

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
A IMPORTÂNCIA DOS MICROCONTOS PARA O ENSINO

Damiana Maria de Carvalho (EMPP/UERJ)
damianacarvalho@ig.com.br

RESUMO

Discutiremos os aspectos constitutivos de variados gêneros de feição reduzidas, com o intuito de buscar uma terminologia e, na comparação dos mecanismos discursivos dos textos, uma aproximação ou um distanciamento, de modo a legitimar a nomenclatura e a teoria que se reporta a ele. Essas formas se encontram na base discursiva do microconto, em que a palavra "microconto" carrega em si esta ligação, o diferenciador é o prefixo "micro". Apesar dessa proximidade com o conto, destacamos que o microconto é bebe em todos os gêneros e formas de expressão artística, enriquecendo-se com isto. O emprego desta nomenclatura se intensificou há pouco tempo, com a força da difusão em livros, *blogs*, *twitters* e outras redes sociais da internet. Entretanto, são raros os debates e estudos teóricos sobre microconto. Os poucos estudos acadêmicos, teses e dissertações, preferem usar nomenclaturas mais abrangentes, como minificção e miniconto, como também centralizam suas pesquisas, muitas das vezes, em obras específicas: *Contos de Amor Rasgados* (1986), de Marina Colasanti; *Ah, É?* (1994), de Dalton Trevisan; e *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século* (2004), antologia organizada por Marcelino Freire. Assim, recorreremos a algumas obras de escritores contemporâneos para mostrar que o microconto é uma realidade na literatura brasileira atual e poderá contribuir para o ensino de língua portuguesa. A partir dele, podemos trabalhar leitura e escrita de forma mais prazerosa. A velocidade do nosso tempo abriu espaço para uma forma de criação literária acelerada. Não afirmamos com isso que a literatura se limite a essa representação do nosso tempo, mas que a narrativa extremamente breve, que não excede a meia página, é uma realidade praticada por bons escritores e recebida com entusiasmo pelos leitores. Então, o que impede de usá-la a favor do ensino?

Palavras-chave:

Microcontos. Leitura. Ensino. Língua portuguesa. Literatura Brasileira.

Quando nos propomos a estudar teoricamente o microconto, entramos na discussão de aspectos constitutivos de variados gêneros de ficção reduzidas, com o intuito de buscar uma terminologia e, na comparação dos mecanismos discursivos dos textos, uma aproximação ou um distanciamento, de modo a legitimar tanto a nomenclatura quanto a teoria que se reporta a ele. Essas formas encontram-se na base discursiva do microconto em maior ou menor grau, entretanto, o conto se aproxima mais, inclusive, a palavra 'microconto' carrega em si essa ligação, o diferenciador é o prefixo 'micro', o que faz toda diferença. Apesar da proximidade com o conto, o microconto é antropofágico, bebe em todos os gêneros e formas de expressão artística, assim, enriquecendo-se.

Iniciaremos citando nomes muito distintos propostos às narrativas hiperbreves, como alguns estudiosos as denominam e as caracterizam. Em seguida, veremos diversos gêneros breves da tradição literária e cultural a fim de verificar se há ponto de contato entre eles, o miniconto e o microconto (nomenclaturas selecionadas por nós, que se diferenciam em extensão).

Autores, críticos e teóricos ainda não chegaram a um consenso, propõem chamá-los de minificção, miniconto, microrrelato, conto brevíssimo, microconto, conto em miniatura, ficção súbita, conto relâmpago, semiconto, ultraconto, microficcção, relato hiperbreve, cápsula ficcional, *short short story* (Estados Unidos), dentre outros. Eles têm em comum a ideia de concisão, instantaneidade, hibridez, (leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência), conforme propunha Ítalo Calvino (1990); trata-se de textos narrativos ficcionais, cuja hiperbrevidade é, sem dúvida, sua característica chave.

Dolores Mercedes Koch (1981) propõe o nome de microrrelato, pela vantagem de oferecer um significado mais amplo que o microconto. Juan Armando Epple, organizador de antologias destas formas brevíssimas, no prólogo de sua *Brevísima relación del cuento breve de Chile* (1989), menciona as dificuldades de definição do conto, sinalizando, conseqüentemente, a dificuldade ainda maior em delimitar o microconto (nomenclatura que usou no título de três antologias, 1990, 1999 e 2002). O crítico chileno aponta que o conto brevíssimo é tributário de uma ampla gama de expressões narrativas, tanto da tradição oral quanto da escrita. Esta modalidade do discurso fictício já consolidou um amplo *corpus* na narrativa hispano-americana, e não como expressão criativa meramente auxiliar (1989, p. 07). Apesar de incluir nos títulos de alguns livros a palavra ‘microconto’, Juan Armando Epple declarou em uma entrevista à *Internacional Microcontista – Revista de lo breve*, publicada em 16/12/2010, que prefere a denominação ‘minificção’, porque engloba outras categorias usadas. Afirma também que para uma minificção eficaz, é necessário possuir astúcia e precisão.

Lauro Zavala (1996, 2000) se baseia nos livros constituídos exclusivamente por minificção, como os chama, ou que se encontram agrupados sob epígrafes e utiliza o termo “fractal” (utilizado pela física contemporânea). Uma série fractal, em termos de minificção, é aquela em que cada texto é literalmente autônomo, não exige a leitura de outro fragmento da série para se apreciar, porém, conserva características formais comuns com o resto. Para Lauro Zavala, o que está em jogo nesta estru-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

tura literária é a sua extensão muito breve, geralmente de duas linhas a uma página impressa. Cada texto pressupõe um conjunto de elementos temáticos e formais que o definem como indissociavelmente ligado à série a qual pertence. Observou que existem ao menos três características em comum: uma proposta temática e formal aos textos da série (incluindo uma extensão específica); a presença constante de humor e ironia, os quais fazem parte da característica geral do miniconto pós-moderno, e um alto grau de intertextualidade, geralmente explícito.

Fernando Valls (2001, 2005) chama de microrrelato o texto que ocupa no máximo uma página para que o leitor possa abarcá-lo de uma só vez. Caso o texto se estenda mais, devemos classificá-lo como conto. Sua hiperbrevidade nasce de uma necessidade narrativa, não da imposição de não superar uma página impressa.

David Lagmanovich (2006), por sua vez, usa tanto a denominação microrrelato quanto microconto. Ele o define como: brevíssima construção narrativa, muitas vezes de um só parágrafo; conto concentrado ao máximo; relato essencial, exigente para com o leitor; sua extensão é variável: pode constar poucas palavras até um ou dois parágrafos, menos de uma página até uma página e meia ou duas. A forma compacta de um parágrafo de extensão que contém começo, meio e fim da narração, parece ser a escolha favorita para muitos de seus cultores. A partir desse despojamento, o microconto se compara a um arco que dispara flechas certas modificando nossa maneira rotineira de ler.

Ao estudar uma forma literária tão nova, é imprescindível, também, relacioná-lo a outros gêneros de tradição histórica, por isso, comentaremos agora algumas dessas formas, cuja natureza as torna parente da narrativa hiperbreve. Partiremos de uma definição, depois analisaremos sua possível relação com tal tipo de narrativa. Recorreremos, principalmente, aos especialistas hispano-americanos (onde se desenvolve com mais força esse tipo de narrativa), como também os espanhóis; ambos se ocuparam nas últimas décadas da minificação e a confrontaram com diversos gêneros literários de maior tradição, buscando neles antecedentes.

As relações existentes entre os gêneros, em alguns casos se baseiam tão somente na extrema brevidade que compartilham com o microconto. Devemos levar em conta que a importância do estudo não é só diacrônica, para situar o microconto na história dos gêneros literários, mas também é decisivo para sabermos se o novo gênero atualiza muitas formas do passado, se podemos considerá-lo um gênero independente etc.

Começaremos com a fábula e o bestiário. Segundo Gert-Jan Van Dijk, em seu artigo “La pervivencia de la fábula greco-latina en la literatura española e hispano-americana”, os três componentes básicos do primeiro seriam “o caráter narrativo, fictício e metafórico” (*Myrtia*, nº 18, 2003, p. 263). Para este especialista holandês nos dois últimos aspectos, a fábula difere das anedotas e dos mitos. A fábula alcançou sucesso com Esopo e Fedro, os dois disseminadores do gênero na Grécia e em Roma, respectivamente. Continuou cultivada na Idade Média e chegou até nossos dias graças ao desenvolvimento nos séculos XVII e XVIII com nomes tão importantes como Jean La Fontaine, Tomás de Iriarte e Félix Maria Samaniego.

Os estudiosos do microrrelato (ou microconto, conforme as denominações de David Lagmanovich) que se ocuparam de uma possível genealogia do gênero sinalizaram a fábula como possível antecedente do mesmo. Sua frequente brevidade e seu caráter narrativo cria vínculos estreitos entre eles. Apesar de ter como protagonista os animais humanizados, não é uma característica intrínseca do microconto, só aparece em alguns casos. David Lagmanovich, em *El Microrrelato. Teoría e Historia* (2006, p. 98), sinaliza outras duas características da fábula que entram em conflito com o microconto: a fábula não tem por que ser breve e, também, pode-se escrever em versos, enquanto que o microconto é em prosa. A fábula se consideraria como a antecedente direto de um tipo de microrrelato: aquele em que os personagens são animais com características humanas, entretanto, este grupo de narrativas hiperbreves, com certa importância na história do gênero, não se pode pensar como fábulas puras, porque necessitam de outras características inerentes a tal gênero literário: a moral da história (ensinamento direcionado ao leitor). Há uma série de microrrelatos nos quais se tomam como modelo as fábulas clássicas, para realizar uma atualização das mesmas em que desaparece o caráter didático.

O bestiário, segundo Pujante Cascales (2013) estabelece com o microrrelato uma relação bastante similar à fábula. O gênero tem origem na Idade Média, com autores como San Isidoro, Guillaume de Clero e Richard Fournival, dentre outros. Os escritores de fábulas dos séculos XVII e XVIII também escreveram coleções de bestiários que, em datas mais recentes, foram cultivados por Guillaume Apollinaire, Jorge Luis Borges e Juan José Arreola. Os dois últimos são grandes escritores de microrrelatos.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Como ocorre com a fábula, o bestiário não se considera, por sua criação temática, como o único antecedente do microconto, mas como fonte direta de todos aqueles textos brevíssimos protagonizados por animais inventados.

Deter-nos-emos em outros tipos de narrativas breves que se podem entender como variantes do conto tradicional, mas com algumas características diferenciadoras, estudando sua possível relação com o microconto: o apólogo, a anedota, o aforismo, o provérbio, a parábola, o haicai, a epigrama, o poema em prosa e o conto.

Segundo Pujante Cascales (2008), José María Merino e Luis Mateo Díez concordam ao dizer que o apólogo é um possível antecedente do microrrelato. A proximidade se deve, principalmente, pela preponderância da prosa breve, o tom sério e reflexivo, bem como a narratividade do gênero; entretanto, o caráter didático-moral, próprio dos contistas medieval e renascentistas, é o que mais o diferencia da maioria das narrativas hiperbreves. *Apólogos y otras prosas* (1970), do espanhol Luis Martín-Santos, atualiza o apólogo tradicional ao trocar sua carga didática pela ironia. A obra nos serve de exemplo de como os autores de minificção dialogam com estes gêneros em suas narrações hiperbreves.

A anedota também é um tipo brevíssimo. A sua origem é oral e clássica. Durante o Século de Ouro foram recolhidas em coleções e inseridas em novelas e obras de teatro. O caráter biográfico das anedotas, com pessoas reais, em textos maiores, adquirem especial utilidade na caracterização dos personagens.

Os especialistas em minificções citam o gênero como um dos antecedentes mais claros da narrativa hiperbreve. David Lagmanovich, segundo Pujante Cascales, a inclui em seu estudo sobre os gêneros próximos ao microrrelato. Para ele existem dois tipos: aquela que se baseia em um acontecimento real e a fictícia, a mais próxima. Maria Pilar Tejero Alfageme, autora da tese de doutorado *La Anécdota Como Género Literario Entre los Anos 1930 y 1960* (2006), defende que a origem do microrrelato estaria na anedota e que ambos compartilham do efeito surpresa. Acredita que os autores de narrativas hiperbreves são herdeiros dos escritores que buscavam a anedota como meio de transmissão de saber enciclopédico.

O aforismo, gênero cuja extensão o assemelha às narrativas hiperbreves, não tem narração. Esta característica diferencia claramente os dois gêneros, entretanto, há alguns elementos que os aproximam: a ex-

trema brevidade, a escritura em prosa e a semelhança na leitura que ambas as formas exigem. Fernando Valls, em *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español* (2008), sinaliza que os livros de minificção não devem ser lidos de uma vez, pois sua recepção exige uma leitura em pequenas doses, de maneira similar aos poemas. Teresa Gómez Trueba, em “La prosa desnuda de Juan Ramón Jiménez” (in: JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Cuento largos y otras prosas narrativas breves*, 2008), indica que há interferências entre microrrelato e aforismo em alguns textos em prosa de Jiménez. Cita uma série de livros do início do século XX, que mesclam microrrelatos, aforismos e poemas em prosa. Destaca *Diario de un poeta recién casado* (1916), de Juan Ramón Jiménez; *Calendario* (1924), de Alfonso Reyes; e *Filosoficula* (1924), de Leopoldo Lugones.

Os provérbios são ditos populares (frases e expressões), a maioria de criação anônima, que transmitem conhecimentos comuns sobre a vida. Muitos foram criados na antiguidade, porém relacionados a aspectos universais, utilizados até hoje. As principais características são: oralidade, sentença breve, caráter didático e moralizador. Pela oralidade se distanciam mais do microconto que o aforismo. A ausência do componente ficcional ainda os diferencia mais.

Pela característica narrativa, a parábola pode-se relacionar com o miniconto e o microconto. A sua origem é ocidental e se associa à figura de Jesus Cristo, cujas parábolas bíblicas são arquétipo do gênero. Sua influência nos microrrelatos, segundo Pujante Cascales, é mais palpável que a maioria dos gêneros, precisamente porque frequentemente estabelece relações de intertextualidade com a Bíblia. Na introdução da antologia *La outra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005), Lagmonovich define uma das possíveis variantes do microrrelato como “escritura emblemática” (p. 133). Dá este nome às narrativas hiperbreves com uma visão transcendental da experiência humana e compara estes tipos de microficcões à parábola. Existem vários autores de microficcão que, de forma mais ou menos fiel ao original, utilizaram o gênero, como a de Jorge Luis Borges: “Parábola de Cervantes y Quijote”. (BORGES, 1974, p. 799)

Uma forma literária recente, porém, cultivada no Ocidente há muito tempo, é o haicai. Trata-se de um breve poema formado por dezessete sílabas, distribuídas em três versos, que constitui uma expressão poética popular e característica da literatura japonesa. No século XVIII, segundo Pujante Cascales, destacam-se em sua escritura autores como

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Taniguchi Buson e Issa Kobayashi. Entre o século XIX e XX chega à Europa. Na literatura escrita em espanhol, encontramos escritores de haicai como Octavio Paz e Mario Benedetti, dentre outros; na brasileira, Paulo Leminski, Millôr Fernandes, Dalton Trevisan, dentre outros.

A ausência de narratividade seria um argumento definitivo para diferenciar o microconto do haicai, porém, apesar disso, existem alguns paralelismos. Buscando razões para o desenvolvimento da minificção nas últimas décadas, Lauro Zavala (2000b) argumenta que há uma tendência geral ao ressurgimento de gêneros breves, citando o haicai. Rosario Alonso e María Vega de la Peña (2004) estudaram a relação entre ambas as formas, sinalizando uma série de características que compartilham: o poder de sugerir, a detenção em um instante, o impacto final, a concentração extrema etc.

De origem clássica, o epigrama é outra das formas poéticas que se pode vincular ao microconto. Nasceu na Grécia, onde inicialmente se escrevia em pedra ou metal. Posteriormente, é cultivado em Roma, sua temática se amplia do satírico ao obsceno. Na literatura em espanhol apareceu desde os grandes autores do Século de Ouro, como Góngora, Quevedo, Lope de Vega; passando pelos modernistas, como José Martí, Rubén Darío e Juan Ramón.

Precisamente a extrema brevidade e o fato de que autores recentes o cultivaram, como Ernesto Cardenal, o epigrama aproxima-se da microficção. Miguel Gomes (2004) estudou a relação entre ambas as formas literárias, concluindo que o fato de ser escrito em verso, o separa do microrrelato, ainda sem uma importância decisiva. A proximidade das formas literárias é inegável, porém, somente entre o epigrama e aqueles microcontos de extensão mínima, no limite do narrativo.

Provavelmente o gênero que mais se vincula ao microconto, depois do conto, seja o poema em prosa. Ao buscar a genealogia da microficção contemporânea, muitos teóricos hispano-americanos encontraram nele suas raízes, nascido no século XIX. Segundo Pujante Cascales, relaciona-se diretamente com a obra *Pequeños poemas en prosa* (1869), do francês Charles Baudelaire, e também com a obra anterior: *Gaspard de nuit* (1842), de outro francês, Aloysius Bertrand; entretanto, foi Baudelaire que mais contribuiu para o desenvolvimento do poema em prosa. O gênero tem a particularidade de, apesar de uma forma lírica, utilizar o caminho expressivo da prosa e ser breve, assemelhando-se ao microconto

de tal forma que especialistas afirmam que é o antecedente deste gênero literário (EPPLE, 2008).

David Lagmanovich (2006a) inclui o poema em prosa entre os gêneros próximos ao microconto. Para o especialista, o que diferencia ambos os gêneros é a lentidão do poema em prosa, a possibilidade de que o texto seja extenso e seu caráter descritivo, diante do narrativo do microconto. Irene Andres-Suárez (1995) sinaliza para o fato de que o objetivo do poema em prosa é cantar e do microrrelato é contar. Tereza Gómez Trueba (2008), na introdução de sua antologia de relatos hiperbreves de Juan Ramón Jiménez, afirma que os microrrelatos do autor nasceram a partir do aumento de narratividade dos poemas em prosa, não pela concisão dos contos.

O conto literário, gênero em prosa em que para muitos se deve incluir a modalidade do microrrelato, segundo Mariano Baquero Goyanes (1993) é o gênero mais antigo do mundo e o que mais demorou a adquirir forma literária. No século XIX, ganha força graças ao trabalho de grandes escritores da Europa e da América que escreveram contos que pela primeira vez eram originais, de criação própria. Ressaltamos como elementos imprescindíveis para o surgimento do gênero a influência do Romantismo em suas origens, especialmente pelo trabalho da imprensa em sua difusão. Entre os nomes que se estabeleceram como os clássicos, citaremos Horacio Quiroga, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Joseph Rudyard Kipling, Antón Pávlovich Chejov, Oscar Wilde, Alphonse Daudet, Esteban Echevarría, Manuel Gutiérrez Nájara, Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas Clarín, Juan Valera.

No Brasil, as origens do conto moderno estão ligadas ao tipo de produção que se dava no jornal em meados do século XIX. Textos de cunho ficcional delimitaram seus modos e estilo. Segundo Barbosa Lima Sobrinho (1960, p. 16) a

...estreita vinculação existente entre as duas atividades, a do jornalista e a do *conteur*, vinculação com que se documenta a poderosa influência do periódico na expansão e multiplicação do conto moderno, aquele que se dirige, não mais aos círculos palacianos ou uma nobreza restrita, mas ao grande público, que se vai acumulando nas cidades de nosso tempo e, sobretudo, a essa burguesia numerosa, que as indústrias e as atividades urbanas despertam para uma missão política.

A aproximação entre o jornalismo e a literatura se apresenta, não só em termos estilísticos, mas ao público, ao leitor implícito, à circulação e à circunscrição social. Segundo Lima Sobrinho, “se exigirmos um mí-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

nimo de qualidades literárias”, o conto “começa mesmo com Machado de Assis”, em cinco de janeiro de 1858, com a publicação em jornais de “Três tesouros perdidos” (p. 10).

Como historiador, em seu ensaio “Instituto de Nacionalidade” (1873, p. 04), Machado de Assis se refere aos contos que publicara em 1870, *Os contos Fluminenses* (1999): “é gênero difícil a despeito de sua aparente facilidade e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor”. Tal afirmação se aplica ao microconto atual.

Entre os contistas, embora a opinião de Machado de Assis seja sempre concisa, em vários prefácios a seus livros de contos, expressa admiravelmente a sua concepção, como em *Histórias da Meia-Noite*, publicado em 1873: “não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele, nem que deixe de exigir predicados de observação e de estilo”. No prefácio de *Papéis Avulsos*, em 1882, escreve, em tom de humor:

Quanto ao gênero deles não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi simplesmente que, se há aqui páginas que parecem contos e outras que não o são, defendo-me das segundas com o dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendo-me com S. João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa besta apocalíptica, acrescentava (XVII, 9): “E aqui há sentido, que tem sabedoria”. Quanto a Diderot ninguém ignora que ele não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoá-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso.

Em *Várias histórias*, de 1896, manifesta no prefácio o seu conhecimento: “o tamanho não é o que faz o mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os tornam superiores aos grandes romances...”.

Os livros *Histórias da Meia-Noite*, *Papéis Avulsos* e *Várias Histórias*, encontram-se em *Obras completas* (1959), de Machado de Assis.

No século XX, o conto literário amadurece e, com o passar das décadas, torna-se objeto de estudo tanto por parte de críticos como dos próprios autores, tais como o uruguaio Horácio Quiroga, o argentino Leopoldo Lugones e o espanhol Gabriel Miró. Adiante, os principais narradores do mundo hispânico e hispano-americanos levam o gênero a uma autêntica Idade de Ouro, graças a nomes como Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Francisco Ayala e Ignacio Alde-

coa. Entre os contistas das últimas décadas do século XX, citamos José María Merino, Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas, Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce Echenique, Roberto Bolaño etc.

No Brasil, a antologia *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século* (2001, p. 12)), organizada por Ítalo Moriconi, mostra-nos a qualidade do conto moderno no século XX. Aperfeiçoando-se com o passar do tempo, mas foi a partir dos anos sessenta que explodiu em nosso país, “uma autêntica revolução de qualidade” e quantidade, porém desde a primeira metade do século temos obras primas da ficção curta. Para Ítalo Moriconi,

A velocidade narrativa, a capacidade de nocautear o leitor com seu impacto dramático concentrado, lembrando aqui a definição de conto dada pelo mestre Julio Cortázar, fizeram do gênero o espaço literário mais adequado à tradição dos sentimentos profundos e das contradições que agitaram nossa alma basicamente urbana no decorrer das últimas quatro décadas.

Na antologia, de 1900 aos anos 30, encontramos escritores como João do Rio, Lima Barreto, Júlia Lopes de Almeida, Monteiro Lobato, João Alphonsus, Graciliano Ramos e Marques Rebelo; dos anos 40 aos 50, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Raquel de Queiroz, Érico Verissimo e Osman Lins; nos anos 60, Rubem Fonseca, Clarice Lispector, Otto Lara Resende, Lygia Fagundes Teles, Fernando Sabino, Dalton Trevisan e Ivan Ângelo; nos anos 70, Roberto Drummond, Ruduan Nassar, Hilda Hilst, Luiz Vilela, Adélia Prado, Moacyr Scliar e José Cândido de Carvalho; nos anos 80, Sérgio Sant’Anna, João Gilberto Noll, Ivan Ângelo, Ignácio de Loyola Brandão, João Ubaldo Ribeiro e Caio Fernando Abreu; e nos anos 90, Rubens Figueiredo, Silviano Santiago, Marina Colasanti, Luis Fernando Verissimo, Bernardo Carvalho, André Sant’Anna e Fernando Bonassi.

Há um certo desentendimento entre escritores, críticos e teóricos quando se pretende definir o que é um conto. Edgar Allan Poe afirma que sua eficácia depende da intensidade dos acontecimentos, desprezando-se os comentários e descrições acessórias, diálogos marginais e considerações posteriores, que destroem a estrutura da narrativa curta. A brevidade é essencial, o autor deve conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeito.

Julio Cortázar teorizou extensamente sobre o gênero em uma conferência pronunciada em Cuba, em 1962, com o título de “Alguns aspectos do conto” (ZAVALA, 1993). Assinala que os escritores de conto demarcam em um fragmento reduzido a realidade como os fotógrafos. Ou-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

tros elementos que caracterizam o conto são a condensação de tempo e espaço, a intensidade e a tensão ao tratar de determinado tema.

Enrique Anderson Imbert, em *Teoría y Técnica del Cuento* (1979), define conto como uma narração breve em prosa que, por mais que se apoie em fatos reais, revela sempre a imaginação de um narrador individual. A ação consta de uma série de acontecimentos interligados em que as tensões são desenvolvidas gradualmente para manter em suspense a curiosidade do leitor até o desfecho.

Quanto à dependência ou não do microconto com respeito ao conto, as posturas são variadas. David Roas (2008) afirma que estas características não são exclusivas do microrrelato, que aparecem também no conto e com a mesma função. David Lagmanovich (2006) tem opinião contrária. Acredita que o microconto, deriva do conto, porém não é um subtipo deste nem o substitui. Devemos reconhecer tanto a inegável relação do microconto com o conto, como a presença nele de características próprias e diferenciadoras.

A nossa intenção foi esclarecer as semelhanças e as diferenças existentes entre a narrativa hiperbreve e outros gêneros de origem mais antiga. A indefinição que acompanha nosso objeto de estudo é significativa. Apesar disso, assinalamos que, mesmo acreditando que o microconto é uma realidade diferente dos citados gêneros, muitos influíram, em maior ou menor grau, na formação do novo gênero. Além do mais, o microconto, por seu caráter híbrido, se utiliza de outros gêneros literários e com eles se reinventa constantemente. Esta tendência é uma de suas características mais acentuadas, principalmente em relação ao conto moderno.

Uma das principais preocupações dos teóricos é esclarecer se a narrativa hiperbreve é um subgênero do conto ou uma nova forma narrativa estudada separadamente. David Lagmanovich conclui que é outro gênero, consolidando-se porque há livros só de microcontos e com o qual concordamos. Vileta Rojo considera este tipo de narrativa como um subgênero do conto, com um exemplo esclarecedor: compara o conto a uma bola de futebol e o miniconto a uma de beisebol, o que nos faz concluir que o impacto recebido pelo leitor será mais forte com a segunda bola porque é menor e pode ganhar maior velocidade. Concordamos com Vileta Rojo quanto ao parentesco entre o conto e a narrativa hiperbreve, pois há entre ambos, diversas semelhanças. Discordamos quando afirma que a narrativa brevíssima é um subgênero do conto.

No Brasil, usa-se com mais frequência as terminologias minificção, mini-histórias, miniconto, microficcção e microconto para nomear as narrativas hiperbreves. Percebemos que os elementos vocabulares fundamentais oscilam entre ‘ficção’, ‘histórias’ e ‘conto’; os prefixos, entre ‘mini’ e ‘micro’. Há certa diferenciação de carga semântica nos prefixos, a saber: ‘mínimo’ e ‘microscópico’, respectivamente.

O emprego dessas nomenclaturas se intensificou há pouco tempo, com a força da difusão em livros, *blogs*, *twitters* e outras redes sociais, entretanto, são raros os debates e estudos teóricos, principalmente, sobre microconto. Os poucos estudos acadêmicos, teses e dissertações preferem usar nomenclaturas mais abrangentes, como minificção e miniconto, como também centralizam suas pesquisas, muitas das vezes, nas obras: *Contos de Amor Rasgados* (1986), de Marina Colasanti; *Ah, é?* (1994), de Dalton Trevisan; *Mínimos, Múltiplos, Comuns* (2003), de João Gilberto Noll; e *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século* (2004), antologia organizada por Marcelino Freire. Assim, necessitamos examinar o que os estudos teóricos entendem por narrativas mínimas e micros, bem como recorreremos a obras de escritores contemporâneos a fim de buscar aporte para mostrar que o microconto é uma realidade dentro da literatura brasileira atual, impressa e digital.

São poucos os estudos específicos acerca da produção brasileira dos contos brevíssimos. Karl Erick Schollhammer, em *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), dedica-se aos estudos críticos em torno da literatura produzida no Brasil nas últimas três décadas, até a produção recente, na qual inclui o miniconto e, sem se aprofundar, o microconto. Para o autor, o lançamento do livro *Geração 90: Manuscritos de Computador* (2001), organizado por Nelson de Oliveira, sugere, apesar de não haver nenhuma tendência clara que unifique os contistas (a não ser pela heterogeneidade e pela temática voltada para a sociedade e a cultura da geração a qual pertencem), duas hipóteses sobre a nova geração literária: no subtítulo da coletânea de contos há indicação de

que a nova tecnologia de computação e as novas formas de comunicação via Internet provocaram nessa geração uma preferência pela prosa curta, pelo miniconto e pelas formas de escrita instantâneas, os *flashes* e *stills* fotográficos e outras experiências de miniaturização do conto. Este traço remete a segunda hipótese sustentada pela antologia, sugerindo que a geração da década de 1990 retoma o exemplo da geração de 1970, que teria produzido o primeiro grande *boom* do conto brasileiro com autores que hoje podemos chamar de clássicos contemporâneos: Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, Roberto Drummond, João Antônio, José J. Veiga, Murilo Rubião (p. 36).

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Concordamos com as hipóteses de Schollhammer, entretanto, no que diz respeito à prosa curtíssima, entre os escritores participantes da coletânea (Marçal Aquino, Almicar Bettega Barbosa, João Carrascoza, Sérgio Fantini, Rubens Figueiredo, Marcelino Freire, Altair Martins, João Batista Melo, Marcelo Mirisola, Cíntia Moscovich, Jorge Pieiro, Mauro Pinheiro, Carlos Ribeiro, Luiz Ruffato, Pedro Salgueiro e Cadão Volpato), Fernando Bonassi foi quem mais lançou mão da concisão extrema, um dos traços caracterizadores do microconto. As narrativas, num total de vinte e uma, possuem de nove a dez linhas.

Schollhammer afirma que, para a nova tendência do microconto os autores mais novos como Fernando Bonassi, Marcelino Freire e Cadão Volpato (participantes de *Geração 90: Manuscritos de Computador*) são as referências, entretanto, não descarta clássicos como Zulmira Ribeiro Tavares, Dalton Trevisan e Vilma Arêas, que enveredaram pela narrativa brevíssima, com *O Mandril* (1988), *Ah, É?* (1994), *Trouxa Frouxa* (2000), respectivamente.

No final do século XX, este tipo de texto narrativo brevíssimo ganha força no cenário brasileiro. A velocidade do nosso tempo, com o advento da tecnologia da informação e da comunicação, abriu espaço para uma nova forma de criação literária acelerada. Não afirmamos com isso que a literatura se limite a essa representação do nosso tempo, mas que a narrativa extremamente breve, aquela que não excede meia página (a exemplo da obra *Curta Metragem: 67 Microcontos*, 2006, de Edson Rosatto), é uma realidade praticada por bons escritores e recebida com entusiasmo pelos leitores.

Carlos Seabra, em seu artigo "A Onda dos Microcontos", publicado na revista *Língua Portuguesa*, edição de abril de 2010 (<https://www.escrevendoofuturo.org.br>), afirma que a "micronarrativa tem ingredientes do nosso tempo, como a velocidade e a condensação..." (p.01). Tem o poder da concisão, mas a liberdade da prosa. O desafio é contar uma história em poucas palavras. Há autores que estipulam o limite de até cento e cinquenta toques para os microcontos (contando letras, espaços e pontuação) e trezentas palavras para os minicontos; e outros, seiscentos caracteres. Nada é rigoroso, depende do escritor ou dos critérios editoriais. O limite de cento e cinquenta caracteres, a princípio, foi estabelecido porque cabe no formato de texto do celular. Hoje, usa-se mais o limite de cento e quarenta toques, possibilitando o envio pelo *twitter* – grande difusor dos microcontos.

Para Carlos Seabra (p. 01), os microcontos são, antes de tudo, uma brincadeira, entretanto, ao nos debruçarmos sobre as micronarrativas de bons autores, percebemos pura literatura, aquela que encanta o leitor e o convida para coautor. Escritores consagrados “já brincaram nessa seara, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Millôr Fernandes, Dalton Trevisan, ainda sem pensar no conceito de ‘microcontos’”. Carlos Drummond de Andrade dizia que “escrever é cortar palavras”, o norte-americano Ernest Hemingway aconselhou “corte todo o resto e fique no essencial” e João Cabral de Melo Neto, que devemos “enxugar até a morte”. Em seu blog (<http://lousadigital.blogspot.com.br/>), artigo *Literatura de Alta Velocidade*, Sônia Bertocchi (2013, p.01) escreve:

Seguindo à risca a lição dos mestres, chegamos aos microcontos: ‘miniaturas literárias’ que cabem em panfletos, filipetas, camisetas, adesivos, postes, muros, tatuagens, cartão postal, hologramas, desenhos animados, arquitetura, instalação, música... e que podem ser lidos no ônibus, no metrô e... nas telas do computador (cá entre nós, um prato cheio para propostas de ensino de literatura e integração e novas tecnologias).

Concordamos com Sônia Bertocchi, o ensino de literatura a partir de microcontos é capaz de produzir no estudante o gosto pela leitura, inclusive dos livros clássicos, e pela produção textual. Não entregamos em mãos “inocentes” obras de Machado de Assis, por exemplo, antes de prepararmos o terreno para que o gosto pela leitura germine. O aluno incentivado a ler e produzir microcontos, com um projeto adequado, poderá aprender a gostar de Machado e/ou de outros.

O microconto, explica Carlos Seabra (2010, p. 01),

é como uma ligação muito forte através de um furinho de agulha no universo, algo que permite projetar uma imagem de uma realidade situada em outra dimensão. Como se por meio desse furo, dois cones se tocassem nas pontas, um menor, que é o que está escrito no microconto, e outro maior, que é a imaginação a partir da leitura – pois, mais do que contar uma história, um microconto sugere diversas, abrindo possibilidades para cada um completar as imagens, o roteiro, as alternativas de desdobramento.

Tanto a leitura quanto a escrita de um microconto é um exercício que exigirá do estudante criatividade e poder de síntese, além de proporcionar uma brincadeira divertida (não que seja fácil) à medida que abre diversas possibilidades para cada um suplementar a micronarrativa de acordo com seus conhecimentos prévios e criatividade.

Quando avaliamos um microconto, com qualquer tamanho, procuramos personagens, conflito, narratividade, humor, dramaticidade, intertextualidade ou pelo menos um final enigmático, tudo de forma muito

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

concisa. Tais características, não necessariamente estão escritas, mas sugeridas. Entre o escrito e o sugerido, nasce o microconto de impacto. Não que obrigatoriamente um microconto com até cento e cinquenta caracteres será melhor do que um de meia página. A maestria está na relação entre o menor número de palavras e o maior número de significados sugeridos.

Segundo Juliana Blasina, em *Microconto: o Valor das Pequenas Coisas* (2010, p. 01) (www.jornalagora.com.br), a narrativa brevíssima se adequa à necessidade de acompanhar a velocidade tecnológica do mundo moderno, utilizando-se das ferramentas disponíveis e compatíveis com sites *microblogging* com grande popularidade, alcançando, consequentemente, milhares de leitores. Assim,

(...), o microconto funciona como uma espécie de intervenção literária minimalista, pois invade a vida digital e impõe-se, causando surpresa desde o primeiro momento. É também uma forma de estimular a leitura com cápsulas literárias de fácil publicação, rápida leitura, mas não necessariamente rápida compreensão, pelo contrário: a microliteratura é muito mais complexa do que pode julgar um olhar superficial – os textos sucintos têm como objetivo trazer um instante de reflexão em meio a toda a massa de informações (...) dos meios digitais. É como um estalo de consciência, um breve despertar da percepção do imaginário do leitor...

O recorte do artigo de Juliana Blasina retrata, com propriedade, o valor do microconto dentro da sociedade atual. Uma narrativa extremamente concisa não significa falta de conteúdo, leitura e escritura fácil. Por isso, é capaz de estimular a reflexão, a criatividade e fascinar tanto leitores quanto escritores.

Nem toda narrativa brevíssima é um microconto. A maioria dos autores defendem que, para considerar-se um microconto, um texto deve conter: concisão, narratividade, totalidade (um todo significativo), subtexto (implícito), ausência de descrição (exceto se extremamente essencial), retrato do cotidiano e final impactante.

No I Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Rauer Ribeiro Rodrigues apresentou o artigo "Apontamentos Sobre o Microconto" (2011), no qual reflete sobre o microconto brasileiro contemporâneo. O texto é o que temos de mais significativo sobre o microconto na atualidade: primeiro porque escrito por um professor doutor em estudos literários, que leciona literatura brasileira da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, ou seja, do meio acadêmico; e segundo, dedica-se exclusivamente a detalhar a existência e as características do microconto

no Brasil, diferente de algumas dissertações e teses de doutorado que usam nomenclaturas com o prefixo mini, portanto, mais abrangente, para tratar das narrativas brevíssimas.

Segundo Rauer Ribeiro Rodrigues, o microconto destaca-se na atualidade “como subgênero da prosa ficcional com imensa divulgação, centenas de cultores e milhares de publicações nas mídias sociais” (p. 565). Por meio de vinte e nove aforismos, o autor faz um levantamento das principais características do microconto no Brasil:

1. O microconto é uma casca de ovo, com alguma clara e um pingo de gema que escorreu, boiando na enxurrada escura sob a luz noturna da lua minguante.
2. O microconto já existia em sociedades ágrafas; na sequência, podemos vê-lo em Tales e em Heráclito, assim como em Hesíodo e em Safo.
3. O microconto foi praticado em todos os períodos da humanidade, oculto nas dobras de outros gêneros e formas.
4. O microconto marca a ascensão do mundo digital, eletrônico, computacional, internético, que sepulta – sem ultrapassar – o universo das máquinas mecânicas.
5. O microconto é alexandrino por essência, e se vale da ambiguidade do acaso que é aurora.
6. É desse microconto, que sepulta o albatroz baudelairiano erigindo bytes virtuais, de que falamos.
7. O microconto só se faz – de modo intenso e completo – com o espírito da virtualidade, mas se presentifica independente do suporte e do *media*.
8. O microconto é a fronteira da expressão literária, no *limes* entre poesia e prosa, entre épicos e eclipse, entre a rigidez do amor e a sinfonia atonal.
9. O microconto, mesmo aquele que se aproxima do humor mais escrachado, tem algo de soturno.
10. O microconto absorve todas as formas, fôrmas, gêneros e modos de expressão de todas as artes: é antropofágico e onívoro.
11. O efeito único do microconto é como um raio de sol que se refrata em todas as cores do arco-íris.
12. O microconto apresenta tantas menções intertextuais quantas são as palavras que o compõe. Onde se lê intertexto, leia-se hipertexto.
13. O microconto é o nó da rede: cada nó nunca é mais que uma fração mínima de um possível narrativo: o microconto é fóton que contém o universo.
14. No microconto, os hipertextos intertextuais que suplementam em acréscimo, debate ou derrogação presentificam-se como a sombra de um eclipse.
15. O microconto é silêncio, alma, morte e ressurreição.
16. O microconto transpõe barreiras, sendo o próprio *limes*.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

17. A história submersa do microconto é um mergulho em devãos pressentidos, porém insondáveis.
18. O microconto realiza todos os gêneros literários, todas as formas poéticas, todas as estratégias narrativas; o microconto é um fractal que convida o leitor para a contradança.
19. Não existe microconto de atmosfera ou de enredo: todo microconto persegue um enredo forjando uma atmosfera.
20. O microconto é o encontro da poesia com a prosa no balbucio do recém-nascido.
21. No microconto não há uma história evidente e uma segunda história, secreta – jamais fragmento, há no microconto o encontro de diversas histórias, ou microconto não há.
22. Se a narrativa tem mais que a epifania após o clímax, não é um microconto.
23. Se a epifania do microconto fulge, o microconto vira um falso fogo-de-artifício.
24. O microconto pode ser um haiku, mas ao contrário do haiku, que morre se recebe um título, o microconto sem título fica manco das duas pernas.
25. O microconto pode ser lido em uma única risada.
26. O microconto, ainda que encene um dia radioso, de sol escaldante, no meio da tarde, é um gênero noturno.
27. O microconto é inapreensível. Toda arte é. A arte, em seu recorte, representa uma totalidade fechada, autônoma – e oxímora, referencial. O microconto também é totalidade.
28. O microconto coalesce nos limites da poesia e da narrativa, incorporando e transformando formas simples e subgêneros literários, formatando-se como um novo gênero.
29. O microconto é a poalha em réstia de luz nos escombros de uma casa em ruínas (pp. 566-569).

Citamos todos os aforismos pela singularidade de cada um. Para fazer o levantamento das características do microconto brasileiro, Rauer Ribeiro Rodrigues estudou obras de autores que já alcançaram reconhecimento pelas realizações literárias. Por meio dos aforismos, percebemos a grandiosidade dessa forma de micronarrativa. Não falamos de algo vazio de significado, mas de uma maneira de expressão literária que carrega em si um mundo de ressignificação de outros gêneros, “formatando-se como um novo gênero” (p. 569).

Rauer Ribeiro Rodrigues afirma, inicialmente, que “o microconto tem-se destacado nos últimos tempos, no Brasil, como subgênero da prosa ficcional...”, entretanto, à medida que suas reflexões avançam, nos deparamos, no final do vigésimo oitavo aforismo, com a informação de que

o microconto está “..., formatando-se como um novo gênero”. A partir da constatação, como também pelo fato de a Academia Brasileira de Letras (ABL) ter aberto as portas para essa nova forma literária ao realizar o concurso ABLetras em 2010, trataremos o microconto como gênero literário em formação.

Vejam os microcontos vencedores:

1º Lugar: Toda terça ia ao dentista e voltava ensolarada. Contaram ao marido sem a menor anestesia. Foi achada numa quarta, sumariamente anoteicada. Autora: Bibiana Silveira da Pieve;

2º Lugar: Joguei. Perdi outra vez! Joguei e perdi por meses, mas posso apostar: os dados é que estavam viciados. Somente eles, eu não.

Autora: Carla Ceres Oliveira Capeeti;

3º Lugar: Não sabia ao certo onde tecer sua teia. Escolheu um cantinho de parede da cozinha. Acertou na mosca.

Autor: Eryck Gustavo Silva de Magalhães. (Visitado em 10/07/2013:

<http://www2.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=10369&sid=672>).

O Concurso Cultural de Microcontos do ABLetras objetivava que os participantes escrevessem microcontos, com tema livre, com até cento e quarenta caracteres. No total, foram recebidos dois mil, duzentos e noventa e três micronarrativas. Marcos Vinicius Vilaça, então presidente da ABL, afirmou que “o sucesso do concurso de microcontos justifica plenamente a iniciativa da Casa em se abrir para novas tecnologias em favor da literatura brasileira. (...) A qualidade dos trabalhos foi ótima...” (2010, p. 01). Visitado em 10/07/2013:

<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exesys/start.htm?infoid=10583&sid=672>>. Temos o discurso de um acadêmico reconhecendo que a produção de microcontos em *blogs* e em outras plataformas e mídias da internet é uma realidade massiva e, pelo resultado do concurso, há muitos bons autores, conseqüentemente, não podendo ser ignorados pela Academia, pois quem ganha é a literatura brasileira.

No concurso não se exigiu título, como em muitos microcontos impressos e digitais. Entendemos que o título acrescenta mais totalidade ao microconto, entretanto, sem ele, mais esmero o escritor deve dedicar à escrita para que obtenha o efeito artístico da micronarrativa.

Ítalo Calvino, em *Seis Propostas Para o Próximo Milênio* (1988), reúne cinco conferências nas quais propõe determinados valores literá-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

rios: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Esta última não foi escrita, o autor faleceu antes.

No segundo capítulo, Calvino (p. 64) discorre sobre a importância da rapidez na literatura. Destacamos o seguinte trecho, pela sua singularidade em relação ao microconto:

Borges e Bioy Casares organizaram uma antologia de *Histórias breves e extraordinárias*. De minha parte, gostaria de organizar uma coleção de histórias de uma só frase, ou de uma só linha apenas, se possível. Mas até agora não encontrei nenhuma que supere a do escritor guatemalteco Augusto Monterroso: ...[Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá].

A rapidez almejada por Ítalo Calvino se realiza intensamente nas produções literárias dos microcontistas pelo mundo afora, inclusive no Brasil, tanto impressas quanto digitais, poupando o leitor de determinados detalhes em favor do ritmo, da essência narrativa, levando-a a transitar num campo de forças: um liame verbal (uma palavra que dê a ideia de continuidade) e um narrativo (elemento capaz de sustentar a narrativa criando uma relação lógica entre causa e efeito). Há também uma preocupação com a estrutura e o estilo para alcançar a força sugestiva, a relação entre velocidade física e velocidade mental em que o leitor imagina a história ou as histórias. Outra questão é a relatividade do tempo, ora dilatado, ora contraído, ora linear, ora descontínuo. A rapidez é vista por Ítalo Calvino (p. 47) como “um nó de uma rede de correlações invisíveis”.

Não só a rapidez, a concisão do estilo do microconto agrada porque apresenta ao leitor um turbilhão de ideias simultâneas, ou então a sucessão é tão veloz que parece simultânea, fazendo-o ondear em abundantes pensamentos, reflexões, imagens e sensações. Por isso, na maioria das vezes, não consegue abarcá-las de uma só vez, porque não há tempo de ficar desprovido de sensações. Para Ítalo Calvino (p. 55),

a excitação das ideias simultâneas pode ser provocada tanto por uma palavra isolada, no sentido próprio ou metafórico, quanto por sua colocação na frase, ou pela sua elaboração, bem como pela simples supressão de outras palavras ou frases etc.

O êxito do escritor de microconto está na expressão verbal, que em geral implica uma paciente procura da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos mais eficazes e cheios de significados. Trata-se da busca de uma palavra ou expressão necessária, única, densa, concisa, memorável. É verdade que a extensão ou brevidade de um texto são critérios exteriores, mas a densidade do

microconto é singular. Há o máximo de invenção e de pensamento concentrados em poucas linhas.

O microconto tem sido uma forma de “fazer” literatura consonante com a realidade contemporânea das novas tecnologias de comunicação e de informação, considerando o seu caráter de narrativa brevíssima, entretanto, como disse Rauer Ribeiro Rodrigues, o microconto já existia em sociedades ágrafas, em Tales, em Heráclito, em Hesíodo e em Safo. (2011, p. 566). Em nosso estudo, decidimos voltar para a década de setenta, mais precisamente, para Marina Colasanti e Dalton Trevisan, porque em diversos momentos e obras, considerando também suas produções recentes, escreveram contos extremamente condensados, nos quais as palavras sugerem mais do que dizem, conduzindo o leitor a diferentes labirintos a fim de construir as significações, preencher os vazios.

Procuramos, inicialmente, buscar referências em livros impressos de autores que privilegiaram o emprego mínimo de formas e o uso do essencial para a composição de suas narrativas. Começaremos com a ítalo-brasileira Marina Colasanti, uma das autoras mais lidas no Brasil. A partir da publicação de *Zoológico* (1975), a autora expõe sua preferência pelos contos breves e brevíssimos. A extensão das narrativas varia entre doze palavras, sem contar o título, (denominados hoje de microcontos) e quatrocentos e quarenta palavras, aproximadamente (minicontos), porém, sem indicação do gênero. Em 1981, o livro foi relançado com o título *Zoológico Mini Contos Fantásticos*, ou seja, sinalizando ao leitor que se trata de contos breves e fantásticos. Abaixo, o mais breve, o qual se consideraria hoje microconto:

41. história só com princípio e fim

Bastou vê-lo a primeira vez para saber que havia chegado seu fim (1975, p. 82).

No título está implícito que, na história, não há meio, sinalizando que se trata de uma narrativa breve. Ao olharmos a extensão do texto, percebemos quão brevíssimo é. Em consonância com um dos aforismos de Rauer Ribeiro Rodrigues, lemos essa micro-história “em uma única risada”. Indo mais além, o “microconto é silêncio, alma, morte e ressurreição” (2011, pp. 567-568). Afinal, quem viu? Sobre quem foi visto, sabemos apenas o sexo, que tanto pode ser de um homem quanto de um animal. O uso do pronome possessivo na terceira pessoa do singular antes da palavra “fim” cria ambiguidade. Não sabemos se chegou o “fim” do personagem que viu ou do visto. Nem também o que provocou a con-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

clusão final de quem viu. Será um encontro entre o predador e sua presa? Enfim, o implícito gera interrogativas diversas que, por sua vez, criam inúmeras possibilidades de leituras, conseqüentemente, encontros de várias histórias.

Características como brevidade, concisão extrema, narratividade, ficcionalidade, implicitude, intertextualidade, final surpreendente, participação ativa do leitor etc., se tornaram marca registrada em outras obras de Colasanti, a exemplo de *Contos de Amor Rasgados* (1986), composto por contos curtos, minicontos, segundo consta no prefácio. Ao lermos a obra, deparamo-nos com diversas narrativas que dizem muito em poucas palavras, provocando e pedindo a cumplicidade do leitor para além do ponto final. Como em *Zooológico*, há não só minicontos, mas também microcontos. O próprio título do livro nos dá tal liberdade, pois se os contos são rasgados, trata-se de algo que ganhou uma extensão menor ou muito menor. Quanto ao conteúdo narrativo, muitas coisas não foram ditas, apenas sugeridas. É um convite ao leitor para a contradança, para preencher os vazios deixados propositalmente. Tomamos como exemplo a narrativa “A paixão da sua vida” (p. 87):

Amava a morte. Mas não era correspondido.

Tomou veneno. Atirou-se de pontes. Aspirou gás. Sempre ela o rejeitava, recusando-lhe o abraço.

Quando finalmente desistiu da paixão entregando-se à vida, a morte, enciumada, estourou-lhe o coração.

Não há título, conseqüentemente, a micronarrativa contém toda a essência. Em apenas trinta e cinco palavras, Colasanti conta a micro-história dramática de um personagem que amava a morte. A brevidade do microconto determina outras características além da narratividade: concisão, depuração, intensidade e potencialização. O tempo e o espaço são reduzidos drasticamente por meio das elipses, elevando o grau de concentração e de densidade. A radicalização em sua estrutura, própria da literatura microcontista, determina um final surpreendente, revelador ou desconcertante.

Não sabemos seu nome. Tal informação é dispensável, ao contrário do sexo. Trata-se de um homem, como percebemos pelo verbo “correspondido” e do pronome oblíquo “o”. Qual a importância desta informação para o leitor? Ela é essencial para o entendimento do microconto? A resposta é sim. O tema é universal, qualquer pessoa que, por algum motivo, não vê sentido na vida poderá desejar a morte, entretanto, a his-

tória narrada é direcionada ao sexo masculino para que o leitor perceba que os sentimentos extravasam as aparências de realidade do senso comum de que a mulher é a maior detentora de atos depressivos, trágicos etc. O narrador só contou o essencial, há outras histórias implícitas, cabe ao leitor escrevê-las a partir do sugerido.

Contos de Amor Rasgados (1986) foi objeto de estudo de Frederico Helou Doca de Andrade, com a dissertação de Mestrado *Mulheres Desamarradas: os Intertextos Masculinos na Formação do Sarcástico em Alguns Contos de Amor Rasgados de Marina Colasanti* (2012), pela Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista – UNESP; como também de Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel. A dissertação, desenvolvida no Instituto de Letras e Artes, da Universidade do Rio Grande – FURG, recebeu o título de *Uma Nova Mulher na Minificção Brasileira: Os Miniespelhos de Marina Colasanti em Contos de Amor Rasgados* (2013); entretanto, usam as nomenclaturas miniconto e minificção, respectivamente, sem entrarem no questionamento da extensão e das características do microconto.

Entre outros livros de minicontos, lançados ao longo de sua carreira, Colasanti volta a gênero ao lançar *Hora de Alimentar Serpentes* (2013), contando narrativas breves e brevíssimas, a exemplo do microconto:

O pianista cego

Não enxergava as teclas. Via os sons (p. 341).

Com sete palavras, a escritora conta a história de o homem que, mesmo não enxergando as teclas, se tornou pianista por possuir a capacidade de “ver”, em sentido figurado, os sons. Trata-se de um pianista cego pela indicação no título, conseqüentemente, faz parte da narrativa. Ao leitor fica as interrogações: como alguém que não enxerga pode ver o som, se nós, que enxergamos, não temos essa capacidade? Será que o verbo “ver” está empregado com o sentido de ouvir ou de sentir pelo tato, do som que cada tecla emite? No microconto, Colasanti, intencionalmente ou não, induz o leitor a buscar em sua bagagem cultural pessoas possuidoras de tais dons, como o pianista e cantor norte-americano Ray Charles e o pianista e compositor japonês Nobuyuki Tsujii. Escreveu só o essencial, mas há várias histórias implícitas que extrema importância para que a primeira história ganhe a força da concisão narrativa. Para tanto, o narrador pede a cumplicidade do leitor.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

As obras do escritor curitibano Dalton Trevisan também são marcadas pela concisão, pelas narrativas curtíssimas com o intuito da interação entre o leitor e sua obra, na medida em que tudo o que não é dito ou silenciado cria vazios que convidam o leitor a preencher criativamente, a dialogar com o texto. Um dos escritores brasileiros da atualidade mais aclamado pela crítica, conseqüentemente, como Marina Colasanti, singular para nosso estudo sobre os microcontos. Mesmo que a intenção dos autores não tenha sido a escritura do microconto tal qual o conhecemos hoje, não negamos a existência da micronarrativa nas obras mencionadas.

A partir de *Cemitério de Elefantes* (1964), notamos na linguagem e no estilo do escritor o jeito de podar suas narrativas até chegar ao estritamente essencial. Com *Abismo de Rosas* (1976), inaugura uma fase nova que marcará definitivamente a sua obra, a síntese. Tal tendência formal acentua-se em *Ah, É?* (1994), composto por 187 “ministórias” (p. 03) - subtítulo dado pelo autor -, com narrativas fragmentadas, minúsculas sequências, algumas em forma de trocadilhos, imagens inusitadas etc.

Pedro Gonzaga escreveu a dissertação *A Poética da Minificação: Dalton Trevisan e as Ministórias de Ah, É?* (2007), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na qual trata de algumas características da obra do escritor curitibano e analisa aspectos das “ministórias”. Chama de “minificação a toda obra de caráter ficcional, em prosa e de extensão curta, muito curta, e, em especial, a ultracurta...” (p. 36), ou seja, usa uma nomenclatura ampla para nomear as narrativas curtas, independentemente do termo intensificador, descartando, conseqüentemente, a palavra “microconto”.

Para nosso objeto de estudo, selecionamos de *Ah, É* o texto de número 166:

O velho em agonia, no último gemido para a filha:

– Lá no caixão...

– Sim, paizinho.

–...não deixe essa aí me beijar (p. 122).

Há as características básicas do microconto: rapidez que permite poupar o leitor de determinados detalhes em favor do ritmo, da concisão extrema. A história é contada com apenas vinte e uma palavras; uma rede de implicitudes, permitindo que o leitor transite entre as ideias contidas na narrativa: o velho em agonia, o último pedido à filha, já dentro do caixão, não quer que a filha deixe uma determinada mulher beijá-lo. A esco-

lha das palavras essenciais, o escrito representa o necessário para compreensão, o resto cabe à imaginação do leitor, possibilitando assim múltiplas interpretações. Valorizam-se os sinais gráficos e de pontuação; a narratividade, o final surpreendente, as várias histórias no rastro da contada, ou seja, o homem está “em agonia” por que sente a dor da morte ou por que não quer ser beijado pela mulher presente em seu leito de morte? Qual (ou quais) acontecimento levava este homem, já velho, a fazer tal pedido à filha? Enfim, poderíamos levantar uma infinidade de perguntas e outras tantas respostas.

E a história explícita, que fatos são narrados? A frase “Lá no caixão...” significa realmente que o homem se encontra dentro do caixão ou que está prestes a morrer, agonizando? Tomando a narrativa como um todo, o leitor pode perfeitamente depreender que, em seus últimos momentos de vida, um homem velho, ao sentir a agonia da morte, pede à filha que, quando estiver “Lá no caixão...” (morto), não deixe uma pessoa do sexo feminino, identificada como “essa aí”, portanto, próxima de quem está falando, como também presente no momento do “último gemido para a filha”, beijá-lo. Como se percebe, é uma narrativa ultrabreve com as características essenciais do microconto. Não afirmamos que Trevisan tenha escrito esse texto, dentre outros de características semelhantes, com tal intenção. Ele, como mencionamos, usou a terminologia “ministórias” para definir seus escritos em *Ah, É?*.

A leitura e a escritura de microcontos na escola é de singular importância para o ensino de língua portuguesa. Através deles, os alunos aprendem que

interligação da semântica com a pragmática manifesta-se não só na superfície do texto, como ainda nos seus implícitos, sob a forma de pressupostos ou nas feições de subentendidos que, na troca linguageira, representam-se como estratégias linguísticas e referenciais. (GUIMARÃES, 2012 p. 61)

Na leitura dos microcontos acima, percebemos que o leitor recorre aos implícitos para construir os sentidos possíveis do que foi apenas sugerido, do interdito, do subtexto, do posto e do pressuposto. As diferentes significações do microtexto, embutidas nos implícitos, condicionam-se ao contexto no qual o enunciado é produzido. O foco está na interação autor-texto-leitor.

Os sujeitos são vistos como atores/construtores sociais, sujeitos ativos que – dialogicamente – se constroem e são construídos no texto, considerado o próprio lugar da interação e da constituição dos interlocutores. Desse modo, há lugar, no texto, para toda uma gama de implícitos... (KOCH & ELIAS, 2008, p. 10-11)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Segundo Elisa Guimarães (2012, p. 205),

A pluralidade de leituras e de sentidos pode ser maior ou menor dependendo, por um lado, do texto, do modo como foi construído, do que foi explicitamente revelado, e do que foi implicitamente sugerido; por outro lado, da ativação, por parte do leitor, de conhecimentos de natureza vária, bem como de seus objetivos e de sua atitude perante o texto. (GUIMARÃES, 2012, p. 205)

Assim, devemos considerar o leitor e seus conhecimentos prévios, lembrando que são diferentes de um leitor para outro, o que implica, necessariamente, aceitar uma pluralidade de leituras e de sentidos em relação a um mesmo microconto lido. Não afirmamos que se pode aceitar qualquer coisa com base em um microtexto, pois o sentido não está apenas no leitor, nem no microconto, mas na interação autor-leitor-microconto. Daí a importância de o leitor considerar na e para produção de sentidos as sinalizações do objeto de leitura.

Desse leitor, espera-se que processe, reflita criticamente e avalie as informações que tem diante de si, que dê sentido e significado ao que lê, levante hipóteses a partir do que foi dito ou apenas sugerido pelo autor, completando, por meio de uma série de contribuições, a história ou as histórias por trás da micronarrativa.

Outra questão importante para o ensino é o poder de concisão que os microcontos apresentam. A escrita de microtextos leva o aluno-escritor a selecionar bem as palavras, escolhendo aquelas essenciais, com maior poder significativo, desprezando, por exemplo, advérbios e adjetivos desnecessários. Podemos comparar o escritor de microcontos ao trabalho do ourives, que vai retirando os excessos, lapidando o ouro bruto, com o talento de um escultor, até transformá-lo em obra de arte. Como o ourives, o aluno-escritor aprende a lapidar seu texto, escolhendo cada palavra com esmero, cortando todo o resto – as impurezas da micronarrativa, que nada acrescenta ao todo significativo.

Assim sendo, o aluno-escritor tem por objetivo a seleção e a combinação dos elementos linguísticos, dentro das variadas possibilidades que a língua nos põe à disposição, a fim de que o microtexto produzido constitua um conjunto de decisões que servirão ao leitor como orientação na busca pelo sentido. As informações dadas explícita e implícita por meio das estratégias de sinalização textual procura orientar o interlocutor no contexto, ou seja, o sentido de um texto não depende tão somente da estrutura textual em si mesma. O escritor do microconto, como de outros gêneros textuais, pressupõe, da parte do leitor, conhecimentos textuais,

culturais, sociais, políticos, literários, enciclopédicos etc. e, orientando-se pelo princípio da concisão, não explicita as informações consideradas redundantes ou que possa ser recuperável via inferenciação e por meio da ativação de seu conhecimento de mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA Brasileira de Letras (ABL). *ABL divulga resultado do concurso de microcontos do Abletras*. Artigo de 01/07/2010. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/noticias/abl-divulga-resultado-do-concurso-de-microcontos-do-abletras>>. Acesso em: 10-07-2013.

ANDERSON IMBRET, Enrique. El cuentista frente al espejo. In: ZAVALA, Lauro. (Ed.). *Teorías del cuento III: Poéticas de la brevidade*. México: UNAM, 1996.

ANDRES-SUÁREZ, Irene. Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo. *Lucanor*, n. 11, 1994.

_____. El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias. In: FROHLICHER, Peter; CUNTER, Georges (Eds.). *Teoría y interpretación del cuento*. Berna: Peter Lang, 1995.

ARÊAS, Vilma. *Trouxa frouxa*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

ASSIS, Machado de. Instituto de nacionalidade. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Mérito, 1959.

_____. Histórias da meia-noite. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Mérito, 1959.

_____. Papéis Avulsos. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Mérito, 1959.

_____. Várias histórias. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Mérito, 1959.

_____. *Contos fluminenses*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ática, 2002.

ALONSO, Rosario; DE LA PEÑA, María Verga. Sugerente textura, el texto breve y el haiku. Tradición y modernidad. In: NOGUEROL, Francisca (Ed.). *Escritos desconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad, 2004.

BERTOCCHI, Sônia. *Literatura de alta velocidade*. Artigo de 30/04/2013. Disponível em:

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

<<http://lousadigital.blogspot.com.br/2012/07/literatura-de-alta-velocidade.html>>. Acesso em: 07 jun. 2014.

BLASINA, Juliana. *Microconto: o valor das pequenas coisas*. Artigo de 20/11/2010. Disponível em:

<www.jornalagora.com.br/site/content/noticias/detalhe.php?e=5&n=4036>. Acesso em: 07 jun. 2015.

BONASSI, Fernando. *Passaporte*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. [s./n.; s./l.]. Abril Cultural, 1972.

_____. *Parábola de Cervantes y Quijote*. In: _____. *Obras completas*: Buenos Aires: Emecé, 1974.

_____. *Ficções*. Trad.: Cláudio Fornari. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____; BIOY CASARES, Adolfo (Eds.) 1953. *Cuentos breves y extraordinarios*. Antología. Buenos Aires: Losada, 1997

BRAGA, Regina Maria; SILVESTRE, Maria de Fátima Barros. *Construir o leitor competente: atividades de leitura interativa para a sala de aula*. São Paulo: Global, 2009.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

_____. *Por que ler os clássicos*. Trad.: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COLASANTI, Marina. *Zoológico*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Hora de alimentar serpentes*. São Paulo: Global, 2013.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. Trad.: Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

EPPLÉ, Juan Armando. (Ed.). *Brevísima relación del cuento breve de Chile*. Santiago de Chile: LAR, 1989.

_____. (Ed.). *Brevísima relación*. Antología del micro-cuento hispanoamericano. Santiago de Chile: Mosquito, 1990.

_____. *Brevísima relación sobre el cuento brevísimo*. In: *Revista Interamericana de bibliografía*, n. 1-4, 1996. Disponível em:

<http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo1/index.aspx>. Acesso em: 20-01-2014.

_____. (ed.). *Brevísima relación*. Nueva antología del microcuento latinoamericano. Santiago de Chile: Mosquito, 1999.

_____. (Ed.). *Cien microcuentos chilenos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002.

_____. *MicroQuijotes*. Barcelona: Thule, 2005.

_____. Breve entrevista a Juan Armando Epple. In: _____. *Internacional Microcuentista: revista de lo breve*. 2010. Disponível em: <<http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.br/2010/12/breve-entrevista-juan-armando-epple.html>>. Acesso em: 08-03-2014.

FERNANDES, Millôr. *Hai-kais*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

FREIRE, Marcelino. (Org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê, 2004.

GOMES, Miguel. Los dominios de lo menor. Modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna. In: NOGUEROL, Francisca. (Ed.). *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad, 2004.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa. La prosa desnuda de Juan Ramón Jiménez. In: JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*. Polencia: Menoscuatro, 2008.

GUARDIOLA, Alexandre et al. *Contos de bolso*. Porto Alegre: Casa Verde, 2005.

GUIMARÃES, Elisa. *Texto, discurso e ensino*. São Paulo: Contexto, 2012.

GUIMARÃES, Alexandre Huady Torres; BATISTA, Ronaldo de Oliveira. *Linguagem, comunicação, ação: introdução à língua portuguesa*. São Paulo: Avercamp, 2012.

KOCH, Dolores Mercedes. El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila. In: *Hispanérica: Revista Literária*. N. 30, 1981. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/165136>>. Acesso em: 30-03-2013.

_____. Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato. In: _____. *El cuento en Red*, n. 2, 2000. Disponível em: <http://bidi.xoc.uam.mx/busqueda.php?indice=AUTOR&tipo_material=TO-DOS&terminos=Koch,%20Dolores%20M.&indicoresultados=0&pagina=1>. Acesso em: 10-03-2015.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *As tramas do texto*. São Paulo: Contexto, 2014.

_____.; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2008.

LAGMANOVICH, David. Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano. *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLVI, n. 1-4. Disponível em:

<http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx?culture=es&navid=201>. Acesso em: 24-05-2014.

_____. (Org.). *La outra mirada*. Antología del microrrelato hispánico. Palencia: Menoscuarto, 2005

_____. *El microrrelato*. Teoría e historia. Palencia: Menoscuarto, 2006.

_____. La extrema brevedad: los microrrelatos de una y dos líneas. In: *Espéculo*, n. 32, 2006. Disponível em:

<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>>. Acesso em: 20-11-2014.

_____. Minificción: corpus y canon. In: ANDRES-SUÁREZ, Andrés; RIVAS, Antonio. (Eds.), *La era de la brevedad*. El microrrelato hispánico. Palencia: Menoscuarto, 2008.

MARTÍN-SANTOS, Luis. *Apólogos y otras prosas*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

MERINO, José María. *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

MONTERROSO, Augusto. *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*. México: Alfaguara, 2006.

MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

OLIVEIRA, Nelson (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et al. *Pós-modernidade*. Campinas: UNICAMP, 1995.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Santiago de Chile: Tajamar, 2008.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

PUJANTE CASCALES, Basilio. *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*. 596 f. Tese (Doutorado em Teoria de la Literatura) –Facultad de Letras, Universidad de Murcia, Espanha, 2013. Disponível em:

<<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/36177/1/Tesis%20Basilio%20Pujante.pdf>>. Acesso em: 07-06-2014.

ROAS, David. El microrrelato y la teoría de los géneros. In: ANDRES-SUÁREZ, Irene; RIVAS, Antonio (Eds.). *La era de la brevidade*. El microrrelato hispánico. Polencia: Menoscuarto, 2008.

_____. La realidad está ahí fuera?: el lugar de lo fantástico en la narrativa pós-moderna. *Quimera: Revista de Literatura*, n. 301, 2008a. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2766612>>. Acesso em: 22-01-2014.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Apontamentos sobre microcontos. In: I Congresso Iternacional do PPG Letras, XII Seminário de Estudos Literários “Riscos das Fronteiras”, na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto – IBILCE – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, de 25 a 27 de out. de 2011. Disponível em: <<http://editorahn.com.br/wp-content/uploads/sites/16/2013/01/Anais-2011.pdf>>. Acesso em: 07-06-2014.

ROJO, Violeta. El minicuento, ese (des)generado. *Revista Interamericana de Bibliografía*, n. 1-4, 1996. Disponível em: <http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo3/index.aspx>. Acesso em: 25-01-2014.

_____. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas, Venezuela: Equinoccio, 2009. Disponível em: <<http://www.bib.usb.ve/Violeta%20Rojo.pdf>>. Acesso em: 07-06-2014.

ROSSATTO, Edson. *Curta-metragem*. São Paulo: Andross, 2006.

_____. (Org.). *Expresso 600*: 61 microcontos. São Paulo: Andross, 2006.

_____. (Org.). *Retalhos*: contos e microcontos. São Paulo: Andross, 2007.

_____. (Org.). *Entrelinhas*: antologia de contos e microcontos. São Paulo: Andross, 2008.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

SEABRA, Carlos. *A onda dos microcontos*. Revista Língua Portuguesa, edição de abril de 2010. Disponível em:

<<https://www.esccrevendooFuturo.org.br>>.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O Mandril*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

TEJERO ALFAGEME, María Pilar. *La anécdota como género literario entre los años 1930 y 1960*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, Espanha, 2006. Disponível em:

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=278951>>. Acesso em: 20-04-2012.

TREVISAN, Dalton. *Abismo de rosas*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. *Cemitério de elefantes: contos*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *Ah, é?* Rio de Janeiro: Record, 1994.

VALLS, Fernando. *Soplando vidrio y otros estúdios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de espuma, 2008.

VAN DIJK, Gert-Jan. La pervivencia de la fábula greco-latina en la literatura española y hispanoamericana. In: *Myrtia*, n. 18, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.um.es/myrtia/article/download/36891/35411>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

ZAVALA, Lauro. *Teoría de los cuentista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

_____. El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario. *Revista Interamericana de Bibliografía*, n. 1-4, 1996. Disponível em: <http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo5/index.aspx>. Acesso em: 21-01-2014.

_____. *Relatos vertiginosos*. Antología de cuentos mínimos. México: Alfaguara, 2000.

_____. *La minificción en México*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2002.