

2 - Temáticas, o Tempo e a Voz da microficção

Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán, un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia. (Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”)

2.1 Algumas considerações sobre as temáticas

As temáticas da microficção são diversas, embora rondem sobre um conjunto de temas que constantemente se repete. Não são nem mais nem menos do que os grandes tópicos da literatura universal: amor, sonhos, morte, a condição humana, a solidão do homem e a própria literatura, entre outros. O desenlace súbito e epifânico que as caracteriza às vezes remonta a questões abstratas e até metafísicas. No entanto, o que sobressai nesses relatos é o fato de terem o humor como o grande protagonista. Desde o começo do período de auge da microficção na década de 70, a criatividade literária dos pequenos relatos evoluiu ininterruptamente na representação das questões em voga nas diferentes conjunturas, deixando transparecer reflexões sobre problemáticas de nosso tempo: a ambigüidade, a descrença nos grandes relatos, a falta de valores e os medos do homem a partir de uma perspectiva de aparente leveza que abriga um olhar crítico sobre o mundo que nos circunda. Um aluvião de microficções foram escritas desde então. Algumas delas, sobretudo as publicadas nos anos 80, tal como observa Francisca Noguero (1996a), estavam focadas em temáticas do cenário político latino-americano proferindo denúncias, soterradas algumas vezes e mais explícitas em outras, das arbitrariedades político-sociais que aconteciam então. Nessa época, prepondera uma atitude cética frente à eficácia das convicções e valores com os quais hierarquizava-se o mundo. Essa tendência foi especialmente marcada na microficção chilena, mas também houve casos interessantes na Argentina. Encontramos um exemplo no relato breve “Los mejores

calzados”¹⁹ de Luisa Valenzuela incluído em *Aquí pasan cosas raras*, no qual o objeto da narração são os sapatos de pessoas desaparecidas, mortas e abandonadas em terrenos descampados que os mendigos aproveitam, levando o país a poder se vangloriar de ter os mendigos mais bem calçados do mundo. Em “Urnas colmadas”²⁰ de Ana María Shua, incluído em *Casa de Geishas*, descreve-se de forma comvente toda uma época numa frase: “Sabemos que las urnas están colmadas de votos o de cenizas” ou no relato 146 de *La Sueñera* que com humor irônico e sarcástico fabula um procedimento para eliminar indesejáveis:

Con las manchas rebeldes, mano dura. Mediante grupos comando, especializados en el asesinato político, liquidar en primer lugar a los jefes. Desaparecidos los cabecillas, será más fácil someter a las demás, forzarlas a la obediencia más compleja, convertirlas en manchas definitivamente leales. En ese punto, ya ni siquiera será necesario eliminarlas (SHUA, *La Sueñera*: 156)

No entanto, quando o período pós-boom definitivamente se instala na literatura latino-americana, as temáticas que ocupam a microficção passam a narrar com foco no anonimato urbano as peripécias em torno da precariedade da vida subjetiva. Mais adiante, na virada do século, a microficção alinha seu discurso de procedimentos e perspectivas com as formalizações da estética pós-moderna por meio do uso freqüente da paródia e do pastiche²¹. As questões que ocupam essa nova etapa da microficção, conforme Noguero (1996b) exprime, estão vinculadas principalmente a um sentimento de ceticismo radical, de rejeição de verdades absolutas através da utilização de recursos tais como o paradoxo e o princípio da contradição. Evidencia-se também, especialmente com relação às formas, a rejeição ao princípio da unidade, a desaparecimento do sujeito tradicional junto com uma marcada tendência à fragmentação narrativa, que se complementa com uma percepção da obra como texto aberto, o que leva à derrogação de critérios de autoridade e originalidade através do

¹⁹ “Invasión de mendigos pero queda un consuelo: a ninguno le faltan zapatos, zapatos sobran. Eso sí, en ciertas oportunidades haya que quitárselos a alguna pierna descuartizada que se encuentra entre los matorrales y sólo sirve para calzar a un rengu. Pero esto no ocurre a menudo, en general se encuentra el cadáver completito con los dos zapatos intactos. En cambio las ropas sí están inutilizadas. Suelen presentar orificios de bala y manchas de sangre, o han sido desgarradas a latigazos, o la picana eléctrica les ha dejado unas quemaduras muy feas y difíciles de ocultar...” (VALENZUELA, *Aquí pasan cosas raras* : 397)

²⁰ “En el cuarto oscuro, desalentados, nos convidamos con caramelos. Sabemos que las urnas están colmadas de votos o de cenizas. Es imposible introducir un solo sobre más en esas cajas cuadradas llenas de restos calcinados que asoman por todas las hendiduras de la madera. Es desaconsejable seguir incinerando. Al despertar, el cuarto seguirá estando oscuro y, de todos modos, a nadie le interesan nuestros cadáveres”. In: (POLLASTRI, 2007: 81)

uso de fórmulas intertextuais. Todas essas problemáticas são desenvolvidas por meio da utilização do humor e da ironia como estratégia de distanciamento da validade de enunciados antiquados.

Apesar dessa evolução temporal das temáticas microficcionalis, alguns estudiosos desse gênero literário, como Laura Pollastri (2007)²², gostam de dividir os breves relatos em dois tipos. Por um lado estão aqueles que foram concebidos como um relato original e, por outro, aqueles que foram gerados a partir da releitura de um texto ou narrativa preexistente. Esse divisor de águas resulta ser uma primeira diferenciação útil que nos ajuda a perceber a estrutura mais evidente e superficial, a partir da qual compreendemos do que tratam as brevíssimas narrativas. Não obstante, em todo relato existem estruturas subjacentes mais profundas do que a superfície daquilo sobre o que se fabula. Assim, observamos um interesse especial das ficções por criar áreas de intersecção do texto microficcional original com o ato da reescrita em geral, provocando sempre uma outra possível leitura. Mesmo quando esse outro sentido explorado pelo relato já se encontrava em camadas mais profundas do pensamento e da linguagem, a microficcção, com a sua forma concisa e brincalhona consegue trazê-lo à superfície de uma forma diferente. É por isso que boa parte da microficcção, se não toda, pode ser analisada a partir do prisma da reescrita, da reprodução na produção e, por conseguinte, da repetição como um ato original que se intromete em temáticas exploradas anteriormente, mas que a microficcção procura iluminar de um ângulo diferente.

Nesse sentido, freqüentemente o material da microficcção latino-americana baseia-se numa visão alternativa de tópicos literários anteriores, entre os quais incluem-se mitos da antiguidade. Em *Zoológico* de Marina Colasanti, encontramos um exemplo ao dedicar uma das suas microficcções à história de Rômulo e Remo, fundadores da Roma antiga, que intitula “Rêmulo e Ramo”, na qual narra de forma inversa, distorcida (como o faz com as vogais dos nomes) e sintética, o relato original:

Dei de mamar aos lobinhos porque tinham ficado sem mãe. Os dentes feriam os seios, as unhas lanhavam, mas a língua lambia o leite que escorria, e o pelo era suave.

²¹ A utilização da paródia nos relatos breves não é exclusiva dessa época, tal como mencionávamos no capítulo anterior, Marco Denevi trabalhou uma microficcção parodiada tanto em *Falsificaciones* (2005) como em *El Jardín de las delicias. Mitos eróticos* (1999).

²² Organizadora da antologia sobre microficcção argentina contemporânea intitulada **El límite de la palabra**.

Criei os dois. Com a idade ganharam carne crua. E um ar esquivo.
Rosnavam entre si disputando meu afeto.

Quando cheguei em casa e encontrei um deles estirado, soube quem tinha
morto.

Então despi o casaco e ofereci o seio ao vencedor.

(COLASANTI, *Zoológico*:137)

Os relatos bíblicos também são fonte de inspiração para a microficção. Há numerosos exemplos desses tipos de histórias em Shua, dentre os quais podemos citar “Después de Cain” pertencente à *Botânica del Caos*. O relato começa com a separação de Adão e Eva provocada pela desolação frente ao assassinato de um de seus filhos. Ainda distantes, “os seus corpos jovens engendram sonhos que são aproveitados por castas diabólicas para reproduzir demônios mais espantosos que os seus pais infernais, pois neles encontra-se a semente da maldade, que sabemos não ser inocente” (trad. própria) (SHUA, *Botânica*: 38). Misturam-se aqui a fabulação sobre o estigma da culpa ancestral que cabe ao homem desde a origem dos tempos com um descentramento dos verdadeiros protagonistas mediante a inclusão de novos personagens que terminam por contar, de maneira diferente, mais uma vez, a história que desde crianças apreendemos sobre Cain e Abel. No entanto, o olhar desconfiado e até burlesco daquelas histórias sagradas que por séculos determinaram nossa visão de mundo são recriadas muitas vezes através do humor e da paródia. Esse é o caso de “El mayor de los odios”²³ ou de “Inicio”²⁴ de Luisa Valenzuela que frente à ordem de “Faça-se a luz”, as partículas da escuridão, flutuando no infinito do espaço e sumamente confundidas, olham-se desconcertadas pois não existia para elas o conceito de iluminação e muito menos o conhecimento da palavra luz. Frente à sua inação e inoperância, aquele que pronunciou as palavras recém-estreadas teve que se concentrar em sua essência para criar finalmente a luz e, reclamando do fato de que Ele sempre tem que fazer tudo sozinho, “pode-se ouvir a reclamação desse Alguém: Ufa! Tenho que fazer tudo Eu” (trad. própria). Também há paródias bíblicas

²³ El mayor de los Odios se llamaba Federico y nació mientras sus padres veraneaban en California. Llegó lejos y obtuvo un importante cargo público. El menor de los odios nunca vio la luz del día: se suicidó nonato al saber que nunca llegaría a ser el mayor de los odios por culpa de un hermano que tomó la delantera (VALENZUELA, *Brevs*: 112)

²⁴ Conto inédito incluído em **El límite de la palabra** (POLLASTRI, 2007): En el silencio absoluto tronó la voz estremecedora: Hágase la luz! Las partículas de oscuridad, flotando en el infinito espacio, percibieron una vibración y se miraron entre sí, azoradas. Aún no existía la palabra luz, ni la palabra hágase, ni siquiera el concepto palabra. Y la noche perduró incommovida. HÁGASE LA LUZ! Volvió a ordenar la voz, ya más perentoria. Sin resultado alguno. Entonces, en la opacidad reinante, Aquél de las palabras recién estrenadas hubo de concentrar su esencia hasta producir algo como un protuberante punto condensado que al ser oprimido hizo *clíc*. Y cundió la claridad como un destello. Y se pudo oír la queja de ese Alguien: - Ufa! Tengo que hacerlo todo Yo!.

presentes na microficção de Ana María Shua. Um exemplo seria “Secreto de Seducción”, incluído em *Casa de Geishas* em que a idéia de pecado original e de castigo à figura feminina, que se origina com a idéia da dor que as mulheres devem experimentar como uma espécie de karma pelo acontecido na história da maçã, perpetua-se nas tradições de nossa cultura e na nossa contemporaneidade através dos dolorosos procedimentos dos ditados da beleza. A percepção que condena tudo aquilo que é feminino chega a evidenciar-se, para Shua, até nos 10 mandamentos. Através do “ditado universal”, a mulher conscientiza-se de sua eterna punição por meio de uma declaração melodramaticamente poética e, ao mesmo tempo, humorística de que nunca será desejada por outros por ser a mulher do próximo.

A otras el ardor de la cera derretida sobre las piernas desnudas. A otras los días más largos (los días del hambre), o el cuchillo que da forma a las carnes rebeldes y moldea los huesos de la cara. A otras, en fin, el dolor de ser bellas. A ella le basta con el rumor que nadie desconoce, le basta con que se sepa quién es o, mejor dicho, de quién es: a ella, la mujer del prójimo.²⁵ (SHUA, *Casa de Geishas*: 36)

Um outro recurso temático muito comum na microficção é a releitura dos tradicionais contos de fadas. O interesse e a habilidade de Ana María Shua como escritora de literatura infantil transparece ao dedicar a esses relatos uma seção inteira em *Casa de Geishas* que, sem rodeio algum, chama de “Versões”. Ali, faz uma revisão dos principais contos para crianças, valendo-se da não necessidade de se adentrar em descrições dos personagens ou do contexto em que as histórias desenvolvem-se. Indaga a essência dessas histórias em sucessivas versões, extraindo das entrelinhas da palavra e da imagem novas percepções, cheias de comicidade e duplo sentido, que aparentavam estar ocultas na narração original e que, mesmo quando absurdas ou inverossímeis, são totalmente possíveis. Somente nesse volume há umas cinco interpretações encadeadas da Donzela e o Unicórnio, outras tantas do Sapo e a Princesa e algumas outras de Cinderela. Exploram-se, em geral conotações eróticas e preconceitos das sociedades ocidentais submersas nas tramas desses clássicos da literatura infantil, transformando o relato original num conto para adultos como no caso de “Doncella y unicórnio I” no qual, por meio do recurso da inversão dos papéis protagônicos, deixa transparecer um duplo sentido:

²⁵ Às outras o ardor da cera derretida sobre as pernas nuas. Às outras os mais longos dias (os dias da fome) ou a faca que dá forma às carnes rebeldes e que molda os ossos da cara. Às outras, enfim, a dor de serem belas. A ela basta-lhe o rumor que ninguém desconhece, basta-lhe saber quem é ou, melhor, de quem é: a ela, a mulher do próximo. (trad. própria)

Hay quienes suponen agotado el tema del unicornio y la doncella por extinción de ambas especies. Sin embargo el diario de hoy publica la fotografía de un caballo con un manchón sanguinoliento sobre la frente. El animal asegura haber sido, hasta pocas horas antes de la toma, una auténtica doncella²⁶ (SHUA, *Cada de Geishas*: 61)

Em outros relatos, a questão da metamorfose e da transformação que caracterizam muitos desses contos é motivo de ironia. Neles, questionam-se não somente as mensagens moralistas e pacatas das histórias infantis, como também introduzem-se com sutileza outros assuntos como uma crítica à permanência das velhas instituições monárquicas na cultura ocidental contemporânea no primeiro dos relatos encadeados sobre o Sapo e a Princesa:

Si una princesa besa un sapo y el sapo no se transforma em príncipe, no nos apesuremos a descartar al sapo. Los príncipes encantados son raros, pero tampoco abundan las auténticas princesas. (SHUA, *Casa de Geishas*: 87)

Colasanti trabalha esse mesmo conto recriando na sua versão “Perdida estava a meta da morfose” a frustração frente aos finais já conhecidos. Soterrando a inocência inicial da história, aqui a Princesa acolhe carinhosamente um sapo, deslumbrada pela possibilidade de um amor único e diferente,

...mas, ao abrir-lhe os olhos, a manhã seguinte rompeu seu prazer. Sem aviso ou pedido, o sapo que ela recolhera à noite havia desaparecido. Em seu lugar, dormia um rapaz moreno. Bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais conseguir fazê-la estremecer. A seu lado, sobre o linho, jazia inútil a pele verde. (COLASANTI, *Contos de Amores rasgados*: 43)

Outras vezes, o conto de fadas é reescrito de forma circular, trazendo ressonâncias do estilo borgiano, como em “El héroe a tiempo” de Shua. A microficção conta a história de um monstro desalmado com corpo de serpente de três cabeças que pedia como tributo às famílias do vilarejo que lhe entregassem as suas filhas virgens para comê-las. Depois de um tempo, sua gula havia crescido em descomunais proporções que nem constataria antes de comê-las se eram verdadeiras

²⁶ Há quem suponha esgotado o tema do unicórnio e da donzela pela extinção de ambas as espécies. Não obstante, o jornal de hoje publica a fotografia de um cavalo com uma mancha sanguinolenta sobre a fronte. O animal assegura ter sido, até poucas horas antes da foto, uma verdadeira donzela. (trad. própria).

donzelas. Até que um bom dia chega o herói habilidoso, mata o monstro, mas com o passar do tempo revela-se tão desalmado quanto o seu adversário, prolongando a mesma prática macabra do anterior. Shua termina o conto com um poder de síntese tingida de ares publicitários, cinematográficos e até de tirinha dizendo que “Aguarda-se com esperança a pronta chegada de um outro herói” (trad. própria)²⁷.

Há também aquelas microficcões nas quais a versão é recontada de tal forma que se cria uma outra e nova história. Nesse sentido, Buchanam (2000) nos chama a atenção para a estratégia de *writing beyond the ending*²⁸ utilizada por Shua, na qual os personagens conscientes da direção que toma a trama colocam-se no papel de editor e contratam roteiristas para reescrevê-la a seu favor. Um exemplo encontra-se numa das microficcões sobre Cinderela, onde uma das malvadas irmãs, sabendo como termina o conto, troca o tamanho de seus pés e ao virar princesa o reescreve para que o argumento original não se repita mais²⁹.

Luisa Valenzuela também introduz personagens clássicos da literatura infantil para compor engenhosas microficcões. Aliás, mesmo sem ser uma escritora do gênero infantil, seu interesse pela releitura dessas narrativas revela-se na seção “Cuentos de Hades” da coletânea de contos *Simetrías* (1993). A fascinação lúdica por essas histórias continua desenvolvendo-se num formato menor em *Brevs* sob o título “4 príncipes 4”, uma saga de quatro pequenos relatos envolvendo príncipes de diferentes estirpes. Há duas histórias em que príncipe e sapo são a mesma entidade. Numa delas, a autora traça um divertido paralelismo com a imagem da esposa de uma perspectiva matrimonial, contando a história do príncipe que é um exímio beijeiro que tem o azar de ao despertar as donzelas, elas imediatamente tornarem-se exigentes demais em relação aos seus desejos e vontades e passarem a reclamar o tempo todo. Numa outra versão, o príncipe busca uma mulher sensível para ser sua esposa. Submete as candidatas à prova da ervilha, mas por ser muito sensível, a escolhida nunca consegue terminar o vestido de noiva. O príncipe do último relato possui um reino onde não há memória, nem perseguições, nem cárceres. Por essa

²⁷ Un monstruo desalmado exige al reino el tributo de sus doncellas, a las que devora. Su apetito de mujeres es cada vez mayor. Ahora las come sin siquiera constatar su doncellez. Se le imponen al pueblo más sacrificios. El héroe llega a tiempo, corta las tres cabezas de la serpiente y salva a las víctimas. Después, con periódica puntualidad, exige su premio. Se guarda con esperanza el pronto arribo de otro héroe (SHUA, *Casa de Geishas*, 86)

²⁸ Rachael Blau DuPlessis, **Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers**. Bloomington: Indiana UP, 1985

²⁹ Advertidas por sus lecturas, las hermanastras de Cenicienta logran modificar, mediante costosas intervenciones, el tamaño de sus pies, mucho antes de asistir al famoso baile. Habiendo tres mujeres a las que calza perfectamente el zapatito de cristal, el príncipe opta por desposar a la que ofrece más dote. La nueva princesa contrata escribas que consignan la historia de acuerdo con su dictado. (SHUA, *Casa de Geishas*, 76)

razão, decide impor novas regras de jogo que burlam a própria narrativa, “brinca-se com jogos mais sutis e recentes. Brinca-se ao final da História ou do pós-modernismo, jogo que é pura paródia, que nunca é levado a sério, graças ao qual cumpre com precisão o seu objetivo” (trad. própria) (*Brevs*: 25).

O escritor argentino Rodolfo Fogwill comenta sobre Shua numa resenha feita em jornal que “... uma das regras secretas do gênero (microficção) é a proscricção de toda mensagem implícita à contemporaneidade dos leitores: as peças parecem mais eficazes quanto melhor simularem terem sido criadas desde a eternidade do sonho e de suas realizações universais: a religião, o mito e os acervos literários que funcionam como mito” (trad. própria)³⁰. Além dos contos infantis, há abundantes exemplos do tratamento dos clássicos da literatura como mitos entre os escritores de microficção. Dentre os personagens mais inspiradores encontram-se o Quixote e a figura de seu criador. Múltiplas versões de narrativa brevíssima têm sido realizadas sobre eles. Shua faz a sua contribuição trazendo, num jogo de espelhos, não somente o nome de Cervantes, mas também o mundo da narrativa de Borges e a sua paródia de Cervantes por meio de Pierre Menard em “Máquina del tiempo”:

A través de este instrumento rudimentario, descubierto casi por azar, es posible entrever ciertas escenas del futuro, como quién espía por una cerradura. La simplicidad del equipo y ciertos indicios históricos nos permiten suponer que no hemos sido los primeros en hacer este hallazgo. Así podría haber conocido Cervantes, antes de componer su Quijote, la obra completa de nuestro contemporáneo Pierre Menard. (SHUA, *Casa de Geishas*: 78)

Nessa mesma sintonia de transformação da metaliteratura em tópicos da microficção, podemos citar uma versão paródica de Ulisses e as Sereias na microficção 214 de Shua:

Lo cierto es que las sirenas desafinan. Es posible tolerar el monótono chirrido de una de ellas, pero cuando cantan a coro el efecto es tan desagradable que los hombres se arrojan al agua para perecer ahogados con tal de no tener que soportar esa horrible discordancia. Esto les sucede, sobre todo, a los amantes de la buena música. (*La Sueñera*: 224)

³⁰ Fogwill, Rodolfo. Los cuentos breves y extraordinarios de Ana María Shua: cincuenta visiones del prostíbulo. Clarín (Buenos Aires) 20 de maio 1993, seção Cultura y Nación, pág. 10 In: (BUCHANAN, 2000)

ou em “Confesión esdrújula” de Valenzuela: “Penélope nictálope, de noche teje redes para atrapar un cíclope”(Brevs: 81)

David Lagmanovich (2006) chama nossa atenção para o caráter inovador da reescrita dos mitos clássicos feita pela microficcão na procura por uma forma de substituição do discurso sustentado pela compreensão desses textos em um nível discursivo diferente do habitual. Assim, a aura mitológica das histórias de personagens da literatura também é aproveitada nas versões microficcionalizadas de contos populares pertencentes à tradição oral. Somam-se a eles diferentes fabulações sobre crenças, costumes e idiossincrasias de nossas sociedades, assim como temáticas alusivas ao onírico, absurdo e fantástico da condição humana em geral. A partir da revelação de uma outra interpretação dessas experiências, freqüentemente corriqueiras e outras vezes absurdas, forja-se uma relação de cumplicidade entre microficcão e leitor. Uma bagagem de situações e experiências familiares é facilmente reconhecida no texto. A microficcão aproveita a sua brevidade, desenfado e espontaneidade para trabalhar os aspectos da nossa existência iluminando novas “verdades” ou novos pontos de vista que talvez tenhamos pensado e imaginado alguma vez, mas por algum motivo não ousamos expressar. Shua, Valenzuela e Colasanti desenvolvem-se com maestria nessa forma de tratamento de temáticas do humano no relato brevíssimo. Entre elas destaca-se o especial interesse que Ana María Shua demonstra pela cultura e pelos contos populares como material para desenvolver as pequenas narrativas. Ela considera como melhores relatos aqueles que se inscrevem no marco do popular, pois ao longo das sucessivas gerações eles alcançaram um grau de aperfeiçoamento que lhes tem permitido sobreviver através de muitos séculos e culturas, por conterem a essência da narrativa. Um núcleo essencial que pode resistir a mil versões sem modificar-se e, sobretudo, sem perder o seu atrativo. O conto popular continua cativando, sugerindo e interessando depois de ter atravessado as barreiras do tempo e do espaço. A microficcão serve-se desse fato, identifica-se com esse poderoso núcleo narrativo que tem a capacidade de tocar a fibra íntima das pessoas evocando os distintos tipos de emoção através da palavra. Shua comenta em entrevista³¹ realizada há alguns anos que gosta de acolher na sua microficcão histórias que, pelo passar do tempo, já acusam algumas rugas para devolver-lhes o seu atrativo. Rejuvenesce-as através do humor, e logo as devolve ao mundo dos leitores. Abundantes exemplos dessa predileção podem ser encontrados

³¹ Entrevista a Ana María Shua realizada por Rhonda Buchanan (1998)

em sua obra, sendo um dos tantos “Mujer y Caballo”, uma versão ficcionalizada de uma velha lenda indígena incluída em *Temporada de Fantomas*:

En el cuento popular chamococo (pueblo indígena del chaco argentino-paraguayo) una mujer tiene como amante a su caballo y muere al dar a luz un potrillo demasiado grande para su cuerpo. Hoy una cesárea la hubiera salvado. Así colabora la ciencia con el mal, que la naturaleza castiga. (SHUA, *Temporada de Fantomas*:87)

Shua recria mais uma vez o tema da culpa sobre a mulher nas diferentes sociedades a partir do humor. Dessa vez, a noção da falta feminina desenvolve-se dentro de uma cosmogonia indígena que se superpõe com práticas da vida moderna. Justapõe temporalidades dando pinceladas de contemporaneidade a velhas histórias, provocando estranheza e também um sorriso cúmplice que nos faz refletir sobre as conotações mais profundas que esses relatos têm. A microficção, em definitiva, presta-se à sua escrita como um espaço de releitura que parece misturar em poucas linhas a ficção com o ensaístico. Nesse mesmo volume, há uma seção inteira, “Otros pueblos, otros mitos”, dedicada a narrar versões de contos populares que se transformaram em mitos de outras culturas, resgatando assim de forma mais evidente que nos trabalhos anteriores o processo de formação dos mitos: um movimento de repetição contínua de diferentes versões de uma mesma história que, geração após geração, elevam o relato ao status do mitológico.

A microficção de Shua também brinca com o cotidiano para criar novas fabulações a partir de um trabalho meticuloso com o subentendido da linguagem popular que funciona como códigos de uma língua coloquial e vernácula. Tomemos como exemplo “En casa de herrero”, onde partindo de um ditado popular faz uma associação rítmica de idéias com muitos outros enunciados familiares que se utilizam no dia-a-dia para, de forma sintética, dar a conhecer o sentido e contextualização dessa primeira frase sem entrar em muitos detalhes.

En casa de herrero cuchillo de palo, cuchara de cristal, herradura de plata, manzanas peladas que no se oxidan en contacto con el aire, brújula loca, imanes como perdidos, como desorientados, alfileres de hueso y sobre todo, la sogá, por todas partes esa sogá larga y amenazadora de la que no debes hablar jamás en la casa del vecino, la casa del ahorcado. (SHUA, *Temporada de Fantomas*:121)

Valenzuela desenvolve uma inquietude similar com o jogo de palavras que vira brincadeira dos quais “Factores metereológicos” é um dos tantos exemplos: Como un

lagarto al sol. Como un lobo en las tinieblas. Como un delincuente común: a la sombra, (VALENZUELA, *Brevs*: 89). Colasanti também busca brincar com as palavras como se fossem parte de uma canção infantil em *A Li Po*: O sapo no fundo do pote. O pote no fundo do saco. O saco no fundo do poço. O poço no meio do campo. O campo no oco do tempo. O tempo no giro do mundo. Assim esqueço o coaxar da minha infância, (*Zooológico*: 147)

A idéia de antropomorfização de objetos e animais ocupa um lugar de destaque entre as temáticas da microficção. O recurso, ainda que bastante utilizado pelas escritoras, está mais latente na trilogia de Marina Colasanti. A questão de fundo por trás da antropomorfização e o bestiário é o da transformação e da metamorfose. Como temática, ela tem sido bem explorada na literatura latino-americana³² e, talvez por isso, presta-se como um âmbito conveniente ao desenvolvimento da microficção ao permitir o manejo da linguagem a partir de uma escrita que se desenrola como síntese de uma trama ou processo já conhecido. Na obra de Colasanti, o interesse por essas transformações ou mutações excepcionais encontra-se presente desde os relatos de *Zooológico* onde homens e animais convivem com constantes e bizarras mutações. Em “Semelhança”, uma prosa de marcado corte poético mistura-se com a idéia de repetição, criando a sensação rítmica da sucessão de graus de um processo de mutação: uma mulher desenvolve aquilo que tem no seu interior, que é parte de sua essência ou que ela encarna simplesmente por acreditar no que o Outro descobre nela, e vira pantera:

I
Vivia dizendo que eu parecia uma pantera.
Que o andar, que os olhos. Eu
Deitava a cabeça no seu ombro e miava baixinho

II
Vivia dizendo que eu parecia uma pantera.
Que o andar, que os olhos. E
eu me apanterava toda para agradá-lo

III
Vivia dizendo. Mas só acreditei no dia
em que, saltando do armário,
cravei-lhe os dentes na carne e o devorei (COLASANTI, *Zooológico*: 58)

As metamorfoses continuam em *A morada do Ser* onde os relatos estão organizados com uma estrutura que se assemelha a de um prédio residencial. O anormal torna-se parte do dia-a-dia das pessoas que moram nele e, através de uma sucessão de histórias que relatam a transformação do homem em corpo inorgânico ou

³² **A ovelha negra e outras fábulas** de Augusto Monterroso e **Historias de cronópios y de famas** de Cortázar são exemplos disso.

destes em outros objetos, dá-se vida ao fantástico mundo subjetivo dos moradores como se se tratasse de um negativo do cotidiano. Os relatos nos seduzem por colocar-nos como testemunhas de uma passagem limiar e vertiginosa entre a realidade e o imaginário. Em entrevista realizada para este trabalho³³, a escritora comenta que boa parte dos relatos incluídos nesse volume surgiu como estratégia de fuga às tarefas de corretora de imóveis que realizou por um tempo, trabalho que a entediava muito e que utilizou para criar situações na fronteira com o fantástico a partir da observação do cotidiano da vida urbana em apartamentos. A sensação de desejo de fuga desses cômodos é permanente nas narrativas. Seus habitantes procuram uma saída para suas vidas tristes, monótonas e com fobias diversas com relação ao espaço por meio de fantasias que levam a transformar objetos em outras matérias inertes e que às vezes também ganham vida. Isso é o que acontece no Apto 104. Como se estivéssemos espionando pela fechadura, presenciamos os trabalhos que o morador manda fazer no seu apartamento que, num movimento elíptico, são análogos aos do conserto de uma peça de vestir. Finalizadas as tarefas, chega o momento de equipar a nova moradia com os utensílios indispensáveis para viver nela e uma nova dobra se desvenda:

Comprou porque o preço era conveniente. Mas desde logo achou que o apartamento não lhe servia. Estava bem acima de suas medidas.

Chamou pedreiros, ergueu paredes, baixou tetos, vedou portas. Mas o apartamento continuava grande demais para o seu tamanho.

Convocou um arquiteto. Em planta tentaram resolver o problema do quarto, eliminar o corredor. Ainda assim o apartamento teimava em manter-se folgado, sobretudo no colarinho e nas cavas das mangas, muito embora estivesse quase apertado nas virilhas.

Dispensou o arquiteto entendendo a impossibilidade de lançar em épuras os seus desejos. Só a ele agora cabia a adaptação. Fechou a porta, acomodou-se como pôde no espaço ainda tão mais geométrico que o seu corpo. E deu a primeira garfada em prato fundo, início de um tempo de garfos, copos e pratos, em que meticulosamente lutaria, bocada após bocada, até alcançar perfeito ajuste à sua cas-c-a. (COLASANTI, *A Morada do Ser*: 16)

Um outro relato que explora a idéia de metamorfose, desta vez unindo a natureza com a imagem do feminino, encontra-se no Apto 204. Ali, um comum e irritante episódio de vazamento de água transforma-se em manancial de águas

³³ Em anexo

límpidas. Ao redor dele começa a tecer-se um relato com nuances de lenda que combina a figura de uma solitária mulher com o erótico e a idéia de pureza. Frente ao incontestável da incômoda situação, surge novamente a saída oferecida pelo imaginário e pela fantasia como forma de conviver com a inexorável solidão:

A nascente apareceu repentina ao pé da cama. Irritou-se a princípio, tanta água estragando o sinteco. Nem identificou a poça, constante apesar de panos e baldes.

Logo teve que se convencer. Água surgia do cimento, taco, sem que cano algum passasse nas vizinhanças. Era a bênção de uma fonte.

Banhou-se então seguidas vezes na água milagrosa. Ao entardecer despia-se, levantava a água nas mãos em concha e a despejava sobre o corpo. Não tornava a vestir-se. Deitava nua na cama, lavadas as carnes, preciosa a pele. E com as mãos suaves alisava o corpo santo, acariciava-se em redescoberta do amor. Suspirosa adormecia seu sono de festa.

Aumentando a água, infiltrou porém no teto do vizinho. Que houve por bem reclamar com porteiro síndico polícia, comparecendo o bombeiro a mando da lei, para cimento e brocas, acabar com o estranho surgimento.

Ao entardecer brilha seco o sinteco. Mas do umbigo, fresca e clara, água brota alagando o ventre, lavando as carnes brancas sobre a cama. (COLASANTI, *A morada do Ser*:28)

No Apto 701, a metamorfose figurada dá-se entre homem e objeto, mediante a simbiose do ostracismo de um morador com uma cristaleira:

Sonhava não ser visto, viver despercebido na própria casa evitando contágios e conversas. Escondia-se atrás das portas, debaixo das camas. Sempre porém alcançado por mão ou vassoura. Tentou disfarces. Vários, inutilmente. Até que a mulher abriu-lhe a camisa e tirou do peito louças e cristais. Completo seu mimetismo de cristaleira, entregou-se ao silêncio. (*A morada do Ser*: 85)

Em *Contos de amores rasgados* repetem-se as transformações, embora com um sentido mais figurado e deixando mais explícita a procedência subjetiva e emotiva dessas mudanças. A diferença entre essas microficcões e as dos outros dois volumes da trilogia é que aqui o elemento humorístico, ainda que negro, ganha preponderância. Assim, em “Nunca descuidando do dever”, um relato um pouco mais extenso que os anteriores, uma mulher decide um dia “passar” a ferro o seu

marido porque depois de anos de rotina, e presumíveis frustrações, deseja deixar sem rugas todas as suas roupas de trabalho e começa a perceber que o rosto dele também precisa ser alisado.

Jamais permitiria que seu marido fosse para o trabalho com a roupa mal passada, não dissessem os colegas que era esposa descuidada. Debruçada sobre a tábua com olho vigilante, dava caça às dobras, desfazia pregas, aplainando punhos e peitos, afiando o vinco das calças. E a poder de ferro e goma, envolta em vapores, alcançava o ponto máximo de sua arte ao arrancar dos colarinhos liso brilho de celulóide.

Impecável, transitava o marido pelo tempo. Que, embora respeitando ternos e camisas, começou sub-repticiamente a marcar seu avanço na pele do rosto. Um dia notou a mulher um leve afrouxar-se das pálpebras. Semanas depois percebeu que, no sorriso, franziam-se fundos os cantos dos olhos.

Mas foi só muitos meses mais tarde que a presença de duas fortes pregas descendo dos lados do nariz até a boca tornou-se inegável. Sem nada dizer, ela esperou a noite. Tendo finalmente certeza de que o homem dormia o mais pesado dos sonhos, pegou um paninho e, silenciosa, ligou o ferro. (COLASANTI, *Contos de Amores rasgados*: 31)

A questão da dobra como imagem de pensamento também está presente em Shua, especialmente nas microficcões de *Botánica del caos*. Homens-plantas, dedos-raízes e o binômio família taxonômica-família humana são totalmente verossímeis num universo de relatos regidos pelo caos. Entre os vários exemplos, como o de “Ejemplares raros” (*Botánica*: 62), escolhemos “Amores entre guardián y casuarina” pela concisa comicidade, como cenas de uma comédia muda, que Shua desenvolve nas várias transformações que se sucedem:

Plaza pública. Guardián enamorado de casuarina (secretamente incluso para sí mismo). Recorte de presupuesto municipal. Guardián trasladado a tareas de oficina. Casuarina languidece. Guardián languidece. Patéticos encuentros nocturnos. Con el correr de los días, casuarina transformada en palo borracho. Murmuraciones en el barrio. Una noche trágico parto prematuro: vástago discretamente enterrado. Previsible crecimiento *in situ* de una planta desclasada y rebelde que se niega a permanecer atada a sus raíces pero tampoco quiere estudiar y bebe desordenadamente cerveza sentada en el cordón de la vereda. (SHUA, *Botánica*:120)

Nas diferentes temáticas exploradas pela microficcão, observamos o papel da reescrita como uma camada mais profunda que serve como vínculo dialógico entre relato e leitor. Assim como o pontua Dolores Koch (2001), seja de forma explícita ou de forma implícita, percebemos a microficcão como a síntese de uma história anterior que pode ter sido escrita há séculos ou que simplesmente pode ter sido resgatada do imaginário popular. Nesse sentido, consideramos os relatos breves pequenas obras abertas e lúdicas que se apropriam de narrativas anteriores e brincam com elas, construindo assim um jogo contínuo de intertextualidades, no qual a microficcão seria uma pequena peça de uma grande coleção de relatos em que o leitor consegue identificar vestígios ou traços de histórias passadas.

Um processo de re-semantização dos grandes temas da tradição literária é produzido no gesto da reescrita dos textos clássicos aos que se adicionam lendas mitológicas e contos populares e infantis. Essas leituras a contrapelo apresentam semelhanças com a forma em que os artistas plásticos de vanguarda trabalham a obra incorporando-lhe fragmentos de outras obras e também da realidade, pondo em evidência o status de fragmentos de cultura que lhes é inerente. Segundo Pollastri, os textos breves e brevíssimos atuam na práxis cultural desconstruindo “arquivos de informação” de nossa cultura e reorganizando-os a partir de novos protocolos. Dessa forma, as microficcões posicionam-se numa fronteira narrativa que possibilita e incentiva o contrabando de sentidos, de gêneros e de propriedades. Assim, “as microficcões dramatizam as lutas de poder dentro do campo cultural, trata-se de práticas textuais que são exercidas junto às categorias de obra, corpus, cânon, livro e autor” (trad.própria) (POLLASTRI, 2001: 59).

Em seu desejo de experimentação, a re-semantização coloca em relêvo a organização dos textos microficcionais frente a dois vórtices fundamentais: a demarcação do espaço da escrita e o apelo à memória do leitor. Entre estes dois âmbitos movimenta-se constantemente a microficcão ecoando nela o estigma contemporâneo da desterritorialização. A ausência de espaço para fixar as raízes está marcada por um movimento duplo, o do afastamento do antigo território e a fundação de um espaço novo. É nesse sentido que Pollastri nos fala da necessidade da reescrita microficcional como movimento de resistência, tanto à forma como ao conteúdo, que procura romper as bordas do cânone literário como ponto de reflexão sobre a própria cultura.

Um outro estudioso da microficcão, Antonio Fernández Ferrer (2001), observa o movimento de resistência da microficcão a partir da dialética do ato simultâneo de

contar e descontar histórias, como fazem explicitamente as versões parodiadas dos clássicos. Há nesse ir e vir ares de desafio e contradição. Através da compreensão sinecdótica da trama, a microficção busca num só gesto marcar e colocar-se no lugar da ausência daquilo que se reconhece através da intuição, porque salvo pequenas referências, nunca nos é revelado em sua totalidade.

Em suma, a microficção é terreno fértil para a experimentação que brinca com a temática e com a linguagem, rindo-se alegre e livremente de todos e de si mesma no ato da escrita. Do mesmo modo que Luisa Valenzuela o faz em “Escribir escribir y”: *Escribir escribir y escribir sin ton ni son es ejercicio de ablande. En cambio el psicoanálisis no, el psicoanálisis es ejercicio de hablante.* (VALENZUELA, *El libro que no muere*: 368)

2.2 O tempo da narrativa microficcional

O grande desafio da literatura neste milênio, segundo Ítalo Calvino, seria o de “saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 2002:127). Essa mistura de saberes e de ópticas reflete-se nas temáticas da microficção, mas também no tratamento da dimensão temporal na que se manifesta uma falta de historicidade que permite interpretar o tempo da escrita como se estivesse em suspenso ou como se ela fosse infinita. Este tempo múltiplo e ramificado na literatura pós-moderna que se tece como se fosse “uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos” (CALVINO, 2002:134) evidencia-se na microficção como mais uma materialização desta tendência.

O impacto fulgurante dessas pequenas narrativas se constrói a partir da predominância de uma ação ou acontecimento muito conciso que subverte as expectativas do leitor ao transportá-lo a uma temporalidade outra, que poderíamos caracterizar como um presente aberto que parece ameaçar constantemente que nada mais irá suceder. A possibilidade de paralisar o tempo fazendo com que ele permaneça eternamente interrompido é muito utilizada na microficção. Grande parte das narrativas breves de Colasanti localizam-se nas bordas desse tempo presente que está de passagem a um tempo redimido que Walter Benjamin relacionava com um tempo bíblico. Entre os vários relatos que Ana María Shua dedica à questão destaca-se um no qual procura criar a imagem de temporalidade suspensa numa dinâmica cíclica através de uma analogia com a idéia de performance teatral:

Cae el telón y cae, cae hasta profundidades insólitas, imprevistas, irrecuperablemente cae condenando a los actores a seguir perpetuamente sobre la escena, eternizando a los espectadores de una representación que ya no tiene, que ya no tiene cómo tener fin. (SHUA, *La Sueñera*, 195)

Após uma breve pausa que nos permite superar a estranheza que a microficção provoca, conseguimos vislumbrar nela a busca por uma expressão nova da narrativa. Uma riqueza de experimentação que percorre as temáticas, a linguagem e a forma de trabalhar a temporalidade numa ficção tão curta que apenas tem tempo para se pronunciar. Um dos pontos nevrálgicos dessas narrativas encontra-se no mergulho que dão numa estrutura cristalina que parece manter o relato num constante e perpétuo acontecer. Elas transcorrem somente num estágio -geralmente o médio- a partir do qual se elabora a história. Essa estrutura narrativa não é exclusiva ao relato brevíssimo, ela a herda do conto, mas também é um modo comum a outras expressões modernistas e pós-modernistas que tentam exprimir um sentimento de potencialidades infinitas. A microficção explora a brevidade da forma, a concisão e a velocidade da linguagem para criar uma atmosfera de opacidade numa escrita em aparências simples e límpidas. Porém, o relato modela-se no uso sutil e simples, mas paradoxalmente profundo, que fazem do tempo. Elas nos encantam pelos seus finais abruptos e, sobretudo, pelo deslocamento que muitas vezes nos traz ressonâncias da forma como o conto fantástico trabalha a sua temporalidade. Um discurso que no início desenvolve-se com normalidade mas que, num momento dado, se interrompe para dar passo a essa ação que transforma o curso da situação. Conforme Cortázar pontua em *Último Round*, no conto fantástico esta interrupção “altera instantaneamente o presente, mas a porta que dá ao corredor tem sido e será a mesma no passado e no futuro. Somente a alternância momentânea dentro da regularidade delata o fantástico” (trad. própria) (CORTÁZAR, 2006:79-80).

Apesar das ressonâncias de outros gêneros, a microficção distingue-se por ter conseguido uma combinação de elementos que lhe permitem desenhar um tempo narrativo muito próprio e no qual destacamos três aspectos fundamentais. O primeiro deles, vinculado ao sucinto de sua forma e à economia da linguagem, manifesta-se no fato de que são poucos os tempos verbais que a microficção abrange. Na sua escrita compacta e precisa, toda redundância é suprimida. Enquanto as personagens são introduzidas como simples vozes anônimas, o tempo e o espaço em que o relato acontece insinua-se como uma pintura impressionista de pinceladas soltas. Tenta-se delinear uma trama simplificada que dê conta da história sem se precisar reproduzir

minuciosamente ambientações ou paisagens. Como numa dramatização cênica, a microficção simplesmente ilumina um setor do palco somente por alguns instantes, dando vida a uns poucos personagens num tempo suspense, que é o da escrita mesma. A unicidade das situações relatadas na microficção se atualiza sob a sensação de um tempo simultaneamente congelado e pulsante que se transmite por meio da escolha do uso reduzido de tempos verbais, um ou no máximo dois tempos encadeados entre si, procurando acentuar o contraponto entre o sucesso pontual e a continuidade do contexto. Em outras palavras, entre esse momento específico em que se dá o relato e aquilo que designa a pertença desse acontecimento a uma história maior, no entanto, ausente. Quando encontramos dois tempos de verbos numa microficção, geralmente recriam-se dois fatos ou ações situadas numa mesma faixa temporal –na maior parte das vezes no passado – ainda que enfrentados. Além disso, as histórias também podem ser contadas no presente como no humorístico, sucinto e quase telegráfico relato de Shua que invoca uma situação com várias ações, todas contadas no presente do indicativo e em que se misturam duas vozes anônimas:

Con un correctísimo conjuro invoco a Satanás. Sin embargo, debo resignarme a conversar con su secretario. Mi señor es ubicuo y omnisciente, anuncia con solemnidad. Pero me entrega una solicitud para llenar por triplicado. Decididamente la burocracia es un infierno. (SHUA, *La Sueñera*, “116”)

O efeito de estranhamento e a mobilidade entre o pontual e o contínuo têm maior eficácia quando combinam-se num mesmo relato, como o faz Colasanti em “Dormiremos à sombra” ao situar a história no passado contada por uma terceira pessoa através de uma bela metáfora:

Não sabia dormir com luz. Assim que clareava o dia, amarrava um lenço preto sobre os olhos e continuava o sono em profunda noite.

Em plena revolução, foi preso e condenado à morte. Tremia. O padre trouxe a extrema-unção. O capitão trouxe a venda.

Antes que fosse dada a ordem de atirar, o pano preto fez noite em seus olhos. E encostando a cabeça no espaldar, adormeceu. (COLASANTI, *Contos de Amores rasgados*: 179)

A relação entre a ação, na qual se centraliza o relato, e a breve contextualização que se realiza entorno dela respeitam a idéia do contraponto, o qual brinca com a circularidade de um detalhe que se prolonga no tempo. O homem preso somente podia dormir com os olhos tampados e continuará fazendo exatamente isso até o

momento de sua morte. Há ainda outros relatos que combinam mais tempos de verbos, mas sempre remetendo a uma mesma faixa temporal como o caso desta microficcão extraída de *A Morada do Ser*:

Há muito não saía. Os amigos não telefonavam, se é que tivera amigos algum dia. Ninguém abria a porta, nem ele, se é que tivera porta. Nenhuma voz lhe provocava resposta.

Então, antes que as últimas palavras fossem esquecidas, escreveu a mensagem num papel, enrolou cuidadosamente, fez passar pelo gargalo da garrafa, que lacrou. Depois abriu a janela e, com toda delicadeza, entregou sua garrafa à brisa. (COLASANTI, *A Morada do Ser*: 49)

A mise-en-scène que se logra através dessa combinação provoca uma sensação rítmica de vaivém em que aparentemente encontra-se uma saída quando a mensagem é escrita. No entanto, essa fuga é fictícia, pois a ação que iria romper com a sua solidão perpetua-se na incomunicabilidade que uma garrafa jogada à brisa significa.

O segundo aspecto da temporalidade está centrado na tensão que se obtém através do deslocamento dos eventos. Um recurso freqüentemente utilizado pela microficcão é dar início ao relato com um certo atraso em relação ao momento em que parece ter começado a história. Esta operação narrativa está associada à estrutura cristalina do relato que mencionávamos anteriormente, por meio do qual aquilo que nos é narrado abre-se num momento posterior ao hipotético começo, vislumbrando-se assim um certo efeito performático na microficcão. Nesse retardamento ou digressão da ação cria-se a sensação de estar alcançando –num ritmo acelerado– uma história que não esperou por nós para ter início. Esse deslocamento cria a sensação de estar frente a uma espécie de *work in progress*, cabendo a nós realizar conexões para poder tirar delas as nossas próprias conjeturas. O fragmento da história que acolhe a microficcão é iluminado através dela ao fazer foco numa determinada situação que se desenvolve frente a nós, deixando claro que, ainda que pouco nítido, há um antes e também um depois do relato. As personagens ganham vida justo no momento em que a palavra verte um fecho de luz sobre o palco. Todavia, quando o relato acaba, a história fica em suspense e interrompida, dependendo agora a sua continuação da intuição e da imaginação do leitor. O que levou esse Eu a invocar Satã? Será que finalmente conseguiu entrevistá-lo? Qual é motivo por trás da solidão das personagens de Colasanti?. Todos eles são interrogantes que sobrevivem ao relato, os quais nos fazem pensar a microficcão como um fragmento de uma história maior.

Nesta digressão temporal alavacam-se a tensão da narrativa como também os finais epifânicos distintivos da microficção, os quais funcionam como a revelação de um outro ângulo da realidade que se manifesta no momento da culminação do relato. Finais que nos deixam suspensos numa dimensão temporal diferente: aquele tempo em que se desenvolve o pensamento. Essa digressão é vital para a microficção, porque por meio dela provoca-se um efeito de sintonia entre relato e leitor através de um raciocínio instantâneo que vincula passagens e detalhes ausentes. Essa velocidade e rapidez na narrativa das formas breves é invocada por Calvino através das palavras do poeta italiano Leopardi que considera que “a rapidez e a concisão do estilo agradam porque representam a alma de uma turba de idéias simultâneas ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas” (CALVINO, 1990:55). Nesse sentido, observamos que na velocidade desenvolvida nas microficcões combinam-se dois elementos. Por um lado, pesa a influência recebida do conto que incita a microficção a trabalhar minuciosamente a linguagem e a estrutura narrativa para “não perder tempo”, sem temer dar os saltos necessários para criar uma ambientação precisa por meio da economia e do ritmo da língua. No entanto, por outro lado, estão aqueles códigos reconhecidos pelo imaginário dos leitores na temporalidade desenvolvida, por exemplo, nos audiovisuais, seja no cinema ou na televisão, através dos quais aprendemos a capturar a complexidade das diversas energias envolvidas numa situação para realizar uma compreensão rápida de elementos ausentes e que, no mínimo, resultariam redundantes.

Dentro desse mesmo aspecto da temporalidade, um outro ângulo de leitura revela-se na atenção que a microficção coloca num determinado objeto ou personagem, trazendo consigo todo um simbolismo que lhe é inerente dentro da narrativa. Uma espécie de campo magnético, como o denomina Calvino, desenrola-se ao redor do objeto-personagem que é centro da história, forjando uma rede de correlações invisíveis que transforma aquele foco da narrativa num objeto mágico. Esses vínculos invisíveis que pertencem mais à ordem sensível, tornam-se perceptíveis na microficção, por exemplo, na humanização dos objetos que ajudam a criar finais surpreendentes, epifânicos e até fantásticos muito utilizados nos relatos brevíssimos de Colasanti em que personagens transformam-se em cristaleira, assim como em outros tantos em que se conjuga essa temporalidade diferente como a da transformação ou passagem de um outro estado evolutivo a outro. Esse efeito de devir outro, de objeto à pessoa e vice-versa, é conquistado no desenvolvimento dessa

temporalidade estranha, simultaneamente pontual e contínua contida na escrita microficcional.

O terceiro aspecto da temporalidade que nos interessa destacar é o do movimento intermitente. Essa experiência de estranheza a que nos submete a microficção, que é traduzida na sensação de estar sendo partícipes de um outro plano temporal, não se produz somente pelo deslocamento. Ela também se realiza como efeito de uma escrita intermitente que pára e volta a começar na próxima história. Cria-se assim a imagem de um tempo outro, paralisado e interrompido, através dos vários elementos compreendidos no relato. Elementos externos como o formato compacto do relato que nos remete à idéia de fragmento que se encontra no limiar entre a anotação a que alude Barthes em *Preparação do romance* e à do fragmento em si, como organismo vivo com identidade e autonomia próprias que se desprende da perspectiva dos românticos alemães ou do pensamento de Blanchot. Todavia, também há aqueles elementos internos como as mencionadas temáticas, que a primeira vista parecem simples e transparentes, mas que mascaram uma opacidade de conteúdo e idéias num tempo e espaço anômalos. Um tempo que se manifesta como uma variável eternamente suspensa no plano do presente, que lhe impossibilita mudança alguma e que, portanto, repete constantemente um passado que é a própria repetição e onde o futuro é aquilo repetido, como o diria Deleuze (2006:141). Nessas histórias contadas num formato semelhante, ou mesmo nessas histórias que mais uma vez são narradas de forma diferente, sustenta-se o segredo da repetição da microficção como aquele repetido que está como duas vezes significado.

Nessa temporalidade suspensa, interrompida e repetitiva vislumbra-se uma performance narrativa que se experimenta no hiato que a microficção cria entre o ficcional e a realidade. No entanto, isto se produz sobretudo quando conseguimos fazer um recorte mais profundo dentro do próprio ficcional, que pode ser ilustrado como uma espécie de paralisia das vozes, dos personagens e dos objetos em movimento dentro de uma dimensão temporal que nos é alheia e familiar ao mesmo tempo. O tempo das idéias e do pensamento.

O relato microficcional fica cativo, como fechado em si mesmo e desligado da possibilidade de continuar desenvolvendo-se num tempo diferente daquele onde está estagnado. Quando o relato recria-se no presente estabelece-se a sensação de que ele é incapaz de voltar a ser passado ou de se expandir ao futuro. Algo semelhante acontece quando a narração é contada no passado. Ela está condenada a se repetir sempre, impossibilitada de devir uma outra dimensão temporal diferente na que foi

construída. O relato parece ficar suspenso num eterno movimento cíclico e ininterrupto que não leva à parte alguma. Como se se tratasse de uma cosmogonia que roda permanentemente sobre o seu eixo, gravitando no espaço da narrativa, sem uma alternativa para se movimentar para os lados, nem para trás, nem para frente. A microficcão parece estar obrigada a ficar assim *ad infinitum*, numa existência segmentada, ainda que maravilhosamente viva. Esse movimento somente é interrompido pela pausa existente entre microficcões e somente é salvo pelo imaginário do leitor que lhe procura uma saída.

A preocupação da microficcão com a questão do tempo tem sido constante e bastante explícita, como demonstram os vários relatos que Shua inclui em *Botánica*, entre os quais podemos mencionar “Afuera del tiempo” e “Si viajar en el tiempo fuera posible” ou ainda “Abuela no nos cree”, relato com o qual dá início a esse mesmo volume e que conta a história de uma avó senil que com olhos extraviados pergunta ao seus netos por que a tiraram de sua casa, quando ainda a habitava. Os netos tentam convencê-la de que nada mudou ao seu redor, embora quisessem dizelhe que foi “o tempo, o ladrão que te trouxe aqui e ficou com tudo” (trad. própria)³⁴. A mesma preocupação com o tempo está presente em várias microficcões de Colasanti entre as quais destaca aquela primeira história de *Zoológico*, “de olhos abertos”, na qual conta a história de uma pessoa que tem uma aranha habitando nos seus olhos e que para não incomodá-la pisca devagar, espirra com cuidado, enquanto olha o mundo com uma lenta consciência que lhe faltava antes. Essa outra perspectiva do tempo também é desenvolvida em “de um lado para outro”:

O homem balançava a cabeça de um lado para o outro, incessantemente. Na rua, em casa, no sono. Parou um dia, de repente. O mundo então começou a balançar, de um lado para o outro. (COLASANTI, *Zoológico*:49)

Esta ruptura da temporalidade para transformá-la numa temporalidade outra se forja na economia das palavras e na proliferação dos silêncios. Um contraponto entre o tempo suspenso (e emoldurado) e a velocidade e rapidez da narração que Calvino observava no conto, mas que se ajusta à perfeição na microficcão:

Na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença, não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido, ao

³⁴ “Por qué me sacaron de mi casa? – pregunta mi abuela, los ojos extraviados. -Esta es tu casa, ves? El empapelado con flores de lis, ves? La colcha con la quemadura de cigarrillo, ves? La cocina verde, con la puerta de la alacena rota, ves?. La abuela no ve y llora con desconsuelo. –

contrário, a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder. A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura, qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios. (CALVINO, 2006: 59)

É nessa operação de continuidade e descontinuidade temporal, a qual muitas vezes se oculta na interpretação da microficção como a arte simultânea de contar e descontar, que se cria uma tensão na procura pela captura desse outro tempo. É precisamente nessa tensão que se gera o ritmo dessas pequenas narrativas que mostram a essência do inapreensível.

2.3 – A voz fragmentada da microficção

Além do tempo, a voz narrativa desses relatos é um dos elementos mais enigmáticos e melhor elaborados da microficção. Trata-se de uma voz em que transparece uma certa onipresença, embora seja incapaz de esclarecer qual é a sua origem. Ela dá a sensação de estarmos frente a um tipo de escrita branca que, como diria Barthes em *El grano de la voz* (1986), é intransitiva e que não diz a sua procedência nem aonde vai. Ainda que o narrador dessas histórias varie entre a primeira e a terceira pessoa e até inclua o discurso indireto livre, a voz que relata é sempre anônima. Inclusive, fica difícil distinguir se se trata de uma tonalidade feminina ou masculina, ou ainda se ela é jovem ou velha. A esse anonimato do narrador soma-se o do próprio escritor quando os pequenos textos são lidos um atrás do outro (sobretudo nas antologias), sem importar a princípio quem realmente os escreveu. O que interessa nelas e o que faz distingui-las entre si é a tonalidade que adotam, metaficcional às vezes, intertextuais outras, paródicas, humorísticas ou fantásticas em outras ocasiões. Inclusive várias vozes diferentes convivem numa mesma história sem sintaxis que as introduza como no relato 116 de Shua em *La Sueñera*. Precisamente Shua aborda esta questão da voz de forma humorística em “El orden de las personas”:

Me trajeron aquí para robarme mi casa. Pero no fuimos nosotros, quisiera decirle. El tiempo ladrón te trajo aquí, y se quedo con todo” (SHUA, *Botánica*:11)

Elige la primera persona, cree elegirla, cuando en realidad es la primera persona quien lo elije a él, que al fin no es más que la tercera, y no te rías de su confusión de pobre tipo, de último orejón del tarro que se cree el ombligo del mundo si a vos, pobre infeliz, te está pasando lo mismo, te creés que estás ahí adelante y no sos más que la segunda persona porque para que lo vayas sabiendo, la primera soy solamente yo. (SHUA, *Botánica del caos*:118)

A voz da microficcão expressa-se numa linguagem sucinta, determinada e também leve. Ela tenta fazer da linguagem um elemento sem peso, ao mesmo tempo que a carrega de uma certa densidade capaz de transmitir a concretude das coisas, dos corpos e das sensações. Ao falar sobre a Leveza, Calvino confessa em *Seis propostas para o próximo milênio* que sempre se esforçou para subtrair peso à sua escrita ficcional, reduzindo o máximo possível a sua estrutura narrativa e lingüística. Nessa mesma linha encaixa-se a intenção que se encontra por trás da microficcão. Procura-se uma leveza das formas que dêem suporte à sua espessura de conteúdo, mas que também funcionem como um véu que mascara essas vozes distantes que se aproximam de nós através da microficcão. Somente a leveza da linguagem que ela pratica na operação narrativa nos permite apreender aquilo que seria difícil de perceber em outras condições. Às vezes, parece existir nos breves relatos uma língua adâmica ao estilo de Benjamin que deixa entrever uma história ausente. Algo que não é comunicado, que apenas pode ser nomeado ou pressentido, mas que precisa ser redimido na escrita.

Em outras ocasiões, a microficcão parece desenterrar uma voz que vem de uma outra dimensão temporal ou de um outro plano de existência. Do mesmo modo que a temporalidade desenvolve uma atmosfera de estranheza, o tratamento da voz na microficcão atua como um segundo campo a partir do qual provoca-se o estremecimento. A voz narrativa é percebida não somente distante e anônima, também como um murmúrio no qual se confundem várias subjetividades que só ouvimos numa onda de frequência descoberta por acaso, mas que nos deixa cativos nesse clima bizarro. Pode haver humor ou nostalgia impregnada nessa voz, pode mudar o seu estilo ou assunto relatado mas, mesmo assim, nessa polifonia de vozes que se desenrolam microficcão trás microficcão há um elo genético que nela reconhecemos. Algo as mantém mancomunadas. Cria-se a sensação de estar frente a uma voz fragmentada nas diferentes narrativas, provocando no leitor a tentação de rastrear esse fio que as vincula. É nessa percepção da microficcão como fragmento que se constrói a voz como rumor ou murmúrio. Pois essas histórias separadas da

totalidade constituem em si um todo, deixando chegar a nós os vestígios ou ecos de uma língua e um relato maior.

O enigma da voz da microficcão se manifesta no seu grão, o lugar onde se encontra o significante da voz e da língua nela impressa. Há para Barthes no grão da voz uma dupla postura: a da língua que se expressa através do veículo da voz e a musicalidade ou cadência com que essa língua é libertada. Nesse duplo encaixe percebemos que há algo no grão da voz que se anuncia por cima e por baixo do sentido das palavras, de sua forma, inclusive do estilo de sua execução, revelando-nos o corpo dessa voz. Porque o grão seria isso, “a materialidade do corpo falando sua língua materna: a letra, possivelmente; a significância, com toda certeza” (trad. própria) (BARTHES, 1986: 265).

A voz da microficcão não é pessoal, pois ela expressa nada ou quase nada do narrador em si. Não obstante, ela pode ser individualizada através da percepção do seu volume e da noção de presença que nos transmite. Ela nos aproxima de uma forma etérea de corpo que está acima do inteligível e do expressivo, mas que arrasta diretamente o simbólico, arrojando-o a nós. Essa voz nos fala da solidão, da morte, do amor desesperado através do humor, de velhas histórias que agora são parodiadas e também de uma certa nostalgia. Frequentemente, manifesta-se um estado onírico que nos faz ficar em dúvida entre o que é o real e o que cabe ao sonho, entre o que pertence ao terreno do visível ou do sensível. Ela nos fala de valores culturais, da expressividade de uma época e, sobretudo, do íntimo do Ser. É nesse sentido que pensamos, por exemplo, muitos dos relatos de *Aquí pasan cosas raras* (alguns deles incluídos em *Brevs*) de Valenzuela escritos num curto período de tempo muito significativos de uma realidade opressiva da Argentina dos anos 70. Da mesma forma também pensamos muitas das microficcões de Shua e Valenzuela que retratam com humor e displicência os valores de nossas sociedades contemporâneas latino-americanas. Do mesmo modo, muitos dos relatos de *A Morada do Ser* e *Contos de Amores rasgados* de Colasanti fazem corpórea a sensação de alienação e solidão do homem urbano através das sucessivas transformações na procura de um estado melhor.

A tonalidade da voz da microficcão é sumamente íntima e confessional. Ela se manifesta como uma voz que provém de um além, como vozes alheias que ecoam dentro de nossa própria mente, como um inconsciente falante, como o pensamento traduzido em voz. Talvez seja pelo “ouvido fino” que se precisa ter com a microficcão que alguns estudiosos desse gênero interpretaram a voz da microficcão

como vinda do inconsciente. Para Barthes, nesse volume, esconde-se um jogo significante alheio à comunicação, à representação de sentimentos ou à expressão, pois o que interessa vivenciar nesse jogo é o som de fundo, no qual trabalham-se as significações do interior da língua e de sua própria materialidade. Não nos interessando tanto aquilo que se diz, mas a voluptuosidade desses sons significantes das palavras. São precisamente as nuances entre a sensação da vida e esse som que está por trás, vácuo e seco, as que provocam a sensação de estranheza e de revelação epifânica que nos envolve ao penetrar numa microficcão. Após a leitura de umas poucas frases, leves mas densas de conteúdo, segue-se um silêncio abrupto que se comporta como um vazio da palavra e do sentido. Entre leitor e texto somente uma vibração fica no ar. Essa vibração é o pensamento na busca do sentido. Essa experiência se evidencia com maior claridade naquelas microficcões que trabalham com o abstrato, já que nos relatos vinculados ao elemento cômico ou popular essa sensação perde-se no hilário da situação.

Os narradores da microficcão são vozes sem corpos que dominam o relato através da escrita. As microficcões são como bocas falantes que emitem um som gutural, uma boca fragmentada mais autônoma que não precisa do corpo para se manifestar. Evidentemente isso acontece em muitos outros gêneros, mas neles geralmente o grão dessa voz aparece mais encoberto. Porém, na microficcão, como na poesia ou o haicai japonês, parece ter o efeito contrário. A voz e o vácuo ao redor dela deixam de estar na penumbra, ambos dão um passo à frente, se deixam identificar, e participam ativamente do fluxo que acompanha a palavra. Na voz desses relatos é palpável a sua vocação e desejo de contar uma outra história. Assim, a escrita se incorpora na microficcão como sendo o fragmento de um corpo, como uma garganta ou uma boca que deixa sair uma voz. Logicamente o primeiro que visualizamos na microficcão é a imagem do fragmento, esse pequeno texto. Entretanto logo, no decorrer da narrativa, vamos captando paulatinamente a presença do grão dessa voz que nos narra, percebemos as suas significâncias e o fundo vácuo que nos transporta a essa temporalidade outra. Nesse momento já não nos interessa mais a sua funcionalidade (a sua claridade, expressividade ou capacidade de comunicação), senão a ponte que ela representa e que permite introduzir-nos nessa outra dimensão temporal da narrativa microficcional.

Contudo, o espaço dessas vozes não é apreensível facilmente. Elas produzem um inesgotável acervo de sentidos a partir de um texto mínimo de dimensões infinitas que pode ser percebido por todos, mas que não é criado para todos. O

espaço da microficcão não é para qualquer escritor, assim como não o é para qualquer tipo de leitor. Ainda que a microficcão se acomode ao formato variado e veloz das revistas, que rivaliza com a proliferação de estímulos instantâneos da telemática, dos videoclips, dos textos de internet, como também com a saturação de mensagens publicitárias ou políticas da vida urbana, a microficcão não é um espaço democrático. As vozes dessas narrativas procuram um interlocutor culto, não de saberes enciclopédicos, mas de experiências e sensibilidades que somente se manifestam nos detalhes imperceptíveis numa primeira aproximação. Não se trata do assíduo leitor de romances, nem do leitor de cultura mediana que procura na voz claridade, que traduza uma emoção ou que represente um significado determinado. A voz da microficcão está direcionada àquele devorador de textos contemporâneos profanos que busca na microficcão uma significância tentando escapar da tirania da significação. Porque,

o grão da voz não é – ou não é somente- o seu timbre; a significância a que se assoma não pode justamente definir-se melhor que como a fricção entre a música e outra coisa, que é a língua (e não a mensagem em absoluto)... o grão da voz é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que escuta.
(trad. própria), (BARTHES, 1986: 268)

Na voz da microficcão há uma postura estética. A mesma postura que há dentro da escrita fragmentária ou no fragmento. A estética do pouco que deixa no livre arbítrio a imaginação do leitor, criando um espaço de interação ativa entre ele e o texto e os outros textos. Interação que ocorre num lugar em que se confunde o real com o virtual. Em suma, uma narrativa que busca na performance uma atitude comprometida com a experimentação da palavra e do que ela é capaz de transmitir. Uma narrativa que é declamada por uma voz que parece, mas que não é neutra. Ela carrega um estilo e uma forma de ver o mundo em si. É assim que a voz das microficcões de Valenzuela se constrói para que muitas vezes soe corriqueira e pícara e em ocasiões até vernáculas, da rua, dos subúrbios ou quase “malandras”. É assim que Shua constrói a voz dupla da paródia, mas também a voz humorística ainda que com menor insolência que a de Valenzuela. E é assim que se constrói a voz em Colasanti, mais distante e estranha que as outras, mas que mesmo assim consegue trazer à superfície aquilo que há de mais íntimo nela. Tanto na escrita breve de uma ou outra autora, a voz, a palavra e o silêncio se fundem numa forma só ao ponto de

ser quase impossível distinguí-las, pois uma é o veículo da outra numa seqüência sem fim.