

1 - A microficcão

Las historias largas pueden llegar a ser algo hipnóticas a veces, calmantes, y nos permiten poner orden y una cierta medida de comprensión en la vida. En cambio el texto superbreve es un disparador, a veces un estimulante del mismo miedo, un acicate de explicarnos lo inexplicable. Como las viñetas del teatro Kôgen, sirven para sacudirnos la modorra y alertarnos de los peligros de andar dormidos por la vida. (Luisa Valenzuela, *Brevs*, p. 8)

1.1 No caminho de uma classificação

O relato brevíssimo geralmente é vinculado com o efeito extensivo da estética e da perspectiva pós-modernista na literatura. Pela sua aproximação com a escrita fragmentária, ele é considerado o embrião da forma narrativa que caracteriza este nosso século. Entretanto, transparece nele uma manifestação de resistência a essa mesma temporalidade que parece envolvê-lo. A brevidade é a sua condição e a velocidade no ritmo de seus enunciados o veículo que o conduz a um desenlace muitas vezes surpreendente, fulminante e epifânico. Final que nada tem a ver com uma estrutura orgânica da narrativa, pois a microficcão é cristalina, nela não há começo, meio e fim, e sim um constante e perpétuo acontecer.

É inerente a esses relatos a vocação de provocar. Eles instigam a imaginação, a inteligência e a cultura do leitor. Mas, há mais de uma década, também desafiam críticos e estudiosos da literatura no seu afã por delimitar o espaço específico no qual possam analisá-los. De forma sucinta, são quatro os elementos fundamentais que caracterizam esses curtos relatos: 1) brevidade do texto, 2) concisão da linguagem, 3) velocidade da narrativa e 4) a literariedade ou contextualização dos enunciados da narrativa (LAGMANOVICH, 2006). Não obstante, nenhum desses componentes é exclusivo desse tipo de narrativa, pois também são encontrados em muitas outras manifestações artísticas contemporâneas, assim como em outros gêneros literários (entre os quais podemos destacar os gêneros híbridos e alguns romances que se organizam ao redor da idéia de fragmentação). Mesmo assim, é no pequeno espaço da microficcão, no qual uma particular alquimia produz um fenômeno narrativo que têm cativado numerosos escritores e um número crescente de leitores.

A opacidade que prevalece na sua estrutura tem gerado diversos questionamentos sobre o que diferencia a microficcão de outros gêneros, assim como o que faz dela uma forma narrativa distinta e com ontologia própria. Talvez seja por isso que a definição da microficcão foi se forjando a partir de um discurso classificatório negativo que levou a comparar esses relatos com outros gêneros, até se descobrir que precisavam de um lugar específico a partir do qual o seu desenvolvimento pudesse ser observado. Devido à sua economia de linguagem que abrange aspectos narrativos, poéticos e imagéticos, os quais muitas vezes conduzem a um processo reflexivo após a leitura, houve tentativas de ver no *haikai japonês* o seu antecedente mais antigo e, ao mesmo tempo, mais direto. Por outro lado, seu curto formato junto com o ritmo pontuado das frases e a presença dos silêncios produto da concisão levaram a relacionar a microficcão com o aforismo e sobretudo com o poema em prosa, mediante uma concepção modernista do fragmento. Além disso, análises mais ousadas buscaram uma explicação para esses relatos dentro do formato da publicidade e houve também tentativas de relacioná-lo com o graffiti.

A comparação da microficcão com o *haikai* nos parece interessante. Assim como Roland Barthes traça um paralelismo entre o poema japonês e a fotografia em *Preparação do Romance*¹, por transitividade, percebemos um vínculo semelhante entre a microficcão e a imagem fotográfica. Tanto em um como no outro prevalece o efeito de apreensão da imagem e da emoção que traspassa um sujeito e uma situação num momento determinado. Ambos possuem esse *Tilt*, esse “é isso” que dizemos a nós mesmos ao sentir que estamos frente à “captura instantânea do sujeito pela própria coisa” (BARTHES, 2005: 161). Apesar de breve, veloz e concisa, a microficcão sempre nos relata uma história como se se tratasse de uma fotografia instantânea de uma realidade ficcional que ainda deixa um traço após a sua leitura. Ela nos faz refletir sobre um sucesso fugaz, histórias que passam rapidamente, mas que deixam ressonâncias ecoando em nós. Frequentemente, algumas delas precisam ser lidas várias vezes para resgatar os vários sentidos nelas imersos, pois a microficcão comporta-se como um fragmento de uma história ausente, que é pressentida através do pequeno relato. Histórias que não precisam ser contadas integralmente para que sua trama completa possa ser compreendida, pois esse fragmento de história é suficiente para captar a nossa atenção. Ele provoca em nós o anelo de achar nela um sentido e, sobretudo, convida-nos a imaginar que estamos brincando na fronteira entre o atual e o virtual. A microficcão recria uma experiência

¹ Especialmente na aula de 17 de fevereiro de 1979, “Efeito do real, ou melhor da realidade (Lacan)”.

a partir da forma de escrita, assim como da leitura. No entanto, enquanto que no poema japonês sobressai a extrema e imediata claridade que se transmite na legibilidade de uma emoção, na microficção, ao contrário, prevalecerá, na maior parte das vezes, uma opacidade que, em lugar do êxtase ao qual o *haikai* nos conduz, nos deixa absortos ao revelar uma visão ou plano diferente do que chamamos realidade.

Por outro lado, a agudeza da reflexão que distingue o aforismo (tanto na sua vertente oriental como ocidental) desatou polêmicas frente às microficcões brevíssimas que ocupam muito poucas linhas. O certo é que o que diferencia os relatos brevíssimos do *haikai* e do aforismo é, nestes últimos, a falta do desejo da narrativa. Está ausente a vontade de contar uma história e, portanto, o contexto e a literariedade que Lagmanovich enfatiza tornam-se fatores fundamentais para a constituição de uma microficção. Essa mesma linha da literariedade permite-nos desvincular o relato breve do poema em prosa moderno, ainda que tenha sido nele que muitas das primeiras explorações da escrita microficcional encontraram inspiração. No desejo de narrar uma história, com personagens imersos numa situação (ainda que se prestem a múltiplas interpretações) e que realizam uma determinada ação, consolida-se a grande diferenciação que cria uma distância dos outros gêneros, sem por isso renegar as influências que deles tenham recebido. Portanto, o caráter ficcional e a brevidade são postulados como variáveis indispensáveis para definir a microficção como uma forma de narrativa breve que, como prefere dizer Lauro Zavala (2000), cabe no espaço de uma página.

Ao contrário do que comumente poder-se-ia crer, ela não é uma narração democrática, pois nem todo escritor é capaz de escrever boas microficcões e tampouco todo leitor está disposto a deixar-se transportar por seus jogos de intertextualidades. Vista como fragmento, a microficção é muitas vezes vinculada a uma forma de expressão própria da pós-modernidade, mas quando vista como gesto e como forma de experiência, é frequentemente relacionada com as vanguardas². Ainda que estas características manifestem-se em outras formas da arte contemporânea, interessa-nos analisar a microficção como uma manifestação literária de seu tempo que enfrenta cosmogonias passadas, mas que, como toda forma de relato, ainda mantém presentes traços de suas origens.

² David Lagmanovich (2006) compara a estética de economia de linguagem da microficção com a expressão “menos é mais” da Bauhaus, assim como também com os românticos alemães e a sua concepção do fragmento.

A partir da perspectiva da escrita fragmentária, a microficção pode ser vista como uma área da narrativa na qual se recria a tendência atual da práxis cultural de destruição dos gêneros (POLLASTRI, 2001). Cria-se, assim, uma certa resistência por parte dessas ficções contra a sua definição e distinção, o que acarreta um debate sobre a sua própria legalidade. À primeira vista, a microficção parece estar marcada somente pela brevidade e concisão, em detrimento de todas as suas outras potencialidades, características que a associam com a tendência geral da modernidade na procura de uma depuração formal, conceitual e simbólica que também se manifesta nas artes plásticas, na música, na arquitetura e na literatura em geral. E, portanto, a microficção poderia ser considerada um gênero híbrido que se alimenta das formas clássicas da narrativa sem se constituir numa delas. No entanto, o que parece salientar estas microficcões é a projeção de desconfiança das leis formais prévias das que elas mesmas emanam, procurando assim um formato capaz de satisfazer a sua própria lógica interna. Percebe-se o desenho de uma mudança de escala na atomização da narrativa em pequenos blocos, também chamada fragmentária. Uma forma de resistência ao já existente que se evidencia da forma da escrita à apreciação, a partir de um outro lugar da leitura, das histórias como reexame de obras do passado e construções que pareciam perdidas.

Nesse sentido, às quatro características da microficção pontuadas no início, devemos acrescentar a tendência à rescrita, ao emprego poético da língua, à intertextualidade, ao humor, à fragmentariedade e à conseqüente fractalidade encontrada nas referências e conexões entre fragmentos e, por último, à fugacidade que pode ser interpretada como a necessidade de satisfação imediata através da leitura e na virtualidade como contraposição do atual (ZAVALA, 2000). A microficção sintetiza num espaço pequeno todos os elementos e problemáticas que já estão presentes na literatura contemporânea e é por isso que acreditamos que ela está, de alguma maneira, destinada a consagrar-se como a forma característica de nosso tempo. Por último, não é demasiado esclarecer que o aspecto súbito e vertiginoso da microficção, ainda que apresente ressonâncias das vanguardas do século XX, nada tem a ver com a escrita automática. A microficção não se origina numa escrita espontânea. Há nela todo um processo reflexivo sobre questões éticas, estéticas, cotidianas, literárias e da produção simbólica na cultura contemporânea que se condensam e excedem a sua brevidade.

Assim como a sua classificação como gênero, a sua nomenclatura também tem sido assunto de debate. Nesse sentido, achamos útil a tentativa de organização dos

textos breves que o crítico mexicano Lauro Zavala fez a partir do mapeamento que os divide em cinco tipos principais. No primeiro grupo incluem-se aquelas versões mínimas de gêneros canônicos, vinculadas aos clássicos da literatura que ele chama de mini-contos e que, quando relacionadas às problemáticas modernas, denomina de micro-relato, mas que também podem ser desagregados em mini-ensaio, mini-crônica ou artigo, mini-teatro, fábula, meta-ficção ultra-curta.

Em segundo lugar, localizam-se aqueles gêneros literários de extensão mínima tais como o poema em prosa, prosas poéticas, apologias, epigramas, exemplo, soneto, canção, anti-conto, acfrases, haicai, lipograma e jogos literários propostos pelo coletivo PuLiPo³. Em terceiro lugar, estariam os gêneros extra-literários de extensão mínima, como por exemplo a definição, o instrutivo, a entrada de diário, confissão, sistemas oculares, graffiti, anedota, vinheta, aforismo, parábola, resenha, piada, dedicatória, reflexões filosóficas, etc. Em quarto lugar, estão as séries textuais entre as quais se encontram os fractais, os bestiários e hipertextos.

Finalmente, em quinto lugar, estão os sub-gêneros da mini-ficção: as greguerias, mitologia, o *periquete* (Arturo Suárez) e o caso (Enrique Anderson Imbert). Dentro dessa cartografia do relato breve, entendemos que o nosso objeto de estudo resulta da agregação do primeiro, quarto lugar e, em alguns casos (sobretudo com referência aos textos de corte humorístico) pode-se incluir a quinta categoria da tipologia construída por Zavala.

O caminho da classificação destas narrativas breves ainda está sendo percorrido pelos estudiosos da literatura. Assim como o debate está aberto quanto ao lugar que lhes corresponde na ordenação por gêneros literários, há também várias propostas de denominação e de nomenclatura. Alguns críticos como Violeta Rojo decidiram chamá-los mini-contos, como maneira de nomear uma forma experimental que consideram ainda não acabada e que, portanto, está em processo de construir-se como gênero. Há quem os chame de micro-relatos como Lagmanovich dando a entender que há neles um certo desprendimento do conto e, por conseguinte, os relatos brevíssimos seriam já um sub-gênero. Por outro lado, outros, como Zavala, variam entre denominá-los micro-relato e microficção. Por entender que esses textos são principalmente ficções, preferimos aqui adotar esta última denominação, chamando a estas pequenas narrativas de microficção.

A questão da brevidade provocou rios de tinta na tentativa de catalogar a explosão de múltiplas e diversas versões da microficção publicadas em revistas,

³ As siglas significa Liponimia, perverbio, pangrama, teatro alfabético, tautogramas

concursos e livros nas últimas décadas. Resgatamos aqui uma dessas tentativas, que Lauro Zavala realizou no seu ensaio “*El cuento ultra-corto: hacia un nuevo canon literario*”(1996), no qual também trata a microficção como um desprendimento do gênero conto e privilegia a extensão formal do texto para sua classificação. O autor distingue nesta nova tipologia 3 tipos de relatos breves: 1) Ficção curta que abrange entre 1000 a 2000 palavras, e que, segundo ele comporta-se como uma narração de uma situação extrema ou momento de tensão máxima provocando uma relação epifânica, como o recorte de uma imagem vivencial paradigmática; 2) os relatos muito curtos, entre 200 a 1000 palavras, que apresentam semelhanças com a modalidade anterior, embora intensifiquem a utilização da elipse e da destituição metafórica e, 3) a ficção ultra-curta, que conta com no máximo 200 palavras e freqüentemente sustenta a sua legalidade discursiva na intertextualidade.

O primeiro tipo de relato seria para Zavala o conto propriamente dito, enquanto a segunda e terceira tipologia corresponderiam ao conto curto e relato breve ou brevíssimo respectivamente, mas que ainda incluem algumas características da primeira. O nosso estudo se interessa pela análise daqueles relatos que entrariam na categoria da ficção ultra-curta e que, portanto, têm no máximo 200 palavras, mas que no nosso entender ainda mantêm as características das primeiras duas categorias. Na verdade, as microficcões convivem de forma complementar e pacífica com as outras categorias em muitas antologias e livros de autores especialmente produzidos dentro desse gênero. Portanto, o nosso interesse é o de analisar a microficção não de forma taxativa, mas de forma genérica. Nesse sentido, incluímos em nossa análise aqueles relatos breves que chamamos de microficção e que, como dito anteriormente, cabem no espaço de uma página.

1.2 A microficção e o conto, encontro e bifurcação

As ferramentas narrativas da microficção provêm do conto, de quem herda a capacidade para criar uma tensão, um ritmo que se traduz na sua pulsão interna, porque tanto em um como no outro há “una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de um cristal, uma fugacidad em uma permanência” (CORTÁZAR, 2004: 512). A microficção preserva e potencializa a qualidade epifânica do gênero contístico, o qual diferencia-se da simples surpresa final que explica tudo e que reorienta a proposta original dos

eventos, pois a microficcão se constrói como uma revelação que descobre com sutileza um aspecto emocional e simbólico no relato. Assim como o conto precisa da cumplicidade do leitor para preencher o seu significado, a microficcão entrega-se a si mesma sabendo que há um leitor disposto a reagir e a questionar os parâmetros clássicos. Esse leitor procura no já narrado outros níveis de fabulação e significação que venham enriquecer a sua vivência literária.

Nesse sentido, a brevidade do conto e da microficcão parecem procurar apegar-se aos impulsos curtos da vida. Nesses impulsos rastreia-se o traço que dá veracidade à voz nascida dentro do relato que, por sua vez, constrói uma vida autônoma que emerge da narrativa. Essas ficções concentradas ao máximo e que “lembram a beleza e elegância dos teoremas” (LAGMANOVICH, 1996) provocam um movimento de resistência da narrativa dentro do mesmo cânone. Através de uma linguagem despojada de todo excesso, as microficcões procuram não formular um contra-cânone, mas revisá-lo a partir de um outro lugar e de uma outra perspectiva (POLLASTRI, 2001: 63) que a nossa visão vincula com o conceito moderno de fragmento e da forma de fractal. Assim o espaço da microficcão alça-se simultaneamente como ponto de encontro e de bifurcação de caminhos, porque o espírito de provocar e instigar é imanente à microficcão, tingindo tanto a escrita como a leitura de cores diferentes, em busca de sensações novas: a da plena experimentação.

Lagmanovich, assim como Zavala, analisa os relatos brevíssimos como um subgênero do conto. Na sua perspectiva, inicialmente a microficcão seria um epifenômeno que logo evolui num percurso independente. Portanto, ela é percebida como uma forma de conto que se encontra num processo de evolução do gênero que começou com o modernismo na América Latina. Se o conto é uma forma estabelecida de gênero narrativo desde o século XIX, a microficcão estaria em vias de encontrar a sua própria definição entre os vários enfoques que os autores contemporâneos estão explorando. É por isso que algumas microficcões aproximam-se mais da anedota, outras mostram uma estrutura ensaística, enquanto outras são vizinhas à paródia, à sátira, à vinheta retratística ou até ao poema, podendo haver tantos gêneros literários como perspectivas de formulação existam (LAGMANOVICH, 2006).

A microficcão, como o conto, parte da noção de limite. É a demarcação física que nos leva a diferenciar em primeira instância o que os franceses chamam de *nouvelles* (gênero que se encontra na fronteira entre o conto e o romance) do conto

propriamente dito e da microficcão. Entretanto, há relações de parentesco entre os últimos que não se vinculam à extensão da narrativa, mas à participação do leitor como agente decifrador que se encarrega, depois da última frase escrita, de adicionar aquilo que o narrador somente insinuou. Trata-se do recorte de um fragmento da realidade ficcional na qual, por meio da escolha certa das palavras, o narrador e o leitor transitam juntos na procura de múltiplos sentidos. Do mesmo modo em que a imagem fotográfica mostra-nos um fragmento da realidade, fixada pelo limite do palpável, o relato breve serve-se desse recorte que atua como uma explosão para abrir de par em par uma realidade mais ampla, “como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara” (CORTÁZAR, 2004: 513).

Assim, fotógrafo e escritor estão frente ao paradoxo de escolher e limitar o seu olhar a uma imagem ou situação que sejam significativos e que provoquem um convite ao imaginário do espectador-leitor. Tanto um como o outro procuram plantar uma semente com o fragmento selecionado de forma tal que a inteligência e a sensibilidade combinem-se para incentivar uma busca de significados além da anedota visual ou literária contidas na imagem ou na palavra. É nesse contexto que, buscando uma caracterização das narrativas breves, Cortázar comenta no ensaio “Algunos aspectos sobre el cuento” que um tal escritor argentino muito aficionado ao boxe (talvez em alusão a si mesmo) uma vez havia lhe dito que “en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout” (CORTÁZAR, 2004: 514). Essa observação ainda que feita para o conto, parece-nos todavia mais válida para a microficcão, porque a sua brevidade lhe exige não poder dar mais que um único golpe certo. Contudo, a microficcão distancia-se do conto pela necessidade de diminuir drasticamente a existência de seqüências narrativas. Na morfologia do conto⁴, há uma série de situações ou eventos que conectam personagens à trama. Na microficcão, por uma questão de brevidade e de uma necessária leveza no tratamento do centro da temática, essa seqüência apresenta-se sem começo e sem fim. Ela fica suspensa e delimitada, assim como o recorte fragmentário da realidade que mencionamos na fotografia.

⁴ Vladimir Propp (2001: 121) observa na sua análise do desenvolvimento dos contos maravilhosos a aparição de diversas seqüências narrativas relacionadas com cada novo evento ou problema que se lhes apresentava aos personagens dessas histórias. Essas seqüências desaparecem na microficcão, ainda que de forma mascarada, e a partir da geometria de fractal, elas possam ser reconhecidas pelo leitor.

As microficcões tornam-se uma insólita manifestação para a literatura porque desvendam uma nova visão do mundo “através da expansão de um punhado de partículas narrativas” (BRASCA,2000)⁵. Evidentemente esse novo formato das Letras não se estruturou de um momento para o outro. Ele é a manifestação de um paradoxo que encontramos freqüentemente em outras disciplinas. Na literatura ocidental, a microficção é o resultado de um processo de decantação que se prolongou por anos e até séculos, embora tenha sido uma parte inerente que sempre esteve presente em todo tipo de narrativa. A microficção muitas vezes surgiu como a primeira partícula que dá vida a uma história. Assim, como uma anotação ao estilo de Barthes surgiram, por exemplo muitos dos relatos brevíssimos de Luisa Valenzuela. Outras vezes essas histórias mínimas estiveram contidas num relato maior como o caso de “Los dos reyes y los dos laberintos” de Jorge Luis Borges em *El Aleph* (1949) ou “Frente a lei” de Franz Kafka no romance *O Processo* (1925), os quais também poderíamos considerar microficcões. Temos a impressão de que por muito tempo a microficção esteve se metamorfoseando em distintas “roupagens”, esperando que chegasse o momento indicado em que pudesse ver a luz. Esse tempo chegou, é o da fragmentação, o da perda da relevância da unidade e o incremento da visibilidade da potencialidade criativa das partículas narrativas. O tempo da não necessidade do total desenvolvimento do relato para torná-lo compreensível. O tempo de uma aparente superficial satisfação imediata que esconde como correlato o subentendido sem precisar de maiores detalhes. Em suma, esse tempo é aquele que freqüentemente chamamos de pós-moderno, onde o nosso imaginário lotado de imagens sensoriais completa a narração.

1.3 A tradição: antecedentes da microficção

Na América Hispânica, os antecedentes desse tipo de narrativa remontam ao modernismo, embora as suas raízes sejam mais antigas e ligadas, como toda literatura, à tradição oral em formas de fábulas, aforismos, apologias e parábolas. Para alguns, essa forma breve molda-se na Idade Média através do desenvolvimento de um tipo de literatura com fins didáticos. Para outros, tal como comentávamos anteriormente, o antecedente mais próximo encontra-se na literatura oriental e nos aforismos. Há inclusive quem vincule essa narrativa à escrita lapidária. No entanto,

⁵ Raul Brasca é escritor e também organizador de várias antologias de microficcões.

não será até a segunda metade do século XX que essas pequenas narrativas chegarão ao seu amadurecimento, deixando de ser um simples exercício de estilo para tornarem-se uma proposta literária que instiga por sua rapidez e velocidade, e que tem a estética pós-modernista e a fragmentação como centros.

Além desses, há vários outros modelos titulares dos quais se serve a atual microficcão latino-americana. Lagmanovich destaca em *El Microrrelato* (2006) a influência de Charles Baudelaire (1821-1867) como um dos grandes precursores desses formatos breves na literatura moderna. Vários de seus escritos poderiam exemplificar seu influxo na microficcão, mas é na coleção de poemas em prosa que constituem *Le Spleen de Paris* (1862) que talvez melhor se perceba a intenção de retratar momentos fugazes e instantâneos por meio da exploração de ângulos diferentes da realidade. Ainda que os poemas em prosa não formem parte das narrativas breves que estamos analisando, torna-se fundamental esta colocação pelo mero fato de que Baudelaire é considerado o escritor que abre as portas para a literatura moderna através do tratamento poético ao qual submete a realidade. É precisamente a poeticidade da linguagem um dos pilares das microficcões produzidas na nossa contemporaneidade. Já nesses pequenos poemas baudelerianos configura-se uma espécie de reação contra as leis da métrica e da prosódia na procura de uma forma flexível que faça vibrar, a partir da musicalidade da palavra, o mundo objetivo e subjetivo que circunda e é inerente ao humano. Eles desenham uma trama de imagens com diferentes texturas que vinculam temáticas da modernidade com aquilo que se sabe passageiro, efêmero e, portanto, em oposição ao eterno (FROIDEAUX, 1989)⁶. Percebemos nessa exploração da palavra na poesia um dos embriões do que atualmente consideramos microficcão e, ainda que tenham sido publicados muitos anos após a morte do escritor, poderíamos pensar os microgramas do suíço Robert Walser⁷ (1878-1956) como outro antecedente da microficcão atual. Nessas pequenas narrativas escritas à lápis numa caligrafia gótica e em folhas de papel diversas (que em alguns dos casos não excedem os 8 a 17 cm) aparece o olhar mundano, poético e fugaz de um escritor que tinha predileção por temas relacionados aos longos

⁶ FROIDEAUX, Gérald, **Baudelaire: Répresentation et modernité**. Paris : Librairie José Corti, 1989. In: AMANDO LAUREL, Maria Herminia (2001).

⁷ Robert Walser começa a escrever esses textos na década de 20 como forma de recriar o método de escrita que ele dizia ter descoberto para liberar-se do tédio da pluma: a escrita a lápis. Esses textos de letra minúscula, escritos em folhas de qualquer tipo (notas fiscais, envelopes já utilizados, etc), mas sempre em perfeito formato quadrilátero, foram escritos nos períodos que voluntariamente passou em clínicas psiquiátricas. Somente depois de uma pesquisa de 15 anos realizada por Wener Morliang e Bernhard Echte esses microgramas puderam ser publicados.

passaios, à divagação, aos pequenos detalhes do efêmero, à dificuldade do ser ninguém e à absurdidade do amor.

O movimento em prol da microficcão acentua-se com o estabelecimento mais maduro do modernismo a partir da Primeira Guerra Mundial. Nesses anos, se estabelece uma grande necessidade de experimentação e de inovações nas artes em geral e na literatura em particular. Não obstante, Lagmanovich menciona três grandes escritores no período pré-guerra cujas narrativas preparam o terreno para o surgimento da microficcão. São eles, o norte-americano Hemingway com de *In Our Time* (1924) e *The fifth Column and the First Story* (1938), o alemão Bertolt Brecht através do cultivo do fragmentarismo que realiza em *Histórias de almanaque* (*Kalendergeschichten*) (1949) e Kafka, com os pequenos contos da coletânea que em português conhecemos como *A muralha china*, narrativas curtas escritas entre 1917 e 1919. Sem dúvida, os relatos de Kafka tiveram grande influência direta nos escritores contemporâneos da microficcão latino-americana, assim como também inspiraram muitos dos escritos curtos de Jorge Luis Borges e de Cortázar (que costumava chamar os seus relatos brevíssimos de “textículos”) e que, por sua vez, terminaram motivando a outros autores interessados em textos mínimos. Os personagens kafkianos apenas nomeados e desenhados como um gesto, junto com a revitalização que o escritor tcheco realiza do bestiário e da antropomorfização de objetos estabelecem-se como um ponto de partida para compreender as temáticas que desenvolvem muitas das microficcões atuais. Dentro das influências do pós-guerra, destacam-se o trabalho do escritor húngaro István Orkény e as suas *One minute stories* (1977) nas quais observa-se um grande paralelismo com a microficcão latino-americana através da recriação de situações absurdas e inexplicáveis, cômicas e até cruéis na sua narrativa breve. Os elementos comuns da estrutura dessas histórias apoiam-se numa “visão da vida como uma imensa superposição de sistemas inexplicáveis e desconexos” (trad.própria) (LAGAMANOVICH, 2006:156), a qual esconde uma ordem nova dentro do caos de vozes, personagens e histórias. Poderíamos citar também as sudden fiction ou miniature narratives que são publicadas nos Estados Unidos como *The Assignment* (1988) de Joyce Carol Oates.

Na literatura da América Latina, os trabalhos de Rubén Darío (1867-1916), Leopoldo Lugones (1874-1938), Alfonso Reyes (1889-1959) e Julio Torri (1889-1970)⁸ situam-se nas bordas do espaço da própria microficcão. Percebe-se neles uma

⁸ Entre os que podemos mencionar *Azul* (1988) de Rubén Darío, *Las vísperas de España* (1937) de Alfonso Reyes, *Ensayos y poemas* (1917) e textos publicados em *Tres libros* (1964) de Julio Torri e *Filosofícula* (1924) de Leopoldo Lugones.

forte influência do poema em prosa baudeleriano, com uma forte presença da parábola e da alegoria e, portanto, esses trabalhos são geralmente considerados os primeiros passos dados desde a narrativa latino-americana para chegar à microficcão tal como a conhecemos hoje. Foi com a expansão das idéias modernistas na região, tendo como um dos seus epicentros a Semana do Modernismo brasileiro na década de 20, que as formas breves começam a chamar mais fortemente a atenção de vários escritores como forma de expressão literária. Assim como na Europa, as principais inovações desta época ocorrem primeiramente no campo da poesia ao impor-se o verso livre com o freqüente abandono da rima, a rejeição à pontuação e ao permitir o acesso à poesia das vozes informais urbanas. A influência conjunta da narrativa curta que esses escritores começam a experimentar junto com as inovações acontecidas na poesia provocou o nascimento definitivo da nossa microficcão. No início, esse desenvolvimento aconteceu de forma paulatina, mas finalmente o movimento da microficcão nas Letras hispano-americanas explode no final do século XX e consolida-se na virada do XXI.

Podemos ver a microficcão como mais uma manifestação de uma inclinação ao fragmentário que se expande na arte do século XX, mas que se origina como uma tendência do modernismo, especificamente a partir do pensamento desenvolvido sobre o fragmento pelos românticos alemães do Círculo de Jena, e que logo abre caminho a uma visão de mundo na era pós-modernista. Dentro dessa última perspectiva, são vários os tipos de microficcão identificáveis na produção literária que se realiza desde meados do século passado. Há aqueles pequenos relatos ligados ao fantástico e ao onírico. Há outros que resultam de uma re-semantização de tópicos da tradição literária. Há aqueles que se focalizam no cenário sociopolítico da América Latina. Há também aqueles que exploram a comicidade, incluindo muitas vezes o humor negro, assim como outros que se caracterizam por uma recreação metaficcional, que freqüentemente é realizada por meio da utilização da paródia, como analisaremos mais adiante.

As origens do vínculo entre microficcão e humor podem ser rastreadas no trabalho do escritor espanhol Ramón Gómez de la Serna (1888-1963)⁹ através da produção do que se chama “greguerias”, uma mistura de humor e metáfora

⁹ O escritor espanhol, além de suas contribuições no âmbito da prosa e do teatro, é reconhecido pelas suas greguerias, construção narrativa breve e engenhosa que pratica desde 1910. Ele não segue um raciocínio lógico no discurso, suas frases parecem desconexas fazendo com que o leitor não se interesse tanto pelos personagens como pela sua audácia de gênio, original e, ao mesmo tempo, absurda. Outros poetas da geração de 27, tais como Cernuda, Gerardo Diego ou Altoaguirre, também utilizaram greguerias em seus poemas.

combinada com a escritura fragmentária. Chega-se inclusive a vincular a gregueria ao aforismo como forma de caracterização desta visão vanguardista do mundo que procura produzir “uma visão subjetiva, ocasional e inédita do mundo” que instiga pelo seu “atrevimento a definir aquilo que não pode ser definido, a capturar o passageiro, a acertar ou não acertar aquilo que não pode estar em ninguém ou pode estar em todos” (trad. própria) (LAGMANOVICH, 2006: 179)¹⁰. Evidenciando-se de forma latente nesta observação alguns dos elementos que relacionam a microficção com o fragmento, e ambas com a idéia de fractal.

O embrião da microficção finalmente toma corpo principalmente na produção de cinco escritores latino-americanos: o mexicano Juan José Arreola (1918-2001), os já mencionados escritores argentinos Jorge Luis Borges (1899-1986) e Julio Cortázar (1914-1984) aos quais somam-se Marco Denevi (1922-1998) e o guatemalteco Augusto Monterroso (1921-2003). Arreola, que construiu quase toda a sua obra baseando-se nos relatos breves, tem sido considerado por vários críticos o responsável por impulsionar o paradigma da microficção dentro da língua espanhola e da literatura latino-americana. Destaca-se nas suas narrativas breves a provocação do efeito enigmático ao criar uma atmosfera psicológica como produto de uma estratégia que combina uma estrutura narrativa minuciosamente planejada com a seleção de referências verbais muito precisas, e que gera o efeito de total anulação de uma temporalidade cronológica que nos transporta a um presente perpétuo. Arreola, assim como Cortázar, trabalha o bestiário criando por vezes o que Lagmanovich chama de “nova fábula”, o que, em lugar de transferir o reino animal para o mundo humano, inverte o processo, provocando uma reflexão sobre os limites de nossa humanidade e estabelecendo dúvidas sobre eles.

Mesmo que quase toda a obra de Cortázar desenvolva-se em torno do conto, uma boa parte dela também o faz ao redor da idéia de fragmento. No entanto, é somente em *Historia de cronópios y de famas* (1962), *Um tal Lucas* (1979), *La vuelta al día em 80 mundos* (1967) e em alguns textos de *Último round* (1969) que a forma breve é vislumbrada ligada fortemente ao fragmentário e servindo como uma ante-sala para a microficção contemporânea propriamente dita. A estratégia que Cortázar utiliza para criar uma atmosfera enigmática é outra. Frequentemente, ele desenvolve um narrador em terceira pessoa como uma voz narrativa que fala no mesmo tom das vozes dos personagens, o que dá a impressão de que o narrador está

¹⁰ Definição que o próprio Gómez de la Serna dá no prólogo da edição de 1960 do seu livro *Greguerías*.

falando em primeira pessoa¹¹. A eficácia do relato em Cortázar resulta da relação de cumplicidade que constrói com o leitor, como uma forma de penetração mais íntima da ficção que nos lembra a manipulação do relato que fazia Kafka. Cortázar, assim como o fez o autor tcheco em seus romances, introduz no relato breve a idéia de “moldura”, que será muito usada na microficcão, criando no relato um marco estrutural dentro do qual se desenvolve outra narrativa. Contudo, não devemos esquecer a publicação da antologia *Cuentos breves e extraordinários* organizada por Borges e Bioy Casares em 1953, na qual incluem alguns relatos de sua autoria. Essa coletânea de autores de diferentes épocas e nações que acolhe anedotas, parábolas e relatos curtos é hoje uma espécie de marco na narrativa brevíssima. Muitos dos escritores que depois da década de 70 exploram com maior assiduidade esse tipo de narrativas encontram estímulo no interesse de Borges pelo arcaísmo que traz as ressonâncias das pequenas narrativas orientais, pela idéia de labirinto – uma das suas figuras prediletas – e pelo trabalho da escrita a partir da observação de um fato particular que se transforma no protagonista da história. Outro dos grandes referentes dos microficcionistas latino-americanos é Augusto Monterroso. *La oveja negra y demás fábulas* (1969) e *Movimiento perpétuo* (1972) são dois de seus trabalhos mais reconhecidos. Os seus relatos breves destacam-se pela criação de uma atmosfera estranha por meio do recurso da ambigüidade e a introdução de um certo desenfado humorístico, como em “El dinosaurio”¹², a mais conhecida de suas microficcões que tem sido recriada e parodiada múltiplas vezes por outros cultivadores do relato breve.

Nessa espécie de tradição da microficcão latino-americana também há um lugar de destaque para o argentino Marco Denevi, que ainda que trabalhe a questão da ambigüidade num grau menor, sobressai pelo caráter fragmentário de sua escrita. Adota nos seus relatos breves uma atitude literária que conjuga com elementos como a ironia, a reescrita e a paródia em *Falsificaciones* (1966), uma série de microficcões que buscam falsificar histórias originais do cânone literário ou em *El jardín de las delicias* (1992), relatos breves de tom humorístico dedicados à mitologia greco-romana que refletem o duplo sentido e o erótico. Nas histórias de Denevi, o autor fala com uma outra voz, confundindo-se com a do personagem, quando por exemplo

¹¹ No ensaio “Del cuento breve y sus alrededores” incluído em *Último Round*, Cortázar discute o efeito de fazer com que em alguns relatos ecoe disfarçadamente a primeira pessoa dentro do narrador em terceira, provocando na memória do leitor uma homogeneização da leitura de toda uma série de relatos, como se na realidade todos tivessem sido contados em primeira pessoa.

¹² O relato de Monterroso (1921-2003) “El Dinosaurio”: “Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá” foi considerada por vários anos a narrativa mais breve da literatura universal.

imita a voz de Cervantes no relato intitulado “Dulcinea Del Toboso”¹³, incluído em *Falsificaciones*. Tampouco podemos deixar de mencionar o impulso que Julio Torri deu a esse novo gênero com o seu texto “A Circe”, publicado em 1917, ou os “casos” de Enrique Anderson Imbert¹⁴. No âmbito das revistas literárias, “Puro Cuento” de Buenos Aires e “El cuento” de México realizaram um importantíssimo papel na promoção e divulgação dessas pequenas narrativas através da organização de concursos que possibilitaram a construção de um espaço para os escritores que excursionaram nesses relatos.

Dessa maneira, a microficção chega até nós com um duplo movimento de continuidade e resistência a uma tradição encaixada em padrões modernos que parecem ser reprocessados dentro do conceito de pós-modernidade. Falamos de continuidade porque, assim como o debate sobre a sua origem está inacabado, a microficção ainda está em pleno desenvolvimento. Ao mesmo tempo, vemos nela um movimento sinuoso de resistência a uma visão de mundo que se situa no limiar entre o determinista e o não determinista. Como num estágio de passagem para a mudança de paradigma que ainda não se instalou totalmente entre nós, esses relatos todavia se encontram numa situação fronteiriça. Talvez seja essa mesma situação de hibridismo e indefinição a que lhe permite vivenciar de forma eclética os recursos literários para criar novos relatos a partir da dissipação da narração de histórias antigas.

1.4 Três vozes femininas da microficção latino-americana

O fascínio da microficção desencadeou uma verdadeira explosão de escritores no cenário da narrativa breve latino-americana, e também da espanhola, na qual o discurso mimético em alguns, o enigma, a paródia e a intertextualidade em outros reproduziram-se como células de um órgão vivo. Esse interesse tem sido

¹³ “Vivía en El Toboso una moza llamada Aldonza Lorenzo, hija de Lorenzo Coarchuelo y de Francisca Nogales. Como hubiese leído novelas de caballería, porque era muy alfabeto, acabó perdiendo la razón. Se hacía llamar Dulcinea del Toboso, mandaba que en su presencia las gentes se arrodillasen y le besaran la mano, se creía joven y hermosa pero tenía treinta años y pozos de viruela en la cara. Se inventó un galán a quien dio el nombre de don Quijote de la Mancha. Decía que Don Quijote había partido hacia lejanos reinos en busca de lances y aventuras, al modo de Amadís de Gaula y de Tirante el Blanco, para hacer méritos antes de casarse con ella. Se pasaba todo el día asomada a la ventana aguardando el regreso de su enamorado. Un hidalgo de los alrededores, un tal Alonso Quijano, que a pesar de las viruelas estaba prendado de Aldonza, ideó hacerse pasar por don Quijote. Vistió una vieja armadura, montó en su rocín y salió a los caminos a repetir las hazañas del imaginario don Quijote. Cuando, confiando en su ardid, fue al Toboso y se presentó delante de Dulcinea, Aldonza Lorenzo había muerto” (Denevi, 2005: 51)

¹⁴ Assim como também o trabalho precursor de escritores como Ambroce Bierce, Jules Renhard, Henri Michaux, A. F. Molina ou Alfonso Ibarrola.

acompanhado de forma crescente e sustentada por um segmento de leitores que parece combinar um gosto especial pela narrativa breve com um prazer de experimentar a literatura a partir de um prisma diferente, cômico às vezes e profundo em outras ocasiões. Logo, um olhar distinto com liberdade plena para criar novas histórias e recriar outras antigas.

O trabalho de pesquisa realizado por Lagmanovich¹⁵ sobre a microficção na América Latina aborda uma centena de autores que se interessaram pela escrita dessas narrativas. Nessa constelação de diferentes nacionalidades e variada abordagem dos gêneros literários, destaca-se a produção de três escritoras latino-americanas que têm dedicado um espaço significativo (dentro de suas extensas obras literárias nas quais combinam romances, contos, ensaios, crônicas e textos jornalísticos) à microficção. Estamos falando da obra das argentinas Luisa Valenzuela, Ana Maria Shua e da brasileira Marina Colasanti. São três vezes contemporâneas que nos acompanharão na empreitada de analisar e compreender alguns aspectos da microficção atual.

Apesar de termos escolhido autoras para falar de microficção, não buscamos analisar aqui uma questão de gênero (feminino/masculino), mesmo quando elas representam algumas das vozes femininas mais sólidas no âmbito do relato breve na América Latina¹⁶. As três versáteis escritoras acumulam reconhecimento internacional, prêmios literários, traduções de seus trabalhos para outras línguas e formam uma interessante tríade para refletir sobre alguns quesitos das pequenas narrativas latino-americanas. Em suas temáticas, ao fazerem uso da elipse, do humor e da paródia numa escrita concisa –e nem por isso isenta de poeticidade – estão alguns dos elementos distintivos e comuns que as aproximam. Essas questões nos auxiliam a refletir sobre a imagem fractária que parece vislumbrar-se na proliferação de histórias aparentemente desconexas, mas que se entrecruzam, como sintoma de uma manifestação neo-barroca da nossa literatura.

Ana Maria Shua, nascida em Buenos Aires em 1951, fez incursões na poesia, na prosa e também em roteiros cinematográficos. Começou a escrever poesia desde muito jovem. Publicou até agora mais de 40 livros de poesia, embora seja no âmbito da prosa que tem recebido mais reconhecimento. Em 1980, recebeu o prêmio Losada

¹⁵ Em *El Microrrelato* há uma extensa Crono-bibliografía da microficção hispânica do período 1888-2006. (Lagmanovich, 2006: 323-342)

¹⁶ No Cone sul, ainda que com uma obra não tão consistente como a das escritoras, também podemos citar os trabalhos das uruguaias Cristina Peri Rossi (*Indícios pánicos* (1970) e *Uma pasión prohibida* (1987)) e Teresa Porzecanski (*Ciudad impura* (1986)), das chilenas Virginia Vidal e Eugenia Echevarria. Assim como também Julia Otxoa que também escreveu prosa ensaio, poesia e literatura infantil, Clara Oblgado (organizadora da antologia *Por Favor, sea breve* (2002)) e *Blanca Strepponi*.

por seu romance *Soy Paciente*, que frequentemente é citado como uma metáfora da época da ditadura na Argentina. Ganhou a Bolsa Guggenheim por *El libro de los recuerdos* (1993) e o prêmio Club dos XIII por *La muerte como efecto secundario* (1997), enquanto que o romance *Los amores de Laurita* (1984) foi adaptado ao cinema. Shua é também uma prolífica escritora de contos infanto-juvenis, muitos deles premiados internacionalmente. No âmbito das pequenas narrativas, Shua publicou até agora quatro livros: *La Sueñera* (1984), *Casa de Geishas* (1992), *Botánica Del Caos* (2000) e *Temporada de Fantasma*s (2004). Nesse mesmo ano, aparece *Historias verdaderas* (2004), pequenos textos escritos em forma de fragmentos sobre os costumes e problemas que enfrentam as famílias no cotidiano argentino. Os textos têm como eixo a questão da memória e nos traz ressonâncias de *Aguafuertes Porteña* (1933) de Roberto Arlt.

De maneira geral, a microficção de Shua combina quatro elementos pelos quais a autora tem uma marcada predileção: a poesia, a narrativa breve, o humor e o conto popular. O interesse de Shua pela narrativa curta começou por acaso quando um amigo lhe deu de presente a sua coleção da revista mexicana “El Cuento” editada por Edmundo Valdéz. A partir de então, inicia-se o processo de escrita de microficcões, gênero que a acompanhará constantemente, inclusive entre grandes projetos de romances. Shua não gosta de definições, mas se lhe perguntam pela microficção, costuma responder que são aqueles relatos que não superam os dois parágrafos, que fazem fronteira com a poesia e a piada, no qual o trabalho com o humor deve ser muito sutil e delicado. Para ela, a literatura oral, seja oriental, popular ou judia, é o habitat natural do relato muito breve. E é a memória dessas histórias o que muitas vezes a impulsiona a reescrevê-las através de uma prosa mínima.

Em seus livros de relatos breves, costuma haver uma abordagem temática pré-estabelecida. Assim em *La Sueñera*, o foco está nos sonhos, o amor, em *Casa de Geishas*, a morte, em *Temporada de Fantasma*s e a problemática dos colecionistas, da ordem ou da falta dela, em *Botánica del caos*. *La Sueñera*, título inspirado num poema de Jorge Luis Borges, incluído em *La fundación mitológica de Buenos Aires*, é o resultado da exploração de vários anos da escrita mínima na sua intenção de passar da poesia à narração. Conta Shua que no início, esses pequenos relatos lhe pareciam contos fracassados dos quais não gostava, por serem breves ou poéticos demais, mas depois de terminar o seu primeiro romance e seu primeiro livro de contos, sentiu que tinha chegado o momento de permitir-se desenvolver mais esse

gênero. Foi assim que apareceu o livro de 250 relatos breves, numerados em função da ordem em que foram escritos, dentre os quais encontram-se textos narrados em primeira pessoa como se o narrador tivesse uma “sueñera”, uma vontade de dormir (diferente do termo “soñador” compreendido como aquela pessoa com olhar romântico) e que para tal fim conta para si mesmo uma série de pequenas histórias nas quais é o protagonista, o texto e o cenário simultaneamente.

Oito anos mais tarde, aparece *Casa de Geishas*, construído a partir da idéia de recriar uma espécie de bordel da imaginação, influenciado pela leitura de *Cidades invisíveis* (1972) de Calvino e que funde a questão do feminino e do processo criativo como eixos narrativos. No prólogo desse volume, a própria Shua confessa que foi o entusiasmo com que um grupo reduzido de leitores –ainda que muito qualificados – recebeu o livro anterior que a fez continuar escrevendo relatos breves. Começa a aparecer mais fortemente nesse livro um ângulo metaficcional de sua obra através da reflexão constante sobre o trabalho do escritor com a literatura e a linguagem. Assim o mostra desde o prólogo no qual apresenta *Casa de Geishas* dizendo que: “Segundas partes nunca fueron buenas. Se abalanzaban cruelmente sobre las primeras, desgarrándolas en jirones, hasta obligarme a publicarlas también a ellas” (SHUA, 1992: 7).

Passaram-se mais oito anos até a publicação de *Botánica del caos* – uma série de microficcões agrupadas em 12 seções com um fio condutor que as relaciona – na qual observa-se a estranha dicotomia entre ordem e caos como imagem do mundo em que vivemos: “fragmentário, veloz, cambiante, inesperado. Una tentativa de extraer um modesto cosmos personal del caos de la experiencia”¹⁷ Em *Botánica*, combina-se o mundo vegetal com o animal em constante transformação e metamorfose. Assim, textos com protagonistas de espécies vegetais são seguidos por outros nos quais inicia-se um processo de antropomorfização como a casuarina que aparenta uma gravidez humana e que se transforma em *palo borracho*, a tradução literal seria “pau embriagado” (espécie de árvore comum na Argentina). A publicação do livro ocorre num momento em que o gênero consegue uma maior aceitação do público leitor e abre, de alguma forma, o período de proliferação dessas narrativas na Argentina. Mais recentemente, foi publicado *Temporada de Fantasmas*, organizado em nove seções e que reúne alguns dos textos de *Botánica*, por uma editora espanhola. Nesses pequenos relatos incluem-se textos relacionados com a morte, o amor e o ódio, e voltam a aparecer as metaficcões. A própria Shua oferece-nos no último volume uma

¹⁷ Idem anterior

interpretação metafórica das narrativas como se se tratassem de fantasmas, junto com uma compreensão amadurecida do tipo de leitor para o qual estão dirigidos:

Breves, esenciales, despojados de su carne, vienen aquí a mostrarse, vienen para agitar ante los observadores sus húmedos sudários. Y sin embargo, no se exhiben ante los ojos de cualquiera. El experto observador de fantasmas sabe que debe optar por una mirada indiferente, nunca directa, aceptar esa percepción imprecisa, de costado, sin tratar de apropiarse de un significado evanescente que se deshace entre los dedos: textos translúcidos, medusas del sentido. Se abre la Temporada de Fantasmas. (SHUA, *Temporada de Fantasmas*:9)

A segunda autora escolhida é a versátil autora de microficcões em língua portuguesa, Marina Colasanti. Além de sua destreza na construção de microficcões, encontramos elementos em comum com Shua em sua obra de literatura infantil, pela qual também tem recebido amplo reconhecimento. Escritora e artista plástica nascida em Asmara (Eritreia) na África em 1938, seguiu para Itália e desde 1948 mora no Brasil, tendo publicado mais de uma trintena de livros entre poesia, ensaios, contos, obras infanto-juvenis, e crônicas, dedicando-lhe um espaço especial à microficção por meio da publicação de uma trilogia inteiramente dedicada a esse gênero: *Zoológico* (1975), *A moradora do Ser* (1978) e *Contos de amores rasgados* (1986). Premiada em 1994 com o Jabuti por *Rota de Colisão* (1993) e *Ana Z, aonde você vai?*(1993). Como acontece frequentemente com os escritores brasileiros, Colasanti exerceu também uma intensa atividade jornalística, sendo redatora do Caderno B e do Caderno Infantil do Jornal do Brasil de 1962 a 1973, entre outras muitas colaborações em meios gráficos. É autora de múltiplas crônicas organizadas em vários livros entre os quais destaca-se *Sei, mas não Devia* (1997), premiado com outro Jabuti, e também recebeu três prêmios Abril de jornalismo.

A prosa e a poesia de Colasanti reflete sobre a situação feminina, o amor, a arte e o cotidiano urbano com uma aguçada sensibilidade poética. Adepta de textos curtos e de poucas palavras, ela diz que a sua paixão pela brevidade a levou a não procurar escrever romances. Gosta de definir-se como uma arquiteta das palavras que escolhe gestos para definir uma pessoa ou situação que logo viram histórias. O mesmo processo encontra-se em suas microficcões regadas de um olhar profundo sobre a condição humana, misturado com um humor que, às vezes, assemelha-se à charada, mas que nos fala constantemente da essência do humano.

Assim como em Shua, encontramos em Colasanti um vínculo temático que une as breves narrativas da sua trilogia microficcional. O primeiro deles, *Zoológico*, é

uma série de 66 relatos que se assemelha a um passeio num zoológico, onde em cada parada vão sendo recriadas histórias de um convívio estranho entre homem e animal. Os relatos nesse livro têm um tom mais poético e menos humorístico que nos restantes, embora Colasanti consiga recriar desde o início os elementos da atmosfera bizarra tão cara à microficção.

A morada do Ser é o segundo volume da trilogia. Os relatos foram organizados com a mesma estrutura de um prédio residencial, onde cada história transcorre num apartamento distinto, colocando-nos no papel de testemunhas da vida dos seres que ali habitam. Destacam-se nesse livro os recursos de transformação e de metamorfoses fantásticas, convertendo, por exemplo, corredores sem saídas em desertos com cachoeiras de águas claras. A moradia, o corpo e a palavra são aqui os grandes temas. Colasanti explora a sensação de um outro olhar através de construções que se transformam em estranhos lugares e até em outras temporalidades. Esse ângulo de visão alternativo mistura o objetivo com o subjetivo revelando-nos uma outra potencialidade do espaço. Uma das grandes temáticas trabalhadas no livro é a da solidão na vida urbana por meio de indivíduos anônimos que moram entre quatro paredes, uma mônada onde tudo pode acontecer. Colasanti faz nos relatos de *A Morada do Ser* um interessante tratamento do humor através da alegoria, mas poucas vezes como um recurso paródico.

Precisamente, é a comicidade uma das chaves que comunicam as histórias de *Contos de amor rasgados*, nas quais o relacionamento amoroso serve como idéia-guia. Esse último volume da trilogia é a que mais reconhecimento e aceitação teve dos leitores. Elementos narrativos como a transformação e a metamorfose do humano em objeto continuam sendo trabalhados, mas desta vez, de uma ótica mais humorística que aproxima o leitor a partir de um estranhamento intimista e, ao mesmo tempo, costumbrista, mas sem deixar de lado uma linguagem concisa e poética. A inspiração de Colasanti para trabalhar as formas breves provém, em parte, da imagem que a pintura japonesa apresenta como um gesto revelador que não precisa de sua completude. É o caso do pintor japonês que, para pintar um bambu, somente o desenha em poucas pinceladas sem necessidade de ser exaustivo na sua representação, pois, segundo a própria escritora, ela sempre procurou que as suas microficções “não ficassem soltas no espaço e sim que fossem se somando, como se ao término do livro o leitor tivesse que ter uma sensação de completude, como se tivesse lido um romance, uma história inteira. Um se acrescentando ao outro” (AZEVEDO, 2003).

A nossa terceira voz centra-se na escrita microficcional da autora argentina Luisa Valenzuela. Assim como as outras escritoras, ela também tem transitado por vários gêneros literários, desde o romance, o conto até o ensaio. Não obstante, Valenzuela não fez incursões na poesia, apesar do manejo da linguagem ser um elemento preponderante em sua poética narrativa. A autora escreve o seu primeiro livro de contos, *Los heréticos*, em 1966, e a partir daí contos e romances alternam-se constantemente. Entre os seus romances mais reconhecidos estão *El gato eficaz* (1972) e *Novela negra con argentinos* (1990). A sua prosa sempre esteve engajada com a situação política e social do país. Valenzuela morou um longo período em New York por causa das condições políticas restritivas da Argentina durante a ditadura militar. Entre os livros que destacam o relato muito breve encontram-se *Aquí pasan cosas raras* (1976) e *Libro que no muerde* (1980). Recentemente publicou *Brevs, microrrelatos completos hasta hoy* (2004), uma compilação de microficcões que, como conta no prólogo, foi colecionando por anos e da qual somente tomou ciência ao revisar e selecionar seus cadernos de anotações para supostos futuros romances ou contos mais compridos ao decidir partir para o exílio voluntário. Nesse processo, a autora percebe que aqueles já eram textos em si, mínimos, mas coerentes.

Aquí pasan cosas raras é uma série de contos que alternam relatos muito breves, os quais agora chamamos de microficcão, com contos propriamente ditos. No prólogo, datado em 1991, Valenzuela revela-nos como foram ideadas essas histórias enigmáticas que deixam entrever o estado de violência e coesão em que vivia submersa a Argentina da década de 70:

Estábamos demasiado azorados por la Triple A que amenazaba espejarse al infinito. Supe entonces que la única manera de volver a apropiarse de mi realidad era a través de la escritura. E hice una apuesta con mi hija adolescente: escribiría un libro de cuentos en un mes.... Tenía un cuadernito de tapas duras y espiral, tenía una buena lapicera, y con esa mínima carnada me iba a los cafés a enganchar algo que desencadenase un cuento, tratando de desenredar un poco la madeja”. (VALENZUELA, 2005: 5)

Aparecem nesse livro seus primeiros relatos breves, ocupando um espaço menor que uma página. No entanto, será em *Libro que no muerde* que o gênero tomará maior corpo. Valenzuela (2005) chega inclusive a comentar que hoje se assombra ao reler o primeiro texto dessa coleção de relatos breves que, naquela época, ignorava chamarem-se microrrelato ou microficcão.

Em *Brevs*, o seu último livro de microficção, o gênero desponta como tal. O volume obtém uma muito boa repercussão, colocando Luisa Valenzuela como um dos referentes contemporâneos desse tipo de narrativa na América Latina. Destaca-se nela uma grande busca pela exploração da linguagem que descreve como uma arma branca, nunca inocente, razão pela qual aqueles que escrevem se comprazem em tirar dela o maior filo possível. Ao contrário de Shua, Valenzuela não considera que a origem da microficção possa ser encontrada na tradição oral que tem como objetivo o de enfeitiçar a audiência. E, sobretudo, porque a tradição oral não exige necessariamente a síntese. A autora acredita que a microficção pertence a um tempo anterior à própria literatura e, com o humor característico de sua prosa breve, até inventa para si uma história em torno da questão da origem da microficção¹⁸. Para Valenzuela a função da microficção é a de ser um conjunto de poucas palavras que podem ser sustentadas na palma da mão, mas que têm vida própria. São como ferramentas de precisão que têm a capacidade de abrir-nos uma infinidade de mundos superpostos.

Os relatos mínimos de *Brevs* não giram em torno de uma linha de abordagem temática definida, eles se intersectam uns aos outros evocando o ciclo da vida desde o nascimento até a morte sempre a partir de uma visão humorística e caricata, como em “Oscuridad posparto”: Después de darlo a luz, a su madre no le quedó nada radiante a que aferrarse. En lo que a él respecta, el acto de nacer le llevó sus buenos treinta años. El acto de vivir se le agotó en el acto (VALENZUELA, 2005: 93). Valenzuela busca nos textos mínimos capturar o instante, que ela compara com o espaço que os japoneses chamam de MA (conceito de ma/ravilloso), uma dimensão espaço-tempo que se comporta como uma ponte que se cria e desaparece entre um passo e outro. Um movimento de virar outra coisa que nos lembra a visão deleuziana. A microficção capta o instante exato desse movimento ao colocá-lo em palavras sem congelar a ação, para que ela continue acontecendo para sempre nesse mundo reduzido em aparências.

¹⁸ Com seu peculiar humor, Valenzuela postula que esta forma de expressar o mundo com toda brevidade “não nasceu durante as noites de narrativas em frente à fogueira, mas nos encontramos em que a mulher do Homem de Cro-magnon, justo antes do golpe com o porrete na cabeça, argumentava com o Cro-magnon para que, em vez de levá-la para a cova arrastada pelos cabelos, lhe estendesse cordialmente a mão, pois era somente assim que estava disposta a segui-lo. Na negociação entre os dois, ele deve aprender a argumentar, porque só sabe bater e arrastar, e somente um flash de palavras pode mudar-lhe a cosmogonia”. Trad. própria extraída de “Diez breves puntos sobre el microrrelato” (VALENZUELA, 2005).