

Universidade Federal de Santa Catarina
Programa de Pós-Graduação em Literaturas

Jeimy Espitia Alonso

Rumos e rumores da microficcão na América Latina para uma escrita
“des-generada”

Florianópolis
2015

Jeimy Espitia Alonso

Rumos e rumores da microficcão na América Latina para uma escrita
“des-generada”.

Dissertação ao Programa de Pós-Graduação
em literaturas da Universidade Federal de
Santa Catarina para a obtenção do Grau De
mestre em literatura. Orientador: Prof. Dr.
Andrea Peterle Figueiredo Santurbano. Co-
orientadora: Prof.^a Dr.^a Miriam Di Gerónimo
(Universidad Nacional de Cuyo)

Florianópolis
2015

Jeimy Espitia Alonso

Rumos e rumores da microficcão na América Latina para uma escrita
“des-generada”.

Esta Dissertação adequada para obtenção do Título de “mestre em
literaturas”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-
Graduação em literaturas.

Florianópolis, 16 de outubro de 2015.

Prof. Dr. Andrea Peterle Figueiredo Santurbano
Orientador (presidente)

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fernando Villaraga Eslava
Convidado
Universidade Federal de Santa Maria

Prof.^a Dr.^a Liliana Rosa Reales
Convidada
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Barbosa
Convidada
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

Este trabalho procura analisar uma forma escrita que, na esteira da tradição moderna na América Latina – segundo Octavio Paz, uma tradição de ruptura –, começa a fazer um ténue ruído a partir do século XX, se intensificando ao final do mesmo e no começo do século XXI. A pesquisa se propõe a mergulhar na explosão e na propagação da microficcão na narrativa tendo como eixo alguns escritores e escritoras, principalmente da América Latina. Com tal propósito, apresentamos possíveis caminhos que nos permitiram ler a microficcão que parece se reiterar na “des-generação”, isto é no texto cuja qualidade é ser multi-nomeado e des-nomeado.

Palavras chave: Microficcão, narrativa latino-americana, fragmento, rumor, des-generação.

Resumen

Este trabajo busca analizar una manifestación que en los rumbos de la tradición moderna en América-latina – según Octavio Paz, una tradición de ruptura –, comienza a hacer un tenue ruido desde el siglo XX, intensificándose a finales del mismo y comienzos del XXI. Este trabajo se propone navegar en las explosiones y la propagación de la microficción en la narrativa teniendo como eje algunos escritores y escritoras, principalmente de América Latina. Con este propósito presentamos posibles caminos que nos permitirán leer la microficción que parece reiterarse en la des-generación, esto es en el texto cuya cualidad es ser multi-nombrado y des-nombrado.

Palabras clave: Microficción, narrativa latinoamericana, fragmento, rumor, des-generación.

Sumário

AGRADECIMENTOS	8
INTRODUÇÃO	9
1 A MICROFICÇÃO: UM PANORAMA	25
1.1 Traços e rastros do breve	25
1.2 Sobre o termo	34
1.3 O rumor da/na microficção	51
2 POSSÍVEIS ABORDAGENS TEÓRICAS	67
2.1 Outras regiões microtextuais	67
2.2 Entre fragmentos e imagens	73
2.3 A microficção: experimentação como potencialidade	83
3 DUAS VOZES	107
3.1 Fenômenos de circo de Ana María Shua	109
3.2 Llamadas perdidas de Pía Barros	121
4 CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	156

AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ pela bolsa de mestrado.

Ao professor Andrea Santurbano pela confiança no projeto de pesquisa, pela orientação e sobretudo pela paciência no processo de escrita.

À professora Miriam Di Gerónimo pelas leituras e co-orientação.

Aos meus pais Filiberto e Edith pelo permanente apoio à distância.

A Deus por todos os encontros com pessoas que de diversas formas e de diferentes lugares fizeram parte deste processo pessoal e acadêmico. Especialmente agradeço ao Hugo Loss pelas leituras e revisões e à Gabriela Bercht por uma das primeiras expressões aprendidas dos brasileiros: “Tudo vai dar certo!”

Agradeço a leitura e presença da banca avaliadora e ao programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

INTRODUÇÃO

“Se eu tivesse de imaginar um novo Robinson, não o colocaria numa ilha deserta, mas numa cidade de doze milhões de habitantes cuja língua e escrita não soubesse decifrar: ai está, creio eu, a forma moderna do mito.”

Roland Barthes

Neste trabalho nosso objetivo é pensar um acontecimento literário sempre presente, embora descoberto pela crítica e pelo mercado editorial há relativamente pouco tempo: a microficção. Apesar de ser uma manifestação literária praticada com muita dedicação desde o começo do século XX na América Latina, somente nas últimas duas décadas desse século e no começo do XXI reverberou no âmbito da produção teórica e no mercado editorial, talvez mediada por novos suportes como as tecnologias que permitiram e estimularam um maior trânsito da forma hiperbreve.

Poderíamos dizer que as condições materiais dadas desde o final do século passado e o começo deste provocaram maior visibilidade das formas brevíssimas. Circunstâncias essas que são interessantes no exercício de observação da microficção, na medida em que a palavra escrita ganha espaços em sociedades nas quais cada vez mais as comunidades tecnológicas e virtuais se convertem em eixos para o desenvolvimento cultural, econômico, político e social em geral,

sobretudo em países ocidentais e capitalistas. A microficção que, por um lado, hoje, parece ser parte de um mundo rápido, banal, superficial, por outro suscita a experimentação com a linguagem e desta forma estimula outras reflexões, não somente sobre o pensamento literário ou a palavra na ficção, mas também sobre nossa própria construção moral e intelectual como indivíduos e comunidades. Serão estes os dois vieses que observaremos simultaneamente, no presente trabalho, por um lado, as implicações da microficção em relação ao texto e à linguagem e, por outro, as implicações com relação ao indivíduo e à comunidade que em essência se erguem nos relatos.

Propomos uma busca sobre os rumos e rumores da microficção, na tentativa de pensar os alcances que estas construções literárias breves e brevíssimas têm em uma época onde a palavra parece carecer de mais peso, e nessa leveza ela transcende. A carga do texto e da palavra na microficção não estaria mais na sua relação com o acontecimento externo e imediato, com o conhecer o fora, isto é na atadura a conceitos puros (fechados) de gênero, tempo, espaço, história ou texto. Sua dimensão está na mobilização de todos estes elementos que se abrem em uma escrita que não os representa de forma limpa e assim o acontecimento não consiste em capturar (consumir), mas em transformar.

Assim, nosso principal objetivo não será ratificar a microficção dentro de uma ordem literária, mas sim pensar as conotações que este tipo de escrita traz nas práticas de leitura e escrita. Com tal intuito, revisaremos vários elementos, tais como: as discussões sobre o nome, as relações que a microficção tem com os gêneros estabelecidos, a interação dos pequenos textos no horizonte da linguagem com a

filosofia, a história e a teoria literária. Salientamos o vínculo construído por meio da imagem, do espaço em branco, isto é, dos silêncios. A experimentação com a palavra que não permanece nem no campo do real nem do ficcional, na medida em que esses conceitos se apresentam como estruturas definidas por discursos hegemônicos, consolidando as práticas sociais, delimitando a literatura e suas formas, sua criação e estabelecimento. Mas como pensar a microficção fora de tais paradigmas? Pensaremos a microficção como uma forma que faz uso dos elementos e estratégias literárias que têm lógica para escritores e leitores, ora no romance, ora na poesia, ora no conto, ora no drama, e nesse ato (de misturar) desregula as práticas de leitura e escrita que com o tempo se consolidaram mediante a assimilação dos gêneros, dando lugar assim a outras práticas, conforme diz o pesquisador José L. Fernández:

(...) La categoría de institución literaria que alcanzan los géneros, condición que determina su funcionamiento histórico de manera tal que éstos se instauran como auténticos códigos intraliterarios, regulando comportamientos y percepciones acerca de cómo escribir y cómo leer; en definitiva organizando la comunicación literaria entre el/la autor y la comunidad lectora a la que se destina el texto en una determinada época.¹ (FERNÁNDEZ, 2005, s.p)

¹ (...) A categoria de instituição literária que atinge os gêneros, condição que determina seu funcionamento histórico de forma tal que estes se instauram como autênticos códigos intraliterários, regulando comportamentos e percepções acerca de como escrever e como ler; em definitiva organizando a comunicação literária entre o/a autor e a comunidade leitora à que é destinado o texto numa determinada época. (Essa e todas as outras traduções do espanhol, quando não indicado diversamente, são de nossa autoria)

A microficcão não é novidade se pensarmos nela como fragmentos que percorrem e têm transitado pelo mundo literário desde sempre. A frase, o verso, as unidades mínimas, poderíamos dizer que o mundo literário se compõe de microficcões. Em uma nota introdutória de *A Conversa infinita. A palavra plural*, Maurice Blanchot nos leva a pensar na escrita como um acontecimento independente de sistemas designativos sejam eles, novela, conto, poesia, ou ensaio. Diz o autor: “Contudo, o trabalho e a pesquisa literários – mantenhamos esse qualificativo – contribuem para abalar os princípios e as verdades abrigadas pela literatura” (BLANCHOT, 2010, p. 8). A microficcão nos traz um desconforto, uma sensação de incompletude, provocando uma suspeita de transgressão. Assim a escrita e a leitura da microficcão trazem uma natureza da linguagem onde a palavra cobra uma transcendência que em outro tipo de textos é mais dissimulada, conforme Blanchot:

Invisivelmente, a escrita é convocada a desfazer o discurso no qual por mais infelizes que nos acreditemos, mantemo-nos, nós que dele dispomos, confortavelmente instalados. Escrever, desse ponto de vista, é a maior violência que existe, pois transgride a lei, toda lei e sua própria lei. (BLANCHOT, 2010, p. 9).

É claro que neste sentido toda escrita é violenta, mas a microficcão, pelo menos na cultura ocidental, revela com força o caráter atópico da escrita, do qual fala Barthes:

Só a escritura pode desdobrar-se *sem lugar de origem*; só ela pode frustrar qualquer regra retórica, qualquer lei de gênero, qualquer arrogância do sistema: a escritura é *atópica* (...)

ela antecipa um estado de práticas de leitura e de escritura, no qual é o desejo que circula, não a dominação.” (BARTHES, 2001, p. 138)

Assim, interessa-nos pensar a microficção mais como um movimento da palavra que coloca as dicotomias ficção-realidade, poesia-narrativa, livro-obra, começo-final, fora do discurso da diferença positiva que sempre sobrepõe uma na outra, no lugar de pensá-la como gênero independente definido e fechado. Para Lauro Zavala² o que está em jogo na microficção “é o prazer cúmplice de cada leitura (...). E que talvez atinja a identidade do leitor” (ZAVALA, 2006, p. 56). Aí estaria o golpe de inventividade desta escrita, como uma escrita do desejo, do impulso, do instante que consegue atingir o sujeito num ponto em comum: a descontinuidade. Maurice Blanchot em *A conversa infinita* se pergunta: “como escrever de tal maneira que a descontinuidade do movimento da escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como forma?” (BLANCHOT, 2010, p. 37). A microficção se apresenta inconscientemente como continuidade “que incomoda ao leitor e prejudica nele os hábitos da compreensão normal” (BLANCHOT, 2010, p.37); e isto porque, seguindo o autor de *A conversa infinita*, a totalidade do real, é justamente “a impossível continuidade do ‘real’ e do “imaginário”. (BLANCHOT, 2010, p. 37). As formas breves no decorrer do século XX e XXI aparecem como pequenos espaços que multiplicam e reiteram outras literaturas e oralidades; como interrupções de um

² Lauro Zavala, Ciudad de México (1954). Pesquisador da Universidade Autónoma Metropolitana. Seus temas de interesse se enquadram nos estudos culturais e a pós-modernidade. Em teoria literária tem-se concentrado na narrativa breve e semiótica teórica.

sistema literário tradicional, sem deixar elas mesmas de fazer parte da tradição. Desta maneira, para abordar a escrita brevíssima na América Latina, colocamo-nos entre o discurso sobre a narrativa abordado em “O narrador” de Benjamin (1936) e o discurso sobre a poesia tratado por Octavio Paz em “A tradição do haiku” (1970). Ou seja, entre o declínio da experiência e outro tipo de experiência; entre a poesia, a narrativa, ou sua impossibilidade (uma vez que é nos entre-lugares que a linguagem se mobiliza na microficção). Sabemos que partindo destes dois discursos se introduz a discussão deste ato literário em âmbitos diferentes, pois Walter Benjamin e Octavio Paz estão olhando para a palavra e a escrita desde posições teóricas diferentes e locais epistemológicos diversos, aqui não pretendemos igualar o lugar dessas falas, já que nosso ponto de partida é justamente a ideia de que para pensar na microficção é necessário respeitar sua natureza de fluxo.

Walter Benjamin em “O narrador” coloca a questão do narrador no que se refere a sua figura no mundo moderno, e com isto pensa o que seria então uma narração no seu sentido primitivo-tradicional. O narrador é apresentado a partir das suas experiências inesgotáveis, seja na figura do camponês ou do marinheiro, não sendo nem informações nem explicações, ao contrário do que ocorrera com a escrita dos jornais e do romance, respectivamente. A narrativa, a partir da imagem que dela se faz em “O narrador” estaria mais perto do poeta do que do romancista, pois (o narrador) transmite uma experiência que ao mesmo tempo não é única e que pode ser experimentada pelo ouvinte de formas diversas. Por outro lado, no romance ou na informação busca-se mais comunicar a experiência própria e comum, contando desde um ponto

isolado, de forma que o narrador e o leitor não compartilham a mesma experiência.

Para Benjamin a narrativa era um trabalho artesanal que falava da experiência própria. Pela palavra o narrador procurava a si mesmo. Narrador e narrativa transformam-se à medida que o mundo e os sujeitos atrelaram-se ao aparelho produtivo e tecnológico.

O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.) A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão (...) é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. (BENJAMIN, 1996, p. 221)

Em diálogo com essa ideia de Benjamin, pensemos no que diz Ricardo Piglia, ao analisar a narrativa e as características do conto, pois na sua análise sublinha, como para o leitor tradicional “os finais são formas de encontrar sentido na experiência” (PIGLIA, 2004, p. 45). Em paralelo teríamos aqui duas questões, ambas confluindo na escrita: a narração como uma experiência que pode ser percebida como tal através do final; e a de tempo com relação à morte com o fim das personagens. Nas considerações que Piglia faz acerca da narrativa de Borges, vemos como esse autor coincidia com Benjamin no que diz respeito ao narrador, na medida em que coloca efetivamente o desaparecimento do narrador no romance:

Borges considera que o romance não é narrativa, porque é demasiado alheio às formas orais, ou seja perdeu os rastros de um interlocutor presente, a possibilitar o subentendido e a elipse, e por tanto a rapidez e a concisão dos relatos breves e os contos orais.” (PIGLIA, 2004, p. 46).

O fim do narrador em Benjamim está relacionado com o desaparecimento do ouvinte, e a perda da experiência pós-guerra. A extinção do narrador é ao mesmo tempo a extinção do interlocutor da oralidade, a extinção de um tipo de experiência que deve ser buscada na escrita por ela mesma. Por aqui vamos caminhando para uma narrativa breve que traz consigo uma experiência do limite e do tempo, em que: “Não é o narrador oral quem persiste (...) mas a sombra daquele que o escuta”. E de novo Piglia: “‘Estas palavras, é preciso ouvi-las e não lê-las’, diz Borges na conclusão de ‘A trama’, em *O fazedor*, e nessa frase ressoa a altiva e resignada certeza de que algo irrecuperável se foi.” (PIGLIA, 2004, p. 46).

A escrita breve não ressuscita a figura do narrador tradicional, mas traz à tona vestígios de sua presença, de uma experiência que está nela mesma. Benjamim sublinha o declínio e o desaparecimento da narrativa tradicional nas sociedades da informação, onde a ideia-experiência da modernidade traz outras percepções do tempo, em que sua perda ou aproveitamento é uma questão central. Para W. Benjamin de “O narrador” “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1994, p. 202), em dar liberdade à imaginação, à interpretação, liberdade que se perde na era da informação. Benjamin nunca se refere à microficção em seu texto, mas sim às formas breves, o que nos leva a pensar como esta forma, além de ter seu marco na

brevidade, e por isso, segundo o filósofo, estar moldada por valores da modernidade como a abreviação, traz aspectos importantes sobre a narrativa. Embora a microficção se apresente em formato “abreviado” e espelhada nas sociedades modernas, cada vez mais tecnológicas, cada vez mais produto/produtoras do mundo informático e informativo, não refletem simplesmente a busca pela rapidez e a precipitação. A microficção se afasta da percepção linear do tempo, da percepção positiva de progresso e de evolução, e enfrenta uma série de problemas ao ser pensada a partir de determinadas formas e gêneros. Seguir a leitura da narrativa por este viés permite abrir caminhos para pensar um tipo de escrita que, embora em alguns casos esteja na dinâmica da produção e reprodução massiva e instrumentalizada, provoca justamente outro tipo de experiência, uma experiência que atinge o que nos constitui. Não se trataria da experiência do saber-conhecer-informar, mas de pôr em xeque nosso entendimento e a nós mesmos, diferente do romance, do conto, do ensaio e até de formas breves, conforme colocadas por Benjamin, como quase ruínas da narrativa que se localizam dentro de um “saber” ler-escrever, pelo que permaneceriam exteriores, impassíveis. Mais como experimento do que como experiência. A microficção como uma escrita “desconhecida” amplia o espaço de abertura para a possibilidade de experiência, na medida em que ainda não estaria estabelecido seu status dentro do estabelecimento da arte literária.

Deve-se considerar que a experiência aqui não estaria delimitada pelos conceitos que dela surgem na ciência moderna a qual transforma a experiência como parte do método cujo intuito é se apropriar e dominar o mundo (externo). Para Walter Benjamin a experiência tinha mais a ver

com uma transformação do indivíduo mesmo, não se trataria mais do que passa (fora), mas do que nos passa.

A partir desta perspectiva, vemos a mudança da(s) narrativa(s) no decorrer do século XX, paralelamente às metamorfoses da ideia de morte e tempo. Tais mudanças são apresentadas em “O narrador” não somente como “um sintoma de decadência”, mas como um processo longo cujo efeito é simultâneo às mudanças das forças produtivas na sociedade. Essa expulsão gradual da narrativa não é vista como um acontecimento trágico, pois, Benjamin dirá que com o declínio do narrador simultaneamente se “dá uma nova beleza ao que está desaparecendo” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Pensemos então em outras formas de narrar, como vemos na narrativa de Borges quando privilegia o breve, sobre isto diz Piglia: “A presença de quem escuta o relato é uma espécie de estranho arcaísmo, mas o conto como forma sobreviveu porque levou em consideração essa figura que vem do passado” (PIGLIA, 2004, p. 46).

A microficcão, como se vê, tem um vínculo forte com a narrativa, mas nela também há rumores de poesia. Vejamos esta outra característica fundamental. Octavio Paz, se referindo ao haikai no ocidente, vê na cultura japonesa uma procura por outro estilo de vida, outras visões não só de mundo, mas do transmundo. Paz também dirá que o Japão, mais do que uma escola doutrinária de sistemas ou filosofias, tem sido para ocidente uma escola de sensibilidade, entendida não com o mero sentimento, mas como o lugar entre o pensamento e a sensação, entre o sentimento e a ideia:

Los japoneses usan la palabra kokoro: corazón.
Pero ya en su tiempo José Juan Tablada advertía

que era una traducción engañosa: "kokoro es más, es el corazón y la mente, la sensación y el pensamiento y las mismas entrañas, como si a los japoneses no les bastase sentir con solo el corazón". Las vacilaciones que experimentamos al intentar traducir ese término, la forma en que los dos sentidos, el afectivo y el intelectual, se funden en él sin fundirse completamente, como si estuviese en perpetuo vaivén entre uno y otro, constituye precisamente el sentido (los sentidos) de sentir³. (PAZ, 1971, para. 4).

Nesta perspectiva também se desloca outra noção de estética na escrita do breve. E aqui estaria presente o espírito da narrativa a que fazia referência anteriormente Benjamin, pois é uma experiência que modela estas formas e sua recepção:

Esa imperfección, como se ha visto, no es realmente imperfecta: es voluntario inacabamiento. Su verdadero nombre es conciencia de la fragilidad y precariedad de la existencia, conciencia de aquel que se sabe suspendido entre un abismo y otro. El arte japonés, en sus momentos más tensos y transparentes, nos revela esos instantes -porque son sólo un instante- de equilibrio entre la vida y la muerte. Vivacidad: mortalidad⁴. (PAZ, 1971, para. 5)

³ Os japoneses usam a palavra kokoro: coração. Mas já em sua época José Juan Tablada advertia que era uma tradução enganosa: "Kokoro é mais, é o coração e a mente, a sensação e o pensamento e as próprias entranhas, como se aos japoneses não lhes bastasse sentir só o coração". As vacilações que experimentamos ao tentar traduzir esse termo, a forma em que os dois sentidos, o afetivo e o intelectual, nele se fundem sem fundir-se completamente, como se estivesse em perpétuo vaivém entre um e outro, constitui precisamente o sentido (os sentidos) de sentir. (PAZ, 1990, p. 171).

⁴ Essa imperfeição, como já se viu, não é realmente imperfeita: é voluntário inacabamento. Seu verdadeiro nome é consciência daquele que se sabe perdido entre um abismo e outro. A arte japonesa, em seus momentos mais tensos e

Segundo Paz, o haicai trafega pela linguagem da cidade e pela linguagem da rua, da mesma forma que aconteceu nas revoluções poéticas ocorridas no ocidente (no romantismo e no modernismo), isto como uma dessublimação da poesia a qual vai dando espaço para o reconhecimento de outras formas como reiteraões reconfiguradas de diversas tradições. Paz chama linguagem do século estas irrupções de caráter crítico da poesia nas letras ocidentais, o que parece ser uma manifestação que supera o localismo. Em 1918 José Juan Tablada, poeta mexicano e um dos primeiros que vai trazer a tradição do haicai à América Latina, publica *Al sol y bajo la luna*, livro que recebe um prólogo em verso de Leopoldo Lugones, escritor argentino, que depois também incursionará na microficção. Mais tarde viriam outras publicações onde foi cada vez maior o espaço para o haicai. Entre as mais lembradas destas intervenções estariam as de Vicente Huidobro com publicações em espanhol e francês, como indicador da mudança que experimentava a poesia em língua espanhola a partir do contato com as pequenas formas japonesas. Finalmente, Paz vê neste movimento deslocador um estímulo para a literatura e em especial para a poesia, que estendeu assim seus limites, não simplesmente como uma mera influência, pois o haicai no novo mundo teria suas próprias conotações:

Los poetas jóvenes descubrieron en el haikú de Tablada el humor y la imagen, dos elementos centrales de la poesía moderna. Descubrieron asimismo algo que habían olvidado los poetas de nuestro idioma: la economía verbal y la

transparentes, revela-nos esses instantes – porque são apenas um instante- de equilíbrio entre a vida e a morte. Vivacidade, mortalidade. (PAZ, 1990, 172).

objetividad, la correspondencia entre lo que dicen las palabras y lo que miran los ojos⁵. (PAZ, 1971, para. 13)

Com o desaparecimento da narrativa tradicional e a busca de outras formas de ser/narrar pela escrita surgem outros caminhos pelos quais, de uma forma ou de outra, o olhar para a brevidade, e para as formas curtas, transcende associações com a técnica, a mecânica e, a abreviação prática. O pequeno começa a ser associado com outro tipo de beleza, e de estética, pois “À medida que cada vez mais o grandioso, o monumental pode ser associado à arte dos vencedores, de impérios autoritários, (...) é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença.” (LOPES, 2006, p. 173).

Um haikai de um discípulo de Basho, poeta japonês, traduzido por Paz e usado pelo mesmo autor para exemplificar a falsa simplicidade da palavra no haikai, pode ser utilizado aqui para mostrar essa outra comunicabilidade da experiência:

Cima de la peña:
allí también hay otro
huésped de la luna.

¿En qué pensaba cuando lo escribió?, le preguntó Basho. Contestó Kyorai: Una noche, mientras caminaba en la colina bajo la luna de verano, tratando de componer un poema, descubrí en lo alto de una roca a otro poeta, probablemente

⁵ Os poetas jovens descobriram no haiku de Tablada o humor e a imagem, dois elementos centrais da poesia moderna. Descobriram também que algo fora esquecido pelos poetas de nosso idioma: a economia verbal e a objetividade, a correspondência entre o que as palavras dizem e o que os olhos contemplam. (PAZ, 1990, 182).

también pensando en un poema. Basho movió la cabeza: Hubiera sido mucho más interesante si las líneas: "allí también hay otro/huésped de la luna" se refiriesen no a otro sino a usted mismo. El tema de ese poema debería ser usted, lector⁶. (PAZ, 1990, p. 1984).

A partir das reflexões benjaminianas sobre a narrativa e do rastreio de Octavio Paz das formas poéticas japonesas, vejamos que é possível pensar o estímulo da microficção em nossos dias, desenvolvendo-se fecundamente no século XX na América Latina, evidenciando questões problemáticas colocadas pela crítica e pela escrita.

Tais questões motivam este trabalho, com o intuito de dizer sobre as condições materiais que influenciam a forma breve e os elementos que entremeiam sua construção entre o filosófico, o histórico, o fantástico e o literário na escrita, especialmente na América Latina. Apresentamos um breve panorama da escrita breve na primeira parte, destacando a relação entre a microficção e o fantástico, entre a escrita breve e algumas abordagens do arquivo. Na segunda parte, traremos algumas abordagens que parecem apropriadas para escutar os rumores da microficção na América Latina, como a sua relação com o fragmento, a fotografia, a patafísica e o Oulipo. Finalmente, buscando sintetizar o fio condutor deste trabalho, traremos duas vozes que na microficção

⁶ Em que pensava quando escreveu? Perguntou-lhe Bashô. Respondeu Kyora: uma noite, enquanto caminhava na colina sob a lua de verão, tratando de compor um poema, descobri no alto de um rochedo outro poeta provavelmente também pensando em um poema. Bashô moveu a cabeça: Teria sido muito mais interessante se as linhas: "ali também há outro/ hóspede da lua" se referissem não a outro, mas a ti mesmo. O tema desse poema deveria ser você, leitor. (PAZ, 1990, 184).

foram justamente por dois vieses que são: a reflexão da escrita e do texto sobre si mesmos com Ana María Shua, em *Fenômenos de circo*; e o impacto desta escrita na vida cotidiana e nos discursos hegemônicos da arte, da vida e da comunidade, com Pía Barros, escritora chilena, em *Llamadas perdidas*.

Consideraremos a intervenção desta narrativa na consolidação de novos espaços que integram as dinâmicas da sociedade atual e o mundo literário. Com tal intuito, faremos um percurso teórico com o objetivo de contextualizar a forma breve na América Latina e suas possíveis conotações. Nos primeiros capítulos, sempre que necessário, a fim de ilustrar e exemplificar traremos outros escritores e escritoras de microficcões, de diversos países da América Latina. Sem a pretensão de abarcar exaustivamente todo o panorama, pretendemos observar mediante alguns trabalhos desde a teoria e a ficção a presença da microficcão na escrita entre os séculos XX e XXI na América Latina.

Diante da microficcão, o leitor pode experimentar uma mistura de prazer e estranhamento, isso se deve, de certa forma, à impotência conceitual ante aquelas narrativas que parecem suspender a palavra, não obstante proporcionem o deleite do inesperado. Por esta razão e sem a intenção de cair na mera repetição de um discurso teórico, no que diz respeito ao estatuto literário da microficcão, levantaremos as vozes de teóricos que desenvolveram importantes estudos sobre o tema, em sua maioria autores hispano-americanos. Isso com o intuito de abrir um caminho polifônico ao mesmo tempo em que delimitamos o marco conceitual. Esta escolha não resulta tanto de um capricho, mas sim da constatação de uma marcada tradição que países hispano-americanos têm na escrita breve. Razão pela qual serão citados em sua maioria

estudos originais em língua espanhola, como os de Dolores M. Koch, Lauro Zavala, Violeta Rojo, David Lagmanovich, Rosalba Campa, Pampa Arán, David Roas, entre os principais⁷.

Ademais entraremos nestas narrativas pensando o texto, o fragmento, a imagem e o silêncio como elementos que nos permitirão ir além de uma classificação formal, abordando a microficção não somente como espaço de tensões teóricas no que diz respeito ao estatuto genérico, mas primordialmente como lugar, como espaço literário (a partir de Blanchot), que nos levam a diversas relações com a palavra saindo das lógicas comuns da leitura e da escrita. Porque, quiçá, é na narrativa breve que a palavra plural⁸ gera mais desconforto.

⁷ Estes teóricos, entre críticos e escritores têm-se interessado pela análise das formas brevíssimas. Além deles, no decorrer do texto se faz referência a outros teóricos que, ainda que em menor medida, têm mergulhado na microficção.

⁸ Esta palavra entendida como falta, a ambiguidade, que vai mudando e elaborando seu próprio espaço, sem se esgotar.

1 A MICROFICÇÃO: UM PANORAMA

1.1 Traços e rastros do breve

Começemos lembrando uma das publicações mais relevantes, como evidência sintomática de um movimento que começa a revelar-se na escrita ficcional e nos estudos da narrativa breve na América Latina. Trata-se do trabalho, em conjunto, de Jorge Luis Borges e Bioy Casares, publicado em 1953, *Cuentos breves e extraordinários*. Antologia de microficcões e fragmentos de diversas línguas, culturas e épocas, o texto está composto por pequenas narrações, mas de grandes dimensões, por seu impacto na literatura e nos estudos literários do momento. Eis a breve apresentação dos escritores:

Uno de los muchos agrados que puede suministrar la literatura es el agrado de lo narrativo. Este libro quiere proponer al lector algunos ejemplos del género, ya referentes a sucesos imaginarios, ya a sucesos históricos. Hemos interrogado, para ello, textos de diversas naciones y de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales. La anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad, a condición de ser breves. Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal. Esperamos, lector, que estas páginas te diviertan como nos divirtieron a nosotros. J.L.B. y A.B.C., 29 de julio de 1953.⁹

⁹ Um dos muitos prazeres que pode subministrar a literatura é o prazer do narrativo. Este livro quer propor ao leitor alguns exemplos do gênero referentes a fatos imaginários e históricos, Para isto, temos interrogado textos de diversas nações e de diversas épocas, sem omitir as antigas e generosas fontes orientais.

A escolha dos textos, neste caso, está motivada por um gosto pela narrativa essencial, sem “episódios ilustrativos ou análise psicológicas”, assim a narrativa breve reafirma-se deslocando tempos, espaços e com eles a transgressão das estruturas tradicionais. Já a ideia de antologia se afasta do que tradicionalmente entendemos, pois não se busca fazer uma classificação canônica. Estes escritores escolhem textos originalmente breves, mas também desmembram/interferem em outros, trazendo fragmentos: “a peça-parte” é vista como o essencial, o resto como adorno verbal.

Neste sentido, a pesquisadora Italiana Giovanna Minardi¹⁰, no estudo sobre as microficcões de Augusto Monterroso¹¹, diz que o fragmento na microficção não mantém o caráter evocativo romântico, mas sim um caráter desestabilizador, sombreado e indagador que desestrutura certezas, remove hierarquias da “monolítica autoridade do sistema total” (MINARDI, 2013, p. 3), gerando, portanto, novos vínculos e descontinuidades. Eis a relevância da publicação de Casares e Borges para o breve na narrativa. Por outro lado, a antologia inclui textos dos próprios autores (Borges e Casares), mas assinados com

A anedota, a parábola e o relato encontram aqui hospedagem, a condição de serem breves. O essencial do narrativo está, atrevemo-nos a pensar, nestas peças; o resto é episódio ilustrativo, análise psicológico, feliz o inoportuno enfeite verbal. Esperamos, leitor, que estas páginas te divirtam como divertiram a nós.

Texto digitalizado, disponível online em:
<https://treseso.files.wordpress.com/2010/11/jorge-luis-borges-y-a-bioy-casares-cuentos-breves-y-extraordinarios.pdf> (Sem numeração de página)

¹⁰ Pesquisadora italiana, especialista no conto hispano-americano.

¹¹ MINARDI, Giovanna. *Los microrrelatos de Augusto Monterroso: una lectura anticanónica de la fábula*. Artigo on-line. Em: http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/05Minardi_rumbos.pdf

pseudônimos, confundindo escritor-tradutor e, jogando com a ideia de tradução: vista como outra escrita e não só como uma “cópia”. A mistura de formas neste texto coloca questões sobre a escrita circular, o palimpsesto, a ideia de livro, a autoria, e até sobre a forma de fazer história da literatura. Não se trata, então, de catalogar uma forma literária, pois por trás da microficcão há um movimento que transcende os juízos teóricos classificatórios e fechados.

Pampa Arán, professora e pesquisadora argentina e que contextualiza a obra borgeana no fantástico – e lembremos, guardando as proporções, o favoritismo de Borges pela forma curta – vê-la dentro de um movimento poético e político na medida em que intervém no sistema artístico dos gêneros narrativos vigentes no momento. Esses gêneros, por sua vez, são intermediados pelas condições da época como, por exemplo, a presença de importantes editoras e suas múltiplas estratégias de publicação (novos formatos que incorporam traduções, antologias e coleções, movimento promovido pela modernização de Buenos Aires e o avanço do jornalismo cultural). Acrescente-se a isso o impacto da arte cinematográfica, na formação de um imaginário urbano e na criação das obras de escritores como Jorge L. Borges, Bioy Casares, Horácio Quiroga e Roberto Arlt. (ARÁN, 2000).¹²

Arán pensa este movimento particularmente na região rio-platense, e este caminho coincide com outro filho da mesma agitação poética da época, Julio Cortázar, que, desde sua experiência de leitor e escritor, traça algumas características que marcarão a literatura ficcional

¹² ARÁN, Pampa. *La rigurosa magia del fantástico borgeano*. Universidade Nacional de Córdoba, Argentina. Texto on-line, sem paginação. http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero15/fan_borg.html

nessa mesma região. Essas características nos interessam na medida em que podemos lê-las como antecedentes da narrativa breve, que estoura, pelo menos na alvorada do breve, particularmente no Cone Sul e mais ainda na região do Rio da prata. Por outro lado, Cortázar, junto com os escritores antes nomeados por Arán, sem se dedicar exclusivamente à narrativa brevíssima, conflui mais tarde nela, configurando recursos não só textuais, mas também imagéticos, filosóficos, críticos e ficcionais, os quais posteriormente serão utilizados pelos escritores de microficcões no começo do século XXI.

Nas conferências “O estado atual da literatura na América Hispânica” (1978); “A literatura latino-americana à luz da história contemporânea” (1980) e “Realidade e literatura na América-latina” (1980), textos reunidos em sua *Obra crítica*, Cortázar coloca a questão do estado da literatura, especialmente na Argentina e seus vizinhos. Da mesma forma que Arán, entre outros escritores e críticos, Cortázar encontra a literatura da América Latina configurada nos termos do fantástico. A respeito disso, a pesquisadora Miriam Di Gerónimo, em seu estudo sobre Julio Cortázar, *Narrar por knock-out. La poética del cuento de Julio Cortázar*, diz que o autor, da mesma forma que Borges quebra a lógica discursiva da modernidade. Podemos então considerar estes critérios para pensar a microficcão e assim ver como este recurso já tem em si a dimensão fantástica como fator que lentamente leva o leitor e o escritor a dar as costas à lógica e normatização do que seria real, por conseguinte, a desestabilizar tal conceito (do real). Portanto reiteramos estas leituras como chaves nos esforços para entender o micro, tanto a partir do espaço do escritor quanto do leitor.

No percurso da leitura das conferências, vemos que uma das características colocadas em primeiro lugar é justamente a marginalidade que tinha o fantástico na literatura inglesa e norte-americana, que via a realidade como a “terra prometida”, enquanto para os latino-americanos, segundo Cortázar, haveria um convívio com o fantástico, o mágico, o espiritual, o maravilhoso¹³. Assim, a realidade não teria privilégios, isto não em razão de uma particular condição territorial, mas pela sensibilidade mental diante destes elementos que, além de sua efetiva presença, nos oferecem brevemente irrupções rápidas do fantástico: “Na maioria dos casos tal irrupção do desconhecido não passa de uma sensação terrivelmente breve e fugaz de que existe um significado, uma porta aberta para uma realidade que se confere a nós, mas tristemente, não somos capazes de aprender”. (CORTÁZAR, 2001, p. 90).

Assim, o leitor sensível identificaria claramente o “estranho” não como uma imagem, mas como um sentimento. Consequentemente o entendimento é de outro tipo, dificultando em grande medida a tradução dessa situação, isto é, transformá-la em termos lógico-discursivos, gerando a necessidade dos escritores de “explicar” aquela reverberação “como uma força que não reside tão somente na qualidade narrativa, mas também num impulso que parece proceder de regiões escuras da psique” (CORTÁZAR, 2001, p. 193). Cortázar pensará a literatura da

¹³ Não nos detemos na definição destes elementos, pois o foco aqui não é uma história literária, somente pretendemos contextualizar um fragmento espaço-temporal e discursivo, em diálogo com outros momentos da história. Num possível rastreamento não da microfissão como forma definida e fechada, mas de indícios, de rastros do que hoje reverbera nas palavras latino-americanas. Dessa forma também preferimos manter o tom da fonte, pois Cortázar se esforça por falar principalmente como leitor e para leitores, que entendem justamente essa linguagem, des-localizada em seu começo.

América Latina como um eterno questionar-se, uma literatura que nos oferece perguntas, portas que conduzem a outras portas e novas perspectivas do real, justamente pelo seu caráter descontínuo.

Alguns escritores destacados por Cortázar, além de Borges, são inovadores na forma breve, como Silvina Ocampo e Enrique Anderson Imbert, dois dos menos conhecidos, mas muito relevantes no quadro da narrativa cada vez mais curta. Nesses autores o real e irreal não existem, pois o fantástico, como movimento intersticial, não é uma aparição cortante e divisória. Esse movimento abre passo e perpassa o mecanismo binário real-irreal, colocando-se segundo Cortázar como um terceiro olho, que se abre desde os anos vinte do século passado num contínuo movimento do fantástico, servindo-se de palavras que procuram capturar o momento terrível, breve e fugaz da própria linguagem. Assim, a microficção acontece como rastro fugaz dessa tentativa.

Ainda, segundo Cortázar, a própria influência do gótico clássico sobre o fantástico no novo mundo, e especificamente no Cone Sul, teria tomado outros rumos, por exemplo, o de uma engrenagem do acaso. Críticos como Silviano Santiago, que pensa o discurso latino-americano a partir da incorporação no Brasil e na América-Latina do pensamento europeu, vê-lo, em geral, como:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – Ali nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Podemos situar a microficção num movimento antropofágico entre o gótico e o fantástico na América Latina, pois ela vai tomando lugar nas margens. Vejamos uma microficção de Anderson Imbert na qual lemos o entre lugar, neste caso entre o humano e o divino, entre o segredo e a violenta busca do conhecimento e entre as mãos do homem morto que se convertem nas asas do anjo humilhado, (imagens essas que nos sugerem diversas outras). Por que não pensar na ditadura? Na tortura? Na escrita como transgressão lida nas mãos violentamente arrancadas do corpo, talvez numa imagem poética cristã do sacrifício pela verdade? Imbert nos apresenta uma realidade na qual acreditamos; a escola, o professor, os alunos e, por conseguinte a irrupção de outro real. Imagens poéticas e comuns que se juntam para não se separar.

Las manos - Enrique Anderson Imbert (1910-2000)

En la sala de profesores estábamos comentando las rarezas de Céspedes, el nuevo colega, cuando alguien, desde la ventana, nos avisó que ya venía por el jardín. Nos callamos, con las caras atentas. Se abrió la puerta y por un instante la luz plateada de la tarde flameó sobre los hombros de Céspedes. Saludó con una inclinación de cabeza y fue a firmar. Entonces vimos que levantaba dos manos erizadas de espinas. Trazó un garabato y sin mirar a nadie salió rápidamente. Días más tarde se nos apareció en medio de la sala, sin darnos tiempo a interrumpir nuestra conversación. Se acercó al escritorio y al tomar el lapicero mostró las manos inflamadas por las ampollas del fuego. Otro día - ya los profesores nos habíamos acostumbrado a vigilárselas- se las vimos mordidas, desgarradas. Firmó como pudo y se fue. Céspedes era como el viento: si le hablábamos se nos iba con la voz. Pasó una semana. Supimos que no había dado clases. Nadie sabía dónde estaba. En su casa no había dormido. En las primeras horas de la

mañana del sábado una alumna lo encontró tendido entre los rododendros del jardín. Estaba muerto, sin manos. Se las habían arrancado de un tirón. Se averiguó que Céspedes había andado a la caza del arcángel sin alas que conoce todos los secretos. Quizá Céspedes estuvo a punto de cazarlo en sucesivas ocasiones. Si fue así, el arcángel debió de escabullirse en sucesivas ocasiones. Probablemente el arcángel creó la primera vez un zarzal, la segunda una hoguera, la tercera una bestia de fauces abiertas, y cada vez se precipitó en sus propias creaciones arrastrando las manos de Céspedes hasta que él, de dolor, tuvo que soltar. Quizá la última vez Céspedes aguantó la pena y no soltó; y el arcángel sin alas volvió humillado a su reino, con manos de hombre prendidas para siempre a sus espaldas celestes. ¡Vaya a saber!¹⁴

¹⁴ Na sala de professores estávamos comentando as bizarrices de Céspedes, o novo colega, quando alguém, desde a janela, nos avisou que já vinha pelo jardim. Ficamos calados, com as caras atentas. Abriu-se a porta e num instante a luz prateada da tarde flamejou sobre os ombros de Céspedes. Cumprimentou com inclinação de cabeça e foi assinar. Então vimos que levantava duas mãos cobertas de espinhos. Rabiscou e sem olhar a ninguém saiu rapidamente. Dias mais tarde apareceu no meio da sala, sem nos dar tempo a interromper nossa conversação. Acercou-se da escrivania e ao pegar a caneta mostrou as mãos inflamadas por bolhas do fogo. Outro dia – já os professores havíamos nos acostumado a vigiar-lhe as mãos – vemo-las mordidas, desgarradas. Assinou como deu e foi embora. Céspedes era como o vento: se lhe falávamos se nos ia com a voz. Passou uma semana. Ficamos sabendo que não tinha dado aulas. Ninguém sabia onde estava. Em sua casa não tinha dormido. Nas primeiras horas da manhã no sábado uma aluna o encontrou jogado entre as plantas do jardim. Estava morto, sem mãos. Tinha-las arrancado de um puxão. Averiguou-se que Céspedes havia andado à caça do anjo arcanjo sem asas que conhece todos os segredos. Tal vez Céspedes tenha chegado quase a caçá-lo em sucessivas ocasiões. Provavelmente o arcanjo criou na primeira vez um sarçal, a segunda uma fogueira, a terceira uma besta de fauces abertas, e toda vez precipitou-se nas suas próprias criações arrastrando as mãos de Céspedes até que ele, de dor, teve que soltar. Quiçá a última vez Céspedes aguentou a pena e não o soltou; e o arcanjo sem asas voltou humilhado a seu reino, com mãos de homem prendidas para sempre a suas costas celestes. Vá há saber! Texto disponível on-line.

Em “Pulsión” de Pia Barros, as imagens se fundem ainda mais:

El viene caminando por mi grito, él corre ya arrancado por mi grito, él se arrastra obsesionado porque no sabe que reptar por la lengua de mi grito. Y lo espero. (BARROS, 2006, p. 92).¹⁵

A partir de escritores anteriores, contemporâneos e posteriores a Borges, esta característica se enfatiza, marcando o breve. A maioria destes escritores mais tarde escreverão microficcões (e os que não chegaram ao micro, pelo menos mergulharam no breve¹⁶). Com a brevidade acontece o desdobramento de silêncios, imagens, tempos; encaminhando para o encontro com a palavra e a literatura não de uma forma tradicional, mas: “Como se vai aos encontros mais essenciais da existência, como se vai ao amor e por vezes à morte, sabendo que fazem parte indissolúvel de um todo e que um livro começa e termina, muito antes e muito depois de sua primeira e última palavra”. (CORTÁZAR, 2000, p. 212).

Vemos que, desde *Contos breves e extraordinários*, a escrita breve aparece paralelamente ao extraordinário, como um fenômeno que chama a atenção da crítica literária sobre a América Latina, (com o olhar na microficção), a partir dos anos 70-80, ainda que timidamente. Porém, percebemos que o peso cultural do cânone ainda é enorme, de tal forma que a microficção permanece num âmbito marginal, pelo menos dentro

¹⁵ Ele vem caminhando pelo meu grito, ele corre já arrancado por meu grito, ele se arrastra obcecado porque não sabe que reptar pela língua de meu grito, e o espero.

¹⁶ A diferença entre o micro e o breve é de extensão textual, pois nos anos vinte podia-se denominar como breve um texto de uma página, hoje é preciso diferenciá-lo do micro, pois com o surgimento de textos cada vez mais curtos a palavra breve não daria conta.

da academia, onde o centro continua sendo a “obra” e não o texto plural. Deste modo a microficcão em nosso continente se localiza nas margens de um movimento em que a palavra torna-se texto(s) que não se ajustam a nenhum discurso específico de gênero, pelo que aparecerão como uma reverberação “des-generada” (ROJO, 2009). Dessa forma, surgem como textos-experiências, isto é mais como experiência criadora do que como forma criada. Dolores Koch em seus estudos dirá que esta escrita mínima é subversiva e perturbadora, pois, nela se mobilizam relações diversas com a palavra que se desprende a saltos, palavra descontínua, instante *quase onírico*, lugar em que, segundo Cortázar, temos mais em comum uns com os outros do que quando estamos acordados. Ainda que as formas breves tenham promovido ruídos na forma canônica da escrita, como é o caso dos escritores mencionados, não encontra protagonismo no cânone como forma consolidada.

1.2 Sobre o termo.

Evidencia-se certa perturbação quando se pretende mapear e registrar esta forma literária. Não obstante, existem trabalhos que objetivam esclarecer os termos microficcão, microrrelato e microtexto, por serem os mais abrangentes e usados na denominação do breve. Esses trabalhos coincidem claramente em ressaltar a brevidade como característica comum da microficcão. Como se verá, vários(as) dos(as) pesquisadores(as) aqui citados(as) expõem as mesmas características sobre a microficcão, porém dando-lhe nome diferente. Em outros casos, usaram o mesmo nome para mencionar diversas características sobre estas formas curtas. Esses entrecruzamentos refletem a dificuldade que

há em classificar definitivamente o microficcional. Aqui revisaremos algumas dessas pesquisas numa leitura da microficcção que reivindica sua estrutura móvel, inapreensível e camaleônica.

Partindo do estudo que faz David Lagmanovich, crítico e também microficcionista argentino, o microrrelato faria parte da microficcção que, por sua vez, é um microtexto. Mas nem todo microtexto é microficcção nem toda microficcção é microrrelato. Vejamos algumas considerações a partir de Lagmanovich.

A microficcção seria qualquer texto brevíssimo de caráter ficcional que não necessariamente conta uma história estruturada com personagens, começo ou final. Assim, muitos textos breves pertencem à microficcção em geral, isto é: poema em prosa, vinheta, chiste, aforismo, anedota. Tanto o microconto quanto o microrrelato interagem com estas outras formas mencionadas. Nesse sentido, para que um microtexto seja uma microficcção, é necessário que contenha uma função estética, e quando a microficcção conta uma história então teríamos aí um microrrelato, que por seu caráter narrativo explícito se localizaria no ciclo tradicional da narrativa, isto é: romance – novela – conto – microrrelato. (LAGMANOVICH, 2006, p. 25-26). Por outro lado, a microficcção pode se movimentar nestas regiões sem ser determinada por elas, pelo contrário, neste sentido, a microficcção aparece como elemento primário que poderia ser contornado, seja como microconto ou como microrrelato.

Violeta Rojo,¹⁷ em razão da característica principal da microficcção, ou seja de não estar determinada como espaço que contém

¹⁷ Doutora, professora e pesquisadora. Universidade Central de Venezuela. Especialista na forma breve.

elementos definidos desde algum gênero tradicional, vê a microficção como um (outro) gênero proteico e multiforme. Assim deparamo-nos com um pequeno espaço no qual, pela convergência de diversas formas, ainda não se consolida em uma única denominação. Os microrrelatos e microcontos compartilham não só da brevidade, mas também da independência textual, diferentemente das microficcões, que podem fazer parte de um conjunto narrativo, por exemplo, textos compostos fragmentariamente como em Julio Cortázar *Historia de cronopios y de famas* (1963), ou como em Eduardo Galeano¹⁸, *Patatas arriba: a escuela del mundo al revés* (1998), *Fenómenos de circo* de A. María Shua (2010). No caso do Brasil, podemos pensar nas *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade.

Encontramos também microrrelatos que, apesar de independentes, têm um fio quase invisível amarrando-os. Esta forma é denominada por Zavala como fractais, isto é, uma existência de um todo formado por fragmentos que embora possam ser lidos no conjunto podem ser independentes. Por outro lado encontramos também, como na antologia de Bioy Casares e Borges, microrrelatos que, ainda que juntos num mesmo texto, mantêm independência narrativa total.

Por outro lado, para Dolores Koch o microconto deve ter uma exposição, um enredo e um desenlace:

¹⁸ Escritor uruguaio, mais conhecido pelos leitores em *As veias abertas da América-latina*, quem hoje é um dos mais sucedidos escritos de microrrelatos, pelo menos na indústria editorial e na sua recepção. Galeano abre com um dos seus microtextos o último disco musical do grupo porto-riquenho Calle 13, apresentado como um fundo musical o microtexto é lido pelo escritor. Faço este comentário a propósito dos alcances do breve que se camufla para trafegar além do livro.

Debido a los recursos estilísticos empleados para lograr la brevedad, algunas de estas etapas sólo se sugieren. La exposición nos dará una idea de la ubicación del narrador o del personaje, esto es, su identidad, localidad y tiempo histórico. El nudo el conflicto apuntará a su situación o disyuntiva, y el desenlace resolverá esa situación por medio de un suceso o acción concreta.¹⁹

Vejamos um exemplo que a mesma Koch oferece de microconto:

El juicio (Gabriel Jiménez Emán- México)

Se encontraba en medio del tribunal, todas las miradas de los jueces clavadas negramente en él. Esperaba la sentencia. —Lo condeno a vivir para siempre —dijo uno de los esqueletos.²⁰

Acrescento ainda o de Ramón Gómez de la Serna, escritor espanhol que teve uma grande influência na poesia e na narrativa breve rio-platense com suas greguerías²¹ para ver a estrutura do microconto desde a perspectiva de Koch, quando o desenlace acontece numa ação concreta:

¹⁹ KOCH, Dolores. *Retorno al mirorrelato: algunas consideraciones*. Revista literaria de ficción breve. Disponível em: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/presentacion.html>. “Devido aos recursos estilísticos usados para conseguir a brevidade algumas de estas etapas são só sugeridas. A exposição nos dará uma ideia da localização do narrador, ou do personagem, isto é sua identidade, lugar e tempo histórico. O enredo o conflito apontara para sua situação ou disjuntiva, e o desenlace resolvera essa situação por meio de um acontecimento ou ação concreta”.

²⁰ Encontrava-se no meio do tribunal, todos os olhares dos juízes incrustadas obscuramente nele. Esperava sentença – O condeno a viver para sempre – disse um dos esqueletos.

²¹ “Su obra [como] recogedora de la emoción átomo, de la vida fragmentaria, en los mil aspectos de la hora viva y multiforme” Comentario sobre as greguerías de La Serna, do crítico Argentino Juan M Filartigas. Em Boletín Ramón, n. 3. otono 2004, 4. Disponível on-line:

<http://www.ramongomezdelaserna.net/BR3-PDF.PDF>

El ciego bellissimo

Aquella mujer repulsiva y fea se casó con el ciego de una belleza leonardesca. No le dejaba a solas con ninguna mujer y como aquel ciego no pudo tocar ningún otro rostro de mujer que el de la suya, no tenía idea de la medida. El lazarillo tenía órdenes severas de no dejar que se acercase a él ninguna mujer y él, sabiendo lo celoso que era la mujer, huía de todas. Un día en un museo de escultura, acarició el rostro de una Venus y, asombrado e repugnado, cuando llegó a casa estranguló a su mujer, indignado por el engaño irreparable. (GÓMEZ DE LA SERNA, 2005, p. 72).

Para Jaime Alejandro Rodríguez²², o microconto seria a simplificação da estrutura canônica da narração. Tal simplificação se localiza somente na extensão do texto, pois os jogos internos desta narrativa abrigam multiplicidade de elementos que, antes mesmo de serem simples, fazem deste um texto irreverente: “A la impertinencia predicativa se le superpone así, en palabras de Paulo Ricoeur, una pertenencia profunda al mundo de la vida... Y ese es, precisamente, el poder de la ficción: la des-automatización de la percepción cotidiana, la recuperación de los sentidos profundos de la realidad.” (RODRIGUEZ, 2004, p. 10). Esta impertinência, presente em todo texto ficcional, por assim dizer, apresenta-se intensificada nas microficcões, sendo que a microficcão agrega uma impertinência maior, pois o seu desfecho não se apresenta em um fato concreto, como no caso dos microrrelatos citados acima. Seguindo Koch o microrrelato dependerá de uma ideia insinuada, já os microcontos, conforme citados, terminam com uma condenação,

²² Doutor e professor de literatura, pesquisador da Pontificia Universidad Javeriana de Colômbia.

morte/assassinato. Vejamos agora um microrrelato para ilustrar a diferença fundamental entre estas formas breves:

Pequeños cuerpos. Triunfo Arciniegas (Colômbia)

Los niños entraron a la casa y destrozaron las jaulas. La mujer encontró los cuerpos muertos y enloqueció. Los pájaros no regresaron. (ACINIEGAS, 2010, p. 38)²³

O que aconteceu aqui? Podemos levantar várias hipóteses sobre a causa da morte das crianças, mas o acontecimento depende das ideias que o leitor constrói; o desfecho, se houver, acontece na leitura. Entretanto, no microconto, o que se passa se dá no mundo exterior, pois, no próprio texto há a descrição do desfecho.

De outra parte, Lauro Zavala²⁴ aponta para as diferenças entre microconto e microficcão²⁵ (ele as chama *minicuento* e *minificción*). Para ele, o microconto teria um caráter tradicional, sendo uma narração completa e autossuficiente, enquanto a microficcão teria um caráter essencialmente experimental com elementos modernos ou pós-modernos; isto é o fragmentário como qualidade moderna e o fractal como pós-moderna: “la minificción siempre surge como consecuencia

²³ As crianças entraram na casa destroçaram as gaiolas. A mulher achou os corpos mortos e enlouqueceu. Os pássaros não voltaram.

²⁴ Professor e pesquisador mexicano, da Universidade Autónoma Metropolitana de Xochimilco. Suas linhas de pesquisa são: estudos sobre a Ironia, a metaficção e o microrrelato, e cinema.

²⁵ Enquanto Koch pensa as relações microconto/microrrelato, Zavala vai pensá-las entre microconto/microficção.

de un acto de relectura irónica o paradójica de convenciones textuales, ya sean genéricas o ideológicas (o ambas)”.²⁶

Violeta Rojo se decide pelo termo microconto para falar da microficcão em geral, ainda que em seu trabalho reconheça que estamos falando de um gênero literário novo e diferente do conto, do romance, da poesia e do ensaio, que precisa ser visto sob lentes específicas. Para Rojo o microconto é um híbrido, no qual são importantes os elementos humorísticos, irônicos, intertextuais e meta-ficcionais. São justamente esses elementos que nos permitem questionar o uso que faz a autora do termo microconto, pois as formas curtas não seriam unicamente caminhos para a redução do conto.

Para concluir, no que diz respeito à denominação da forma brevíssima na América Latina há variantes principalmente entre micro e mini, e entre ficção, relato e conto. No Brasil, há poucas publicações críticas que aprofundam a discussão sobre a forma, porém isto não significa que nesse país não se cultive o brevíssimo. Ao contrário, Heloisa Buarque²⁷, por exemplo, se mostra consciente da existência da microficcão no âmbito literário brasileiro, e da tarefa imediata que se coloca: “a crítica tem que correr atrás do seu objeto porque este está andando muito rápido e principalmente agora ele está andando mais rápido ainda” (BUARQUE, *apud*, DE SOUZA RODRIGUEZ, 2012, p. 73). Embora não seja fácil achar estudos completos sobre a microficcão, se comparados com o caso da crítica hispânica, podemos ver seus rastros em textos como *Ficção brasileira contemporânea* (2009) de Karl

²⁶ ZAVALA, Lauro. Para analizar la minificción. Artigo sem paginação, disponível on-line em: http://www.academia.edu/1331417/Para_analizar_la_minificcion#

²⁷ Escritora, pesquisadora e professora da UFRJ.

E. Schollhammer, em que se vê a escrita breve e fragmentada como a manifestação de certa urgência relacionada com a impossibilidade de captar as realidades. Urgência da palavra que emerge de espaços emotivos, rápidos, e desta maneira o breve procura abordar contextos inteligíveis, acontecimentos que não cabem mais em vastos discursos. Esta escrita se situa na cultura do ruído, da onomatopeia, dos sons, dos cliques, dos flashes, da gritaria cotidiana e dos gestos. Marcelino Freire, citado por Schollhammer, no que diz respeito à brevidade da microficcão, diz: “De fato, escrevo curto e, sobre tudo, grosso, escrevo com urgência. Escrevo para me vingar. E esta vingança tem pressa. Não tenho tempo para nhenhéhéns. Quero logo dizer o que quero e ir embora”. (FREIRE, *apud*, SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10).

Esta pressa não é só a pressa do mundo moderno capitalista, da informação, das tecnologias, mas de um discurso impraticável, como na microficcão de Pia Barros *Golpe*, em que a dor da guerra pela ditadura se expressa com a mesma urgência das crianças quando querem saber tudo:

Golpe. Mamá, dijo el niño, ¿qué es un golpe? Algo que duele muchísimo y deja amoratado el lugar donde te dio. El niño fue hasta la puerta de casa. Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo. (BARROS, 2006, p. 31).

Se pelo lado da crítica ainda é muito amplo o campo de conceitualização da microficcão, pelo da escrita, embora a questão também não apresente definições claras e estruturas visíveis de imediato, alguns escritores, ao serem questionados sobre a forma dessa escrita, vão traçando caminhos a partir dos quais podemos empreender o

percurso crítico do microficcional. João Gilberto Noll, por exemplo, numa entrevista sobre seu trabalho *Mínimos, múltiplos, comuns*, fala de “romances inteiros, minúsculos” e “milimétricos surtos ficcionais”, “instantes ficcionais”. Noll associa a escrita breve com “a consagração do instante” de Octavio Paz no *Arco e a lira*: “Ou seja microcontos poemáticos em que você suspende por alguns momentos o fluxo normal de uma narrativa a princípio mais extensa e que parece correr pelo livro todo” (NOLL, *apud*, VEJMEKKA, 2009, p. 131). Marcel Vejmelka, nos seus comentários sobre as definições dadas por Noll, dirá que o autor está fugindo das associações conceituais que o breve tem na forte tradição do Sul do Prata:

Ao contrário Noll estabelece uma referência dupla para seu projeto: a poesia para condensação do instante e, no sentido proposto por Octavio Paz, como “consagração” e isolamento do fluxo do tempo secular e histórico, o qual Noll combina com a sua poética da percepção repentinamente interrompida ou imposta da realidade. (VEJMEKKA, 2009, p. 131).

Embora, segundo Vejmelka, Noll faça uma tentativa de fuga, sua própria tentativa o leva a se corresponder com o movimento metafísico ficcional que ampara as microficcões na América Latina e que Pampa Arán situa justamente na escrita desenvolvida na região rio-platense. Mas é interessante ver que o escritor não quer submeter-se ao enquadramento dentro das denominações da narrativa breve que claramente ainda remetem a América Hispânica. Violeta Rojo cria o termo *des-generado* para felicidade da crítica, que vê na microficcão a possibilidade de uma abordagem diferente, quase um jogo a partir desta

literatura “desgenerada”. E é por essa rota que muitos escritores preferem ler sua incursão no breve.

Dalton Trevisan, como vários mencionados anteriormente, faz um caminho inverso ao que tradicionalmente se pensa relacionado aos escritores reconhecidos (profissionais). Por um lado está a permanente reescrita dos próprios textos, por outro, a brevidade que tal reescrita leva consigo, como num aperfeiçoamento:

Para escrever o menor dos contos a vida inteira é curta. Nunca termino uma historia. Cada vez que a releio eu a reescrevo (e, segundo os críticos, para pior). Há o preconceito que depois do conto, você deve escrever novela e ao final romance. Meu caminho será o do conto para o soneto e dele para o haicai. (TREVISAN, *apud*, SHOLLHAMMER, 2009, p. 97).

Vejamos como este posicionamento coincide com o do poeta dominicano, Manuel Del Cabral (1907-1999), que também se aproxima da microficcão com textos compostos de narrativas breves. Diz ele: “El futuro de la novela es el cuento, y el porvenir del cuento es la parábola, y si a evolución no se detiene – lo que dudo – la síntesis de la novela, del cuento y de la parábola es inevitablemente el aforismo (...)”²⁸ (LAGMANOVICH, *apud*, DEL CABRAL, 2006, p. 250). Com isto vemos um movimento onde confluem, por um lado, o esgotamento das grandes narrativas, por outro, a volta para uma tradição oral. De novo no entre-lugar, entre a volta à tradição do narrador e sua impossibilidade, a

²⁸ O futuro da novela é o conto, e o porvir do conto é a parábola, e se a evolução não se detém - o que duvido - a síntese do romance, do conto e da parábola é inevitavelmente o aforismo (...).

microficção alimenta-se das possibilidades e das impossibilidades na criação de espaços literários descontínuos.

111 ais de Trevisan é um texto que contém 111 microtextos numerados e acompanhados de ilustrações em branco e preto, como que rascunhos em lápis. Esses são “ais” breves e contínuos dos casais, da vida corriqueira fragmentada em pequenas queixas, confissões, acusações, exclamações, enfim, ais! Revelados à maneira de diálogos e meditações tomadas pela ironia, despojados de qualquer peso cerimonial ou formal, às vezes cínicos:

61 – Você conhece o antigo rótulo da Emulsão de Scott? Assim eu me sinto. Casada... Não, não. Cansada, isso. Curvada, sim. Ao peso do eterno bacalhau nas costas. (TERVISAN, 2000, p. 67)
Também:

80 Do ultimo verão, no tronco da árvore, a casca vazia de uma cigarra: ouça o canto. (TREVISAN, 2000, p. 86)

Partimos de Walter Benjamin e Octavio Paz como foco de dois discursos que se encontram na linguagem e na experiência, sua possibilidade ou impossibilidade em relação ao tempo e à morte. Desta maneira a poesia como experiência da linguagem tem um papel fundamental na formação da microficção. Di Gerónimo localiza justamente nesse ponto a narrativa cortazariana, que conta com algumas características da poesia como: a origem num repentino estranhamento, inconsciente, a estrutura esférica preexistente ao ato da escrita, a tensão, o ritmo; o imprevisto dentro de parâmetros previstos (DI GERÓNIMO, 2004, p. 173). Não só em Cortázar podemos fazer estas associações. João Gilberto Noll e sua proposta teórica para *Mínimos, múltiplos*,

comuns, coincide com o manifesto da revista colombiana *Zona*²⁹, citado por Francisca Noregol a respeito do microconto:

Concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema (...), el minicuento está llamado a liberar las palabras de toda atadura. Y a devolverles su poder mágico, ese poder de escandalizarnos (...). No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente a la poesía cuando le intentan aplicar normas³⁰ (NOGUEROL, 2011, p. 2).

Como visto, é possível pensar em algumas classificações das formas brevíssimas, embora, e finalmente, careçam “de carteira de identidade” (ROJO, 2009, p.37). Pensemos no camaleão como alegoria da microficcão, que se camufla, que interfere passando de uma forma para outra, entre épocas e tempos; lugares e palavras que permanecem interrompidos. E os melhores indícios sobre sua natureza se dão nela mesma, como na microficcão de Paco Conde, textos que surgiram camuflados como correios eletrônicos³¹, e-mails dirigidos aos colegas de trabalho, mensagens que não comunicavam nada além de si mesmas, palavras:

²⁹ Até agora não consegui informação desta revista, porém é citada por Francisca Nogueroles que por sua vez cita-a de Edmundo Valadés. A primeira, teórica da microficcão da Universidade de Salamanca, e o segundo, teórico e microficcionalista.

³⁰ Concebido como um híbrido, um cruzamento entre o relato e o poema (...), o microconto está chamado a liberar as palavras de toda atadura. E devolver-lhes seu poder mágico, esse poder de escandalizar-nos (...). Não se deixa dominar nem emoldurar e por isto estende a ponte à poesia quando tentam aplicar-lhe normas académicas.

³¹ Paco Conde é um publicitário espanhol, que escreve e-mail a seus colegas, e depois recopilará para publicar em um pequeno livro ilustrado chamado simplesmente *Microrrelatos*.

Conjuntados. Sus ojos hacían juego con su camisa. Su camisa hacía juego con sus zapatos. Sus zapatos hacían juego con su bolso. Su bolso hacía juego con su falda. Su falda hacía juego con el cielo. El cielo hacía juego con su pelo. Su pelo hacía juego con el aire, el aire hacía juego con sus llaves. Sus llaves hacían juego con su casa. Su casa hacía juego con su sofá. Su sofá hacía juego con su jardín. Su jardín hacía juego con su camaleón. Su camaleón hacía juego con su nevera. Su nevera hacía juego con sus platos. Sus platos hacían juego con sus cubiertos. Sus cubiertos hacían juego con. Oops!!! El camaleón cambió de color.³²

Infiltrado, o camaleão nos confunde porque se camufla ou compele o outro num movimento de inter-camuflagem, sem poder distinguir camuflado e território: “Seu jardim combinava com seu camaleão”, e nesse movimento não é o camaleão que se adapta. O pequeno animal, lento, com aparência de tédio, obriga o jardim a se transformar; e, num gesto rápido, num ato como de caça, acontece o deslocamento veloz e certo. Como o camaleão, a microfissão se camufla num gesto de sobrevivência, que hoje parece estar sendo descoberta ou capturada. De repente como em *Conjuntados*, só resta um Oopa!! Agora mudou, trocou de novo. Novas ligações, outras relações

³² CONDE, Paco. **Conjuntados.** Seus olhos combinavam com sua camisa. Sua camisa combinava com seus sapatos, Seus sapatos combinavam com sua bolsa. Sua bolsa combinava com sua saia. Sua saia combinava com o céu. O céu combinava com seus cabelos. Seus cabelos combinavam com o ar. O ar combinava com suas chaves. Suas chaves combinavam com sua casa. Sua casa combinava com seu sofá. Seu sofá combinava com seu jardim. Seu jardim combinava com seu camaleão. Seu camaleão combinava com sua geladeira. Sua geladeira combinava com seus pratos. Seus pratos combinavam com seus talheres. Seus talheres combinavam com. Oops!!! O camaleão mudou de cor. Recurso disponível on-line, Microrelatos. Disponível em: http://issuu.com/alvaro_sobrino/docs/microrrelatos#embed

se desordenando/reordenando. Sempre fugindo de esquemas para que a palavra continue sua proliferação.

Por conseguinte, a microficção carrega consigo um movimento de épocas, uma agitação construída nas sobrevivências de outras escritas, tempos, formas, estilos. A microficção aparece como um espectro literário, uma presença diluída e meio apagada, mas presente. E, como dissemos anteriormente, cada vez mais presente e menos spectral na medida em que se procura definir sua estrutura. Segundo Rosalba Campra³³, escritora também de microficcões, elas podem ser chamadas de micronovelas, pois tais narrativas teriam a mesma densidade dos romances: a voz narradora é o sujeito da memória, voz que não se localiza completamente num único sujeito.

Finalmente, nessas considerações, temos que mencionar duas pesquisadoras que aportam desde o terreno teórico uma imagem, a nosso ver, fantástica, da microficção como “uma máquina de/para pensar”. Graciela Tomassini e Stella Maris Colombo³⁴ trazem esta imagem que também remete à máquina de pensar de Raimundo Lúlio, comentada por Borges (1937), em que uma espécie de montagem combina letras e palavras para consolidar um sistema filosófico universal. Para Borges, tal aparelho teria mais valor em termos literários e poéticos do que investigativos e filosóficos. Referindo-se a esta imagem, as pesquisadoras contemplam o caráter disparador e combinatório de pensamentos que é a microficção:

³³ Campra é escritora e professora da Universidade de Roma ‘La Sapienza’, especialista em narrativa fantástica. Nascida em Córdoba-Argentina, atualmente mora na Itália.

³⁴ Pesquisadoras da Universidade Nacional de Rosario (Argentina).

Es sabido que toda ficción, en tanto arte combinatoria, lo es; pero de nuestra parte consideramos que esa característica puede predicarse aún con más razón acerca de la ficción brevísima, ya que en sus manifestaciones más creativas y depuradas concentra y sintetiza en un mínimo despliegue textual una perspectiva diferente sobre el mundo, toda vez que saca al lenguaje de sus goznes habituales e incita al lector a abandonar esquemas perceptivos rutinarios y anquilosados.³⁵ (TOMASSINI; COLOMBO, p. 36)

O que conhecemos como pós-estruturalismo veicula uma série de discussões em torno da linguagem, procura não desestruturar, mas analisar e rever a estrutura não como um sistema estático, mas sempre mutante e móvel. Assim, as análises que começaram estudando a língua como sistema independente se deslocam para pensar e questionar a ideia de sujeito e das instituições que o assumem como tal, seja a escola, a universidade, o Estado, a prisão, a família, a fábrica, as ciências, a filosofia. Neste movimento se pensa a palavra e outras formas de escrita e leitura, do texto e da obra. É neste contexto que, a partir da análise de diversos âmbitos das sociedades ocidentais, se prepara o terreno para pensar a literatura em outras esferas, ou na mistura das mesmas (política, econômica e cultural). Neste terreno surgem várias das

³⁵ Sabe-se que toda ficção é enquanto arte combinatoria, mas da nossa parte, consideramos que essa característica se pode predicar ainda com mais razão sobre a ficção brevíssima, pois em suas manifestações mais criativas e depuradas concentra e sintetiza um desdobramento textual, uma perspectiva diferente sobre o mundo uma vez que saca a linguagem de suas bisagras habituais e incita á o leitor a abandonar esquemas perceptivos rotineiros e anquilosados.

TOMASSINI-STELLA; COLOMBO. “La microficción como máquina de pensar”. Disponível on-line: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-644-9358bnh.pdf

reflexões sobre microtextos legitimando sua abordagem crítica na atualidade.

O mundo microficcional leva-nos a pensar em várias relações, como sua transcendência e, paradoxalmente, marginalidade no mundo literário, por parecer um movimento mais próprio da linguagem em permanente questionamento do que de práticas ligadas a discursos literários determinados. A microficção questiona o espaço, o tempo, a história, coloca um vazio que vai além do espaço da folha em branco, como silêncios, textos, imagens, palavras ausentes. Abarcada totalmente pelo olho do leitor, mas inacabada nos seus sentidos mais profundos, ali está camuflada ela, entre narrativa, poesia e filosofia.

Pensemos que a maioria dos medos na cultura ocidental está fundada na morte como destino incerto, teme-se o desaparecimento físico terreno. Assusta-nos a ausência do outro como extravio do eu; apreendemos como males iminentes: o esquecimento, o nada, o silêncio. É aqui que a palavra se revela como angústia pela morte irrealizável. A palavra, situando-se nos interditos da cultura, dá lugar à transgressão. Bataille em *O Erotismo*, diz: “Que seríamos nós sem a linguagem? Ela nos fez o que nós somos. Só ela revela, em última instância, o momento soberano em que ela não existe mais (...)” (BATAILLE, 1987, p. 235). O mesmo autor em *A literatura e o mal* identifica a sua geração como tumultuosa (depois da primeira guerra mundial), pois havia “um sentimento que transbordava. A literatura sufocava em seus limites, parecia que ela continha em si uma revolução” (BATAILLE, 1989, p. 8).

Assim, a literatura, na possibilidade que lhe é dada na dimensão ficcional e fantástica, se desdobra para pensar a impossibilidade de

experiência no real. Nestes espaços literários a palavra está à procura de sua suspensão. É possível situar aqui a microficcão, escrita que se configura num artifício de transgressão de si própria. Deparamo-nos com a lúcida e reiterada impotência da linguagem por não corresponder às lógicas do bem, da lei e da razão. Eis uma microficcão de Ana María Shua, para exemplificar esta “impotência”:

Dudoso circo Usted cree estar en un circo pero tiene dudas, busca pruebas. La osa tiene la cara de su madre, la palabra acróbata, sin dejar de ser puro sonido, está hecha de letras rojas y se puede comer. Usted, que sin embargo no es una mujer, está amamentando un tigre pequeño, que sin embargo, no es un bebé. Usted hace lo posible por despertarse con el sonido de la orquesta, pero la música le resulta hipnótica, asfixiante. Con las manos agarrotadas por el sueño usted logra apartar la almohada de la nariz y ahora respira mejor. Nada de esto prueba que usted no esté realmente en un circo. Para estar seguro tendrá que despertarse, mirar a su alrededor, asegurarse de que no ha desembocado en otro sueño. Y, sin embargo. (SHUA, 2011, p. 11)³⁶

Considerando a leitura desde Ludmer com as literaturas Pós-autônomas e as ideias de cultura, linguagem e literatura expostas anteriormente a partir de Barthes e Bataille, podemos pensar a

³⁶ **Circo duvidoso** Você, acredita estar em um circo, mas duvida, procura provas, a urso tem o rosto de sua mãe, a palavra acrobata, sem deixar de ser puro som, é feita de letras vermelhas e pode-se comer. Você, embora não seja uma mulher, está amamentando um tigre pequeno, embora não seja um bebê. Você faz o possível para acordar com o som da orquesta, mas a música resulta-lhe hipnótica, asfixiante. Com as mãos intumescidas pelo sonho, você consegue afastar o travesseiro do nariz, e agora respira melhor. Nada disso prova que você não esteja realmente em um circo. Para estar seguro terá que acordar olhar ao seu redor, ter certeza que não há desembocado em outro sonho. E, no entanto.

microficção nas suas relações com a cultura, mas independente dos discursos hegemônicos que nela se erguem. Tal característica tem impossibilitado que esta escrita seja inserida de forma clara e definitiva em categorizações e conceitos próprios de estudos literários, históricos ou culturais sem causar desconforto.

1.3 O rumor da/na microficção

Até aqui fizemos uma pequena contextualização sobre os problemas de definição e algumas considerações gerais sobre uma forma textual que causa certo estranhamento, indo além dos marcos que tentam ser estabelecidos para defini-la, pela confluência de várias outras formas já determinadas desde a crítica e a academia. Para Roland Barthes, em *O rumor da língua*, nossos roles estão determinados pela instituição, assim como a língua é regida pela ciência (para Barthes a linguística se apresenta como uma ciência); e por estruturas comunicativas. Ao passo que na literatura a língua não poderia se acomodar diante, ou como parte, de uma realidade que a ampara, pois a linguagem não está contida na literatura, mas é seu ser, isto é, manifestada na forma escrita e não nos conteúdos.

A linguagem em sua própria travessia pela literatura “persegue o abalamento dos conceitos essenciais da nossa cultura” (BARTHES, 2004, p. 6), ao mesmo tempo a cultura cria mecanismos para analisar e classificar as formas da palavra, como por exemplo, a retórica. Nesse caminho a linguagem na literatura é analisada através do autor ou da história ou pelas escolas literárias e artísticas. A linguagem como instituição é mais um médium do pensamento do que ela em si. Desta maneira, o discurso científico toma uma posição de autoridade que a

escrita deve contestar: “A noção de escritura implica a ideia de que a linguagem é um basto sistema em que não se privilegia nenhum código ou, se preferir, nenhum é considerado central e seus departamentos mantêm uma relação de ‘hierarquia flutuante’”. (BARTHES, 2004, p. 10). Mas o discurso científico se considera superior na medida em que é suportado pelas entidades sociais. Como consequência desse processo de legitimação da palavra, a literatura deixa de ser vista como pura linguagem, pois a linguística (como ciência) e a estética atribuem-se direitos fechados (e soberanos) sobre a literatura.

Para pensar um exemplo histórico de como a palavra (e com ela, a literatura) durante muito tempo foi enxergada e pensada não nela mesma, mas sim como instrumento de representação (seja como signo, seja como estrutura do outro), González Echevarría, no estudo que faz sobre a narrativa latino-americana, determina como ela foi no seu período de formação, em tempos da colônia, essencialmente um arquivo, fosse do discurso jurídico, científico ou antropológico (cf. GONZÁLEZ, 1998). A literatura então tinha seu centro mais no arquivo (forma/instituição) do que na linguagem. A consequência da impossibilidade de pensar o texto literário além da sua funcionalidade temporal é o desencontro entre literatura e linguagem. É somente na experimentação literária produzida desde começos do século XX que se veicula uma proliferação da linguagem autônoma na literatura: “só depois de ter caminhado durante séculos através do belo literário é que a literatura pôde levantar para si mesma os problemas fundamentais da linguagem sem a qual ela não existiria.”. (BARTHES, 2004, p. 25).

A microficcão mobiliza a crítica para pensar problemas da linguagem, sobre sua “eficácia” como texto. Pensemos na quantidade de

blogs e revistas cuja matéria é a forma breve e sua teoria em que os textos breves provocam a proliferação de vários tipos de discursos e escritas. Nos últimos vinte anos, mais ou menos, o que se tem produzido sobre a escrita breve, demonstra uma preocupação em delimitá-la. Contudo, é o jogo da linguagem que, entre a escrita e a leitura, também sobrevive “à ruína de sua envoltura formal e de seu sentido conceitual” (AGAMBEN, 2008, p. 252). Gostaria de citar aqui um trecho do texto de Barthes, ainda que extenso, necessário para entender os alcances que a narrativa breve pode ter em nossos dias. Citando a Roger Laporte, ele comenta:

‘Uma pura leitura que não suscite uma outra escritura é para mim algo incompreensível... A leitura de Proust, de Blanchot, de Kafka, de Artaud não me deu vontade de escrever respeito desses autores (tampouco, acrescento, como eles), mas escrever’. Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de trabalho: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito. (...) Tudo na nossa sociedade, sociedade de consumo, e não de produção, sociedade do ler, do ver e do ouvir, e não sociedade do escrever, do olhar e do escutar, tudo é feito para bloquear a resposta: os amantes da escritura ficam dispersos, clandestinos, esmagados por mil restrições, interiores, até. Isto é um problema de civilização (...) nunca será possível libertar a leitura se, com um mesmo movimento, não libertamos a escritura. (BARTHES, 2004, p. 40)

A microficcão se posiciona nesse sentido, como movimento que procura ativar a escrita desde a leitura, ou ler/reler escrevendo. Hoje

acontece um fenômeno em que a narrativa breve ganha popularidade, não só entre escritores reconhecidos, mas também entre “amadores”, que avistam nela, não a eliminação total, mas o diluir-se de muitas restrições próprias de outras formas de escrita. Há uma grande quantidade de concursos de microficção, revistas e jornais literários que convocam e publicam os microtextos em chamadas ao público leitor que incursiona na escrita de microficção. Organizam-se antologias em torno das problemáticas sociais que fazem parte da cotidianidade. Basta citar um espaço transgressor como *Basta! Cien mujeres contra la violencia de género*, trabalho realizado em alguns países como Chile, Argentina e Peru e em andamento em outros países da América Latina. As participantes, sendo muitas delas não consideradas escritoras dentro do mercado editorial, constroem espaços literários e discursos ficcionais que carregam em si o peso e a motivação da experiência comum. Luisa Valenzuela em *Palabras peligrosas* diz:

(...) Dicen que la literatura femenina está hecha de fragmentos.

Repito que es cuestión de realismo.

Está hecha de desgarramientos; jirones de la propia piel que quedan adheridos a alguna hoja no siempre leída o legible³⁷. (VALENZUELA. 2006)

Graciela Falvo, que faz parte da compilação de microficções *Basta!*, realizada na Argentina e publicada em 2013, referenciada no texto somente como: “Nascida na província de Buenos e atualmente mora na Plata”. Ela escreve:

³⁷ Dizem que a literatura feminina está feita de fragmentos. Repito que é questão de realismo. Está feita de rasgaduras; farrapos da própria pele que ficam aderidos em alguma folha nem sempre lida ou legível.

Lo peor. Lo peor no es el dolor del cuerpo, la magulladura del alma, el ojo amoratado. Lo peor es despertarse cada mañana y descubrir que todavía está ahí.³⁸(FALVO. BASTA!, 2013, p. 44).

Também é possível, como foi dito, encontrar uma quantidade considerável de blogs e de espaços virtuais como facebook e twitter, preenchidos de microficcões com ou sem consciência de estatuto de gênero literário. Contudo, não se entenda que na microficcão se realiza a libertação total de limites na escrita, mas sim que ela parece trilhar um caminho para encurtar as brechas entre uma consciência (status) de escritor e de leitor na atualidade.

Josefina Ludmer, ao se referir às literaturas pós-autônomas, analisa o momento particular em que tais literaturas se desenvolvem, num meio em que não há mais uma realidade, todavia realidades que são a representação de outras, mediadas pela tecnologia e a reprodução de imagens, sons, textos, etc. Assim, o que lemos não seria em si especificamente literatura de acordo com as normas discursivas e textuais tradicionais, que tinham a característica de se nomear e autorreferir (a literatura), mas textos que surgem inclassificáveis, com a consequência de ser um tipo de hibridização entre ciências, artes, tecnologia, entretenimento e mercado. É claro que não se trata só do caso da literatura ficcional, posto que, segundo Ludmer, não haveria diferença entre ficção e realidade. Presenciamos um desfazer de fronteiras ou, como diz a teórica, de esferas do pensamento (econômicas, políticas, culturais). Destarte, seria difícil dividir a

³⁸ **O pior:** O pior não é a dor do corpo, o machucado da alma, o olho roxo. O pior é acordar toda manhã e descobrir que ainda está ai.

literatura em realista ou, de vanguarda, pura ou social, histórica ou ficcional, nacional ou cosmopolita, boa ou ruim. A narrativa breve cresce neste contexto atual conseguindo uma visibilidade maior no meio de conjunturas tecnológicas, econômicas, e sociais. Elementos, que não podem ser vistos fora da cultura, pois, como diz Barthes, tudo é cultura na medida em que ela é incorporada pela linguagem e nela há uma luta de linguagens. Em resumo, tudo é cultura (da roupa ao livro, da comida à imagem) e a cultura está por todas as partes, de uma ponta a outra das escalas sociais. Essa cultura decididamente é um objeto bem paradoxal: sem contornos, sem termos oposicionais, *sem resto*. (cf, BARTHES, 2004).

Contrariamente ao que pode parecer uma possível homogeneização, “tudo é cultura”, o que apresenta Barthes é uma luta de linguagens em que a literatura tem sido inscrita desde sempre. Pensemos no romance como lugar de poder em determinadas sociedades e épocas, quando de alguma forma se deslegitimava qualquer outra narrativa, enquanto esta forma legitimava um tipo de discurso social e cultural. Quando Ludmer afirma que a literatura perde voluntariamente sua especificidade e atributos literários (valor literário), a autora coloca a questão da autonomia da literatura no que diz respeito à sua desarticulação de fronteiras. Isto não consiste numa negação da tradição, mas sim no apagamento de fronteiras claras. Josefina Ludmer ao deslocar a literatura de hoje para o espaço da pós-autonomia reflete sobre esse conceito que, para a autora, não se reduz somente a um conceito literário, mas é primeiramente uma ideia sobre o presente a qual é espelhada na escrita e na literatura, isto é uma ideia sobre o funcionamento da imaginação pública. Ludmer afirma:

Usar la palabra post implica que las divisiones no son tajantes ni proceden tan dialécticamente. La característica de lo que viene después es que no es anti ni contra sino alter, que no hay un corte total con lo anterior, que el pasado está presente en el presente y persiste junto con los cambios. (LUDMER, 2012)³⁹

Segundo a autora, as literaturas pós-autônomas permitem pensar as relações da literatura com o passado inserido no presente, em que as ideias do objeto literário, de livro e de leitura não podem mais ser pensadas separadamente. Aqui talvez encontremos outra chave para ler a microficção, pois um dos aspectos mais “ruidosos” é seu caráter não hegemônico, na medida em que não representa um tipo de discurso pelo qual possamos ler o funcionamento de uma estrutura social, definida/limitada, em tempo e espaço como ocorre com os clássicos. A autonomia da qual fala Ludmer e, como vimos com Barthes, não consiste em uma total independência da cultura na que surgem essas escritas, pelo contrário, elas ganham autonomia por guardarem uma estreita relação com a época, e por adotarem discursos (e formas) hegemônicos que lhes permitiam falar de si mesmas dentro de um status adquirido.

A autonomia moderna da literatura permitia encaixá-la em determinados tipos de discurso, por exemplo, no discurso de nação, de identidade territorial. Ainda que aqui tentemos colocar a microficção na América Latina, trata-se mais de uma delimitação do tema, a microficção não reflete relações únicas, ou, como são chamadas por

³⁹LUDMER, Literatura Posautónomas: outro estado de la escritura. Texto disponível on-line, sem paginação, em: <http://oblit.hypotheses.org/277>

Ludmer, esferas únicas. Desta maneira a microficcão não se apega a um momento histórico determinado em favor da reprodução/produção de hegemonias. Pelo contrário, foi se solapando com a liberdade da sua excentricidade (no sentido geométrico e figurativo da palavra).

Uma escrita em que, como em “Introducción al circo”, de Ana María Shua, as palavras, os autores e os leitores se jogam inesperadamente, reforçando as ideias de liberdade e excentricidade. Assim encontramos a imagem do circo como uma das melhores imagens para o lugar da escrita breve, um lugar permeado pelo antigo e pela novidade, entre o esperado e o inesperado, entre o real e o ficcional, o possível e o impossível, morada do excêntrico como o principal ato circense:

Introducción al circo

Arrojo al aire un substantivo redondo. Antes de que caiga, con un disparo único, certero, logro que un adjetivo lo perfore en el centro mismo. Hago malabarismos con los verbos, camino por la cuerda floja de una sintaxis riesgosa. En medio de construcciones extremas, azoto con mi látigo las palabras hasta obligarlas a saltar por los arcos de fuego de un sentido inesperado. Entonces en toda su variedad y esplendor, con lujosa minucia de oropes, surge el circo. El público es usted, el espectáculo es unipersonal, por favor, elogie las fieras y no les cuente nada a los que están esperando afuera.⁴⁰(SHUA, 2011, p. 22)

⁴⁰ **Introdução ao circo.** Jogo ao ar um substantivo redondo. Antes dele cair, com um disparo único e certeiro, consigo que um adjetivo o perfure no centro mesmo. Faço malabarismos com os verbos, caminho pela corda bamba de uma sintaxe arriscada. No meio de construções extremas açoito com meu látigo as palavras até obriga-las a pular pelos arcos de fogo de um sentido inesperado. Então em toda sua variedade e esplendor, com luxuosa minucia de ouropéis, surge o circo. O público é você, elogie as feras e não conte nada para os que estão esperando lá fora.

Na microficcão privilegiam-se a leitura e a escrita como potências, não como atos originais, “sagrados”. Muitas vezes as reiterações do texto no breve aparecem como essa “descompressão”, que é essencialmente o texto. Como exemplo desta característica, podemos ler dois microtextos, presentes em *Micro-quixotes*⁴¹, microficcões em que a linguagem abre a obra para se converter em texto⁴², ou seja, o texto como movimento da linguagem, que desloca os lugares de poder da literatura dentro e fora do cânone. Eis uma microficcão, também de Ana María Shua, em que há um desdobramento da obra como restos imaginários, tanto do Quixote de Cervantes quanto do Pierre Menard de Borges (de quem talvez Cervantes pudesse ter sido o “plagiador”). Assim num jogo de leituras se propaga a escrita, a linguagem que abandona o autor e transgride os clássicos:

Máquina del tiempo

A través de este instrumento rudimentario, descubierto casi por azar, es posible entrever ciertas escenas del futuro, como quien espía por una cerradura. La simplicidad del equipo y ciertos indicios históricos nos permiten suponer que no hemos sido los primeros en hacer este hallazgo. Así podría haber conocido Cervantes, antes de componer su Quijote, la obra completa de nuestro contemporáneo Pierre Menard.⁴³

⁴¹ Juan Armando Epple, Professor e antologista da forma breve, têm organizado várias antologias entre elas: *Microquijotes* (2005), *Cien microcuentos hispanoamericanos* (1990), *Cien minicuentos chilenos* (2002), *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispano-americano* (1999).

⁴² Texto e obra, aqui desde a perspectiva de Barthes: “(...) a obra segura-se na mão, o texto mantêm-se na linguagem (...) o Texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginaria do texto”. (BARTHES. 2004,67).

⁴³ Por meio desse instrumento rudimentar, descoberto quase pelo azar, é possível entrever certas cenas do futuro, como quem vigia por uma fechadura. A

E em Marco Denevi há um movimento parecido:

El precursor de Cervantes

El descubrimiento que Hernán Gómez Gálvez acaba de hacer, en la biblioteca de la Universidad de Alcalá de Henares, de la Relación de proverbios de Pablo de Medina (se ignora quién fue, pero no debe de tener nada que ver con el otro Pablo de Medina Medinilla, toledano, discípulo de Lope de Vega y autor de la hermosa “Elegía a la muerte de Isabel de Urbina”) encerraría apenas un interés histórico o bibliográfico si ese libro, fastidioso hasta la exasperación, no contuviese el siguiente fragmento, que por la fecha de impresión de la obra (. . . Acabóse de imprimir . . . en casa de Francisco del Canto . . . año MDLXIII) precede en cuarenta y dos años al Quijote de Cervantes: “Vivía en El Toboso una moza llamada Aldonza Lorenzo, hija de Lorenzo Corchuelo y Francisca Nogales. Como hubiese leído numerosas novelas de esas de caballería, acabó perdiendo la razón. Se hacía llamar Dulcinea del Toboso, mandaba que en su presencia las gentes se arrodillasen, la tratasen de Su Grandeza y le besaran la mano. Se creía joven y hermosa, aunque tenía no menos de treinta años y las señales de viruela en la cara. Finalmente se inventó un galán, al que dio el nombre de don Quijote de la Mancha. Decía que don Quijote había partido hacia lejanos reinos en busca de lances, aventuras y peligros, al modo de Amadís de Gaula y Tirante el Blanco. Se pasaba todo el día asomada a la ventana de su casa, aguardando el regreso de su enamorado. Un hidalguelo de los alrededores, que a pesar de las viruelas estaba

simplicidade da equipe e certos indícios históricos permitem-nos supor que não temos sido os primeiros em fazer este achado. Assim poderia ter conhecido Cervantes, antes de compor seu Quixote, a obra completa de nosso contemporâneo Pierre Menard. Em *Microquijotes*, antologia de J Armando Eppe. Os dois textos (micro-quixotes) se encontram disponíveis on-line.

prendado de ella, pensó hacerse pasar por don Quijote. Vistió una vieja armadura, montó en su rocín y salió a los caminos a repetir las hazañas del imaginario caballero. Cuando, seguro del éxito de su ardid, volvió al Toboso, Dulcinea había muerto de tercianas.”

Aqui a microficcão é a própria textualidade da obra, no sentido que a descentraliza e reitera, como gesto da linguagem aberta que vai e volta, embora não como repetição, tampouco como vazio, pois nesse movimento de *descentramento* estaria o outro, que põe em jogo a literatura autônoma (os clássicos e, em geral, categorias que os definem). Destarte mantêm-se um encontro de textos que se multiplicam, há uma subversão onde a grande obra, em todos seus sentidos, é reiterada sem ser repetida, e, no caso dos *microquixotes*, contida em menos de 30 linhas. Desvia-se do centro as estruturas tradicionais, tais como personagens, tempos da narrativa, enredos, história, contexto etc.

Roland Barthes chega à conclusão de que a única maneira da linguagem ser restituída - e para isto ela parece fugidia - é um ardid, como no haicai, cujo valor estaria em sua legibilidade. Dirá Barthes que uma das melhores armadilhas da palavra, é parodiar e simular, e no haicai se alcança esse efeito, pois, ainda que mediante um código, essa forma consegue desfazer o significado, e nele os atributos da “boa mensagem” perdem toda referência. “O trabalho de escrita em que pensamos hoje não consiste nem em melhorar a comunicação, nem em destruí-la, mas em **filigraná-la**”. (BARTHES, 2004, p.87. Grifo nosso). Na imagem que nos traz o filigranado vemos a microficcão, texto-fragmento, onde não são unicamente os vários e múltiplos sentidos que

se liberam, mas a mesma linguagem como “hierarquia flutuante” de lógicas, que mantém, apesar de tudo, a aparência da comunicação: “Daí a importância atual dos conceitos teóricos (diretores) de paragrama, plágio, intertextualidade, falsa legibilidade” (BARTHES, 2004, p. 86), todos presentes na microficcão, onde entenderíamos haver uma renúncia voluntária ao poder, conforme Ludmer menciona.

Na era da máquina e do aparelho, o rumor seria o “silêncio” da máquina que funciona bem, seria a ausência de ruído: o “fazer ouvir a própria evaporação do barulho” (BARTHES, 2004, p. 94). O rumor da língua e da linguagem é a dissimulação do comunicar, que rumoreja sem dispensar o sentido. A palavra na microficcão é jogo que a faz duvidosa, devido à sua não plenitude, à medida que renuncia à completude e opera no resto.

Mario Benedetti, que faz através de um microtexto outra leitura da sua vida (*bio-grafia*), ilustra o jogo e a dissimulação da comunicação que se permite na microficcão. A palavra se autorepresenta encontrando-se com o poema, e onde “o exercício vocal (é) uma paisagem dupla, munida de um fundo”. (BARTHES, 2004, p. 95).

Soneto (no tan) arbitrario (Con ciudades y autores
frecuentados)

Venecia / Guanajuato /
Maupassant /
Leningrado / Sousândrade / Berlín /
Cortázar / Bioy Casares / Medellín /
Lisboa / Sartre / Oslo / Valle Inclán /

Kafka / Managua /
Faulkner / Paul Celan /
Italo Svevo / Quito / Bergamín /
Buenos Aires / La Habana / Graham Greene /
Copenhague / Quiroga / Thomas Mann /

Onetti / Siena /
 Shakespeare / Anatole
 France / Saramago / Atenas / Heinrich Böll /
 Cádiz / Martí / Gonzalo de Berceo /

París / Vallejo / Alberti /
 Santa Cruz
 de Tenerife / Roma / Marcel Proust /
 Pessoa / Baudelaire / Montevideo.

É relevante pensar na palavra, que na microficcão encontra-se destituída de um lugar-forma predeterminado adquirindo um vazio que lhe permite se preencher em contínuos movimentos de traslado, como constituinte de um arquivo móvel e em permanente recolocação. Espaço heterogêneo em que não existe acúmulo, mas sim transformação. De acordo com a ideia de arquivo de Michel Foucault, todo sistema de enunciados, não é unicamente registros-documentos que uma cultura guardou/fez à maneira de testemunho e identidade, mas é tudo o que pode ser dito, e que pode ser comunicado. Há, nesse sentido, um encontro com o rumor na microficcão que em essência “guarda” sempre possibilidades/potências. Como afirma Foucault:

[Sobre o arquivo] (...) O que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade, sem ruptura e não se desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras (...). Não tem o peso da tradição, não constitui a biblioteca sem tempo nem lugar de todas as bibliotecas; mas não é, tampouco o esquecimento acolhedor que abre a qualquer palavra nova o campo de exercício de sua liberdade; entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados

subsistirem e ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados. (FOUCAULT, 1987, p. 150).

Dizemos que a microficação poderia aparecer como um tipo de texto que surge como outro arquivo erguido fora do arquivo tradicional que, para González Echevarría, foram as narrativas inaugurais e modernas na América Latina. González diz que a narrativa de formação tem um caráter arquivista à medida em que para consolidar-se e para ser reconhecida ela se insere nos discursos hegemônicos europeus-ocidentais. Isto é, no discurso da lei, da ciência e da antropologia: “Si América existió en primer lugar como documento legal, la proliferación de leyes y edictos que acompañó su conquista fue asombrosa, como si una diseminación paroxística de la palabra impresa fuera necesaria para preservar su ser”.⁴⁴ (GONZÁLEZ, 2000, p. 84); e mais adiante: “[...] a partir del siglo XVI, la burocracia se volvió una maquinaria cerrada, que se regulaba a sí misma, cuyo alimento era e papel y se aceitaba con tinta.”⁴⁵ (GONZÁLEZ, 2000, p. 90). A palavra escrita e o papel são a base do sistema burocrático da Nova Espanha. É na narrativa feita em cartas, relações, documentos notariais, registros e crônicas que o Novo Mundo se torna real. Desta maneira é um mundo criado fundamentalmente por narrativas, é o arquivo que o faz verossímil e o que o legitima é a norma retórica que representa uma realidade. Neste

⁴⁴ Se América existiu em primeiro lugar como documento legal, a proliferação de leis e editos que acompanhou sua conquista foi impressionante, como se uma disseminação paroxística da palavra impressa for necessária para preservar seu ser.

⁴⁵ [...] a partir do século XVI, a burocracia virou uma máquina fechada, que se regulava a si própria, cujo alimento era o papel e se azeitava com tinta.

processo surge a ficção do arquivo, como a chama González, em que esses recursos narrativos são incorporados para legitimar outras realidades e a ficção se apropria de tais recursos. Porém: “Las novelas regionalistas son fantásticas, no realistas, la metodología que los legitima no es más que um texto previo para elaborar um mundo fictício convincente.”⁴⁶ (GONZÁLEZ, 2000, p. 225). A narrativa aqui não simplesmente comunica uma experiência, mas a cria. O narrador é legitimado pela forma e pelo método (lei, ciência e antropologia). A narrativa na América Latina aproxima-se de um discurso já estabelecido e legitimado para se consolidar como O Arquivo: “El Archivo también es una forma de discurso mítico, no separado de lo literario sino parte de él.”⁴⁷ (GONZÁLEZ, 2000, p. 212).

A narrativa constituiria o mito do Novo Mundo, segundo a perspectiva de González, como arquivo que se reitera em num gesto antropofágico e que se revela em sua totalidade as ficções do Arquivo. Com o arquivo se cria uma identidade, marca-se um caminho cifrado pela escrita. Finalmente o autor se pergunta: “¿Sería la salida o el escape del Archivo el fin de la narrativa o el comienzo de otra narrativa? ¿Podrá verse desde el interior del Archivo o aun de las subversiones del Archivo?”⁴⁸ (GONZÁLEZ, 2000, p. 253). Lembremos Barthes citado na epígrafe deste trabalho: “Se eu tivesse de imaginar um novo Robinson,

⁴⁶ Os romances regionalistas são fantásticos, não realistas, a metodologia que os legitima não é mais do que um texto prévio para elaborar um mundo fictício convincente.

⁴⁷ O Arquivo também é uma forma de discurso mítico, não separado do literário senão parte dele. (trad. nossa)

⁴⁸ Seria a saída ou escape do Arquivo o fim da narrativa ou o começo de outra narrativa? Poderá ver-se desde o interior do Arquivo ou ainda das subversões do arquivo?

não o colocaria numa ilha deserta, mas numa cidade de doze milhões de habitantes cuja língua e escrita não soubesse decifrar: ai está, creio eu, a forma moderna do mito”. Neste sentido a microficção seria, talvez, um texto que apresenta o mito moderno na decomposição do arquivo tradicional, as vozes já não se inserem em um discurso hegemônico.

Se a narrativa, desde o panorama que nos apresenta González, integra formas da retórica hegemônica se apropriando delas desde o século XVI para ter voz, e para revertê-las, é pertinente trazer as relações arquivo-literatura, para tentar marcar a ruptura desta autonomia que, a partir da perspectiva de arquivo foucaultiano se produz na microficção no século XX. Aqui a narração se apresenta no gesto de declínio dos discursos hegemônicos, por meio da deformação como elemento próprio do breve, de sua estrutura aberta, da fragmentação, da condição transgênero, do tratamento paródico, irônico, híbrido, os quais parecem procurar a fuga do discurso representativo. A microficção se descobre como caminho para experimentar com a linguagem e criar outro tipo de pensamento, uma linguagem fora das formas retroalimentadas com os discursos ocidentais hegemônicos que erguem as premissas do que é ficção, gênero, texto, obra, história. Assim, essa manifestação literária parece um dos caminhos para um arquivo ilegível, ou como linha contínua espaço-temporal, e desta maneira se mostra como um reflexo do mito moderno de que fala Barthes: o fragmentado, o indecifrável, as muitas vozes, as muitas constituições de sujeitos. A microficção age fora do arquivo constituindo outros arquivos, de forma que “o fora” é a potência do microficcional.

A microficção é a reiteração de muitas leituras, tendo como consequência uma leitura indisciplinada, embora continue funcionando

como um espaço que retoma outras formas antigas ou tradicionais; ela se constitui como num discurso próprio, mas não hegemônico, é arquivo móvel, funciona como uma inoperância da obra, nos oferecendo um leque de leituras, e de possíveis escritas, colocando-se no interstício dos grandes movimentos discursivos e, assim, sobrevivendo. Desta maneira, frisamos que a presença do Quixote (ou qualquer outra obra) na microficção de modo algum é um arquivamento convencional com o objetivo de erguer uma memória cronológica, ao contrário, é o breve espaço onde a potência, a traduzibilidade da obra permanece em um contínuo fluir da linguagem.

2 POSSÍVEIS ABORDAGENS TEÓRICAS

2.1 Outras regiões microtextuais

Na parte anterior a microficção foi abordada a partir de noções provenientes do próprio trabalho de autores que se referiram ao tema (a microficção), ainda que com olhares diferentes, e a partir de noções que se dedicaram à análise específica da literatura como centro do seu discurso. Nesta segunda parte pensaremos a microficção a partir de outras produções intelectuais que, acreditamos, podem auxiliar a exploração de aspectos relevantes na microficção, como são: o discurso filosófico, o fragmento, a fotografia, as noções do fantástico e, movimentos surgidos durante o século XX como a Patafísica e o Oulipo.

No segundo manifesto surrealista (1930) lemos, sobre o estado do espírito, que não existe mais contradição entre vida e morte, passado e

futuro, comunicável e incomunicável. Para Cortázar este tipo de escrita (escrita breve que surge durante o século XX) tem um impulso “que parece proceder de regiões escuras da psique, aquelas regiões em que a realidade e a irrealidade deixam de se confrontar e negar uma à outra.” (CORTÁZAR, 2001, p. 93), e Bataille acrescentará que também o bem e o mal, a dor e a alegria, nesse aspecto, se confundem. Parece-nos que a microficção, abriga essa revolução sufocante na luta contínua pelo momento em que a contradição não é mais abraçada, dando lugar à transgressão como passagem para o insólito.

O discurso sobre a linguagem e a morte foi por muito tempo legitimado e limitado pela filosofia, e, de fato, esse apadrinhamento gera certos desconfortos, pois nele se embaralham os discursos filosófico e ficcional, fantástico e metafísico. Michel Foucault, no *Prefácio à transgressão*, coloca a questão da linguagem do filósofo que sempre procurou a verdade a partir de um espaço autoritário em relação à palavra, e assim seu discurso assumiu um lugar, em que, aos poucos, as verdades iriam se mostrando/capturando. Aqui é pertinente ir ao encontro de Nietzsche que, em *Além do bem e do Mal*, pensando nos “preconceitos dos filósofos”, não vê o conhecimento como pai da filosofia. Para esse autor, a filosofia seria o resultado de uma luta de instintos dominados e dominantes, “e como tal aspira a filosofar” (NIETZSCHE, 2007, p. 23). Portanto, a linguagem permanece como parte desta luta violenta de instintos onde o conhecimento não é um lugar, porém um constante movimento. Voltando a Foucault de *Prefácio à transgressão*:

(...) o filósofo, não habita a totalidade de sua linguagem como um deus secreto e todo-falante,

ele descobre que tem, ao seu lado, uma linguagem que fala e da qual ele não é dono: uma linguagem que se esforça, que fracassa e se cala e que ele não pode mais mover; uma linguagem que ele próprio falou outrora e que agora está separada dele e que gravita em um espaço cada vez mais silencioso. (FOUCAULT, 2009, p. 38)

Questionando-se o sujeito filosófico, ficamos perante um vazio, pois, embora não se deslegitime o enunciado filosófico, deslegitima-se o filósofo “como forma soberana e primeira da linguagem filosófica”. (FOUCAULT, 2009, p. 38). Esta fratura produz uma série de discursos que se deslocam em um aquém-além da consciência interdita por construções discursivas formais-históricas, isto é, pelo eu como estrutura do mundo.

Tal fluxo, metafísico e rizomático, multiplica-se em imagens diluídas entre o mítico e a razão, a crítica e a ficção, os saltos e a continuidade, o sonho e a realidade. A esse respeito, Raul Antelo, em “Uma literatura Centáurica”, identifica no “revezamento inevitável de enigma e transparência” (ANTELO, 1988, p. 87) um dos pontos neofrágicos da literatura do século XX, em que o bizarro é recepcionado desde uma perspectiva diferente daquela do século XIX.

Desta forma, no decorrer do século passado, se anuncia o caráter ficcional da identidade, do sujeito, da história e do tempo. À maneira de uma engrenagem, de uma máquina que desestrutura o conteúdo e qualquer mensagem que sob alguma afirmação histórica, temporal, ficcional ou filosófica pretenda ser estabelecida, nenhuma ânsia além do nada movimenta a linguagem e o sujeito. De acordo com Foucault:

É no centro dessa desapareição do sujeito filosofante⁴⁹ que a linguagem filosófica avança como em um labirinto, não para reencontrá-lo, mas para experimentar (através da própria linguagem) a perda dele até o limite, ou seja, até aquela abertura onde seu ser surgiu, mas já perdido, inteiramente espalhado fora de si mesmo, esvaziado de si até o vazio absoluto. (FOUCAULT, 2009, p. 39)

Roslaba Campra, por sua parte, vê na microficação um espaço composto de outros espaços, sempre fugazes, escapando a qualquer sentido total, mas, para se ter este efeito, devem-se ler as narrativas como espaços em branco, deve-se ler o não dito, o que se cala, o silêncio que a voz não interrompe: “Recurrent a la generosidad del lector para integrar ese vacío, o para dejarlo abierto, pero percibido como parte esencial, fundante, de un relato cuya totalidad permanecerá huidiza.” (CAMPRA, 2011, p. 169).

Voltemos com Julio Cortázar, a *Del cuento breve y sus alrededores*, em que o escritor comenta o *Decálogo del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga, de cujo conteúdo só retoma o último ponto: “Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento”⁵⁰. (CORTÁZAR, 1969). Os elementos expostos por Cortázar neste pequeno texto crítico entrelaçam-se com o movimento de expulsão do sujeito filosófico e a

⁴⁹ No lugar desse sujeito filosofante poderíamos escrever o eu ou a história, como conceitos racionais e interditos sociais e culturais, pelo menos no saber ocidental.

⁵⁰ Conta como se o relato não tivesse interesse mais do que para o pequeno ambiente de teus personagens, dos que poderias ter sido um, de outra forma não se adquire a vida no conto. (trad. nossa)

soberania da linguagem, assim a característica da linguagem e da palavra do escritor não seria mais a soberania, mas sim a fuga. Foucault comenta duas imagens que aparecem em Bataille: a figura do olho, como possível metáfora da linguagem “incontornável”, circular, que fala de si mesma e questiona seus limites; e o sujeito exorbitado como sujeito filosofante que é jogado para fora de si, criando um vazio que será ocupado pela linguagem. O sentimento da esfera e o exorbitado são temas recuperados também por Cortázar:

El sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, *sometido* por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica. (...) No faltará quien estime que exagero esta noción de un estado ex-orbitado como el único terreno donde puede nacer un gran cuento breve; haré notar que me refiero a relatos donde el tema mismo contiene la “anormalidad”. (CORTÁZAR, 1969, sp).

A não normalidade pode ser ocasionada pela voz que não é mais a do sujeito, e que Cortázar verá como um exorcizar, como produto neurótico, sonhos, ou melhor, pesadelos, alucinações; uma translação do exterior ao “terreno neurótico”, ato que só acontece como dado a este “demônio”, isto é, pela escrita. A anormalidade refere-se àquele estranhamento de que falamos no começo, estranhamento devido ao fato de os cânones e modelos não poderem trafegar numa linguagem que, segundo Cortázar, é produzida num segundo estado. Num espaço *exorbitado*.

El gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala

desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación. (CORTÁZAR, 1969, sp).

Finalmente tem-se o hibridismo entre realidade e fantasia, filosofia e ciência, lembrando o espírito centáurico do qual falamos antes, que também está presente na escrita breve cortazariana: “Que es precisamente lo que hacemos con los cuentos donde no hay ósmosis, donde lo fantástico y lo habitual se yuxtaponen sin que nazca el pastel que esperábamos saborear estremecidamente” (CORTÁZAR, 1969, sp). Lembremos o começo deste trabalho, em que tentávamos ver as relações entre aquela corrente ficcional (desde os anos vinte do século XX) e a microficção na América. As microficcões desdobram outras realidades, ao passo que a palavra quer sair, fugir de esquemas normativos, e em tal tentativa a filosofia (liberada do status privilegiado do filósofo no que diz respeito à linguagem) lhe proporciona ferramentas e caminhos para a fuga. Temos também uma construção imagética que podemos ver como fragmentos (se comparados à fotografia), os quais Cortázar relaciona com uma *ideia viva*, cujos efeitos deveriam ser replicados no relato. (cf. CORTÁZAR, 1999).

2.2 Entre fragmentos e imagens

Deparamo-nos, de fato, com o fragmento e a imagem como veículos na recepção da microficação. Vejamos algumas correspondências entre estes elementos. O fragmento no romantismo alemão desenvolve-se sob a influência de alguns escritores. Fichte (1762-1814), concentra a importância no “Eu” e no reconhecimento de sua própria dignidade, interessando-se pela questão da subjetividade e da consciência. Schelling (1775-1854) aposta também no olhar individual, reconhecendo-o como via para o conhecimento total do eu absoluto no autoconhecimento. (BARBOSA, 2000, p. 58).

Assim, o romantismo incorpora o fragmento no discurso literário. Novalis, uns dos integrantes mais destacados do chamado grupo de Jena, nos apresenta o fragmento nos textos *Fragments ou tarefas do pensamento*. A esse respeito, Maria Aparecida Barbosa comenta: “Como fragmento o imperfeito se apresenta de forma mais ‘suportável’ e essa seria então a forma de comunicação recomendada para aquele que não está completo, mas já teria observações isoladas e originais a oferecer.” (BARBOSA, 2000, p. 59). Barbosa continua frisando os trabalhos do poeta encontrados em folhas soltas e sem datas, como anotações e recortes (na América Latina, em alguns escritores, sobretudo no sul, em contexto das ditaduras militares, a microficação engendra-se no recorte, na anotação, onde a violência, a censura e o estado psicológico recortaram os textos, e com eles o fluir da palavra).

Não é nossa intenção adentrar detalhadamente no romantismo alemão, mas sim repassar este movimento, ainda que superficialmente, para sublinhar sua importante relação com a narrativa brevíssima. Alguns críticos, de fato, o comparam à literatura pós-moderna, pois nele se “reivindicou cada instante de todos os fenômenos, o eterno processo

de transformação; a perfeição inatingível, a renovação e a re-potencialização constantes.” (BARBOSA, 2000, p. 59). Pensemos na relação do romantismo com o mundo do breve hoje, por meio das análises que Badiou faz em *O século*. Badiou verá o século XIX como o anunciador (tempo que sonhou e prometeu), para que somente no século XX se declarasse o aqui e o agora. Assim, a respeito das vanguardas, lemos:

A vanguarda diz: nós começamos. No entanto, a verdadeira questão do começo é de seu presente. Como sentir, como verificar que se está começando? A resposta mais corrente das vanguardas a essa questão é que apenas a *intensidade* vital da criação artística permite reconhecer o começo. A arte no século XX, é o atestado do começo como presença da arte, como seu presente puro, como presentificação imediata de seu recurso. (BADIOU, 2007, p. 206).

Dessa maneira a escrita breve não pode ser pensada mais como uma forma totalmente nova, pois, mesmo não querendo dizer que tenha suas raízes no romantismo, podemos nele ler um rastro que nos permite entendê-la não só como produto da crítica à modernidade, mas como a evidência em si mesma, do caráter fragmentário da história, da literatura e da arte.

O fragmento é o inacabado, e, ao mesmo tempo, uma individualidade em si, uma errância que não se permite a permanência num lugar e numa época. Ele suspende e reitera gestos provocando o diálogo com o que ainda não vemos, não lemos, não escutamos. São palavras-imagens, que para Blanchot se situam fora do todo, seja porque o todo já está realizado, seja porque junto às formas da linguagem, nas

quais o todo se constrói, há um pressentimento de uma outra palavra. Blanchot, quando analisa a obra de Kafka, vê no fragmento uma falta que se apresenta como objetivo, pois nessa falta haveria mais experiência do que vazio. A experiência como impossibilidade, como procura: “impossibilidade de se limitar a essas impossibilidades” (BLANCHOT, 2011, p. 14).

Junto do fragmento vem a imagem como registro não literário do fragmento, da parte, um microtexto que desdobra o tempo e múltiplos textos veiculados na memória. Roland Barthes, inquietado por um pensamento que lhe surgiu ao ver uma fotografia de 1852 do último irmão de Napoleão, Jerônimo, escreve: “Vejo os olhos que viram o Imperador”; e pensando em responder por que traço essencial a fotografia se distinguiu da comunidade das imagens, desenvolve *A câmara clara*. O autor vai transitando por várias fotografias enquanto pensa por que algumas delas nos impactam ao ponto de suspender a palavra e abalar a percepção do tempo e da morte. Para Barthes todas as fotografias possuem um *studium*, que seriam aqueles elementos de “fácil” ver/ler mediado pela cultura moral e política:

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. [...] É o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente. O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to Love* [...] Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, a prová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com

que tem a ver o *studium*) é um contato feito entre os criadores e os consumidores. (BARTHES, 1984, p. 45-48).

Segundo o autor, a fotografia teria funções reconhecidas pelo *Spectator*, como informar, representar, surpreender, significar e provocar. Não obstante não haveria um estranhamento, mas um sentimento de prazer. Hoje podemos pensar nestes elementos claramente, pois estamos imersos em imagens. Pensemos, por exemplo, nos blogs de fotografia ou em espaços público-virtuais como facebook. Digamos então que o *Studium* seria o belo, lugar em que as culturas ocidentais vislumbraram as artes em geral, moldando a percepção cotidiana do indivíduo. Todavia, como explicar as sensações em que o belo não pode dar conta ou que o discurso do belo não pode conter?

Seria necessário sair, deslocar o olhar educado e interditado pela moral e pela lei, passivo e unidirecional. Didi-Huberman, em “A inelutável cisão do ver” em *O que vemos, o que nos olha*, desloca o discurso das imagens para o “inelutável paradoxo” do olhar que se efetiva na separação do que vemos e do que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). É por aí mesmo que Barthes transita na *Câmera clara*, pela preocupação que surge a partir de sentir-se olhado pela fotografia. O que o autor vê são os olhos da imagem de Jerônimo. Desta forma, no *punctum* de Barthes estaria a cisão entre “o que vemos e o que nos olha”, que é a forma como Barthes chama aquela agitação e denomina a vertigem, o vazio necessário para significar. A visão no *punctum* é “ao mesmo tempo curta e ativa, encolhida como uma fera” (BARTHES, 1984, p. 77). Como uma ferida que se reitera no olhar (toque) insistente. Nesta insistência o olhar é mais um fechar de olhos

“(…) para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido nos constitui.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). Efeito que aproxima o *punctum* do haikai como textos in-desenvolvíveis, no sentido em que suspendem a expansão retórica para voltar-se ao que nos constitui.

Podemos então pensar a fotografia e a microficção como dois fragmentos que suspendem o discurso abrindo espaço silenciosamente. Eis a dificuldade para nos colocarmos frente ao fragmento, pois devemos sair das lógicas da interpretação para compreender o que acontece à beira do não ocorrer, à beira do não dizer está no gesto da fotografia e da microficção, pois ali se ativa um extracampo, um além do que vemos e do que lemos.

Walter Benjamin em “a pequena história da fotografia”, a propósito das discussões sobre seu estatuto artístico ou não, diz: “A câmera se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador.” (BENJAMIN, 1985, p. 107). O mesmo acontece com a microficção, como um gesto repentino que paralisa a forma tradicional de ler e escrever. A escritora brasileira Adriana Versiani nos oferece um exemplo no qual poderíamos constatar as potências e os efeitos da palavra na microficção. Versiani a partir de um jogo com a música e com escritos em outros idiomas e algumas vezes com imagens, cria um movimento que chama de “translucinação”: “traduções nas quais senti que não era aquilo que o escritor queria dizer. Continuo translucinando, construindo novas formas de leitura, tentando me aproximar do lugar para onde a palavra me leva, o lugar onde ela me transforma, onde ela se transforma, onde não há palavra.”

(VERSIANI)⁵¹ Eis, segundo a escritora, um exemplo de *translucinação*, a partir de trechos da obra de Alejandra Pizarnik, escritora argentina falecida:

Exercícios sobre o tema da infância e da morte.

Eu estou sentada na cozinha com um fósforo queimado entre os dedos.

De novo o medo de dar vida a um adjetivo.

Hoje à noite dormirei com minha boneca, a de olhos azuis que é linda como o poema e sua sombra.

A pequena marionete da sorte que bate na minha janela ao sabor do vento.

No inverno ela bate no vidro com seus pezinhos azuis e dança. Dança de frio, dança de alegria, dança para acalantar seu coração, seu coração de madeira, seu coração da sorte.

Ao entardecer ela ergue seus braços suplicantes e inventa a lua.

Visto tranquilamente o hábito da loucura.

Encontrei um lugar solitário, próprio para chorar.

⁵²

Assim como a fotografia colocou em crise a arte pela sua faculdade reprodutiva, a microficção faz declinar a aura do gênero, o grande romance, o conto, a poesia, no que diz respeito à unicidade genérica e canônica. Benjamin, nas análises sobre o lugar da fotografia e o cinema, entre a técnica e a arte, localiza o problema na questão da incapacidade da época de pensar a técnica e a arte como processos dinâmicos e relativos. Enquanto a técnica progredia, a arte seguiu pensando-se igual, como se a ordem das coisas fosse a mesma: “Muito

⁵¹ Numa entrevista dada à revista Imaginário poético.

Em: <http://www.imaginariopoetico.com.br/poetas-na-rede-adriana-versiani/>

⁵² VERSIANI. Texto sem paginação.

Em: http://www.revistazunai.com/traducoes/adriana_versiani.htm

se escreveu no passado, de modo tão sutil como estéril sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte” (BENJAMIN, 1985, p. 171). De novo, o mesmo acontece com a microficção, pois a crítica se preocupa em como inserir esta forma inaudita nos modelos estabelecidos, por isso a polêmica sobre uma forma que talvez esteja mudando a própria teoria. A questão não é se a microficção faz parte de determinado gênero, mas sim se as próprias noções pelas quais são constituídos os discursos de gêneros literários devem ser repensadas. Pensemos, por exemplo, no percurso que esta forma curta faz hoje pelas mídias, e a “reprodução palinséptica”, a releitura que ela faz dos clássicos – lembremo-nos do *Microquijotes*, mencionado anteriormente, e das transalucinações – onde se quebra o cânone e se afirma seu caráter de des-generada.

Vemos assim surgir um encontro entre a fotografia e a microficção no fragmentário, nas imagens que suspendem a palavra, na fugacidade, na potência do gesto silencioso de não mostrar, e no que elas (fotografia e narrativa breve) provocaram e provocam no momento de seu surgimento. Na narrativa breve temos imagens, na fotografia fragmentos, e nos dois espaços palavra-imagem “existe uma recusa à abertura que representa a exigência fragmentaria que não exclui, mas excede a totalidade” (BLANCHOT, 2011, p. 68), fazendo deles lugares que podem se reiterar e prefigurar infinitamente.

Na época atual, em que a câmera é um objeto indispensável, sendo quase uma extensão do indivíduo moderno, dois elementos importantes apresentados por Benjamin são valiosos para analisar este fato: o primeiro deles é a necessidade do mundo moderno de aproximar

as coisas do sujeito, de tal forma que o intuito de muitas das tecnologias é fazer com que o indivíduo fique mais perto do que quer. Em segundo lugar, quer se superar o caráter único dos acontecimentos e fatos; filmagens e fotografias permitem a repetição de um evento que já não é só do indivíduo, mas pode ser compartilhado/multiplicado. Estas duas razões expostas por Benjamin tocam também no fenômeno brevíssimo na literatura, pois a grande revolução advinda dessa forma é justamente a perda do caráter único dos gêneros. Além disso, esta narrativa parece apagar certo status do escritor, tanto quanto a fotografia parecia apagar o status do pintor.

No afã de se aproximarem de objetos e fatos, a microficção e a fotografia estabelecem relações com a memória. Retomemos a noção de arquivo pensando-a neste ponto, no sentido de arquivar outros tempos, como rubricas e marcas. Mas, em toda “rememoração”, o texto volta outro. Com este antecedente, os dois fragmentos, visual e escrito, funcionam como uma anotação, ou seja, como um fluir da escrita e da imagem, num instante em que não se pensa como registro, mas sim como espaço a ser preenchido na evocação e deslocado no tempo e no espaço. Nesse gesto, acontece a sobrevivência que se afasta da ideia de imagem/texto original.

A fotografia e a microficção como anotações seriam a organização impura da memória, podemos ler e ver uma montagem, um arquivo de tempos diversos em diálogo com o agora na construção de um presente vivo, que nos é oferecido através de rastros. Luisa Valenzuela, escritora argentina, declarou, sobre sua incursão na escrita breve:

Empecé a practicar este ágil arte sin saberlo (...) El concepto de micro-relato como tal todavía no circulaba entre nosotros, los apodé los miniminis y solo me animé a rescatar un par de ellos al publicar mi primer libro de cuentos. Transcurrieron muchos años y años muy duros, y cierto día en medio del horror de la dictadura militar, descubrí unas raras perlititas perdidas en mis cuadernos de notas (...) fueron apareciendo unos brevísimos textos, como sombras de algo que nunca sería, como reflejos que insinuaban historias más allá de sus escasas palabras.⁵³ (VALENZUELA, 2004, p. 9).

Finalmente poderíamos tecer o *punctum*, a microficção e o fragmento, entrelaçados nos sintomas da quebra de um discurso, como gestos da inoperância ou suspensão do *studium*, isto é das lógicas tradicionais. Podemos ler estes dois acontecimentos (fotografia e microficção) na transposição de limites que fizeram com que estas manifestações incorporassem a indisciplina das linguagens em pequenos espaços, cada vez menores. Num gesto que procura captar o instante, e experimentar no inacabado, a cultura ocidental encaminha-se para a redução de espaços que antes eram representativos de um todo (imagético e literário). A incompletude seria o motor do indivíduo moderno, das sociedades de pós-guerra, das sociedades das ditaduras, das sociedades da tecnologia e da produção massiva; pois estas sociedades são coletivos em deformação que já não procuram nas

⁵³ Comecei a praticar esta ágil arte sem saber [...] O conceito de micro-relato como tal ainda não circulava entre nós, os apelidei os miniminis e só me animei a resgatar um par deles ao publicar meu primeiro livro de contos. Passaram muito anos e anos difíceis, e certo dia em meio do horror da ditadura militar, descobri umas raras e pequenas pérolas em meus cadernos de anotações [...] foram aparecendo uns brevíssimos [a autora usa a palavra brevísimos] textos como sombras de algo que nunca seria como reflexos que insinuavam histórias além das suas escasas palavras.

narrativas a comunidade (homogênea), mas sim a diferença. Desta maneira se ressignificam os processos de registro como a leitura, a escrita e a imagem.

Se a escrita breve e a fotografia chegaram, nalgum momento, a serem percebidas, de forma apocalíptica, como fim da literatura e da arte, é porque efetivamente elas são projeções do fim do mundo, isto é, da ideia de *um* mundo. Elas refletem a dubiedade de todo discurso. A máquina do pensamento está fraturada, e é na quebra que se constitui como tal:

Lo apenas entrevisto, olfateado, percibido en el
juego de las acechantes sombras.
Porque la sorpresa
Porque la aventura
Porque la pregunta y un rechazo visceral a las
respuestas⁵⁴.

Entre imagens e fragmentos, a microficcão nos aproxima de uma experiência que só é, ou parece ser, possível nas suas faltas, nas sombras, na rejeição visceral de uma completude fechada, em que a “experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora”. (LOPES, 2006, p. 168)

2.3 A microficcão: experimentação como potencialidade

⁵⁴ O apenas entrevisto, cheirado, percebido no jogo das espreitantes sombras. Porque a surpresa
Porque a aventura Porque a pergunta e uma rejeição visceral às respostas. VALENZUELA, Fragmento de “Peligrosas palabras”. Texto disponível on-line.

Em 1948 é fundado em Paris o Colégio de Patafísica inspirado em Alfred Jarry (1873-1907), como ciência que se preocupa das exceções, das soluções imaginárias. A patafísica se propõe como alternativa às ciências do “real” e, portanto, alternativa à ordem do pensamento estabelecido pelos conceitos ocidentais. Ela defende, por um lado, que cada fenômeno é particular e por isso precisa de um método particular e único para seu estudo, por outro, propõe a criação de novos métodos de pesquisa que não têm caráter universal. No entreguerras a patafísica se alimentou do fracasso dos discursos científicos e sociais, para logo virar uma ciência, uma escola irônica e humorística, que se toma tão a sério, quanto o formal e o institucional, pois justamente aí está seu caráter “satírico” ou “burlesco”. Juan Esteban Fassio, precursor da patafísica portenha, comenta a respeito:

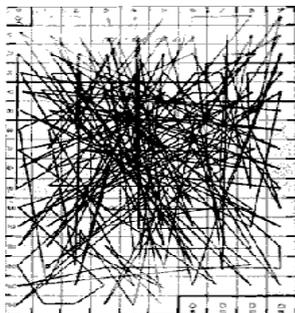
O razoamento patafísico descobre que todo fenômeno é individual, com defeito. A análise da patologia fenomênica, isto é, dos sintomas não observados pela ciência por causa da subscrição imediata do fenômeno à generalidade, conduz em último termo à entronização das leis que regem as exceções e de uma metodologia do particular que poderíamos chamar análise infinita. Todo fenômeno ainda o mais elementar, resulta patafísicamente inesgotável e tolera uma série infinita de operações que em si constituem o fim desta ciência. (FASSIO, 1954)⁵⁵

A patafísica alimenta movimentos como o surrealismo, o dadaísmo e o teatro do absurdo, mas não se fecha para servir a nenhum movimento artístico-literário ou científico em específico, pois ela é em

⁵⁵ FASSIO, Juan Esteban. *Alfred Jarry y el colegio de patafísica*. Texto disponível em, sem paginação: http://triplov.com/surreal/alfred_jarry.htm

si uma disciplina aplicável a tudo. Na patafísica cada caso é particular por desestruturar qualquer generalidade. Esta se apresenta como outra forma de observar o mundo, por lentes que não são as da ciência comum, nem as do senso comum, mas sim pelas da singularidade e da exceção. Em 1984 é fundado o colégio patafísico em Buenos Aires, são vários escritores que se dedicam a pensá-la, entre eles o mais conhecido é Juan Esteban Fassio, quem também cria a máquina para ler *Novas impressões de África* (1915), de Raymond Roussel, e a Rayuel-o-matic para ler *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar. Esta última consiste em uma cama, pois para Fassio *Rayuela* deveria ser lida deitado nessa máquina. Com relação a isto, Cortázar comenta: “Fassio comprendió desde el comienzo que *Rayuela* es un libro para leer en la cama con la finalidad de no dormirse en otras posiciones de luctuosas consecuencias”⁵⁶(CORTÁZAR, 1967). As gavetas devem se localizar ao alcance da mão do leitor que está deitado, com um sistema de botões que determinam o número do capítulo a ser lido. Fassio registra a leitura de *Rayuela* neste gráfico geométrico por meio de coordenadas estabelecidas com sua máquina:

⁵⁶ Fassio compreendeu desde o começo que *Rayuela* é um livro para ler na cama com a finalidade de não dormir-se em outras posições de luctuosas consequências. CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Texto on-line, tomo I. <http://kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-Lavueltaaldiaenochentamundos.pdf>



Cortázar comenta a máquina no texto “De outra máquina célibe” num tom divertido quase brincalhão, mas num sentido que revela o caráter patafísico tanto do inventor da máquina quanto do escritor.

Si el Lyncée naufragó en las costas africanas, algunos de sus prodigios llegaron a estas tierras y la prueba está en lo que sigue, que se explicará como en broma para despistar a los que buscan con cara solemne el acceso a los tesoros⁵⁷.
(CORTÁZAR, 1967)

Vejamos assim como a patafísica quebra estruturas. Não recorreremos à patafísica para justificar algum método de leitura, e tampouco para emitir conceitos gerais sobre a microficção, pois seria um gesto oposto à patafísica. Mas sim para ver como esta disciplina, que depois da segunda guerra mundial consolidou-se com o colégio na França e que mais tarde fará o mesmo na Argentina, funciona como uma máquina para desconstruir conceitos da literatura tradicional e permitir que a linguagem fure certos tecidos literários por onde, talvez, a

⁵⁷ Se o Lyncée naufragou em costas africanas, alguns de seus prodígios chegaram a estas terras e a prova está no que segue (o comentário sobre a máquina) que se explicará como em tom de piada para despistar quem procura com cara solene o acesso aos tesouros.

microficção tenha lugar (como um antecedente que insinua o caminho que vários escritores na América Latina tomaram na busca de possibilidades para transgredir o texto único, as formas únicas). Pensemos em Macedonio Fernandez, Borges, Leopoldo Lugones, Oliverio Girondo, Julio Cortázar, Luisa Valenzuela, a mesma Ana María Shua, entre muitos escritores que consciente ou inconscientemente, foram (na sua escrita) anteriores à patafísica “formal-institucional” de Buenos Aires. São patafísicos no que diz respeito à subversão das lógicas físicas e representativas, como em Macedonio Fernandez: “Como se ve, para mí es un mérito que un procedimiento artístico conmueva, conturbe nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes 'principios de razón', nuestra seguridad intelectual.” (FERNANDEZ, 1940)⁵⁸. Nesse gesto a escrita breve, o fragmento, manifesta-se através de outras realidades textuais, na perspectiva de fazer adquirir um caráter nômade ao verossímil, diluindo fronteiras entre as regiões de leitura e escritura na linguagem que constitui tanto o que se chama história e ficção, quanto imaginação e razão, realidade e sonho.

Lauro Zavala, ao acompanhar o surgimento da microficção (chamada por ele de minificção), diz:

El surgimiento del término minificación es consecuencia directa de este nuevo contexto de lectura, donde las posibilidades de interpretación de un texto exigen reformular las preceptivas tradicionales y considerar que un género debe ser redefinido en función de los contextos de

⁵⁸ “Como se vê, é para mim um mérito que um procedimento artístico comova, conturbe nossa segurança ontológica e nossos grandes ‘principios da razão’, nossa certeza intelectual.”. Tomado de “Doctrina estética de la novela”. Em Revista de las indias (segunda época), tomo VI, may-jul, p. 277-412. Texto em anexo de (TAMAYO, Martalucia, 2006, ver bibliografia.)

interpretación en los que cada lector pone en juego su experiencia de lectura (su memoria), sus competencias ideológicas (su visión del mundo) y sus apetitos literarios (aquellos con los que está dispuesto a comprometer su memoria y a poner en riesgo su visión del mundo)⁵⁹ (ZAVALA, 2006, p. 18).

Por outro lado, David Roas em *A ameaça do fantástico* comenta a denominação de Roberto Reis do fantástico que diz: “O discurso fantástico é um discurso em relação intertextual constante com esse outro discurso que é a realidade entendida como construção cultural” (ROAS, 2013, p.121). A esse respeito a patafísica diria que a realidade e as verdades são também imaginaria(s)-imaginada(s) na sua qualidade de construções culturais, assim, seguindo a patafísica, poderíamos rastrear a mudança do fantástico no decorrer do século XX na América Latina, pois o real que dialoga com o fantástico não é mais o mesmo ou, pelo menos, não é ele tão estável como podia ser em outra época. Observa-se um exemplo desta união entre patafísica e fantástico que não necessariamente produz medo, mas sim um estranhamento, um assombro. Na *Antologia da literatura fantástica* (1965), organizada por Bioy Casares, Silvina Ocampo e Jorge L. Borges, encontramos várias relações do fantástico com a patafísica no sentido de reconhecer um fantástico que não somente traz o fantasma ou o monstro, como também traz o duplo, o espelho, o infinito, o sonho, a repetição, o tempo, o

⁵⁹ O surgimento da (minificção) é consequência direta deste novo contexto de leitura, onde as possibilidades de interpretação de um texto exigem reformular as disposições tradicionais e considerar que um gênero deve ser redefinido em função dos contextos de interpretação nos que cada leitor põe em jogo sua experiência de leitura (sua memória), suas competências ideológicas (sua visão de mundo) e seus apetites literários (aqueles textos com que está disposto a comprometer sua memória e arriscar sua visão de mundo).

labirinto, como elementos fantásticos em uma literatura que se apresenta à maneira de uma máquina que constrói ou desconstrói elementos literários, que mistura realidades históricas e, biográficas, ao mesmo tempo em que concebe a história e a memória como rudimentos imaginários:

(...) Os metafísicos de Tlön não buscam a verdade, nem mesmo a verossimilhança, buscam o assombro. Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica. Sabem que um sistema não passa da subordinação de todos os aspectos do universo a qualquer um deles. (CASARES; BORGES; OCAMPO, 2013, p. 120).

Por sua vez, David Roas diz:

(falando dos contos de Borges) Borges parte de uma premissa fundamental na sua reflexão: a realidade é incompreensível para a inteligência humana, mas isso não impediu ao homem de elaborar uma infinidade de esquemas que tentam explicá-la (filosofia, metafísica, ciência, religião). E o resultado da aplicação de tais esquemas do pensamento não é a explicação do universo, mas a criação de uma outra realidade. (ROAS, 2013, p. 69).

Sem querer forçar um vínculo entre a microficção e a ideia do fantástico com a patafísica, aqui podemos constatar que há relações diretas e indiretas entre escola patafísica e literatura fantástica no século XX na América Latina, que, por sua vez, tem relações implícitas com a reverberação da microficção. No encontro destes três elementos há caminhos diversos para processos de leitura e escrita, de um pensamento formal e artístico. O pesquisador colombiano Henry González

Martínez⁶⁰ considera Macedonio Fernández fundamental para tentar uma teoria da microficcão na América Latina, pois o projeto literário de Macedônio dialoga com uma desconstrução tanto da forma quanto dos meios e conteúdo do que se conhece no século XX como literatura, o que o leva a introduzir a ideia do “conto sem literatura”. Neste sentido Macedonio reivindica a palavra pura, fora de qualquer moldura e assim do conceito mesmo de “literatura” que já estaria encaixado em um modelo determinado. Como mencionamos, na microficcão, no fragmento, no breve, a palavra requer outro status artístico. A microficcão por este caminho seria o fim da literatura como molde, seria a reverberação da palavra livre de ataduras esquemáticas, à maneira do jogo cuja regra é desistir delas.

Asumidas las explicaciones anteriores en relación con la concepción cuentística de Macedonio Fernández, se puede llegar a la observación de que "el cuento sin literatura" no solo constituye un nuevo género que en la práctica es el minicuento o minificción, sino que se produce en las fronteras entre el cuento, la novela, la poesía, el ensayo, el brindis, la carta sin destinatario y la reflexión. (GONZALES, 1998, p. 611)⁶¹

Borges comenta sobre a escrita de Macedonio: “Escribir no era una tarea para Macedonio Fernández vivía (más que ninguna otra

⁶⁰ Professor e pesquisador da Universidade Pedagógica Nacional de Colômbia.

⁶¹ Assumidas as explicações anteriores em relação com a concepção contística de Macedonio Fernández, pode-se chegar à observação de que o “conto sem literatura” não só constitui um novo gênero em que a prática é o miniconto ou a microficcão, se não que se produz nas fronteiras entre o conto, o romance, a poesia, o ensaio, o brindes, a carta sem destinatário e a reflexão. Texto on-line, disponível em:
http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/53/TH_53_003_153_0.pdf

persona que he conocido) para pensar” (MARTÍN, *apud*, BORGES, 1997; p.407)⁶². Por um lado poderia ler-se o comentário em demérito à escrita macedoniana, mas é justamente isto que faz parte do seu projeto, escrever não dentro de algum estilo, mas como reação ou consequência natural da existência humana, do pensamento, escrever fora do que, até então, a cultura ocidental tinha legitimado como escrita literária. Julio Cortázar também se coloca neste lugar, como vimos, com a percepção da escrita como um ato/gesto do qual nem sempre se tem o controle, a palavra livre da literatura é determinada como boa escrita:

Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien y ésa es precisamente mi manera de buscar un estilo. Algunos críticos han hablado de represión lamentable, porque naturalmente el proceso tradicional es ir de escribir mal a escribir bien. Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. ¡Es tan fácil escribir bien! (MARTÍN, *apud*, CORTÁZAR, 1997, p. 408)⁶³

Desfazer a literatura como modo lógico e estabelecido historicamente, somado a um fantástico-filosófico, traça os caminhos da microficção. Caminhos que, desde a leitura e escrita como instituições constituintes de um sistema hierárquico e predominante, se reiteram nele

⁶² “Escrever não era uma tarefa para Macedonio Fernández, vivia (mais do que nenhuma outra pessoa que tenho conhecido) para pensar”.

Texto disponível on-line:
<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9797220407A/23017>

⁶³ É muito fácil advertir que cada vez escrevo menos bem e essa é justamente minha forma de buscar um estilo. Alguns críticos têm falado da repressão lamentável, porque naturalmente o processo tradicional vai de escrever mal até escrever bem. Mas me parece que entre nós o estilo é também um problema ético, uma questão de decência. É tão fácil escrever bem!

para pensar sua destruição. O escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, apesar de ser mais reconhecido pelos seus romances, conta com uma grande produção de contos, experimenta este caminho que encontra o breve. Em *Metaforismos* apresenta uma seleção de textos breves os quais apresenta assim:

Bajo una denominación común, estos fragmentos reúnen aforismos en sus diversas formas: sentencias, máximas, proverbios, paradojas, parábolas, epigramas, epifonemas, pensamientos, divagaciones, reflexiones, etc., la irrupción breve y oblicua del pensamiento reflexivo, moral o intelectual. Esta selección está entresacada de algunas de mis obras que se mencionan aquí por orden cronológico; de borradores inacabados o destruidos; también de cuadernos de apuntes y de cartas con amigos lejanos (...) El carácter esquizoide de una sociedad cerrada y aislada sobre sí misma, formada en una endogamia racial, cultural e lingüística, que todo mestizaje supone en sus ocultas cohabitaciones, no es uno de los males menores que aquejan esta cultura. A estos temas se fueron sumando otros de aparición más tardía: el amor, el sexo, la anatomía de los sentimientos de la mente y del corazón humano sobre el eje vida-muerte-tiempo y la melancolía del futuro, o crisis de futuricidad, propia de todo fin de época. (BASTOS, 1996, p. 7)⁶⁴

⁶⁴ Sob uma denominação comum, estes fragmentos reúnem aforismos em suas diversas formas: sentenças, máximas, provérbios, paradoxos, parábolas, epigramas, epifonemas, pensamentos, divagações, reflexões, etc., A irrupção breve e oblíqua do pensamento refletivo, moral ou intelectual. Esta seleta está intercalada de algumas de minhas obras que se mencionam aqui por ordem cronológica; de rascunhos inacabados ou destruídos; também de cadernos de notas e de cartas com amigos distantes. (...) O caráter esquizoide de uma sociedade fechada e isolada sobre si mesma, formada numa endogamia racial, cultura e linguística, que todo mestiçagem supõe em suas ocultas coabitações, não é um dos menores males que abalam esta cultura. Foram-se somando a estes

E o primeiro microtexto:

Cuando ya nada se puede hacer se escribe. Es el único modo de comprobar que uno existe aún en la fijeza mortuoria de la escritura. (BASTOS, 1996, p. 13).⁶⁵

As formas breves ou brevíssimas, que aqui chamamos de microficção, se apresentam como incidentes, seguindo Roland Barthes, os incidentes são acontecimentos imediatamente significativos e misteriosos, por serem des-estruturantes do texto determinado pelas realidades linguísticas, literárias e culturais (BARTHES, 2004, p.284). Desta maneira, a microficção é fantástica em seu acontecer fora dessas realidades, ainda que se movimente nelas. Começamos dizendo que nossos discursos são um conjunto de microficcões, como pensamentos, ideias, frases, na continuidade da descontinuidade discursiva, comunicativa e legível, mas sempre inserida numa realidade definida e localizada; aforismo, ditado popular, fábula, chiste, fragmento, nota, epígrafe, conto, poema, romance. Mas, ao abordar a microficção como movimento particular na escrita, mas que não se identifica/encaixa no gênero, ela é desestabilizadora do real literário.

Como temos observado nos rumos da microficção, seus rumores estão marcados por uma desconstrução de realidades, pelos ruídos sobre

temas outros de aparição mais tardia: o amor, o sexo, a anatomia dos sentimentos da mente e do coração humanos sobre o eixo vida-morte-tempo e a melancolia do futuro, a crises de “futuricidade”, própria de todo fim de época.

⁶⁵ Quando já nada pode-se fazer se escreve. É o único modo de comprobar que se existe ainda na fixidez mortuária da escritura.

o silêncio, a morte, o tempo, o sonho, a palavra, a escritura, a leitura, a ideia de livro, sobre as construções imagéticas do que é ficção e assim sobre o real. A ironia, o humorismo, a desconstrução gramatical e lexical, aproximam esta forma ao fantástico. David Roas, na análise sobre o fantástico, escreve: “A literatura fantástica manifestaria, as relações problemáticas que se estabelecem entre a língua e a realidade, uma vez que tenta representar o impossível, ou seja, ir além da linguagem para transcender a realidade admitida.” (ROAS, 2013, p. 123). Algumas vezes o impossível é aceitar sua falta de representação dentro de um sistema que procura sempre centros para o sentido. Voltando a Macedonio, lemos sobre as relações real-fantástico na literatura:

El Realismo es la mentira del Arte (...). El Arte está sólo en la técnica de suscitación de estados que no están en la vida, ni en el lector ni en el autor, sin esa técnica. (...) Excluyo de la Prosa, como he excluido de todo Arte, todo realismo o arte de copia. Y aun llamo realismo al género literario fantástico, pues es copia de lo interior, de las imaginaciones, que copiar la percepción exterior o la imagen interior es Lo mismo. Copiar, narrar imaginaciones, ensueños, pesadillas, no es arte.(...) Entonces, ¿qué queda para la Prosa, suprimida la narrativa, la descripción, los caracteres, las imitativas fonéticas, las doctrinas e ideas (porque hay una ciencia del Arte pero no hay Arte donde haya ciencia expositiva), las enseñanzas, las propagandas, las sabidurías, y todo el género de la sensorialidad? Debe quedar lo que sólo con palabra escrita y con la palabra escrita autorística se puede obtener. (FERNÁNDEZ, *apud*, PAREDES, 2008, p. 67)⁶⁶

⁶⁶ O realismo é a mentira da arte (...). A arte está só na técnica de suscitação de

Pequenas revoluções, manifestações des-generadas em que a palavra pode se movimentar às margens. A microficação, sem conter nenhuma norma fixa que permita generalizar sua estrutura, adquiriu, traços particulares que misturam a arte a teoria, a filosofia e o fantástico, com um pensamento profundo do ser, da palavra. Ottmar Ette, em *Del macrocosmos al microrrelato*, pergunta se será possível considerar o microrrelato como uma forma estética e epistemológica específica para conseguir uma impressão literária total. E por este caminho mais adiante comenta:

Ante este telón de fondo se puede inferir la forma tan compleja por medio de la cual el microrrelato se inscribe en el anhelo milenario de la literatura de conjuntar la totalidad de todo lo creado fuera del texto con la totalidad de lo creado literariamente. La literatura como sistema modélico secundario en el sentido que le diera Jurij M. Lotman, dispone de la posibilidad de mantener su relativa autonomía y auto-lógica históricamente arraigada y culturalmente variable frente a sistemas de pensamiento y acción externos al texto. A la vez se puede comprender como una forma de escenificación estética muy eficaz de lo polilógico y lo polisémico, que logra en la forma del microrrelato: poner en movimiento y representar en un espacio densísimo y estrechísimo la coexistencia, la unión y la mezcla de las más diversas lógicas. En otras

estados que não estão na vida, nem no leitor nem no autor, sem essa técnica. (...) Excluo da prosa como tenho excluído de toda arte, todo realismo ou arte de cópia. E ainda chamo realismo ao gênero literário fantástico, pois é cópia do interior, das imaginações, que copiar a percepção exterior ou a imagem interior é o mesmo. Copiar, narrar imaginações, em sonhos, pesadelos, não é arte. (...) Então, o que fica para a Prosa, suprimida a narrativa, a descrição, os caracteres, as imitativas fonéticas, as doutrinas e ideias (porque há uma ciência da arte, mas não há arte onde haja ciência expositiva), os ensinamentos, as propagandas, as sabedorias, e todo o gênero da sensorialidade? Deve ficar o que somente com a palavra escrita e com a palavra escrita autorística pode-se obter.

palabras, pone en movimiento todo un universo discursivo en su estructuración abierta fundamentalmente compleja.⁶⁷ (ETTE, 2009, p. 22).

De acordo com essa ideia, a microficcão poderia ser esse texto ideal em que ao mesmo tempo pode ser independente das lógicas externas sem perder as suas próprias, ao mesmo tempo não é uma lógica única que impera, mas várias e diferentes, de onde se pode levantar múltiplos sentidos. Não seria possível ver a microficcão como uma forma original de um lugar específico, mas – sim podemos falar em particularidades e em intensidade de determinados elementos –, há discussões sobre autoria, origem e momento de nascimento dos primeiros aportes formais ocidentais, ou manifestações do brevíssimo: Estados Unidos, América latina, Espanha, Itália, França? Finais do século XIX, começos do XX, ou expressão do século XXI? Como vimos até aqui são diversos os caminhos de leitura pelos quais podemos discutir essas questões para uma história da microficcão. Ottmar Ette propõe uma abordagem da forma mais afim com o percurso deste

⁶⁷ Ante este pano de fundo pode-se inferir a forma tão complexa, por meio da qual o microrrelato inscreve-se na ânsia milenária da literatura de juntar a totalidade de tudo o criado fora do texto com a totalidade do criado literariamente. A literatura como sistema modelador secundário no sentido que lhe dera Jurij. M Lotman, dispõe da possibilidade de manter sua relativa autonomia e autológica historicamente arraigada e culturalmente variável frente a sistemas de pensamento e ação externos ao texto. Ao mesmo tempo em que se pode compreender como uma forma de encenação estética muito eficaz do polilógico e do polissêmico, que consegue na forma do microrrelato: pôr em movimentação e representar num espaço muito denso e estreito a coexistência, a união e a mistura das mais diversas lógicas. Em outras palavras, coloca em movimento todo um universo discursivo em sua estrutura aberta fundamentalmente complexa.

trabalho, pois desterritorializa a escrita breve colocando nela um caráter *transareal*, termo usado pelo pesquisador para um panorama do movimento da literatura visibilizado na microficção (que ele chamará de microrrelato). Podemos constatar este caráter ao consultar a compilação organizada pelo professor e pesquisador David Roas, *Poéticas del microrrelato*, em que encontramos variedade de textos críticos teóricos sobre as formas breves na América (norte e sul) e na Europa. Apontando nesta direção vejamos as relações sobre o gênero que se fazem aqui da microficção; enquanto nos EUA o breve se pensa em relação direta com o conto, como o lugar onde são agudizadas as características dele, na França, segundo Andrea Gelz em *La microficción y lo novelesco en la literatura francesa contemporánea*, a microficção é pensada e questionada em relação ao romance.

Movimentos como o Oulipo, grupo literário formado na França nos anos 60, cujo objetivo era experimentar com a matemática e a literatura na busca por potencializar a escrita para liberá-la de normas e limites tradicionais (linguísticos e literários), impondo a si mesmos outros limites propostos pelo mesmo escritor. Desta forma o objetivo era criar caminhos diversos sem necessariamente enquadrar-se na teoria de gênero que para os oulipianos era um impedimento para a experimentação com a linguagem. Os participantes do Oulipo projetam-se como ratos que vão fazendo seu próprio labirinto no processo de escrita, estabelecendo *contraintes*, limitações, com as quais repensar a linguagem, a escrita e a leitura:

Um dos principais argumentos do OULIPO é considerar que temos *contraintes* inatas, seja qual for a natureza dos nossos escritos, dentre os quais as mais básicas são as *contraintes* de vocabulário,

gramática e versificação. Assim François Le Lionnais nos pergunta o porquê de não utilizarmos e criarmos, então, novas contraintes, e imaginar novas fórmulas e conceitos, enfim, uma nova “potencialidade” para a literatura. Nasce neste momento o OULIPO, com o objetivo explícito de aplicar sistematicamente e cientificamente algumas contraintes – matemáticas – para a criação e desenvolvimento literário. (FUX; DOS SANTOS, 2008, p. 252)⁶⁸

Este grupo literário passaria por duas etapas, uma mais sujeita à matemática, isto é à formulação de novas regras, outras limitações que os liberam das tradicionais. E a segunda quando os escritores desenvolvem seus textos a partir de essas estruturas, e aqui o caráter do grupo passaria de um assunto matematicamente lúdico a um seriamente lúdico. Na busca por experimentar outros processos de escrita é onde também a microficcão se apresenta como um caminho. Eis um belo exemplo da escritora argentina Luisa Valenzuela, onde um substantivo “funicular” é convertido num verbo porque sim, porque não? E na microficcão a palavra revive em outro lugar.

Contaminación semántica

Para José María Merino

La vida transcurría plácida y serena en la bella ciudad de provincia sobre el lago. A pié o en coche, en ómnibus o en funicular, sus habitantes se trasladaban de las zonas altas a las bajas o viceversa sin alterar por eso ni la moral ni las buenas costumbres. Hasta que llegaron los minicuentistas hispanos y subvirtieron el orden. El orden de los vocablos. Y decretaron, porque sí, porque se les dio la gana, que la palabra funicular

⁶⁸ FUX; dos SANTOS. “A contemporaneidade do Oulipo”, disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL9Art18.pdf>

como sustantivo vaya y pase, pero en calidad de verbo se hacía mucho más interesante.

Y desde ese momento el alegre grupo de minicuentistas y sus colegas funicularon para arriba, funicularon para abajo, y hasta hubo quien funiculó por primera vez en su vida y esta misma noche, estoy segura, muchos de nosotros funicularemos juntos. Y la ciudad nunca más volverá a ser la misma. (VALENZUELA, 2008, p.27)⁶⁹

Andreas menciona a Raymond Queneau e seus *Exercices de style* (1973), noventa e nove variações a partir da narração de um acontecimento corriqueiro num ônibus e George Perec, que escreve quatrocentas e oitenta frases que começam com “Me lembro”, ali o fragmento e a frase são hegemônicos em si mesmos. Italo Calvino, também integrante do Oulipo, fala da leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência, em *Seis propostas para o próximo milênio*, cujo conteúdo tem sido muito discutido e ocupa um lugar de destaque nos estudos sobre a microficção. Todos esses autores são pertencentes ao Oulipo. São interessantes as misturas que surgem ao colocar a microficção como desestruturação do romance, como potencialidade da literatura. Georges Perec nomeia um dos seus textos composto por textos ultracurtos de *O romances*, jogando com o gênero

⁶⁹ A vida transcorria prazerosa e serena na bela cidade de província sobre o lago. Caminhando ou de carro, de ônibus ou de funicular, seus habitantes se trasladavam das regiões altas às baixas ou vice-versa sem alterar por isso nem a moral nem os bons costumes. Até que chegaram os minicontistas hispanos e subverteram a ordem. A ordem dos vocábulos. E decretaram, porque sim, porque ficaram com vontade, que a palavra funicular como substantivo vá e venha, mas em qualidade de verbo fazia-se mais interessante. E desde esse momento o alegre grupo de minicontistas e seus colegas funicularam para acima e para abaixo, e até teve quem funiculou pela primeira vez na sua vida e esta mesma noite, tenho certeza, muitos de nós funicularemos juntos. E a cidade nunca mais voltara a ser a mesma.

(com o artigo em singular, mas o substantivo em plural, como mostra da pluralidade de textos presentes no romance), com sua concepção e o fragmento, o momento, os vários “romances”. Ou “pico-publicações”, “fragmentos e testículos” (GELZ, 2010, p. 108). Títulos que surgem entre os escritores oulipianos.

Neste momento, durante os anos 1960-70, a ficção brevíssima começa um jogo com o romance: textos fragmentados e curtos são publicados sob o rótulo de romances ou em jogos de palavras com a palavra romance e assim com a sua tradicional carga literária. Se na América a microficção atingia, sobretudo, a noção de conto como gênero estabelecido, desta vez o alvo será a noção de romance. A escrita breve aparece como um caminho de experimentação, como a construção labiríntica que se propôs Oulipo, para ter novos “roteiros” e assim estruturar um pensar, um escrever e um ler fora da ideia canônica de romance, ou seja, de um único patamar literário e fora da hegemonia do gênero e da sua própria história.

Pensemos um exemplo concreto onde se fazem visíveis as relações entre a experimentação da linguagem no texto ficcional e a revisão do romance para gestar um texto fantástico desde sua concepção: Giorgio Manganelli, escritor italiano, publica nessa mesma época, um livro de “romances”: *Centúria. Cem pequenos romances-rio*. Observemos, ainda, o movimento transareal⁷⁰ no qual Ette Ottmar coloca a microficção, pois o fato de Manganelli não ser francês e não ter contato com o grupo, e ainda assim coincidir com as propostas surgidas

⁷⁰ Para o pesquisador Ette Ottmar a microficção seria a forma que pretende conter um movimento da literatura, da linguagem que não teria um único lugar de origem. (Cf, ETTE, 2009)

do Oulipo e com a desestabilização do romance como gênero hegemônico, sugere indícios desse movimento “transareal”. Há com isso uma mobilidade na literatura para mudar os centros de recepção, de leitura e escrita.

Em *Centúria* temos cem “microtextos”, como os denomina Roberta Barni, tradutora de *Centúria* para o português. As narrativas, cujos títulos são os números que apresentam sua ordem de disposição no livro, e que não passam de 47 linhas, funcionam como uma máquina do estranhamento, onde nos encontramos com a “derrocada da legitimação metafísica das noções de ser e de real” (ALVES, 2011, p.77)⁷¹ e, em consequência, com a desestruturação das noções de leitura, escrita, autoria e cânone. Desde o começo categorias genéricas são transgredidas “pequenos romances-rio”, o conceito de romance é esvaziado: “Tenho a impressão de que os pequenos contos de *Centúria* sejam como romances aos quais tenha sido tirado todo o ar. Então: (...) Quarenta linhas mais dois metros cúbicos de ar. Eu deixei somente as quarenta linhas.” (MANGANELLI, *apud*, ALVES, 2011, p. 140) aberto para múltiplas vozes que ao mesmo tempo vão se proliferando e metamorfoseando. A esse respeito, Alves (2011), vê no fragmento de Heráclito uma das chaves para a leitura de *Centúria*: “Nunca entrarás duas vezes no mesmo rio” conotando o caráter sempre mutável da realidade. Aqui, para a leitura dos Romances-rio, é interessante pensar também no comentário de Borges sobre esta mesma premissa heraclitiana: “Admiro sua destreza dialética, pois a facilidade com que aceitamos o primeiro sentido (‘O rio é outro’) nos impõe clandestinamente o segundo (‘Sou outro’)” (BORGES, 2007, p. 205).

⁷¹ Como destaca Claudemir Alves pesquisador da UFMG.

Centúria e a microficção se encontram nos rastros de um mesmo espírito que parece designar traços em comum para essas narrativas. Na América Latina uma das publicações que revelam esse espírito, e mencionada anteriormente nesta dissertação, é *Cuentos breves e extraordinários*. Uma antologia de microficções em diversas línguas, de culturas e épocas diferentes, um texto composto por pequenas narrações de grandes dimensões se a pensarmos fora dos formatos constituídos pelo gênero, razão pela qual podem estar todas em um mesmo livro onde o mundo converge e onde o leitor pode experimentá-lo de diversas formas. Explorando o tema do fragmento e do breve esta é uma das primeiras publicações deste teor experimental. Publicada por Bioy Casares e Jorge L. Borges, a escolha dos textos, neste caso, é motivada pelo gosto da narrativa essencial, sem “episódios ilustrativos ou análise psicológicos”, assim a microficção ratifica seu percurso, deslocando tempos, lugares e vozes. Nesse sentido David Roas pergunta de que serve extrair uns pedaços/partes que não foram pensados para serem lidos desse modo? (ROAS, 2010, p. 24). Desta pergunta surge a raiz de pensar se de alguma forma não se estaria forçando a literatura para chegar a um breve “plástico”, manipulado, e na crítica que faz o escritor espanhol, também microficcionalista, José Maria Merino, está, acreditamos, uma das essências da microficção com relação às formas e gêneros da literatura:

El arrancar fragmentos a textos completos, que nos permitiría extraer cientos de microrrelatos y frases chispeantes de las obras de Shakespeare o de Cervantes, de las metáforas de Lorca o Neruda, no dejaría de ser una manera poco literaria de

hacer picadillo la literatura.⁷² (MERINO José, *apud*, ROAS, 2010, p. 24)

Nessa “maneira pouco literária” está justamente a transcendência da microficção, o que se tem por literatura nela é inabilitado, é picotado. Na microficção, a intertextualidade reivindica todas suas dimensões; da citação, da referência, do plágio, do palimpsesto, do pastiche, da troca, para fazer do texto o espaço da palavra infinita, reiterada, o espaço literário que não pertence a um cânone legitimado pelo caráter único e totalmente original. Há neste espaço uma potencialidade que não é fechada no conceito pronto de literatura. Tanto no movimento dos *patafísicos*, como no dos *oulipianos*, a escrita breve repercute numa conceição da escritura e da literatura infinita, sem tempo, mas como uma memória da literatura: distintas épocas e culturas voltam e permanecem na microficção como reescrita.

O microtexto (romance-rio) “Cem” de Giorgio Manganelli, que fecha o livro, revela justamente este sentimento de uma escrita infinita, trocada e que se confunde, cujo autor e origem se perdem no intercâmbio de personagens, na referência de uns escritores sobre outros. Como em Borges, Manganelli apresenta um único autor anônimo, cujo desaparecimento é o desaparecimento de todos os escritores.

Um escritor escreve um livro ao redor de um escritor que escreve dois livros, ao redor de dois escritores, um dos quais escreve porque ama a

⁷² O arrancar fragmentos a textos completos, que nos permitiriam extrair cem de microrrelatos e frases cintilantes das obras de Shakespeare, ou de Cervantes, das metáforas de Lorca ou Neruda, não deixaria de ser uma maneira pouco literária de picotar a literatura.

verdade e o outro porque lhe é indiferente. Por estes dois escritores são escritos, ao todo, vinte e dois livros, nos quais se fala de vinte e dois escritores, alguns dos quais mentem, mas não o sabem, outros mentem sabendo-o, outros buscam a verdade sabendo que não podem encontra-la, outros acreditam tê-la encontrado, outros ainda acreditavam tê-la encontrado, mas começam a ter dúvidas sobre isso. Os vinte e dois escritores produzem, ao todo, trezentos e quarenta e quatro livros, nos quais se fala de quinhentos e nove escritores, já que em mais de um livro um escritor casa-se com uma escritora, e têm entre três e seis filhos, todos escritores, menos um que trabalha num banco e é morto num assalto, e depois descobre-se que em casa estava escrevendo um belíssimo romance ao respeito de um escritor que vai ao banco e é morto num assalto; o assaltante, na verdade, é filho do escritor protagonista de outro romance e mudou de romance simplesmente porque lhe era insuportável continuar vivendo com o seu pai, autor de romances sobre a decadência da burguesia, e em particular de uma saga familiar, na qual figura também um jovem descendente de um romancista autor de uma saga sobre a decadência da burguesia, descendente este que foge de casa e se torna assaltante, e num assalto a banco mata um banqueiro, que na realidade era um escritor, não sozinho, mas também um seu irmão que havia errado de romance, e tentava com pistolões que lhe mudassem de romance. Os quinhentos e nove escritores escrevem oito mil e dois romances, nos quais figuram doze mil escritores, em números redondos, os quais escrevem oitenta e seis mil volumes, nos quais se encontra um único escritor, um gago maníaco e deprimido, que escreve um único livro ao redor de um escritor que escreve um livro sobre um escritor, mas decide não termina-lo, e marca um encontro com ele, e o mata, determinando uma reação pela qual morrem os doze mil, os quinhentos e nove, os vinte dois e o único autor inicial, que assim alcançou o objetivo de descobrir, graças a seus intermediários, o único escritor necessário cujo

fim é o fim de todos os escritores, inclusive ele próprio, o escritor autor de todos os escritores. (MANGANELLI, 1995, p. 211)

Nos microtextos de *Centúria* as personagens, homens, mulheres, fantasmas, animais, sombras, fadas, etc., parecem deambular em uma zona povoada de palavras sem espaço temporal. Palavras repetidas que colocam o leitor num lugar/estado geralmente comum, fácil de localizar como esperar o ônibus, esperar e receber um telefonema, atravessar uma rua. Os personagens sem identificação pensam sobre relacionamentos de amor ou amizade, sobre a morte, a felicidade, a paz. Mas as cenas vão se distorcendo, se desfazendo até a incerteza, as palavras repetidas viram som, o lugar deixa de ser comum. Estas palavras estão em um lugar fora da ideia clara e lógica para se liberar e aparecer aqui inocentes de qualquer falta. Eis um fragmento do texto “trinta e um” em *Centúria*:

Trinta e um: Para sermos honestos este homem não está fazendo absolutamente nada. Pasma. Fica deitado na cama, estira-se muda de posição. Anda pela casa. Prepara um café. Não, não prepara um café. Não, não anda pela casa. Pensa nas coisas maravilhosas que poderia fazer, e sente um ligeiro mal estar que ainda assim seria exagerado chamar de remorso. Simplesmente o não fazer é um tipo de fazer ao qual está totalmente desacostumado. (...) Não se pode dizer com propriedade que ele pense, mas tem a impressão que, lá embaixo em algum lugar, alguma zona dele em geral ensurdecida por outras partes, esteja pensando rapidísimamente, ou fazendo projetos, ou meditando coisas, coisas - sabe-se lá, aliás, que coisas; nada de sério digamos, nada de verdadeiro: mas com tanta habilidade e esperteza e ligeireza que lhe tolhe qualquer possibilidade de ser culpado. Por algumas horas, seu ofício é somente o de ouvir o relógio. Mas qual relógio? Ah, realmente ele não sabe. Não o que leva no pulso, e

que ritmou seu trabalho de sempre. Talvez em algum lugar, um tique-taque simula o pensamento, e escande --- por um instante parece-lhe claro --- horas que ainda não, nunca começaram. (MANGANELLI, 1995, p. 73).

Georges Bataille, em *O erotismo*, comenta o fato de como nossas sociedades percebem a linguagem como sintoma do civilizado e, em contrapartida, o silêncio como sintoma de barbárie. Significando assim que nós mesmos, constituídos pela linguagem, estaríamos isentos daquela violência bárbara, embora não havendo selvagens que não falem, nem civilizados que não sejam suscetíveis de selvageria, então diz:

Se quisermos tirar a linguagem do impasse em que essa dificuldade a fez entrar, é pois necessário dizer que a violência, sendo o feito de toda a humanidade, ficou em princípio, sem voz, e que dessa forma, a humanidade inteiramente por omissão e a própria linguagem funda-se sobre essa mentira (BATAILLE, 1987, p. 176).

A civilização na linguagem se denota através da história na formação das estruturas linguísticas, nos traços que modelam um sistema/forma, sintático e semântico. O silêncio assim é mais um estar fora, uma manifestação da linguagem e da palavra fora de tais esquemas, do que a ausência de palavra. Em *Centúria*, imagens “não civilizadas” como o homem que ao voltar de alguma guerra, em lugar de suspirar e beijar, ou proferir discursos apaixonados à mulher amada, se debruça em vômito “demoradamente”, o que nos coloca num impasse crucial enquanto transgressão do interdito das sociedades modernas (quando o homem mediante o conhecimento do mundo e de si, em face

da ordem e do trabalho quer fugir da morte, da guerra, da orgia e do sacrifício) (Cf. BATAILLE, 1987, p. 108).

Manganelli e a microficcão não se encontram somente na brevidade textual, mas na configuração daquela máquina do estranhamento, na transgressão de estruturas narrativas tradicionais. Encontram-se no espaço onde a palavra faz malabarismos e cujo atributo principal é o desequilíbrio. Manganelli diz sobre a escrita de *Centúria*:

A palavra chega até mim não somente despojada da sua «geometria afetiva», mas chega em uma direção calculadamente errônea, viciada, como uma bola de bilhar manobrada por um jogador particularmente distraído. É uma palavra de que não só se tirou uma certa emotividade, mas que foi, até mesmo, invertida. A palavra «morte» chega com uma carga vital e a palavra «vida» é entregue com todas as suas conotações letais. (MANGANELLI, apud ALVES, 2011, p. 36).

É claro que aqui nos interessa ver alguns exemplos do breve em outros países, além dos latino-americanos, sem pretensões de aprofundar, apenas para verificar a convergência de olhar para essa escrita. Mas é significativo, em primeiro lugar, observar que a maioria dos estudos críticos coincidem, ainda sem chegar a um consenso sobre sua denominação, ao considerar a microficcão não como uma forma nova, mas sim como uma derivação, desde séculos anteriores, da literatura e da oralidade. Porém, continua sendo problemática a discussão em relação a seu estatuto genérico. Vemos como na Europa, com a patafísica e o Oulipo se procura o desequilíbrio do romance como gênero, enquanto na América a microficcão é questionada

genericamente a partir da perspectiva do conto e da poesia. Mesmo assim, de um lugar ou de outro, é igualmente visível seu caráter transgressor e transcendente.

Pensar o estatuto literário da microficcão leva ao questionamento de suas estruturas formais, quer desde a modernidade quer desde a pós-modernidade, contudo mantendo como elementos básicos a intertextualidade, a ironia, o humor, a paródia, o pastiche, a cópia, a reiteração/re-escritura, o corte, o silêncio. Dessa maneira, retomando a escrita nas margens, no fragmento, no anonimato, na ruína, no fora.

3 DUAS VOZES

Temos, até aqui, tentado marcar o percurso sobre a microficcão considerando, principalmente, dois lugares desde onde é enxergado tal espaço literário: um lugar é interno, no que se refere a uma análise intratextual, para ver as relações palavra-texto-gênero. Outro lugar extratextual no que observamos relações texto-sociedade e as percepções sociais (indivíduo e comunidade) subjacentes à produção da microficcão. Assim fomos repassando o texto nas suas relações diretas com o campo literário e nas suas relações com as realidades sociais das quais emerge.

Agora veremos duas vozes que visibilizam essas duas possibilidades na microficcão: Ana María Shua com *Fenômenos de circo*, trabalho no qual nos deparamos com a escrita microficcional que permanentemente está nos dizendo sobre sua realização, como realização da escrita. Por outro lado, leremos a voz de Pía Barros que

nos coloca, em *LLlamadas perdidas*⁷³, em relação à realidade marginal das mulheres, nos situando frente à violência ocorrida com a ditadura chilena, frente à palavra que pode construir sujeitos sociais num espaço que nos destitui de premissas hegemónicas.

No primeiro caso, busca-se reescrever o circo, no outro, a história e o cotidiano. Fenômenos representados por espaços que adquirem a imagem do *circo* e da *ligação perdida*, espaços que desde sua nomeação pertencem a um lugar nômade como na primeira imagem (o circo) e a um sem lugar como na segunda (a ligação não atendida). Aonde vão as palavras não ditas nas ligações perdidas? E, no tempo dos grandes espetáculos, quando surpreender custa mais que nunca, como falar de fenômenos de circo? Estas duas escritoras que abordaremos aqui jogam nestes espaços breves com a palavra e seus sentidos, colocando o leitor num lugar para logo mobilizá-lo, confundi-lo. O caráter nômade do circo e da ligação não atendida está também na palavra que não se instala. Escritas sem lugar fixo onde o facilmente reconhecível é alterado, alterando uma visão não só do texto, mas do mundo.

Embora os caminhos de encontro com o breve nestas escritas sejam diferentes, estas duas escritoras estão às margens: em uma vemos a construção imagética e brincalhona desde o circo, a magia, o deformado, o riso, a exploração etc., na outra a construção de imagens cruas e poéticas da mulher, da violência exercida na guerra e na cotidianidade, sendo que também o humor e o erotismo conformam esta releitura do mundo, da mulher e da escrita. A microficção é a potencialidade da linguagem, a experimentação com a palavra que leva

⁷³ *Llamadas perdidas* faz referência às ligações que não são atendidas pelo telefone. Aqui, sempre que necessário será traduzido como “Ligações perdidas”.

escritor(a) e o leitor(a) à experimentação com a vida mesma, como um binóculo pelo qual é observada e desconstruída a realidade e seus lugares comuns.

3.1 *Fenômenos de circo de Ana María Shua*

Ana María Shua (Buenos Aires, 1951) é uma escritora difícil de colocar-se em um gênero definido, pois incursiona na poesia, na literatura infantil, no romance, no conto, na microficção, como roteirista, fornecendo assim uma extensa produção no mundo literário. Os temas mais recorrentes na obra de Shua são: o sonho, as tradições judias, a mulher e a escrita. Para efeito desta pesquisa lemos o último livro da escritora que em sua totalidade organizado em microficções: *Fenômenos de circo* (2010).

Ana María Shua experimenta a palavra em *Fenômenos de circo* se movimentando e movimentando o leitor pelos interstícios do texto, da escrita breve. Apresenta-nos um circo onde a principal atração é a palavra, ora mágica ou acrobática; ora aberrante ou bizarra. Como todo circo, este tampouco tem sentido sem o público, e muito menos sem os artistas, leitor e escritor acompanham a palavra para entre todos sermos um fenômeno de circo que tem lugar no texto breve, no anão, no bizarro, no risco da literatura.

É significativo que esta escrita se produza a partir da imagem do circo, ou que a imagem do circo se construa na microficção, pois tanto o circo quanto a microficção são espaços onde as lógicas do mundo, do corpo (também o texto como corpo), do espaço, e da

imagem, se transformam. Eis a microficcão que inicia com os fenômenos de circo:

Dudoso circo. Usted cree estar en un circo, pero tiene dudas, busca pruebas. La osa tiene la cara de su madre, la palabra *acróbata*, sin dejar de ser puro sonido, está hecha de letras rojas y se puede comer. Usted, que sin embargo no es una mujer, está amamantando a un tigre pequeño, que sin embargo, no es un bebé. Usted hace lo posible por despertarse con el sonido de la orquesta, pero la música le resulta hipnótica, asfixiante. Con las manos agarrotadas por el sueño usted logra apartar la almohada de la nariz y ahora respira mejor. Nada de eso le prueba que usted no esté realmente en un circo. Para estar seguro tendrá que despertarse, mirar a su alrededor, asegurarse de que no ha desembocado en otro sueño y sin embargo.⁷⁴ (SHUA, 2011, p. 11).

A narrativa está em um espaço incerto, talvez um sonho, desde o começo se duvida do circo, bem como da palavra *acrobata*, cujo itálico é usado originalmente pela autora para jogar com o duplo sentido, pois a palavra surge em sua auto-referencialidade, simultaneamente em seu sentido semântico e como grafia e som. Ela é performática, pois neste

⁷⁴ Esta e todas as traduções a seguir das autoras Pia Barros e Ana María Shua também são nossas.

Circo duvidoso. Você acredita estar em um circo, mas tem dúvidas, procura provas. A urso tem a cara de sua mãe, a palavra *acróbata*, sem deixar de ser puro som, está feita de letras vermelhas e pode-se comer. Você, que, embora não seja uma mulher, está amamentando um tigre pequeno que, todavia, não é um bebê. Você faz o possível por acordar com o som da orquesta, mas a música lhe resulta hipnótica, asfixiante. Com as mãos agarrotadas pelo sono você consegue afastar o travesseiro do seu nariz e agora respira melhor. Nada disso é prova que você não este realmente em um circo. Para estar seguro terá que acordar, olhar ao seu redor, se assegurar de que não há desembocado em outro sonho. E todavia.

circo o ato principal é próprio da acrobata: a palavra, que é som, perde forma e ganha cor, pode “ser vermelha e pode ser comida”. Ela constrói a confusão entre o circo e o sonho, a palavra se reitera nas microficcões de fenômenos de circo, para começar de novo sem ter terminado, na “contradição” das lógicas de realidade e de sonho, de texto e de circo. Lauro Zavala, em suas notas sobre microficcão, a caracteriza como *anafórica* (isto é, a história com um começo que não começa) e *catafórica* (com um final que não finaliza), características que estão presentes em *Fenómenos de circo* assim como em *Llamadas perdidas*.

Shua desde o começo coloca ao leitor como espectador e artista, como personagem e leitor, desfazendo o lugar material e imagético do circo. “Circo duvidoso”, por exemplo, começa com a segunda pessoa do singular, criando dessa forma um efeito de estranhamento, pois não sabemos onde está a voz narrativa. Perguntamo-nos se ela falaria conosco (como público) ou com outra pessoa. As figuras de narrador e personagem e elementos como espaço e tempo estão diluídos em imagens incoerentes, mas preenchidas com a imagem do circo. Desta maneira o efeito da escritora é o de manter, no decorrer do texto, o jogo entre o circo, o sonho e a realidade como instantes fragmentados em acontecimentos estranhos, dos quais a escrita é o principal.

Uma das características que a microficcão latino-americana desdobra é a da auto-referencialidade, isto é, a ficcionalização da escrita e do texto como ato em si. Na microficcão, esta característica é potencializada, justamente pelo que ela “representa” no sistema literário tradicional, um espaço de “desordem”, de jogo, um fenômeno e, neste caso, um fenômeno de circo. A escritora pensa a escrita microficcional como o fenômeno principal, como parte do circo e não como mero gesto

escritural. Não há uma criação narrativa do circo no texto, mas o texto mesmo é o espaço onde acontece o circo, ali a palavra é a acrobata. O processo de escritura aparece como um fenômeno de circo, o ato da criação literária microficcional é o fenômeno do circo/texto. Desta maneira a primeira microficcão é “Circo duvidoso”, que se revela como uma escrita duvidosa, uma realidade duvidosa, uma ficção duvidosa, um(a) narrador(a) duvidoso(a), um(a) leitor(a) duvidoso(a) e, finalmente, personagens, espaços e fatos duvidosos. A microficcão é em sua essência duvidosa frente a outras formas e gêneros literários.

Enanismo

Como bien lo saben los empresarios circenses, el tamaño no es un destino sino una elección. Cualquier persona adulta puede convertirse en un enano siguiendo una serie de instrucciones sencillas que exigen, eso sí, una alta concentración. Por ejemplo, este minúsculo hombrecillo que ven ustedes aquí fue hasta hace dos meses un robusto mocetón de un metro ochenta y dos centímetros de altura y noventa kilos de peso. Por ejemplo este microrrelato que está usted leyendo fue, hasta ayer mismo, una novela de seiscientas veintiocho páginas.⁷⁵ (SHUA, 2011, p.18).

Em “Nanismo” o leitor é colocado como espectador do circo. Usando a segunda pessoa do plural (“vocês estão vendo”) estamos dentro do circo observando um anão que até um tempo atrás havia sido

⁷⁵ **Nanismo.** Como bem sabem os empresários circenses, o tamanho não é um destino, mas uma escolha. Qualquer pessoa adulta pode virar um anão seguindo uma série de instruções simples que exigem, é claro, uma alta concentração. Por exemplo, este minúsculo homenzinho que vocês estão vendo aqui foi até há dois meses um robusto gurizão de um metro e oitenta e dois centímetros de altura e noventa quilos de peso. Por exemplo, este microrrelato que você está lendo foi, até ontem mesmo, um romance de seiscientas e vinte e oito páginas.

um homem fornido e grande, um fenômeno que se reitera ao sermos deslocados de espectadores (isto é de personagens-público do circo) para leitores de uma microficção que até há muito pouco tempo era um romance. Shua “confunde” leitores e personagens e alterna os lugares criados pela escrita microficcional, isto é a própria escrita como lugar, como circo. A autora alterna a palavra como criação imagética, e a materialidade de sua estrutura gramatical e sintática é acontecimento em si mesmo. Assim, realidade e ficção se diluem, pois o circo é efeito do encontro entre texto e leitor, entre a palavra escrita e lida. Nesse instante o leitor é parte do circo, pois o texto no qual entrou é o circo.

¿Quién fue?

¿Quién ha reemplazado el sistema hidráulico que impulsa al hombre-bala por verdadera pólvora?
 ¿Quién ha mezclado el veneno que penetra a través de la piel en el maquillaje del payaso?
 ¿Quién ha limado los trapecios, quién ha cortado y vuelto a pegar la cuerda floja, quién ha desmontado el mecanismo de los cables de seguridad? Es inútil buscar al asesino, le informa al dueño del circo y al lector el atribulado detective, muy incómodo de tener que trabajar en un cuento fantástico: el género policial al que está habitado tampoco es realista, pero tiene reglas más precisas.⁷⁶ (SHUA, 2011, p. 31).

⁷⁶ **Quem foi?** Quem substituiu o sistema hidráulico que impulsiona ao homem-bala por verdadeira pólvora? Quem misturou esse veneno que penetra através da pele na maquiagem do palhaço? Quem limou os trapézios, quem cortou e colocou de novo a corda bamba, quem desmontou o mecanismo dos cabos de segurança? É inútil procurar o assassino, informa-lhe ao dono do circo e ao leitor o atribulado detetive, muito incomodado por ter que trabalhar em um conto fantástico: o gênero policial ao que está habitado tampouco é realista, mas tem regras mais precisas.

As relações leitor-personagem e, texto-circo são mantidas. Nesta ocasião o fantástico tem o efeito de reverter o real. O detetive contratado para descobrir um assassino que está boicotando o circo informa “ao dono do circo” e “ao leitor” da inutilidade de tal busca, ao mesmo tempo em que se mostra inconformado por “trabalhar” em um conto fantástico, pois ele (na sua consciência como personagem) está mais familiarizado com o gênero policial, em que as normas textuais são mais precisas. A personagem é ciente se sua qualidade ficcional e fala com o leitor. O detetive tem uma consciência não só de personagem, mas também do gênero e do tipo de texto. Por outro lado, somos (cada um como leitor) colocados na mesma esfera (dimensão) do dono do circo, portanto, “personagem ficcional” e “leitor real” encontram-se no mesmo espaço. E se o detetive pode falar com o leitor, é neste instante que surge um estranhamento no que diz respeito ao lugar da ficção e da realidade, este um efeito que se intensifica na brevidade.

Shua é muito clara sobre a relação entre o circo e o ato de escrever, e outro exemplo encontra-se em “A poeta écuillère⁷⁷”:

La poeta écuillère. Su número consiste en montar el signo y hacer piruetas acrobáticas sobre la gruesa línea que separa significado y significante. El signo mucho menos dócil de lo que el público imagina, a veces se encabrita y la voltea de un corcovo. Entonces la écuillère se lamenta de haber abandonado la gramática y el diccionario para seguir al circo. La aplauden poco.⁷⁸ (SHUA, 2011, p. 76).

⁷⁷ Mantemos na tradução, o termo originalmente usado por Shua, por estar em francês. Referindo-se a amazona ou cavalheira.

⁷⁸ **A poeta écuillère.** Seu número consiste em montar o signo e fazer piruetas acrobáticas sobre a linha grossa que separa significado e significante. O signo muito menos dócil, do que o público imagina, às vezes se encabrita e de um

Fronteiras entre o ato circense e a escrita são diluídas, de tal forma que *Fenómenos de circo* é mais do que uma série de microficcões sobre ou no circo, mas uma abertura ficcional e fantástica para a teoria da microficcão: o leitor participa do processo difícil da criação textual. *Fenômenos de circo* são fragmentos de uma escrita em que tanto a escritora quanto o(a) leitor(a) se reconstroem na imagem do circo, no lugar do riso, onde historicamente a transgressão é legítima, no lugar do deforme, da diferença, da magia, do surpreendente. Mas paradoxalmente tudo se passa em um tempo “real” em que quase nada surpreende e por isso, talvez, Shua brinca com a imagem dos palhaços como leitores e autores.

¿Quién es la víctima?

Los payasos actúan en parejas. Por lo general uno de ellos es víctima de las bromas, trucos y tramoyas del otro: el que recibe las bofetadas. Las parejas pueden ser Augusto y Carablanca, Pierrot y Arlequín, Penasar y Kartala, el tonto y el inteligente, el gordo y el flaco, el torpe y el ágil, el autor y el lector.⁷⁹ (SHUA, 2011, p. 78).

Deste modo, diluindo ficção e realidade por meio da imagem do circo e do texto, do espetáculo, da escrita e da leitura, do artista e do espectador, Shua não somente introduz neste conjunto de microficcões questões sobre a literatura no que diz respeito à forma e à prática, mas

corcovo virá-la. Então a écuyère lamenta-se de ter abandonado a gramática e o dicionário para seguir o circo. É pouco aplaudida.

⁷⁹ **Quem é a vítima?** Os palhaços atuam em duplas. Geralmente um deles é a vítima das brincadeiras, trucos e tramoias do outro: quem recebe os tapas na cara. As duplas podem ser Augusto e cara branca, Pierrô e Arlequim, Penasar e Kartala, o tolo e o inteligente, o gordo e o magro, o atrapalhado e o ágil. O autor e o leitor.

também sobre o mundo cotidiano. As práticas circenses, surpreendentes, insólitas, mágicas, irônicas (mas também cruéis, violentas e exploradoras), se leem como práticas cotidianas da sociedade. A autora, seguindo a “lógica/ilógica”, desde o começo posiciona o leitor e a si, fora de imagens cuja referência seja clara. Shua utiliza elementos históricos como personagens e histórias de circo, costumes de comunidades e fatos reais relacionados ao espetáculo circense. Isso em uma aproximação do caráter do circo como espaço de sobrevivência para muitos artistas (marginais), como a microficcão para a linguagem. Mas a constituição desses fatos-imagens é intrincada, às vezes confusa, reiterando a sensação de sonho ao qual se quer voltar no pressentimento de algo além da compreensão disciplinada pelos hábitos de leitura: a espera de sentido. Deste modo a microficcão em fenômenos de circo se prolonga na releitura. A autora é consciente deste efeito, assim brinca com o leitor que está em uma busca contínua de sentidos, procurando as lógicas do texto cuja quebra foi anunciada desde o início.

Talvez uma das realidades mais fantásticas e ficcionais da história seja o circo, espaço peculiar, sobretudo nos séculos XIX e XX, por reunir o bizarro, o disforme, o aberrante e o fora do normal, mas “no circo tudo é verdade, tudo é real”. Por esta razão, ele converte-se em um tema essencial para a escrita microficcional de Shua, assim como os sonhos⁸⁰. Pessoas com habilidades e talentos fantásticos, pessoas com más-formações físicas estranhíssimas que realmente existiram são parte deste circo, onde não se conta uma história, nem se inventam seres

⁸⁰ O primeiro livro publicado por Ana María Shua de microficcões é *La sueñera* (1984) onde o tema que transpassa todo o texto é o onírico, o sonho como entre lugar do real e o ficcional.

irreais sob a caução da ficção, mas se ressignifica o texto, o circo, o fantástico e o real.

Tres piernas.

El rey Salomón le exigió cierta vez al demonio Asmodeo que le mostrara a uno de los seres que viven en el reino subterráneo. Tembló la sala del trono, se abrió la tierra y un hombre extraño, con tres piernas, surgió de las profundidades. Asmodeo no tenía el poder de hacerlo regresar a su mundo, y tampoco el rey Salomón. Para compensarlo de algún modo por su injusto exilio, Salomón lo empleó como pastor de sus rebaños. En la primera mitad del siglo XX se exhibió en circos de Estados Unidos un hombre con tres piernas, decía llamarse Francesco Lentini. La tercera pierna nacía de su espina dorsal, como si fuera un apéndice caudal, por lo que en su acto la utilizaba muchas veces como taburete. Se equivoca el que intente descubrir alguna conexión entre estas dos historias.⁸¹ (SHUA, 2011, p. 104).

Em Shua se percebe a microficção como um espaço literário que privilegia a diluição do real e do fantástico em paralelo ao sonho e ao circo. Poderíamos pensar que a microficção está para a literatura como o sonho e o circo estão para a sociedade, isto é, espaços coerentes no seu acontecer, mas tal acontecer é dado sob outras lógicas que funcionam

⁸¹ **Três pernas.** O rei Salomão exigiu-lhe certa vez ao demônio Asmodeo que lhe mostrasse um dos seres que moram no reino subterráneo. Tremeu a sala do trono, abriu-se a terra e um homem estranho, com três pernas, surgiu das profundezas. Asmodeo não tinha o poder de fazê-lo retornar a seu mundo e tampouco o rei Salomão. Para compensá-lo de alguma forma pelo seu injusto exílio, Salomão o empregou como pastor de seus rebanhos. Na primeira metade do século XX se exibiu em circos de Estados Unidos um homem com três pernas, dizia se chamar Francesco Lentini. A terceira perna nascia da sua espinha dorsal, como se fosse um apêndice caudal, pelo que em seu ato utilizava-a muitas vezes como banqueteta. Equivoca-se quem tente descobrir alguma conexão entre estas duas histórias.

fora do governo do “real”. Essas lógicas se ligam a ele como exceção, como lugar restringido e nessa restrição estaria sua liberdade para que o “impossível” possa acontecer. Tem-se então, o circo, o sonho, a ficção, o fantástico. A palavra tal como se apresenta em *Fenómenos de circo* não se coloca dentro de um sistema claro de normas, motivo pelo qual a autora dialoga com figuras como o palhaço, ou a écuyère, e dessa forma a escrita e a leitura tornam-se atos e gestos arriscados, inesperados, imprevisíveis e acrobáticos.

Ágiles y portores.

En todo número de acrobacia hay ágiles y portores. Los portores se llaman también bases, los ágiles se llaman también volteadores. Los portores sostienen y sujetan, los ágiles dan volteretas. Los portores ejercen fuerza de propulsión, los ágiles emprenden fases aéreas. Los portores son las bases de las pirámides, los ágiles realizan en lo alto figuras de equilibrio. En la recepción, el portor captura, el ágil es capturado. En este momento yo soy el portor, usted es el ágil. Éste es el único circo en el que se nos permite intercambiar papeles.⁸² (SHUA, 2011, p. 38).

De alguma forma a crítica procura restringir (esquematizar) a potencialidade da linguagem e assim, paradoxalmente, legitimando a possibilidade de violação do espaço comum e habilitando a sua potência. O circo, o sonho, a poesia, a ficção, a loucura, o rito, os

⁸² **Ágis e bases.** Em todo numero de acrobacia há agis e portores⁸². Os portores se chamam também bases, os agis se chamam também reviradores. Os portores sustentam e sujeitam, os agis fazem piruetas. Os portores exercem força de propulsão, os agis empreendem fases aéreas. Os portores são bases das pirâmides, os agis realizam na altura figuras de equilíbrio. Na recepção, o portor captura, o ágil é capturado. Em este momento eu sou o portor, você é o ágil. Este é o único circo onde nos é permitido inverter os papeis.

estados alucinógenos, entre outros, são estados-lugares que precisam ser restritos para terem um lugar-sentido real, pois é a partir desses lugares-sentidos (verdadeiros) que se pensa a transgressão, sua possibilidade de serem reais fora da realidade, fora da dicotomia possível-impossível. A microficcão em *Fenómenos de circo* apela, como lugar atípico dentro do terreno da narrativa, às zonas também atípicas como o circo: onde têm lugar os corpos mal formados, as habilidades “estranhas”, a magia, e o jogo com o risco. Ao mesmo tempo em que estes corpos são acolhidos em um lugar comum, este lugar os reitera como exceção.

A narrativa aqui é colocada como um lugar, um espaço, um corpo sustentado pela estrutura literária, pelo gênero no qual a microficcão se abre como um lugar sem lugar, uma heterotopia de desvio, na qual certo comportamento da palavra e do relato é um comportamento transgressor. A linguagem se potencializa na medida em que discrepa de formas conhecidas e formalmente aceitas, em que a crítica procura legitimar um corpo da microficcão, ao mesmo tempo em que ela mantém como característica essencial ser camaleônica, adquirir diversas formas ou nenhuma. A materialidade do texto é inserida no fantástico não como meio, mas sim como parte. A palavra e o texto são entes ficcionais que interagem como lugares e personagens. A microficcão possibilita um nível de experimentação com a linguagem e sua apresentação que, justamente por não estar adaptada a uma forma/modelo literário único, adquire uma significação própria, pois os leitores e os escritores não teriam uma lente determinada para ler, para abordar, para desenhar um roteiro próprio de gêneros como o romance, o conto, a novela, o ensaio, etc. Os “conteúdos” na microficcão de Shua encontram-se destituídos de uma referência externa *positiva* que seja

mediadora entre texto e leitor. Desta forma, concordando com Barthes (2004, p. 280) (sobre os fragmentos), preferimos dizer que estes microtextos não são ambíguos, mas misteriosos.

3.2 *Llamadas perdidas de Pía Barros*

"Había una vez..." que insistan en esa literatura donde predomina lo onírico, los verbos de percepción y emoción sobre los de acción, pero sobre todo, la mirada omitida, la de la mujer, él nos dejaban contar, tan sólo empezando por "había una vez...", sin trabas de género, como si se maquillaran, como un disfraz, como cualquier mentira que nos salve, en la cueva, el castillo o la ciudad, de un mundo patriarcal que se derrumba, por fin, gracias a frases susurradas desde hace siglos, frases tontas, de mujeres, frases como "Había una vez..." (BARROS, 1993)⁸³

⁸³ "Era uma vez..." que insistam em essa literatura onde predomina o onírico, os verbos de percepção e emoção sobre os de ação, mas sobretudo, o olhar

Pía Barros (Santiago, 1956), escritora e coordenadora de várias oficinas de escrita, também trabalha a ideia de livro como objeto, em parceria com ilustradores. É diretora da editora “Ergo Sum”, em que trabalha por uma maior divulgação das escritoras chilenas. Atualmente participa ativamente na organização de congressos de literatura feminina em congressos cujo tema é a microficção. Barros tem escrito alguns romances, porém se declara apaixonada pela narrativa curta, depois de alguns poemas “falidos” (segundo ela), o conto é sua porta de entrada no mundo literário. Sua obra é extensa em matéria de contos, aqui adentraremos à única publicação totalmente dedicada à microficção: *Llamadas perdidas* (2006).

Até aqui vimos como a microficção caminha, trilhando passagens para a experimentação e desconstrução da noção de literatura, de gênero, de texto, de civilização e assim de escrita e de leitura. Barros penetra nesta escrita pelo mesmo caminho, deslocando tais potencialidades frente à realidade de seu país, da mulher, da criança, do marginalizado historicamente pelos paradigmas patriarcais. A brevidade em Barros procura abalar a noção de gênero literário da mesma forma que quer recolocar a mulher historicamente a partir da linguagem, da escrita, da fala.

omitido, da mulher, o nos deixavam contar, tão só começando por “era uma vez”, sem obstáculos de gênero, como se fosse uma maquiagem, como um disfarce, como qualquer mentira que nos salve, na cova, o castelo ou a cidade, de um mundo patriarcal que se arromba, por fim, graças a frases sussurradas já há séculos, frases tolas, de mulheres, frases como “era uma vez...” (BARROS, Pía, texto não paginado, disponível em: <http://www.letras.s5.com/pb040204.htm>).

Para Barros, a incursão na microficcão é provocada, num primeiro momento, pelo contexto histórico no Chile, quando o assassinato de Salvador Allende, em 1973, pela ditadura militar de Pinochet. Entretanto, a escritora não reduz sua escrita breve à necessidade imposta pelo período, pois durante a ditadura a circulação de textos, estava vigiada pelo poder. Ela não considera o breve apenas uma solução temporária assim como outros colegas escritores, que tinham o anseio de voltar para uma escrita extensa (“mais relevante”) após o retorno da democracia. Pelo contrário, uma consciência aguda da situação de opressão violenta sofrida pelo povo chileno, pela mulher, e pela escritora, a leva a pensar numa forma literária diferente: “era duvidoso(a) um(a) escritor(a) sem romance”⁸⁴, que permitisse colocar-se na escrita e, no espaço literário, mas ainda fora da engrenagem literária hegemônica. Pía Barros vê a teoria literária como subsidiária da pesquisa, mas nela reconhece acima de tudo um meio para chegar à suspeita desta mesma teoria, mais do que um caminho de sujeição para enxergar a literatura e a linguagem.

En la historia (que sabemos escriben los dominadores), el cuento fue un género menor. La literatura estaba construida por cosas grandes, como la poesía, la novela, el ensayo. El cuento era cosa de mujeres, una práctica asociada a una subcultura que tenía que ver con calmar niños de noche, o asustar niños antes de dormir, pero de ambos modos, con seres inferiores en la escala social: niños, viejos y mujeres. En el habla común, por ejemplo, el cuentero corresponde a un delito tipificado por la ley; ser cuentera es degradante, puesto que se asocia con la mentira;

⁸⁴ BARROS Pía, *Habiaunavez*, texto disponível em: <http://www.letras.s5.com/pb040204.htm>

andar con cuentos es ir con chismes; parece un cuento cuando algo está reñido con la razón; puro cuento, cuento aparte, cuentear, creerse el cuento, etc., son frases que siempre tienen una connotación negativa, asociada a lo femenino.⁸⁵ (BARROS, 1993).

Se desde a patafísica e os oulipianos, o potencial da literatura está encaminhado à criação textual-escrita, Pia Barros utiliza esse potencial para pensar não unicamente o texto como matéria/produto, mas como forma de se colocar na sociedade e no sistema capitalista, dominado por homens e por cânones. Neste caso, o breve, como margem, pode deslocar o literário para construir textos/pessoas como Bakhtin entendia o texto, com relação ao outro:

De quê é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários De quê é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (que se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu. (BAKHTIN, apud SAMOYAL, 2008, p. 41).

Assim, na construção/desconstrução de sujeito, Barros escrevera textos breves e brevíssimos, alguns até de duas linhas, onde os temas

⁸⁵ Na história (que sabemos, escrevem os dominadores), o conto foi um gênero menor. A literatura estava construída por coisas grandes, como a poesia, o romance, o ensaio. O conto era coisa de mulheres, uma prática associada a uma subcultura que tinha a ver com acalmar crianças à noite, ou assustá-las antes de dormir, mas das duas formas, com seres inferiores na escala social: crianças, velhos, e mulheres. Na fala comum, por exemplo, o conto corresponde a um delito tipificado pela lei; ser contadora é degradante, pois é associado à mentira; levar contos é ser fofqueira, parece um conto quando alguma coisa esta renhida com a razão, puro conto, conto aparte, falar contos, acreditar no conto, etc., são frases que sempre tem uma conotação negativa, associada ao feminino.

são a mulher com relação ao corpo no sentido erótico, mas também como lugar violentado. A cidade, a rua, o cotidiano como lugares de criação, e que, da mesma forma que o corpo da mulher, são espaços violentados que também exercem violência. A narrativa de Barros é poesia sem verso, é o contar de momentos, de cenas, de sons, de imagens, de sentimentos, de vozes, do outro(a). *Llamadas perdidas* é o primeiro livro em sua totalidade composto por microficcões, noventa e quatro microficcões divididas em três partes: *Ruidos* (ruídos), *Ropa usada* (roupa usada) e *De pieles y regresos* (de peles e retornos). Na primeira parte o tema predominante será a violência da ditadura, os desaparecidos, o medo, a perda, a solidão. Na segunda vemos o acontecer cotidiano do cidadão comum, suas mágoas e desejos, a maioria das microficcões nesta segunda parte acontece num brechó, que de alguma maneira carrega por si como espaço um sentido na sociedade. O sucedido aqui está marcado por preconceitos e realidades marginais, do pobre explorado que vira explorador. A última parte, especialmente, traz imagens eróticas, a mulher que sente e deseja, e que com plena consciência usa seu corpo.

Entre as características principais da escrita microficcional de Barros estão a intertextualidade (característica de toda a literatura, pois o texto é construído a partir de outras falas e escritas), o jogo com a palavra com finais surpreendentes, que dão uma guinada ao relato, os títulos como peças fundamentais seja para desviar o leitor, seja para posicioná-lo, a fragmentariedade na constituição de uma mesma microficcão.

No primeiro dos relatos que aparece em *Llamadas perdidas*, intitulado “Cuento tal vez oído em um bar a las três de la mañana”⁸⁶, a intertextualidade potencializa o texto curto com vários elementos que quase são constituintes de todo texto microficcional:

Cuento tal vez oído em um bar a las três de la manana.

A Lauro
Zavala

Me dijo que el Emperador, conmovido por su prosa, le regaló diez años más de vida, al cabo de los cuales le concedería una noche para la lectura de lo que hubiese escrito y luego lo decapitaría.

El escritor miró a las estrellas y comprendió que su tiempo era un pestañeo en el universo. Tomó entonces a su hija pequeña y comenzó la tarea. Al cumplirse el plazo, el Emperador se presentó ante su puerta. El escritor trajo a la muchacha y le dijo – Cuando termines la lectura, la devuelves a su madre y me decapitas. Luego, el escritor retiró el manto de seda que cubría el cuerpo de su hija. El Emperador contempló los hombros, el cuello, las axilas, el pubis y vio que el cuerpo entero de la muchacha estaba escrito en una apretada caligrafía. Creo haber oído que aquella noche el Emperador amó a la muchacha. Dicen que la leyó una y otra vez, pero lo asombroso es que a cada giro del amor, los cuentos se entremezclaban y nunca podía leerse la misma historia. El escritor murió anciano. El Emperador también de viejo y feliz. Dicen que la muchacha no murió jamás. A veces va a los bares, y antes de desnudarse, cuenta historias como ésta.⁸⁷ (BARROS, 2006, p. 7).

⁸⁶ Conto talvez ouvido num bar às três da manhã.

⁸⁷ **Conto talvez ouvido num bar às três da manhã** Disse-me que o Imperador, comovido pela sua prosa, deu-lhe de presente dez anos mais de vida, ao passo dos que lhe concederia uma noite para a leitura do que tivesse escrito e depois o decapitaria. O escritor olhou para as estrelas e compreendeu que seu tempo era um pestanejo no universo. Tomou então a sua filha pequena e começou a tarefa. Ao se cumprir o prazo, o Imperador se apresentou ante sua porta. O escritor trouxe a menina e disse: - Quando termine a leitura, devolva-a à mãe e me

Vemos em primeira instância a cara mais visível da intertextualidade que é a reescrita, pois o leitor não se sente alheio à história, pelo menos não num primeiro momento; conhecemos algo dela ou, pelo menos, há uma lembrança de tê-la escutado. Aqui gostaria de trazer o comentário de Samoyault Tiphaine, professora, pesquisadora e romancista, que, quando faz um percurso pela intertextualidade, a vê como a memória da literatura, uma memória não cronológica (SAMOYAULT, 2008, p. 11). Aqui, na microficção de Barros há uma memória-arquivo, os leitores pensam em *As mil e uma noites*, pensam nos contos de Borges, “O escritor olhou para as estrelas e compreendeu que seu tempo era um pestanejo do universo”, o tempo e o livro infinito, único. Mas, de acordo com Samoyault, essa intertextualidade não deve ser vista só como uma referência indireta, mas como um movimento de passagem da escrita em relação consigo mesma e com o outro. Ao mesmo tempo em que a intertextualidade se faz presente no apelo a outros textos, ela se multiplica internamente com a figura do escritor que escreve histórias no corpo da menina que jamais serão repetidas, pois estão em permanente reescrita e que pelos “giros do amor” serão sempre outras. O texto como o corpo vivo que se perpetua. Também

decapite. Depois, o escritor tirou a manta de seda que cobria o corpo da filha. O Imperador contemplou o ombro, o pescoço, as axilas, o púbis, e percebeu que o corpo por inteiro da menina estava escrito de uma apertada caligrafia. Creio haver ouvido que aquela noite o Imperador amou à menina. Dizem que a liou uma e outra vez, mas o mais assombroso é que a cada giro do amor, os contos se misturavam entre si e nunca podia ser lida a mesma história. O escritor morreu ancião. O Imperador também de velho e feliz. Dizem que a moça não morreu jamais. Às vezes vai aos bares e antes de se desnudar, conta histórias como esta.

temos a figura do contador, da oralidade, fazendo com que a história chegue aos leitores, pois quem conta a história também a escutou: “talvez ouvido”. O final do relato nos remete ao título dele: “Dizem que a moça não morreu jamais. Às vezes vai aos bares e antes de se desnudar, conta histórias como esta” a moça que nunca morreu conta histórias *como esta*, e esta mesma história foi “talvez ouvida às três da manhã num bar”. A moça que agora é prostituta pode ser quem conta ou contou esta história, contada por alguém mais. E assim entre o retorno e a origem se produz uma poética dos textos em movimento, uma reiteração da palavra e do texto. A microficção que abre *Llamadas perdidas* é a imagem do texto infinito, que se reitera e se reescreve e que nesta forma breve se potencializa na intertextualidade.

Barros percebe sua escrita como um conjuro. Conjurar o medo acima de tudo, e os mistérios de tais conjuros estão na rua, nas ânsias da mulher velha, da adolescente, da dona de casa, da solteira, da menina, da poeta. Estes conjuros não são segredos, são “Conjuros em voz alta” como se intitula outra das microficcões de Barros em que a mulher se entrega à poesia como quem se entrega à livre prática do sexo, a palavra é excitação e, como no orgasmo, ela acontece, intensa, breve, como um estalido.

Conjuro en voz alta.

Prepara al amante y lo extiende como otra sábana más para acogerla. Desnuda ya, toma el libro y en voz alta desgrana uno a uno los poemas. Las letras le alertan la piel hasta que los pezones se le encabritan. Se anexan los cuerpos y el sudor y los jadeos y él, trémulo, cree entrara en ella, pero son las palabras las que la convulsan y la estallan. Ella abre la boca, vampiresca, para el beso feroz y final. Él aún no lo sabe, pero desde ahora jamás

comprenderá tanto desgarró habitándolo cuando cabalgue otros cuerpos intentando repetirla. Es que ella es portadora y lo ha contagiado: jamás podrá curarse del virus de la poesía.⁸⁸ (BARROS, 2006, p. 69).

Nestas microficcões não se identificam personagens, não há lugares específicos ou datas, são acontecimentos, fatos, momentos..., assim o título adquire particular importância na escrita microficcional de Barros, num jogo frequente com as palavras e seus vários sentidos. A escritora reconhece nesta forma uma transgressão que vai além do textual, para ser uma construção transgressora da sexualidade, da mulher como parte de um sistema que privilegia o discurso patriarcal. Entre o erótico e o irônico, entre o humor e a tristeza, numa linguagem poética e violenta Pia Barros quer falar como mulher, a escrita é um caminho para levantar a voz, o grito, e não de forma pedagógica ou didática, não se trata de passar uma mensagem, mas de falar fora dos grandes discursos sempre criados por “grandes homens”; então pequenos textos escritos por “mulheres pequenas” serão para Pia um posicionar-se como escritora e como mulher. Dito isto, não se deve esquecer que o que permite estas relações não é a intenção de um discurso feminista, mas o espaço que Pia Barros encontra em uma escrita que permite experimentar e cuja qualidade estava em ser praticamente inexistente

⁸⁸ **Conjuro em voz alta.** Prepara o amante e o estende como outro lençol mais para acolhê-la. Já nua, toma o livro e em voz alta debulha um por um os poemas. As letras lhe alertam a pele até que os mamilos se lhe encabritam. Anexam-se os corpos e o suor e os gemidos e ele, trêmulo, acredita entrar nela, mas são as palavras as que a convulsam e a explodem. Ela abre a boca, vampiresca, para o beijo feroz e final. Ele ainda não sabe, mas desde agora jamais compreenderá tanto desgarró habitando-o quando cavalgue outros corpos tentando repeti-la. É que ela é portadora e o contagiou: jamais poderá se curar do vírus da poesia.

(ou rejeitada) no discurso hegemônico artístico e literário, e assim oferecendo liberdade para o *artifício*.

Anticipos.

Las adolescentes toman fotografías anteponiéndole un vaso de vidrio al lente, y así desdibujar al galán de turno y recordarlo desde ya sin formas, diluido, para vivir de antemano lo que vendrá.⁸⁹ (BARROS, 2006, p. 16).

Devastación.

No vendrá, susurra en el agobio, me dejó, con la piel abierta e la lengua desollada diciendo “regresaré” y abrochándose el cinturón de la ignominia salió hacia la calle. Los gobiernos han pasado y ella, tumefacta, aguarda. Treinta años de espera y la tortura aún no se reanuda.⁹⁰ (BARROS, 2006, p. 12).

Cuestión de confianza.

Te quiero, entiéndeme, nada entre nosotros está oculto ni lo estará. Ven, entra en mis brazos, ve como te desnudo prenda a prenda, cómo tu piel desea apretarse a mí, todo está bien, no tengas miedo, es amor, solo amor, una de las formas más importantes y sublimes del amor, confía en mí, pequeña, que el amor todo lo puede, todo lo limpia – musita el hombre enroqueciendo el susurro – ¿Estás seguro, papá? – dice la niña.⁹¹ (BARROS, 2006, p. 36).

⁸⁹ **Adiantamentos** As adolescentes tiram fotografias antepondo-lhe um copo de vidro à lente, e assim deformar ao galã de turno e lembra-lo desde já sem formas, diluído, para viver antecipadamente o que virá.

⁹⁰ **Devastação** Não virá, sussurra a agonia, me deixou aqui, com a pele aberta e a língua esfolada dizendo “retornarei”, e abrochando-se o cinto da ignominia saiu para a rua. Os governos têm mudado y ela, tumefacta, aguarda. Trinta anos de espera e a tortura ainda não recomeça.

⁹¹ **Questão de confiança.** Quero-te, me entenda, nada entre nós está oculto nem o estará. Vem, entra em meus braços, vê como te desnudo peça por peça, como tua pele deseja se apertar a mim, todo está bem, não tenha medo, é amor, só amor, uma das formas mais importantes e sublimes do amor, confia em mim,

Estas três ficções são evidenciadas na posição de Barros como mulher em relação à escrita, na medida em que vê na ficção a oportunidade para o desdobramento de um discurso, uma fala, uma palavra que reitera as relações de gênero na sociedade, e assim repensá-las desde a arte. Na sociedade atual, em que levantar discursos políticos e históricos amparados em realidades que continuamente estão deslegitimando o fazer e o querer de tais proposições, a ficção pode ser (e o é em Barros) uma possibilidade para que não só se pense a mulher e o feminino em termos de direitos constitucionais e civis, mas que se pense na reiteração de sua palavra, palavra que surge da frustração, da devastação, da espera, da confiança, do amor, do desejo etc. A escrita de Barros se verte cuidadosamente na microficção, espaço em que a raiva e a vontade se metamorfoseiam no fragmento, nas muitas e diferentes vozes, da adolescente que brinca com a idealização do homem que a abandona e cuja única palavra que tem é a da promessa do retorno; a menina que acredita que o pai a ama. Muitas vozes e histórias fragmentadas e contínuas no refazer-se mulher como em “La valiente”:

“La valiente susurró bajito la historia dolorosa que tardó diez años en contar. La habíamos visto como una niña y mientras narraba, se hizo mujer, se hizo vieja, nació de nuevo.”⁹² (BARROS, 2006, p. 38). Esta transcendência da escrita no ser mulher que Barros confere à sua obra não se reduz aos textos breves, os textos aparecem como manifestações

pequena, que o amor pode tudo, limpa tudo – Murmura o homem enrouquecendo o sussurro. – tem certeza, papai? – diz a menina.

⁹² **A corajosa.** A corajosa sussurrou a história dolorida que demorou dez anos para contar. Era vista como uma menina e, enquanto narrava, se fez mulher, se fez velha, nasceu de novo. Fragmento da microficção “La valiente”

íntimas e pessoais que atingem a palavra poética e o fragmento. No romance *El tono menor del deseo* (1991), Barros começa assim:

Ante el espejo sobre el que ella se busca, debo encontrar el tono mayor que se pide a una novela. Desconozco la voz de ese tono, el espejo, el silencio, la mujer, están hechos de susurros; lo que he escrito son susurros que irrumpen con violencia por sobre mi cuerpo de mujer. Los pequeños fragmentos que recomponen a la mujer del espejo (¿a mí?) son los cuentos que a ella y a mí nos tatuaron en la piel las voces de otras mujeres, incluso muchos siglos antes que la mujer y el espejo nacieran. (BARROS, *apud*, PÉLAGUE, 2000, p. 67)⁹³

Outro elemento predominante em *Llamadas perdidas* é o jogo de sentidos e imagens, sobretudo, nos textos mais curtos, em que o título é fundamental para tal jogo, pois nos, remete logo no começo a uma situação que é alterada/virada magistralmente em duas ou três linhas.

Fracasos literarios.

Yo leo un poeta cada noche. Lo leo con los dedos, con los ojos, con el vientre. Aun así, no escribo poesía.⁹⁴ (BARROS, 2006, p. 29).

⁹³ Frente ao espelho em que ela se procura, devo encontrar o tom maior que se pede a um romance. Desconheço a voz desse tom, o espelho, o silêncio, a mulher, estão feitos de sussurros que irrompem com violência por sobre meu olho-corpo de mulher. Os pequenos fragmentos que recompõem à mulher do espelho (a mim?) são os contos que a ela e a mim nos tatuaram na pele as vozes de outras mulheres, inclusive muitos séculos antes que a mulher e o espelho nascessem.

PÉLAGUE, Catherine. *Pía Barros y Diamela Eltit: transgresión y literaruta feminina em Chile*. Texto disponível on-line: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/841/1/2000114P59.pdf>

⁹⁴ **Fracassos literários.** Leio um poeta cada noite. Leio-o com os dedos, com os olhos, com o ventre. Ainda assim, não escrevo poesia.

Órdenes.

Le dice que se quede quieta, quietita, será un momento, que suelte las manos rígidas, que separe las piernas, así, buenita, que respire por la nariz, abra los muslos, así, justo así, no dolerá nada. Después, el dentista ejecuta la extracción.⁹⁵ (BARROS, 2006, p. 18).

Vandalismo.

La calle estaba desierta a esa hora. Furtivo, dobló la esquina y la escondió en su bolsillo. (BARROS, 2006, p. 17).⁹⁶

Ruidos.

Mi Hermano se mató, según dijeron, porque amaba demasiado. Amar demasiado será siempre un ruido sordo de escopeta. (BARROS, 2006, p. 39).⁹⁷

Permanecem constantes a poesia, o erótico e a violência como temas. Ainda que em um tom mais jocoso, as microficcões mantêm a relação conflitiva com o outro. A violência e o medo do controle exercido pela ditadura são parte importante na obra de Barros, que também sofreu seus efeitos.

Primera persona plural.

⁹⁵ **Ordens** Diz-lhe que fique quieta, quietinha, será só um momento, que solte as mãos rígidas, que separe as pernas, assim, bonzinha, que respire pelo nariz, abra as coxas, assim, justo assim, não doerá nada. Depois, o dentista executa a extração.

⁹⁶ **Vandalismo.** A rua estava decerta nessa hora. Furtivo, dobrou a esquina e escondeu-a no seu bolso.

⁹⁷ **Ruídos.** Meu irmão se matou, segundo disseram, porque amava demasiado. Amar demasiado será sempre um ruído surdo de escopeta.

El funcionario está escribiendo las listas de nombres para exiliar. Distraído, sin querer copia uno cualquiera de la guía de teléfonos. En otra parte de la ciudad, una mujer se apresta para ir a comprar el pan. Al salir de su casa, dejando a sus hijos, la toma la policía secreta y la arroja a un avión. Lo pierde todo, pero sobre todo, pierde su vida de todos los días. Vaga por el mundo, por los idiomas y por el desarraigo. Lleva consigo la llave de su casa durante treinta años. Caen los dictadores, emerge la bandera del retorno. La llave firmemente cogida entre las manos. Dos hijos corren a abrazarse. Entre llantos, preguntan: “Mamá, ¿trajiste el pan?”⁹⁸ (BARROS, 2006, p. 34).

Estado de perversión.

Tienen algo de perverso los walkman, puedes ir por la calle conociendo a Bach y sonreír; o puedes ir por la calle escuchando un instructivo para bazuca y sonreír; o puedes ir por la calle escuchando un audio-porno y sonreír, en resumen sonreír porque los otros no escuchan lo que tu oyes y eres poderoso y privado. Lo que no sabes es que ellos tienen uno más moderno que el tuyo y te sintonizan porque sonríes demasiado en una ciudad en la que no hay nada por qué sonreír. Por eso no entiendes cuando dos hombres te toman por los brazos y te llevan a callejón y te disparan. No es que fuesen moralistas o no entendieran a Bach. No por eso, precisamente, sino porque

⁹⁸ **Primeira pessoa plural** O funcionário está escrevendo os listados de nomes para exilar. Distraído, sem querer copia qualquer um da guia de telefones. Em outra parte da cidade, uma mulher se apressa para ir a comprar o pão. Ao sair de sua casa, deixando seus filhos, é pega pela polícia secreta que a coloca num avião. Perde tudo, mas sobretudo perde sua vida de todos os dias. Vaga pelo mundo, pelos idiomas e pelo desarraigo. Leva com ela a chave de sua casa durante trinta anos. Caem os ditadores, emerge a bandeira do retorno. A chave firmemente agarrada entre as mãos. Os filhos correm para se lhe abraçar. Entre choros, perguntam: “Mãe, trouxeste o pão?”.

tienen algo de perversos los walkman.⁹⁹
(BARROS, 2006, p. 44).

Nestas microficcões, vemos de forma irônica pequenos momentos corriqueiros, como sair para comprar o pão ou ir escutando um walkman na rua, a partir dos quais se coloca o desaparecimento forçado, as injustiças executadas pela ditadura como exílios e assassinatos, justificados pelo medo da perda do poder. Assim percorremos *Llamadas perdidas* onde a microficcão é um espaço poético que explora e transita especialmente nos mundos da mulher, mas também os da sociedade (na rua, no dia a dia) e dos espaços íntimos onde o corpo é o lugar da palavra. A motivação da escritora ao explorar a escrita brevíssima está em deslocar o lugar de onde se olha a escrita, a literatura a conduz a engajar-se na construção da mulher como sujeito a partir da escritura, o que também tem levado Pía Barros a organizar e apoiar espaços onde se dá eco à voz das mulheres, como no Chile: *Basta! Chile, 100 mujeres contra la violencia de género* (2010), antologia que reúne cem microficcões escritas por mulheres. Desta maneira a microficcão dinamiza espaços sociais e coletivos culturais que não poderiam efetuar-se caso se optasse por outras formas literárias. Neste ponto há um encontro na escrita microficcional entre Shua e

⁹⁹ **Estado de perversão** Têm algo de perverso os *walkman*, podes ir pela rua conhecendo a Bach e sorrir; ou podes ir pela rua escutando um instrutivo para bazucas domésticas e sorrir; ou podes ir pela rua escutando um áudio-pornô e sorrir, resumindo, sorrir porque os outros não escutam o que tu ouves e és poderoso e privado. O que não sabes é que eles têm um mais moderno do que o teu e te sintonizam porque sorri demasiado numa cidade na qual não há nenhuma razão para quê sorrir. Por isso não entendes quando dois homens te pegam pelos braços te levam ao beco e atiram. Não é que fossem moralistas ou não entenderassem Bach. Não por isso, precisamente, senão porque têm algo de perverso os *walkman*.

Barros, pois a primeira também participa na versão argentina de *Basta! Cien mujeres contra la violencia de género* (2013), a partir dos espaços em que a mulher historicamente foi marginalizada e em uma forma que homologamente foi marginalizada, a microficcão:

187. Las mujeres no hablamos de negocios, sobre todo con la lengua atravesada por alfileres al rojo, con los labios sellados con plomo derretido, con la cara hundida en una olla de margarina hirviendo ni se nos ocurre hablar (de negocios) a las mujeres.
¹⁰⁰ (SHUA, 2013, p. 20).

Constitui-se uma rede que encontra eco na microficcão num tempo em que a rapidez e a concisão ganham espaço no cotidiano das sociedades. Haja vista que a versão de *Basta!*, além de ter sido feita no Chile, na Argentina, no Peru (2012), na Colômbia (2015) e atualmente prepara-se para ocorrer na Bolívia, na República Dominicana, na Venezuela e no Uruguai.

Entretanto, não percebemos a microficcão como um meio prático, tampouco como ferramenta no sentido útil que somente poderia acomodar-se na atualidade aos meios de comunicação e às tecnologias. Interessa-nos ver nas formas breves não só seus alcances e potenciais culturais e políticos, no que diz respeito a um posicionamento sobre a violência de gênero, mas o deslocamento que a escrita e a leitura fazem na microficcão para a composição de realidades fantásticas.

A escrita de Barros é cuidadosa, ela procura reivindicar a potencialidade da palavra e da literatura na microficcão por se tratar de

¹⁰⁰ **187.** As mulheres não falamos de negócios, sobretudo com a língua atravessada por alfinetes ardentes, com os lábios selados com chumbo derretido, com a cara afundada em uma panela de manteiga fervente nem se nos ocorre falar (de negócios) às mulheres.

um espaço que, pelo menos até agora, não se constitui num formato definido nem numa tradição reconhecida pela instituição literária. Essa característica permitiu que muitas mulheres, a partir de diferentes saberes e experiências, participassem da construção de uma ficção, de uma poética como parte intrínseca de suas realidades.

Pia Barros mergulha na microficção, não unicamente com o intuito de experimentar com as formas para pensar a escrita em si, mas também, e prioritariamente, mergulha nas possibilidades que este espaço literário proporciona para pensar os discursos hegemônicos que nos definem, neste caso em particular, como mulher. Possibilidades tais como prescindir da descrição (que Barthes chama de ‘partes mortas do romance’), pois vimos que essas microficcões trazem-nos mulheres, homens e crianças das que não sabemos nada. Convertendo o que para o romance seriam “partes mortas” em “matéria ativa” (BARTHES, 2004, P. 285).¹⁰¹ Barros, justamente, quer refazer uma consciência de indivíduo e sociedade a partir dessas “partes mortas”, para que elas sejam “matéria viva” fora do texto.

Vemos com essas duas escritoras dois lugares por onde a escrita breve tem transitado, sobretudo na América Latina. De um lado uma escrita que se debruça sobre si mesma, na qual o texto é um personagem, assim mais atrelada com as práticas de leitura e de escrita. E por outra parte a escrita que sai para encontrar-se com o acontecer cotidiano colocando-se em relação direta com acontecimentos políticos e históricos. A microficção aqui vai desde a exploração de uma

¹⁰¹ Roland Barthes refere-se a essas ideias de “parte morta” e “matéria ativa” em *Leitura II*. F.B. em *O rumor da língua*, para falar de uma escrita fragmentaria e completa, mas que justamente não representa uma estrutura fechada como o romance.

consciência interna individual a uma consciência externa coletiva, desde a indagação mais íntima do sonho e da alucinação até a exploração do dia a dia da rua, do público.

4 CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Repensar e recolocar questões que dizem respeito à escrita e à leitura, questionar as relações históricas com o texto escrito, irromper na segregação do mundo literário é o que faz esta escrita breve, desordenada, irregular, assimétrica e volúvel. O caráter “rebelde” da microficcão permanece apesar dos esforços da crítica por localizá-la num termo em que o leitor e a indústria editorial possam confiar. Mais do que uma forma ela é a manifestação de uma consciência de ordens e regularidades impostas. Mostra-se como um dever ser ou não ser em nossas sociedades na apropriação ideológica e de identidade, por isso, assim como em Benjamin e em Paz, a palavra e a língua revelam-se uma questão da experiência. Na maioria dos autores e autoras citados(as) nesta dissertação, a microficcão se apresenta para outra construção de sujeito que essencialmente se edifica no texto. Quebrar estruturas narrativas é quebrar com as ideias construídas por meio delas. A história, a arte, a cultura e em geral as ciências sociais, humanas e exatas estão estruturadas por narrativas e, na medida em que o texto é questionado como tal para ser reescrito, o que está em jogo é a experiência do próprio mundo ocidental. O caráter experimental da linguagem na microficcão mistura os gêneros, a ficção, a realidade, a

criação, a crítica literária, o texto e o livro. Consequentemente, dissolve paradigmas sobre as comunidades erguidas no relato.

Embora de a microficcão aconteça como um movimento *transareal*, vimos que ela é cultivada com fervor durante o século XX, sobretudo na região sul do continente sul-americano da mesma forma que na América Latina a produção crítica sobre este espaço literário é numericamente significativa. Essa característica é paradigmática da vigência do conceito de antropofagia, pois a microficcão bebe de elementos teóricos e artísticos, filosóficos, literários e formais europeus para “translucinar”¹⁰².

A esse respeito, é significativo pensar no que diz Angel Rama em suas contribuições sobre a transculturação em América Latina, em *Transculturación de la narrativa em América Latina*, conceito muito semelhante ao de antropofagia que surgiu no Brasil. Ángel Rama refere-se ao vanguardismo (correspondente ao modernismo no Brasil) como um acontecimento que desestabiliza o discurso lógico-racional que até então tinha incorporado a literatura, consequência, segundo ele, das suas origens burguesas no século XIX. Com as vanguardas e o modernismo no Brasil, a América Latina não é alheia ao irracionalismo que predomina no século XX: “La desculturación que en las culturas regionalistas promovió la incorporación de este corpus ideológico habría de ser violenta, pero paradójicamente serviría para abrir vías

¹⁰² Lembremos-nos desse conceito criado pela escritora Versiane, ao qual fizemos referência na primeira parte deste trabalho. As translucinações seriam essas outras escritas que se criam a partir de outras que para a escritora eram inteligíveis no momento (poemas em outros idiomas ou melodias de músicas), das que surgiam outros textos.

enriquecedoras”.¹⁰³ (RAMA, 2008, p. 61). Interessa-nos pensar nisso, pois é por esta corrente irracional que a microficcão na América Latina ganha força. Rama está pensando aqui no modo como esses movimentos, essas forças europeias ressurgem de forma diferente no novo mundo. Sobre esse irracionalismo que violenta a literatura regional, Rama coloca:

Al ser puesto en entredicho el discurso lógico-racional, se produce nuevamente el repliegue regionalista hacia sus fuentes locales, nutricias, y se abre el examen de las formas de esta cultura según sus ejercitantes tradicionales. Se redescubren las energías embriadas por los sistemas narrativos que venía aplicando el regionalismo, se reconocen las virtualidades del habla y las de las estructuras, del narrar popular. Se asiste así a reconocimiento de un universo dispersivo, de asociacionismo libre, de incesante invención que correlaciona ideas y cosas de particular ambigüedad y oscilación¹⁰⁴. (RAMA, 2008, p.61)

As microficcões oferecem para o leitor menos um prazer certo do que um desconforto que vai além de uma mensagem/conteúdo e que tem a ver com a forma. Esta questão muitas vezes é vista como a necessidade atual de surpreender, de criar algo novo, ainda que para isso

¹⁰³ A desculturação que nas culturas regionais promoveu a incorporação deste corpus ideológico haveria de ser violenta, mas paradoxalmente serviria para abrir vias enriquecedoras.

¹⁰⁴ Ao ser colocado em questão o discurso lógico-racional, novamente se redobram para suas fontes locais, nutritoras, e se abre o exame das formas desta cultura segundo seus exercitantes tradicionais. Redescobre-se as energias embriadas pelos sistemas narrativos que vinha aplicando o regionalismo, reconhecem-se as virtualidades da fala e das estruturas, do narrar popular. Assiste-se assim ao reconhecimento de um universo dispersivo, de associação livre, de incessante inventiva que correlaciona ideias e coisas de ambigüidade e oscilação particular.

tenha que se voltar ao antigo (e aqui a novidade consistiria muitas vezes no retorno). Uma das características da microficcão, reforço, não seria negar a tradição, mas reiterá-la em um momento em que a diferença é marcada pela percepção das formas tradicionais e sua projeção fora do lugar/época (próprio): aí estaria a novidade.

Por exemplo, Shua pergunta ironicamente em *Fenómenos de circo*: “Como surpreender aos malditos, aos cínicos espectadores que já têm visto tudo?” (ainda como consequência do predomínio do irracional do século passado). Parece haver um esgotamento da forma frente ao anseio da imaginação criativa, frente ao diferente. A busca da surpresa e do novo que surge com força no modernismo provoca outras relações com o texto, com a leitura e a escrita.

A palavra e o texto na escrita microficcional se tece entre o fantástico, o filosófico e o fragmentário. Também constitui-se na experimentação da palavra como grafia e como som, como estrutura própria instável e camaleônica. A microficcão implode para reformular o gênero literário e explode para repensar os contextos sociais e culturais onde se reitera.

Em *A escrita e a diferença*, Derrida coloca em questão a ideia da obra literária como estrutura e, com isso, o estudo estruturalista dos textos literários, pois toda crítica literária seria em si mesma estruturalista na medida em que coloca como problema a forma em relação ao sentido e significado. A mudança do texto literário, na modernidade, de sua faculdade de expressar para a de criar, traz consigo outras noções da imaginação e do belo dentro de um sistema que mantém unidas letra e sentido como eixo comum do universal e do singular; “origem escura de estes esquemas estruturais, da amizade entre

a forma e o fundo, que faz possível a obra e o acesso à unidade da obra (...)” (DERRIDA, 1989, p. 14). Derrida traz a questão colocada por Kant, no que diz respeito “à origem enigmática da obra como estrutura e unidade indissociável” (DERRIDA, 1989, p. 15), e sua relação com a imaginação criadora no ato literário, seja na escrita seja na leitura. Porém tal gesto da imaginação que cria não pode ser claramente manifestado, mas sim somente indicado por meio da metáfora. Assim, de fato, a ausência é o espaço onde existe a possibilidade da escrita e da inspiração literária. “Pois trata-se aqui de uma saída fora do mundo, para um lugar que não é nem um não-lugar, nem outro mundo, nem uma utopia, nem um engodo. Criação de [um universo que se acrescenta a outro universo]” (DERRIDA, 1989, p.16). É o vazio, como situação da literatura o que a crítica observa. Este é o disfarce que o nada adquire ao se perder para se converter em metáfora.

Tais questões são propícias quando pensamos a microficção, pois se colocam justamente nos limites que nos permitem pensá-la. Neste gesto literário a forma, o sentido, o nome, a criação, o belo e em geral as questões de sua estrutura, interrogam hoje as formas literárias e o que as constitui. O fato de a microficção se apresentar como “ameaça” às estruturas literárias - ameaça tanto à estética do belo como à forma e ao sentido - desestabiliza conceitos como criação e novidade.

A microficção, seja a partir da crítica ou da criação, seja a partir do consumo (leitores) ou do mercado editorial, tem servido de medida, como tentamos apresentar nesta pesquisa, para equiparar outras formas, principalmente o conto, o romance, a poesia, o ensaio, a crônica, o aforismo, o ditado e até mesmo a crítica literária. Desde as literaturas pós-autônomas as fronteiras entre gêneros, formas e meios são cada vez

menos demarcadas, por esse motivo não é tão surpreendente que isso ocorra igualmente na microficcão. Enquanto nestas literaturas (pós-modernas) os espaços contemporâneos mediados pelas tecnologias aparecem como fatores importantes para a configuração de seu status, a microficcão, porém se evidencia além destas relações com o mundo contemporâneo, tendo em vista que desde finais do século XIX se apresenta questionando o texto e a obra. Se a microficcão em alguns casos parece estar muito bem atrelada ao mundo tecnológico é menos como consequência desse mundo do que como recurso do mercado cultural e editorial.

Além dessas questões de trânsito, a microficcão ocupa hoje um lugar fundamental que é justamente o de não ter lugar; seu caráter nômade, sua contínua mobilidade que não permitem localizar um centro único faz com que se repense a linguagem, a palavra e com elas as percepções de realidade e de ficção. Então a partir de um espaço que ressignifica a cultura e a sociedade nas quais predomina o indivíduo, surge com a microficcão um novo narrador, que não é o narrador tradicional de que W. Benjamim fala com certa melancolia, tampouco o narrador das ficções de arquivo de que fala González Echevarría, que se coloca num discurso hegemônico para construir uma identidade e criar um mito próprio, cuja gênese pertence a uma comunidade. A partir da necessidade de experimentar com a palavra, a partir da consciência do indivíduo constituído pela linguagem que foge de esquemas e formas fechadas, e a partir do esgotamento do discurso da tradição literária, cultural e política, surge, então, uma letra desiludida, que, dentro de todo esse sistema existente, é simplesmente nada e como nada se converte em um espaço potencial para a presença, a realização (outras

realizações) da palavra, para uma criação em que parecem destruídos a literatura, o gênero, o livro, o cânone, a arte literária (o grande romance, a poesia majestosa e limpa, a experiência imediata). A microficcão surge nesses espaços pela desorganização dos discursos hegemônicos que definem a boa literatura, a arte, a origem, a linguagem e os gêneros em função de assimilar cultura e sociedade.

A microficcão se localiza mais próxima do território em que Blanchot pensa a obra literária, isto é o nada, o nada no que diz respeito à forma, pois no amorfo reside a multi-formidade. A microficcão se apresenta desde os começos do século XX como irracionalidade literária, ausência de forma e, muitas vezes, de sentido. Nela estaria ausente o progresso tal como a tradição moderna o concebe. A originalidade da microficcão está na repetição fragmentada. Questionar a si própria é, em grande medida, sua façanha. A reiteração do corriqueiro, dos clássicos, das tradições e dos pensamentos religiosos e filosóficos se mobiliza para constituir uma zona periférica no horizonte da linguagem, lugar em que não mais poderíamos ver um panorama completo. Não teríamos um centro, nem da literatura, nem da cultura, tampouco do indivíduo seja leitor ou escritor: a essência desta narrativa não é a permanência.

A microficcão não pode ser lida unicamente como uma tendência literária ou como intensificação das características do conto. Esta escrita parece ser produto da fragmentação do indivíduo e da comunidade, da cidade e o império do gênero parece declinar com o fragmentário, surgindo uma forte suspeita tanto dos discursos filosóficos quanto dos poéticos e dos ficcionais.

A comunidade em trânsito e espalhada é a comunidade da microficcão, a comunidade dos incomuns rege não só as políticas e o discurso da democracia ocidental, mas suas manifestações culturais, artísticas, científicas e sociais em geral. Desta forma, por um lado, a escrita se torna parte da desintegração da comunidade, por outro, cria possibilidades para outras comunidades (descontinuidades) a partir da experimentação na linguagem. Não poderíamos falar do fim da comunidade narrativa ou poética, mas do aparecimento de outras surgidas da “revolta” que se produz no interior destas comunidades literárias legitimadas, hegemônicas e, durante muito tempo, fechadas, (as quais permitem uma abertura apenas no horizonte fantástico). As formas breves que sempre transitaram na comunidade letrada tinham um reconhecimento enquanto sentenças de caráter didático, prático e enquanto ensinamentos morais; desta forma continuavam participando da comunidade como tradição, de uma identidade ora erudita, ora popular, mas sempre pertencentes a uma comunidade concreta.

O status que tinha o aforismo e a máxima (status de verdade, sabedoria) se mistura com o ficcional, o poético e o fantástico. É quando falamos em microficcão que a perda do domínio do real faz com que as formas breves percam o status de verdade e se percam divagando entre o real e o ficcional, entre o poético e filosófico, entre a representação de um mundo moral e a criação fantástica do mundo. Ainda que algumas formas sejam narrativas, nelas a figura do narrador único se apaga em razão de, seu caráter nômade. Os textos breves interagem com os leitores em uma magnitude maior do que qualquer outro tipo de texto, pois seus enunciados dependem em grande medida da percepção dos leitores. O leitor na forma breve cria seu narrador, a voz do texto existe

na leitura dos indivíduos situados sempre em lugares diferentes, enquanto na ficção de cunho mais tradicional a voz do narrador se origina e se legitima na forma dos discursos hegemônicos. Na microficção o leitor não percebe uma forma originária (hegemônica) pelo que o espaço de movimento (tanto do leitor quanto do escritor) é ampliado.

O texto, no seu caráter des-generado funciona como uma máquina do pensamento, a qual estaria interessada (impulsionada) também por elementos de caráter físico e matemático. Parâmetros escolhidos pela microficção para abordar o texto e a linguagem. No texto microficcional, se por um lado a palavra e a linguagem adquirem dimensões mais metafísicas com relação ao construto de realidades, por outro ele é penetrado muitas vezes por um pensamento matemático e físico pelo qual se pensa a palavra, a literatura, e a ficção em relação à realidade. Outras dimensões, como a lógica do fractal e do atômico; o tamanho neste sentido é realmente significativo, no intuito de repensar a matéria, para ressignificar conceitos como completude, conjunto, unidade, fragmento, tempo, sequência, espaço e dimensão.

A experimentação com a linguagem e com o espaço desacomoda a literatura e com isso o escritor, o cânone, a arte, deslocando-os todos de seu centro e status para pensar os sujeitos contemporâneos.

Desta forma, a microficção é um caminho para a desconstrução do arquivo na América Latina, nela podemos ler um gesto antropofágico, transcultural, onde se reiteram os discursos hegemônicos embora não de forma pura: nessa reiteração, com efeito, o discurso hegemônico é “contaminado”. Vemos a retomada dos clássicos da história, dos gêneros, da mitologia grega, da filosofia, do fantástico, mas

todos estes elementos são reiterados na sua deformação, se reiteram na diferença e, muitas vezes, na negação. A proliferação da microficcão é a crise dos discursos hegemônicos, da ideia de progresso, de invenção, de novidade nas artes. Assim na escrita microficcional se questiona a temporalidade da criação e do pensamento, gesto que é intensificado nos modernismos e que, na medida em que nos coloca mais próximos da experiência do sublime ao invés da experiência do belo, serve para questionar a mesma experiência modernista.

Para finalizar o discurso sobre as várias questões geradas pela forma breve, formulado através desse trabalho, enfatizamos principalmente – abrindo possíveis vertentes a serem estudadas e repensadas em trabalhos futuros – seus laços com as perspectivas artísticas novecentistas, a partir das experiências dos modernismos.

Pedro Duarte de Andrade, pesquisador da PUC-Rio, no artigo *Dois tempos da literatura: Antonio Candido, Silviano Santiago e o modernismo*, comenta duas possíveis leituras do modernismo. Segundo Duarte, o modernismo pensado desde Candido traz consigo uma noção de tempo e de história ligada ao progresso e ao avanço e, por isso, linear. Segundo essa leitura, o passado deve ser “superado” com a busca do novo, numa busca por romper a tradição e de alguma forma superá-la. Tal movimento, segundo Octavio Paz, seria possível somente depois de se ter consciência da tradição, para que então surja o anseio por superá-la e “evoluir”:

A crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição. Nosso tempo se distingue de outras épocas e sociedades pela imagem que fazemos do transcorrer: nossa consciência da história. Surge agora mais

claramente o significado do que chamamos a tradição moderna: é uma expressão de nossa consciência histórica. (PAZ, *apud*, DUARTE, s.d, para. 9)

É nesse sentido que o modernismo se anuncia, na medida em que a consciência histórica da tradição leva à sua crítica e à procura de uma ruptura. Assim emerge a chamada “tradição da ruptura”, como Paz caracteriza o modernismo. A consciência de tal tradição traz consigo o questionamento e a negação da mesma, como parte do processo modernista. Assim, paradoxalmente, as noções tradicionais do modernismo vão mudando, o passado não se vê mais como etapa a ser superada, nem futuro como lugar das utopias: “O fim da tradição, contudo, não deve ser confundido com o fim do passado, do mesmo modo que o fim das utopias não termina com o futuro. São nossas imagens, tradicionais, de passado e futuro que foram desbancadas, e somente elas.” (DUARTE, s.d, para, 67).

Ao passo que na leitura de Silviano Santiago, Duarte nos aproxima da ideia do esgotamento do modernismo com a quebra das relações tradicionais entre passado e futuro (ao contrário da “evolução” do modernismo), isto é, um passado superado, ou a superar, e um futuro de ruptura e aperfeiçoamento, desconstruindo a história linear. Assim, não haveria mais um tempo positivo de progresso. O poder criativo e de novidade da negação modernista estariam dentro de uma tradição esgotada em si mesma, com atos repetitivos e quase mecânicos sob a lógica do que seria o modernismo:

O que se exige, então, é que sejamos capazes de fundar, construir uma outra temporalidade, pela

qual este presente, isolado e desamparado, possa relacionar-se com o passado e com o futuro de uma outra maneira. Exige-se, assim, uma nova temporalidade que, partindo deste presente solitário, nele se funde. (DUARTE, s.d, para. 71)

Encontra-se com Antoine Compagnon, nos *Cinco paradoxos da modernidade* outra constatação dessas duas perspectivas do modernismo. Por um lado, a concepção positiva do tempo em progresso:

Do ponto de vista dos modernos, os antigos são inferiores, porque primitivos, e os modernos superiores em razão do progresso. (...) A literatura e a arte seguem o movimento geral, e a negação dos modelos estabelecidos pode tornar-se o esquema do desenvolvimento estético. (COMPAGNON, 2003, p. 20)

Por outro lado, Compagnon destaca a negatividade do modernismo ao falar da tradição moderna como “traição moderna”: “(...) A narrativa que concebe a modernidade como um processo histórico contínuo, desconhece o essencial de uma modernidade, ou seja, aquilo que não leva a nada”. (COMPAGNON, 2003, p.58).

Até aqui temos então como elementos essenciais; o tempo, o novo e o acontecimento. Essas três ideias e os construtos a partir delas entram em xeque quando pensados fora da lógica do belo (racional) e a partir do sentimento do sublime (irracional). Neste sentimento estaria a crise da representação dentro de um tempo e espaço, provocando certo esgotamento do novo e colocando-nos frente a “ameaça de nada ocorrer” (LYOTARD, 1989, p. 104). Por conseguinte, somos colocados diante do declínio do modernismo que tradicionalmente procurava o acontecimento na novidade como medida de progresso.

O sentimento do sublime com Lyotard e Derrida, ainda que com algumas variações na abordagem teórica, “apresenta-se” como uma desarmonia, como uma luta entre a imaginação e a razão. A impotência da imaginação em apreender a ideia de um absoluto produz um sentimento duplo: se por um lado tal impossibilidade gera um sentimento de frustração, por outro a consciência desta impossibilidade gera prazer, pois é na brecha que há entre a falta de imagem e a consciência de tal falta que existiria a experiência: “tentar fazer ver o que não pode ser mostrado”. Isto é, a possibilidade de pensar “infinitamente o infinito” (cf. LYOTARD, 1989). O sublime se efetua no choque, pois na impossibilidade se exhibe o caráter inapreensível da nossa natureza.

Enquanto Lyotard vê no sentimento do sublime a força de uma arte que não representa, mas que pode ser apresentada/representada, como ocorre na pintura abstrata, Derrida se aproxima do sentimento do sublime para colocar a impossibilidade de representação. Derrida vê a tentativa de apresentação do absoluto como falida, mas nessa falha já existiria uma medida de apresentação na constatação da impossibilidade. Assim, o que pode ser apresentado é a potência da impossibilidade: “mede-se sua incomensurabilidade” (ANAHORY, 2012, p.145).

Por este viés podemos pensar a microficcão e sua força em América Latina, uma vez que as relações com o tempo não seriam marcadas pela ruptura do novo em vistas do progresso. Diante deste panorama podemos retomar as palavras de Silviano Santiago que, em 1982, fala do declínio do modernismo em “Fechado para balanço”. Ele se refere à impossibilidade de pensar a literatura brasileira na dialética mantida pela tradição de localismo-cosmopolitismo, a qual procurou ler

a produção literária por um “rumo certo” para o avanço das letras nacionais. (cf. DUARTE, s.p). De alguma maneira, ao manter a dialética, localismo-cosmopolitismo, na tradição moderna, a crítica “descansava” à espera e na busca do acontecimento futuro, que apesar do gesto antropofágico, na digestão e transformação da tradição modernista, pensava-se num futuro mais ou menos determinado: o progresso traçado pelos modelos europeus.

A escrita atingida pela modernidade, ciente da impossibilidade da invenção, movimentava formas na literatura que não procuram mais tanto apresentar uma novidade. O valor da escrita não está mais na obra como novidade apresentada, mas no processo e na visibilidade da impossibilidade. A criação literária atual seria invenção unicamente enquanto desvelamento ou produção, mas não como apresentação do novo. No texto sobre literatura brasileira, *Ficção brasileira contemporânea* (2009), Erik Schollhammer comenta: “o escritor brasileiro se depara logo de saída com o problema de como falar sobre a realidade brasileira quando todos o fazem” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.56).

A redução da escrita, cada vez mais visível, resulta não unicamente da influência da tecnologia, mas é também resultado da busca por experimentar o instante em que quase se dá a invenção no seu sentido profundo¹⁰⁵. Nestas narrativas, o espaço e o tempo são parte da criação estética, não como limites para uma inserção e recepção

¹⁰⁵ No sistema capitalista há uma ligação entre o conceito de invenção e a noção de verdade. Dessa forma a invenção não consiste na coisa ou no acontecimento, mas na postulação de verdades. No sentido profundo, a invenção mostra-se como dispositivo onde se movimentam e deslocam as proposições-verdades. O translado contínuo de tais proposições funcionando como ponte entre a coisa e nós, tal seria a invenção. (ANAHORY, 2002, P. 150)

históricas, mas constitutivos da sua essência e, portanto, inapresentáveis nas lógicas tradicionais passado-futuro:

(...) ni la idea imprecisa del repertorio de las obras de la escritura, ni la idea de una esencia particular capaz de conferir a esas obras su “calidad” literaria alcanza para que la crítica se aventure en una distinción literaria que, como tal y específica de su objeto, ya ha sido borrada. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

O sublime, é um meio para desconstruir os centros que, através dos gêneros, se perpetuam na escrita e na leitura. Como por exemplo: o regional e o nacional, pois na microficção (como escrita que cabe mais ao sublime do que ao belo) ainda que seja possível identificar cidades definidas, gírias e fatos concretos como as ditaduras (lembramos as microficcões de Pia Barros), se inserem sempre numa perspectiva universal, na medida em que não são elementos que ocupam o centro da escrita. Estes elementos, com efeito, não representam uma época ou um lugar, mas constituem um cenário que se esforça para apresentar o inapresentável. É neste cenário que o sublime pode ser percebido, no prazer e no fracasso do balbucio, ali há a suspeita da experiência, mas de uma experiência, como dizia Walter Benjamin, incomunicável: justamente aí, na incomunicabilidade e na consciência de tal fato, há uma experiência que não pode ser representada, mas sugerida, no quase, no pressentimento.

Assim, entre diversas práticas textuais, entre a experimentação da linguagem como jogo e como questionamento profundo da formação de pensamento, nas práticas de escrita e leitura, na formação de um tipo de sujeito e de comunidade, a microficção, além de suas significações no

texto e nas figuras literárias que mobiliza e recria para sua construção, é também resultado de mudanças nas relações de poder, pois violenta os modelos impostos pelas instituições, sejam eles culturais, literários, artísticos ou estéticos. Na exploração do breve se traçam caminhos para o fantástico, o histórico e o biográfico na montagem de identidades fragmentadas. Lembremos das desmembrações que se realizam na microficção de textos clássicos e antigos, de textos de diversas culturas e épocas; das práticas de colagem, corte, “reciclagem”, reiteração, que na microficção são legítimas.

A literatura tem lugar na formação da identidade nacional, cultural, linguística, imaginária, etc., como arquivo dos mitos das comunidades, por isso as inversões de elementos como origem, criação, forma e beleza que nela se dão produzem outras percepções de lugar, de cultura, de cidade, enfim das identidades cuja essência é imaginária, e nesta qualidade, potencial.

Por esses portos seus não saberia traçar a rota nos mapas nem fixar a data da atracação. Às vezes basta-me uma partícula que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes na neblina, o diálogo de dois passantes que se encontram no vaivém, para pensar que partindo dali construirei pedaço por pedaço a cidade perfeita, feita de fragmentos misturados com o resto, de instantes separados por intervalos, de sinais que alguém envia e não sabe quem capta. Se digo que a cidade para a qual tende a minha viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais rala, ora mais densa, você não deve crer que pode parar de procurá-la. Pode ser que enquanto falamos ela esteja aflorando dispersa dentro dos confins de seu império; é possível encontra-la, mas da maneira que eu disse. (CALVINO, 1990, p.70)

Em *As cidades invisíveis*, texto escrito em 1972, Italo Calvino constrói, na voz narrante de Marco Polo, cidades que fariam parte do império do conquistador Kublai Khan, a partir de textos breves. Como nas cartas, crônicas e relações/informes da colônia em América, estas cidades são reais através dos relatos. Mas estes, diferentemente dos relatos/informes em tempos de colônia no novo mundo, são muito breves. É interessante que a visibilidade destas cidades resida justamente no fragmento. Cada cidade é uma pequena narração e o texto nos deixa saber que não poderia ser diferente. No último relato de “As cidades ocultas 5”, do qual retiramos o fragmento citado, vemos o narrador apresentar cidades que só poderiam ser construídas a partir de um discurso fragmentado, pois elas são essencialmente isso: “fragmentos misturados com o resto, instantes separados por intervalos, descontínuas no espaço e o tempo...”. A literatura da América Latina, que desde a segunda década do século XX tem produzido e reproduzido discursos breves, fragmentados e descontínuos, cria um imaginário fantástico das cidades em contínuo movimento, de uma região que sempre esteve nos discursos da diferença, na tentativa de ser definida em relação ao velho mundo. Os rumos da microficação na América Latina são vários, descontínuos, fragmentados, na teoria, na ficção e na história. Os rumores desta “máquina do pensamento” nos levam a repensar a natureza fantástica da linguagem, do texto, do arquivo e, com isso, da comunidade.

As formas breves, “amorfas”, ou melhor dizendo, multiformes, camaleônicas, obrigam a pensar categorias, conceitos e normas fora das definições positivas da literatura. Há uma mobilidade dentro-fora, um

movimento que alterna fragmentariamente história-filosofia-literatura-discurso reiterando sua qualidade, como bem colocou a estudiosa Violeta Rojo, de “des-generadas”. Rojo sublinha, ao propor este termo, que o caráter do gênero literário não é estático e sim evolutivo e se decide finalmente por adotar o temo microconto como um gênero em consolidação apresentado em esta diversidade de microtextos, tal como aconteceu com o gênero conto em seus primórdios. Mas a pergunta é se a microficção (ou parte dela) poderá consolidar-se como um gênero, pois o que vemos é cada vez mais a diluição e a desorganização de tais processos (caminhos) que eram possíveis no modernismo. No mundo pós-moderno estas escritas parecem não ter horizonte claro. Sua essência estaria no caminho, e quiçá sua consolidação seja o ser “des-generadas”, seu lugar no sequestro do gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Barcelona: ed Anagrama. 2008.

ALVEZ, Claudemir. *A poética da mentira: crise da metafísica e percepção do sagrado em uma leitura de Centúria, de Giorgio Manganelli*. Revista Em Tese, Belo Horizonte, v, 6, p. 1-253, agosto, 2003. Disponível em:

http://150.164.100.248/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2006/08-Claudemir-Francisco.pdf

ANTELO, Raúl. *Uma literatura centáurica*. Revista Iberoamericana, vol. LXIV. N 182-183, enero-junio, 1988; 81-84.

ANAHORY, ANA. *Leituras do sublime: Lyotard e Derrida*. Philosophica, Lisboa, pp.131-154.2002.

ARCINIEGAS, Triunfo. *Noticias de la niebla*. Medellín: Gato negro. 2010.

BADIOU, Alain. *O século*. São Paulo: Ideias & letras, 2007.

BARBOSA, Maria Aparecida. *Fragmento no romantismo alemão, na literatura brasileira e em Borges a partir do ensaio “A ameaça do lobisomem” de Silviano Santiago*. Florianópolis: UFSC. Fragmentos, num. 18, p. 57, jan-jun, 2000.

BARROS, Pía. *Llamadas perdidas*. Barcelona: Thule ediciones. 2006.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____ *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira. 1984.

_____ *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva. 1987.

- _____. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: centro editor de América Latina. 1977.
- BASTA! *Cien mujeres contra la violencia de género*. Antología de microficciones. Buenos Aires: Macedonia. 2013.
- BATAILLE, George. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM. 1989.
- _____. *O erotismo*. Porto Alegre: ed. LePM. 1987.
- BENJAMIN, Walter, “Pequena historia da fotografia” Em: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense. 1984.
- BLANCHOT, Maurice. “A leitura de Kafka”. Em *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco. 2011
- _____. *A conversa infinita*. A palavra plural. São Paulo: Escuta. 2010.
- _____. *A comunidade inconfessável*. Brasília: Lumme. 2013.
- _____. “O narrador” Em: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense. 1984.
- BORGES, Jorge L, *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia Das Letras. 2007.
- BORGES, Jorge L; CASARES, Bioy. *Cuentos breves y extraordinarios*. Edición online. 1953.
- _____; OCAMPO, Silvina. *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosas Naife. 2013.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para el próximo milenio*. Madrid: Ciruela. 1994.
- _____. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das letras. Trad. Mainardi, Diogo. 1990.

CAMPRA, Rosalba. “Anaquel de microficciones”, Letral, 2011, pp. 160-176.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG. 2003 e 2010.

_____ *Os antimodernos de Josehp de Maistre e Roland Barthes*. Belo Horizonte: UFMG. 2011.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Vol3. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2001.

_____ *Del cuento corto e sus alrededores*. Em *Ultimo raund*. 1969.

Disponivel:http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/del_cuento_breve_y_sus_alrededores.htm. Texto sem paginação.

_____ *Obra crítica 2*. Organizada por Jaime Alazraki. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1999. Versão Digital.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: ed Imago. 1977.

DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthopos, editorial del nombre. 1989.

DI GERÓNIMO, Miriam. *Narrar por knock-out. La poética del cuento de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Simurg. 2004.

DUARTE, De Andrade Pedro. *Dois tempos da literatura: António Candido, Silviano Santiago e o modernismo*. Revista Semear 8, s.d, s.p. Disponível em: [www. Letras.puc-rio.br](http://www.Letras.puc-rio.br).

ETTE, Ottmar. *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación nuevas perspectivas transareales*. Guatemala: F&G Editores. 2009.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad; Baeta Neves Luiz Felipe, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. Prefacio á transgressão. Em: *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Musica e Cinema*. São Paulo: forense universitária. 2ed. 2009.

FREIRE, Marcelino. *Os cem menores contos brasileiros do século*. São Paulo: Atelie. 2004.

FUX, Jackes; DOS SANTOS, Darlan. “A contemporaneidade do oulipo”. Londrina, rev. Estação literaria. 2008.

GARCIA, Canclini, *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires, edit, universitaria de B.A. 1997.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Dispares y otros caprichos*. Palencia: Menoscuarto. 2005.

GONZÁLEZ, Echevarría. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa Latinoamericana*. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 2000.

LAGMANOVICH, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto. 2006.

_____. *Los cuatro elementos. Microrrelatos*. Palencia: Menoscuarto. 2007.

LOPES, Denilson. *Beleza, beleza e nada mais*. Revista literária. Ilha do Desterro. N 51, p. 165-181. Jul/dez. 2006.

LUDMER, Josefina. “Literaturas posautónomas”. Em Revista virtual Z cultural. 2007. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>

LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa. 1989.

MANGANELLI, Giorgio. *Centúria. Cem pequenos romances-rio*. São Paulo: Iluminuras. 1995.

MARTINEZ; RODRIGUES. “Sobre o micro-conto no Brasil”: *Heloisa Buarque: A ascensão do micro-conto brasileiro no início do século XXI*. Em *Microcontos e outras microformas. Alguns ensaios*. Rio de Janeiro: Universidade de Minha.

MARTINS, Luís. Introdução. In: *LEIBNIZ, G. W. Princípios de Filosofia ou Monadologia*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda/Universidade Nova de Lisboa, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: escala. 2ed, 2007.

NOREGOL, Francisca. *Espectrografias. Minificción e silencio*. Em revista crítica de narrativa breve. N 3. 2011.

Disponível

on-line

http://lejana.elte.hu/PDF_3/Francisca%20Noguerol.pdf.

PAREDES, Alberto. *El estilo es la idea: ensayo hispanoamericano del siglo XX. Antología crítica*. México D.F: Siglo XXI ed. 2008.

PAZ, Octavio. *Signos en rotación*. Madrid: Alianza. 1971.

_____ *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva. 1990.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa em América Latina*. Buenos Aires: El andariego. 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna cadencia. 2009.

REMIRO, Fondevilla. *El microrrelato metaficcional contemporáneo en Argentina y Cuba*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, tesis doctoral. 2012.

Disponível em: <http://zaguan.unizar.es/record/9600/files/TESIS-2012-103.pdf>

ROA, Bastos Augusto. *Metaforismos*. Buenos Aires: Seix Barral. 1996.

- ROAS, David. *A ameaça do fantástico. Aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp. 2014.
- _____ *Poéticas del microrrelato*. Compilación de textos. Madrid: Arco Libros. 2010.
- _____ *A ameaça do fantástico*. São Paulo: Unesp. 2013.
- RODRIGUEZ, Jaime. A. Curso de narratología. *Para el estudio y disfrute de las narraciones*. Bogotá: Pontificia universidad Javeriana. 2004, p. 10.
- ROJO, Violeta. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: equinoccio, 2009, p. 37.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo& Rothschild, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 2009.
- SHUA, Ana María. *Fenómenos de circo*. Buenos Aires: Emecé. 2011.
- _____ *La Suenera*. Buenos Aires: Emecé. 2006.
- TAMAYO, Martalucia. *Germán Arciniegas y Macedonio Fernández: vidas paralelas posmodernas*. Bogotá: Ed Pontificia Universidad javeriana. 2006.
- TOMASSINI, Graciela. COLOMBO, Stella. *La microficción como una máquina de pensar*. Revista electrónica de estudios sobre la ficción breve. El cuento em red, p.31.
- TREVISAN, Dalton. *111 ais*. LP&M Pocket. Brasil. 2000, p. 67
- VALENZUELA, Laura. *Em Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy*. Córdoba: Alcion. 2004.

_____ “Escribir con el cuerpo”. Em *Palabras peligrosas*.

Texto

on-line:

<http://peligrosaspalabras.blogspot.com.br/2006/12/escribir-con-el-cuerpo.html>

_____ *Juego de villanos*. Barcelona: Thule ediciones. 2008.

VEJMELKA, Marcel. *A ordem do mundo segundo João Gilberto Noll. Mínimos, múltiplos*. Ver Ibero-americana. 2009.

Disponível:

[http://www.iai.spk-](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/36-2009/36_Vejmelka.pdf)

[berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/36-2009/36_Vejmelka.pdf](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/36-2009/36_Vejmelka.pdf)

ZAVALA, Lauro. *La microficción bajo el microscopio*. México, D.F: Difusión cultural UNAM. 2006.

_____ *Minificción contemporánea. La ficción ultracorta y la literatura posmoderna*. Guanajuato: Universidad Autónoma de Guanajuato. Notas de curso. 2011.