeira. Quem sabe através de um banho milagroso o maldito não se “escafeda”?” Para que essa narrativização se possibilitasse, foi preciso que apreendêssemos a mesma linha semântica que une o título e o corpo. Não ocorreu de esta conexão se dar no interior de uma narratividade. Esta atividade narrativa nós a executamos.

Em “No embalo da rede” também a intitulação tem ligação intensa com o conteúdo, o corpo, unifrásico novamente. Quem diz “vou, mas levo as crianças” supostamente está na rede, e se dirige a alguém, que perguntou se este vai partir, ou o(a) provocou a sair, ou ir embora, sair de sua vida. Não se sabe se de mulher ou de homem aquela voz. O autor sim. O leitor escolhe. Sendo este empurrado para abordar essa micro-escrita como narrativa, talvez imagine uma cena em que a mãe está com os dois filhos juntamente com ela na rede se balançando, anunciando

Era gênio de profissão, e quando se deu conta de que ia ser papai, fez o que melhor sabia fazer.” (tradução nossa).

debochadamente uma decisão depois de uma tensa discussão com o marido. Em um conto, “vou, mas levo as crianças” participaria de um pós-clímax, desfecho, mas também de qualquer fase. Até mesmo seria título. Porque a urdidura narrativa que precede ou sucede autoriza sua localização. Aqui não, é uma frase que enuncia, para nós leitores, “ser a história”. O que não procede, pois nós mesmos fomos quem acabamos de narrar. Mas a “cena neutra”, a mesma que pode se transformar em uma narrativa-conto, só foi possível por esta cordialidade entre título e texto, tal como participassem de um período apenas: “No embalo da rede, disse a mulher: – Vou, mas levo a criança”.

Em “Acto de desaparición”, de Sisínia Anze, há um choque dramático perceptível com a inscrição do tema do desaparecimento: “alguém sabe que será pai”, e simplesmente desaparece. Mais uma vez, não há narração do conflito, de sua complicação e culminação; não há compromisso com uma linha narrativa, por mais que esta seja embaraçosa e enganosa, que dê razão ao desaparecimento. O índice “era gênio de profissão” tem como correlato o “ato de desaparecer”, sem deixar rastros, e nunca mais voltar, mas não pode ter correlação com outros contantes, como, suponhamos, “o episódio em que pegou, às escondidas, o exame de sua namorada, menor de idade”, uma vez que “isto não foi contado”. Em contrapartida, resta a não-narratividade suprida pela inserção de um ato isolado com potente apelo a gestos narrativizantes outros, a evocação de contantes e significantes genéricos ausentes. E, mais uma vez, toda “narrativização a posteriori” se viabiliza por conta do título. Fosse uma micro-escrita sem designação, nos perguntaríamos, terminada a leitura: “que fez quando soube que seria pai?” O título responde: concretizou o ato do sumiço.

Por fim, destaco o tema das proximidades entre um microtexto ou uma micro-escrita a-gênero (literário) e as formas e aspectos de escrita virtuais, digitais, no funcionamento *off-line* e sobretudo *on-line* dos dispositivos eletrônicos. Há que se colocar a Internet como um marco na história recente da escritura e leitura, uma vez que, por exemplo, todas as “seis propostas para este milênio” que Italo Calvino projetou para a literatura – isto é, “leveza”, “rapidez”, “exatidão”, “visibilidade”, “multiplicidade”, “consistência”, mais a “concisão” (LIMA, 2008) –, se satisfazem primeiramente neste espaço cibernético. Ali se constitui um leitor, por excelência, de objetos micro, induzido a uma prática que se tem automatizado cada vez mais: a leitura cotidiana de textos breves, e na mesma intensidade a escrita do curto.

Estudando a “virtualidade” como “um dos seis problemas para a minificação”, de modo a homenagear o livro de Calvino, Lauro Zavala observa que, assim como diante de um “cibertexto” o leitor “participa com uma intervenção sobre a estrutura e a linguagem do texto próprio, convertendo-se assim em um coautor ativo ante a forma e o sentido último do texto” (ZAVALA, 2000, on-line, tradução nossa)¹⁸⁴, “a minificação se encontra no centro destas estratégias de descentralização da escritura textual” (*ibidem*, tradução nossa)¹⁸⁵. Isso se explica pelo “caráter proteico da minificação” que conflui com a “estrutura hipertextual da escritura digital”: “a hipertextualidade, definida pelo teórico Gérard Genette em *Palimpsestos* (1989), alcança sua máxima expressão na Internet, onde o emissor dispõe uma série de hipervínculos no hipertexto que remetem a diferentes hipotextos” (PUJANTE, 2017, I. 3750, tradução nossa)¹⁸⁶. Ocorre que, para justificar a identificação “minificação”, reivindica-se um compromisso do microtexto para com uma entrega ficcional, por menor que seja. Na micro-escrita, a marca ficcional não necessita ser visível, aparecendo muito mais em um gesto narrativizante de um leitor. A micro-escrita, então, coincide melhor com a hipertextualidade do texto digital, na mesma medida a-gênero, isto é, resistente a leis exclusivas de uma superestrutura. Debato o assunto na sequência, à luz de uma escrita ultracurta de Edsson Rossatto, não intitulada.

[sem título]

O sistema operacional “Terra” travou. Enfureceu-se: apertou ctrl + alt + del. Na tela: “APOCALIPSE”. (ROSSATO, 2012, p. 26).

Na realidade virtual, a mola propulsora para que se chegue a uma composição compacta é a “pressa”. Qualidades como a “leveza”, a “rapidez”, a “exatidão” e a “concisão” seguem a lógica da comunicação, e esta na maioria das vezes se exhibe a nossa frente como um mosaico em que a linguagem cumpre todas as funções ao mesmo tempo, aquelas mesmas apontadas por Jakobson (2007) – referencial, emotiva, fática, conativa, metalinguística e poética. Além disso, o exercício no computador em seu modo *on-line* nos persuade em varias ocasiões sobre o pré-

¹⁸⁴ “participa con una intervención sobre la estructura y el lenguaje del texto mismo, convirtiéndose así en un coautor activo frente a la forma y el sentido último del texto.”

¹⁸⁵ “la minificación se encuentra en el centro de estas estrategias de descentramiento de la escritura textual.”

¹⁸⁶ “la hipertextualidad, definida por el teórico Gérard Genette en *Palimpsestos* (1989), alcanza su máxima expresión en Internet, donde el emisor dispone una serie de hipervínculos en el hipertexto que remiten a diferentes hipotextos”.

requisito de “sermos breves”, cumprido nas postagens de um conteúdo curto, nas abreviações lexêmicas e textuais, na exposição de ideia em um tuíte etc, enfim, numa dinâmica de interação rápida em uma rede de combinação de textos de múltiplas ordens.

Esta “hiper-mensagem” que acessamos ou construímos não tem como única orientação a tipologia ou a genericidade nela iniciada, principalmente se estivermos nos referindo a uma intercomunicação via redes sociais: em determinada situação, “informo”, “comento”, “apelo”, “anexo uma foto, um vídeo”, “insiro mais de um interlocutor naquilo que seria um diálogo”, “edito um texto que acabei de divulgar”, “exploro a crueza denotativa das palavras”, “elejo metáforas no afã de ser mais brando” etc. A Internet é o principal laboratório de escritas “degeneradas”, na acepção mais científica do termo, ou seja, que perdem a compatibilidade com o espaço, o tempo, ou a forma como originalmente são transmitidas e registradas. O funcionamento *on-line* do texto digital escancara a atuação de um leitor-editor, que converge com o procedimento de um leitor-escritor, em face de uma composição literária.

Estamos na “era da informação”, vivendo a história da confirmação das inter- e multimídias, da abertura explícita dos textos e composições, o que se percebe com as invenções contemporâneas denominadas *fanfics*¹⁸⁷, *fan films*¹⁸⁸, e “redublagens”¹⁸⁹. Uma era da não conformidade com o fechamento dos textos. E seria incoerente seguirmos até o fim desta Tese sem frisar o impacto da linguagem digital e virtual na tessitura textual “em papel”.

A permissão de modificarmos, na dinâmica da “edição”, uma estrutura fechada, o que ocorre nas escritas digitais, seria uma lógica injetada nas variadas recepções atuais dos textos literários. Daí a estratégia da composição de uma escrita que explicita a conexão entre a linguagem projetada como literária e a linguagem do computador, da informática, como acontece na reproduzida micro-escrita sem título

¹⁸⁷ Histórias ficcionais que utilizam personagens de um enredo original – filmes, séries televisivas, videogames, animes etc. – modificando suas características e estrutura. Como indica o termo, a “adaptação” é construída por fãs dessas obras primeiras que, a priori, dispensam a formalidade, o status de “oficial” da produção e os fins lucrativos, uma vez serem divulgadas/publicadas no espaço de uma comunidade admiradora. Neste caso, “o valor estético é considerado menos importante que a necessidade de o fã expressar-se” (MURAKAMI, 2016, p. 81).

¹⁸⁸ Acompanham a mesma mecânica das *fanfics*, porém no âmbito do cinema.

¹⁸⁹ Refiro-me, aqui, à “redublagem” não profissional. Como sugere o termo, remete a uma segunda dublagem de um vídeo (filme, série, entrevista, reportagem...), sem que se leve em conta a construção textual do objeto primeiro, assumindo a forma de uma paródia, e tendo os mesmos fins cômicos e satíricos desta. Geralmente se “redubla” fragmentos desta obra ou mídia audiovisual “matriz”.

de Edsson Rossato. Uma micro-escrita que nega a forma do conto, ao se colocar como ponte para uma narrativa, se mostra não ambicionando ser estática: ela respira a expectativa da “escrita a mais”.

Mas não é necessário que a micro-escrita acolha o vocabulário do computador para que essa relação escrita comum-escrita virtual se materialize. Basta a microforma assumir a estética do fragmento, do incompleto, da “manchete”, do “hipertexto”, em seu sentido informático. O excerto inicial, “O sistema operacional “Terra” travou.”, da escrita micro citada, cumpre o seu efeito imediatamente sobre aqueles que conhecem o funcionamento do computador. A combinação de teclas, “ctrl + alt + del”, seria um comando que nos leva ao “ato de resolução” do travamento, algo que apenas uma parcela de usuários sabe do que se trata. Por outro lado, aqui não temos somente vocábulos técnicos. Não é uma máquina que trava, senão a “Terra”. Alguém que não sabemos quem seja aciona o comando, depois de “se enfurecer”. Após os dígitos sequenciais, não lhe aparecem opções comuns de resolução, mas sim a palavra “apocalipse”, em letras maiúsculas. Um gesto narrativizante inferiria que: “Deus percebeu que suas criaturas, na Terra, não realizavam aquilo que ele projetou, o bem, as boas práticas, o amor, e assim decidiu “ativar” o apocalipse, depois de se irritar”.

Em suma, há muitos outros exemplos de micro-escritas – difundidas como micronarrativas pelos autores, ou pela crítica, ou comercialmente – esvaziadas de narratividade para que novos efeitos, novas leituras, sejam executados. São composições que trocam a lógica narrativa pelo “toque” do humor, da piada, da surpresa, da enigmaticidade, do clímax. As micro-escritas se particularizam, então, por esta dinâmica de manobrar elementos do narrativo, do argumento, do poético, do humor, das falas do cotidiano de um homem “comum”, da linguagem econômica da máquina, dos architextos, da publicidade, todavia sem respeitar os regimentos internos desses campos “extra”, preferindo atuar numa espécie de “clandestinidade”, sempre participando sem pertencer. Resta, portanto, um último tópico que venha a encorpar o argumento de que o esvaziamento genérico, o desígnio não-conto, se justifica ou é projetado em virtude da existência ou da expectativa de um leitor com a função reinventada, quer dizer, o não-leitor, o leitor-escritor, que salva o texto ou a escrita de uma dissociação inteira do literário, do ficcional, do genérico. Falta, no meio desta discussão, uma reflexão sobre a concretização ou não de uma leitura narrativizante.

3.3 Problemática do leitor-escritor e das leituras narrativizantes

Ao longo deste capítulo, mesmo indiretamente tocamos no assunto da leitura de uma escrita ultracurta resistente à configuração de uma superestrutura. No estudo das não-unidades, isto é, das três principais formas de “fechamento” de uma micro-escrita, vimos que uma construção mínima, a partir do modo como exprime a não-narratividade, condiciona variados modos de entrada no texto. Cabe agora uma concentração na figura do leitor: buscar assimilar como *este* era ou é definido nas pesquisas direcionadas ao miniconto ou microficcão, na ambição de perceber o que é aproveitável ou evitável, e assim chegar a uma ideia mais ampla desta peça fundamental que está, de alguma maneira, insertada na composição, na mente autoral. A discussão fechará as proposições até aqui submetidas.

Começo reafirmando uma hipótese levantada no primeiro capítulo: alguns textos, chamados “literários”, têm sua genericidade confirmada pela negação da superestrutura-gênero, e não pela afirmação. As estruturas tiveram seus limites expostos e teorizados na modernidade: da narrativa (supragênero) emana o conto, a novela, o romance, a epopeia, e suas especificações internas mais dizem respeito ao desdobramento do conteúdo – romance burguês, romance histórico, conto de efeito, conto maravilhoso etc. O conceito de texto transgênero nasce para identificar escritas que insinuam pertencimento genérico, todavia se locomovendo em âmbitos genéricos distintos. Isso seria um modo de negação parcial da lógica de um gênero. No momento em que uma escrita se apropria dos componentes não-narrantes que integram as narrativas, se desviam definitivamente da narratividade própria de um conto. Aqui já não é suficiente remetê-la a um “gênero transgênero”, mas a um “gênero não-gênero”, claro, pensando em uma circunscrição literária.

Na recepção de um texto transgênero, híbrido, aquilo que é não-literário, por exemplo, a omissão do “ato de escrever”, não chega a se revelar como completude da escritura. Vimos o caso quando lemos algumas composições modernistas: uma construção que inicia como conto, concede um espaço superior à descrição, e finaliza com a marca pedagógica da fábula (o que ocorre em “Origen de los ancianos”, de Monterroso, comentada no capítulo anterior). A participação em diferentes gêneros, na minificção, é, em algumas situações, nítida, e em outras, sutil. Nas micro-escritas a participação no gênero é quase imperceptível, e às vezes desligada totalmente da

entrega do texto: está na nomeação proposta pelo autor, antólogo, nas categorias presentes nos paratextos ou na ficha catalográfica, nas estratégias de quem as divulga, nas definições advindas de uma crítica aceita como especializada. As micro-escritas se distinguem, antes disso, pelo intento de veiculação de sentidos a partir de uma extrema concisão.

Tais particularidades impulsionam duas atitudes leitoras autossuficientes: ou se parte de que a micro-escrita diz respeito ou resume uma narrativa que não se transferiu à superfície da escritura, e assim ela se traduziria como “não-unidade”, na perspectiva do gênero narrativo; ou se parte de que a micro-escrita é uma unidade completa de sentido, que *diz* sem precisar *narrar*, ou, que sua mínima narração, insuficiente para fazer aparecer uma história, é potencialmente significativa, mas não como modalidade nova de gênero narrativo, senão no sentido de expressão direta.

Nos estudos do miniconto predomina a tese de que a leitura desta forma coloca o leitor como mais “participativo” do que é na leitura do conto¹⁹⁰, por algumas razões que já foram mencionadas: a brevidade, concisão e narratividade no limite daquele; sua natureza elíptica; a presença de somente uma história primeira ou fábula; etc. Na visão de Marcelo Spalding, o leitor do miniconto é “protagonista”: “é no leitor que se completará a narrativa, quando bem realizada, transformando o miniconto em uma narração plenamente satisfatória em si mesma e não em mero fragmento, anedota, apontamento ou alusão” (SPALDING, 2012, p. 61). Podemos perceber que existe o entendimento, de sua parte, de que há uma narrativização que emana do leitor, todavia em um sentido cooperativo: o receptor “complementa” a narrativa, aplica os enxertes narrantes que lhe fazem falta, a fim de alcançar uma compreensão ou decifração de sua semântica. Mas, nesse caso, uma narratividade já existe, de modo que o miniconto convirja com o conto, sendo subgênero deste.

Entende-se, portanto, que, diante de um texto narrativo que confirma o pertencimento genérico, embora com alguma dificuldade, o protagonismo do leitor se resume no ato em que o mesmo intervém na recepção munido de alguns itens que equipam os estruturantes genéricos já existentes na escritura. Essa é a lógica do “complemento”. Em uma escrita micro não-conto, a parceria entre leitor e obra não revela somente um compromisso daquele com o esticamento semântico que pode conceder ao texto. O leitor é convidado a manipular a morfologia e a sintaxe do

¹⁹⁰ Como já revelei meu posicionamento, de que “o miniconto é um conto”, reitero que tal afirmação não se sustenta. Há, do mesmo modo, contos extensos de assimilação dificultosa.

mesmo, com seu gesto narrativizante, pró-gênero, ao perceber que tampouco uma “anti-estrutura” esteve ali presente.

Outra conclusão a respeito do leitor do conto curto e ultracurto nos oferece Dolores Koch (2000): o “leitor cúmplice”, com uma capacidade intelectual próxima da que possui o criador do texto. Não por acaso, o “micro-relato” detém como público leitor mais os “leitores escritores” do que os “leitores comuns” (KOCH 1981 apud PUJANTE, 2013, p. 128). A “cumplicidade” em Koch remete ao poder do leitor em vislumbrar a trama maquinada pelo autor, instalada na mente deste. O escritor é ciente desta capacidade, e por esse motivo suprime uma relação de componentes dispensáveis para a narratividade.

David Lagmanovich segue a mesma orientação. É dele a tese de que a micro-escrita é pensada e construída com base em um “leitor avezado”, habituado, “calejado”. Esclarece o argentino o assunto, desde o ponto de vista de um escritor (como ele foi):

não só queremos escrever textos breves, mas também aspiramos a que sua brevidade seja significativa, rica, pletórica de significações que só um leitor semelhante a nós escritores (“*mon semblable, mon frère*”) seja capaz de decifrar. Semeamos significações e desejamos veementemente que elas sejam descobertas por nós leitores. (LAGMANOVICH, 2015, l. 683, tradução nossa)¹⁹¹.

Seu argumento é nítido: um leitor experiente quando conseguir decifrar as “significações semeadas pelo autor”. Assim como Koch, compreende que a recepção do miniconto está associada a um gesto hermenêutico, de exploração dos significantes entregues, e da significação ocultada. Em outro ensejo, o pesquisador sustenta que o leitor é um “coautor”, “autor segundo” (LAGMANOVICH, 2009).

Violeta Rojo (1996), por sua vez, nos chama a atenção para a atitude em que o leitor “completa o argumento” do miniconto. Em que sentido? O argumento tratar-se-ia das amarrações narrativas que são de transferência prescindível à superfície textual, haja vista a escrita estar provida de uma trama pelo menos, o que já é suficiente. Algumas “coisas” não vão ao papel porque se escreve o conto “como se o leitor já o soubesse” (PIGLIA, 2004, p. 92). Borges, ou o narrador de “Os dois reis e

¹⁹¹ “no solo queremos escribir textos breves, sino que aspiramos a que su brevedad sea significativa, rica, pletórica de significaciones que solo un lector semejante a nosotros los escritores (“*mon semblable, mon frère*”) sea capaz de descifrar. Sembramos significaciones y deseamos vehemente que ellas sean descubiertas por nuestros lectores.”.

os dos labirintos”¹⁹² não precisou esclarecer sobre “o porquê da decisão do rei da Babilônia de construir um labirinto”, ou revelar “o que fizeram os dois reis no deserto durante a cavalgada no camelo por três dias, antes do rei da Arábia punir o da Babilônia”, nem tampouco informar “que a atitude do rei da Babilônia, ao conhecer o da Arábia, foi como a de Herodes quando conheceu o Messias, zombando da simplicidade ‘de um rei que não parecia rei’”, em um caso de intertextualidade com o relato da prisão de Jesus. A narrativa neste miniconto já possui uma narratividade satisfatória: os argumentos narrantes, refletidos nas possíveis conclusões sobre o que pus entre aspas, serviriam apenas para fortalecer a trama mostrada na superfície escrita, ou chegarmos à história 2, com total harmonia com a história 1, a que nos é visível, a que lemos.

Já Basilio Pujante, em sua Tese de Doutorado, adere primeiramente ao posicionamento de Lagmanovich, considerando a necessidade de um leitor avezado, e acrescenta uma outra exigência do tipo hiper-breve de conto, baseando-se em David Roas (2008), o “leitor ativo”. Também devemos destacar a visão de Domingo Ródenas de Moya, segundo o qual o microconto exige um “*sobresfuerzo hermenêutico*” (sobre-esforço hermenêutico), além de um “leitor modelo”, quer dizer, “cultivado”, suspicaz” e “disposto” (RÓDENAS DE MOYA 2007 apud PUJANTE, 2013, p. 524). Na Tese ainda se propõe que a “duração” da leitura de um micro-relato não pode ser confundida com a “velocidade” em que ela se realiza (PUJANTE, 2013, p. 521). A velocidade atende a uma lentidão, a uma morosidade, característica na “recepção” de

¹⁹² Miniconto inserido em *El Aleph* (1949), de Jorge Luis Borges:

“Os dois reis e os dois labirintos

Contam os homens dignos de fé (porém Alá sabe mais) que nos primeiros dias houve um rei das ilhas da Babilônia que reuniu arquitetos e magos e ordenou-lhes a construção de labirinto tão surpreendente e sutil que os varões mais prudentes não se aventuravam a entrar, e os que entravam se perdiam. Essa obra era um escândalo, pois a confusão e a maravilha são operações próprias de Deus e não dos homens. Com o correr do tempo, veio a sua corte um rei dos árabes, e o rei da Babilônia (para zombar da simplicidade de seu hóspede) fez com que ele penetrasse no labirinto, onde vagueou humilhado e confuso até o fim da tarde. Implorou então o socorro divino e deu com a porta. Seus lábios não proferiram queixa nenhuma, mas disse ao rei da Babilônia que ele tinha na Arábia outro labirinto e, se Deus quisesse, lho daria a conhecer algum dia. Depois regressou à Arábia, juntou seus capitães e alcaides e arrasou os reinos da Babilônia com tão venturosa sorte que derrubou seus castelos, dizimou sua gente e fez prisioneiro o próprio rei. Amarrou-o sobre um camelo veloz e levou-o para o deserto. Cavalgaram três dias, e lhe disse: “Oh, rei do tempo e substância e símbolo do século, na Babilônia, quiseste que me perdesse num labirinto de bronze com muitas escadas, portas e muros; agora o Poderoso achou por bem que eu te mostre o meu, onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros que te vedem os passos”.

Em seguida, desatou-lhes as amarras e o abandonou no meio do deserto, onde morreu de fome e de sede. A glória esteja com Aquele que não morre.” (BORGES, 1999, p. 76).

um aforismo ou de um poema. Mas a que morosidade cedemos em construções como “Botei uma sunga pra apavorar”, de Daniel Galera, ou “Dios”, de Sergio Golwarz? O que pode ser discutido, aqui, é o radical vazio genérico, e a capacidade ou não de o texto nos conduzir a uma narrativa que se esboça na escrita mesma, ou ao menos na designação “narrativa”, “conto”, apostada nos paratextos ou estudos teóricos, pontos nos quais viemos tocando ao longo deste último capítulo.

É que os posicionamentos teóricos apresentam mais coerência quando pensamos no conto, no miniconto, ou na minificção, em textos com total ou parcial especificidade genérica. “Protagonista”, “cúmplice”, “avezado”, “coautor”, “ativo”, “modelo”, não são adjetivações plenamente aplicáveis ao leitor que, indo além da exploração semântica e do ato de complementar componentes faltosos, evoca significantes novos, intervém com elementos narrativos inéditos. A ação culmina em uma leitura-escritura, interpretação-narração. Não afirmo que “essa deva ser a leitura empreendida por todos os leitores de micro-escritas não narrativas, mas sim que o seu acontecimento não pode ser associado, imediatamente, a um gesto ilógico, assim também como a chegada do contista a um miniconto que não conta. Tudo isso faz parte de uma dinâmica da pós-autonomia, da era da formação das modalidades genéricas por negação de gênero, do período de sobrevivência do não-texto literário no território da literatura, do cenário no qual os leitores aproveitam um texto para criar outros.

A não-narratividade nas micro-escritas que analisamos não só é nítida: ela é lógica, consequente. Nesta Tese tenho procurado, além de problematizar a não-narratividade, argumentar que seu aspecto não corresponde automaticamente a uma anomalia do texto, ou a uma loucura, despropósito do escritor. Uma teorização da não-narratividade é irrealizável sem a consideração de um leitor que se põe como ressignificado, reinventado. David Lagmanovich até começou a perceber a lacuna de estudos voltados a abordar as composições mínimas a partir do ponto de vista do leitor:

os textos teóricos que dedicamos a este trabalho até agora parecem concentrar-se em uma estética do micro-relato desde o ponto de vista do autor: uma filosofia da composição. Todo esse material é muito interessante, mas em grande medida nos falta o outro lado da questão, quer dizer, uma estética do micro-relato desde o ponto de vista do leitor. (LAGMANOVICH, 2009, p. 93, tradução nossa)¹⁹³.

¹⁹³ “los textos teóricos que le hemos dedicado hasta ahora parecen concentrarse en una estética del microrrelato desde el punto de vista del autor: una filosofía de la composición. Todo ese material es

Mas em sua mente estavam os micro-relatos e minificções, que dispensam uma leitura inteiramente apartada daquela já utilizada para a interpretação de contos modernos e narrativas pós-modernas. Em contrapartida, podemos afirmar que são poucos, sim, os estudos direcionados à não-narratividade – naquilo que se afirma como “narrativa” –, e menos ainda os compenetrados na discussão do não-leitor, do leitor-escritor. A ideia de que “o leitor já conhece o conto” reflete uma situação de radicalidade pragmática típica já entre produções modernistas, todavia intensificada em formas recentes proteicas, de categorização complicada, como o miniconto, de narratividade no limite respeitada. O estudo da pragmática em relação à leitura do “miniconto” foi positivamente discutido em David Roas (2008), e diz respeito a um contato intrínseco entre autor e leitor nas figuras, respectivamente, de emissor e receptor.

Por essa vertente se chega à seguinte conclusão: a contextualização narrativa/narrativizante não precisa ir ao papel, pois o leitor está a par de todas as situações, contantes, atmosferas ocultas pelo autor. Desse modo, a narratividade deixa de ser enxugada até o limite de ter que exibir ao menos uma trama – às vezes confusa e complexa, porém com uma linha narrativa pela qual se percebe um enredo –, para ser substituída por uma forma específica de não-narratividade. As micro-escritas rejeitam a associação exclusiva a um gênero literário, e concentram sua escritura no radical enxugamento narrativo. Aqui volto a destacar o seu desdobramento temático, algo ressaltado no tópico anterior. O “sobre” da micro-escrita preserva a compatibilidade com os assuntos dos contos, das novelas, dos poemas, dos romances, conhecidos por um amplo público leitor. Essa seria uma estratégia de conceder à micro-escrita uma seriedade, densidade semântica, notada em escritas curtas de gênero narrativo afirmado.

No contato com as microformas a-gênero, observamos que muitos autores buscam induzir o leitor ao gesto narrativizante a partir de algumas estratégias, como o uso do “verbo conjugado”, a “insinuação de uma terceira pessoa que narra”, e também a “inclusão de figuras conhecidas ou menção de histórias outras culturalmente canonizadas”. Em debate sobre o tema da “abertura da escrita”, Umberto Eco (1993) assegura que parte da interpretação advinda do leitor se faz por

muy interesante, pero en gran medida nos falta el otro lado de la cuestión, es decir, una estética del microrrelato desde el punto de vista del lector.”.

intermédio de dois tipos principais de “inferências”: a primeira baseada em quadros comuns, e outra pautada em quadros intertextuais. Os “quadros” (*frames*) são notações pontuais colocadas no texto pelos autores/narradores, mais facilmente assimiláveis por certa comunidade leitora, e por meio dos quais se alcança uma escrita mais concisa e econômica.

No tocante à primeira acepção, como explica Marvin Minsky (1975),

[o] *frame* é uma estrutura de dados que serve para representar uma situação estereotipada, como encontrar-se em determinado tipo de estância ou ir a uma festa de aniversário para crianças. Cada *frame* inclui certa quantidade de informações. Algumas se referem ao que alguém pode esperar que ocorra na sequência. Outras se referem ao que se deve fazer se essas expectativas não se confirmam. (MINSKY, 1975 apud ECO, 1993, p. 114, tradução nossa)¹⁹⁴.

Na leitura que fiz do miniconto “Féretro”, de Luiz Roque (1995), pontuei que alguns detalhes narrantes puderam ser cortados, o que não comprometeu em nada a narratividade do conto. O quadro não necessita ser um “núcleo” (BARTHES, 2011), uma ação, um contante (BREMONT, 1972), mas qualquer termo. “Féretro”, título do miniconto, por exemplo, seria um quadro que nos avisa sobre possíveis caminhos: um enterro, um velório, uma tragédia, choros, velas, epitáfio etc. São as informações “automatizadas” que nos oferece o título.

Sobre a segunda acepção, voltada aos quadros intertextuais, adverte Eco: “nenhum texto se lê independentemente da experiência que o leitor tem de outros textos” (ECO, 1993, p. 116, tradução nossa)¹⁹⁵. Volta aqui o tema da “competência intertextual”, em que a responsabilidade da comunicação “autor-leitor” recai mais para o segundo, uma vez que o texto é quase sempre vulnerável a alguma espécie de intertextualidade. Mais uma vez, este atributo difere da hipertextualidade: não é necessário haver hipotextos, mas presenças abstratas de textos, tramas ou figuras outras. Em “Os dois reis e os dois labirintos”, o quadro “reinado babilônico” “esconde” os relatos judaicos da “perseguição sofrida pelo povo de Deus”, assim como o *frame* “rei de Babilônia”, sugere o arquétipo do rei egocêntrico (como foi Nabucodonosor II no velho testamento bíblico), algo inclusive percebido no desenrolar da narrativa, em

¹⁹⁴ [el] *frame* es una estructura de datos que sirve para representar una situación estereotipada, como encontrarse en determinado tipo de estancia o ir a una fiesta de cumpleaños para niños. Cada *frame* incluye cierta cantidad de informaciones. Algunas se refieren a lo que alguien puede esperar que ocurra a continuación. Otras se refieren a lo que se debe hacer si esas expectativas no se confirman.”

¹⁹⁵ “ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos”.

uma descrição-narração sucinta e breve, posta entre parênteses: “(para zombar da simplicidade de seu hóspede)” (BORGES, 1999, p. 76).

Mas fica o questionamento: todas essas proposições teóricas, concernentes à recepção, se aplicam ao conjunto completo de textos literários hiper-breves que comumente têm sido chamados de “minicontos”? Não, porque os *frames* são concebidos a partir de textos pertencentes a determinado gênero. Nesta circunstância, os quadros são significantes, elementos ou contantes de uma narrativa que se mostra em sua específica estrutura (Eco analisava o conto *Un drame bien parisien* (1890), de Alphonse Allais). As elisões, a concisão e a brevidade, permitidas pela inserção de quadros estereotípicos e intertextuais, ocorrem porque em outro momento a narração as sustenta e as justifica. Mas qual quadro justifica um corpo sem texto, como em “El fantasma”, de Guillermo Samperio (2009)? Em suma, ratifico sobre a presença de textos ultracurtos nos quais os quadros se encontram deslocados de uma narratividade característica; sobre um período em que o leitor se mostra “inventando” (ou é conduzido a inventar) os quadros ele mesmo.

Na sequência, reforço o argumento me valendo de duas posições teóricas que integram trabalhos dirigidos ao micro-relato e a microficção, todavia quase totalmente aplicáveis a uma reflexão da micro-escrita a-gênero: a ideia de “leitura abduativa” e “leitura-escritura”. Antes disso, reproduzo abaixo três micro-escritas que intermediarão as considerações lançadas na sequência.

Cuenta atrás

Siete decenios. Seis trabajos. Cinco infidelidades. Cuatro operaciones. Tres hijos. Dos latidos. Un suspiro. (OLGOSO, 2013, l. 609)¹⁹⁶.

Rocinha, quarenta graus

O inverno são os outros. (CHAFFE, 2009, p. 38).

La cita

Hola, susurra, y comprendo que esta vez ya no despertaré. (MERINO, 2016, l. 1035)¹⁹⁷.

¹⁹⁶ **Contagem regressiva**

Sete decênios. Seis trabalhos. Cinco infidelidades. Quatro operações. Três filhos. Duas batidas. Um suspiro.” (tradução nossa).

¹⁹⁷ **“O encontro**

Oi, susurra, e compreendo que desta vez já não acordarei.” (tradução nossa).

A “leitura abductiva” foi concebida por Lauro Zavala (2004), e o conceito de “leitor-escritor”, aproveito de Ary Malaver (2017). São dois pesquisadores que prestaram atenção nas formas mais curtas possíveis, defendendo, inclusive, o “vocábulo único” como limite mínimo da extensão do conto. Evidencia-se, assim, minha oposição aos autores: se já durante a pós-modernidade o termo “miniconto” (micro-relato) deixa de ser eficaz para identificar um conjunto de textos resistentes a uma narratividade predominante – daí surgir o vocábulo “minificção” para substituí-lo –, se extrapola a incoerência da designação usada nos estudos recentes para que se refira a um texto explicitamente não pertencente a uma estrutura-gênero. Não fecho os olhos, assim como bem o fazem os pesquisadores mencionados, às escritas minúsculas, mas não admitindo nelas, de imediato, uma narratividade. A narratividade, enquanto cumprida na escritura, revela o pertencimento genérico de determinada escrita; quando sugerida e cumprida na leitura, temos um texto não-gênero (de gênero a-gênero). Sobe neste último cenário a pessoa de um leitor que não mais tem o argumento acerca daquilo que o autor deixou subentendido: um leitor que não mais lida com os significados, mas com os significantes, concretizando em si um “devir-escritor”.

Zavala chega a uma definição de “leitura abductiva” depois de conceber dois outros tipos, a “leitura dedutiva” e a “indutiva”, levando em conta a recepção da micro-escrita “Dios”, de Sergio Golwarz. Na primeira situação, o leitor realiza uma leitura “canônica”, por meio da qual se “poderia pensar que [“Dios”] não se trata de conto, posto que não há uma narração evidente, não há uma construção explícita de personagens, não ultrapassa a extensão mínima de duas mil palavras [...]” (ZAVALA, 2004, p. 35, tradução nossa)¹⁹⁸. Segundo uma “leitura indutiva”, o julgamento da

natureza do texto depende da consideração ou a exclusão dos outros elementos contextuais que rodeiam o texto, pois a consideração de alguns deles poderia levar a incorporar uma série de elementos implícitos que só um leitor interessado em levá-los em conta em sua leitura genérica os deverá incorporar para emitir um juízo de caráter genológico, quer dizer, para determinar se se trata de um conto ou não. (*ibidem*, tradução nossa)¹⁹⁹.

¹⁹⁸ “podría hacer pensar que [“Dios”] no se trata de un cuento, puesto que no hay una narración evidente, no hay una construcción explícita de personajes, no rebasa la extensión mínima de dos mil palabras [...]”.

¹⁹⁹ “naturaleza del texto depende de la consideración o la exclusión de los otros elementos contextuales que rodean al texto, pues la consideración de algunos de ellos podría llevar a incorporar una serie de elementos implícitos que sólo un lector interesado en tomarlos en cuenta en su lectura genérica los

Na leitura indutiva, o leitor questiona as razões de determinado objeto ser classificado e/ou recebido pela crítica pelo nome de “conto”, devendo (ou não) resgatar o genérico em resquícios, em marcas mínimas e naquilo que fica subentendido. Chegamos, então, a uma “leitura abdutiva”, por meio da qual, segundo o mexicano, se “poderia partir da interpretação de que o texto mais breve pode ser o mais extenso, precisamente porque, como no rádio, deixa ao leitor a possibilidade de recriar, a partir de um só termo, e pela própria natureza semântica deste, diversos universos textuais.” (*ibidem*, tradução nossa)²⁰⁰. O conceito desta “leitura” norteará a perspectiva de Ary Malaver, em trabalho mais recente, quando o pesquisador se assegura na hipótese de que o objeto mais “nano” possível pode tomar uma dimensão macro – como foi explicado no fim do capítulo anterior, e em alguns momentos deste –, partindo da perspectiva “nanofilológica” inaugurada pelo alemão Ottmar Ette em seu *Del macrocosmos al microrrelato* (2009).

Uma leitura abdutiva, ou uma leitura-escritura, não se realiza em discordância com a forma do objeto que se lê, ou em divergência com as estratégias do escritor. Há textos que reivindicam uma leitura abdutiva, quando o escritor revela ter sido guiado, em sua composição, por uma “estratégia conjectural” (ZAVALA, 2004), ou um “enfoque ascendente” (MALAVER, 2017). Quer dizer, o autor chama “conto” aquilo que ele deseja que o vejam como “conto” (ZAVALA, 2004, p. 29), restando ao leitor tal descoberta, por “reconhecimento de estigmas, sintomas e indícios do que pode ser considerado como um conto” (*ibidem*, tradução nossa)²⁰¹. Meu questionamento: na lógica do nano, que pode se transformar no macro – não-gênero < gênero –, não entendo como necessário o autor arrematar “é conto” para que o leitor desenvolva seu gesto narrativizante. Uma micro-escrita com aspecto de verso de poema, ou uma anedota curta, ocultam, ou podem ocultar, na mesma medida, uma história. Prova disso são as micro-escritas transmodais, quando a inscrição de uma paródia de um poema de Drummond, por exemplo, em um dos casos que analisamos, redigida por

habrá de incorporar para emitir un juicio de carácter genológico, es decir, para determinar si se trata de un cuento o no.”.

²⁰⁰ “podría partir de la interpretación de que el texto más breve puede ser el más extenso, precisamente porque, como en la radio, deja al lector la posibilidad de recrear, a partir de un solo término, y por la propia naturaleza semántica de éste, diversos universos textuales.”.

²⁰¹ “reconocimiento de improntas, síntomas e indicios de lo que puede ser considerado como un cuento.”.

Marcelo Spalding (2009), não nos impede de executarmos uma narratividade/narrativização.

Então, *tudo* que for micro, e não percebermos um pertencimento genérico, poderá “gerar” um conto? Nem todo leitor estará aberto a tal leitura. Mas, adaptando um pouco a negativa, nem tudo que se diz conto é conto, na mesma tônica de que “as *ferramentas* ainda não constituem o *serviço*”. Há que se ter cuidado com esta radicalidade pragmática, com a conclusão de que o “leitor de microtextos deve ter (ou tem) a mesma mente do escritor”, como se se partisse de uma hermenêutica moderna em que o leitor tem de decifrar a trama instalada na mente do escritor. Zavala, argumentando sobre “Dios”, que tem como corpo textual a mesma palavra “Dios”, expressa: “este conto merece ser lido cuidadosamente, em particular em um país majoritariamente católico como o México” (ZAVALA, 2004, p. 98, tradução nossa)²⁰². Minha interpretação no não-conto “Dios” depende de eu saber que o mesmo é escrito por um mexicano? Isso resolve, como um *plot twist*, ou revelação, acontecimento-surpresa da trama, minha dúvida sobre a genericidade do texto? A parte ativa e criativa do leitor não se explica pela capacidade de o mesmo imaginar e evocar o texto subentendido do escritor, senão na atitude de suplantar esse mesmo texto com uma narrativização independente, por impulso do texto primeiro.

Portanto, me aparto dos termos “leitor cúmplice” ou “leitor coautor/co-criador”, por assinalarem esse modo de recepção como complementação, como customização de um objeto que, do ponto de vista genérico, *há*. As expressões “leitura abduativa” e “leitor-escritor” são pontuais, se bem que Zavala e Malaver, no uso destas, fazem referência ao “conto” que inicia pelo “tamanho de uma palavra”. O leitor é “abduzido”, desviado, a um “universo textual” diferente, evocado, maquinado por ele próprio, configurando-se assim um gesto de leitor-escritor. Em suma, abraço a hipótese de que esta reação, recepção, faz surgirem estruturantes genéricos inexistentes naquele primeiro plano. As micro-escritas são construídas sob os parâmetros de esvaziamento genérico, porém não persuadem a totalidade de leitores a um gesto narrativizante: são escritas para se transformarem em contos, mediante a manipulação de algum leitor, que pode ou não vir a realizar-se. Há micro-escritas sugestivas do conto na recepção de determinados leitores, ou inteiramente inférteis, mesmo semanticamente,

²⁰² “este cuento merece ser leído cuidadosamente, en particular en un país mayoritariamente católico como México.”

segundo a óptica de outros. No entanto, o texto, a escrita, nos dá sua certeza: a não-narratividade, a escritura em si, nesta etapa propriamente dita.

“Cuenta atrás”, de Ángel Olgoso, é a primeira micro-escrita, das últimas três que debato neste capítulo, que serviria para nos situar novamente na problemática da narratividade ausente, neste momento em que nosso foco recai sobre a leitura. Temos um título indicativo: uma conta será feita no sentido decrescente. O corpo caracteriza uma não-unidade não-narrante, porque não há resquício algum de ação, nem inscrição de dois personagens envolvidos em algum acontecimento relatado. Temos, por outro lado, indícios, precisamente “informantes”, para voltarmos a Barthes (2011), isto é, marcas descritivas, “notações realistas”, refletidas pelo uso do numeral, que vai do 7 ao 1, talvez aludindo a uma “condição perfeita” de certa pessoa (número 7), que despenca para a situação de solidão (número 1) – da infância à velhice, dos 70 anos ao último suspiro. Lemos um conto? Mas que conto narraria os sete decênios de uma personagem?

Elaboro aqui uma leitura inicial, considerando aquilo que na análise de uma narrativa-conto corresponderia à percepção do “fator espaço”, não propriamente o ambiente, mas sim a observação da descrição de ordem explicativa e simbólica, buscando justificar a psicologia do possível personagem (GENETTE, 2011, p. 274). Há estes momentos na análise de um conto, como em “Os dois reis e os dois labirintos”? Com toda certeza, todavia, neste caso, como excertos de um todo que se conserva enquanto narrativa, em razão de a narração, a narratividade, gerir a própria descrição. Em “Cuenta atrás”, o que seria um excerto em um conto se coloca como inteireza, porque a narratividade está (ou se aposta que esteja) em outro campo que não o texto: ou na mente autoral ou no gesto narrativizante do leitor.

“Rocinha, quarenta graus”, de Laís Chaffe, nos traz o corpo “O inverno são os outros”, sobre o qual cabe uma inferência: “os outros são *todos*, “são suspeitos sempre”, portanto nosso inverno (ou inferno?). Não há narratividade, senão uma afirmação com um toque metafórico, e a manifestação de uma das inclinações que havia apontado, a da impressão “da realidade cotidiana”, em tom de máxima, no nível do discurso. A micro-escrita pode nos levar ao relato: “da história de um motorista de aplicativo que adentrou na Rocinha pela primeira vez, em um calor infernal, e que a quentura foi atravessada por olhares de moradores, homens desconhecidos que não tiravam o foco de seu sedan prateado, com os quais teve que dialogar para chegar finalmente ao seu destino, transformado em uma encruzilhada fatal que lhe custou a

vida, apenas pelo fato de na entrada da favela ter encarado por mais de dez segundos a mulher de um dos cabeças do tráfico, cena essa flagrada por algum comparsa”. Este seria um objeto macro produzido a partir de um primeiro que se satisfaz enquanto esboço, discurso, linguagem, frase. Pusemos ao papel a narrativização que pode coincidir ou não com a trama imaginada pela autora.

Conclui-se que a metáfora, por ser única, e em escrita unifrásica, não constitui por si só o ficcional. Através de “o inverno são os outros” possa ser que apenas queiramos emitir nosso parecer a respeito dos anfitriões da periferia, como por um “parecer moral”. Logo, uma escritura ultrapassa a barreira do ficcional mediante o esvaziamento de componentes literários, assim cridos e estabelecidos pela “instituição” Literatura, formalizada na modernidade. Fora do livro, facilmente a micro-escrita de Laís Chaffe teria sua “intenção literária” despercebida. Mas convém admitirmos uma presença numericamente expressiva de microformas a-gênero integrando livros “miscelânicos”, no meio de contos, poemas e outros gêneros, ou compondo uma obra inteira de escritas resistentes à estrutura “conto”, e nos questionarmos o motivo desta negação do gênero, e o que isso significa em tempos de pós-autonomia da literatura, de resistências a funções predeterminadas, como é a do próprio leitor.

“La cita”, de José María Merino, caracteriza um daqueles casos que apontei como denunciadores de uma não-unidade pré-narrativa, trazendo um enunciado com um verbo conjugado na terceira pessoa do singular, e a inscrição de duas pessoas em um diálogo (que não se concretiza). A saudação “hola” (oi) é articulada, mas sem a indicação visível de um discurso direto, o que deixa a frase semelhante a um monólogo. Temos a “cena neutra”: o encontro de duas pessoas, e a atmosfera do fantástico, por causa da consciência da morte de um defunto (o apelo ao clímax). Não há narratividade, mas a narração de um ato que pretende resumir todos os atos que configurariam uma unidade dramática, uma unidade de ação. As sequências narrativas se encontram, na verdade, com um leitor-escritor: a micro-escrita é suficiente, estando esvaziada do conto, para ser ponte de uma narrativa; almeja levar o leitor pelo menos a um acontecimento segundo que não se transportou ao papel. Na recepção ocorre uma abdução do leitor ao campo de trabalho do escritor, por não conhecer – desde a sua posição de leitor comum – a não identidade genérica do texto, ao buscar compreendê-lo segundo a lógica de algum gênero. O embaraço da interpretação dos sentidos do texto – porque o leu orientado conforme determinados

parâmetros genéricos –, o conduz a resolver faltas no nível morfológico e sintático da escrita, e irrompe, assim, o gesto narrativizante.

O gesto narrativizante não conclui que o leitor confiou na hipótese de que tal micro-escrita é um conto. Ele, por outro lado, não compreende a micro-escrita pela lógica da estrutura-conto. Isso significa, não um “sobre-esforço hermenêutico” (RÓDENAS DE MOYA, 2007), mas sim uma hermenêutica que deve ser interrompida, porque agora o leitor passa a lidar e explorar significantes, e não significados. Ao evocar o quadro “México”, no afã de enxertá-lo à cena neutra em “Dios”, Zavala não discute o sentido da expressão “Deus”, mas o intervém com tal *frame* que vale como a criação/invenção do “espaço” de uma trama ainda a se desenrolar. Considero a designação do espaço como um dos “significantes” do gênero conto, isto é, um dos “estruturantes”. Daí aquilo que se entende como narratividade (atividade narrativa) realizar-se “a posteriori”: “o leitor conseguiria gerar processos mentais que o levem a narrativizar o texto” (MALAVER, 2017, l. 2382, tradução nossa)²⁰³. Narrativiza o texto porque o mesmo não configura uma narrativa. O ato de “narrativizar um conto” inexistente, por isso a necessidade de nos desapegarmos do vocábulo “conto”, o que não fez Zavala, tampouco Malaver: a escrita, narrativizamos, quando interpretamos (ou vice-versa); o conto, interpretamos.

Faltaria ponderar a respeito da aptidão do leitor de uma micro-escrita não-conto. Ele seria mais do que participante, ativo, cúmplice ou coautor, na medida em que resolvesse a narratividade apenas ensaiada, de um texto classificado como representante do “gênero conto”: tratar-se-ia de um “leitor-escritor”, e aqui uso um termo já existente (MALAVER, 2017), que foi explorado, no entanto, desde outro prisma. Considero que a escritura *já está* resolvida como não-narratividade, sendo esta sua certeza. Refletiria, então, a mesma, um “conto em potencial”? Para alguns leitores, sim. O “conto em potencial” indica, além do mais, que o próprio não ocorreu. De toda forma, sustenta-se a negativa, a resistência. Mas também esta hipótese é instável, uma vez que o leitor se encontra vulnerável a visualizar variados horizontes genéricos em potencial. Sobrevive, por isso, o “não-conto”, a “micro-escrita” “a-gênero” (desde o âmbito literário).

Este capítulo cumpre uma mecânica teórico-analítica, e encerra uma pesquisa que se integra a um conjunto de estudos que tem se intensificado nos últimos anos,

²⁰³ “el lector lograría generar procesos mentales que lo lleven a narrativizar el texto.”.

sobretudo no contexto hispano-americano, espanhol e brasileiro, voltados ao exame dos objetos que têm sido chamados, classificados, divulgados como “ficções”, “narrativas”, “contos”. A não-narratividade observada em muitos “microcontos”, como se viu, tem sido um dos pontos examinados em pesquisas recentes. Contudo, a abordamos não no sentido de apontarmos nestas microformas uma “perda de literaturalidade”, ou sua “falta com o literário” pela razão de não se construírem a favor do gênero/conto, visando a “melhoria” deste, sua “ressignificação”. Basta-lhes a participação na literatura. A escrita a-gênero não constitui um devaneio artístico, ou uma abdução paraliterária, mas sim o cumprimento de uma postura que se percebe também em contextos não-literários: são pensamentos, são vidas, são relações que não ambicionam mais se submeter à lógica do pertencimento, da especificidade, do fronteiroço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da literatura em suas formas mínimas e hiper-breves merece a todo o momento a atenção da teoria e crítica literária, pois conduz o pesquisador a um assunto sério, à reflexão sobre o literário em escritas que, aparente ou explicitamente, ofuscam o desígnio mimético, uma ambição textual imprescindível para a legitimação do poético, em discussões pioneiras a respeito de uma “arte das palavras”. Na dinâmica da *mimesis*, passam ao texto, como imitação ou representação, as ações humanas. A sucessão e o desenvolvimento das ações independem do regimento de uma voz diegética. Isso quer dizer que há textos providos de narratividade, ainda que vazios da figura de um narrador. Pelos diálogos e encontros de uma pluralidade de personagens, como se vê no drama em suas formas mais remotas, os elementos de uma narrativa vão aparecendo nos específicos pontos de construção da trama. A diegese, por sua vez, como no poema épico, romance, conto, enquadra as ações na dependência também de um relato, de discursos indiretos emitidos por um narrador protagonista, personagem, observador ou onisciente. O peculiar da micro-escrita seria o mimético estar nela como “representação”, não mais de ações, senão de um ou mais de um ato isolado, deslocado de uma trama, ou como “representação” de emoções, conceitos, argumentos.

Um texto poético desarmado de ações e narratividade foi durante um tempo impensável, não fosse pela fixação e compreensão do modo inteiramente diegético como expressão mimética. E neste momento, com o diegético saindo do metro do verso, e mostrando-se na prosa, a narratividade seria perpassada por discursos e linguagens não-narrantes, espontaneamente. O “conceito”, a “ideia”, a “opinião”, a “verdade”, entram na literatura na medida em que a escritura se desliga do império da mimese e respira a liberdade da escrita prosaica (por meio da qual o “poeta” fala diretamente). O capítulo primeiro serviu para que nos ambientássemos com a hipótese de que a não-narratividade integra o texto por permissão da própria literatura – uma vez que a mimese pode ser preservada em outras amarrações textuais –, contanto que essa negação do diegético não constitua o todo da composição, ao menos nas escritas projetadas para se alinharem a um gênero narrativo.

O conto, enquanto gênero, comporta partes não-narrantes como excertos de uma completude regida pela narratividade: a saída do diegético para a afirmação, a efusão lírica, a descrição, o convencimento, exprime a busca pelo reforço do relato.

Mas o objeto chamado “miniconto” (*microrrelato, short short story, micronouvelle*) às vezes absorve a linguagem não-narrativa para complicar a narratividade, fazendo com que esta compartilhe seu protagonismo, enquanto marca, com outros aspectos, mais presentes às vezes em outros gêneros, o que ocorre nas “minificações”. Já outros “minicontos” se dispersam nitidamente da narratividade característica do conto, assumindo uma escritura que remonta ao literário em sua acepção mais ampla, quer dizer, refletido na potência significativa das unidades micro de uma construção, a começar pela combinação de letras e palavras, e no vasto alcance semântico de um lexema único.

Daí a importância de salientar que os títulos “microformas”, “microtextos”, “micro-escritas”, se esquivam do problema das designações que indicam a relação do texto com uma estrutura genérica preexistente, como se observa nos nomes “miniconto”, “micro-relato”, “ministória”, e termos afins. Discutimos que a ocorrência de minicontos anti-contos fez surgir a nomenclatura “minificação”, e a compreensão de seu gênero como sendo “híbrido”, “transgenérico”, ou “poligenérico”. Aqui tem início a ideia de que a participação no conto não quer dizer pertencimento: o narrativo do conto se combina com o da fábula, ou com a descrição do bestiário, a afirmação do aforismo, por exemplo, sem que a marca do ficcional se perca, sem que não notemos o texto deixar de se referir a uma outra atmosfera, situação, realidade.

A micro-escrita, como modalidade genérica a-gênero, seria a terceira estrutura do objeto chamado “miniconto”. Além da narratividade, outros aspectos como a ficcionalidade e mesmo a textualidade – nos textos sem texto – se veem opacos, ou simplesmente não os percebemos, a depender do ângulo de análise. Esse tipo de escritura eclode no espaço onde o conto é executado e reinventado, mas logo se aparta deste em razão de um desdobramento determinante: quando a brevidade (componente do conto) se coloca como um atributo mais elevado que a narratividade, fazendo com que *esta*, inclusive, se ajuste aos desígnios *daquela*, não ao contrário. Quando a brevidade rege a estruturação do texto, ocorre de o narrativo aparecer como resquício, ou não aparecer, o que não compromete a significação da composição. A participação no conto, dessas micro-escritas, se sustenta no modo como explora a não-narratividade que no conto entra como excerto do texto, como técnica de fortalecimento da narratividade. O cenário nos mostra que a expressão hiper-breve, concisa, elíptica, a veiculação de uma mensagem, ideia, não acontecem necessariamente por intermédio de uma especificidade, como é o conto. Essa é uma

consciência que parece penetrar, inclusive, a mente dos próprios contistas. A notoriedade dos minicontos não-contos realça quando os mesmos são alocados em livros de contos, e são redigidos por escritores dessa narrativa curta.

A “superioridade” do breve em relação à narratividade também acusa as situações nas quais o mínimo registro narrativo não consegue associar determinada escrita ao “gênero narrativa”. Essa é uma questão profunda, discutida na ocasião em que imergíamos no tema da narratologia. Vimos que a “narrativa” compreende três acepções: primeiro, a narrativa-fábula, a história, o ponto de partida do escritor; em seguida, a narrativa como a materialização, o produto, aquilo que o leitor lê e analisa; por último, a narrativa-narração, enquanto técnica, a voz do narrador, ou o relato via personagens. O narrativo enquanto resquício, como colagem de um ato isolado, não alcança a transmissão ou alusão da história, da fábula: *e/le* está aí como técnica, como tipologia (alguém emite um enunciado; uso da terceira pessoa; o tempo no pretérito; etc.). Para que haja uma narrativa nos três sentidos do termo, a narração tem de se desprender a uma sequência. Essa sucessão de acontecimentos relatados chamei de “narratividade”. A narratividade se preserva com a inscrição dos elementos narrativos, e não a partir de uma finalidade diegética injetada no mínimo em um único vocábulo: o narrativo, quando absorvido pela brevidade, não transfere a história para a superfície da escritura.

A construção negadora do conto propõe que o *dizer* da escrita se sobreponha à ambição-cerne da estrutura-gênero, a de *contar*, ou *dizer contando*. Há, portanto, duas condutas principais de recepção de uma micro-escrita não-narrativa: partindo-se de que esta constitui uma unidade completa de sentido, de modo que nos conformemos com o seu “grau do dizer”; ou partindo-se de que esse “dizer” possa ser narrativizado, uma vez compreendido ou aceito o seu propósito “original”, quando tal “textualidade” foi elaborada *para* “ser conto”, “narrativa”, “ficção”. A micro-escrita se abre a uma narrativização porque não satisfaz uma narratividade: no máximo foi ponte, insinuação, impulso. O conto, por sua vez, não requer narrativização pois ele já é uma narrativa: suas formas possuem os elementos narrativos particulares; estão providas dos significantes necessários para que haja narrativa, isto é, veiculação de história, e conseqüente interpretação desta. E resulta impreciso afirmar que a micro-escrita, quando narrativizada, confirma sua condição de “conto em potencial”, já que as narrativizações não confluem para a evocação de uma trama somente. A inferência de que o dinossauro, na micro-escrita de Monterroso, trata-se de “um homem que leva

seu relacionamento amoroso de modo abusivo”, é apenas uma no meio de uma pluralidade de possibilidades narrantes. A interpretação-narração, por exemplo, segundo a qual “o dinossauro é literalmente um animal, ou espécie que Deus, no dia anterior, havia esquecido de extirpar (algo que percebeu quando acordou)”, coloca a “cena neutra” no reflexo de uma história distinta.

No conto temos pelo menos uma história. Mas as outras histórias, quer dizer, as cotramas e subtramas não chegam a ser inteiramente independentes da trama primeira. Pelo contrário, a justificam e/ou fortalecem. Na micro-escrita, em razão da ausência de um enredo visível, as narrativizações são exercícios de desvendamento de uma “história primeira” que a micro-escrita não pôde transmitir. O conto é especificidade, estrutura. Sua negação, que é uma negação da própria escritura, não desemboca, obrigatoriamente, na não-literatura. Trata-se de uma escrita que nos leva a outros significados porque antes disso nos conduz a outros significantes. Vimos que há a tese de que a frase configura um conto por conta de a mesma constituir um núcleo narrativo, por mostrar um ato realizado e sua consequência. Mas essa “suficiência formal” não é propriamente do conto. “Água mole em pedra dura tanto bate até que fura”, fosse pelas “três fases de um ato”, serviria para tal ideia: “a água mole em direção à pedra” – abertura; “bater na pedra” – desenvolvimento; “furar” – clausura do ato. Mas não temos aí um conto, e sim um ditado.

Da mesma forma, se eu afirmar “Maria nasceu, cresceu e morreu”, terei os mesmos três movimentos. Outro conto, outro relato, então? Não. Acontece que pela micro-escrita não-conto, que é “conto” na expectativa de quem a redige ou difunde, se parte de que a mesma comporta o “ato dos atos”. Mas um ato não pode identificar uma forma representante do gênero conto, sem que ceda a uma combinação de sequências narrativas para fazer aparecer uma trama: os outros atos, que justificam a inscrição do ato único, estão ausentes, talvez confiados ao leitor, talvez instalados na mente do escritor. Ainda assim, nem sempre as formas não-conto, classificadas como “narrativas”, têm em sua estruturação o registro de um índice narrativo, o que percebemos com maior frequência nas microformas transmodais e não-narrantes. As três situações, convergentemente, avisam a ocorrência de uma micro-escrita que, apresentada ou criticada como sendo (sub)gênero narrativo, dilui aquilo que a narrativa é.

Vimos, no entanto, que escapou do objetivo desta Tese asseverar que a leitura narrativizante é automática ou única, na recepção de uma micro-escrita não-conto.

Por outro lado, a ênfase esteve na problematização da existência de toda uma lógica e preparação para que a mesma aconteça. Antes de significar um experimento com a linguagem concisa, a micro-escrita surge de um “experimento com a linguagem concisa ‘do conto’”. *Ela* herda os estruturantes não-narrantes da narrativa curta: essa que seria uma participação no seu âmbito, pois o que a micro-escrita possui do conto são elementos que no seu interior não podem, isolados, narrar uma história, senão reforçar a narratividade da mesma. Tal mecânica não significa uma engrenagem solta em relação ao que está sucedendo com a literatura em suas macroformas. As micro-escritas acompanham um desdobramento pós-autônomo da literatura, cujas estruturas se especificam quando negam estruturas preexistentes: na fábula sem o personagem animal, no bestiário sem a descrição, na tragédia sem o diálogo, no romance sem a ficção, no conto sem a narrativa.

Os nomes (conto, romance, novela, poema) sobrevivem, entretanto, porque a autoridade da taxonomia se espalhou por todas as instâncias e espaços que cooperam na produção-divulgação-crítica de uma composição, por mais que suas estruturações resultem negadoras do desígnio que os rótulos propõem. A pós-autonomia permite a designação genérica para as formas esvaziadas de um todo genérico-estrutural. Por isso, acompanhou-me o argumento de que a condição genérica de algumas escritas hiper-breves é denunciada não por afirmação total ou parcial de um gênero literário, senão pela recusa de esquema genérico unilateral. O miniconto não-conto é uma micro-escrita a-gênero: esse seria seu estado genérico, avisando, inclusive, que sua aplicação não-conto significa, por conseguinte, a não-apropriação dos componentes do poema, do ensaio, do romance, do aforismo, e demais gêneros; adentra nesses campos, mas não se submete à totalidade de suas leis.

As afirmações principais desta Tese se desenvolveram em torno do “miniconto não-conto”, uma terceira estrutura concernente ao objeto “miniconto”, que se distingue do “miniconto conto” (ou simplesmente “miniconto”), e do “miniconto anti-conto”. A não-narratividade nestas construções nos guiam à nomenclatura micro-escrita, que as identifique mais precisamente. Os traços específicos de negação do conto fazem com que a “micro-escrita” mereça também uma generalização. Micro-escrita deixaria de ser uma escritura em si: passaria a ser um gênero, todavia um “gênero a-gênero”, por possuir formas/fôrmas particulares de resistência nítida a um organismo genérico, diferenciando-se da “minificação”, a qual, nos estudos sobre a escrita literária micro,

comumente é abordada como “gênero híbrido” (ZAVALA, 2004), “categoria poligenérica” (ANDRES-SUÁREZ, 2010), ou “supracategoria transgenérica” (TOMASSINI e MARIS COLOMBO, 1996). Essa “minificção”, chamada “conto”, portanto “anti-conto”, faz a narratividade se combinar *com* ou se construir *mediante* elementos não-narrativos, todavia prosaicos, ficcionais, literários. As microformas da micro-escrita a-gênero dispensam um regimento genérico, e a alusão direta ao ficcional e literário, quando aderem ao efeito da linguagem como expressão direta, como “dito”. Mas, ao passo que a escrita da minificção é sugestiva de uma leitura participante, um leitor ativo, um coautor, que possa “complementar” o minitexto com os componentes genéricos faltosos, a micro-escrita é projetada ou apostada como convidativa de uma leitura narrativizante, por meio da qual se evoque elementos narrativos pela primeira vez, uma vez que o texto lido se encontra desprovido de narratividade acusadora de uma trama (pelo menos confusa, incompleta).

As discussões e resultados desta pesquisa contribuem, sobretudo, como dobradura num vasto leque de estudos comprometidos em assimilar, conceituar ou teorizar os textos que têm sido enquadrados na acepção de “narrativas”, enquanto recebem a designação “miniconto” ou expressões correspondentes. Concentrei maior foco nos minicontos que mais se afastam da estrutura-conto, indiferentes à função da veiculação do relato, da história. Na apresentação de trabalhos teóricos e críticos empenhados na problematização deste objeto, notou-se que grande parte dos seus argumentos se direcionam ao miniconto como “conto *muito* curto”, e como “híbrido”. Dirijo-me, por outro lado, aos “microtextos” e “hiperbrevés”, na linguagem de David Lagmanovich, aos “microcontos” que podem se perceber pela inserção do vocábulo único, o que propõem Lauro Zavala e Ary Malaver. Porém, evito compreender esses casos como invenção de uma modalidade narrativa, ou como reinvenção do conto. Penso este miniconto desprovido de narratividade como escritura não-conto, de genericidade não-gênero. Sua configuração “herda” componentes do conto, todavia os que estão ali como excertos, não sendo autossuficientes como narrativas. Indicam, com isso, que a narratividade da micro-escrita está ausente, podendo (ou não) ser evocada por um leitor-escritor, numa narração-interpretação.

Escapou do objetivo central da Tese a concentração em torno de uma orientação pedagógica, por meio da qual se apontem, detalhado e esquematicamente, métodos e vieses para melhor aproveitamento do grau discursivo-semântico das micro-escritas, algo realizável em outra ocasião, ou pelas mãos de outros

pesquisadores. Mas a perspectiva de abordagem de textos hiper-breves, problematizada até aqui, pode ainda se ajustar ao âmbito do ensino, tanto no que se refere ao encontro do discente com esses textos nos cursos de graduação e pós-graduação, quanto na sua aplicação em sala de aula na educação básica. Sua concretização daria conta de expor principalmente duas situações, distintas *todavia* complementares: primeiro, a sobrevivência do estudo das significações, sugeridas ou ocultas na micro-escrita, em meio a sua recusa de pertencimento a uma estrutura-gênero preexistente; depois, o contexto em que o leitor-aluno/estudante é convidado, pelo professor ou pela escrita em si, para narrativizar *no lugar*, ou *paralelamente ao ato*, de interpretar, o que implicaria numa ação de transformação de um objeto em outro.

Não sustento que esse “leitor-escritor” remeta à uma pessoa que possua as mesmas aptidões de um escritor habituado à prática e à linguagem da escritura ficcional, do conto, do miniconto. A narrativização requer ao menos alguma base do leitor, ainda pensando no leitor-aluno, sobre narratividade, sobre o “gênero narrativa”, e seus subgêneros. Faz parte de uma coerência que o discente esteja familiarizado com a narratividade para que possa perceber a sua ausência em algumas escritas; que estude as formas narrativas e depois as que desconfiguram a unilateralidade desse esquema. Propõe-se que o professor medeie o estranhamento do leitor para com determinada(s) micro-escrita(s) que não explicita(m) o pertencimento a gêneros narrativos conhecidos – ou já estudados, ou ao gênero informado na ficha catalográfica, ou definido na decisão do autor, por quem a(s) divulga –, propondo que os estudantes evoquem os elementos de uma narrativa faltosos ali.

A genericidade da micro-escrita é garantida à medida em que suas microformas são projetadas para estar abertas a esses dois movimentos: uma não-narratividade que não chega a frustrar a capacidade semântico-temática da escritura; uma potência semântico-temática que se abre a um exercício de narrativização. “Narrativizar” um texto não significa provar seu gênero narrativo: o gesto nos encaminha a uma outra textualidade, uma modalidade autônoma. Narrativizar o “porquê”, “como”, “para quê”, “por quem”, “para quem”, “em que circunstância”, “em que momento” se diz que “quando acordou, o dinossauro ainda estava lá”, seria um exercício que faria surgir um objeto alheio, desvinculado à configuração genérica do primeiro: “El dinosaurio”, de “gênero micro-escrita”, não é uma “narrativa-conto”, mas não por isso deixa de ser passível de uma narrativização. Aqui é menos relevante assegurar que tal

procedimento sempre acontece, uma vez considerada a totalidade de leitores presentes em uma sala de aula: importa mais vincular o acontecimento a uma dinâmica que cumpre com as expectativas lançadas sobre a atuação do escritor e do leitor, em cima de um cenário em que a literatura respira uma pós-autonomia, de um palco no qual o leitor e escritor se esforçam por se confundir. Caso a narrativização não ocorra, persiste a estrutura não-conto, que por si confirma o (a-)gênero da escritura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Referências teóricas**

ÁLVARES, Cristina. **Quatro dimensões do microconto como mutação do conto: brevidade, narratividade, intertextualidade, transficcionalidade**. Guavira Letras. Três Lagoas, n. 15, p. 225-281, ago./dez. 2012.

ÁLVARES, Cristina; KEATING, Maria Eduarda (orgs.). **Microcontos e outras microformas**. Alguns ensaios. Braga: Universidade do Minho, 2012.

ALVES, Wanderlan. **A tentação do relato: formas fantasiadas e desejo de escritura na narrativa contemporânea**. Revista Caracol, núm. 17, 2019, p. 346-371. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p347-371>. Acesso em: 24 de abril de 2020.

ANDERSON IMBERT, Enrique. **Teoría y técnica del cuento**. Buenos Aires: Marymar, 1979.

ANDRES-SUÁREZ, Irene. Prólogo. In: Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., **La era de la brevedad. El microrrelato hispánico**, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 11-21

ANDRES-SUÁREZ, Irene. **El microrrelato español**. Una estética de la elipsis. Menoscuarto, Palencia, 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa** (una introducción a la narratología). Madrid: Cátedra, 2016.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et. alii. **Análise estrutural da narrativa**. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011 [1981], p. 19-62.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Lisboa: Edições 70, 1999.

BARTHES, Roland. **Image, Music, Text**. New York: Hill and Wang, 1977.

BAYER, Raymond. **Historia de la Estética**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980 [1961].

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1987.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Bauru: EDUSC, 2003 [2000].

BLANCHOT, Maurice. **A loucura do dia** (conto). Tradução de Mariana Juliana Gambogi Teixeira e Sérgio Antônio Silva. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2017/08/blanchot-a-loucura-do-dia.pdf>. Acesso em: 11 de agosto de 2020.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

BREMOND, Claude. A mensagem narrativa. In: BARTHES, Roland. et. alii. **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1972. p. 100-147.

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, Roland et. alii. **Análise estrutural da narrativa**. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011 [1981], p. 114-141.

BRIZOTTO, Bruno e BERTUSSI, Lisana Teresinha. **Hans Robert Jauss e a hermenêutica literária**. Letrônica, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 735-752, jul./dez., 2013.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Livraria duas cidades, 1975.

CAMPOS, Luciene Lemos de. **Entre frinchas, a poética do microconto brasileiro**. XII Congresso Internacional da ABRALIC. UFPR – Curitiba, Brasil, julho de 2011.

CARNERO, Guillermo. **Ramón en su santuario**. Revista de Libros. Clásicos. nº 48, 2000.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. **O ensaio literário: órfão de dois pais vivos - Lya Luft nas águas de um (anti)gênero linguagem**. Estudos e Pesquisas, Catalão, vols. 10-11, 2007.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Dicionário digital. Endereço eletrônico: <http://www.edtl.com.pt>.

CELMA VALERO, María Pilar. Juan Pedro Aparicio y la búsqueda de un nuevo espacio narrativo: del cuento al microrrelato. In: CRESPO, Salvador et. al. **Teoría y análisis de los discursos literarios**. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere. Salamanca, España: Universidad de Salamanca, 2009. 77-84.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris et. alii. **Teoria da literatura**. Formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1970, p. 39-56.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio** São Paulo: Perspectiva, 2006.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Renovação e permanência**: o conto brasileiro da última década. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 11. Brasília, janeiro/fevereiro de 2001, p. 3-17.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. v. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DEL VALLE PEDROSA, Concepción. **El micro-relato en Hispanoamérica**. Tese. Madrid, Universidad Complutense, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. **La ley del género** (mimeo) [trad. Jorge Panesi para la cátedra Teoría y Análisis, UBA de "La loi du genre" en Glyph, 7]. 1980.

DE HAUWERE, Katrien. **El microrrelato en América Latina**: el canon argentino. Dissertação (Universiteit Gent. Verhandeling ingediend tot het behalen van de graad master in de taal en letterkunde: iberoromaanse talen door). 2008.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **Los límites de la interpretación**. Barcelona: Editorial Lumen, S.A., 1992.

ECO, Umberto. **Lector in fábula**: la cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Editorial Mulmen, S.A., 1993.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EIKHENBAUM, Boris. A teoria do "Método Formal". In: EIKHENBAUM, Boris et. alii. **Teoria da literatura**. Formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1970, p. 3-38.

ETTE, Ottmar. **Perspectivas de la nanofilología**. Iberoamericana. América Latina - España - Portugal. 9. 10.18441/ibam.9.2009.36. p. 109-125, 2009.

ETTE, Ottmar. Desafíos de la nanofilología del saber (narrar). In: RUEDA, Ana. **Minificción y nanofilología**: Latitudes de la hiperbrevedad (Ediciones de Iberoamericana nº 89) (Spanish Edition). Iberoamericana Editorial Vervuert, 2017. Edição do Kindle.

FERRARI, Sandra Aparecida Fernandes Lopes. **Estrutura narrativa na pós-modernidade**. XII Congresso Internacional da ABRALIC. Centro, Centros – Ética, Estética. 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/>. Acesso em: 01 de maio de 2019.

FOSTER, Gabrielle da Silva; SILVA, Vera Lúcia Lenz Vianna. **Devir-ele**: o neutro da literatura. Cadernos de Letras da UFF. Dossiê: O lugar da teoria nos estudos linguísticos e literários nº 46, 2013, p. 87-117.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Tradução de Flávio Paulo Meurer (revisão da tradução de Enio Paulo Giachini). 7. ed. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: EDUSF, 2005.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: **O livro do Seminário**: ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: L R Editores Ltda, 1983.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução Carlos Nougué. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.

GENETTE, Gérard. Géneros, "tipos", modos. In: GARRIDO ALLARDO, Miguel A. **Teoría de los géneros literarios**. Madrid: Arco, 1988. p. 183-234.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et. alii. **Análise estrutural da narrativa**. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011 [1981], p. 265-284.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GOLDFEDER, André. **Entre mim e o que vejo**: uma leitura de *O filantropo*. Leitura e Sociedade v. 15, n. 13, pp. 166-185, 2010.

GONZAGA, Pedro. **A poética da minificção**: Dalton Trevisan e as ministórias de *Ah, é?* Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GREUEL, Marcelo da Veiga. **Da “Teoria do Belo” à “Estética dos Sentidos”** – Reflexões sobre Platão e Friedrich Schiller. In: Anuário de Literatura 2, 1994. p. 147-155.

HERNÁNDEZ, Darío Hernández. **El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia.** Curso 2011/12. HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/16. I.S.B.N.: 978-84-15910-46-6. Tese de Doutorado, 2012.

HOYLE, Alan. **El problema de la greguería.** Actas del IXº Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II. Ed. Sebastián Neumeister. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1989. 283-292.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

JAUSS, Hans Robert. **História literária como desafio à ciência literária.** Porto: Soares Martins, 1974.

JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes.** 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 305-358.

JOUBE, Vincent. **Por que estudar literatura?** São Paulo: Parábola, 2012.

KOCH, Dolores María. **El Micro-Relato En México:** Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila. *Hispanamérica*, vol. 10, nº 30, 1981, p. 123–130. Disponível em: www.jstor.org/stable/20541934. Acesso em: 24 fevereiro de 2020.

KOCH, Dolores María. **Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato,** *El Cuento en Red*, 2, 2000, pp. 3-4. Disponível em: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. Acesso em: 14 de junho de 2019.

KOCH, Dolores María. ¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve? In: NOGUEROL, Francisca (org.). **Escritos disconformes.** Nuevos modelos de lectura. Salamanca: Aquilafuente, 2004, p. 45-52.

KOHAN, Martín. **Sobre la posautonomía.** *Revista Landa*. Vol.1. Nº 2 (2013).

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A., 2006.

LAGMANOVICH, David. **Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano.** *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Número 1-4, 1996. Versão digital. Disponível em: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx?culture=es&navid=201. Acesso em: 20 de dezembro de 2019.

LAGMANOVICH, David. **El microrrelato.** Teoría e Historia. Palencia: Menoscuarto, 2006a.

LAGMANOVICH, David. La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas. In: **Espéculo.** *Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid, 2006b. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>. Acesso em: 15 de agosto de 2019.

LAGMANOVICH, David. **El microrrelato hispánico**: algunas reiteraciones. Revista: Iberoamericana. América Latina – España – Portugal, 2009, p. 85-96.

LAGMANOVICH, David. **Abismos de la brevedad**: Seis estudios sobre el microrrelato (Spanish Edition). Universidad Veracruzana, 2015. Edição do Kindle.

LIMA, Sônia van Dijck. **Concisão**: sétima proposta para este milênio. São Paulo: Navegar, 2008.

LÓPEZ BERNAL, Juana Isabel. **Jacques Derrida**: lo femenino en deconstrucción. Tese. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Filosofía. Departamento de Filosofía. Espanha, 2015.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra, 1996.

LUDMER, Josefina. **Literaturas Pós-Autônomas**. In: Sopro. Panfleto Político-Cultural. Trad. Flávia Cera. Desterro: Cultura e Barbárie, janeiro, 2010.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MALAVÉ, Ary. Microrrelato y nanofilología: dos enfoques nano(tecno)filológicos para entender las configuraciones de la escritura mínima(lizada). In: RUEDA, Ana. **Minificción y nanofilología**: Latitudes de la hiperbrevidad (Ediciones de Iberoamericana nº 89) (Spanish Edition). Iberoamericana Editorial Vervuert, 2017. Edição do Kindle.

MINSKY, Marvin M. **A Framework for representing knowledge**. AI Memo 306, MIT Artificial Intelligence Laboratory (en Winstoned., 1975).

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORIN, Violette. A historieta cômica. In: BARTHES, Roland et. alii. **Análise estrutural da narrativa**. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011 [1981], p. 182-209.

NASCIMENTO, Amanda. **Benjamin, Derrida e Agamben**: para um conceito de arte. Revista uox, n. 03, 2016/2.

NAVAS, Adolfo Montejo. Prefácio. In: LA SERNA, Ramón Gómez de. **Greguerías**. Tradução de Vanderley Mendonça. São Paulo: Annablume, 2010.

NOGUEROL, Francisca. **Sobre el micro-relato latinoamericano**. Cuando la brevedad no quea... Lucanor, 8, 1992, p. 117-133. Disponível em: <https://gredos.usal.es/handle/10366/137214>. Acesso em: 01 de maio de 2020.

NOGUEROL, Francisca. **Micro-relato y posmodernidad**: textos nuevos para un final de milenio. Revista Interamericana de Bibliografía (RIB), 1996, nº 1-4. Disponível em:

<http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>. Acesso em: 18 de junho de 2018.

NOGUEROL, Francisca. (org.). **Escritos disconformes**. Nuevos modelos de lectura. Salamanca: Aquilafuente, 2004.

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

OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de Oliveira. **Estética em Aristóteles**. PHOÏNIX, Rio de Janeiro, 15-1: 91-113, 2009.

PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Lisboa: Edições 70, 1986 [1969].

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**; tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINHEIRO, Tiago Guilherme. **O próprio, a propriedade e o apropriado**: variações em torno da ideia de “Literaturas pós-autônomas” de Josefina Ludmer. Revista Landa. Vol. 1. Nº 2 (2013).

POE, Edgar Allan. **Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne**. Tradução de Charles Kiefer. Bestiario, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6.html>. Acesso em: 31 out. 2011.

POLLASTRI, Laura. **Hacia una poética de las formas breves en la actual narrativa hispanoamericana**: Julio Cortázar, Juan José Arreola y Augusto Monterroso. Informe final de la beca de perfeccionamiento. Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), julio 1990.

PRANCHÈRE, Jean-Yves. L'invention de l'esthétique. In: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique** (§§501 à 623). Paris: L'Herne, 1988.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. CopyMarket.com, 2001. Disponível em: <https://monoskop.org/>. Acesso em: 22 de julho de 2018.

PUJANTE, Basilio. **El microrrelato hispánico (1988-2009)**: teoría y análisis. 2013. Tese (Doutorado). Universidad de Murcia. Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 2013.

PUJANTE, Basilio. Relaciones hermenéuticas entre el blog y el microrrelato. In: RUEDA, Ana. **Minificción y nanofilología**: Latitudes de la hiperbrevedad (Ediciones

de Iberoamericana nº 89) (Spanish Edition). Iberoamericana Editorial Vervuert, 2017. Edição do Kindle.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Ed.70, 1976.

ROAS, David. El microrrelato y la teoría de los géneros. In: ANDRES-SUÁREZ, Irene & RIVAS, Antonio (eds.), **La era de la brevedad**. El microrrelato hispánico. Palencia: Menoscuarto, 2008, p. 47-76.

ROAS, David. Speed and Impact: Towards a Poetics of the Compressed Short Story. In: RUEDA, Ana. **Minificción y nanofilología**: Latitudes de la hiperbrevedad (Ediciones de Iberoamericana nº 89) (Spanish Edition). Iberoamericana Editorial Vervuert, 2017. Edição do Kindle.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. Consideraciones sobre la estética de lo mínimo. In: GÓMEZ TRUEBA, Teresa. **Mundos mínimos**. El microrrelato en la literatura española contemporánea. Gijón: Llibros del Pexe, 2007, p. 67-93.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. La microtextualidad en la vanguardia histórica. In: MONTESA, Salvador (org.). **Narrativas de la posmodernidad**. Del cuento al microrrelato. Málaga: AEDILE, 2009.

ROJO, Violeta. **Breve manual para reconocer minicuentos**. Ciudad de México: Azcapotzalco, 1997.

RUEDA, Ana (org.). **Minificción y nanofilología**: Latitudes de la hiperbrevedad (Ediciones de Iberoamericana nº 89) (Spanish Edition). Iberoamericana Editorial Vervuert, 2017. Edição do Kindle.

RUEDA, Ana. Perspectivas actuales para la minificción: un balance. In: RUEDA, Ana. **Minificción y nanofilología**: Latitudes de la hiperbrevedad (Ediciones de Iberoamericana nº 89) (Spanish Edition). Iberoamericana Editorial Vervuert, 2017. Edição do Kindle.

SÁ, Olga de. **O leitor protagonista**. Kalíope, São Paulo, ano 3, n. 1, p. 82-90, jan./jun., 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Tiago; FONTES, Bruno. **Montagem, Colagem, Justaposição**; A Poesia Concreta como meio do Cinema. AVANCA | CINEMA 2020, International Conference Cinema – Art, Technology, Communication. Avanca, Portugal, 2018, pp. 125-141.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura**. São Paulo: Ática, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística general**. Buenos Aires: Editorial Losada. S.A. Moreno, 1945).

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: EIKHENBAUM, Boris et. alii. **Teoria da literatura**. Formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1970, p. IX-XXII.

SHUA, Ana María. **Cómo escribir un microrrelato** (Spanish Edition). Alba Editorial, 2017. Edição do Kindle.

SIBILIA, Paula. Eu e os abalos da ficção. In: **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p. 247-300.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria e Metodologia Literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Edições Almedina, AS, 2007.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da. Aspectos do Conto e do Romance da atualidade: problemas de ordem teórico-conceitual. In: **O conto e romance contemporâneos na perspectiva das literaturas pós-autônomas** [recurso eletrônico]. Antônio de Pádua Dias da Silva (Organizador). – Campina Grande: Eduepb, 2016. Pag. (Série Literatura e Interculturalidade).

SIMÕES, Lisângela. **Estudo semântico e diacrônico do sufixo –dade na língua portuguesa**. 2009. 215 f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, Dione Colares de. **A morte do autor de Roland Barthes: ecos musicais**. Revista Ribanceira. Nº 9 (2017).

SPALDING, Marcelo. **Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea**. 2008. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SPALDING, Marcelo. **O protagonismo do leitor contemporâneo**. Revista Enciclopédia – FACOS/CNEC. Osório. Vol. 9 – Nº 1 – Out/2012 – ISSN 1984-9125, p. 58-69.

TAVARES, Manuel. **Paul Ricoeur e um novo conceito de interpretação: da hermenêutica dos símbolos à hermenêutica do discurso**. v. 63 n. 2 (2018): Filosofia & Interdisciplinaridade

TEIXEIRA, Ivan. **O formalismo russo**. Fortuna Crítica. CULT - agosto/98.

TELES, Gilberto Mendonça. **Para uma poética do conto brasileiro**. Revista de Filologia Románica. 2002, 19, 161-182.

TODOROV, Tzvetan. **A gramática do Decameron**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et. alii. **Análise estrutural da narrativa**. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011 [1981], p. 218-264.

TOMASSINI, Graciela; MARIS COLOMBO, Stella. **La minificción como clase textual transgenérica**. Revista Interamericana de Bibliografía, XLVI, 1-4, 1996, pp. 79-93.

VALBUENA, Leticia. **Una aproximación al microrrelato hispánico**: antologías publicadas en España (1990-2011). Tese (Universidad de Valladolid). 2012.

WERLICH, Egon. **Typologie der Texte**. Quelle & Meyer. Heidelberg, 1979.

ZAVALA, Lauro. **El cuento ultracorto**: hacia un nuevo canon literario. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, pp. 67-77.

ZAVALA, Lauro. **Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio**: Brevidad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad. *El Cuento en Red*, Nº1: Primavera, 2000.

ZAVALA, Lauro. **Cartografías del cuento y la minificción**. Sevilla: Renacimiento, 2004.

ZAVALA, Lauro. **Un modelo para el estudio del cuento**. *Revista Casa del Tiempo*. nº 90-91, 2014, p. 26-31. Disponível em: <https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/>. Acesso em: 16 de maio de 2020.

ZAVALA, Lauro. La dimensión fantástica en la minificción hispanoamericana. In: RUEDA, Ana. **Minificción y nanofilología**: Latitudes de la hiperbrevidad (Ediciones de Iberoamericana nº 89) (Spanish Edition). Iberoamericana Editorial Vervuert, 2017. Edição do Kindle.

ZAPPONE, Mirian HisaeYaegashi. Estética da Recepção. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs). **Teoria Literária**: Abordagem histórica e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. Cap. 08, p. 153-162.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. **Teoria da literatura I**. 2.ed. Curitiba, PR: IESDE Brasil, 2012.

- **Corpus**

ALBA, Diego Miguel. (diego.m.alba). **Discusión. – ¿Machos y hembras? ¡Qué tonterías! / – Desde arriba es difícil observarlo, pero es así. / – No te creo. / – Por mi aureola que digo que es verdad.** Buenos Aires, 5 de outubro de 2020. Facebook: usuário Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/125924450760240/>. Acesso em: 07 de outubro de 2020.

APARICIO, Juan Pedro. **El juego del diávolo.** (Voces/ Literatura nº 66) (Spanish Edition). Editorial Páginas de Espuma, 2016a. Edição do Kindle.

APARICIO, Juan Pedro. **La mitad del diablo** (Voces/ Literatura nº 66) (Spanish Edition). Editorial Páginas de Espuma, 2016b. Edição do Kindle.

ARREOLA, Juan José. **Narrativa completa.** Ciudad de México: Debolsillo, 2018 [1997].

A Bíblia Sagrada. ALMEIDA, João Ferreira de. *Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil.* Versão Almeida Corrigida e Fiel (2007). São Paulo: Casa João Ferreira de Almeida.

BORGES, Jorge Luis. O aleph. In: **Obras completas de Jorge Luis Borges:** volume I. Tradução de Carlos Nejar. Revisão de Carolina de Araújo. São Paulo: Editora Globo, 1999.

BRECHT, Bertold. **Histórias de Almanaque;** trad. e nota introdutória de Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Vega, 1987.

BRITO, João Batista de. **Um beijo é só um beijo.** Minicontos para Cinéfilos. João Pessoa: Manufatura, 2011.

BRUTON, Pedro Estudillo. **Retratos por palavras.** Madrid: Editorial ArtGerust, 2014.

BUBIEN, Mark Stanley. **Story Bytes.** Revista digital. Disponível em: <http://www.storybytes.com/index.html>. Acesso em: 30 de julho de 2019.

CABRERA GARCÍA, Carlos Enrique. **Conjuros y otros microcuentos.** Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2013.

CAICEDO, Carlos Alberto. **Destinitos fatales.** Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1988.

CARVALHO, Homero. **Cuento súbito.** Santa Cruz: La Hoguera, 2004.

CARVALHO, Homero (org.). **Antología iberoamericana de microcuento.** Santa Cruz de la Sierra: Torre de Papel, 2017.

CHAFFE, Laís (org.). **Contos de bolsa.** Porto Alegre: Casa Verde, 2006.

CHAFFE, Laís; SPALDING, Marcelo. **Minicontos e muito menos**. Porto Alegre: Casa Verde, 2009.

CORRALES, David; ACEVEDO, Ricardo. **Twitteratura**: 140 microrrelatos en menos de 280 caracteres (Spanish Edition), 2018. Edição do Kindle.

COUTINHO, Edilberto. **Práticas proibidas**. Rio de Janeiro: Corpo da Letra ED., 1989.

CRUZ, Enrique de la. **El Viaje y otros microrrelatos**. Editora Ornitorrinco. Ebook Kindle, 2019.

CUNHA, Helena Parente. **A casa e as casas**: contos. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

DE TORO GÓMEZ, J. Miguel Ángel. **FraseCitas**. (Spanish Edition), 201[?]. Edição do Kindle.

DIESTE, Rafael. **Dos arquivos do trasno**. 3. ed. Vigo: Editorial Galaxia, 1987.

EPPLE, Juan Armando. **Brevísima relación**: Antología del micro-cuento hispanoamericano. Chile: Mosquito, 1990.

EPPLE, Juan Armando. **Cien microcuentos chilenos** (Spanish Edition). Editorial Cuarto Propio, 2002. Edição do Kindle.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio. **La mano de la hormiga**: los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas. Editor digital: Eumeo, 2014.

FEST, Agustin. **El atrapamoscas. Minificciones**. (Spanish Edition), 2011. Edição do Kindle.

FREIRE, Marcelino. **Contos negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FREIRE, Marcelino (org.). **Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século**. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2004.

FUENTEALBA, Jacques; GECHTER, Olivier. **Les Aventures du cavalier sans tête**: Micronouvelles. (French Edition), 2015. Edição do Kindle.

GALEANO, Eduardo. **El libro de los abrazos**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, Catálogos, 1989. Versão eletrônica (sem os desenhos do original): P/ L@ [Para leer por e@mail], 2000. Disponível em: http://resistir.info/livros/galeano_el_libro_de_los_abrazos.pdf. Acesso em: 2 outubro de 2019

GOLWARZ, Sergio. **Infundios ejemplares**. Fondo de Cultura Económica: México, 1969.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. **Greguerías**. Tradução de Vanderley Mendonça. São Paulo: Annablume, 2010.

GONÇALVES, Pólita. **Pérolas no decote**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1998.

GORJ, Wilson. **Sem contos largos**. Aparecida - SP: Jornal O Lince (Apoio cultural), 2007.

GUEDEA, Rogelio. **El canto de la salamandra**: antología de la literatura brevísima mexicana. (Spanish Edition). Arlequín. 2013. Edição do Kindle.

HUMOR, Phil. **In 100 Worten**: Drabbles-Anthologie. (German Edition). BookRix, 2017. Edição do Kindle.

IWASAKI, Fernando. **Ajuar funerario**. (Voces/ Literatura nº 38) (Spanish Edition) . Editorial Páginas de Espuma, 2013. Edição do Kindle.

JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel. **La Gran Jaqueca y otros cuentos crueles**. Estado Yaracuy: Imaginaria, 2002.

JUSTUM. **Dedo**. Independente, 2015. Ebook Kindle.

LAGMANOVICH, David (org.). **La otra mirada**. Antología del microrrelato hispánico. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2005.

LAGMANOVICH, David. La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas. In: **Espéculo**. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2006b. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>. Acesso em: 15 de agosto de 2019.

LA ROCHEFOUCAULD, François. **Reflexiones o sentencias y máximas Morales**. (Spanish Edition). Ediciones la Biblioteca Digital. Edição do Kindle.

LA SERNA, Ramón Gómez de. **Greguerías**. Tradução de Vanderley Mendonça. São Paulo: Annablume, 2010.

LATORRE, Lilian Elphick (org.). **Dispara usted o disparo yo**. Antología de microrrelatos policiales. Santiago: Brevilla, 2017.

LATORRE, Lilian Elphick. **Hokusai**. Antología de microrrelatos. Santiago: Brevilla, 2019.

LEITE, Ivana Arruda. **Falo de mulher**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LEÑERO, Carmen. **Birlibirloque**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

MAREMAR, Fernando. **Cuentos de X, Y y Z**. (Spanish Edition), 2017. Edição do Kindle.

MELLO, Ana. **Minicontando**. Porto Alegre: Casa Verde, 2009.

MELLO, Ana. **Verbetrix**. Porto Alegre: wwlivros, 2014.

MERINO, José María. **La glorieta de los fugitivos**: Minificción completa (Voces/Literatura nº 83) (Spanish Edition). Editorial Páginas de Espuma, 2016. Edição do Kindle.

MERINO, Pedro. **Minicuentos** (Spanish Edition). Unknown 201[?]. Edição do Kindle.

MONTERROSO, Augusto. **Obras completas (y otros cuentos)**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998a.

MONTERROSO, Augusto. **La oveja negra y demás fábulas**. 2. ed. Madrid: Alfaguara, 1998b.

MONTESA, Salvador (org.). **Narrativas de la posmodernidad**. Del cuento al microrrelato. Málaga: AEDILE, 2009.

MONZÓ, Quim. **O porquê de todas as coisas**. Tradução e Apresentação de Ronald Pinto. São Paulo: Globo, 2004.

NAVES, Rodrigo. **O filantropo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NOLL, João Gilberto. **mínimos, múltiplos, comuns**. Romances mínimos. Rio de Janeiro: Record, 2015.

OLGOSO, Ángel. **Astrolabio**. (Spanish Edition). TransBooks, 2013. Edição do Kindle.

ÖRKÉNY, István. **Cuentos de un minuto**. Montcada i Reixac: Thule Ediciones, 2006.

PINYOL, Joan. **Glops**. Editorial Virtual: Petrópolis, 2009.

POE, Edgar Allan. **O gato preto e outras histórias extraordinárias**. São Paulo: Pandorga, 2018.

RAMÓN JIMÉNEZ, Juan. **Diario de un poeta recién casado**. Madrid: Aguilar, 1972.

ROJAS, Yasmina Llacer. **Minirrelatos**. (Spanish Edition), 2014. Edição do Kindle.

ROQUE, Luiz. **Minicontos fantásticos**. São Paulo: Scortecci Editora, 1995.

ROQUE, Luiz. **Minicontos fantásticos II**. São Paulo: Scortecci Editora, 1996.

ROQUE, Luiz. **Minicontos fantásticos III**. São Paulo: Vida & Consciência, 1998.

ROQUE, Luiz. **Minicontos fantásticos IV**. São Paulo: Casa do Novo Autor, 2008.

ROSSATO, Edson (org.). **Entrelinhas**: antologia de contos e microcontos. São Paulo: Andross, 2008.

ROSSATO, Edson (org.). **Histórias liliputianas**: antologia de microcontos. São Paulo: Andross, 2010.

ROSSATO, Edson (org.). **Retalhos**: contos e microcontos. São Paulo: Andross, 2008.

ROSSATO, Edson. **Cem toques cravados**. 2. ed. São Paulo: Editora Europa, 2012.

ROTGER, Neus; VALLS, Fernando. **Ciempíes**: los microrrelatos de Quimera. Barcelona: Editorial Montesinos, 2005.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SAMPERIO, Guillermo. El fantasma. In: OBLIGADO, Clara. **Por favor sea breve 2**: antología de microrrelatos. Madrid: Páginas de espuma, 2009.

SANTANA, Franksnilson Ramos. Navegante. In: SPALDING, Marcelo. **Escrita criativa**, c2012 [2020]. Disponível em: <https://www.escritacriativa.com.br/>. Acesso em: 07 de julho de 2020.

SHUA, Ana María. **Cazadores de letras**: Minificción reunida (Voces/ Literatura nº 116) (Spanish Edition). Editorial Páginas de Espuma, 2016. Edição do Kindle.

SOUZA, Paulo César de. **Friedrich Nietzsche**: 100 aforismos sobre o amor e a morte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SPESSATO, Caio. **Em torno de si**: minicontos. Porto Alegre: Imagini, 2016.

TORRI, Julio. **Julio Torri**. Selección y nota de Beatriz Espejo, México, UNAM/Coord. Dif. Cultural/Dir. de Literatura (Material de lectura: El cuento contemporáneo, 139), 2008 [versión pdf].

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

TREVISAN, Dalton. **O grande deflorador e outros contos escolhidos**. Porto Alegre: L&PM, 2000.

VALENZUELA, Bruno Faúndez. **A buen entendedor, microcuentos**. Livro digital. Disponível em <http://brunofaundez.wordpress.com>. Acesso em: 23 de setembro de 2018.