

### 3 - O humor, a paródia e as séries microficcionalis

Arriad el foque!, ordena el capitán. Arriad el foque!, repite el segundo. Orzad a estribor!, grita el capitán. Cuidado con el barqués!, grita el capitán. El bauprés!, repite el segundo. Abatid el palo de la mesana!, grita el capitán. El palo de la mesana!, repite el segundo. Entretanto, la tormenta arrecia y los marineros corremos de un lado a otro de la cubierta, desconcertados. Si no encontramos pronto un diccionario, nos vamos a pique sin remedio. (Ana María Shua, “117”, *La Sueñera*)

#### 3.1 O papel do humor na microficção

O humor ajuda a traçar uma relação de cumplicidade com o leitor em boa parte das microficcões. Ele confere uma atitude irreverente, rebelde e lúdica frente à literatura, ao mesmo tempo que propõe uma visão não determinística do mundo. A forma breve e o humor estabelecem uma camadaragem de longa data e variada moldura. Precisamente pela sua brevidade, atmosfera de comicidade e tratamento minucioso da linguagem, não somente a microficção foi confundida com a piada e o aforismo, mas também com o que Gómez de la Serna chamou de “greguerias”<sup>35</sup> em livro homônimo, publicado em 1945, e que ele mesmo com muito senso de humor as definiu por meio da fórmula “brevidade+metáfora+humor=gregueria”. No entanto, a literariedade, a poética da linguagem e as dobras inerentes à microficção as diferenciam desta última e, de forma análoga, podemos dizer que brevidade + narratividade + lirismo = microficção (MOPTY, 2004).

O senso de humor na microficção é muito explorado em histórias relacionadas com a idiossincrasia e a vida cotidiana das pessoas, como uma forma corriqueira de expressar e transcender uma realidade que, de outra forma, seria demasiado sofrida, pesada e cinza. Assim, a comicidade é utilizada como um recurso de transformação que impulsiona uma dobra no relato, como um desvio daquilo que é normalmente

<sup>35</sup> Alguns exemplos dessas greguerías são: “exceso de fama: difamación” ou “Pensamiento consolador: el gusano también morirá”

esperado. Frequentemente, a textura humorística ressalta o manejo absurdo de uma situação sobre a qual não temos controle. E, a partir desse outro olhar da microficção, a situação é reinstalada num mundo imaginário e fantástico, no qual tudo é ambíguo e, portanto, possível. Essa é a idéia que transparece em muitos dos relatos de Shua, nos quais a autora resgata as peculiaridades de uma situação comum a partir de um outro prisma. O seu humor incisivo, mas não completamente irônico, chama a atenção sobre o comum do dia-a-dia com tal atrevimento que a sensação de vertigem e de epifania no relato consiste em que ele ousa dizer com sutileza aquilo que sentimos ou pensamos mas, de alguma maneira, não conseguimos expressar. Tomemos como exemplo “Medicina prepaga” ou medicina privada, como é conhecida no Brasil, cujo habitual processo burocrático que a caracteriza provoca não somente perda de tempo e paciência nos seus clientes, mas também um sentimento de abandono e precariedade que Shua trabalha com a escolha de uma linguagem similar aos dos protocolos medicinais, mas que arremata com a inserção apenas da expressão coloquial “*guay*”, transformando em relato humorístico aquilo que, dois segundos atrás, parecia-nos estranho e até angustiante.

A causa de la complejidad burocrática de nuestra medicina prepaga, muchas operaciones se realizan en etapas. En la Sala de la Tabula Rasa, borradas sus viejas facciones, los pacientes aguardan el nuevo rostro que esculpirá en ellos el bisturí de cirujano. A falta de boca, se los alimenta con suero glucosado y guay de que se atrasen en el pago de la cuota. (SHUA, *Botánica* :122)<sup>36</sup>

Aliás, em *Botánica*, Shua recorre várias vezes a temáticas vinculadas com a dor e a morte a partir da relação médico-paciente como em “La inflamación” ou “Los auxílios de la medicina”, criando às vezes situações que estão na fronteira com a piada como em “Interrogatório clínico” ou “Curación”:

- Le duele acá?
- Sí, me duele mucho.
- Y acá?
- Me duele más
- Y apretando así?
- Intolerable!

---

<sup>36</sup> A causa da complexidade burocrática da nossa medicina pré-paga, muitas cirurgias se realizam em etapas. Na Sala da Tabula Rasa, apagadas suas velhas feições, os pacientes aguardam o novo rosto que neles esculpirá o bisturi do cirurgião. A falta de boca, alimentasse-os com soro glucosado e guay caso demorem caso demorem para pagar a matrícula. (trad. própria)

- Y si hago esto?
- La respuesta es un grito. El silencio que sigue hace suponer que ya no le duele más. (SHUA, *Botánica*:12)

No entanto, a microficção vai além da mera brincadeira, pois cria uma visão crítica e simultaneamente cômica, numa situação ficcional com ontologia própria e que evidencia uma apropriação textual. Outras vezes, a visão humorística da morte muda-se para uma problemática cultural, como quando Shua brinca com o absurdo e o desconcerto que a incompreensão dos costumes de algumas culturas provocam em outras ao tomar como exemplo um dos ritos da morte em “Tabú cultural”. Ali, a comicidade é explorada no absurdo da idéia de cemitério e na gradual desintegração da figura do narrador da história que ao final transforma-se numa personagem ambígua, da qual sabemos apenas que é diferente de nós:

A causa de algún tabú que aún no comprendemos, los nativos no quieren aceptar la colaboración de nuestros científicos para averiguar por qué se malogra, una y otra vez, las cosechas de humanos en esos campos sembrados que llaman cementerios. Cuando sería sencillo lograr que fructifique! (SHUA, *Botánica*:138)<sup>37</sup>

Outras vezes, o humor desata o seu efeito liberador através da picardia. Luisa Valenzuela é talvez uma das escritoras do relato brevíssimo hispano-americano que melhor se desempenha nesse sentido. Ela capta com muita agudeza a perspicácia do popular que se manifesta, na maioria das vezes, no duplo sentido para criar um relato que se tinga de um misto de sensações. É nessa ambigüidade que a microficção apóia-se, reforçada pela comicidade, para obter a força do relato. É isso o que demonstra “Crisis”, ficção que recria o desespero provocado por uma crise econômica, que os latino-americanos conhecem muito bem, na qual se explora a idéia de humor como fuga a partir de frases feitas: “Pobre. Su situación económica era pésima. Estaba con una mano atrás y otra adelante. Pero no lo pasó del todo mal: supo moverlas” (VALENZUELA, *Brevs*:15)<sup>38</sup>

Algo semelhante acontece em “Visión de reajo” em que a “malandragem” toma lugar e as segundas intenções são comicamente substituídas pelo explícito de

<sup>37</sup> A causa de algum tabu cultural que ainda não compreendemos, os nativos não querem aceitar a colaboração de nossos cientistas para investigar por que se malogram, uma e outra vez, as colheitas de humanos nesses campos semeados que chamam de cemitérios. Quando seria tão simples conseguir que eles frutificassem! (trad. própria)

<sup>38</sup> Coitado. Sua situação econômica era pésima. Estava com uma mão atrás e a outra na frente. No entanto, não passou de todo mal: soube movimentá-las. (trad. própria)

uma embaraçosa situação na qual uma mulher, passageira de um ônibus urbano lotado, experimenta não somente o incômodo de se sentir dentro de “uma lata de sardinhas”, mas também é vítima de assédio sexual. O relato começa dizendo: “La verdá, la verdá, me plantó la mano en el culo y yo estaba ya a punto de pegarle cuatro gritos cuando el colectivo pasó frente a una iglesia y lo vi santiguarse. Buen muchacho después de todo, me dije...”<sup>39</sup> (VALENZUELA, *Brevs*:28). Desde as primeiras palavras<sup>40</sup> a cumplicidade é estabelecida com o leitor, e um sorriso, certamente pícaro, instala-se em seu rosto. O relato, que se assemelha à estrutura de uma crônica urbana<sup>41</sup>, é contado como uma fofoca íntima a uma grande amiga ou vizinha do bairro. O feminino prevalece desde a voz narrativa até o reflexo da condição da mulher numa sociedade hipócrita que a considera subalterna. A protagonista debate-se entre a posição de sentir-se ultrajada, a de perdoar porque aflora o seu instinto maternal ao ver os bons hábitos religiosos do rapaz, e a de mulher que sente desejo ao saber-se desejada. O desenvolvimento discursivo, começando pela palavra crua, passa da situação de humilhação a uma atmosfera de resistência ao converter-se a protagonista numa heroína (pois ela termina roubando a carteira do rapaz) que parece vingar todo um gênero e uma historicidade com a sua picardia. Contudo, o desenlace da história é um pouco ambíguo, ficando inclusive a dúvida se a voz de nossa heroína é realmente a de uma mulher.

A poética da ficção em Valenzuela combina a palavra com o erotismo do corpo e o desejo da escrita. Transgride as regras da linguagem para dizer, de forma clara e direta, aquilo que não é fácil dizer nem a si mesmo, aquilo que por indizível é também inefável. Sem sutilezas, Valenzuela assim o expressa num de seus ensaios sobre a literatura, a vida e a escrita: “Las escritoras debemos estar particularmente atentas a nuestra posición marginal en las tierras del lenguaje. Gracias a ella conocemos bien el

<sup>39</sup> A versão completa da microficcão é : “La verdá, la verdá, me plantó la mano en el culo y yo estaba ya a punto de pegarle cuatro gritos cuando el colectivo pasó frente a una iglesia y lo vi santiguarse. Buen muchacho después de todo, me dije. Quizá no lo esté haciendo a propósito o quizá su mano derecha ignore lo que su izquierda hace o. Traté de correrme al interior del coche –porque una cosa es justificar y otra muy distinta es dejarse manosear- pero cada vez subían más pasajeros y no había forma. Mis esguines sólo sirvieron para que él meta mejor la mano y hasta me acaricie. Yo me movía nerviosa. Él también. Pasamos frente a otra iglesia pero ni se dio cuenta y se llevó a la mano a la cara sólo para secarse el sudor. Yo lo empecé a mirar de reojo haciéndome la disimulada, no fuera a creer que me estaba gustando. Imposible correrme y eso que me sacudía. Decidí entonces tomarme la revancha y a mi vez le planté la mano en el culo a él. Pocas cuerdas después una oleada de gente me sacó de su lado a empujones. Los que bajaban me arrancaron del colectivo y ahora lamento haberlo perdido así de golpe porque en su billetera sólo había setenta y cuatro pesos y más hubiera podido sacarle en un encuentro a solas. Parecía cariñoso. Y muy desprendido”. Este relato foi inicialmente publicado em *Aquí pasan cosas raras*.

<sup>40</sup> Apagar a última letra já nos situa numa voz específica de um personagem de classe média de Buenos Aires e seus subúrbios.

<sup>41</sup> Esta idéia de crônica misturada com a forma do conto também aparece em “Los mejores calzados” de Shua, entre outras microficcões.

reverso de las palabras, su maloliente trasero, y reconocemos el poder generativo de su secreta entrepierna” (VALENZUELA, 2001: 103). Por meio dessa convicção, compreendemos a chave de sua comicidade que mais uma vez ela mesma encarregasse de desvendar num outro ensaio de *Peligrosas Palabras* (2001), no qual inclui uma espécie de credo sobre a presença do humor em sua escrita:

“Si tuviese que escribir mi credo, empezaría por el humor:

creo en el sentido del humor a ultranza

creo en el humor negro, acérrimo

creo en el absurdo

en el grotesco” (VALENZUELA, 2001:133 )

A apelação ao humor negro é também um artifício constante ao qual a microficção recorre, sobretudo, para tratar de temas relacionados à vida e à morte. Shua oferece-nos uma mostra numa graciosa microficção incluída em *La Sueñera*, em que toma como base um conto popular infantil que as mães costumam usar na hora de dar banho nos filhos. A partir de então desenvolve uma crueldade muitas vezes manifestada nas crianças, sobretudo quando se trata de ciúme em relação a outras crianças que concorrem pelo amor exclusivo de um adulto que lhe é muito querido:

Todos los patitos se fueron a bañar y el más chiquitito se quiso quedar. Él sabía por qué: el compuesto químico que había arrojado horas antes en el agua del estanque dio el resultado previsto. Mamá Pata no volvió a pegarle: a un hijo repentinamente único se lo trata -es natural- con ciertos miramientos. (SHUA, *La Sueñera*: 259)<sup>42</sup>

Depois de um início amoroso, com uma cadência de canção infantil, que para muitos soa familiar, o ritmo da narração muda abruptamente e a imagética termina lembrando alguns enredos de desenhos animados, com óbvias ressonâncias de tramas de suspense do cinema e de alguns seriados de televisão. De forma similar, Colasanti utiliza o humor negro no relato 301, que inverte e transforma o que num início parecia um passarinho em um “anjo da guarda”:

<sup>42</sup> Todos os patinhos foram tomar banho e o mais pequenino quis ficar. Ele sabia por quê: o composto químico que tinha lançado horas antes na água do estanque deu o resultado previsto. Mãe Pata não voltou a pegar-lhe. Trata-se a um filho repentinamente único - é natural- com certos miramentos. (trad. própria)

Do poleiro ele não fugiria. Garantiam sua permanência a argola de ferro no pé e a ponta da asa cortada. Sem ele, que solidão insuportável seria sua vida.

Sim, era outra mulher. Lavava, passava, cantava na cozinha e crescia plantas.

Longe estavam os dias de choro e desespero. Distante aquela tarde em que, o formicida pronto na cozinha, a campainha tocara interrompendo o gesto.

E da porta, louro e alado, o adolescente lhe dissera:

- Não chora, vim lhe ajudar. Sou seu anjo da Guarda.

(COLASANTI, *A morada do Ser*: 37)

O humor confere à microficção uma espécie de ligeireza, embora oculte-se nela uma certa densidade na leveza que o humor aparenta ter. Nesse outro olhar do cômico desenvolve-se uma percepção de incongruência que transforma em ambíguo tudo o que toca. Pirandello (In:Tourain, 2002: 14) <sup>43</sup> observava na comicidade o efeito de saber situar-se entre o sim e o não, como uma advertência da idéia de contrário. O humor aproveita esse espaço estanque entre o fazer correto e o fazer errado, para criar uma outra interpretação das situações em que se termina fazendo o contrário do que corresponderia à natureza da condição. Nesse sentido, o humor percebe o cômico como uma manifestação do paradoxo humano, pelo qual estaríamos condenados a atuar muitas vezes de forma ridícula. Uma outra microficção de Shua nos fala um pouco disso: Yo todo lo consulto com la almohada porque la sé de buen juicio. Ella me escucha en silencio y me responde con sensatez. En la conversación interviene la frazada. (Al final, siempre le hago caso al colchón, que es un irresponsable. (SHUA, *La Sueñera*: 84)<sup>44</sup>

Esconde-se na comicidade um sentimento do limitado e da finitude. Na tentativa de superar essa limitação a partir do infundável do pensamento, o humor na microficção brinca com a fartura da imaginação para criar diferentes versões humorísticas e até paródicas de questões vitais e profundas da condição humana. Num dos relatos de Shua, um homem imagina em sonhos que está por alcançar a mulher desejada, mas ao saber que a empreitada é impossível, acorda decepcionado, dando-se conta de que a mulher deitada ao seu lado já é sua<sup>45</sup>. O humor desses

<sup>43</sup> Pirandello, no ensaio intitulado “O humorismo”, observa a evolução do humor desde Aristófanes, mas segundo ele, o humor toma maior impulso a partir do Renascimento, época em que começa a vincular o humor com a idéia de ambigüidade.

<sup>44</sup> Eu consulto tudo com a almofada porque sei que ela tem bom juízo. Ela me ouve em silêncio e me responde com sensatez. Na conversaõ intervéem o cobertor. (Ao final, sempre dou atençã ao colchã que é um irresponsável. (trad. própria)

<sup>45</sup> Un hombre sueña que ama a una mujer. La mujer huye. El hombre envía en su persecución los perros de su deseo. La mujer cruza un puente sobre un río, atraviesa un muro, se eleva sobre una montaña. Los perros atraviesan el río a nado, saltan el muro y al pie de la montaña se detienen

relatos breves vasculha de forma microscópica os personagens e suas circunstâncias permitindo-lhes diminuir a sensação de dor, de desconcerto e de frustração, ainda que sem um sentido de grandiosidade, heroísmo ou triunfo interior. Ao não reconhecer heróis, a comicidade diverte-se em descompor e desdobrar as personagens no ato mesmo da concepção. Isso acontece em muitas das microficcões de *Contos de Amores Rasgados* de Marina Colasanti, nos quais, ao invés da picardia, a autora explora o aspecto trágico e nostálgico que se oculta por trás do humor. Tomemos como exemplo “Por preço de ocasião”, a história de um marido que compra a sua mulher numa promoção. Por ter sido tão barata, ele teve que se conformar com umas habilidades e condições limitadas que deixaram muito a desejar, embora consolando-se termina dizendo:

“É claro”, pensou reparando na sujeira dos punhos, no amarrotado da pele, nos tufo de cabelos que mal escondiam rasgões do couro cabeludo, “eles não iam liquidar coisa nova”. Conformado, deitou-a na cama pensando que ainda serviria para algum uso. E, abrindo-lhe as pernas, despejou lá dentro, uma por uma, brancas bolinhas de naftalina<sup>46</sup>. (COLASANTI, *Contos de amores rasgados*:13).

Esse humor na resignação e na rachadura do Ser também pode ser percebido em “Nunca descuidando o dever”, comentado anteriormente. Nessa história, uma esposa imersa na sua rotina, com o passar do tempo, além de passar as camisas do marido, termina passando o rosto dele por encontrá-lo com pregas. O humor de Colasanti mantém uma predileção pela ambigüidade entre significado e significante através da experiência da transformação e da metamorfose. As transformações estão comumente acompanhadas de um olhar amoroso, ao mesmo tempo nostálgico, por aquilo que não pôde ser. Como em “A paixão de sua vida”: Amava a morte. Mas não era correspondido. Tomou veneno. Atirou-se de pontes. Aspirou gás. Sempre ela o rejeitava, recusando-lhe o abraço. Quando finalmente desistiu da paixão entregando-se à vida, a morte, enciumada, estorou-lhe o coração (COLASANTI, *Contos de Amores rasgados*: 87). O seu enfoque é respeitoso e, de alguma forma, distante, mas sem deixar de ser intimista,

---

jadeando. El hombre sabe, en su sueño, que jamás en su sueño podrá alcanzarla. Cuando despierta, la mujer está a su lado y el hombre descubre, decepcionado, que ya es suya. (Shua, *La Sueñera* :102)

<sup>46</sup> A versão completa deste relato é: Comprou a esposa numa liquidação, pendurada que estava, junto com outras, no grande cabide circular. Suas posses não lhe permitiam adquirir lançamentos novos, modelos sofisticados. Contentou-se pois com essa, fim de estoque, mas preço de ocasião. Em casa, porém, longe da agitação da loja -homem escolhendo mulher, homem pagando mulher, homem metendo mulher no saco pardo e levando às vezes mais de uma para aproveitar o bom negócio- percebeu que o estado da sua compra deixava a desejar. “É claro”, pensou reparando na sujeira dos punhos, no amarrotado da pele, nos tufo de cabelos que mal escondiam rasgões do couro cabeludo,

em comparação com a abordagem pícara e insolente que trabalha Valenzuela e, em menor medida, Shua.

O cenário narrativo de Colasanti é preponderantemente urbano, mas a sua linguagem expressa uma poética estilizada. Um vocabulário requintado em que ficam poucos, ou quase nenhum, vestígios das falas e frases do cotidiano. Enquanto que em Shua e Valenzuela as histórias, sobretudo as de vertentes humorísticas, podem ser identificadas como pertencentes a uma determinada época, sociedade e até classe social (na grande maioria das vozes narrativas distingue-se um modo de falar similar ao da classe média argentina). Nos relatos de Colasanti, os detalhes de localização ou de tempo são menos recorrentes e muitas vezes ausentes, como se se manifestasse um olhar universalizante sobre a condição humana, que também poderia ser interpretado como um olhar estrangeiro. Contudo, em todas as releituras a partir do humor que fazem as microficcões de Valenzuela, Shua e Colasanti, sobressai a questão da memória. Os seus relatos lembram-nos constantemente que além de ser trágica, a condição humana também é cômica e o universo é um lugar permanentemente ridículo. Suas microficcões gostam de resgatar esses pequenos detalhes que logo atingem uma dignidade e um sentido diferentes. Aproximam nossas próprias experiências a partir de um lugar incomum, esse lado ridículo de nossos atos, crenças e pensamentos. No pequeno da microficcão dissimula-se a grandeza da descoberta de uma janela ou espelho que, à maneira da Alice de Carroll, revela essas nossas faces profundas, deliciosas, absurdas e, às vezes, até patéticas.

Segundo Freud, o prazer do humor surge de uma economia de gasto em relação ao sofrimento<sup>47</sup>. Nessa minimização de energia, todo ato ou relato humorístico baseia-se num processo de inversão do status das coisas. No entanto, o humor não está isento de tomar uma atitude ética e política na observação do mundo. Mencionamos anteriormente que alguns dos relatos de Valenzuela e Shua mostram uma reflexão crítica da realidade sócio-econômica durante os anos da ditadura. Esse olhar crítico ainda persiste em outras microficcões como na já citada “Crisis” de Valenzuela, assim como nos relatos de Shua 17, 46 e 83 incluídos em *La Sueñera*<sup>48</sup>. Neste último, recorre-se à memória histórica através do processo de inversão ao fazer menção da comparação do desenvolvimento econômico entre Austrália e Argentina no começo do século XX, e cujo posterior distanciamento entre ambos (Austrália

---

“eles não iam liquidar coisa nova”. Conformado, deitou-a na cama pensando que ainda serviria para algum uso. E, abrindo-lhe as pernas, despejou lá dentro, uma por uma, brancas bolinhas de naftalina.

<sup>47</sup> FREUD, O humor, 1927 In: (Freud, 1969, v. 21:189)

<sup>48</sup> Em anexo

atingiu um patamar de desenvolvimento maior do que o da Argentina) deu lugar a várias interpretações do porquê do fracasso argentino. Shua, através da inclusão de animais que representam cada um desses países, toma o velho sonho da nação com humor ao convertê-lo numa espécie de pesadelo quando penetra nele a censura dos anos de ditadura, velando pelo interesse nacional:

Sueño con un canguro. Ese sueño carece de sentido nacional, me dicen en tono admonitorio: es un sueño australiano. Pero el canguro se queda dormido y sueña con un ñandú. Gracias a su sueño generoso, el mío es aprobado por la censura y hasta obtiene subvención. Sin embargo, yo sigo sumergida en su bolsa: si el canguro se despierta, preveo un futuro con muchos altibajos.<sup>49</sup>  
(SHUA, *La Sueñera* :93)

Valenzuela é reconhecida por ser uma escritora com forte engajamento em tudo aquilo que escreve. Particularmente na microficção, a autora resgata essa atitude com humor ao, por exemplo, associar popularíssimas frases feitas para recriar a penosa situação de um cidadão comum da América Latina: No sabemos si fue a causa de su corazón de oro, de su salud de hierro, de su temple de acero o de sus cabellos de plata. El hecho es que finalmente lo expropió el gobierno y lo está explotando. Como a todos nosotros<sup>50</sup>, (VALENZUELA, *Brevs*: 41). Ainda que com uma presença menor do político nos relatos, também aflora em Colasanti uma certa atitude reflexiva e crítica no humorístico, como em “Andrógino II”, no qual um/a militar debate-se entre as suas tarefas institucionais e as tarefas da casa.

Ajeitou os cobertores do berço, vestiu o uniforme e retocou o batom. O oficial do dia esperava por ele na *limousine*. Em campo aberto dirigiu os deslocamentos táticos da campanha simulada. Mas entre gritos e explosões, um pensamento o preocupava. Esquecidas as claras a neve, a *mousse* não daria ponto para o jantar. (COLASANTI, *Zoológico*: 69)

A questão do humor e sua ambigüidade dificultou algumas vezes diferenciar a piada da microficção, sobretudo naqueles relatos de muito poucas linhas que faziam um uso intensivo do hilário. Essa confusão motivou, no momento em que começou o auge da microficção por meio de concursos em revistas, a apresentação como

<sup>49</sup> Sonho com um canguru. Esse sonho carece de sentido nacional, dizem-me em tom admonitorio: é um sonho australiano. Graças ao seu sonho generoso, o meu é aprovado pela censura e até obtém uma subvenção. Não obstante, eu sigo submersa na sua bolsa: se o canguru despertar, prevejo um futuro com muitos altos e baixos. (trad. própria)

microficções de textos que na realidade tinham estrutura de piada ou chiste. No entanto, no chiste, assim como também acontece no aforismo, a diferença está na idéia de sujeito que fica excluída. De forma tal que já “não se trata de alguém dizer alguma coisa, mas sim de que isso é ou está sendo dito” (Belli, 1992:8). Para Freud, o chiste era simplesmente uma contribuição feita ao cômico pelo inconsciente. Para Luisa Valenzuela, “o chiste é algo que acaba no momento, algo que agiliza a mente e que as pessoas apreciam, enquanto que a microficção pode ser tanto a elaboração de uma pequena hipótese condensada como uma forma de brincar dentro das mesmas regras que ao mesmo tempo que se respeita, se destrói” (trad. própria) (FRIERA, 2006). O certo é que o cômico como fenômeno antropológico responde ao instinto de jogo, ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso que o leva a perceber os aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social. Enquanto o chiste estaria ligado ao temperamento da pessoa que conta a história, o humor revela-se um jogo de engenho que desenvolve e deixa transparecer a capacidade do homem de descobrir o lado incongruente das coisas.

Além das questões etimológicas<sup>51</sup>, o humor como forma de reflexão é considerado a grande invenção do espírito moderno. Ao menos assim o considera Milan Kundera no seu livro-ensaio *Os testamentos traicionados*. Baseando-se na concepção de Octavio Paz, ele vê o humor não como uma prática imemorial do homem, mas como uma invenção ligada ao romance<sup>52</sup>. Esse vínculo entre o humor como expressão literária surgida no modernismo e a questão de engenho, nos faz pensar no conceito de *witz* que os românticos alemães associavam ao conceito de fragmento. Ainda que a tradução literal do alemão seja chiste, atribuímos a este vocábulo, assim como o fizeram os próprios românticos, a idéia de genialidade que às vezes pode apenas iluminar o humor. Para eles, o conceito de *witz* e de fragmento associam-se para provocar a noção de “achado”, que até poderíamos chamar hoje de insight por estar ele também ligado à intuição. Na essência desse achado se encontraria o poder de síntese do pensamento. Labarthe e Nancy destacam em *L'absolu littéraire* (1978) que a partir de uma tradição que remonta pelo menos ao

<sup>50</sup> Não sabemos se foi a causa de seu coração de ouro, de sua saúde de ferro, de sua têmpera de acero ou de seus cabelos de prata. O fato é que finalmente o expropriou o governo e o está explorando. Como a todos nós. (trad. própria)

<sup>51</sup> A palavra humor vem do latim *humoris* que quer dizer líquido, fluido, humores do corpo humano como o sangue, a linfa, a bÍlis, enfim as seivas da vida. Sua origem é médica, revelada pelos gregos cujos traços principais foram dados por Hipócrates, que estabeleceu relações entre os temperamentos e os humores corporais líquidos. Segundo essa fisiologia que vai até o fim da Idade Média, os humores do corpo humano influiriam no caráter dos indivíduos e, portanto, no seu temperamento. Mas somente após o século XVIII é que a palavra começou a ter o significado atual.

<sup>52</sup> (Kundera, 2004:13)

século XVII, pensa-se o conceito de *witz* como união dos heterogêneos. Em outras palavras, como substituto da verdadeira concepção que simultaneamente também é duplo julgamento. Na sua origem semântica, a palavra *witz* é associada com *wissen* que em alemão quer dizer saber, assim como também a relacionamos com o *esprit* francês e o *wit* inglês. Portanto, o *witz* constituiria um saber outro que se diferencia do saber da discursividade analítica ou predicativa.

O *witz* representaria uma espécie de síntese a priori, “...uma faculdade de espírito ou um espírito do tipo que apreende com um golpe de vista e com a rapidez de um relâmpago” (Penna, 2004: 71). Ele está relacionado com a idéia de fragmento, como aquilo que lhe confere a genialidade através da revelação de uma idéia súbita e que talvez poderíamos pensar como uma forma de intuição, por ser ele interpretado como uma qualidade atribuível a qualquer tipo de gênero e forma. Para os românticos alemães do Círculo de Jena, na confusão de um caos heterogêneo, o *witz* é capaz de dar lume. Nesse sentido, Novalis escreve em Grãos de Pólem que “o *witz* é criador, ele é capaz de produzir parecidos ou semelhanças”<sup>53</sup>. Ele procura juntar idéias e sensações que antes estavam dispersas para criar um *savoir-faire* imediato e absoluto que é indizível e que somente pode ser concebido como uma forma escrita<sup>54</sup>. Nele centra-se a genialidade poética da produção no instante, na luminosidade do relâmpago, mas que também é algo inacabado como o fragmento e, portanto, em perpétuo devir. Esse conceito interessava sobremaneira aos românticos por sua associação com o caótico e telúrico, como aquilo que é capaz de provocar calafrios e coagulação. Percebemos que o humor opera de forma semelhante na microficção. Esses finais abruptos e epifânicos de solução abstrata ou fantástica, mas que freqüentemente resolvem-se no humor, podem ser compreendidos a partir da noção de *witz*. Uma forma diferente de olhar e de apreender o mundo; de saber ver esses outros ângulos da realidade que freqüentemente encontram-se nas bordas do ambíguo; de revelar as relações de contrariedade entre os condicionamentos culturais e os da natureza humana, para assim criar uma atmosfera do bizarro, através da inversão que nos cativa e nos posiciona num outro estado de compreensão daquilo que nos está sendo relatado. Essa genialidade é interpretada por Luisa Valenzuela como “um tiro na têmpera” que somente aqueles com boa pontaria podem dar,

<sup>53</sup> Idem anterior

<sup>54</sup> Fragmento 394 do *Athenaeum* In: (LACAOUE-LABARTHE e NANCY, 1978: 55)

porque na microficção “... no podés estar hiriendo piernas o rodillas como la máfia, tenés que matar de um solo golpe”<sup>55</sup>.

Acreditamos que a microficção encontra no humor mais um suporte para a sua resistência. Aliás, o próprio Freud via no humor uma espécie de rebeldia e de idéia de resistência que se originava no narcisismo e na idéia de invulnerabilidade do Eu. Esse mecanismo de resistência que nos permite experimentar uma certa liberdade frente aos pré-conceitos sociais e culturais também deixa à microficção brincar consigo e com a idéia de literatura. Vários são os exemplos que se sucedem nas nossas três escritoras. Colasanti o faz sutilmente através da metáfora e de uma associação com a poesia em “No mar sem hipocampos”:

Assim que anoiteceu, saiu para pescar. Peixes não, estrelas. Afastou-se da casa, atravessou um campo até o seu limite. Na linha do horizonte, sentado à beira do céu, abriu a caixa das frases poéticas que havia trazido como iscas. Escolheu a mais sonora, prende-a firmemente na rebarba luzidia. Depois, pondo-se de cabeça para baixo, lançou no imenso azul, deixando desenrolar todo o molinete. E, paciente, enquanto a Lua avançava sem mover ondas, começou a longa espera de que uma estrela viesse morder o seu anzol (COLASANTI, *Contos de Amores Rasgados*: 159).

Shua brinca com microficções sobre literatura ao longo de todos os seu livros, mas talvez uma das mais divertidas seja “El respeto a los gêneros”:

Un hombre despierta junto a una mujer a la que no reconoce. En una historia policial esta situación podría ser efecto del alcohol, de la droga o de un golpe en la cabeza. En cuanto a la ciencia ficción el hombre comprendería eventualmente que se encuentra en un universo paralelo. En una novela existencialista el no reconocimiento podría deberse, simplemente, a una sensación de extrañamiento, de absurdo. En un texto experimental el misterio quedaría sin desentrañar y la situación sería resuelta por una pirueta del lenguaje. Los editores son cada vez más exigentes y el hombre sabe, con cierta desesperación, que si no logra ubicarse rápidamente en un género corre el riesgo de permanecer dolorosa, perpetuamente inédito. (SHUA, *Casa de Geishas*)

Enquanto que Valenzuela o faz no jogo de palavras e na sua semântica como em “Palabras parcas”:

<sup>55</sup> “Não pode ferir nas pernas ou nos joelhos como o faz a máfia, tem que matar de uma batida só” (trad. própria) (FRIEIRA, 2006)

Abelardo, Arlistán, astuto abogado argentino, asesor agudo, apuesto, ágil aerobista acicalado. Atento. Amable. Amigo asiduo, afectuoso, acechante. Ambicioso. Amante ardiente, arrecho. Autoritário. Abrazos asfixiantes. Asaltos amorosos árdios, anhelantes, ansiosos, asustados. Aluvi3n apagado, artefacto ablandado, apocado. Agravado. Altamente agresivo, al acecho, Abelardo Arlistán. Arma al alcance, arremete artero, ataca arrabiado, asesina. Atrapado. Absuelto: Autodefensa. Ay!. (VALENZUELA, *Brevs*: 17)

Sem dúvida o humor na microficc3o humaniza mas ele também desequilibra o jogo de brincar com tudo, com as palavras e consigo. A *grosso modo* distinguimos o desenvolvimento de dois tipos de humor nos relatos breves: um que é sutil, pouco visível ou sofisticado e que precisa de um pacto maior com o leitor, e um outro que é mais evidente e explícito, que as escritoras utilizam para que as histórias transcorram com maior picardia e de forma amena. Entre esses extremos aparece uma outra forma de comicidade que às vezes resulta da combinaç3o dos dois, mas que se sustenta na idéia do duplo. Estamos falando da paródia, um humor que se referencia na memória e na cultura do leitor para recriar a sua resistênci a partir de velhas histórias.

### 3.2 A paródia e a relaç3o com o duplo

Na realidade, muitas microficc3es humorísticas são paródias que recriam velhas histórias bíblicas, mitológicas, da literatura e até da cultura popular. Não há paródia sem humor. A comicidade é o recurso que ela utiliza com um certo respeito irreverente para invocar e provocar a tradiç3o. Constantemente, a microficc3o parece estar se debatendo entre uma nova forma de ver a literatura que procura substituir os grandes relatos com histórias mínimas fragmentadas, e uma restituic3o do passado no presente. Um movimento de retorno que se dá a partir de um releitura humorística mas que, mesmo assim, deixa a sensaç3o de estar coberto de uma certa nostalgia.

Assim como o romance forjou-se na modernidade, o humor teria se originado no romance. Poderíamos intuir então que a paródia contemporânea também se inicia nele por ser o lugar onde se dá a centralidade do humano, apesar de que desde os primórdios da modernidade até os nossos dias, a paródia tem conseguido expressar-se através de diferentes manifestaç3es artísticas. No entanto, não deixa de chamar a nossa atenç3o o fato de que formas breves e fragmentárias como a microficc3o tenham acolhido tão intensamente para expressar através dela uma mistura de

respeito, admiração e irreverência por um grande leque de histórias pertencentes ao cânone literário. A microficção efetua um tratamento similar com histórias que transitam no popular e, ao fazê-lo, democratiza o relato colocando no mesmo nível o cânone, o popular e a tradição oral. Nesse sentido, a microficção não discrimina, toda história é merecedora de um respeitoso trato “insolente”.

Tal como pontua Hutcheon (1989), a paródia, a qual chegou em algumas oportunidades a ser catalogada como uma literatura menor, é um gênero complexo tanto pela sua forma como pelo seu ethos. No século XIX, ela esteve vinculada a uma função do ser malicioso e difamador e frequentemente foi vista como um veículo da sátira. No entanto, no transcurso do século XX, o conceito de paródia aproxima-se da questão da apropriação textual. De uma forma ou de outra, nela os artistas modernos sempre encontraram apoio para explorar formas alternativas que os ajudassem a se relacionar com o peso do passado. Tanto é assim que na fenda da ruptura como uma forma nova na que se engaja a arte do século XX, muitas manifestações artísticas acharam precisamente na paródia uma ferramenta poderosa que, ao mesmo tempo que criava um distanciamento, provocava também um movimento dialético e circular. A reflexão crítica que permeia a paródia permite manter o diálogo com a tradição num processo contínuo de contar e descontar, do qual a microficção faz uso constante. Não obstante, percebemos que o vínculo dessas novas narrativas com a paródia está mais do que nunca relacionado com o caráter pós-modernista intrínseco nos textos literários. Essa perspectiva, assim como observa Lyotard em *A condição pós-moderna* (2006), padece de uma falta de fé nos sistemas que requerem validação intrínseca ou seja, são textos que incorporam o comentário crítico dentro de suas próprias estruturas, como mais uma evidência do fascínio em construir e recriar sistemas que, à semelhança do humano, têm capacidade de auto-referencialidade crítica e reflexiva. Nesse sentido, é a paródia a que muitas vezes providencia um mecanismo de referencialidade que abre caminho a uma interação entre escritas.

Para Hutcheon, a paródia é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, ou seja, uma digressão gerada no movimento de alteração que já observávamos no humor. No entanto, a paródia também pode ser vista como uma repetição com distância crítica, ou ainda, como o faz Margaret Rose (1993), a paródia pode ser uma imitação da forma com mudança de conteúdo. Contudo, devido ao fato de que na microficção produz-se uma ruptura tanto do formato como das

tramas das histórias, consideramos a perspectiva de Hutcheon mais idônea para analisar estas pequenas narrativas.

A visão aguçada da paródia na microficção realiza-se na comicidade com que se reescrevem muitos dos tópicos literários do passado. Produz-se uma confrontação crítica e criativa que procura ressaltar as diferenças nas semelhanças, sejam elas temáticas, de personagem, de gênero, ou até de problemáticas em que se faz referência ao cotidiano. Essa reescrita gera um desdobramento fabulatório duplo dessa ficção ou realidade ao ser inserida numa forma que, por ser sintética, já estava reinterpretando o argumento que está sendo parodiado. Portanto, a microficção paródica deixa a sensação de estar frente a uma sucessão de dobras. A primeira delas dá-se no modo sucinto de contar uma história várias vezes lida ou ouvida e, logo, no olhar incisivo do humor, em que a paródia e a comicidade fundem-se num só movimento para provocar a inversão irônica. Para Margaret Rose, o aspecto cômico da paródia obedece à sua necessidade de algo novo para sobreviver e, para isso, cria uma incongruência de inversão entre o original e a cópia parodiada que se forja a partir da ótica do duplo. É por isso que as várias versões existentes do Quixote na microficção ou mesmo de “El Dinosaurio” de Monterroso<sup>56</sup> nunca poderiam ser consideradas simples citações, pois nelas marca-se o distanciamento e a diferenciação no ato de apropriação a partir da legitimação de uma história que se invoca e que se ridiculiza. Ao falar do aspecto do ridículo da paródia, Hutcheon nos adverte para não confundi-la com a sátira, um gênero diferente que procura incluir na releitura uma perspectiva moral e social com a finalidade de aperfeiçoar ou deslocar aquilo que aparentemente é incorreto ou inadequado.

A intenção simultânea da microficção de contar e descontar também é observada na perspectiva paródica que sacraliza e dessacraliza relatos que são parte do acervo da cultura e do imaginário social. Frequentemente, incluem-se nessa tentativa de dessacralização do discurso literário os relatos sobre contos de fadas que, como vimos, são assiduamente recriados pelas nossas três escritoras. Um exemplo, porém a partir de uma temática bíblica é “Como Jó” de Marina Colasanti. Nesse pequeno relato, o narrador faz um pacto com os olhos, assim como relata o Livro de Jó, da mesma forma que o personagem bíblico fez para provar o seu amor e lealdade

<sup>56</sup> O escritor argentino dedica todo um livro à microficção de Monterroso intitulado *Veinticinco variaciones sobre un tema de Augusto Monterroso*, enquanto que o espanhol José María Merino escreve: “Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en un dinosaurio. “Te noto mala cara”, le dijo Gregório Samsa que también estaba en la cocina”. Outro texto que tem várias versões é “Sonho da mariposa” do filósofo chinês Chang Tzu: Chuang Tzu sonhou que era uma mariposa. Ao acordar ignorava se era Tzu que tinha sonhado que era uma mariposa ou se era uma mariposa e estava sonhando que era Tzu. (trad. própria)

a Deus, numa das tentativas clássicas para conciliar a coexistência do Mal e de Deus. No entanto, em vez de prometer não olhar virgem alguma como Jó, a voz da microficcão inverte sutilmente a proposta e promete só olhar aquilo que seja belo. O mal que Jó sofre pelas provas a que é submetido iria se apagando enquanto crescesse o seu amor a Deus. O relato inverte o sentido e, à medida que passa o tempo, somente o belo fica no campo de visão. Ao não terem com o que serem contrastadas, as coisas belas já não lhe parecem tão encantadoras. Pouco a pouco tudo vai se apagando, até mesmo o narrador, ficando somente o rumor da língua como testemunha de tão nobre intenção.

Como Jó, fiz um pacto com meus olhos. Só enxergaria aquilo que fosse realmente belo. Eliminei de imediato o mais terrível. A vida melhorou, mas a cada dia coisas desaparecem do meu campo. Apago e apago.

O belo, posto só, já não parece tão belo. Obedientes, meus olhos não me pedem licença.

O mundo foi primeiro. Depois a casa.

Tomaram-me os móveis, os quadros. Tomaram-me os cabelos. O nariz em seguida. E hoje, quando amanheci para escovar os dentes invisíveis, já não havia mais nada na parede vazia, nem rosto nem espelho. Só dois olhos verdes que se olhavam e que depois, lentamente, se apagaram” (COLASANTI, *Zoólogoico*: 15)

Na microficcão, quando paródica, parece que dois gêneros se mimetizam. Isso estaria em concordância com Gerard Genette<sup>57</sup>, para quem a paródia limitava a sua existência aos textos curtos, mas na narrativa pós-moderna, os gêneros superpõem-se e misturam-se num diálogo infinito, sem que por isso um seja absorvido no outro podendo perder a sua entidade específica como consequência. Funde-se na microficcão o tom humorístico, a paródia e o texto breve formam um novo tipo de enunciação gerando uma operação de continuidade e de simultânea distância crítica numa versão sintética e sinecdótica daquele relato que está sendo trazido pela paródia. Retém-se o espírito do relato primeiro, ao mesmo tempo em que ele se transforma, produzindo uma nova síntese e, portanto, uma nova narração. Microficcão e paródia entrelaçam-se naquilo que já foi contado, descontam e voltam a contar numa relação dialética, circular e ativa. Nessa perspectiva também poderíamos pensar “El pecado de la manzana” de Luisa Valenzuela, que com seu característico humor apela à linguagem e à sabedoria popular convertendo a maçã na

<sup>57</sup> Genette Gerard, *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982, pág. 40 In: (Hutcheon, 1989:29)

narradora de várias histórias numa só: a história bíblica da serpente, de Guillermo Tell, das Hespérides e de Newton<sup>58</sup>.

Precisamente a mí me vienen a mirar con cara de hambre, los muy glotonos. Estoy fuera de su alcance, señores, y de aquí no me pienso soltar. Bien prendidita a la rama donde me puso mi árbol.... Al fin y al cabo soy la fruta histórica, la de más renombre, la más conocida: Desciendo, como bien lo saben ustedes, de la manzana de Paris, de las de las Hespérides, de la de Guillermo Tell. Si hasta soy pariente directa, en línea recta, de la muy científica manzana de Newton que tanto ha hecho por ustedes los seres humanos. Desciendo .... Horror! Y esta maldita serpiente que se acerca? ... Viene a propósito, a hacerme recordar el desliz de mi especie, el gran papelón de la manzana. Si ya nadie se acuerda hoy en día de Adán y Eva, nadie piensa ya en el viejo pecado original. Pero esta serpiente del demonio no deja que yo me olvide, nada menos que yo ... Siento que la vergüenza me sube por el tallo, me da calor, siento que me ruborizo. Que colorada estoy!

-Es natural- dijo uno de los hombres que estaba al pie del árbol, mientras le daba el primer mordisco a la manzana -Es natural, cayó de madura... (VALENZUELA, *Brevs*: 52).

A diferença entre as paródias e os contos de fadas, nas quais facilmente observa-se um comportamento dualista tanto na forma como na estrutura do texto, é que nas últimas a relação entre original e cópia mergulha diretamente numa narração com nova moldura. A paródia é o centro nevrálgico do relato, mas ela é extraída e misturada com outros relatos deixando-nos a sensação de estar frente a um jogo de bonecas russas, em que uma história está inserida numa outra. A história original, aquela que é parodiada, é convocada para refletir sobre um aspecto que a atinge, mas não diretamente. As paródias da microficção, que parecem recriar um determinado tema, mas que elaboram uma nova versão da narração original, subtraem ângulos de reflexões variados que são tacitamente esboçados na brevidade do relato. Cria-se uma forma dialógica entre textos em dois momentos: o primeiro é aquele que acontece no processo mesmo da leitura, quando o leitor decodifica os sinais e “citações” do texto, enquanto que no segundo, produz-se a reflexão e a digressão *a posteriori*, quando o lado crítico tem o seu maior efeito. Num texto paródico de

<sup>58</sup> Deve-se ressaltar o fato de que Shua toma o mesmo tema da maçã para criar uma microficção com os mesmos personagens, ainda que a voz narrativa seja diferente da que utiliza Luisa Valenzuela: “La flecha disparada por la ballesta precisa de Guillermo Tell parte em dos la manzana que está a punto de caer sobre la cabeza de Newton. Eva toma una mitad y le ofrece la otra a su consorte para regocijo de la serpiente. Es así como nunca llega a formularse a ley de gravedad” (Shua, *La Sueñera*: 260)

maior extensão, o humor e a proposta reflexiva são mais evidentes. Numa microficcão, esse processo é mais sutil, acontecendo parte da crítica não diretamente no texto, mas na provocação do imaginário do leitor. A microficcão dá a pauta codificada que o leitor terá de decodificar e desenvolver para completar o ciclo paródico.

O jogo de sensações que a experiência da leitura de um texto breve e fugaz estimula revigora-se na presença da paródia pois quando os leitores decodificam a estrutura parodiada, também estão decodificando a intenção codificada ou seja, não se trata simplesmente de encontrar um texto dentro de outro, mas também de interpretar a sua intenção. Esse intuito não está sendo explicitado no texto da paródia. Trata-se de uma conexão de intenções que somente pode ser trazida à luz no processo da leitura. Na sua perspectiva pragmática, Hutcheon dirá que “a paródia não envolve apenas um *enoncé* estrutural, mas também a *enonciation* inteira do discurso”(HUTCHEON, 1989:35). Nesse ato enunciativo inclui-se o emissor da frase, o receptor, um tempo e um lugar determinados. Esses discursos que se localizam antes e depois da paródia precisam, para sua recriação, de um contexto que apóie o seu estabelecimento. É por isso que a paródia, assim como a microficcão, precisa da literariedade, da existência de um contexto que os coloque dentro de um âmbito discursivo e enunciativo. Esse contexto precisa ser resgatado tanto no momento da recepção como no da produção criativa. Quanto ao poder redutivo da microficcão paródica, podemos dizer que é mais característico do relato breve que da paródia em si. Atualmente, podem-se achar tantas técnicas paródicas como tipos possíveis de inter-relações textuais de repetição com diferenciação (especialmente nas artes plásticas). E, portanto, não há uma forma de asseverar que a paródia seja redutiva ou abreviadora no nível da forma.

Tomemos como exemplo o relato 85 de *La Sueñera* de Shua:

El verdadero valor de los cuentos de Sherezade no residía en su atractivo sino, por el contrario, en su hipnótica monotonía. Gracias a sus aburridísimas historias fue la única entre las múltiples esposas del sultán que logró hacerlo dormir todas las noches. Protegido de las torturas del insomnio, el sultán recompensó a Sherezade con el mejor de los premios: su propia vida. Los cuentos que componen la colección que se conoce como Las mil y una noches – y que, en verdad, no carecen totalmente de interés- fueron creados muchos años después por la bella Dunyaad, hermana menor de la sultana, para entretener a sus reales sobrinos. (SHUA, *La Sueñera* :95)

Há duas paródias trabalhando simultaneamente, a de Sherezeda e os contos que narra ao sultão e a da origem do livro *As mil e uma noites* em si. No decorrer da microficcão, esses dois fatos juntam-se de forma sucinta para dar nascimento a uma nova história que parece descobrir o reverso clássico da literatura. Nesse mesmo relato, percebemos o status de autoridade e também de transgressão que é intrínseco à paródia. Ela é interdiscursiva e, portanto, manifesta-se nela uma polifonia literária na que, pelo menos, está envolvida uma segunda voz. Essa voz dupla e dividida da paródia deixa entrever a sua ambivalência através da manifestação de forças conservadoras que simultaneamente revelam-se revolucionárias e que são inerentes à sua natureza. Enquanto a voz da microficcão relata-nos a trama que envolve a Sherezeda e as mil e uma noites que passa em companhia do sultão, ela se superpõe ao relato para desvirtuar a trama original. Essa transgressão é permitida e aceita como tal ao se alavancar na legitimidade da narrativa trazida à colação<sup>59</sup>. Algo semelhante acontece em *Botánica del caos* ao realizar Shua uma aproximação poética às grandes religiões, aos mitos e aos velhos relatos maravilhosos e ficções que criaram aqueles que buscaram por meio da palavra penetrar no real. Histórias da Bíblia, do Corão e de Alí Babá misturam-se com “El milagro secreto” de Borges no qual sempre há uma inversão de sentido que lê a trasluz do humor e da reescrita.

Ao analisar a duplicidade da paródia, Hutcheon traz ao debate a perspectiva de Mikhail Bakhtin para quem esse gênero -além de encaixar-se na sua idéia de polifonia e dialogismo- é principalmente um híbrido dialogístico intencional. Essa introdução é fundamental, pois a intenção da microficcão não é a de realizar a imitação de uma obra literária do passado num diálogo unívoco. Pelo contrário, o que a microficcão faz é reapropriar-se desse outro relato para estabelecer uma comunicação crítica e reflexiva com ele. Há uma voz dupla, como a chamava Bakhtin, no relato sobre Sherezade assim como havia na história da maçã de Valenzuela, na de Jó de Colsanti ou num outro pequeno relato de Shua que cria uma versão alternativa de Sansão e Dalila: Mientras dormia, Dalila le há cortado el pelo y, sin embargo, Sansón se despierta aliviado a uma realidad más benigna que su atroz pesadilla, la calvicie, (SHUA, *La Sueñera*:189). Uma espécie de discurso indireto que se constrói ao redor do próprio discurso e, portanto, duas vozes parecem estar se entrelaçando, sem

<sup>59</sup> Uma outra microficcão de Shua sobre Sherezade é: “Mientras Sherezade cuenta, el sultán está dormido. Por un momento, el relato y el sueño se confunden. Después, cada uno toma su propio camino. Dunyassad, la hermana de menor de Sherezade, escucha fascinada la historia hecha de palabras. El sultán prefiere sus sueños: historias vestidas de imágenes, ilógicas y extrañas, distintas cada noche, en las que él y sólo él es siempre el personaje principal” (SHUA, *La Sueñera*:96)

se anularem. A primeira voz é a do relato original, aquela que alguma vez nos relatou a estratégia de Sherezade para manter-se com vida ou a que nos contou sobre a fraqueza de Sansão. Entretanto, a segunda voz é aquela que ludicamente surge como um murmúrio distante, que se aproxima de nós a partir do humor, e que se sobrepõe à primeira para nos narrar uma nova história. Evidentemente subsiste na paródia a idéia de cópia e de simulacro. No entanto quando a cópia apresenta-se como algo que corre em direção paralela ao original, imitando-a mas não tocando-a, a microficcão comporta-se como algo que está em diálogo entrecruzado como ele. A microficcão aproxima-se do original criando um ponto de inflexão do qual podem surgir não só um, mas toda uma série de pequenos relatos que parodiam essa história primeira. Portanto, a paródia microficcional, assim como toda a paródia, não é mais nem menos do que uma outra forma de contar a mesma narrativa de uma maneira diferente, misturando-a inclusive com outras histórias, recriando a imagem e a possibilidade de um diálogo infinito.

Assim como no binômio original-simulacro, a paródia também mantém uma relação hierárquica com o original. O relato primigênio precede o parodiado, embora este último ilumine relações e vínculos que no primeiro apareciam como irrelevantes ou que simplesmente estavam “escondidos” por trás de vários planos abaixo da trama original. Dessa forma, a riqueza da paródia consistiria numa visão mais ampla e excêntrica que nos deixaria ver a trama e os personagens a partir de uma outra perspectiva. No entanto, ao mesmo tempo que amplifica o campo de visão, a paródia precisa da reafirmação desse primeiro ângulo para sustentar a sua legitimação. O duplo uma vez mais sobressai aqui. A versão de Jó de Colasanti, da maçã de Valenzuela ou de Shezerade e Sansão de Shua não teriam sido possíveis sem a existência de uma narração primeira. Todavia outras versões dessas mesmas histórias são possíveis sem a existência delas. Cada versão microficcional da história de o Sapo e a Donzela remete a uma idéia geral do conto popular infantil, e ao mesmo tempo a relação entre as próprias microficcões sobre esses mesmos personagens é de absoluta igualdade, contendo cada uma delas um pouco da essência desse todo que lhe deu nascimento. Não obstante, para o leitor desprevenido a paródia também pode representar uma força ameaçadora e até anárquica, colocando inclusive em questão a legitimidade de outros textos. Quem não conhece o livro de Jó poderia pensar que o pacto que originalmente ele fez estava relacionado com o belo, mas em última instância, as transgressões da paródia estão autorizadas pela própria norma que

procura subverter, garantindo dessa forma uma interação continuada entre vozes narrativas.

Nesse sentido, Hutcheon observa que a paródia é como uma guardiã do legado artístico, definido não somente pelo espaço que ocupa a arte mas, sobretudo, pelo lugar de onde ela veio. E continua dizendo que, por vezes, a obra parodiada é uma obra risível, pretensiosa, à espera que a esvaziem; sendo que, na maioria das vezes, são as obras com muito sucesso ou reconhecimento as que inspiram ser parodiadas. Nesse ponto bifurca-se o debate, pois para alguns a paródia subtrai poder da obra original (algo que não acontece com a cópia ou o simulacro). Para outros, a paródia não chega a ser uma forma superior porque ela faz tudo o que o original já faz. Há para quem, como Barthes, a paródia sugira uma relação de cumplicidade com a cultura elevada. Essa questão estaria de acordo com a necessidade de um leitor culto de reconhecer a versatilidade da nova versão sobre o original. No entanto, há também outros, como o caso de Bahktin, que pensam a paródia como um desafio às normas, com vistas a renovar e a reformar aquilo que foi anteriormente dito ou contado. Por outro lado, há sempre na paródia um giro centrípeto de influência hierarquizante ao trazer esses outros relatos (os originais) para criar a sua própria legitimidade.

A necessidade vital que a paródia tem de identificar-se como esses outros relatos está revestida de uma pulsão de continuidade que ao mesmo tempo é atitude contestária. Na transgressão está a perenidade desses relatos que nos são caros porque nos lembram uma tradição e uma origem. A paródia, assim como o faz a microficção, cria um movimento de resistência que não rompe com o cânone, mas o subverte, porque no próprio ato de parodiar distingue-se um investimento na sua relação com o Outro. Assim, “a paródia invocaria um distanciamento crítico auto-consciente em relação ao outro que pode ser usado como um dos mecanismos retóricos para indicar ao leitor que procure por padrões de idéias imanentes, ainda que indiretos, cujo desvio deve ser satiricamente condenado na obra” (HUTCHEON, 1989:100).

Um outro assunto que atinge a paródia e a microficção é a questão dos clichês narrativos e a sua relação com a auto-representação textual. A microficção utiliza muitas estruturas literárias que viraram clichês, como uma forma de parodiar não a história ou a trama, mas sim as próprias formas literárias. Os exemplos mais explícitos encontram-se nos relatos vinculados com temas bíblicos como o “faça-se a luz” em Valenzuela, “o pacto com o olhos” de Colasanti, assim como também com relatos mitológicos ou de clássicos da ficção literária. A paródia faz uso de seu

potencial de auto-crítica do discurso na sua própria relação com a realidade. Portanto, não há na paródia que utiliza clichês uma inversão temporária, mas uma transgressão permanente que visa a perpetuar-se em novas versões. Assim como no humor, é nessas inversões que podemos pensar a microficcão como uma resistência narrativa. E não é em vão que muitos microficcionistas, incluindo as nossas autoras, decidem trabalhar os pequenos textos ao redor dessas reapropriações representadas pelo discurso e pela estética paródicas por acreditarem que o clichê desenvolve uma estética particular de homogeneização diferente, pela qual a microficcão se interessa constantemente.

Em suma, a microficcão paródica invoca em poucos detalhes codificados uma história ausente. Em certo sentido isso nos lembra a imagem do holograma<sup>60</sup> em que em cada parte dele encontra-se uma imagem de todo o objeto que está sendo escrito através da luz do laser. Não se trata de uma correspondência pontual e exata porque a imagem do holograma somente pode ser vista a partir de um conjunto limitado de ângulos. Quanto mais ângulo, maior a visão que se terá do objeto. A brevidade da microficcão não permite um grande distanciamento, ela existe no olhar microscópico. É por isso que para criar o efeito de maior amplitude, a microficcão parte muitas vezes de um “big picture” para parodiar uma história ou seja, com poucas pinceladas traça rapidamente o marco da história original. Esse é o caso das paródias sobre Sherazade. Outras vezes, a microficcão vai mais fundo e toma um detalhe fundamental desse primeiro relato para transformá-lo em protagonista de uma nova narrativa, como nas microficcões que recriam a história da maçã de Adão e Eva. Sem um conhecimento tácito, a microficcão nunca consegue estender todo o seu efeito. A co-presença dessas pinceladas, algumas mais nítidas que outras, gera um fluxo de movimentos sobre um mesmo tema junto com a preservação de uma identidade ou características essenciais do original. Essas pinceladas são as que ajudam a recriar parodicamente uma mesma trama em sucessivas microficcões. Às vezes uma ao lado da outra e, em outras ocasiões, dispersas dentro de um livro ou até vários volumes, cabendo ao leitor a tarefa de armar a sua própria constelação.

---

<sup>60</sup> A etimologia da palavra holograma surge de duas palavras gregas *holo* que significa todo e *grama*, escritura. Esse tipo de imagem inventada por Dennis Garbor escreve o todo a partir de uma luz laser

### 3.3 As séries microficcionalis e a proliferação neo-barroca

Vários aspectos na microficcção levam-nos a vinculá-las com a idéia de repetição e de proliferação. Pelo lado do conteúdo, estão aqueles relatos brevíssimos de discurso paródico que incluem neles pelo menos dois textos. As microficcções sucedem-se como duplos que, a partir de uma outra perspectiva, convocam uma história original que está ausente, ainda que implícita. Como num jogo de espelhos, as séries de microficcções paródicas sobre um mesmo tema proliferam não somente na obra de uma autora, mas também verificam-se entrecruzamentos de temáticas clássicas entre elas. Um dos exemplos mais recorrente é o dos já citados contos de fadas. Mencionamos aqui somente alguns deles, embora haja mais de uma dúzia de narrativas sobre a idéia do príncipe e da donzela recriadas pelas três escritoras. Há também a repetição naquelas microficcções que, a partir do humor, brincam com contos populares clássicos, como os vários relatos que escreve Shua sobre a lâmpada de Aladino. Do mesmo modo, retratam-se repetidas vezes personagens e situações bíblicas. Encontramos um exemplo nos relatos que recuperam o tema da Criação do mundo, assim o faz Valenzuela e também Shua com uma série de cinco microficcções (esta última intitulada Creación I, II, III, IV, V) incluídas em *Botánica del caos* e que reorganiza e mistura com outros relatos em *Temporada de Fantasmas*. A paródia na microficcção potencializa o ato da repetição, pois cada versão paródica não é apenas um duplo de uma outra narrativa codificada. Os relatos paródicos sobre uma mesma questão também se repetem múltiplas vezes formando assim séries microfccionais.

Sem serem necessariamente paródias, observam-se séries de relatos encadeados uns aos outros nas temáticas. Como as narrativas sobre a “mensagem na garrafa” em “Manuscrito encontrado dentro de una botella” de Valenzuela (*Brevs*: 104)<sup>61</sup> ou em “A quem interessar possa” de Colasanti (*Contos de amores rasgados*: 33)<sup>62</sup>. Em *Brevs* inclusive, há pelo menos três microficcções com situações corriqueiras de transporte urbano em horas de pico. Entretanto, há também séries explícitas de relatos que as próprias escritoras organizam ao redor de uma determinada problemática. *Botánica de caos* de Shua talvez seja onde mais facilmente se reconhecem essas séries devido aos vários relatos que compartilham o mesmo título. Incluem-se nesse volume uma série de cinco histórias chamadas “La flor azteca” que são em realidade paródias de lendas indígenas, nove de “Profetas e

---

que se projeta sobre um espelho metade prateado. Uma parte das ondas de luz se reflete no objeto, enquanto que outra parte delas o atravessa, criando-se assim a imagem holográfica.

<sup>61</sup> Em anexo

<sup>62</sup> Em anexo

cataclismos” nos quais os profetas são relacionados com cômicos sucessos que misturam o antigo com o contemporâneo, dois de “Dolor de cabeza”, cinco de “Creación”, dois de “Infinito”, nove de “Puntualidad de los filósofos” nos quais Kant é o personagem principal através de suas costumes rotineiras que marcam o passo do tempo, quatro de “Conquista de la Nueva España” que recriam histórias de conquistadores e conquistados, assim como uma pequena série sobre Tarzan em *Temporada de Fantasmas*, além de várias microficcões encadeadas a partir de uma mesma imagética e palavra como “Lobos (7mo hijo varón)”, “Conocer al lobo”, “Lobotomía y picahielos” em *Botánica*. Em *Brevs* de Valenzuela, além do já mencionado “4 príncipes 4”, há 3 relatos com o título “El Rio” e outros tantos que centram-se na imagem de um pedra. Já em Colasanti, há uma série de três relatos com o título “Andrógino” em *Zoológico*. Nessa idéia de repetição também poderíamos incluir vários relatos de *A Morada do Ser* entorno da idéia de transformação-metamorfose ou de “casa tomada” por alguma entidade que desconhecemos e que termina por ocupar o lugar dos moradores.

Esses são somente alguns dos exemplos mais notórios, porque o âmbito da microficcão está invadido por relatos que se vinculam através das temáticas ainda que com títulos diferentes. Numa tentativa de classificação, Dolores Koch (2001) decide chamar de “micro-relato” aquelas narrativas que considera integradas a uma obra maior, distinguindo com o nome de “micro-relatos fractais” aquelas outras narrativas que pertencem a um grupo ou série em que os relatos têm a mesma relação com o todo. O interessante da narrativa microficcional é que a relação com a série pode dar-se de forma organizada num mesmo volume e sob um mesmo título como acontece com Shua e Colasanti, ou de forma caótica incentivando a memória do leitor a encontrar essas semelhanças entre sujeitos e circunstâncias relatadas. Nosso interesse nas repetições reside sobretudo em observar que há operações poéticas na repetição e na variação que nos estimula a analisar com mais atenção a idéia de proliferação. Nesse sentido, além da repetição em questões temáticas, a idéia de proliferação manifesta-se inerente à microficcão no seu próprio formato. Relatos de poucas linhas sucedem-se ininterruptamente nos livros de um mesmo autor, assim como nas várias antologias<sup>63</sup> que congregam diferentes escritores, como se se tratasse de uma sucessão infinita de histórias mínimas. Elas proliferam podendo-se

<sup>63</sup> Algumas das antologias mais recentes em língua castelhana são: **El límite de la palabra** (2007), **Antología del cuento breve y oculto** (2001), **En frasco Chico** (2004), **Por favor, sea breve** (2001), entre outras.

achar várias versões de uma mesma narrativa ou podendo-se conectá-las entre si através de tratamentos diferenciados de temáticas ou problemática semelhantes.

Assim a idéia de duplicação da paródia microficcional toma uma outra dimensão e em vez de duplo, temos que necessariamente falar de um estado de iteração que traz consigo uma “estética da repetição”. Omar Calabrese (1987) cunhou este termo para descrever a atitude de proliferação de uma visão neo-barroca na nossa cultura contemporânea. Uma repetição estrutural que se comporta como um padrão que se multiplica em diversas narrativas ou textos que utilizam a reformulação de perspectivas para contar uma mesma história. Observa-se que através desse comportamento repetitivo o texto dá a sensação de estar disseminado ou fragmentado, e que somente ao final da leitura recompõe-se o panorama da visão que o leitor começou a seguir. E, dessa forma, tanto na paródia como na repetição e nos relatos seriados, o leitor é quem reconstrói o caminho da série. No entanto, ao falar de fragmento não estamos pensando numa narrativa que se rompeu num processo destrutivo ou violento. A microficcão surge de um processo de decantação em que o Todo, essas narrativas maiores e ausentes, divide-se nas partes representadas por cada pequeno relato.

Colocadas dessa maneira, as microficcões estabelecem de forma tácita um jogo de identificações e reconhecimentos. Ao encontrar mais uma história semelhante a uma outra contada anteriormente, os instintos do leitor tornam-se mais agudos. Um clima lúdico se constrói em cada leitura. As reiteraões não se dão por que sim, elas conformam um valor estético que Calabrese vincula com o que chama de mentalidade neo-barroca<sup>64</sup>. Ele chega inclusive a identificar três elementos relacionados com a estética da repetição: 1) a variação organizada, 2) o policentrismo e irregularidade regulada, e 3) o ritmo insensato. Todos eles presentes na concatenação, muitas vezes de aparente aleatoriedade, de microficcões uma vez que a variação organizada é evidente na forma em que se sucedem as narrativas às vezes ordenadas pelo título do livro, outras pelas seções em que estão divididos. Num ritmo vertiginoso as microficcões passam de tema em tema sem prévio aviso, como um salto no obscuro. No entanto, em outras ocasiões, as passagens se dão na simples troca de ângulo de percepção de uma mesma narrativa. Enquanto a questão de policentrismo está presente em todas as autoras até mesmo em Colasanti, cujas microficcões foram organizadas como uma trilogia, as vozes e as histórias galopam

---

<sup>64</sup> A tese de Calabrese é de que muitos importantes fenômenos da cultura de nosso tempo são marcas de uma “forma” interna específica que pode trazer à mente um “ar do tempo” barroco através da

de relato em relato mantendo a mesma moldura temática e, mesmo assim, conseguem transformar cada microficcão num outro ponto de vista da mesma questão. Nos últimos dois livros da trilogia, *A Morada* e *Contos de amores*, o núcleo narrativo é uma proposta forte desde o início. Contudo, no decorrer das breves histórias desenrolam-se assuntos diferentes em cada uma delas. Cria-se um ritmo em aparência desordenado, que traz em si a cadência de um estado caótico das coisas. Nos apartamentos de *A Morada*, rapidamente compreendemos que tudo pode acontecer e que, aliás, tudo está acontecendo ao mesmo tempo. Cabe somente a nós leitores desvendar se esses relatos com bizarras transformações e sucessos são parte de uma grande metáfora ou se simplesmente estamos frente a uma série de relatos de corte fantástico e maravilhoso. Um efeito similar têm *La Sueñera* e *Temporada de Fantasmas*, o primeiro a partir da idéia de acervo de sonhos dos que não se sabe se são parte da coleção particular de alguém ou se são histórias que se realizam num plano diferente, enquanto que a chave do segundo parece estar nas histórias contadas por fantasmas. Enquanto que *Casa de Geishas* parece ter sido idealizado como uma “armadilha”, desenhada ao longo das 215 microficcões que variam entre a linha e o relato, das quais não se obtém a liberdade facilmente.

Nesses, como nos outros livros de microficcões, há uma intensa e reiterada busca por encontrar mais um final surpreendente e epifânico. Essa procura também se inscreve dentro da estética de repetição que se palpa na confluência do excesso de histórias e de informação que, de um certo ângulo, parecem levar o estado das coisas ao estilhaçamento<sup>65</sup>. Segundo Calabrese, nesse excesso há uma saturação e seqüencialidade que nos leva a desejar o caráter corpuscular e granular, e portanto fragmentado, tanto nas séries de eventos como na da construção de ficções, pois “os novos gêneros literários (*entre os quais nós incluímos a microficcão, o itálico e a adição desta frase é nossa*), sem a identificação plena com qualquer de seus predecessores, os levam ao limite, misturando-os num gigantesco pastiche. Mesmo assim a obra não é uma pura citação” (CALABRESE, 1987:65). Há vários tipos de excessos, entre eles aquele representado pelo conteúdo, pela estrutura de representação e pela fruição de uma representação. De uma forma ou outra, ele funciona sempre como um desestabilizador. O paradoxo da microficcão reside em que à primeira vista ela é uma narrativa contrária ao excesso pelo seu uso minimalista da linguagem e pela poucas frases que lhe dão forma, embora utilize

---

existência de um círculo ou de uma espiral de conexões recíprocas se chaga a uma formulação de parentesco que outros poderão enriquecer com outros métodos e outros objetivos.

constantemente o excesso e a repetição nas temáticas e histórias sobre as quais fabula. Nesse sentido, o excesso lhe é geneticamente interno. Desde a sua origem a microficcão se constrói por meio da confluência de vários outros gêneros, como mais um signo do nosso tempo. O excesso endógeno se registra em todas as manifestações de nossa cultura, desde a produção artística até os meios de comunicação ou o aparelho político e social.

Pelo fato da repetição e da proliferação serem sintomas do neo-barroco, a nossa proposta é a de pensar a microficcão como mais uma expressão dessa estética. Conforme pontua Irlemar Chiampi (1998), a experiência poética da América Latina sempre se caracterizou por inscrever o passado no presente o que nos leva a pensar junto com Octavio Paz que “há uma ressurreição de realidades enterradas, reparações do esquecido ou reprimido que, como outras vezes na história, pode desembocar numa regeneração”<sup>66</sup> (trad. própria). A volta às origens é sempre uma espécie de reviravoltas, de renovações e de renascimentos. A partir dessa perspectiva, não somente podemos olhar a paródia na microficcão, mas também aqueles outros relatos que, pelo humor, renovam assuntos e histórias do passado cultural o que é reafirmado quando lembramos da aproximação que a microficcão humorística tem das greguerías de Gómez de la Serna, cujo estilo era para Borges totalmente barroco. A poética do barroco busca em matéria verbal o rumor misterioso do mundo invisível. E o espaço da microficcão, assim como o do barroco, é o do encontro de línguas, culturas, ritos, tradições e, sobretudo, da memória. Tudo se mistura e a partir desse pastiche nasce um novo gênero. Há quem veja nessa combinação um movimento de criação-dor, um luto cultural por uma experiência real de tensão histórica. Talvez essa observação ajuste-se mais aos romancistas barrocos latino-americanos. Ainda assim, o humor na microficcão que recria uma atmosfera lúdica no texto, também esconde, nas profundezas de sua semiótica, uma certa nostalgia, pois na proliferação de significantes, como uma outra forma de olhar ou documentar um determinado conteúdo, está sendo reconstruída uma outra versão da realidade e do próprio imaginário “canonizado”.

Sobre a mistura das nossas literaturas e a sua relação com o barroco, o escritor cubano Alejo Carpentier comentava numa conferência realizada em 1975<sup>67</sup> que se

<sup>65</sup> Para Calabrese essa idéia estaria em sintonia com a do Eterno Retorno de Nietzsche que depende do caráter repetitivo da história.

<sup>66</sup> “Una resurrección de realidades enterradas, reparaciones de lo olvidado o reprimido que, como otras veces en la historia, puede desembocar en una regeneración”. Octavio Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990, pág. 126. In: (CHIAMPI, 1998, 4)

<sup>67</sup> In: (CHIAMPI, 1998 :11)

comete um grande erro ao considerar o barroco como uma criação do século XVII ou um estilo histórico, pois seu propósito foi e segue sendo o de definir uma estética como uma “constante humana” ou uma espécie de pulsão criadora que volta ciclicamente ao longo da história de humanidade. Dessa forma, o barroco, assim como a proliferação que o caracteriza, invoca momentos de transformação, mutação e inovação<sup>68</sup>. Na proliferação produzida pela microficcão há uma textura complexa de estratos de camadas, de simultaneidades e sincronias que impedem muitas vezes ver a unidade ou o todo ao qual pertencem. As séries de relatos microficcioneis são descentradas, pois ainda que haja um eixo que as circunda seja pelo título, sujeito narrativo ou temática, este eixo costuma mudar possibilitando a formação de novas séries a partir da leitura com novos centros. Podemos agrupar uma série de microficcões com um determinado sentido, mas isso consegue ser alterado ao escolher uma nova mostra. A própria Shua o fez ao reagrupar e juntar algumas das microficcões de *Botânica* com novos textos em diferentes seções em *Temporada de Fantasmas*. Por exemplo, desarma a série de relatos “Creación”, alterna essas microficcões com novas narrativas e coloca o conjunto sob uma seção intitulada “Capricho divino”. Essas poucas alterações fazem com que o sentido da série transforme-se. Valenzuela faz algo similar ao organizar *Brevs* a partir da escolha de algumas microficcões já publicadas em outras coletâneas de contos, sem levar em conta as múltiplas combinações que o próprio leitor faz ao achar sintonias entre microficcões distantes entre si, como as séries de relatos sobre transformações de objetos nos apartamentos de *A Morada* de Colsanti ou os relatos sobre dietas e questões de emagrecimentos espalhadas em *La Sueñera* e *Botánica* de Shua.

A repetição e proliferação da microficcão em geral pratica um discurso que debilita a historicidade, misturando as temporalidades nas séries de relatos. Ao não haver um eixo temporal, os entrecruzamentos com a história original, no caso das paródias pode dar-se em qualquer ponto. A microficcão faz uma revisão dos meta-relatos dos quais nos fala Lyotard ao se apropriar das velhas temáticas que servem de suporte para recriar histórias à luz dos novos desafios do presente com relação à semântica, reflexão crítica, discursividade e questões de forma. Em resumo, a microficcão une a paródia à marca típica do barroco, a artificialização, para, como diz Sarduy<sup>69</sup>, expor os códigos modernos, esvaziá-los e revelá-los como artefatos que

<sup>68</sup> Inclusive para Carpentier, toda simbiose ou mestiçagem gera indefectivelmente um barroquismo.

<sup>69</sup> Segundo Jean Rousset a marca da origem do barroco é a artificialização na qual localizam-se três elementos: a proliferação, a condensação e a substituição. Por sua vez, Severo Sarduy propõe uma outra marca do barroco na paródia a partir das teorias de Bakhtin, transportando o substrato e fundamento desse gênero à carnavalização, para o cerne da produtividade textual dos escritores latino-

aspiram a produzir um sentido diferente. Essa parece ser a função da escrita microficcional, a de esvaziar para voltar a colocar conteúdo, de forma lúdica mas sempre crítica, tomando o lugar dessa história que está ausente.