

Ensaio

curso de linguística geral e suas possíveis leituras a respeito de

oria do valor Os Anagramas de Saussure: seu modo de pr

nça nos estudos da Linguagem A produção teórica de Saussur

m dois manuscritos do fim do século XIX Elian

ara Silveira Durkheim e Saussure: dois clássicos e duas ciênci

a abordagem do fato social Michel Pêcheux e Ferdinand Saussur

xiste um diálogo possível? O conceito de an

trariedade e o pulo da experiência para a linguagem: o qu

na (re)leitura de Saussure pode dizer à Linguística Cognitiv

ngua, fala, sincronia e diacronia no jogo de xadrez L

ialogisation au Cœur du Couple Polyphonie/Dialogisme ch

*Do conto ao microconto: entre a tradição e a modernidade**



Rosely Costa Silva Gomes¹

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB, Campus de Jequié)

Resumo:

Busca-se com o presente estudo refletir sobre a forma narrativa do *microconto*, a partir das teses de Ricardo Piglia, Julio Cortázar, Ítalo Calvino, Edgar Alan Poe, dentre outros teóricos, tentando evidenciar traços que a aproximam da forma do conto, bem como elementos diferenciadores. Nesse intuito, nos interrogamos: em que medida as teses produzidas para o conto poderiam contribuir para a compreensão da forma microconto? Na *passagem* do conto ao microconto, quais traços resistem, quais se modificam?

Palavras-chave: microconto; prática discursiva; memória.

Abstract:

In this study we propose to reflect on *flash fiction* based on theses from Ricardo Piglia, Julio Cortázar, Italo Calvino, Edgar Alan Poe, among other theorists, trying to highlight features that approximate flash fiction to short stories as well as differentiating elements. To that end, we ask ourselves: to what extent can theses produced for short stories contribute to an understanding of flash fiction? In the passage from *short story* to *flash fiction*, which traits resist, which threads are modified?

Keywords: flash fiction; discursive practice; memory.

Resumé :

Dans cette étude, nous nous proposons de réfléchir sur la *microfiction* a partir des thèses de Ricardo Piglia, Julio Cortázar, Italo Calvino, Edgar Alan Poe, entre autres théoriciens, en essayant de mettre en évidence des caractéristiques qui se rapprochent de la forme du conte ainsi que des éléments de différenciation. À cette fin, nous nous demandons: dans quelle mesure les thèses produites pour le conte pourraient contribuer à une meilleure compréhension de la microfiction? Pendant le passage du conte à la microfiction quels traits sont conservés? Quelles lignes sont transformées?

Mots-clé: Microfiction; pratique discursive; mémoire.

* Recebido em 29 de junho de 2013. Aprovado em 18 de dezembro de 2013.

¹ Doutoranda em Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia, é Professora Assistente do Departamento de Ciências Humanas e Letras da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB, Campus de Jequié).

Introdução

A definição das formas narrativas é uma questão controversa e que remonta de longínqua e milenar história. Tal dificuldade reside nas transformações por que passaram essas formas ao longo dos tempos, seja em relação às fontes das quais se originaram, seja em relação à sua extensão. No presente estudo, buscaremos refletir sobre “um tipo de narrativa que tenta a economia máxima de recursos para obter também o máximo de expressividade, o que resulta num impacto instantâneo sobre o leitor” (Paulino 2001:137). Trata-se do microconto, forma narrativa cuja emergência data do despontar do século XXI. Por sua forma concisa e breve, essa modalidade narrativa tem colocado dificuldades quanto à sua definição, haja vista a possibilidade de se confundir com tantas outras modalidades de microtextos. Por conseguinte, compreendemos com Spalding (2008:52) que “é preciso analisarmos tais textos não em sua extensão, mas em sua forma e conteúdo para compreendermos seu funcionamento”. Assim, numa tentativa de contribuir para a compreensão dessa forma narrativa, que nos parece muito peculiar desse nosso momento contemporâneo, o qual prima pela velocidade, pela concisão, é que desenvolvemos esta proposta. Sem pretender aqui entrar no mérito das discussões acerca da definição do conto, objetivamos refletir sobre a forma narrativa do *microconto*, a partir das teses de Ricardo Piglia, Julio Cortázar, Ítalo Calvino, Edgar Allan Poe, dentre outros teóricos, buscando evidenciar traços que a

aproximam da forma do conto, bem como elementos diferenciadores. Não alimentamos a ideia de produzir constatações conclusivas sobre a questão, mas apenas, à maneira do poeta, aproveitar os fios que já se tecem, cruzar com outros e lançá-los àqueles que se interessem em apanhar esse grito e dar continuidade a esta teia tênue que ora se vai tecendo. Pensamos que apenas reunindo o grande mosaico de ideias que se formam em torno dessa temática é que conseguiremos chegar a um entendimento mais consistente dessa forma narrativa. Sabemos da precariedade desse tipo de análise por conta do que foi selecionado como objeto, já que o processo de criação, embora consideremos como um processo regado, não se encontra engessado em leis de produção e o trabalho artístico quase sempre se empenha por transpor as barreiras impostas mesmo pelo campo artístico. Impõe-se, nesse sentido, a ciência de que “as tentativas de se buscar um elemento comum aos contos [e também aos microcontos] para além do simples contar histórias [...] tendem também a se desdobrar [...] em quase tantos quantos são os contos que se contam. O que faz também, de cada conto, um caso... teórico.” (Gotlib 1985:83). Nesse sentido nos interrogamos: em que medida as teses produzidas para o conto poderiam contribuir para a compreensão da forma microconto? Na *passagem* do conto ao microconto, quais traços resistem, quais se modificam?

No que diz respeito ao levantamento da fortuna crítica de ambas as formas, também buscaremos referências nos estudos já desenvolvidos no Brasil a respeito dessa temática. Embora seja

consenso entre os estudiosos do microconto que ainda não exista dentro da produção teórica brasileira obras de referência sobre o assunto, não podemos ignorar as primeiras tentativas de teorização empreendida a respeito dessa nova modalidade. A revisão da literatura já produzida nos revelou a incidências de certos traços esboçados em análises já desenvolvidas. Por isso, tratamos de colher esses vestígios nesse material já produzido e tecer a nossa colcha com as matizes dessa produção, formando o mosaico com esse precioso material que se encontra disperso, resultante de um olhar atento desses pesquisadores. Por isso, este estudo empenha-se no recolhimento de regularidades discursivas que apontam para essa produção e que formam uma memória discursiva que define a prática de produção desse gênero. cremos que o que tem permitido a diferenciação entre os gêneros literários é justamente a constituição dessa memória que embora fluida, mantém elementos constantes que permitem a definição de uma prática. Nesse sentido, os enunciados extraídos daqueles estudos serão postos em confronto com outras produções a fim de se analisar se se trata de um traço recorrente ou já uma transgressão a uma regularidade.

Este estudo também nos permite refletir sobre a relação entre a teoria e a produção literária. As referências levantadas sobre o tema aqui em estudo identificam a inexistência de uma teoria para essa produção. Isso nos encaminha para a constatação de uma certa anterioridade da prática, fato que, para Cortázar, não se constitui necessariamente como um problema, já que

ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar, não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável; em segundo lugar, os teóricos e os críticos não têm porque serem os próprios contistas, e é natural que aqueles só entrem em cena quando exista já um acervo, uma boa quantidade de literatura que permita indagar ou esclarecer o seu desenvolvimento e suas qualidades. (Cortázar 1993:150).

No que se refere ao material de análise, selecionamos a obra *Os cem menores contos brasileiros do século*, por se tratar de uma das referências nacionais para este tipo de produção.

O microconto: condições históricas de emergência/ definições de uma prática

Ao pensar na forma do microconto, bem como de qualquer produção literária, julgamos importante por em análise um aspecto: as condições históricas que possibilitaram/definiram a sua emergência. Esse é um aspecto de grande relevância a ser considerado, por incidir diretamente sobre a sua extensão, sobre a seleção temática e, em consequência, sobre a seleção dos elementos formais da composição.

Embora desconsiderada por muitos teóricos como elemento definidor da forma, a extensão do conto vem exigindo a elaboração de tipologias diversas que abarquem a sua diversidade. Derivada dessa forma macro, hoje, já é possível identificar as formas denominadas

minicontos (constituído por até 200 caracteres), microcontos (com até 150 caracteres) e os nanocontos (com até 50 caracteres).

Se até o presente momento, a extensão não podia ser tomada como elemento definidor da forma do conto, dada a dificuldade de objetivação da sua medida, no que diz respeito ao microconto esse aspecto não pode ser desmerecido, tendo em vista o fato de ter sido um gênero² nascido nas redes sociais cuja produção escrita prima pela velocidade e concisão. Segundo Rodrigues (2011:249), “o microconto marca a ascensão do mundo digital, eletrônico, computacional, internético, que sepulta — sem ultrapassar — o universo das máquinas mecânicas.”. Isso implica numa definição quanto à quantidade de caracteres, logo, num modo de medir objetivamente a extensão da forma. Uma das justificativas apresentadas para a determinação da quantidade de caracteres diz respeito exatamente à possibilidade de envio desses microtextos através de mensagens SMS pelo celular, o que evidencia a íntima relação dessas formas com as novas tecnologias de informação e comunicação.

Essa imposição do suporte acabou por garantir uma configuração diferenciada para a forma do conto, que já vinha sofrendo a pressão das mídias impressas de grande circulação a exemplo de jornais e revistas. Fenômeno que não deve ser visto como uma peculiaridade da forma do conto, mas de toda a produção

2 A utilização dessa terminologia será mantida dada a inexistência de outra que nos permita identificar estas microformas. Segundo alguns estudiosos, a teoria literária ainda não reconhece o microconto como um gênero literário à parte.

literária, que, sob certos aspectos, sofreu transformações significativas com o advento do telégrafo, do telefone, do cinema, do rádio e da TV. Isso nos induz a constatar que a produção artística também se encontra submetida a questões de ordem prática a exemplo das exigências impostas pelas mídias onde circularão ou com as quais estarão interagindo. A crescente necessidade de condensação traz implicações gerais às formas consagradas pela tradição, impondo o desenvolvimento de novas competências no âmbito da produção/recepção artística. Evidencia-se assim a importância de se olhar para essas novas produções considerando-se seus modos de transmissão e suas redes de comunicação, porque, conforme Maingueneau (2006:213), “as mediações materiais não vêm acrescentar-se ao texto como circunstâncias contingentes, mas em vez disso intervêm na própria constituição de sua mensagem.”.

A temática da extensão do conto foi tratada por Poe em sua *Filosofia da Composição* e parece-nos tocar nesse aspecto que poderia vir a compor a memória discursiva da prática de produção de microcontos: “Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído.” (912-913).

Na segunda resenha escrita por Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne, esse aspecto já havia sido tematizado:

Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Porém, a simples detenção da leitura por si só seria suficiente para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou pela interrupção.³

Se no século XIX a interferência dos *assuntos do mundo* no processo de leitura já se constituía um problema, nos dias atuais essa questão tende a se potencializar, instituindo novas formas narrativas, que se configuram como “metáfora da velocidade com que circulam os seres, as mensagens, os objetos, os textos nas sociedades contemporâneas.” (Cury et al. 2001:138). Assim, “nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento.” (Calvino 1994:64).

Essas micronarrativas impõem novas relações entre leitor e texto, exigem novas habilidades para lidar com esses textos, que podem ser traduzidas nas palavras de Zavala: “El reconocimiento de estas formas de escritura requiere estrategias de interpretación más flexibles que las tradicionales, es decir, estrategias que estén abiertas a incorporar las contingências de cada contexto de interpretación.” (Zavala 2006:38). O microconto abaixo nos parece sinalizar para essa

3 Disponível em: < http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html.> Acesso em 1701/2013.

singular experiência narrativa, demarcando ainda o papel do leitor no processo criador:

PSICONTODÉLICO

- *Põe na língua.*
- *LSD?*
- *É.*
- *E o leitor?*
- *Dê-lhe o fio de Ariadne*

Ricardo Corona

Da análise do microconto de Corona extraímos, por inferência, aspectos que norteiam as instâncias de produção e recepção dos microcontos. Essa constatação justifica-se por concebermos com Maingueneau (2006:66) que

O discurso literário propriamente dito [...] busca absorver “no mais profundo de sua exposição, suas próprias estruturas teóricas, pronto a operar com elas obliquamente num nível estrutural ou a reinscrevê-las ficticiamente como seu próprio conteúdo.” É, pois, nas formas literárias que se tem de tornar manifesto o pensamento que a literatura produz.

Assim, tanto em nível do conteúdo, quanto em nível estrutural é possível depreender caracteres próprio a cada produção, como tentaremos demonstrar pela análise que segue.

O título — *Psicontodélico* — institui-se como uma espécie de neologismo e convida-nos a uma experiência singular como é possível depreender a partir do processo de formação da palavra que o compõe. O termo psicodelia, segundo a Enciclopédia Livre *Wikipédia*

remete à percepção de aspectos da mente anteriormente desconhecidos, inusitados ou pela exuberância criativa livre de obstáculos. Identifica-se com experiências que incluem uma produção visionária semelhante a alucinações, mudanças de percepção, sinestesia, estados alterados de consciência semelhantes ao sonho, psicose e êxtase religioso. A prática de produção de microcontos identifica-se com essa exuberância criativa que se encaminha para uma espécie de atordoamento como efeito, como tentativa de buscar respostas. Uma condição requerida para o exercício dessa prática é a capacidade de enxergar as sutilezas, captar o instante que provoca o desequilíbrio e transformando-o em palavra.

No que concerne à recepção, o *fio de Ariadne* é a resposta para o posicionamento do leitor. Ainda segundo a Enciclopédia Livre Wikipédia a expressão *O fio de Ariadne* constitui-se como “um método singular que permite seguir completamente pelos vestígios das pistas ou assimilar gradativo e seguidamente uma série de verdades encontradas em um evento inesperado, ordenando a pesquisa, até que atinja um ponto de vista final desejado”. É o que é pressuposto como o papel do leitor no microconto acima e que cremos ser aplicável a todas as formas do microconto. A construção dos trajetos de sentido se dá pelo levantamento dos vestígios, assinalados na obra pela instância de produção e que põem em evidência aspectos como a intertextualidade, a interatividade, que reclamam uma participação cada vez mais ativa da instância de recepção no processo criador.

Sobre esses aspectos, adverte-se, ainda, que nessa relação com o leitor da contemporaneidade, o escritor não pode deixar de considerar a temporalidade, demarcada pelas impressões de urgência e instantaneidade, como um aspecto interveniente no processo produtivo. O microconto deve, portanto, ser analisado, sob a ótica da “abreviação comunicativa imposta pelos meios cibernéticos.” (Martins 2011:275). E ainda como

Fruto da aceleração dos tempos modernos, de um novo contexto de leitura fundado pela fragmentação do próprio tempo dedicado à palavra impressa com a explosão dos multimeios, da impossibilidade de totalização ficcional da vida (crise do romance), do rescaldo das vanguardas modernistas — em especial a surrealista no universo hispano-americano —, da pressa e da escassez dos tempos dedicados à leitura, do esgotamento das formas tradicionais, especialmente do romance, ou fruto das possibilidades inéditas que os escritores vêm descobrindo quando postos frente à concisão extrema da forma... (Gonzaga 2007:10)

Outro aspecto relacionado às condições históricas de emergência toca naquilo que Costa Pinto (2004:83) denomina a *urbanização do imaginário da literatura brasileira* e que poderia ser traduzido nas palavras de Cury (2007:9): “A ficção brasileira da contemporaneidade tem suas raízes no solo urbano, no contexto atual do país cuja feição predominantemente rural foi substituída pela vida agitada e violenta que caracteriza suas grandes metrópoles. As produções culturais contemporâneas insistem, pois, na encenação do espaço urbano.”. Ainda conforme a mesma autora o “espaço da cidade assume feição performática, exibido em cenas rápidas, *sketches* que

rompem com formas enunciativas consagradas, deslocando técnicas e gêneros narrativos, sob o olhar de *narradores também eles condenados ao seu movimento vertiginoso.*” (Cury 2007: 9, Grifos nossos).

Ao analisar o último período do enunciado acima, em negrito, destacamos as transformações provocadas por essa relação com o urbano na experiência narrativa e que nos encaminha a um aspecto que se encontra intimamente ligado à prática de produção literária: a constituição subjetiva, aqui compreendida como uma construção histórica que produz sujeitos singulares. Trata-se de um aspecto que não pode ser desmerecido por se encontrar implicado no funcionamento da produção artística, por incidir no exercício da função-autor.

Conforme Foucault (2006:279), a função-autor é constituída historicamente. Ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira em todas as épocas. É definida por uma série de operações específicas e complexas. Isso indica que no interior do próprio campo literário, num processo ininterrupto, definem-se e redefinem-se regras que regulam esse exercício e que permitem ao sujeito constituir-se enquanto autor. Posição que se demarca tanto por uma espécie de sujeição às normas que regulam o exercício da função-autor no período, quanto pela ruptura - considerada como a transgressão às condições definidas em uma dada conjuntura para o exercício da função-autor. Não se trata de um processo de apropriação da técnica, mas da constituição de uma subjetividade que responde pela prática de produção de cada obra em cada momento.

Disso decorre, a nosso ver — com todas as ressalvas relativas aos afastamentos teóricos peculiares a cada um dos estudiosos postos aqui em comparação - o comentário de Cortázar a respeito da arte de produzir contos. Em seu ensaio “Alguns aspectos do conto”, Cortázar enfatizará que não é a escrita *chã e fluente* de um tema que comoveu o autor que produzirá o mesmo efeito no leitor. Segundo ele, para que esse efeito seja obtido é necessário um *ofício de escritor*. Isso nos parece remeter à ideia de constituição de uma subjetividade que permita a inscrição no campo literário, o que se realiza pela sujeição às normas (ainda que implícitas ou inconscientes) instituídas pelo próprio campo e que o individualiza em relação às demais práticas produtivas humanas. Ao descrever seu processo de criação, na sua já citada *Filosofia da Composição*, Poe também revela sua inscrição no campo literário, pela exposição de saberes peculiares. A produção de um efeito só é possível por uma combinação original de elementos já fornecidos pelo campo, o que pressupõe a existência de uma memória a transpassar a produção. A inscrição subjetiva no ofício de escritor é condição requerida para a produção de contos que consigam o efeito de *sequestro momentâneo do leitor*. (Cortázar 1993:157).

Nesse sentido, não poderíamos analisar essa produção sem por em destaque a relação tecnologia e exercício da função-autor. A produção de microcontos, além de reclamar um diálogo com a tradição pela exigência de manutenção de elementos estabilizados na forma do conto, impõe, para o exercício da função-autor, uma intimidade com os meios tecnológicos, seus limites e alcances. Assim,

na análise dessa nova modalidade enunciativa é preciso levar em conta que nos encontramos diante de

Uma geração que não mais escreve a lápis, utilizando caneta ou em máquinas de escrever. Que nasceu à margem da internet e fez dela seu suporte de publicação, divulgação, crítica e relacionamento com o leitor. O que, de certa forma, obriga a crítica a olhar para sites especializados, pessoais, blogs ou redes sociais não como modismo, mas como instrumentos de formação do escritor, de conformação da linguagem do escritor, e de possibilidades autorais e editoriais sem paralelo nas obras nascidas para o suporte papel, em especial com a constituição de links, de hipotextos e hipertextos, de simultaneidade de formas de representação, de interconexão com outras artes, além de recursos de interrelação com o leitor ainda inexplorados esteticamente. (Souza; Rodrigues 2011: 265)

O processo de *urbanização do imaginário* e, conseqüentemente, da *condenação do olhar do narrador ao movimento vertiginoso da metrópole*, mencionados anteriormente, incidem sobre o funcionamento da produção literária, via exercício da função-autor, imprimindo-lhe os valores literários que têm cada vez mais na velocidade seu ponto de ancoragem. É para esses traços, considerados como decorrentes de um funcionamento literário regulado por regras instituídas historicamente, que nos voltaremos na definição da forma do microconto.

Do conto ao microconto

No âmbito das formas narrativas que têm despertado interesse de estudiosos em todos os períodos destacamos o conto. Sua produção deve ser reconhecida como uma prática que acompanha a humanidade desde tempos imemoráveis. Fixar uma data que identifique a sua origem pode nos obrigar a remontar ao nascimento do próprio homem o que se traduz numa tarefa árdua e quase impossível. Atravessando milênios de história, chega à contemporaneidade na sua forma mais condensada: o microconto. Constituído, por vezes, por umas poucas palavras, sua denominação implica numa relação de similaridade com a forma do conto. A anteposição do prefixo *micro* indica a condensação da forma sem perda de seus traços identitários. Isto posto, acreditamos ser possível traçar uma identidade própria a essa nova forma a partir da recensão dos traços que a compõe em seu nível macro. Contudo, alerta-se desde já que a tarefa de aprisionar o conto nos limites de uma definição, nos contornos de um conjunto de traços deve ser vista com grande suspeita ou, no mínimo, com a humildade de não se estar diante de uma constatação conclusiva. Ao olharmos para essa forma narrativa, devemos ter em conta tratar-se de um gênero “esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos [...] tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.” (Cortázar 1993:149). Isso indica que quanto mais se reflete sobre essas produções novos traçados vão

sendo delineados, os quais, por sua vez serão abandonados em seguida. Vemos, com isso, uma dinamicidade do fazer literário que não se deixa aprisionar em nenhum campo teórico. Entretanto, se ainda não atingimos (e quiçá um dia atingiremos) a compreensão do modo de ser dessa produção em sua totalidade, alguns traços se impõem como indispensáveis. É sobre esses traços que estaremos discorrendo nos tópicos que seguem. E é a partir deles no confronto com a produção em si que estaremos tentando destacar os elementos para uma poética do microconto.

Nascida sob o signo da velocidade, a forma do microconto, por sua própria terminologia, tende a apontar para a compactação ou, hipotetizamos, abandono de alguns aspectos do conto. A análise do microconto sob a perspectiva do exercício da função-autor demanda, pois, um diálogo entre tradição e modernidade. Assim, não podemos fugir das recensões da forma macro. É para esse fim que nos encaminhamos com vistas a resgatar a memória que compõe a produção de contos e que, por conseguinte, está na base do funcionamento dessa produção que “dialogando com a memória do gênero, com ela rompe para instaurar uma *poética do acontecimento*.” (Cury 2007:11).

Embora muitos teóricos da literatura chamem a atenção para a inexistência de uma poética do conto, é possível encontrar, entre autores referendados pelo campo, certas preceptivas que, a nosso ver, vão criando uma identidade própria para essa produção. Em sua obra *Valise de Cronópio*, em texto crítico denominado *Alguns aspectos do*

conto, Julio Cortázar apresenta-nos uma dessas preceptivas que compõem a memória da prática do contista: “O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário.” (Cortázar 1993:152). Disso decorre a necessidade de escolher e limitar um acontecimento que seja *significativo*, que permita ao leitor projetar-se além do que se encontra expresso no conto. Nesse sentido, Cortázar identifica como contos memoráveis aqueles que “são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia de seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto.” (Cortázar 1993:155).

Ainda segundo este autor, um bom conto é incisivo, mordente, sem tréguas desde as primeiras frases. Nele não há espaço para elementos gratuitos meramente decorativos. Para ele, “o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal” (Cortázar 1993:152) a fim de produzir a abertura à coparticipação do leitor.

Cortázar cita as noções de significação, de intensidade e de tensão como elementos que permitem uma melhor aproximação do gênero. A significação remeteria à seleção de um acontecimento real ou fictício, ainda que seja o mais cotidiano, trivial, com propriedade de se converter “no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica.”

(Cortázar,1993:153). Essa significação não é algo intrínseco à temática selecionada. A potencialização das temáticas mais prosaicas só será possível se relacionada às noções de intensidade e tensão, que dizem respeito ao tratamento literário da temática, “a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto.” (Cortázar 1993:156). Sobre esse aspecto, Cortázar destacará como qualidade para um grande conto, capaz de produzir no leitor a comoção que se apoderou do seu autor no momento da produção, o desenvolvimento de um estilo baseado na intensidade e na tensão: “um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual, a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial.” (Cortázar 1993:157). A intensidade, consistindo na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, nas palavras do autor; a tensão concebida como “uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta.” (Cortázar 1993:158).

Os traços acima identificados por Cortázar aproximam-se de um dos aspectos considerados por Calvino, em suas *Seis propostas para o próximo milênio*, como um dos valores que deveriam ser preservado pela literatura no decurso desse novo milênio: a *exatidão*, a qual envolve: “um projeto de obra bem definido e calculado; a evocação de imagens nítidas, incisivas, memoráveis;[...] uma

linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.” (Calvino 1994:71-72).

Dos aspectos apontados, destacamos para análise: acontecimento significativo, condensação de tempo e espaço, intensidade e tensão como efeitos do tratamento dado ao tema e que conferem exatidão ao texto.

Ao contrastar os traços identificados com a forma do microconto é possível ver neles uma espécie de *hiperbolização* daqueles traços, conforme podemos constatar no microconto abaixo de Sérgio Mória. Neste é possível observar a realização de uma espécie de corte cirúrgico num ponto nodal de uma situação conflituosa que se põe em cena:

ASSÉDIO SEXUAL

Eu vou estar denunciando o senhor ainda hoje.

A situação de interação selecionada para compor o microconto conseguiu de forma extremamente perspicaz realizar o rasgo perfeito para trazer à cena todo o conflito vivido nessa relação em nove caracteres. Há, como indicado no título, um caso de assédio. Destaca-se a esse respeito que, assim como nos contos, o título, quando colocado nos microcontos, é uma unidade de significação que contribui na construção da história contada. Parte constituinte da história, o título produz uma espécie de emolduramento, que

delimita o tema, em certas circunstâncias, mas o amplia em outras. Por conseguinte, nem sempre o título pode ser considerado como o elemento que contribui para o fechamento dos sentidos na narrativa. Há casos em que ele é o elemento gerador de ambiguidades. O texto tematiza então uma situação de assédio sexual entre um homem e uma segunda pessoa impossível de ser identificada. Infere-se ser alguém subalterno ao seu suposto agressor, haja vista o uso do pronome de tratamento “senhor”. O uso do jargão na forma geruntiva — *vou estar denunciando* — os permite delinear sujeitos prováveis para o enunciado, uma segunda pessoa envolvida no ato de interação: considerada como a “praga do telemarketing” pelos gramáticos tradicionais, essa forma composta tem também servido principalmente para fazer referências aos operadores de telemarketing que abusam dessa estrutura verbal. Popularizada, a expressão pode ser facilmente encontrada em registros de conversas em empresas. Fato que nos permite a constituição de um trajeto de sentido que nos encaminha para o universo de uma empresa, de instituições financeiras ou comerciais, repartições públicas ou privadas. Outras interações sociais poderiam ser identificadas no âmbito do assédio, a exemplo de pais e filhos, empregados domésticos e patrão, etc..., mas a forma verbal parece nos conduzir aos universos anteriormente mencionados.

Deduzimos pela análise que sua contribuição não se restringe à delimitação do espaço da narrativa, bem como de seus possíveis enunciadorees. Permite-nos ainda a reconstituição da trama que nos

toma de assalto a partir do enunciado. A forma composta do gerúndio tem sido alvo de crítica, segundo alguns linguistas, não apenas pelo modo indiscriminado como tem sido utilizado por aqueles profissionais, mas pelos efeitos de sentido que produz. Quase sempre, encontra-se, nesses contextos, relacionadas a ações contínuas futuras que acabam por não ocorrer: *vou estar desligando, vou estar solicitando o seu reembolso, vou estar enviando...* O resgate desse efeito no interior da narrativa denuncia um ato consentido por parte da suposta vítima. Ou de alguém que compartilha com ela (a suposta vítima) do seu *infortúnio*. Magistralmente calculada, a expressão é um convite ao exercício da imaginação; um labirinto com saídas diversas que se descortina diante do leitor, a quem cabe decidir qual o rumo deseja seguir: a personagem que ameaça fazer a denúncia tem mesmo intensão de fazê-la? Trata-se da pessoa abusada ou de uma terceira pessoa que tomou conhecimento do fato? Por que aceitou a condição de assédio até aquele momento ou tendo conhecimento não o denunciou antes? A quem interessaria o segredo? Por que avisa que realizará a denúncia? Trata-se de uma chantagem com intuito de extorquir algum benefício? Para quem será feita a denúncia?

O adiamento do ato é reforçado pela expressão *ainda*, que produz um efeito de modalização da ação, atenuando o seu caráter primeiro de defesa, transformando o enunciador de vítima em cúmplice. O ritmo que o conjunto das expressões empresta ao enunciado contribui para denunciar essa transformação. A forma imperativa seria a mais adequada ao efeito de denúncia, o que reforça

a suspeita que aqui levantamos: as construções linguísticas trazem a tona o caráter do enunciador que se coloca no entremeio entre vítima e agressor. A criteriosa seleção de cada um dos componentes linguísticos conseguiu produzir no enunciado aquilo que Cortázar denominou de “abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento [...] literário contido [...] no conto.” (Cortázar 1993:152).

A esse respeito, merece atenção a observação de Ítalo Calvino:

O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Estou convencido de que escrever prosa em nada difere de escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável. (1993:61)

Pelas observações precedentes podemos concluir que, apesar da exigência de extrema condensação, o microconto aproxima-se da forma macro no que diz respeito à possibilidade de transformação de uma temática prosaica em um acontecimento significativo. O que se destaca é a imposição de um rigor ainda mais acentuado na seleção dos constituintes linguísticos que comporão cada enunciado produzido. Cada palavra, cada sinal de pontuação deve ser identificado como um elemento decisivo. Nada pode ser desnecessário, pois, ali, nada sobra... nada falta.

Na sua obra “Formas breves”, Ricardo Piglia, em dois ensaios intitulados “Teses sobre o conto” e “Novas teses sobre o conto” escreve sobre a natureza dessa produção literária. Na primeira tese apresentada na obra, Piglia afirma: um conto sempre conta duas histórias. Segundo o autor, o conto clássico narra uma história em primeiro plano e constrói, em segredo, a segunda história. E ainda complementa: “Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (Piglia 2004:90). Importante destacar a referência feita pelo autor à forma clássica do conto, na qual a primeira tese enquadra-se perfeitamente, ou, a partir de que foi possível formulá-la. Assim, tomando como exemplo o conto “Retrato Oval”, um clássico de Edgar Allan Poe, é possível identificar o processo de materialização da tese: o primeiro plano da narrativa conta a história de um cavaleiro que chega ferido a um castelo aparentemente abandonado. Inicialmente, tudo leva a crer ser este o mote da narrativa. O desenrolar da produção nos encaminha, no entanto, para outro foco: a história de uma jovem esposa, que cedendo aos caprichos do marido — um pintor apaixonado, veemente e caprichoso — deixa-se pintar até a morte. As duas histórias encontram-se explícitas e se entrecruzam no todo do texto. Fato que não poderíamos evidenciar na forma do microconto, conforme veremos na análise abaixo:

- *Diz que me ama.*
- *Aí é mais caro.*

Beto Villa

Embora construído a partir de dois enunciados apenas, sem título e sem grandes descrições, o microconto permite-nos resgatar a cena de enunciação: trata-se de um diálogo envolvendo uma situação íntima, onde um dos interlocutores paga *para ser amado*. Não há referência a sexo, prostituição, entretanto, certos índices apresentáveis no texto nos remetem a uma cena em que um sujeito oferece um serviço por um valor e alguém compra esse serviço. Considerando-se que o serviço pelo qual se paga não se refere a um objeto material, que legitimaria uma cena entre um comprador e um vendedor, num sentido mais habitual, infere-se que estamos diante de uma cena construída a partir de um diálogo entre um (a) profissional do sexo e seu/sua cliente no momento em que o “serviço” estava sendo prestado. Outras possibilidades poderiam ser aí identificadas, tais como as sugeridas por Spalding (2008:66)

Não faltará, ainda, quem relacione o diálogo a um casal de namorados recentes, sendo a resposta dela uma ambigüidade irônica e reveladora do caráter da mulher, enquanto evidentemente muitas mulheres podem inverter a ordem com que temos lidado até aqui e imaginado uma cliente lidando com um michê ou uma mulher lidando com seu novo affair.

No que diz respeito à primeira tese de Píglia, importa destacarmos que aquilo que no conto de Poe se mostra a partir de índices localizáveis na superfície do texto, no microconto de Beto Villa só pode ser verificado em termos de sugestão: aquilo que se materializa no primeiro plano da narrativa é a história de um

encontro íntimo, provavelmente envolvendo uma situação de prostituição. Conforme já discorrido acima, o texto nos oferece elementos para essa constatação. Porém, é possível se pensar numa segunda história aí narrada de *forma elíptica e fragmentária, um relato secreto*, que não deve ser compreendido como um sentido oculto, mas como uma história que vai se deixando narrar a partir das estratégias engendradas pela narrativa visível: os enunciados selecionados trazem à tona a história dos relacionamentos humanos marcados por grande déficit de afetividade, de envolvimento emocional. A história de um amor comprado revela o processo de reificação das emoções, dos sentimentos. Poderíamos dizer que a história secreta que se insinua na superfície e produz o efeito de surpresa é a história de alguém com uma imensa necessidade de ser amado (a); que alimenta o sonho de um amor romântico e que é capaz de ir até as últimas consequências para satisfazer a sua necessidade. Não se trata apenas da satisfação de uma necessidade física (e não vamos entrar aqui no mérito do quanto de outros aspectos estariam envolvidos nesses relacionamentos *pagos*). O que é solicitado é que seja suprida a carência afetiva: *diz que me ama*. Esta é a história que se insinua nos limites do que se apresenta em superfície. É importante destacar a perfeita seleção dos enunciados, cuja capacidade de trazer à cena todo um universo conflituoso relativo aos relacionamentos deve ser explicitada. O contraste entre um enunciado marcado com grande carga de envolvimento

emocional e outro de caráter extremamente prático é a chave que dá acesso a um labirinto de possibilidades.

Contudo, considerando-se todas as possibilidades sugestivas do texto, não podemos deixar de mencionar o posicionamento de Rodrigues (2011:251) a respeito dessa primeira tese aplicada ao microconto, a qual julgamos mais apropriada para este caso: “No microconto não há uma história evidente e uma segunda história, secreta — jamais fragmento, há no microconto o encontro de diversas histórias, ou microconto não há.”. Esse traço pode ser tomado como uma regularidade para este tipo de produção, conforme podemos observar no microconto abaixo de autoria de Daniel Galera:

Botei uma sunga para apavorar.

O microconto acima ilustra, tanto quanto o de Beto Villa, a proposição de Rodrigues a respeito dessa forma narrativa. As possibilidades combinatórias são, ali, inúmeras. Não há uma história evidente, dada a impossibilidade de identificar quem *botou uma sunga*: homem ou mulher? Sendo homem ou sendo mulher, por que e a quem apavoraria? O fato de termos uma peça de vestiário comumente relacionada ao universo masculino não implica na proibição de sua utilização por uma mulher o que justificaria, talvez, o pavor que se supunha causar. Por outro lado, embora o verbo *botar* seja utilizado no sentido de vestir-se, não podemos deixar de destacar a possibilidade de sua utilização com o sentido de *colocar algo em*

algum lugar. Uma sunga colocada estrategicamente como forma de demarcar uma presença masculina por motivos de intimidação ou mesmo construção de uma intriga... Numa primeira leitura, *en passant*, tem-se a impressão de uma história evidente. Entretanto, passado o choque do primeiro contato: a explosão de novas possibilidades. Nisso reside um aspecto a ser considerado próprio do microconto: trata-se de uma cápsula de vida pronta a eclodir e desdobrar-se em tantas outras no ato de leitura.

Uma certa inquietação nos é causada, no entanto, na proposição de Rodrigues pela afirmação de que “há no microconto o *encontro* de diversas histórias”. Sem querer julgar a significação atribuída ao termo em destaque, resta-nos problematizar sobre os seus possíveis efeitos no enunciado: o que pressupõe a ideia de *encontro*? Essas histórias se cruzariam em algum ponto formando uma trama única ou se manteriam cada uma como uma unidade autônoma, tocando-se apenas em alguns pontos de intersecção? Acreditamos numa autonomia entre as histórias, que concorre para uma aproximação com um aspecto do conto apresentado por Brander Matthews (apud Gotlib 1985): a unidade de impressão. Tal unidade é decorrência da singularidade dos elementos que compõem a narrativa do conto: “o conto é o que tem unidade de tempo, de lugar e de ação. O conto é o que lida com *um só* elemento: personagem, acontecimento, emoção, situação.” (Gotlib 1985:59). Embora contestado em outros momentos, parece, no entanto, que esse ainda é um dos aspectos definidores dessa forma narrativa. Apesar de ser este um efeito já questionado por

alguns estudiosos do campo, podemos dizer que *unidade de impressão* e *totalidade* constituem-se, ainda, em efeitos que se deve perseguir na produção de microcontos, os quais podem/devem ser lidos num *piscar de olhos*, graças à manutenção desses traços. E se pensarmos nas condições históricas de emergência dessas formas, não podemos descartar a persecução desses efeitos.

Esse aspecto configura-se também como uma regularidade na produção de microcontos, conforme podemos atestar abaixo nas palavras de Martins (2011:281-282):

No discurso do microconto o importante é estabelecer apenas um núcleo significativo, ou seja, não importa quem é a personagem, se homem ou mulher, se há espaço delimitado ou demasiado aberto, se era dia ou noite: — é o leitor que completa as cenas. Há um jogo silencioso entre a ocultação total e a revelação parcial.

A possibilidade de constituição de histórias diversas a partir de um único fragmento é facultada por aquilo que também se apresenta como uma regularidade na produção de microcontos, conforme mencionado acima: a omissão de traços definidores dos seus enunciadores. Uma maior ou menor abertura para desdobramentos decorrerá da seleção dos termos mais apropriados ao efeito que se pretende alcançar.

Em suas “Novas teses sobre o conto”, Píglia discorrerá sobre o final, sobre a conclusão e o desfecho de um conto. A noção de espera e de tensão rumo ao final secreto (e único) é tomado como o ponto de partida para as suas reflexões, que também se norteiam pelos

seguintes questionamentos: “o que quer dizer terminar uma obra? De quem depende decidir que uma história está terminada?” (Píglia 2004:100). Para Píglia, “os finais são formas de encontrar sentido na experiência. [...] O final põe em primeiro plano os problemas da expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato. Não se trata de alguém externo à história [...] mas de uma figura que faz parte da trama.” (Píglia 2004:100).

Como poderíamos aplicar essas reflexões acerca do *princípio* e do *fim* numa forma tão condensada? Os postulados acima, pensados a partir de formas menos concisas do conto, poderiam ser aplicados à análise dos microcontos?

Tentando um possível entrecruzamento entre a tese enunciada e o microconto de Beto Villa, arriscamos uma questão: quem é a figura que compõe essa trama e que aí se encontra a espera do relato? Quais as expectativas que o final põe em evidência?

A resposta à primeira questão remete-nos à figura do primeiro enunciador, alguém com um alto grau de carência afetiva. Não sabemos se homem ou mulher; não há evidências no texto que aponte para essa definição. O que pode indicar uma estratégia do autor para universalizar/generalizar o problema. Quantos tipos poderiam ser apontados na atualidade, aptos a preencher tal função: o(a) velho(a) milionário(a) que se casa com a(o) alpinista social; a mulher de meia-idade, solitária, abandonada, que contrata os serviços do garoto de programa; o marido cuja mulher interesseira e fútil não se constrange em estourar todos os seus cartões de crédito... Todos unidos por um

único traço: a necessidade de ser amado (a) a qualquer preço. Histórias contadas, sem um relato visível, de figuras paradoxalmente apresentadas pela seleção do anonimato.

Quanto à segunda questão, ao resgatarmos a ideia de que “o final põe em primeiro plano os problemas da expectativa”, a tese enunciada por Píglia só se concretizaria se considerarmos que o primeiro enunciado coloca em evidência a expectativa do seu enunciador de poder encontrar alguma possibilidade de sentimento mesmo numa relação que envolve uma espécie de contrato financeiro. Mas, também revela todas as outras tentativas fracassadas na busca por um relacionamento pautado na afetividade. Pagar por um envolvimento emocional, pagar para obter afeto sugere a história de um fracasso... do fracasso da emoção em um mundo marcado pelo que é prático, consumível, descartável. Isso nos leva a compreender a afirmação de Píglia: “Há algo no final que estava na origem, e a arte de narrar consiste em postergá-lo, mantê-lo em segredo, até revelá-lo quando ninguém o espera”. Evita-se a narração dos infortúnios dos relacionamentos, das decepções amorosas pelos quais passou a figura do primeiro enunciador — ingênuo, sonhador, romântico — até o momento em que o segundo enunciador se pronuncia e descortina tudo o que até então se tentou ocultar. Destacamos o caráter prático desse enunciador na resolução de uma situação imprevista: a solicitação da oferta de serviços fora do âmbito do que foi acordado é negociada, sem nenhuma sutileza, sem maiores escrúpulos. Fato que se evidencia na utilização de frases curtas, mas com um poder de

condensar todo um universo imaginário: *aí é mais caro*. Essas evidências só se tornaram possíveis, graças ao corte temporal efetuado a partir do segundo enunciado, que imprime uma mudança rítmica, marcada pela tonicidade dos vocábulos selecionados (*aí; é*) e que acentuam com um tom mais rude o diálogo. Assim, é sempre no batimento dos enunciados que se pode vislumbrar alguma possibilidade de semelhança com os princípios que regem a produção do conto no que diz respeito ao encaminhamento para o final da narrativa, com um detalhe precioso a ser destacado: por se constituir como uma produção tão compacta, já demarcaria a presença do final no seu início. O último enunciado toma-nos de assalto revelando narrativas marcadas por desencontros e outros tantos desencantos. E neste movimento, a revelação de “surpresas, epifanias e visões”. E a constatação de que “na experiência renovada dessa revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida.” (Piglia 2004:114).

Por fim, um pequeno desvio, para novos encaminhamentos.

Embora quase sempre remissível a um fenômeno da contemporaneidade, a forma do microconto deve ser ainda analisada sob o auspício de uma memória cujos elementos discursivos remontam da grande virada científica instituída na era moderna que produziu toda uma transformação na experiência narrativa, bem como novas significações no âmbito da produção artística. Já nos confins do século XIX, Valéry (apud Benjamin 1994:206) afirmava: “já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje

não cultiva o que não pode ser abreviado.”. A respeito dessa reflexão, Benjamin complementarà que o homem conseguiu abreviar até a narrativa.

O fenômeno da brevidade na literatura — identificado por teóricos do microconto como um de seus traços mais inequívocos — é tematizado por Montandon (2007:17), em artigo intitulado “Minimalisme et forme breve dans l’écriture contemporaine”. Assinala esse autor que a brevidade como elemento de uma poética aparece com a modernidade: “La brièveté, définie par Edgar Allan Poe dans *Le Principe poétique* et *Genèse d’un poème* et reprise par Baudelaire, me semble apparaître comme étant le symptôme de la conscience même de la modernité (avant même la postmodernité.)”. Destaca que o tratamento do tema apresenta problemas de definição, não fazendo sentido associarmos a ideia de brevidade a um texto curto, já que existem longos romances formados de capítulos curtos. Também não considera adequado o tratamento da brevidade pela perspectiva da concisão, traço que segundo o autor pode ser identificado em romances com milhares de páginas. Entranhada na própria gênese do literário e da autorreflexividade que é característica de sua modernidade, a brevidade, segundo o autor, constitui-se de múltiplos estatutos e funções diversas: ela poderia ser vista como marca de temporalidade, de efemeridade; como sintoma de caducidade e sentimento de uma finitude depois que a morte de Deus foi proclamada. Montandon apresenta-a ainda como forma de suicídio:

Dans ce sens la brièveté est un mode de penser (et de non agir), impliquant de renoncer aux grandes chaînes causales, pour vaguer dans la micro-causalité, le minimalisme, l'infime et l'abîme, car le bref dans sa concision ouvre des vertiges, car ce qu'il ne dit pas, ce qu'il laisse de côté ne cesse de remuer et de s'agiter, l'écriture du non-dit ouvrant des perspectives infinies. (Montandon 2007:18)

Para Montandon a ausência de uma *théo-téléologie* implicou numa perda de visão global, totalizante e geral. Nesse processo, “le monde n'est plus un livre”, segundo afirmação de Hofmannsthal (apud Montandon 2007: 21) e a escrita “l'écriture dévoile toute l'étendue de son insignifiance et de son incapacité et impuissance à décrire l'infinitude cosmique d'un univers à la complexité angoissante” (apud Montandon 2007:21). Disso resultando a decomposição de todas as coisas em fragmentos que não cessam de se fragmentar...

Esse pequeno desvio, embora pareça nos afastar do nosso objetivo, pretende-se provocador de novas reflexões. Os aspectos discutidos nesta última seção nos encaminham para a constatação de que o *encurtamento* da forma, a emergência do microconto, não é um fenômeno que se instaura abruptamente na pós-modernidade, mas demarca movimentos, transformações e adequações das formas literárias cujos percursos devem ser investigados não apenas no que diz respeito a como ocorrem, mas, também, por que ocorrem. Dada a amplitude e o aprofundamento teórico exigidos para sua discussão, essas questões serão aqui deixadas como aquele grito que lançaremos a outro, por considerarmos impróprio o espaço para o tratamento das mesmas sem incorrermos em simplificações. Tal como o canto da

sereia, o convite para um mergulho em águas mais distantes nos soa como armadilha. Mas também nos coloca em estado de alerta para novas trilhas a serem percorridas rumo, quiçá, a uma genealogia do microconto.

Em resposta a indagação que nos motivou nesse percurso, restamos apenas a afirmação com que Beckett conclui seu romance *L'Innommable*:

Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots tant qu'il y en a.

Considerações finais

O estudo que realizamos pretendeu tecer reflexões sobre esta forma breve, o microconto, cujas exigências de condensação e expressividade parecem operar como uma força centrípeta que a tudo comprime, sem, contudo, destruir nada do que já compunha a matéria. Buscamos fazer um contraponto entre as modalidades macro e micro do conto, focalizando o seu funcionamento, onde reside a nosso ver a distinção entre as formas. Esta análise, que se voltou para o levantamento das condições de sua produção e de recepção, as condições históricas que definem essa prática, revelou-nos certas peculiaridades em relação ao conto tradicional.

Constatamos que a extensão não se coloca como obstáculo para a satisfação do que os estudiosos do conto consideram como prerrogativas para que uma narrativa seja considerada enquanto tal.

Notamos, no entanto, uma exigência a mais se impondo sobre o microconto: a necessidade de uma seleção, talvez, ainda mais rigorosa dos enunciados, garantindo a potencialização dos sentidos.

Outra questão diz respeito ao máximo de sugestão que esse tipo de narrativa deve permitir. Arriscaríamos falar numa seleção ainda mais exigente do seu leitor. Com poucos índices textuais capazes de orientar para possíveis sentidos da narrativa, a leitura se coloca de um modo mais laborioso, porém, mais livre. Por outro lado, cada um desses índices funciona como uma espécie de hipertexto que se abre descortinando novos sentidos, novas narrativas. Cada termo utilizado funciona como um índice que remete a tantos outros que habitam a história, mas que não se fazem presentes, o que estimula o jogo de decifração por parte do leitor. Cada expressão selecionada constitui-se numa microcápsula, pequenos núcleos de sentido imprescindíveis para o desvendamento da história. Isso ressalta, nas palavras de Martins (2011:293-294), o caráter antropofágico do microconto que “se vale de toda a tradição literária e cultural pré-existente para, na síntese mais absoluta, desvelar um referente múltiplo, caótico, plural, híbrido — líquido e em liquidação.”

No quadro das condições históricas levantadas, a produção literária — aqui em pauta, o microconto — emerge sob o auspício da interatividade, dos limites impostos e dos alcances possibilitados pelas redes e instrumentos de comunicação social e informação. Importante dizer que o fato de termos levantado condições históricas que possibilitaram a emergência dessas produções, não indica que

estamos nos referindo a condicionantes dos quais a palavra literária não poderia escapar. Isto porque o que identificamos como uma regularidade no âmbito de uma literatura mais *atenada* com as demandas de um tempo veloz não anula valores estéticos que venham de encontro a esta perspectiva e que podem se manifestar em formas mais extensas, por exemplo, questão tematizada com grande propriedade por Calvino em suas *Seis propostas para o próximo milênio*. As narrativas micro encontraram solo propício para sua emergência neste século de grandes inovações tecnológicas, mas não devem ser identificadas como a falência das produções de maior porte.

Mais do que pensarmos sobre a forma em si, esse tipo de abordagem permite novas percepções sobre o fenômeno literário no conjunto das outras produções humanas. As transformações nas formas narrativas denunciam mudanças nas formas de interação social. Não se pode analisar uma redução da extensão dessas formas como simples determinação do campo literário. Isso nos sugere um movimento estratégico de adequação para manutenção do próprio campo.

Do estudo realizado restou-nos a constatação de que as análises de microcontos devem antes primar para o reconhecimento da riqueza na produtividade desse tipo de texto. Distinções, classificações tornam-se secundárias frente à análise dos efeitos de sentido que resultam de tal produção. Preocupa-nos mais uma compreensão do fazer literário, que nos permite compreender os

movimentos do campo em cada período da história. Uma forma como essa não emerge ao acaso, mas nos permite compreender a relação que a produção literária mantém com a história, com o real. Sem necessariamente nos falar da história, ela nos permite inferir sobre os movimentos da história. Além disso, conformamo-nos com Gotlib (1985:63) para quem “é preciso desconfiar das definições autoritárias, que, como toda proposta dogmática, tendem a ser desmentidas pela própria variedade dos objetos que tentam tão rigorosamente definir...”.

O caráter transgressivo da literatura não lhe permite um aprisionamento por condicionantes sejam eles de que ordem for, pois como bem destaca Calvino: “a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita.” (1994:58).

Contra toda forma de homogeneização, a literatura pulsa como a própria vida. Do confronto entre as formas macro e micro deduzimos por fim, a respeito do microconto, que a sua manifestação pode ser associada a um grito que emerge na era da velocidade sob o fragmento de um eco.

Referência bibliográfica

BENJAMIN, Walter. 1994. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio Jeanne Marie Gabnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense.

- CALVINO, Ítalo. 1994. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- CORTÁZAR, Júlio. 1993. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CURY, Maria Zilda; Walty, Ivete; PAULINO, Graça; FONSECA, Maria Nazareth. 2001. *Tipos de textos, modos de leitura*. Belo Horizonte: Formato.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. 2007. Novas Geografias Narrativas. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v.42, n. 4, p. 7-17, dezembro de 2007.
- FOUCAULT, M. 2006. O que é um autor. In: FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. e seleção de textos: Manoel Barros da Mota. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-298.
- FREIRE, Marcelino (org.). 2004. 2 ed. *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*. Cotia: Ateliê Editorial.
- GONZAGA, Pedro. 2007. *A Poética da Minificação: Dalton Trevisan e as Ministórias de Ah, É?*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Porto Alegre. Disponível em: http://www.ufrgs.br/ppglettras/defesas/2008/Pedro_Dutra_Gonzaga.pdf. Acesso em 05/01/2013.
- GOTLIB, Nádia Battella. 1985. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. 2006. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto.
- MARTINS, Waleska Rodrigues de Matos Oliveira. 2011. Intensidade, brevidade e coalescência: das vertentes do conto, o microconto. In: *Carandá: Revista do Curso de Letras do Campus do Pantanal – UFMS*, Corumbá, MS, novembro 2011, n. 4, p. 274-298.
- MONTANDON, Alain. 2007. Minimalisme et forme breve dans l'écriture contemporaine. In: CORDEIRO, Cristina Robalo; SIMÕES, Maria João (cord.). *O texto breve: por uma abordagem diferencial*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.
- PAULINO, Graça. 2001. *Tipos de textos, modos de leitura*. Belo Horizonte: Formato Editorial.
- PIGLIA, Ricardo. 2004. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras.
- PINTO, Manuel da Costa. 2004. *Literatura Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha.
- POE, Edgar Allan. 1981. *Ficção Completa, Poesia e Ensaio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- RODRIGUES, Rauer Ribeiro Rodrigues. 2011. Apontamentos sobre o microconto. In: *Carandá: Revista do Curso de Letras do Campus do Pantanal – UFMS*. n.4 , Corumbá-MS, nov. 2011, p.248-251.
- SOUZA, Fabrina Martinez de; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. 2011. Uma introdução historiográfica ao estudo do microconto brasileiro. In: *Carandá: Revista do Curso de Letras do Campus do Pantanal – UFMS*. n.4, Corumbá-MS, nov. 2011, p.253-273.

SPALDING, Marcelo. 2008. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas, Porto Alegre, 2008.

ZAVALA, Lauro. 2006. El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario. In: *Nouvelles, Cuentos, Short Stories*. Xochimilco, México: Universidad autónoma metropolitana. Disponível em: < <http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/lzcorto.htm> >, acesso em 12/01/2013.