

Concisão e influência na literatura: *micro-contos* a caminho das ‘Greguerías’, de Ramón Gómez de la Serna / *Concision and influence in literature: flash fiction on the way of ‘Greguerías’, by Ramón Gómez de la Serna*

*Franksnilson Ramos Santana*¹

RESUMO

O presente trabalho pretende discutir como *micro-contos*, escritos em língua espanhola e portuguesa, podem ser associados aos microtextos literários denominados “greguerías” pelo vanguardista espanhol Ramón Gómez de la Serna. Nosso estudo, portanto, não se limita a prestar uma atenção aos gêneros com fronteiras demarcadas pelo cânone da Crítica Literária, a saber, a prosa e a poesia, ou a subgêneros tais como o romance, a novela, o conto, ou o poema, senão a textos mínimos que abrem mão do apenas “contar” ou “cantar”, concedendo em grau mais intenso tal tarefa ao leitor. Sônia van Dijck Lima, em “Concisão: sétima proposta para este milênio” (2008), será nosso principal aporte teórico durante o curso da escrita do trabalho, já que a mesma vê a concisão como uma das principais tendências da literatura contemporânea. Através dos métodos da Literatura Comparada, ou mediante a ação de análise da influência de literatura(s) sobre outra(s), acabamos por perceber que muitos *mini-relatos*, minicontos, abandonaram a função “narrativa”, pela razão de uma história já não ser evidenciada no texto. É nesse momento que essas microficcões são concisas, não-narrativas, contêm *metaforicidade* mínima e apelam para o humorístico, assim como as “greguerías” de Ramón, e, ainda que estas últimas estruturalmente se assemelhem a aforismos e máximas, ambos os textos esboçam *querer* narrar algo, ou facultar o poder ao leitor de contar o que não se contou.

PALAVRAS-CHAVE: Micro-contos; Greguerías; Influência; Ramón Gómez de la Serna.

ABSTRACT

The present work intend to discuss how the flash fictions, written in Spanish language and portuguese, may be associated to the literary microtexts named “greguerías” written by an Spanish avant-garde Ramón Gómez de la Serna. This paper, therefore, it is not limited to pay attention genre with delimited borders through the Canon of Literary criticism, what means, prose and poetry, or subgenres such as the novel, the novella, short story, or a poem, rather to minimal texts that give way to just “counting” or “singing”, giving the reader a more intense task, though. Sônia van Dijck Lima, in “Concisão: sétima proposta para esse milênio” (2008), will be our main theoretical basis during the article’s writing course, since it sees concision as one of the main tendencies of contemporary literature. Through the methods of Comparative Literature, or by the action of analysis of literature (s) influence on other (s), we come to realize that many mini-reports, mini-stories, have abandoned its “narrative” function, for the reason that a story is no longer evidenced in the text. In this moment, these flash fictions are concise, non-narratives, they contains minimal metaphoricity and appeal to humorous, as well as Ramón’s “greguerías”, and, although the latter part structurally resemble aphorisms and maxims, both texts outline the desire of narrating something, or provide the power to the reader to tell what was not told.

KEYWORDS: Flash fictions; Greguerías; Influence, Ramón Gómez de la Serna.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade – UEPB. Campina Grande, Paraíba, Brasil. franksnilson@hotmail.com

1 Introdução

O micro-conto desde o modernismo vem aumentando sua popularidade consideravelmente. Seu público leitor ampliou, e a crítica literária começou a observar essa modalidade sem associar o seu tamanho a uma suposta inferioridade ante as obras literárias de maior extensão. São chamadas *micronarrativas* as literaturas menores, e neste caso a ambivalência do trocadilho não existe, pois há muito a se discutir e pesquisas a serem elaboradas a respeito dessas formas. Podemos afirmar que em países de língua espanhola, e também no Brasil, a fama desses microtextos é ainda mais notória. Em primeira instância, os micro-relatos, indiscutivelmente, conseguem de forma mais natural enaltecer as duas figuras centrais que dão vida à obra: o autor e o leitor. O primeiro é enobrecido porque conseguiu passar alguma mensagem mesmo sendo extremamente elíptico; o segundo, por consequência, torna-se alguém magistral ao interpretar aquilo que quase não existe, de ver sentido até no que foi oculto.

No entanto, em altos graus de concisão, o oculto inevitavelmente compromete a narratividade dessas chamadas *narrativas*, e isso ocorre depois que irrompe o movimento vanguardista na Europa e na América Latina. Microcontos que antecederam ao vanguardismo ainda continham história, em uma página no mínimo. Hoje, há minicontos que passam de uma página, mas não apresentam enredo necessário para serem narrativas. Não objetivamos discutir sobre esses casos. Por agora, defendemos que esses micro-contos providos de infertilidade narrativa são influenciados por microficcões não-sujeitas ao apenas narrativo e/ou ao poético. Pensamos que esses micro-contos tendem a justificar sua mínima extensão mediante apego à metáfora, sobretudo às metáforas de impacto, ou por seu teor humorístico. Há microficcões que possuem essas duas intenções. Por isso, vemos Ramón Gómez de la Serna e suas denominadas *Greguerías* como os principais influentes desses tipos de textos de extensão ultracurta comercializados como narrativas. Tanto nos micro-contos (não narrativos) quanto nas *greguerías*, há humor, enunciação metafórica mínima, dependência de um leitor avançado, esterilidade narrativa, ainda que a estrutura das duas formas não coincida.

2 Concisão e influência nas micro-ficções – reflexões teóricas

A dinâmica frenética das relações interdiscursivas e intermediáticas, possibilitada pela velocidade das máquinas e virtualidade do mundo contemporâneo, a qualquer momento se inscreveria no fazer artístico ou, por assim dizer, literário. O que autores como Walter Benjamin e Italo Calvino viram como tendência, o século XXI apresenta como realidade, ou até mesmo exigência. Referimo-nos às literaturas mínimas, ou de extensão breve(íssima), através das quais nota-se uma dispersão de voz autora que abre espaço à primazia do não-dito. Benjamin (1987, p. 206), a respeito do conto, ironicamente afirma que “[...] o homem conseguiu abreviar até a narrativa”. Ao tratarmos de textos *mini-* ou *micro-*, a abreviação da narrativa dá lugar à ausência de narratividade.

Calvino (1990), em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, prevê para os anos 2000 uma literatura provida, massivamente, de *leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência*. São tendências, em primeira instância, do conto e do poema, já que estas abusam, de modo mais natural, da elipse e da economia das palavras. Ocorre, não obstante, que tudo isso torna-se relativo ao passo que nos deparamos com romances que possuam os mesmos atributos apresentados por Calvino. Não sucede igual no caso de nos basearmos em Sônia van Dijck Lima (2008), considerando a *concisão* a sétima proposta para este milênio, pois o termo alude ao fator estrutural, uma vez que um texto conciso é antes de tudo um texto que foi encurtado.

A concisão, conforme Lima (2008, p. 20), aponta a “[...] capacidade de o texto falar sobre vários assuntos e remeter a outros textos ou a diversos elementos culturais, em um exercício realizado no espaço hipertextual, cultivando ou não a rapidez da expressão, com o objetivo de nova significação”. Em outras palavras, a autora ressalta que um texto conciso não possui univocidade semântica, mas produz seus sentidos ao passo que se reporta a outros textos. Ou seja, a hermenêutica é possibilitada se a hipertextualidade for percebida pelo leitor. Embora imprescindível, ao nosso ver Lima se equivoca ao usar o termo *hipertextualidade*, com base em Genette (1989), para formular seu conceito de *concisão*. O francês entende por “hipertextualidade” “[...] toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto A (o qual chamarei

hipotexto)” (GENETTE, 1989, p. 14)². Já em outro momento o mesmo dirá que o hipertexto é “[...] todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples [...] o por transformação indireta, diremos *imitação*” (GENETTE, 1989, p. 17)³. O autor sustenta a ideia de que o hipertexto não existe sem hipotexto, e nem sempre os textos literários concisos serão sinônimos de hipertextos por fazerem ilusão a um hipotexto ou texto fundante, como o são as paródias e os pastiches, por exemplo.

Por outro lado, é evidente a tendência, não da hipertextualidade (obrigatoriamente), senão da intertextualidade das literaturas breves. Mas trocar *hipertextualidade* por *intertextualidade* no intuito de melhorar o que Lima (2008) afirmou sobre *concisão* ainda não é suficiente, por motivo de a intertextualidade remeter-se principalmente ao aspecto composicional e estrutural da obra. Sustentamos a hipótese de que a literatura contemporânea tende a ser concisa porque de forma mais intensa os textos literários se veem influenciados por outros, no quesito estrutural, ou por fatores alheios ao estritamente literário. Quanto menor for o texto literário que o autor quiser escrever, mais fará uso de figuras, temas (FIORIN, 1998, p. 32), metáforas e símbolos de outras obras; mais se verá na tarefa de configurar literariamente textos não literários em alta, de tornar poesia ou prosa assuntos jornalísticos da atualidade, de fugir dos sentidos primeiros de prosa e poesia porque a concisão tem que prevalecer. Em suma, as formas breves e mínimas de literatura são providas de vários tipos de influência, e a intertextualidade acaba por ser um caso de influência, mas não o sentido único desta. Nossa base para tal pensamento está em Sandra Nitrini (2000), a qual defende que a intertextualidade se refere ao claro cruzamento de escrituras, enquanto a influência “[...] canaliza sua atenção para os sujeitos criadores, situando-se num espaço teórico” (NITRINI, 2000, p. 167).

Mediante o exercício da comparação entre literaturas, o crítico deve estar atento a todas as espécies de influência num texto literário. Por tal razão, temos identificado que as formas breves, como analisou Ricardo Piglia (2004), têm se transformado em formas mínimas, narrativas ultracurtas, evidentes em nossos dias de tal forma que autores recentes, como Darío H. Hernández (2012), as defendem como gêneros

² [...] toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto A (al que llamaré hipotexto). (GENETTE, 1989, p. 14).

³ [...] todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple [...] o por transformación indirecta, diremos imitación (GENETTE, 1989, p. 17).

independentes do conto e do poema em prosa. Preferimos pensar que os micro-contos, minicontos, *microrrelatos*⁴, não conseguem se desvencilhar da influência do conto, e estão mais para gêneros derivados deste. É questão de não podermos desafiar a fatalidade semântica dos termos *conto* e *relato*, na maioria das vezes prefixados por alguma adjetivação que aluda ao minúsculo. Seria o micro-conto, termo que preferimos⁵, um conto ainda menor, mais rápido, leve e conciso, em sua raiz, mas que, como o conto, fosse uma narrativa unívoca, composto por um só conflito, drama, evitasse digressões e excessos, e contivesse poucos personagens. Até aí a influência notada nas micronarrativas resume-se em intertexto.

No entanto, é imaturo sentenciar que os micro-relatos surgiram porque os autores sentiram a necessidade de encurtar ainda mais o conto. É preciso que questionemos o porquê de o conto haver diminuído, chegando a ter a mesma extensão de máximas, provérbios, aforismos, *greguerías*, e outros gêneros anteriores que nasceram despreocupados com o ser apenas poesia ou o apenas prosa. Os micro-contos que possuem extensão equivalente à dos gêneros supracitados passaram por um processo de estranhamento da narratividade, ao mesmo passo em que eram influenciados por textos não-representantes exclusivos da narrativa, ou da poesia, textos rebeldes por se instalarem em um espaço fronteiro entre prosa e poesia, jamais submissos por completo ao discurso literário.

É nesse íterim que muitos⁶ micro-contos, paradoxalmente, deixam de ser contos, narrativas, prosas, e têm outra intenção. O autor dessas micro-ficções se exime da construção da trama, e através do mínimo que deixou de escrita procura convencer o leitor do motivo da concisão. Duas das estratégias seriam: a utilização de metáforas ou enunciações metafóricas (Cf. RICOEUR, 1976). de impacto, para que o *enigmatismo* do

⁴ Os adjetivos têm se multiplicado, como expressa Hernández (2012, p. 17) (grifos do autor): “[...] *cuento breve* o *corto*, *cuento brevísimo* o *ultracorto*, *cuento mínimo* o *minicuento*, *microcuento*, *historia mínima*, etcétera. [...] *relato breve* o *corto*, *relato brevísimo* o *hiperbreve*, *relato mínimo* o *minirrelato*, o, por suposto, *microrrelato*. También se han utilizado otros nombres con un perfil más lúdico, tales como: *textículo*, *descuento*, *brevicuento*, *cuentín*, *nanocuento*, *cuento* o *relato cuántico*, *cuento* o *relato en miniatura*, *cuento* o *relato vertiginoso*, *cuento* o *relato bonsái*, *cuento* o *relato microscópico*, *cuento* o *relato liliputiense*, *cuento* o *relato jíbaro*, etcétera.”

⁵ Pensamos que o termo remete a um texto ultracurto, de extensão similar à das *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna.

⁶ Não queremos generalizar ou preceder o substantivo com artigos definidos, visto que os micro-contos podem ser associados a outros gêneros, matemático, da culinária, um telefonema, aforismo, máxima, etcétera.

texto exceda; e o apego ao humorismo. Neste momento, os micro-contos se veem influenciados por textos que fundem a metáfora ao humor (Cf. NAVAS, 2010, p. 18): as *Greguerías*, gênero inventado pelo espanhol vanguardista Ramón Gómez de la Serna. A relação entre os micro-contos e as *greguerías*, portanto, não deve ser considerada em seu aspecto tão-somente estrutural, como intertextualidade, que quase não há, diga-se de passagem, já que as “greguerías” são, fazendo uso dos termos de Hernández (2012, p. 59 – 60), uma “[...] espécie de aforismos metafóricos e humorísticos que ideou Ramón Gómez de la Serna e que cultivou ao longo de toda sua vida a partir de 1910”⁷. O vínculo entre esses dois distintos gêneros literários não se resume em intertextualidade, o que justifica o caminho que temos traçado até agora, de reflexão a respeito da concisão e da influência. Micro-contos recebem a influência das *greguerías* porque são flagrados abrindo mão da narratividade para que a metáfora ou o riso sejam promovidos, e não necessariamente a promoção da metáfora e do riso se dá mediante a revelação de uma história ao leitor. São-lhe reveladas imagens, pistas, caminhos, para que narrativas sejam possibilitadas por ele mesmo.

3 Micro-contos e greguerías – o apego à metáfora e a necessidade do humorístico

Evidente que tratar do humor em textos literários é perigoso, já que o registro escrito parece não ser humorístico em sua autossuficiência, posto que nem sempre o leitor o receberá como tal. Micro-contos, como as *greguerías*, podem causar o riso em uns leitores e o desprazer em outros. No caso da metáfora, se esta for presente no texto, será sempre metáfora independentemente da recepção para que possa, de certa forma, se legitimar como.

É importante frisar que as *greguerías* são o resultado da adição *metáfora* + *humor*, mas os micro-contos não obrigatoriamente apresentarão de uma só vez as duas características. O caso a seguir serve de exemplo: “Microconto antropocêntrico (título) /

⁷ [...] especie de aforismos metafóricos y humorísticos que ideó Ramón Gómez de la Serna y que cultivó a lo largo de toda su vida a partir de 1910.

Deus demorou demais para existir. Como vingança, os humanos inventaram os dicionários. (VALENZUELA⁸, p. 12)⁹.

Nesse micro-conto não existe metáfora, senão uma dose de humor compreendida pelo auxílio da ironia, talvez proporcionada pela descrença da existência de Deus. O próximo micro-conto apresenta uma enunciação metafórica, e se esquivava do tom humorístico, privilegiando o elemento trágico:

“Pão comido” (título)

No caminho do bosque foram lançando gotinhas de pena, de angústia, de solidão, de falta de amor. As duas crianças nunca voltaram. (FILSINGER, 2017)11

Em *Pan comido* temos dois personagens que traçaram um caminho sem volta. O título evoca o provérbio popular “pão comido, pão esquecido”, possibilitando que interpretemos que as crianças se fartaram com o pão, a liberdade, mas se perderam no bosque de um mundo real. É possível pensar, por isso, na chegada da criança ao mundo adulto. Já na micronarrativa que segue, temos metáfora e humor ao mesmo tempo:

(sem título)

– Mulher, como estás gorda!

– É... tô comendo o pão que o Diabo amassou. (ALBUQUERQUE, In: FREIRE (org.), 2004, p. 64).

No conto de Maria Pereira de Albuquerque temos outro provérbio popular, mais uma vez metafórico. Porém, ao contrário do micro-conto “Pan comido”, o pão aqui acaba tendo também o sentido denotativo, já que a personagem é considerada gorda, com intensidade e mediante frase exclamativa. “O pão que o diabo amassou” conota que algo à primeira vista bom foi maleficiado, e “comer esse pão” é amargar, ou sentir na pele uma desilusão. É possível livrar-se da metaforicidade e imaginar que o pão é real, assim como o Diabo, que pode ser o marido da personagem chamada de “gorda”. O

⁸ Não há referência do ano de elaboração. Retirado de um livro digital com direitos autorais garantidos. Disponível em brunofaundez.wordpress.com. Acessado no dia 20 de setembro de 2016.

⁹ *Microcuento antropocéntrico (título) / Dios se demoró demasiado en existir. Como venganza, los humanos inventaron los diccionarios (conteúdo).*

¹⁰ Não há numeração de página. O texto foi publicado no diário digital “El nacional” venezuelano. Disponível em <http://www.el-nacional.com/literatura/>. Acessado no dia 18 de maio de 2017.

¹¹ *Pan comido (título) / En el camino del bosque fueron arrojando gotitas de pena, de angustia, de soledad, de falta de amor. Los dos niños nunca volvieron (conteúdo).*

humor, e isso varia de acordo com os leitores, está na inesperada resposta da protagonista, se assim a podemos classificar. Esta escapa do jugo do julgamento da aparência com uma expressão idiomática que tem dois sentidos coerentes. As personagens talvez sejam amigas, e por isso a taxada de gorda se sentiu com o direito de reagir à sentença da outra com uma piada. É até cabível que a primeira personagem seja o próprio parceiro da segunda, pois o vocativo “Mulher” que dá início ao micro-conto se refere tanto a um tratamento feminino, usado entre mulheres, quanto a um modo do homem se dirigir à sua esposa, utilizada entre os antigos ou em alguma cultura mais patriarcal.

Os micro-contos foram apresentados como exemplos de textos literários pelos quais seus autores parecem estar preocupados em impactar o leitor como que para convencê-lo da escrita concisa, devendo eles prestigiar a elipse, compensando a ausência de palavras que comporiam uma trama com o apoio de enunciações metafóricas, ou do discurso cômico. Por tais razões, as metáforas escolhidas muitas das vezes são jargões, provérbios, expressões, trocadilhos. Não só isso, as figuras inseridas tendem ser as mais famosas, ou as mais presentes em obras literárias tradicionais, como Deus, em *Microcuento antropocêntrico*, e o Diabo, na micro-narrativa de Albuquerque, sem título. Não há compromisso, da parte dos micro-contos ou dos que os elaboram, de fidelidade aos supergêneros, gêneros ou subgêneros que em tese representam.

As greguerías de Ramón Gómez de la Serna são microficções que, como defendemos, influenciam tais micronarrativas contemporâneas por se tratarem de textos inventados para ser metafóricos e humorísticos por excelência, e que, sentindo-se libertos das demarcações genéricas, não aludem ao prosaico ou ao poético senão para tomar emprestado algum elemento destes supergêneros. Diferentemente, os minicontos à primeira vista deveriam ser narrativas porque, embora possuindo extensão curtíssima, tratam-se de contos. Eis a seguir exemplos de algumas greguerías e seu apego ao metafórico e intenção humorística: “As faíscas são espirros de Satanás.” (SERNA, 2010, p. 31); “A vassoura nova não quer varrer.” (SERNA, 2010, p. 48); “Acendia seu isqueiro como quem se suicida elegantemente.” (SERNA, 2010, p. 53); “O sapo se acha tão feio que só sai à noite.” (SERNA, 2010, p. 56); “As faíscas são espirros de Satanás.” (SERNA, 2010, p. 31); “Ninguém como o pai sabe passar manteiga no pão dos filhos.” (SERNA, 2010, p. 62).

Nessas greguerías, como em todas, o humorístico pretende jogar com a metáfora, valendo-se da estrutura aforística, mas negando sua intenção. Através desse tipo de microficcão, Ramón se revela um exímio captador de imagens, que possível e logicamente se encaixam. O receptor é surpreendido com o jogo e tende a reagir depois de fruir a leitura com perguntas de tipo: “como não pensei nisso antes?” Tudo aquilo que vemos, sentimos, usamos, às vezes corriqueiramente, têm a importância suficiente para o espanhol. É-lhe possível metaforizar o mais ínfimo. Trata-se de explicar o real pela fantasia, ou de fantasiar o real. O próprio Gómez de la Serna esclarece o propósito do seu humor: “No cubismo, no dadaísmo, no surrealismo e em quase todos os ismos modernos há um espantoso humorismo que não é burla, cuidado!, nem trapaça, nem é malícia calada, senão franca poesia, franca imposição, franco resultado.” (SERNA, 1930, p. 225)¹². O escritor pensa que à toda manifestação vanguardista o humor assoma, todavia não como sinônimo de brincadeira, que se sobreponha à linguagem. Ri-se daquilo que é lógico e poético, independentemente de que seja real ou não. Toda greguería nos convence com algo óbvio que para ser óbvio não necessariamente é real, senão a explicação fantástica, humorística e poética da realidade.

Não podemos afirmar que os minicontos que apresentam a mesma extensão das greguerías são mais recentes que estas. Versículos da Bíblia Sagrada, por exemplo, são casos cabais do que hoje se entende por micro-contos. Marcelino Freire, organizador do livro “Os cem menores contos brasileiros do século” (2004), elege o início de um versículo bíblico – “No princípio era o Verbo [...]” (João 1: 1) – para ser a epígrafe da obra, certamente porque a citação bíblica é entendida como um conto ultracurto. Outro exemplo de micro-conto, deste tipo, é o menor versículo do Novo Testamento – “Jesus chorou” (João 11: 35) – se o analisarmos fora do contexto em que está inscrito. A origem das microficcões é incerta, mas certamente antecede ao vanguardismo. O que queremos destacar é que há uma tendência dos chamados micro-contos, que ganharam notoriedade desde o modernismo, ao jogo metafórico e/ou humorístico, para que o projeto canônico sempre dual, ou prosa ou poesia, se desfaleça, o que ocorreu com gêneros e formas que já nasceram sem configuração poética ou prosaica.

¹² *En el cubismo, en el dadaísmo, en el surrealismo y en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla, ¡cuidado!, ni estafa, ni es malicia callada, sino franca poesía, franca imposición, franco resultado. (SERNA, 1930, p. 225).*

4 Ausência de narratividade

A neerlandesa Mieke Bal (2016), em sua obra *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, traça um estudo sobre a narratividade na literatura. A pesquisadora defende que a *narratologia* é

a teoria dos textos narrativos. Uma teoria se define como conjunto sistemático de opiniões generalizadas sobre um segmento da realidade. Tal segmento da realidade, o corpus, em torno do qual se intenta pronunciar a narratologia, se compõe de textos narrativos. Na realidade, deveria ser possível afirmar que o corpus se compõe de todos os textos narrativos e somente daqueles que o sejam. (BAL, 2016, p. 11).¹³

Se a “narratologia” é uma abordagem teórica pela qual se analisa textos narrativos, os que não apresentam narratividade obviamente não servem como corpus. Entendemos por narratividade como um trabalho ou atividade narrativa, a partir da etimologia do termo. Os textos que contêm narratividade não podem se esquivar da narração. À diferença das greguerías, por exemplo, textos sem obrigação de narrar, os micro-contos, se nos apegamos à fatalidade etimológica novamente, devem ser narrativos, já que o conto, por mais ultrapequeno que seja, é conto, ou seja, gênero da narrativa. Porém, e por isso temos versado sobre a influência, os micro-contos desde a segunda metade do século passado até este milênio têm levado a rebeldia à prosa e à poesia demasiadamente a sério, de modo que já não tem sido suficiente escapar por um pouco da prosa em busca de uma prosa poética, ou da poesia lírica a caminho de um poema épico: a busca é mais do que nunca por uma contaminação da literatura, e as classificadas micronarrativas são influenciadas tanto pelas microficcões rebeldes, os aforismos, as máximas, *greguerías*, provérbios, e outros gêneros e formas mínimas que não deixam de ser literatura, quanto por textos não-literários, ou são desconfiguradas por motivos que a literatura desconhece.

¹³ *la teoría de los textos narrativos. Una teoría se define como conjunto sistemático de opiniones generalizadas sobre un segmento de la realidad. Dicho segmento de la realidad, el corpus, en torno al cual intenta pronunciarse la narratología, se compone de textos narrativos. En realidad debería ser posible afirmar que el corpus se compone de todos los textos narrativos y sólo de aquellos que lo sean. (BAL, 2016, p. 11).*

Chega a ser lógico afirmar que os micro-contos desprovidos de narratividade não são narrativas, embora devam sofrer uma desestruturação maior para deixar de ser literaturas. Sustentamos a tese de que a narratividade do texto se expressa pela revelação escrita ao leitor de uma história. As microficcões são elípticas, até quando parece não ser mais possível. Estudiosa dos micro-relatos, Irene Andres-Suárez (2010, p. 120) sustenta que “[...] a omissão de uma boa parte do que acontece, o que supõe uma exacerbação da elipse, se converte no instrumento ideal para satisfazer uma das máximas aspirações dos escritores de micro-relatos: reduzir ao máximo a extensão do texto”¹⁴. A concisão do micro-relato acaba comprometendo sua narratividade, se não há palavras suficientes que componham uma história. Neste caso, esses minicontos diferem daqueles – *Los dos reyes y los dos laberintos*, de Jorge Luis Borges (1957), *El anillo*, de Edgar Allan Poe, *El espejo*, de Charles Baudelaire, *El nacimiento de la col*, de Rubén Darío, ou *El pregón a deshora*, de Juan Ramón Jiménez, os quatro últimos mencionados por Hernández (2012) – os quais possuem história mesmo em um curtíssimo espaço.

É exequível defender que parte da literatura contemporânea ocidental privilegia o não-escrito. As obras literárias de porte extensivo maior, como os romances, passam por uma fase de apego ao que Alfredo Bosi (2002) denominou “hipermimetismo”, isto é, à escrita verossimilhante extrema que absorva a representação e a metáfora e seja a imitação crua do real, mas não por isso ocultam histórias. As micro-ficcões não-narrativas se valem da mimese e da metáfora para se tornar expressões mínimas de comicidade, tragicidade, aforismo, ideia, pensamento, verso poético, opinião, desabafo, textos que possibilitam narrativas.

Talvez esse artigo pouco tivesse valor se a crítica literária e o mercado editorial não classificassem tais micro-ficcões como *minicontos*, *micro-contos* ou até mesmo *contos*. O problema é que são comercializadas como *micro-narrativas* ainda que neguem o sentido narrativo, podendo gerar complicação de entendimento por parte do público leitor discente, e do docente, sobretudo, formado para explicar acerca daquilo que antes deve ser nomeado. Por isso, nos é preferível a classificação *microficção* para esses textos porque ela é mais abrangente, ou por defendermos que tais ficções mínimas

¹⁴ [...] la omisión de una buena parte de lo que sucede, lo que supone una exaceración de la elipsis, se convierte en el instrumento ideal para satisfacer una de las máximas aspiraciones de los escritores de microrrelatos: reducir al máximo la extensión del texto. (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 120).

são da mesma família de *greguerías*, aforismos, máximas, provérbios, afirmações, pensamentos, versículos, que não querem ser apenas narrativas, ou apenas poesias, nem apenas poema épico ou apenas prosa poética, já que a economia de vocábulos os impossibilita.

Citemos, na sequência, alguns micro-contos providos de esterilidade narrativa, tendenciosas a uma enunciação só metafórica ou só humorística, ou aos dois traços simultaneamente, o que os tornam textos de intenção para além de literária, como o gênero denominado *greguerías*: “Vale o oculto (título) / Governo e estilo literário, quanto mais aparecem, pior parecem.” (COUTINHO, 1989, p. 95); “O micro-conto (Conto de terror) (título) / Quando acordou, continuava sendo um Conto.”¹⁵ (GUEVARA, 2017¹⁶); “Perdido (título) / Perdido no escuro e sinuoso labirinto do sonho já não soube mais como voltar à vigília.”¹⁷ (CABRERA, 2013, p. 15); “Homero Santos (título) / Nós habitantes de Fictícia somos realistas. Aceitamos a princípio que a lebre é um gato.”¹⁸ (ARREOLA, in: FERRER (org), 1990, p. 89¹⁹); “Língua de víbora (título) / Não teve que apertar o gatilho: bastou que o forçasse a morder a língua.”²⁰ (VALDIVIESO in: LATORRE (org.), 2017, p. 156²¹).

Mesmo que sejam catalogados como micro-contos, minicontos e microrrelatos, ou que seus autores os considerem como tais, essas microficcões citadas não são autossuficientes narrativas. O conto, ou o relato, não acontece se uma trama não se inscrever em seus termos. Os elementos constitutivos das narrativas são conhecidos: verossimilhança, enredo (com exposição, complicação, clímax, desfecho), personagens, tempo, espaço, ambiente, narrador, tema e discursos (GANCHO, 2006), mediante univocidade narrativa, unidade de conflito e drama que se esquivam de digressões e excessos (MOISÉS, 2006). Tais elementos inevitavelmente se fazem presente nas

15 *El microrrelato (Cuento de terror) (título) / Cuando despertó, seguía siendo un Cuento.* (conteúdo) (GUEVARA, 2017).

¹⁶ Não há numeração de página. O texto foi publicado no diário digital *El nacional* venezuelano. Disponível em <http://www.el-nacional.com/literatura/>. Acessado no dia 18 de maio de 2017.

17 *Perdido (título) / Perdido en el oscuro y sinuoso laberinto del sueño ya no supo más cómo regresar a la vigilia.* (conteúdo) (CABRERA, 2013, p. 15).

18 *Homero Santos (título) / Los habitantes de Ficticia somos realistas. Aceptamos en principio que la liebre es un gato.* (conteúdo) (ARREOLA, in: FERRER, Antonio Fernández (org), 1990, p. 89).

¹⁹ Numeração de página conforme o programa PDF. Livro digital.

20 *Lengua de víbora (título) / No tuvo que apretar el gatillo: bastó que lo forzara a moderse la lengua.* (conteúdo) (VALDIVIESO in: LATORRE (org.), 2017, p. 156).

²¹ Numeração de página conforme o programa PDF. Livro digital.

narrativas porque há o objetivo de tornar conhecida uma história. Se algum componente não aparece no texto, logo não temos um representante de narrativa. Qual é a história do primeiro micro-conto citado? Governo e estilo literário tornam-se personagens que não devem aparecer para que não piorem sua situação. Temos aqui uma história dada, ou uma proposição que se faz com auxílio de metáfora? Podemos ao menos aceitar que não se narra proposições, afirmações, *greguerías*, aforismos, embora se leia, se fale, se informe. Da mesma forma, o micro-relato de Rony Vásquez Guevara não é suficiente enquanto narrativa. Seria um micro-conto que ao acordar percebeu que permanecia conto? Não temos mais uma vez enredo.

As faíscas são espirros de Satanás, ou *A vassoura nova não quer varrer*, *greguerías* supracitadas de Ramón Gómez de la Serna, tampouco são narrativas. Mas se o escritor não quis narrar, no mínimo quis dizer algo, informar, brincar com o imagético. Assim como as *greguerías*, os chamados micro-contos (que não contam) são apenas microtextos que se valem das peculiaridades do discurso literário, sem sentir a obrigação de ser conto ou canto, sendo ensaio, esboço, esquema, vulto de poesia ou de narrativa dependendo da leitura do receptor.

5 UM CASO QUE EXCEDE AO DO LEITOR “PROTAGONISTA”

Muitos pesquisadores que consideram a perspectiva da Estética da Recepção, defendem que o leitor é o protagonista da obra literária, no sentido que ele “[...] é a personagem que vai produzindo a narrativa que é o próprio ato de ler”, como assegura Olga de Sá (2007, p. 89). A mesma está baseada na teoria de Hans Robert Jauss, quem crê que essa produção é acompanhada por uma hermenêutica, a saber, a atividade de compreensão, interpretação e aplicação do texto. Já Marcelo Spalding, em artigo publicado, se refere exatamente ao protagonismo do leitor contemporâneo do miniconto, defendendo que “[...] é no leitor que se completará a narrativa, quando bem realizada, transformando o miniconto em uma narração plenamente satisfatória em si mesma e não em mero fragmento, anedota, apontamento ou alusão” (SPALDING, 2012, p. 61). O leitor contemporâneo parece ter papel redobrado diante de microficcões, munidas do oculto, da elipse. Os dois autores comungam da ideia de que a narrativa culmina com a leitura, algo que até aqui temos colocado implicitamente em questão. O leitor não

completa a narrativa (se fizermos menção àqueles micro-contos que não contam), ele pode iniciar, ou uma ou mais, a partir dos mínimos dados informados no microtexto, e depois desenvolver e finalizar.

Os microtextos denominados micro-contos podem apresentar mínimos traços de prosa ou de poesia, mas apenas se quiserem. É impossível interpretar essas micro-narrativas que temos posto como exemplos com o mesmo rigor com o qual se interpreta textos fatalmente narrativos, isto é, que revelam uma trama mediante sua escrita. Às vezes há casos de concisão extrema de micro-relatos que extermina qualquer possibilidade de interpretação. Como interpretar o micro-conto intitulado “Quatro letras”, de Raimundo Carrero (in FREIRE, 2004, p. 79), cujo conteúdo é simplesmente “Nada”, ou o micro-relato de título “Deus”²² e conteúdo igualmente “Deus”, do mexicano Sergio Golwarz (1969, p. 91), classificado como o conto mais curto do mundo? Esses micro-contos possuem suficiência textual e semântica que não significam automaticamente suficiência narrativa; são escritos para que leitores cuidadosos entendam em primeira instância sua concisão; talvez se chamem micro-contos por que seus autores têm expectativa de que tramas sejam evocadas pelo receptor, uma espécie de leitor-narrador que descubra a história que não se contou ou crie uma (ou mais de uma) a partir dos rabiscos deixados pelo escritor, um leitor habilidoso que consiga tornar narrativa aquilo que ainda não é.

O micro-conto que tem por conteúdo o substantivo *Dios* citado acima é o exemplo mais radical de valorização da elipse. Não há verbo, logo não há ação, nem conflito. Há personagem: “Dios”. Um narrador: aquele que diz *Dios*, talvez. Não há espaço, nem tempo, ou clímax. Mas o leitor criterioso pode, quem sabe, levar em conta que o autor é mexicano e a partir de aí traçar um percurso narrativo: que sempre houve (tempo) pessoas (personagens) católicas fervorosas no país (espaço), pessoas que até mesmo depois de uma tragédia (clímax) conseguem honrar ao seu *Dios* (desfecho), o que quer dizer que toda cultura nacional se resume a *Dios*. Não é que o leitor do micro-conto seja mais protagonista que os outros leitores. O caso é mais avançado: ele torna-se narrador, evoca ou cria histórias a partir daquele micro-texto, quando o compreende.

²² *Dios (título) / Dios (conteúdo)*.

Tal é o poder dos micro-textos, das microficcões: a insuficiência aparente de escrita que é suficiente o bastante para propiciar o surgimento de textos finalmente vinculados a gêneros. Uma *greguería* pode fazer surgir uma história, ou poesia. Um aforismo pode inspirar toda uma cultura filosófica. De um provérbio possivelmente emane uma pluralidade de ditados populares. O micro-conto de esterilidade narrativa está no rol desses gêneros. Ele não é narrativa porque não narra história, e na contemporaneidade pouco tem importado a *sobressalência* da trama, ou porque nem todos os leitores querem saber de história. Nesses casos, faz-se mais conveniente ler uma enunciação metafórica ultracurta de teor trágico, ou divertir-se com o microtexto, por exemplo, e desde essas situações imaginar cenários, músicas, aromas, ou talvez poesias e narrativas.

Considerações finais

Defendemos que os micro-contos citados neste trabalho sofreram a influência de microficcões já existentes, sobretudo das *greguerías*. As primeiras *greguerías* foram inseridas em um livro publicado no ano de 1917. Os micro-contos publicados no fim do século XIX e início do século XX, que equivale à transição do modernismo ao vanguardismo, ainda não tinham a mesma extensão de uma *greguería*, aforismo, máxima, algo que só veio ocorrer na segunda metade do século, em um contexto que costuma-se considerar *pós-modernismo*, ultrapassando em alguns casos a concisão desses textos quando possuem como conteúdo uma só palavra. São eles ultracurtos como os de Ramón, despreocupados em serem narrativas, por mais que sejam estudados e comercializados enquanto tais. São microficcões como os microtextos do espanhol, mas não foram nomeadas ainda de maneira apropriada como estes. Para tanto, o termo que surgir para identificá-las deve abdicar do nome *conto* ou *relato*.

Há quem perceba a desconfiguração dos contos contemporâneos e procure uma identificação segura. Zavala (2004, p. 322) tem sido um desses, e a respeito do conto pós-moderno afirmou: “Como seu nome indica, é uma narrativa de caráter paradoxal. O termo é usado, com muitas reservas como sinônimo de conto

metafictional, conto experimental ou anti-conto”²³. Ele admite a rebeldia de textos denominados contos, mas não vê possibilidade de desclassificá-los enquanto narrativas curtas. Para o autor, o conto que já perdeu as características de conto pode ser tratado como *anti-cuento*. Ou seja, até na negação do gênero, o próprio termo *conto* deve estar presente.

Seguramente, esse assunto é complexo, porque engloba não apenas o escrito, mas quem escreveu, em qual momento, para quais leitores. Se essas microficcões que não conseguem narrar são conhecidas no mundo como minicontos, micro-contos ou *microrrelatos*, possivelmente seus criadores ou o mercado editorial desejam que com essas identificações sejam postas em circulação, ou porque há um público leitor considerável que recebe esses textos como micro-narrativas. Nossa crítica literária mantém seu foco naquilo que está escrito, e “Botei uma sunga pra apavorar.”, microficcão de Daniel Galera (In FREIRE, 2004, p. 21), não nos entrega uma narrativa, ao passo que é limitada a que proponham, uma, duas, quantas o(s) leitor(es) quiser(em). Essas micro-ficcões, contudo, são revolucionárias, como as *greguerías* vanguardistas de Ramón. Querem que sejam narrativas, mas elas mesmas não querem, da mesma forma como defenderam que as *greguerías* eram aforismos, fazendo reagir o próprio Gómez de la Serna (1962, p. 34): “[...] o aforístico é enfático e ditaminador. Não sou um aforista”²⁴. Essas literaturas mínimas desejam jogar com o leitor, paradoxalmente encher-se de elipse, buscar metáforas de impacto, fazer-lhe rir mais do que contristá-lo.

REFERÊNCIAS

- ANDRES-SUÁREZ, Irene. *El microrrelato español*. Una estética de la elipsis. Menoscuarto, Palencia, 2010.
- ARREOLA, Juan José. Homero Santos. In: FERRER, Antonio Fernández (org.). *La mano de la hormiga*. Livro digital. Editor digital: Eumeo, 1990.
- ALMEIDA, João Ferreira de. A Bíblia Sagrada. *Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil*. Versão Almeida Corrigida e Fiel (2007). São Paulo: Casa João Ferreira de Almeida.

²³ “Como su nombre lo indica, es una narrativa de carácter paradójico. El término es usado, con muchas reservas como sinónimo de cuento metafictional, cuento experimental o anti-cuento [...]”. (ZAVALA, 2004, p. 322).

²⁴ [...] lo aforístico es enfático y dictaminador. No soy un aforista. (SERNA, 1962, p. 34).

- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CABRERA GARCÍA, Carlos Enrique. *Conjuros y otros microcuentos*. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2013.
- COUTINHO, Edilberto. *Práticas proibidas*. Rio de Janeiro: Corpo da Letra ED., 1989.
- FILSINGER, Norah Scarpa. *Pan comido*. Diário digital “El nacional”. Venezuela. Disponível em <http://www.el-nacional.com/literatura/>. Acessado no dia 18 de maio de 2017.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 6 ed. São Paulo: Ática, 1998.
- FREIRE, Marcelino (org.). *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- GOLWARZ, Sergio. *Infundios ejemplares*. Fondo de Cultura Económica, México, 1969.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. Gravedad e importancia del humorismo. *Revista de Occidente*, 84, junio de 1930.
- _____. “Prólogo”. *Total de greguerías*. Aguilar, Madrid, 1962.
- _____. *Greguerías*. Tradução de Vanderley Mendonça. São Paulo: Annablume, 2010.
- GUEVARA, Rony Vásquez. *El microrrelato (Cuento de terror)*. Diário digital “El nacional”. Venezuela. Disponível em [<http://www.el-nacional.com/literatura/>]. Acesso em: 18 de maio de 2017.
- HERNÁNDEZ, Darío Hernández. *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Curso 2011/12. HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/16. I.S.B.N.: 978-84-15910-46-6. Tese de Doutorado, 2012.
- LIMA, Sônia van Dijck. *Concisão: sétima proposta para este milênio*. São Paulo: Navegar, 2008.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- NAVAS, Adolfo Montejo. Prefácio. In: GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Greguerías*. Tradução de Vanderley Mendonça. São Paulo: Annablume, 2010.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*; tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Ed.70, 1976.
- SÁ, Olga de. *O leitor protagonista*. Kalíope, São Paulo, ano 3, n. 1, p. 82-90, jan./jun., 2007.

SPALDING, Marcelo. *O protagonismo do leitor contemporâneo*. Revista Enciclopédia – FACOS/CNEC. Osório. Vol. 9 – Nº 1 – Out/2012 – ISSN 1984-9125, p. 58-69.

VALDIVIESO, Jaime. Lengua de víbora. In: LATORRE, Lilian Elphick (org.). *Dispara usted o disparo yo*. *Brevilla*, revista digital de minificción. Antología digital de microrrelatos. Santiago de Chile, marzo de 2017.

VALENZUELA, Bruno Faúndez. *A buen entendedor, microcuentos*. Livro digital com direitos autorais garantidos. Disponível em [<http://brunofaundez.wordpress.com/>] Acesso em: 23 de set. de 2016.

ZAVALA, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

Data de recebimento: 29/03/2018

Data de aceite: 16/04/2018