

## UMA POÉTICA DO MÍNIMO: A POTÊNCIA DO BREVE E DO MICRO NO TEXTO LITERÁRIO

*Fabiana Bazilio Farias* (UNIGRANRIO)

[fabibfarias@hotmail.com](mailto:fabibfarias@hotmail.com)

### RESUMO

A partir do conceito de infravele de Marcel Duchamp, esta comunicação pretende discutir sobre a existência de uma “poética do mínimo”, que surge nos textos literários tanto pelo viés da forma (dimensões do texto na folha da página) quanto pela matéria/tema/conteúdo, muitas vezes aparecendo com certa recorrência no projeto literário de determinado escritor. Esta tendência pode ser vista como uma necessidade da linguagem, forma adequada para uma matéria que aponta para o inacabamento, para a velocidade do contemporâneo e para a obra aberta às leituras. Objetivamos, nesse sentido, pensar nos gêneros fronteiriços do formato, na miniaturização das narrativas e numa genealogia da brevidade na Literatura Brasileira.

#### Palavras-chave:

Brevidade. Microficção. Mínimo.

### 1. Introdução

Este texto tem como objetivo apresentar alguns aspectos sobre a influência das categorias do breve e do mínimo para os estudos no campo da arte e sua influência na literatura. O fascínio que a radicalidade do breve exerce em escritores, leitores e estudiosos da literatura, não só atualmente como ao longo de sua história (especialmente em momentos marcados pelo caráter disruptivo) é resultado do próprio encantamento que o mínimo exerce sobre a humanidade, ou seja, da capacidade de percepção das possibilidades de potência no que é dimensionalmente reconhecido como reduzido. As medidas que definem o que é importante e o que é insignificante podem ser invertidas quando distorcemos a perspectiva e potencializamos leituras feitas de detalhes, do micro. Essas pequenas unidades, flagrantemente do cotidiano, instantâneas, enfim, tudo o que é micro visto de certa distância abriga a possibilidade de um universo. Em contraste com um pensamento teocêntrico proveniente da Idade Média, o interesse pelas ciências, provocado pelo pensamento crítico, levou, no século XVI, à realização de experimentos com o telescópio com o objetivo de investigar a vastidão do espaço e vislumbrar a magnitude de seus mistérios. Num caminho inverso, no mesmo período, a humanidade também acessava, pela invenção do microscópio, outros infinitos universos

que todas as superfícies conhecidas abrigavam e omitiam aos olhos comuns. Conceitos de Micro e Macro, infinito e finitude se misturavam nesses desdobramentos. Ao mesmo tempo em que as descobertas científicas permitiam que a sociedade avançasse em relação ao que era (e continuava sendo, apesar dos esforços) inalcançável (estrelas, planetas, galáxias), a ampliação dos universos micros (que em tese estavam ao alcance do toque) também revelavam sua infinitude, realidade dentro de outra e outra e outra.

## **2. *Uma poética do mínimo***

Em 2010, astrônomos captaram através do famoso telescópio Hubble uma enorme região de formação estelar que libera energia infravermelha equivalente às emissões de uma galáxia inteira. Esta formação, há 13 mil anos-luz da terra, conhecida como berçário das estrelas, é resultado da colisão de duas galáxias e produz 100 estrelas novas todo ano. A imagem do berçário pode reforçar a analogia que estamos tentando demonstrar aqui, sobre as potencialidades e inversões de perspectiva de certos termos desse grupo semântico em que se aproximam mínimo e brevidade.

Para defesa desse argumento, observemos como a semântica, por exemplo, da palavra “estrela” pode deslizar para campos opostos de acordo com a perspectiva adotada. No céu, ela é mínima ao olho comum que a observa da terra, sua luz pode ser equiparada à luminosidade de um vaga-lume (ou pirilampo) à noite. Nessa perspectiva, um inseto assume a mesma proporção que uma grande e luminosa esfera de plasma localizada no espaço. Ao mesmo tempo, quando assumimos a perspectiva de que a estrela é um corpo celestial imenso, através da observação telescópica, feita, nesses casos, pelas imagens divulgadas por uma agência espacial, intuímos que ela também é mínima dentro de seu berçário, esse útero que lança recém-nascidas estrelas à vastidão do espaço.

Ampliando as comparações, o mesmo observador comum que vê a estrela de uma perspectiva física equivalente à luz do vaga-lume, também pode reconhecer naquilo que ele não vê um caráter grandioso que está no mistério que ele não é capaz de alcançar pelo olhar. Dessa forma, mesmo mínima, a estrela não deixa de ser detentora de um caráter macro e, pela mesma lógica, o vaga-lume que está ao alcance desse observador também abriga na sua biologia/anatomia mistérios que não são de todos revelados pelo olhar, apenas inferidos ou imaginados.

É nesta perspectiva que podemos ler a afirmação do escritor mexicano Mario Bellatin feita para a quarta capa do livro *Anões* de Verônica Stigger.

Estou convencido de que uma das características de um livro contemporâneo é que, antes de ser uma leitura, ele é uma experiência. [...] é a possibilidade de ingressarmos numa cápsula do tempo e do espaço, comprimida de tal forma que os fragmentos, as histórias diminutas deste volume, apresentam-se como um telescópio que não serve senão para observarmos nós mesmos. [...] Tudo vira espetáculo, absurdo, falta de sentido. E seguimos observando, como se estivéssemos a milhões de quilômetros, de uma perspectiva que nos permite entender os mínimos detalhes como grandes acontecimentos, e os feitos extraordinários como banalidades necessárias para continuar sendo o que somos: seres insignificantes. (BELLATIN, [Orelha do livro] *apud* STIGGER, 2010)

O livro de Stigger é um exemplo de obra marcada pelo hibridismo dos gêneros e apresenta como característica norteadora a brevidade dos seus textos, sendo muitas vezes classificado pela crítica como microficção. Bellatin, em sua leitura da obra, cria um embate entre noções de distância de “milhões de quilômetros” e a perspectiva de que o extraordinariamente grande reafirma a insignificância do eu/humanidade. As medidas que definem o que é importante e o que é insignificante podem ser invertidas quando distorcemos a perspectiva e potencializamos leituras feitas de detalhes, do micro. Essas pequenas unidades, flagrantes do cotidiano, instantâneos, enfim, tudo o que é micro visto de certa distância abriga a possibilidade de um universo.

Compreender a infinitude e o fascínio pelo micro é talvez o início para entendermos o que chamaremos de uma *poética do mínimo*. E nos referimos especificamente a uma inclinação, algo próximo ao desejo pelo que é diminuto, destituído de excessiva grandeza. Uma inclinação que traga solução para um anseio artístico e que não se limite a uma simples submissão à forma. Como podemos ver na temática do poema de Marcello Sandmann:

**Menos que menos**  
 Menos,  
 Eu quero menos.  
 (Menos que menos.)  
 Das reticências,  
 um ponto  
 apenas.  
 Somente o mínimo, o ínfimo.  
 Talvez nem mesmo,  
 por exagero,  
 o pingo no  
 i (2014, p. 37)

O despojamento, o corte, o desejo por menos como se o objeto do desejo fosse o oposto do próprio impulso que o constitui: querer mais o menos. Nesse sentido, a rarefação da escrita que mancha o branco da página é um efeito prazeroso desse desejo pelo mínimo. A poética do mínimo atrairá para si um campo semântico específico: brevidade, leveza, efemeridade... Enrique Anderson Imbert, em seu curto texto intitulado “Sobre el cuento brevíssimo” publicado em “La Gaceta Literaria”, aproxima esse fascínio mencionado pelo mínimo das formas breves:

A que se deve o fascínio que o conto em miniatura exerce sobre os contistas de hoje?... Acredito que se deva à beleza que exista em uma forma fechada em si mesma, como uma bola de cristal. Mas há algo além do prazer que nos dão as pequenas coisas, é que a brevidade do conto tem a virtude de se assemelhar aos curtos impulsos da vida. Nenhuma das necessidades, desejos e emoções duram muito. Mesmo um grande amor tem transformações e a melodia soa mais rapsódica que sinfônica. A vida é ação, e cada ação desencadeia um propósito imediato? Ao criar um pequeno conto, o contista é livre para imaginar, se ele quiser, ações que aconteceram ao longo de séculos. Pode, se quiser, reduzir a um parágrafo a interminável história do imortal Judeu Errante, que seria como derramar um oceano inteiro em uma gota de água salgada.<sup>1</sup> (IMBERT, 7 set. 2008)

Imbert, que foi professor de Letras da Universidade de Harvard e se dedicava ao estudo da literatura hispano-americana, reconhece em 2008 um fascínio dos contistas pelo formato brevíssimo do conto e que ainda hoje perdura. Para o autor, o que ele chama de “conto em miniatura” é uma forma que se aproxima da própria estrutura da vida, feita de uma sucessão de impulsos, momentos fragmentados e de curta duração. Cujas unidades ou noções de um todo seria uma projeção da sucessão desses pequenos instantes e das variações de suas intensidades.

### 3. *O infraleve e outras imagens de leveza*

Para ampliação do conceito de uma poética do mínimo e sua influência tanto na escrita literária quanto nas artes de uma forma geral (considerando sua confluência na expressão artística), nos interessam alguns aspectos da noção de *infraleve* esboçados por Marcel Duchamp em

---

<sup>131</sup> Tradução nossa. Disponível em: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/289261/la-gaceta-literaria/sobre-cuento-brevisimo.html>

<sup>132</sup> É comum também encontrar nos estudos em português a opção pelo termo como no original “Infra-mince” ou “infra mince”. Optamos aqui, no entanto, pela expressão “infraleve”, bastante comum nas traduções em espanhol e utilizada por Raul Antelo em seu livro *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos* (2010).

suas anotações descobertas após sua morte e publicadas com o título *Notas*.<sup>3</sup>O *infravele* é a própria representação do sensível, dimensão mínima, ínfima que é maximizada em sua importância, ponte que une o mínimo à brevidade. O detalhe, os breves acontecimentos tornam-se intensos pela maneira como são encarados dentro de uma realidade.

O possível é um infravele

A possibilidade de vários tubos de cor se tornarem um Seuraté “a explicação” concreta do possível como infravele

O possível implicando um devir, a passagem de um a outro lugar no infravele [...]

O calor de um assento (que acaba de ser deixado) é infravele infravele (adjet.), não nome nunca fazer dele um substantivo.

A alegoria (em geral) é uma aplicação do infravele

Quando o fumo do tabaco cheira também à boca que o exala, os 2 odores casam-se por infravele (infravele/olfativo).

[...]

2 formas embutidas num mesmo molde diferem entre elas de um valor separativo infravele.

Todos os “idênticos”, por mais idênticos que sejam, (e quanto mais forem idênticos) se aproximam desta diferença separadora infravele. Dois homens não são um exemplo de identidade, pelo contrário, eles se afastam numa diferença avaliável infravele, mas

No tempo, um objeto não é o mesmo num segundo de intervalo - que relações com o princípio de identidade?

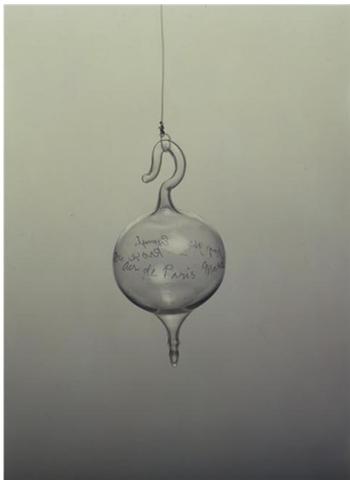
Gratuidade do pequeno peso. (DUCHAMP, 1999)<sup>4</sup>

O calor de um assento que acabou de ser desocupado, o som de esfregar que as calças fazem ao andar, a força empregada na saudação entre duas mãos. Todos esses exemplos encaixam-se no delineamento inicial do conceito de infravele de Duchamp. São fenômenos que nascem do contágio perceptivo e não da contemplação, que é o modo de recepção da arte representativa. São, em sua natureza, tão sutis e efêmeros que passam despercebidos ao olhar automatizado. Trata-se de uma expressão do mínimo, do imensurável, da força latente do que não pode ser permanente, daquilo que foi perdido no momento em que existiu.

<sup>133</sup> Acredita-se que as anotações tenham sido feitas por Duchamp por volta da década de 1930.

<sup>1234</sup> DUCHAMP, Marcel, *Notas*, ed. Tecnos, Madrid 1989. *Apud* Carvalho, A.J.O.C. de. “O campo da arte segundo Marcel Duchamp”, 1999.

Figura 2 - “50 Cc Air de Paris”, Marcel Duchamp (1919)



Fonte: Wikiart

A imagem acima mostra um exemplo de uma obra do artista que traz o conceito de infraleve. “Air de Paris” foi idealizada como um presente do artista para os amigos e colecionadores americanos Walter e Louise Arensberg que pediram que lhes trouxesse as novidades da cidade francesa. Duchamp decide então ir a uma farmácia parisiense e comprar uma ampola de vidro e fechá-la, “armazenando” nela o ar da cidade. A obra tenta encapsular e dar permanência a uma efemeridade, a um “respiro”, como coloca o próprio artista. No *Diccionario Akal de estética*, de Etienne Souriau, o infraleve é conceituado como uma “alegoria do esquecimento”<sup>135</sup>, uma forma em processo de diminuição e desaparecimento.

Essa característica, como lembra Souriau, faz relação direta com o princípio de leveza presente em *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino. Para Calvino, essa qualidade (a leveza) está em oposição ao peso na escrita e na linguagem. Ele associa a leveza ao mito de Perseu e Medusa como forma de criar uma alegoria desse princípio. O mito é colocado pelo escritor como imagem do antagonismo entre o leve e o peso, corroborando a afirmação de que a ficção é utilizada como forma de escape do peso do mundo. Perseu escapa do olhar da medusa que transforma tudo que a encara em pedra/peso. Seu segredo é nunca olhar

<sup>135</sup> *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, 2010, p. 736.

diretamente, apenas para a imagem no espelho que traz consigo para o embate com o monstro. Para Calvino, é na negação do olhar direto que está a força do herói, e tal recusa não é sinônimo de uma negação da realidade do mundo e dos monstros que o habitam (peso).

Alguns episódios do mito são destacados, como quando Perseu, após decapitar Medusa, parte em suas sandálias aladas levando consigo a cabeça do monstro e cria-se uma relação entre eles ao longo da narrativa, terminando em um momento emblemático quando o herói se desfaz desse vínculo e deposita a cabeça com o rosto voltado para baixo em um ninho de algas, gesto que traduz leveza por parte de Perseu em tratar o monstruoso (peso) com um cuidado inesperado. Na sua busca pela definição da qualidade mencionada, Calvino a aproxima da noção de “entidades sutilíssimas”:

No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo. Mas se a literatura não basta para me assegurar que não estou apenas perseguindo sonhos, então busco na ciência alimento para as minhas visões das quais todo pesadume tinha sido excluído...

Cada ramo da ciência, em nossa época, parece querer nos demonstrar que o mundo repousa sobre entidades sutilíssimas – tais as mensagens do A.D.N., os impulsos neurônicos, os quarks, os neutrinos errando pelo espaço desde o começo dos tempos... (CALVINO, 1990, p. 19-20)

A aproximação de Calvino com os conceitos “sutilíssimos” dos estudos científicos remete à nossa comparação com o universo do micro e do macro, da poética do mínimo, do universo que se tem acesso pela visão microscópica. Universo enriquecido pelo advento da nanotecnologia, ciência que consegue manipular átomos e moléculas para construção de estruturas complexas. Usando as ideias de Guido Cavalcanti, que ele define como “poeta da leveza”, Calvino cita três interpretações diferentes para a qualidade:

1. Um despojamento da linguagem por meio do qual os signos são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência;
2. A narração de um raciocínio no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, gerando uma abstração;
3. E a formação de figuras visuais leves. (CALVINO, 1990, p.28-9)

O escritor italiano também coloca que a qualidade da leveza reflete a precisão e a exatidão, mas também trata de uma função existencial da literatura que busca combater o peso da vida. A experiência da leveza na linguagem só pode ser percebida se também se conhece a experiência do peso. Faz sentido que Calvino use o verso de Paul Valéry que diz: “É

preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma”. O pássaro é a imagem da leveza precisa, consistente e consciente que sabe para onde se dirige.

Desse modo, embora a qualidade da leveza possa aproximar-se da ideia do infravele, elas guardam distinções significativas na construção de seus conceitos. A ideia de peso como oposição para um entendimento da leveza e mesmo do seu caráter preciso que a afasta da ideia de pluma e a aproxima do pássaro, diferem da visão efêmera e fugidia presente na concepção do infravele. O infravele, além disso, carrega em sua natureza qualquer coisa de ordinário, que se adensa pela perspectiva tomada pelo observador que lhe confere, dessa forma sim, uma aura de extraordinário. Nas próprias notas de Duchamp, a menção ao pintor Georges-Pierre Seurat como exemplo de infravele reforça o sentido de fruição do mínimo como forma de redimensionar sua existência. Um dos quadros mais famosos do artista é “Uma Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte” que mostra a cena de uma tarde de sol, pessoas sentadas na grama, mulheres com suas sombrinhas e o lago ao fundo. Esse cenário é todo feito com a técnica do pontilhismo que consiste em produzir pequenos pontos/manchas que pela justaposição de suas cores provocam um efeito ótico para um observador localizado a certa distância. A técnica que surge no período pós-impressionista baseia-se na lei das cores complementares elaborada pelo químico Michel Chevreul. Nela, cabe aos olhos do espectador a tarefa de reconstruir o tom e as impressões desejadas pelo pintor.

No caso do pontilhismo, podemos fazer relação análoga com a ideia de micro e macro. Os pontos mínimos (pequenas pinceladas sistemáticas que o pintor utiliza em seu quadro) criam uma imagem macro que só é possível ver pela composição de unidades que representam o micro. Quando Duchamp diz em suas notas que “A possibilidade de vários tubos de cor se tornarem um Seurat é ‘a explicação’ concreta do possível como infravele”, fala da arte e do gênio que preenchem o caminho entre um tubo de tinta até um quadro do artista. Mas é inevitável essa relação de pontos mínimos na composição de uma grande obra e/ou obra grande.

#### **4. Miniaturização e literatura**

Friedrich Schlegel no conhecido fragmento 206 do *Athenaeum* traz a seguinte concepção: “Um fragmento, como uma obra de arte em miniatura, tem de estar inteiramente isolado do mundo circundante e ser

completo em si mesmo como um porco-espinho” (1997, p. 82). Esse isolamento significa que na (e apesar da) redução dos espaços podem-se abrigar imensidões. O porco-espinho ou *Hérisson* também aparece num dos textos clássicos do filósofo francês Jacques Derrida “Che cos’è la poesia?” (1988) quando ele compara este pequeno animal ao poema. Poema-ouriço, pequeno animal na estrada, que para proteger-se de toda espécie de acaso e acidente a que está submetido se enrola em si mesmo, mas é nesse movimento que se expõe mais, conectando-se, pelos espinhos, à dureza da vida. O mesmo fascínio citado por Imbert na forma “fechada em si mesma, como uma bola de cristal” ressurgiu na imagem-conceito do ouriço. Fascínio que esta imagem diminuta lança à leitura de um texto poético: “Ele se cega. Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado (pondo-se em bola, sentindo o perigo na estrada, ele expõe-se ao acidente)” (DERRIDA, p. 115). Por englobar esses dois lados, o de dentro e de fora, o ouriço é uma mínima esfera de vulnerabilidade e também o perigo dos espinhos, que se enrola em medo e agressividade e volta para dentro esta matéria frágil, o corpo desprotegido. Quando o vemos nessa estrada, só vemos sua exterioridade em miniatura, privados do que ele abriga em seu interior.

Uma expressão literária que tem como procedimento uma poética do mínimo é também uma literatura “do menos”. Uma literatura onde pulsa o desejo do menos em sua composição econômica e que se desdobra numa poética do breve. Tom Zé a respeito da obra do músico João Gilberto faz a seguinte consideração:

Toda obra de arte é uma miniaturização do real. Uma redução, uma liliputinização. Se não uma redução espacial – já que por vezes as obras acabam por ser maiores do que a coisa representada –, pelo menos uma redução das qualidades sensíveis, como diz Lévi-Strauss. A arte que se arrisca no desconhecido, no ignoto, para caminhar nesse fio de navalha, entre o ridículo e o brilhante, precisa de leveza, de espartana economia. Mesmo que seu referente seja a imensidão do apocalipse. Isso a faz ser arte. (TOM ZÉ, 2001)

O processo de miniaturização é bem representativo do engenho criativo envolvido na escrita de uma forma breve. Há muitas vezes na criação desses textos um ímpeto de desafio, em transpor o engenho artístico para limites extremamente reduzidos. Por isso, muitas vezes a nomenclatura dessas formas breves faz referência a um processo de redução de um formato conhecido como, por exemplo: “conto em miniatura” ou “romance mínimo”. Flora Sussekind em texto de 1996 para o *Jornal do Brasil* sobre o artista Angelo Venosa, chamado “Narrativas em miniaturas”, já colocava que

Quanto à miniaturização na ficção brasileira contemporânea, é perceptível, por exemplo, no retorno ao conto por Rubem Fonseca e João Gilberto Noll, na rejeição do modelo genealógico de romance por Silviano Santiago em Uma história de família, na capitulação em fragmentos relativamente independentes empregada por Valêncio Xavier em Maciste no inferno e O Minotauro, nas fábulas de Carlos Felipe Saldanha, nas pequenas prosas de Dalton Trevisan, de Zulmira Ribeiro Tavares em O Mandril ou Vilma Arêas em A terceira perna, na ênfase de Moacyr Scliar, ao reavaliar, na coletânea de 1995, sua produção como contista, nos textos mínimos, como “Memórias da Afasia” ou “Problema”, ou miniaturizados tipograficamente como “Notas ao pé da página”, todo ele um grande branco, comentado, em letras minúsculas, a partir do rodapé. Mudança de escala que, como na série de Angelo Venosa, parece cumprir função igualmente crítica. (SUSSEKIND, 1996)

Esta observação será novamente abordada por Sussekind (2000) em texto para a *Folha*, em que retoma o tema da miniaturização da narrativa apontando um “movimento inverso” na expressão lírica. Obviamente ao tratar de miniaturização, a crítica faz referência ao processo de redução e fragmentação apresentado na prosa. Reconhecer esses novos formatos envolve um processo de distanciamento que muitas vezes se realiza na construção de um entre-lugar concebido nas aproximações com formas reconhecidas que tornam esses novos textos simultaneamente iguais e distintos.

Relacionando o conceito de mínimo com o qual abrimos este texto e a noção de infravele de Duchamp, podemos conferir à ideia de uma poética do mínimo tanto uma qualidade de duração quanto de dimensão. O mínimo pode ser tanto o que entendemos como uma dimensão reduzida quanto também pode ser algo com duração reduzida. Aquilo que podemos dimensionar em sua forma ou na sua projeção de forma (como o caso do vagalume e da estrela) e aquilo que dimensionamos pela intensidade em que existem em determinado momento (infravele). Dessa forma, uma poética do mínimo se contamina em três pulsões: forma, intensidade e duração.

Considerando a extensão e mesmo as características da obra de João Gilberto Noll, podemos dizer que as formas breves presentes em *Mínimos Múltiplos Comuns* são bastante representativas dessa poética do mínimo que buscamos caracterizar, principalmente sobre o eixo conceitual proposto pela noção de infravele. Do gesto encenado de uma captura do efêmero. Essa ideia de não completude ressurgue no microconto intitulado *Ele*:

Havia um rudimento qualquer puxando o seu ânimo, algo entre a poeira e, quem sabe, sal. Rua após rua. Tão extremada a sua situação, que ele dependia agora só dessa porção mínima, invisível mesmo, que ia como que lhe tangen-

do a difusa intenção de prosseguir, até que encontrasse o que ainda não sabia dizer. Talvez logo ali, ao atravessar a avenida e dar mais cinco ou seis passadas decididas. Ou não. Apenas esse avanço granulado, cantarolante, para que ninguém notasse que ele era pura hesitação, suposição de nada, enfim, hospedeiro desse fruto escuro cujo sumo saturado já lhe escorria por todos os orifícios. Ali naquela esquina ventosa, quase irreal de tão parelha com o seu estado submerso, aquém do mundo e de todas as promessas que ele jamais conseguiria ocupar... (NOLL, 2003, p. 31)

A possibilidade de encontro com a fratura, que anuncia uma realidade inapreensível entre elementos cotidianos (o sal, a poeira, a próxima rua) é o que mantém a personagem suspensa temporalmente neste instante narrado. Observa-se nela essa dificuldade de lidar com seu corpo que permanece no mundo conhecido e sua mente que vaga pela superfície das coisas em busca dessa conexão entre o que no texto é representado pela imagem de um “fruto escuro” e que inevitavelmente nos remete à imagem da massa branca no romance *A paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, em que a ideia de interioridade surge representada pela massa branca que sai da barata, um estado de desconstrução da identidade da personagem para alcançar uma nova existência.

Este anseio em capturar algo efêmero pode ser observado também na forma breve<sup>6</sup> “Quimeras” de João Gilberto Noll, publicado em seu livro *Mínimos, Múltiplos, Comuns*:

Se tudo viesse dali, daquele ponto ínfimo, situado entre a esquerda da mesa e a borda do braço da poltrona, daquele ponto em que ninguém estava em condições de observar afora ela, aquela criança de cabelos suados na nuca, fruto da mente de algum sonso cidadão que por ali passara para entregar os papéis que o inscreveriam no concurso... Se tudo viesse dali, com certeza teríamos mais sossego, estaríamos enfim contando alguma história para a criança que via nesse ponto ínfimo, entre a mesa e a poltrona, uma nervura luminosa, se bem que fugidia, no ponto de se apagar.... Se tudo viesse dali, dali, daquela nesga de nada sempre rebrilhando, eu poderia muito bem não ter vindo até esse endereço para me inscrever num tal concurso – cujo vencedor não terá nada a ganhar. (NOLL, 2003, p. 30)

A personagem busca a possibilidade de um mundo que a salve de uma existência medíocre. Nesse anseio, encontra-se encapsulada num instante que fragmentado, descontínuo condensa frustração, mas também desejo pelo impossível de uma nova existência. O ponto ínfimo, a nervura luminosa que não é visível a todos os olhos, mas cuja intensidade preenche o momento. Como o ar de Paris “armazenado” na ampola de vidro

<sup>136</sup> João Gilberto Noll utiliza a nomenclatura “instantes ficcionais” para fazer referência aos textos reunidos em *Mínimos, múltiplos, comuns*.

que concentra e projeta uma potência que no texto a personagem tenta traduzir como esperança.

A noção de infravele pode ser associada à concepção de “nervura luminosa” presente no microconto de Noll, que traz na sinestesia de sua composição a natureza fugidia de sua compreensão. E, apesar desse caráter, o narrador a localiza insistentemente no texto: “dali”, “situado entre a esquerda da mesa e a borda do braço da poltrona”, “daquele ponto”. Insistente, quase desesperado em dizer que o que aparenta ser uma “nesga de nada” brilha e o atrai. Um ponto ínfimo prestes a se apagar, mas que é a materialização de seu desejo por esperança e que condensa tantas intenções nesse instante narrado.

### 5. *Considerações finais*

Wagner Carelli, no prefácio ao livro, coloca que os microcontos de Noll erguem “o romance mínimo, (e) logram compor integralmente a estrutura que o gênero pressupõe, e ganham sua dimensão”. A potência vista nesses instantes é a potência de estrelas, que nascem e guardam em si, no seu espaço mínimo, a potência máxima de sentidos que se mesclam impalpáveis como a fumaça densa que envolve as estrelas em seu miraculoso berçário. Sob uma visão semelhante Wagner Carelli, no mesmo prefácio, compara os microcontos de Noll a uma ideia de cosmo, na qual a sua ordenação se assemelharia a um agrupamento de constelações:

Os relatos foram dispostos em primeiras constelações que se agruparam em um segundo e terceiros sistemas, conjuntos por sua vez dirigidos a uma fusão em plenitude cósmica. O termo “cósmico” não se usa aqui em translação semântica – é o adequado: conectados uns aos outros de acordo com sua lógica essencial, cada relato acendeu-se num “bang” em si mesmo, o conjunto resultou num “big bang”, e fez-se luz sobre a dimensão monumental da obra que João Gilberto Noll compôs ao longo daqueles três anos e pouco de dedicada concentração no ofício da arquitetura arquetípica: uma história intuída do Universo, contada em suas mínimas letras. (CARELLI, 2003, p. 21-2)

O termo cósmico e as observações de Carelli sobre os textos só corroboram a imagem utilizada na abertura deste texto: a de perceber em alguns desses textos essa potência simbolizada pela imagem do berçário das estrelas. As formas breves não se colocam como pequenos resíduos ficcionais, sua fragmentação pode trazer à cena um senso de unidade, que os percorre. Unidade ausente e inapreensível, mas que confere a cada um dos textos essa força centrípeta, talvez nostálgica de completude, mas ainda assim aberta ao devir do instante-acontecimento.

Se cada fragmento encerra-se em si mesmo, dobra-se em si mesmo, ao mesmo tempo em que sugere uma profunda abertura significativa, uma relação perdida com o todo, uma nostalgia da completude, do sistema, da ordem, de fechamento, ele simboliza a própria contradição que cerca a consciência subjetiva romântica: a percepção do sujeito como alguém em permanente devir, sempre incompleto, que se projeta e assinala no interior da obra que, feito ele mesmo, se deixa marcar por sua absoluta indefinição. (SCHELL, 2010, p. 12)

Assim, a relação entre fragmento e totalidade norteia a leitura de certas obras que trabalham com a forma breve como é o caso de Mínimos, múltiplos, comuns. Norteia com o intuito de perceber nelas mais do que uma coletânea de textos dispersos, mas como parte integrante de um projeto literário cuja conexão com o instante é com o intuito de celebrá-lo.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLATIN, Mario. Quarta Capa. In: STIGGER, Veronica. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

CARELLI, W. Um painel minimalista da criação. In: NOLL, J. G. *Mínimos múltiplos comuns*. 1. ed. São Paulo: Francis, 2003. p. 19-22

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia?. In: *Inimigo rumor*. n. 10, maio de 2001, Rio de Janeiro: 7 letras. p. 113-6

DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid: Ed. Tecnos, 1989.

IMBERT, Enrique Anderson. *Sobre el cuento brevíssimo*. La Gaceta Literaria, 07 set. 2008. Disponível em: <<http://www.lagaceta.com.ar/nota/289261/la-gaceta-literaria/sobrecuento-brevissimo.html>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

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

SANDMANN, Marcelo. *A fio*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

SCHEEL, Márcio. O fragmento literário e o Horizonte da escritura. In: *ANAIS*. Maringá, PR: UEM, 2010.

SOURIAU, Etienne. *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal, 2010.

SUSSEKIND, Flora. *Narrativas em miniaturas*. Jornal do Brasil, 16 mar. 1996. Caderno Ideias. Disponível em: <<http://www.angelovenosa.com/texto/narrativas-em-miniatura.html>>.

SUSSEKIND, Flora. *Escalas & ventriloquos*. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200003.htm>>.

TOM ZÉ. *Miniaturas: João abre a porta da quarta dimensão*. Folha de São Paulo, São Paulo, 09 jun. 2001. In: *Caderno Ilustrada*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0906200109.htm>>.