



Fuga a tres voces: evolución y tendencias del microrrelato brasileño

Three Voice Fugue: Evolution and Trends of the Brazilian Short Short Story

Ana Sofia Marques Viana Ferreira

Universidad de Salamanca

anaferreira@usal.es

ORCID: 0000-0001-6602-4126

Date of reception:

8/07/2021

Date of acceptance:

21/12/2021

Citation: Marques Viana Ferreira, Ana Sofia. “Fuga a tres voces: evolución y tendencias del microrrelato brasileño”. *Revista Letral*, n.º 28, 2022, pp. 214-258.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.30827/RL.vi28.21741>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial, 4.0 Unported license.



RESUMEN

Desarrollado a la par que las restantes tradiciones literarias latinoamericanas, el microrrelato brasileño llega a los días de hoy con un importante repertorio de obras y de autores. El presente trabajo muestra una visión de conjunto del microrrelato brasileño dividida en cuatro apartados. El primero, sobre los precedentes del microrrelato brasileño en sus dos expresiones particulares. El segundo apartado se dedica a los textos y autores que marcan la irrupción de una estética literaria abocada a lo mínimo, altamente elíptica y sugerente, surgida sobre todo a partir de los años 60 y consciente de la apertura de un nuevo modelo de lectoescritura. De esas primeras manifestaciones del microrrelato brasileño se despliegan las tres tendencias temáticas y formales del género actualmente, asunto que conforma la tercera sección del presente estudio. Por último, aportamos algunos ejemplos de autores que han llevado el microrrelato al entorno virtual y han aprovechado sus funcionalidades hipermediales.

Palabras clave: estética de lo breve; microrrelato brasileño; evolución del microrrelato; literatura brasileña.

ABSTRACT

Developed at the same time as other Latin American literary traditions, the Brazilian short short story has reached nowadays an important repertoire of works and authors. This paper presents an overview of the Brazilian short short story divided into four sections. The first one is about the precedents of this genre in Brazil in its two particular expressions. The second section highlights the works that mark the irruption of a new literary aesthetic and the opening of a new model of reading and writing. More minimalistic, these avant-garde proposals, emerged especially from the 1960s onwards, focus on the elliptical and suggestive senses of language. From these first manifestations, we'll see the three thematic and formal tendencies of the genre unfold today. The last section shows some works that explore the potential of the virtual environment and have taken advantage of hypermedia functionalities.

Keywords: art of brevity; Brazilian short short story; evolution of the short short story; Brazilian literature.

Introducción

Para hablar del microrrelato en Brasil en la actualidad, hay que partir de la constatación de que por suerte empiezan a desarrollarse con detalle los estudios que arrojan luz sobre la singularidad del microrrelato brasileño. Si hace tan solo unos años se extendía la idea de que Dalton Trevisan era el responsable de introducir esta categoría textual en Brasil, hoy en día ya se sabe que sus orígenes se remontan varias décadas atrás y los han protagonizado otros autores. Erik Schollhammer, Miguel Heitor Braga Vieira, Rauer Rodrigues, Fabrina Souza, Márcio Almeida, Francilene Cechinel, Wendell Guiducci y más recientemente Franksnilson Ramos Santana son algunos de los estudiosos y críticos que han aportado significativas reflexiones sobre el microrrelato brasileño atendiendo a una visión histórico-crítica.

La consulta de manuales publicados en Brasil relacionados con la clasificación textual, así como de la didáctica de la literatura demuestran que el microrrelato no es del todo un género que se haya tenido en cuenta solo recientemente. Lo atestigua, por ejemplo, la obra de Nelly Novaes Coelho, una de las investigadoras contemporáneas más respetadas del ámbito de los estudios literarios brasileños. Su libro *O ensino da Literatura. Comunicação e Expressão* (1973) dedica una sección de algunos párrafos al “miniconto”. Allí encontramos la cita a Sebastião Rezende en su presentación al segundo número de *Cadernos 20*, de 1971, una revista de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de Guaxupé, de la que hablaremos más adelante. Se remite al “miniconto” como la “intensificação dos principios básicos que condicionaram o conto moderno” y una “fórmula condensada” (Coelho 138), conectándolo, como vemos, con el género épico y tomando como paradigma el texto “Lembrança”, del escritor Luiz Vilela. En el cambio de siglo, Graça Paulino, Ivete Walty, Maria Nazareth Fonseca y Maria Zilda Cury se refieren al microrrelato como “um tipo de narrativa [nascido a partir dos anos 60] que tenta a economia máxima de recursos para obter também o máximo de expressividade, o que resulta num impacto instantâneo sobre o leitor” (Paulino et al. 137-138). Recurren a dos autores, Cuti, con su *Negros em contos* (1996) e Ignácio Loyola Brandão, con *Cabeças de segunda-feira* (1983), e insisten, dentro del comentario a los textos que se toman como modelos de esta clase textual, en los efectos y en la rica diversidad de recursos que moviliza.

En común vemos que estas dos obras, hablando ellas de cuestiones generales y transversales a la materia literaria, evocan el microrrelato como una tipología textual que merece validación entre los estudios literarios, aunque sortean un estudio vigoroso sobre el tema. Por otro lado, es significativo el hecho de que

ambas aportaciones parecen no tener dudas en cuanto a una afiliación narrativa, pese a que la cita usada por Coelho evidencia su conocimiento de las manifestaciones pioneras del microrrelato brasileño, colindantes con el territorio poético.

En este estudio nos proponemos abordar el microrrelato brasileño desde una panorámica que nos permita, en un primer momento, despejar los antecedentes y los primeros síntomas de esta categoría textual en este país. Con este primer acercamiento a las fórmulas experimentales y novedosas que preceden y desencadenan la irrupción del microrrelato, llegaremos a las expresiones creativas verdaderamente iniciales y reveladoras de los orígenes y los pioneros de este discurso. En este ejercicio reside nuestra mayor ambición, el de trazar un esbozo de la evolución formal y temática del microrrelato brasileño, ya que con ello seremos capaces de perseguir la especificidad, tradición y, sobre todo, la identidad del microrrelato en Brasil. Por ello mismo, hemos decidido dividir nuestro análisis no en una lógica diacrónica lineal, que procediera de un acopio y de una disposición cronológica de autores y publicaciones, sino que hemos optado por acomodar todos esos datos en las tendencias temáticas y estéticas más significativas y determinantes del microrrelato brasileño.

La catalogación temática del microrrelato brasileño se ramifica, como tendremos la oportunidad de desarrollar, en tres grandes líneas. En primer lugar, la contigüidad con la crónica, hecho que atesta la propensión híbrida del microrrelato incluso con textos que saltan la raya de lo literario. Veremos que esta es la propuesta más significativa y singular que aporta el microrrelato brasileño y que se explica atendiendo a la propia dinámica de publicación y visibilidad de los escritores brasileños en el siglo XX. El segundo vector tiene que ver con la utilización de temas y materias que lo aproximan al microrrelato latinoamericano, como pueden ser el recurso a lo fantástico y lo maravilloso, los procesos de reescritura y la metaficción. Por último, la atomización verbal, derivada de una sensibilidad lírica altamente circunspecta e introspectiva –un número muy significativo de autores son poetas–, es otro de los aspectos que juega un papel preponderante en el desarrollo de esta categoría textual en las letras brasileñas.

1. Los precedentes

Los antecedentes del microrrelato en Brasil se bifurcan en dos bloques. Por un lado, se remontan a las expresiones literarias finiseculares protagonistas del rechazo a los modelos románticos, tanto de contenido como de forma, y que desembocarían en el modernismo y el impacto de las innovaciones y experimentaciones vanguardistas que se dieron en las primeras décadas del siglo

XX. Por otro lado, surgen en un momento de encuentro y trasvase entre la literatura y el periodismo.

El cambio de siglo significó para Brasil la construcción definitiva de las bases de su literatura, “seja porque fossem tais obras elaboradas com uma consciência das nossas coisas já pronunciada, seja porque denunciavam uma grandeza formal que concorria para a perenidade delas e afirma a existência de uma língua preparada para o trabalho das letras, no seu sentido artístico” (Sodré 494). El cansancio de las fórmulas románticas, afectadas por el desarrollo de las clases burguesas, que le daban total protagonismo a la novela como el gran género en el que tratar temas como la apelación a la imaginación por encima de la razón, el predominio de la sensibilidad sobre la inteligencia, la ruptura con las reglas y modelos que limitan la creación individual, la exploración de la naturaleza y de sus aspectos pictóricos, así como la exaltación del individualismo (Sodré 192), conllevó la adopción de respuestas por parte de varios autores que se arriesgaban por caminos totalmente contrarios a esta estética. Así, surgen en las artes y, en particular en la literatura, movimientos como el impresionismo, el parnasianismo y posteriormente el simbolismo, todos ellos con una considerable representación en las letras brasileñas.

Es sobre todo a través de este último movimiento, el simbolismo, donde encontraremos un valioso testigo de las alteraciones asimiladas por las propuestas literarias brasileñas de las últimas décadas del siglo XIX. Lanzado definitivamente por Cruz e Sousa en 1893 con la publicación de *Broquéis*, es en la figura de Raul Pompéia (1863-1895), y en sus composiciones breves en prosa, cuya producción la situamos a partir de los años 80 del siglo XIX que encontraremos la definitiva instalación del movimiento en el territorio brasileño. Sendo cultivador de la “nostalgia de la forma” (Araripe Júnior 11) y conocido sobre todo por la obra *O Ateneu*, también es autor de dos grupos de textos que pueden servir de antecedentes del microrrelato brasileño. En primer lugar, sus relatos cortos, cuya publicación se dispersó por varios periódicos de la época (entre ellos, los que se firman en 1881 bajo el título *Microscópicos* en los periódicos *Comédia*, de São Paulo, y en 1882 y 1883 en *Gazetinha* y *Gazeta de Notícias*¹, ambas de Rio de Janeiro). En segundo lugar, las muestras más destacadas del poema en prosa en Brasil dentro de la tríada estética del impresionismo, simbolismo y romanticismo (Santos 14) y que llevan por título *Canções sem metro*, publicadas por primera vez póstumamente en 1900. En común, estos dos grupos de textos

¹ Este último periódico, *Gazeta de Notícias*, dirigido en aquel entonces por Ferreira de Araújo, constituyó un importante medio de difusión de las nuevas corrientes que surgían en esta época, sobre todo la del naturalismo, contando con colaboraciones tan destacadas como las de los portugueses Ramalho Ortigão, Eça de Queirós y Guilherme de Azevedo (Matos 11).

habrían sido escritos en la misma franja cronológica (la escritura de *Canções sem metro* se inició entre 1881 y 1883), en una clara apuesta por la fragmentación, el discurso elíptico fundado en el laconismo y en el símbolo y por una tendencia al decadentismo, a una expresión sinestésica y al análisis psicológico e interior del sujeto.

Dentro de estas *Canções sem metro* encontramos además una peculiaridad que no debe ser pasada por alto: los usos intertextuales *avant la lettre* que se hacen de discursos ya institucionalizados como modo de enriquecimiento semántico de la escenificación trágica de la existencia humana. Así, Pompéia recurre a *Hamlet* para cuestionar la validez de las funciones del lenguaje y del pensamiento, y para sondear los intersticios de un discurso que sufraga la dimensión existencialista de la condición humana:

HAMLET

Words, words, words...
Shakespeare, *Hamlet*. Act. Sc.

Realmente, vans e nullas são as palavras!

Homem, universo, vida, eternidade... Qual o significado deste vocabulário esquivo? A sabedoria dos séculos acumulou palavras e palavras, definindo o mundo por um systema pretencioso de sons. Sob a combinação chromatica das syllabas, como no involucro impenetravel das apparencias, o mundo vive e defende-se, indefinido sempre, absurdo e mysterioso. A investigação dos vocabulos, arrogante e impotente, ruidosa e revoltada, levanta-se, offega, arroja-se e retráe-se –cóleras dondejantes do mar assanhado contra o promontorio. O mysterio da escarpa rebelde vae zombando do embate. Vocifera e brama o oceano. O seu destino é esse; o destino da rocha é triumphar. Tanto vai, em summa, a energia do granito como a impotencia do mar. Rugem as ondas e tombam... porque não vencem? E a pedra... porque triumpham?

Vans e nullas são as palavras, Hamlet; mas a obscuridade que as degrada é essa mesma sombra invulneravel e tremenda, alma negra do universo, tormento perpetuo do teu cerebro (59).

Otro gran indicio en la literatura brasileña de la expresión concisa unida a una estética de clara ruptura y transgresión de los moldes canónicos viene dado del mayor nombre de la literatura de Brasil, Machado de Assis, en concreto, en las propuestas fragmentadas y en el carácter humorístico y subversivo de la segunda etapa de su producción ficcional. Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), considerado “se não o iniciador [do conto], um dos primeiros cultores e porventura o primacial escritor na língua portuguesa” (Veríssimo 416), fue uno de los autores más

prolíficos de este país y su reconocimiento como marco imprescindible de las letras brasileñas es unánime. En su curriculum consta la publicación de obras provenientes de territorios tan distintos como el teatro, la novela, la crónica, el cuento o la crítica literaria. En los años 60 aparecen casi todas sus obras cómicas; en las dos décadas posteriores se dedicaría a la escritura de novelas y cuentos, destacándose entre ellos *Contos Fluminenses* (1870), *Ressurreição* (1872), *Histórias da Meia-Noite* (1873), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878). La madurez ficcional llegaría con una aproximación a los postulados realistas, con *Histórias sem Data* (1874), *Quincas Borba* (1892), *Várias Histórias* (1896), *Páginas Recolhidas* (1899), *Dom Casmurro* (1900), *Esaú e Jacó* (1904) y *Relíquias da Casa Velha* (1906).

Su libro *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), el “divisor de águas” que marca un antes y un después dentro de la producción literaria machadiana (Bosi 196) se publica en formato de folletín a lo largo de 1880, y es síntoma de un realismo decadente que intercala pequeños atisbos de lo fantástico. Si quisiéramos destacar los rasgos más reseñables de esta obra, citaríamos dos: primero, el tono satírico, la ironía y el humor negro que, juntos con la fragmentariedad, se alían para abordar la muerte y las circunstancias más precarias y adversas del ser humano; dos, el abordaje del discurso de la memoria a partir de la perspectiva inusitada de un difunto.

CAPÍTULO LV

O velho diálogo de Adão e Eva

Brás Cubas

...?

Virgília

....

Brás Cubas

.....

Virgília

.....!

Brás Cubas

.....

Virgília

.....

.....

.....?....

.....

Brás Cubas

.....

Virgília

.....

Brás Cubas

.....

.....!

.....!

.....!

.....!

Virgília

.....?

Brás Cubas

.....!

Virgília

.....! (100-101)

CAPÍTULO CXXXVI

INUTILIDADE

Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil (179).

Sobresale en estos capítulos citados la transgresión a las convenciones de la lectura y del compromiso del narrador por facilitar información útil y con cierta relevancia para el desarrollo de la trama. En contraste con este compromiso tácito, la pertinencia de capítulos como el LV o el CXXXVI desemboca en la conformación de un relato altamente burlesco y cómico, que ridiculiza la propia voz del narrador, simuladamente incapaz de filtrar el contenido que presenta. Es precisamente en este carácter lúdico del relato, junto con la tendencia a la división muy fraccionada de los capítulos lo que hace que esta obra apunte a un modelo de escritura y de lectura sorprendentemente inaudito en las letras de expresión portuguesa, satirizando las convenciones y rompiendo con la concepción de una literatura que para llegar a la cima debe apostar por la seriedad y la solemnidad de su discurso.

Además de la fragmentación y del tono humorístico, también nos concierne hablar del territorio del cuento en Machado de Assis, en concreto de su relato más breve, “Um Apólogo”, “obra-prima de estilo, naturalidade e experiênciã amarga” (Matos 22) de la existencia humana. El texto se publicó en 1896 integrado en *Várias Histórias* y es particularmente llamativa su extensión, más escueta y comprimida que las demás, así como el núcleo de la trama, que comparte afinidades con la tipología literaria del ejemplo. La trama es muy sencilla y se construye con base en el diálogo entre dos seres personificados, una aguja y un hilo, que disputan entre sí el lugar de mayor importancia dentro

del desempeño de sus funciones. La presunta intención moralizante, manifiesta en el título, es formalmente confirmada a través de la mimesis de las fórmulas de los relatos de tradición oral y popular: en este caso, es la presencia de un conflicto entre dos elementos no humanos que se dotan de la capacidad lingüística para esbozar un enfrentamiento inspirado en los conflictos de orden humano. No obstante, el diálogo fluido de los personajes sin auxilio de la voz del narrador y la nota sarcástica que deja la intervención del personaje humano al final hace que se desprenda de esa tradición y revele su móvil de impostura basada, una vez más, en un sentido cáustico y burlesco de su propósito.

El modernismo brasileño² propició igualmente la manifestación de propuestas de índole muy diversa y, sobre todo, abiertas a la hibridación y mestizaje como insignias de la cultura brasileña. Oswald de Andrade (1880-1954) será otro escritor fundamental para entender este nuevo aliento que recibe la literatura brasileña. Autor de dos manifiestos que reivindicaban una defensa de las manifestaciones culturales brasileñas genuinas, “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) y “Manifiesto Antropófago” (1928), será sobre todo para nosotros significativo en sus propuestas que influenciarían terminantemente la poesía concreta. Poemas-píldora como “Amor/humor” (Andrade, 1971 157) consubstancian la formulación de espejos deformantes en la poesía, volcada a proyectar el espíritu rebelde a través de la libre asociación de conceptos que quieren reflejar sin decoro el desconcierto del mundo. Son, en palabras del crítico Harold de Campos, “cápsulas de linguagem viva, colhidas no cotidiano, dotadas de alta voltagem lírica e frequentemente providas de agudo gume crítico” (Campos 27). Su capacidad de síntesis y rechazo a la holgura del discurso se traslada a campos tan insospechados como los de la novela, colocando en evidencia el gusto por la elipsis, la sugerencia y la condensación. Es ya de sobra conocido por los estudiosos de la ficción breve brasileña el capítulo 75 de las *Memórias Sentimentais de João Miramar*, no solo por su

² Cabe señalar la especificidad del modernismo de expresión portuguesa y, en concreto, del modernismo brasileño, pues ambos contrastan significativamente con respecto a la tradición hispánica. El modernismo lusófono, de expresión más tardía que la hispánica, integra los movimientos de vanguardia, lo que implica que los ademanes más subversivos, excéntricos y rompedores con la tradición literaria se advierten en esta corriente. Eso será particularmente llamativo en las primeras manifestaciones del modernismo brasileño, más incluso que en el portugués, todavía muy pendiente de la estética simbolista en sus primeras muestras. Por otro lado, pese a las asiduas colaboraciones y diálogos establecidos entre autores de este movimiento a ambos lados del atlántico, el movimiento modernista brasileño logra desintegrarse definitivamente de la influencia portuguesa, incentivado por el impacto de la Semana de Arte Moderna del 22, caminando hacia la valoración de los rasgos más singulares y únicos de su cultura. Serán aquí especialmente relevantes las manifestaciones que culminan con el movimiento de reivindicación antropófaga, iniciado por Oswald de Andrade.

insólita extensión –circunscrita a tan solo la oración “Minha sogra virou avó”– sino por la seña de transgresión implícita en el gesto de escindir radicalmente los capítulos, “composta por bloco cuja montagem cubista das imagens fica explícita” (Palomo 130) y de sortear las concepciones y expectativas generadas en torno al objeto literario.

A esta efervescencia literaria marcada por una gran ansia de instituir una nueva estética, tan propia del movimiento que ronda el cambio de siglo, habría que sumar otro importante factor que es simultáneamente precedente e influencia: la colaboración y el impacto del medio periodístico en muchos autores – desde el propio Machado de Assis, pasando por Lima Barreto, João do Rio, Carlos Drummond de Andrade y un largo etcétera que se expande por toda la centuria– que encuentran en las revistas y periódicos el medio más rápido y eficaz de dar visibilidad a sus textos. En efecto, dada la importancia y el peso de la prensa como medio preferente de circulación y de acceso democratizado a la información, se percibe que estos instrumentos fueron determinantes para muchos futuros escritores y autores noveles, sobre todo en las décadas de los 60 y los 70 en Brasil, como lanzadera que les permitiese experimentar y llegar a publicar y difundir sus textos y, al mismo tiempo, ganar alguna visibilidad entre lectores y críticos. Esta cuestión va a ser preponderante en abrir una tendencia fundamental del microrrelato brasileño: la contigüidad con la crónica (Schøllhammer 2004).

El autor que más importancia va a tener en este segundo bloque de los precedentes del microrrelato conformado por la disolución de fronteras entre el relato y la crónica es Lima Barreto (1881-1922), con sus “Contos Argelinos”, publicados en la Revista *Souza Cruz*, en 1924. Nacido en el mismo año de la publicación de los importantes marcos de fundación del realismo y del naturalismo en Brasil, con *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis y de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, Lima Barreto vendría él también a figurar como protagonista de los primeros atisbos del Modernismo en la Literatura Brasileña. Atacado recurrentes veces por su condición de mulato, vendría a involucrarse por las cuestiones sociales, haciendo constancia de ello en su prolífica producción de crónicas para distintos periódicos. Funda en 1907 la *Revista Floreal* y se estrenaría en la publicación de novelas como *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, en 1909, y en 1911 en el *Jornal do Commercio* empieza a publicar en folletines *Triste Fim de Policarpo Quaresma*.

Contos Argelinos son un conjunto de relatos que se reúnen póstumamente, y son llamativos por su brevedad y porque ofrecen el testimonio de las preocupaciones que orientan la

“literatura militante”³ de este autor, basada en la denuncia de las diversas manifestaciones de poder y dominación que se cometen en su entorno social. Sin embargo, esta componente crítica aparece camuflada a través de la técnica de representación distanciada, integrando en las tramas personajes que huyen de un contexto que el lector brasileño común reconoce como suyo, como es la de los países de cultura árabe dominante. Así, imperadores, sultanes o emires serán los protagonistas que más se repiten en estos textos y que representan las manifestaciones degeneradas de poder, como la ambición desmedida, la usurpación y los abusos de autoridad. Estas representaciones, aunque distanciadas por un contexto específico ajeno a la realidad brasileña –ubicado en otro continente y en otra cultura– se hacen familiares en la medida en que toman una significación generalizada de las expresiones de vicio, corrupción, y otras faltas de valores comunes a la convivencia social. Citamos uno de esos cuentos y llamamos la atención para la última frase del relato, que es la responsable por concederle el tono sarcástico y crítico, y la que le da ese giro generalizador de la conducta humana, hecho que propicia una absorción lenta del proceso de lectura de este:

OS KALOGHERAS - CONTOS ARGELINOS

O sucesso do polemarco Kalogheras na retumbante mobilização das tropas nacionais para a gloriosa expedição da Bahia causou pasmo a todos, inclusive o basileus Epitaphio.

Entretanto a nós um tal acontecimento não nos trouxe nenhuma surpresa, porquanto conhecíamos de há muito as virtudes guerreiras dos Kalogheras, desde o mais remoto ancestral do atual ministro que foi o fulminante Alexandre da Macedônia, cuja fama enche o mundo e aborrece os meninos estudantes de história na indagação de saber se ele foi ou não foi o maior general de todos os tempos.

Os Kalogheras são originários da Macedônia e os outros gregos, inclusive Plutarco, falam neles aqui e ali, louvando-lhes as virtudes guerreiras.

Há alguns, porém, da Beócia.

Creemos mesmo que já o velho Homero, na *Iliada*, tem um verso em que se alude a altos feitos dessa família predestinada; o certo, porém, é que, nas épocas últimas, eles sempre se mostraram guerreiros de primeira ordem. Quando os turcos conquistaram e tomaram o Império Bizantino e suas restantes províncias, os Kalogheras, não tendo a quem oferecer as suas aptidões bélicas, puseram-se a serviço dos osmanlis, pelo que os sultões respectivos deram-lhes grandes honras e muitos cequins de ouro.

³ Expresión que el propio autor utiliza para caracterizar su producción literaria y el compromiso que lleva a cabo.

Corre que, entre as proezas dos Kalogheras, há a de ter ajudado a bombardear o Partenon de Atenas, feito glorioso que toda gente atribui a autoria tão-somente aos turcos, mas que, na verdade, nela tomaram parte muitos gregos.

Com a emancipação grega, os Kalogheras, não podendo suportar a admiração de um rei estrangeiro, imposto pela Inglaterra e pela França, emigraram, uns, e outros entregaram-se à guerra nacional de perturbar o comércio marítimo dos mares do Levante, sobretudo no do arquipélago.

As duas únicas grandes potências marítimas daquelas épocas, a França e a Inglaterra, fizeram uma guerra feroz e inumana a esses patriotas gregos e a maioria dos Kalogheras foi morta, sem julgamento nem outra qualquer formalidade, nos navios de guerra ingleses e franceses, quando neles caíam como prisioneiros.

Uma raça guerreira dessas, em cujo sangue há certamente muitas gotas do sangue do turco combativo, não podia deixar de revelar no nosso atual ministro da Guerra, que dela descende, uma capacidade extraordinária e uma forte alegria que mal se faz inteirar, na tática e, feroz, na estratégia de uma guerra civil.

Quem sai aos seus, não degenera (18-19).

2. El nacimiento del microrrelato

Márcio Almeida, el crítico más contundente en proponer una revisión profunda del nacimiento del microrrelato brasileño, empieza su artículo “Pioneiros do Miniconto, Elias José, Francisca Villas Boas, Marco Antonio de Oliveira e Sebastião Rezende, de Guaxupé, tiveram mérito e talento omitidos sem justa causa” expresando su desconcierto y asombro ante la constatación de que hasta aquel año de 2012 no se hubiera hecho un estudio histórico del microrrelato brasileño que integrara “el trío de Guaxupé” como el grupo fundacional de esta categoría textual. En los siguientes términos declara:

É injustificável até por todos os argumentos mais bizarros que intentem como prova em contrário, a omissão do pioneirismo de Elias José e dos autores de Guaxupé que, também de modo inédito, através do jornal “O Coruja”, da revista “Mensagem”, dos “Cadernos 20” e da publicação “Poleiro de urus”, criaram e disseminaram, a partir do final dos anos 60, o miniconto, dando início de modo mais orgânico à minificação no país. Esta afirmação é irrefutável (5).

“Omisión” es por demás un término que vendría a ser repetido por otros autores, como Francilene Cechinel en el sugerente título de su artículo, “Rastros para una historia omitida de la minificación brasileña” (44-52). Estimamos imprescindible, al igual que estos autores, partir de la constatación de que sí hay

una historia del microrrelato brasileño que camina de manera paralela a la restante expresión latinoamericana, y que su desarrollo y continuidad nos permiten, hoy en día, darles nombre a sus protagonistas e identificar las marcas más expresivas de esa trayectoria.

Lo más destacable del estreno del microrrelato en Brasil es su aparición no en libro sino en publicaciones periódicas. Los primeros textos que surgen con la etiqueta de microrrelatos llegarían a finales de los años 60, la misma década que vio la verdadera explosión del cuento en este país (Moriconi 12). En concreto, el microrrelato en Brasil aparece en 1969, en el primer número de *Cadernos 20*, una publicación cultural cuya portada expresaba claramente la afiliación genealógica de los textos publicados, “mini-contos”, estrenándose en la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de Guaxupé. En esta revista hallamos textos de tres escritores, el “Trío de Guaxupé”: Francisca Vilas Boas Guerra, Sebastião Rezende y Elias José, a quienes Joaquim Branco, el crítico responsable por el prefacio del primer número de la revista, designaría con desparpajo “mini-contistas”. La importancia de este prefacio rebasa el mero protocolo introductorio de bienvenida, ya que Branco se lanza a definir estos “mini-contos” como literatura experimental,

lances brilhantes, de alto poder de comunicação, pequenos fragmentos (e a pesar de fragmentos, inteiros) jogados no papel com habilidade e maestria, [...] preocupações de gente nova, coisa elaborada com paciência, finura de um tempo em que os acontecimentos passam rápido e ninguém tem um minuto a perder (4).

Pero no solo se atreve con una definición, sino que delega el nacimiento, o mejor, la invención del microrrelato a uno de los integrantes de este trío, el que más ha destacado, Elias José (1936-2008). Si bien se pueden divisar rasgos específicos en las producciones de cada uno de los escritores mencionados, en común estos textos presentan mucha cercanía con el poema en prosa: despojados del verso, conservando el tono intimista, se amparan en imágenes y enumeraciones para hablar del desamor, de la añoranza de tiempos pasados, de la soledad, del mal vivir y de las cicatrices del paso del tiempo.

UM ONTEM TÃO HOJE

Estávamos perdidos nos mistérios daquela noite última. Dois, não mais que um. E esticávamos o tempo, adiávamos o adeus. Para trás ficaram os sorrisos multiplicados e dôres parecidas, daquela gente igual. Isolamos o mundo. Você e eu num sorriso só. No porta-luvas do carro, as rosas enfeitavam o escuro. Com a chama dos cigarros, elas ficavam mais lindas. Em nossos cabelos, pedaços de lua. No rádio, uma marchinha do carnaval antigo. Longe longe sapos martelavam canções grotescas.

Estas coisas eternizavam aquêlo momento. Nossos corpos sentir-se-ão tocados, desesperadamente tocados, cada vez que o rádio tocar, um sapo gemer ou uma rosa brilhar no escuro. Hoje, Camila, nossos rostos ensaiam a comédia que é viver. A verdade da vida se perdeu naquela estrada deserta. Conjugamos o verbo em sujeitos diferentes, já nem somos (1969 18).

También en el número dos de esta revista, las palabras introductorias de presentación, ahora proferidas por Sebastião de Rezende, vuelven a destacar por su aporte hermenéutico y genológico:

mini-conto (mini, maxi-canto) é visão do mundo. maneira de ser e agir. dinâmico, pois. mini-conto, como rotulação, possível de ser substituído: mini-poema, mini-crônica, mini-romance, poli-mini ou mini-tudo. nunca menos. abrangente e variável como as mudanças de nosso tempo. instrumento maleável, conciso, objetivo; sintético, cioso de sua funcionalidade, aqui-agora, lá-sempre, ubíquo, polivalente, verbivocovisual. com ele sentir e ver o mundo sem desperdícios e derramamentos. formalização das coisas com um mínimo de formas, um nada de fórmulas e um todo de formular, tecnificar. arte para um tempo de sustos, de sínopes. porém feita com suor+palavras+lágrimas, para sintetizar o humano, o não humano e o que há de vir. close-up, underground, fotografia tirada com os olhos e o ser. mini-formal, maxi-elaboração e vida. na época dos sintéticos e das sínteses. do microfilme. da pílula. dos comprimidos e das compressões. o artista “mini” se comprime em sumo, em suor e sangue. e comprime o (i)mundo na tarefa de expressar e expressar-se. para ele o mini conta. canta. e conta com o mini para expressar o maxi e maxi expressar-se. acredita na falência dos gêneros, porque limitadores da criação. mas o mini é um gênero (ou anti-gênero) elástico-dinâmico-mutável. gênero hoje-e-amanhã. nunca ontem (3).

En contraste con lo que ha sucedido en otras tradiciones literarias latinoamericanas, podemos afirmar que tanto los textos literarios denominados “mini-contos” como una embrionaria conciencia de género se han gestado de forma simultánea, eso sí, de la mano de los propios escritores (si bien Sebastião Rezende es al mismo tiempo profesor de literatura). Leídas estas palabras hoy, no nos dejan de causar asombro por lo actuales, precisas y certeras que son, adelantándose a todas las problemáticas que han avivado el debate teórico y crítico del género en las letras hispanicas desde los años 80. Son asimismo toda una declaración de intenciones de lo que estos autores proponen de novedoso, pero, más que eso, son la síntesis de cuestiones de catalogación, terminología, definición y circunscripción del microrrelato y, por

ello, creemos que constituye uno de los primeros y más lúcidos intentos de ensayos críticos.

No será *Cadernos 20* la única revista que se lanza en los derroteros del microrrelato, pues en 1971 nace también otra revista en Guaxupé de la mano de Sebastião Rezende, *Poleiro de Urus*. Ahí desfila una nómina más abultada de autores –dieciocho en total– y la heterogeneidad de estilos y propuestas se hace más evidente: basta con fijarnos en el formato de los textos presentados, desde capítulos de novela (en el caso de Esmerino Ribeiro do Valle Filho), a poemas en verso (Jair Hermínio da Silva, Manoel Gaspar Ferreira, Sebastião Rezende), poemas en prosa (Maria Candelária Amidani, Maria Lúcia Pereira) o microrrelatos (Francisca Villas Boas, Elias José).

Mientras tanto, Elias José, integrante del grupo de Guaxupé publica en 1970 *A Mal-amada*. Esta obra –catalogada de cuentos– se encuentra dividida en tres partes: la primera constituida por diez “mini-contos”, la segunda, la más larga, compuesta por cuentos y una tercera parte dedicada al “maxi-conto” “Uma noite, Uma vida”. Nos interesa, sin embargo, su obra siguiente *O Tempo, Camila* (1971), por la expresión de una voz mucho más depurada y por tratarse del primer libro que se conoce en Brasil que lleva en la portada la catalogación de obra de microrrelatos (Cechinel 46) y que se dedica exclusivamente al género. En ello es visible el tono general de un subjetivismo intimista, con tramas que se acercan al género negro y al gore, apropiando cada texto la forma de diversas tipologías textuales, como la carta, el diario o el diálogo. El título, tomado del primer microrrelato del libro, es la manifestación de un desahogo que consubstancia la idea de que el paso del tiempo será siempre sinónimo no de nuevas oportunidades sino de infortunios y desaliento. Camila, a su vez, es la sinécdoque de lo femenino y de un erotismo pletórico que compensan los efectos adversos de las cicatrices temporales:

CAMILAMOR

Camila, mande à merda a tristeza. Me possua, me destrincha, faça de meu corpo sala e quarto, onde se entra e sai quando se quer. E, no ato da posse, esqueça tudo. Vamos resumir o mundo em nossos corpos e em cada movimento nosso o mundo se movimentará; em cada sorriso teremos a certeza de que a vida ficou mais bonita. Vamos singularizar nossos sonhos e você verá como cabem aqui. Não mais distâncias. Seremos gêmeos, nascidos num só corpo. E os homens, vendo nossos corpos unidos, pensarão em fantasmas, bichos anormais, metade peludo, metade sem pelo. Nós vamos rir dos homens. Um riso grande de duas bocas fundidas numa só.

Camila? Por quê Camila? Porque se for mulher é Camila. Se não for Camila nem é mulher.

Os russos vão a Marte. Os americanos voltam à Lua. Eu me desliguei do mundo e faço, calmo, a eterna viagem no corpo de Camila (63).

3. Las manifestaciones del microrrelato brasileño

Nos serviremos de la presente sección para desarrollar las expresiones destacadas del microrrelato brasileño que conforman su identidad, y que se han venido desarrollando hasta los días de hoy. Esas manifestaciones son tres y las catalogamos del siguiente modo: a) el transvase entre el microrrelato y la crónica, b) la influencia orgánica del microrrelato latinoamericano y c) el tono elegíaco y la atomización verbal.

3.1. La aproximación del microrrelato a la crónica

Subrayamos la idea de que la naturaleza más genuina del microrrelato brasileño se encuentra en la fusión de la crónica y la prosa ficcional. Dicha circunstancia se puede explicar, en parte, porque esta categoría nace y se gesta en el periódico. Por otro lado, como José Nêumane refiere en el prefacio a la obra *A grande ilusão*, de Luiz Fernando Emediato, no se puede concebir la identidad literaria brasileña contemporánea sin mencionar el papel prestigioso y omnipresente que la crónica ha alcanzado, lo que propicia la intersección y acoplamiento de las formas periodísticas a otras expresiones discursivas:

Uma das peculiaridades bem brasileiras é a crônica [...]. É um gênero de vadiagem literária. [...] O certo é que a crônica não tem nada a ver com a proliferação de romances de literatura espanhola, o rigor formal da poesia inglesa ou o profissionalismo mercadológico do conto americano (Nêumane, prefacio).

También cabe señalar que un número muy considerable de autores del microrrelato brasileño han empezado su andadura por esta categoría publicando sus textos en prosa en periódicos cuyas secciones exigían una importante limitación en la extensión y disputa por el espacio físico del papel.

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), nacido en Itabira, Minas Gerais, poeta y cronista de la segunda generación del modernismo, una de las referencias mayores de la poesía brasileña del siglo XX, es uno de los autores de cita obligada en este vínculo periodístico. Fundador de la primera publicación modernista mineira *A Revista* (1925-1926), de entre su prolífica producción literaria y cronística, *Cadeira de balanço* (1966), *Contos*

Plausíveis (1981) e *Histórias para o rei* (1997)⁴ son los títulos en los que se permean las fronteras entre la crónica y el relato, reflejando una tendencia para el incremento de la concisión y brevedad. De ahí que hoy por hoy no dudáramos en calificar los textos que integran *Histórias para o rei* y *Contos Plausíveis* como microrrelatos.

Llamamos la atención para este último título, publicado por primera vez en 1981 con una tirada muy reducida por la José Olympio Editora. *Contos Plausíveis* resulta de la compilación de textos que Drummond de Andrade escribía diariamente para el *Jornal do Brasil*, periódico en el que fue colaborador asiduo a partir de 1969⁵. En él encontraremos a un autor que abdica de la sensibilidad lírica y utiliza la eficacia narrativa para diseñar conflictos que sintetizan las grandes marcas temáticas de su personalidad estética: la lógica perversa que preside las cuestiones políticas, la dinámica de las relaciones sociales y familiares, el paso del tiempo o el reflejo del mundo como máquina. Dentro de estos temas se divisa al personaje como sujeto que continuamente se coloca en una posición de enfrentamiento hacia el mundo. Affonso Romano Sant’Anna, una de las referencias críticas imprescindibles de la obra de Drummond, advierte en *Drummond. O gauche no tempo* (1992), para la necesidad de comprender los textos drummondianos como un sistema ordenado en el que el individuo transfiere intermitente y variablemente una relación de superioridad (presencia de la ironía: sujeto > el mundo), igualdad (el sujeto que se preocupa con la cuestión social: sujeto = el mundo) y/o inferioridad (el sujeto que se abre a las cuestiones de trascendencia metafísica: sujeto <

⁴ Este último libro, *Histórias para o Rei* es resultado de una selección de textos sacados de *Contos Plausíveis*, por lo que hemos decidido no citarlo directamente.

⁵ Hemos rastreado el periódico *Jornal do Brasil* desde los inicios de la colaboración de Carlos Drummond de Andrade, con el objetivo de encontrar la fecha exacta del primero “conto plausível” que se publicó en este periódico. Aunque su colaboración en este periódico nace en 1969, con numerosos textos de índole diversa (cartas, crónicas, poesía en verso, páginas de diario, aforismos, minidiálogos), tendríamos que esperar hasta 1979, con el nacimiento de la columna “contos da tia Nicota” en el *Caderno B. Suplemento de O Jornal do Brasil*, n.º 00311 de 15 de febrero de 1979, p. 5 (que más tarde se llamarían “contos à hora da novela”, para ver los primeros textos de *Contos Plausíveis*, respectivamente “Os licantropos”, “A hóspede inoportuna” e “A 26ª obra-prima”. Eso no quiere decir que antes no hubiese publicado microrrelatos. En otra de sus secciones, a la que llamó “Drágeas soltas” hallamos textos como: “Liberdade de Escolha: Felizes são os cardeais, que para elegerem o Papa não estão presos à tal de fidelidade partidária” o “A Odisséia corrigida: O novo Ulisses, ao regressar a Ítaca, foi encontrar Penélope nos braços de um dos pretendentes” (*O Jornal do Brasil. Suplemento Caderno B. n.º 00143, 29 de agosto de 1978, p. 5*), ejemplos estos que no desentonan de la integración en esta categoría textual.

mundo) hacia su entorno. De estas conexiones, independientemente de su tipo, resalta la figuración del “gauche”, un sujeto ex-céntrico que vive en continuo desajuste entre su realidad y la realidad exterior (38-39). Citamos como paradigma de la manifestación de este sujeto desplazado el microrrelato “A incapacidade de ser verdadeiro”, un texto de *Contos Plausíveis* que constituye igualmente una alabanza a la poesía y a su capacidad de transformación afable del mundo:

A INCAPACIDADE DE SER VERDADEIRO

Paulo tinha fama de mentiroso. Um dia chegou em casa dizendo que vira no campo dois dragões-da-independência cus-pindo fogo e lendo fotonovelas.

A mãe botou-o de castigo, mas na semana seguinte veio contando que caíra no pátio da escola um pedaço de lua, todo cheio de buraquinhos, feito queijo, e ele provou e tinha gosto de queijo. Desta vez Paulo não só ficou sem sobremesa como foi proibido de jogar futebol durante quinze dias.

Quando o menino voltou falando que todas as borboletas da Terra passaram pela chácara de Siá Elpídia e queriam formar um tapete voador para transportá-lo ao sétimo céu, a mãe decidiu levá-lo ao médico. Após o exame, o Dr. Epaminondas abanou a cabeça:

- Não há nada a fazer, Dona Coló. Este menino é mesmo um caso de poesia (24).

La segunda figura literaria indispensable en el cruce entre microrrelato y crónica es nada menos que una de las voces más icónicas de la literatura brasileña contemporánea, Chaya Pinkhasovna Lispector, más conocida como Clarice Lispector (1920-1977). Desde luego, su perfil literario nos muestra un talante y una sensibilidad lo suficientemente insumisos para explorar de una forma personalísima los territorios de la novela, del cuento y de la crónica. El libro del que nos importa hablar es *Para não esquecer* (Editora Siciliano, 1992), en el que encontramos microrrelatos mínimos que conciben la escritura como espacio íntimo de revelación y cómplice de descubrimientos:

AVAREZA

Ter nascido me estragou a saúde (114).

AS NEGOCIATAS

Depois que descobri em mim mesma como é que se pensa, nunca mais pude acreditar no pensamento dos outros (115).

O CETRO

“Mas se nós, que somos os reis da natureza, não havemos de ter medo, quem há de ter?” (11).

Cuanto más visible es la decantación lingüística, más se aprecia la expresión cáustica y mordaz lanzada a las vicisitudes humanas. Como se puede comprobar en los siguientes textos, esta marca se difumina en los microrrelatos que necesitan más desarrollo:

CONVERSA COM O FILHO

— Sabe, eu tinha vontade, mamãe, de experimentar às vezes ficar doido.

— Mas pra quê? (Eu sei, eu sei o que você vai dizer, sei porque em mim o meu bisavô deve ter dito o mesmo, eu sei que é através de quinze gerações que uma só pessoa se forma, e que essa pessoa futura me usou para me atravessar como a uma ponte e está usando meu filho e usará o filho de meu filho, assim como um pássaro pousado numa seta que vagarosamente avança.)

— Pra me libertar, assim eu ficava livre...

(Mas haverá a liberdade sem a prévia permissão da loucura. Nós ainda não podemos: somos apenas os gradativos passos dela, dessa pessoa que vem.) (63).

ALDEIA ITALIANA

Os homens têm lábios vermelhos e se reproduzem. As mulheres se deformam amamentando. Quanto aos velhos, os velhos não são excitados. O trabalho é duro. A noite, silenciosa. Não há cinemas. Na porta de casa a beleza das moças é a de ficar de pé no escuro. A vida é triste e ampla como deve ser uma vida na montanha (62).

O QUARTO SEGRETO, TEU QUARTO

Flores envenenadas na jarra. Roxas, azuis, encarnadas, atape-tam o ar. Que riqueza de hospital. Nunca vi mais belas. Este então é o teu segredo. Teu segredo é tão parecido contigo que nada me revela além do que sei. E sei tão pouco como se o teu enigma fosse eu. Assim como tu és o meu (142).

NÃO SOLTAR OS CAVALOS

Como em tudo, no escrever também tenho uma espécie de receio de ir longe demais. Que será isso? Por quê? Retenho-me, como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e me levar Deus sabe onde. Eu me guardo. Por que e para quê? para o que estou eu me poupando? Eu já tive clara consciência disso quando uma vez escrevi: “é preciso não ter medo de criar”. Por que o medo? Medo de conhecer os limites de minha capacidade? ou medo do aprendiz de feiticeiro que não sabia como parar? Quem sabe, assim como uma mulher que se guarda intocada para dar-se um dia ao amor, talvez eu queira morrer toda inteira para que Deus me tenha toda (113).

A EXPERIÊNCIA MAIOR

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era

fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu (32).

La sensibilidad crítica y subjetiva que nos brinda su poesía y sus crónicas es la misma que sutilmente surca estos textos mínimos. Del mismo modo, los “limiars e passagens” (Nor 128) que tan asiduamente se representan en su escritura, se reiteran también en su producción más breve en prosa, lo que permite concebir la obra de Lispector como una inmensa galería, cuyos pasillos, contruidos por una misma materia intuitiva y punzante, conducen al lector a estancias que gozan simultáneamente de familiaridad, por los motivos cotidianos, y de extrañamiento, por la mirada inquieta e inaudita.

José Eduardo Degrazia (Porto Alegre 1951) es otro de los autores a los que nos hemos de referir al hablar del territorio de la hibridación entre el microrrelato y la crónica. Oftalmólogo de profesión, es más conocido en el mundo literario como poeta. Pese a ello, *O atleta recordista* (1996), *A orelha do Bugre* (1998), *Os Leões Selvagens de Tanganica* (2002), *A colecionadora de corujinhas* (2016), *Deus não protege os certinhos* (2020) y *Os últimos verdadeiros homens* (2021) son los títulos de las obras de microrrelatos que ha publicado hasta hoy, y que lo convierte en uno de los autores contemporáneos que más se consolida en este territorio. Su estreno como escritor se produjo precisamente con la publicación de un microrrelato “A outra face” en la revista universitaria de la PUC-RS, *Letras de Hoje*, en septiembre de 1974. Se trata de un texto que cuenta con la presencia y convergencia de múltiples marcas que evidencian su potencial narrativo: el relato de acciones de un único personaje que se hacen rutinarias por su repetición en el tiempo, la mirada focalizada en lo cotidiano de un personaje socialmente fragilizado y marginal, la ambigüedad patente en el carácter de ese mismo personaje, la ausencia de un “yo” lírico y subjetivo, el realismo, la verosimilitud y la cronicidad de la narración, y los recursos de condensación de información y economía lingüística, como el resumen y la concisión. Todos estos elementos nos hacen pensar que este texto, en función de su superficie y contexto de difusión, podría muy bien hacerse pasar tanto por un microrrelato como por una crónica.

En trazos generales, la escritura de microrrelatos de Degrazia se moldea en los hechos cotidianos contados con un lenguaje sobrio, llevados a veces al territorio de lo absurdo. El relato se convierte en una especie de reportaje narrativo, que da cuenta de crímenes o situaciones urbanas particulares que reflejan las vivencias sociales y la problemática histórica presente en la tierra natal del autor, sobre todo la que concierne la explotación latifundiaría. Esto se ve sobre todo en sus primeras obras de microrrelatos, como *O atleta recordista* (1996) y *A orelha do Bugre* (1998), en las que se verifica además la presencia de

microrrelatos que se parecen, y mucho, a las *Noticias en tres líneas*, de Félix Fénéon:

Os gerais foram crianças que nunca brincaram de guerra (*A colecionadora de corujinhas* 92).

Vendeu o vestido de noiva na véspera do casamento (*O atleta recordista* 68).

Quando o marido morreu, a primeira coisa que fez foi fazer a carteira de identidade. Até ali fora ninguém (*A orelha do Bugre* 58).

Otro autor fundamental dentro de esta tendencia que conecta microrrelato y crónica es el guionista, director de cine y dramaturgo Fernando Bonassi (São Paulo 1962) y su obra *Passaporte*. Catalogado como relatos de viajes en su subtítulo y tal como el autor comenta en su aparato paratextual, la mayoría de los textos que lo conforman se escribieron entre mayo y septiembre de 1998, en un viaje por Europa, gracias a una beca del DAAD, y algunos de ellos se han publicado en la columna “Da Rua” en el periódico *Folha de São Paulo*. Su edición corrió a cargo de la ya extinta editorial Cosac & Naify y en él se esgrime el concepto de libro-objeto; su formato y apariencia de pasaporte son significativos para que el lector se introduzca en el universo de una literatura de viajes dominada por la narración de pequeñas historias ambientadas en ciudades y espacios físicos concretos entre América y Europa. Pero, lo más significativo de esta obra es que una gran cantidad de estas narrativas intercala su atención en una realidad de lo cotidiano humano brasileño y en los despojos humanos salidos de la Segunda Gran Guerra. Ambas coyunturas se apoyan en las marcas y representaciones de diversas formas de violencia y degradación humana percibidas por el narrador en las distintas latitudes que recorre, en una “indigesta similaridade” de épocas (Cruz 74). Las voces del silencio, las de las minorías, calladas por las injusticias y delitos perpetrados por un ser humano ajeno a pautas y compromisos éticos serán por ende las que se alzan en estos microrrelatos. Reproducimos a continuación uno de los microrrelatos que aparecen en *Passaporte*:

003 TURISMO ECOLÓGICO

Os missionários chegaram e cobriram das selvagens o que lhes dava vergonha. Depois as fizeram decorar a ave-maria. Então lhes ensinaram bons modos, a manter a higiene, e lhes arranjaram empregos nos hotéis da floresta, onde se chega de uísque em punho. Haveria uma lógica humanitária exemplar no negócio, não fosse o fato de as índias começarem a deitar-se com os hóspedes. Nada faz com que mudem. Seus maridos, chapados demais, não sentem os cornos. De qualquer maneira

todos levam o seu. Só mesmo esse Deus civilizador é quem parece ter perdido outra chance (3).

En la misma línea de proximidad del microrrelato brasileño con la crónica está *Contos Vertiginosos* (2012) de Roberto Schmitt-Prym (Panambi 1956). En él no solo observamos el influjo de las técnicas de la fotografía –la detención en lo inusitado y en la anécdota, el destacado poder visual, el uso, reflejo y tratamiento de temas de lo cotidiano y del mundo urbano, el lenguaje icónico, el juego de perspectiva, la búsqueda por el efecto de vértigo–, sino también una vocación por revelar una continua amenaza de lo cotidiano, con los conflictos de pareja, la soledad, el anonimato y las distintas manifestaciones de violencia humana. En efecto, el tono desesperanzador salido de los desenlaces fatídicos que aflora en estos textos es fundamental para entender su mensaje implícito: la reivindicación del individuo como ser social y la revisión de las prioridades que norlean nuestras rutinas. De esta forma, el atributo “vertiginosos” no se refiere únicamente al carácter raudo y veloz de estos microrrelatos, sino que la expresión de adversidad, el sentido trágico de la existencia y la soledad del individuo terminan siendo los auténticos protagonistas de estos textos. De ahí que veamos con frecuencia a los personajes humanos, individuos sin nombre, aislados, entre espacios cerrados, lúgubres, con poco o ningún margen de fuga. Y, en la poca apertura que se les concede, el entorno es todo menos afable y acogedor:

CIDADE GRANDE

A cidade está contaminada. As pessoas saem às ruas com lanternas nas mãos para não se chocarem entre a densa neblina. Não há mais *outdoors* de propaganda já que ninguém pode vê-los. Os carros andam com faróis acesos e buzinando a toda hora. Motores barulhentos continuam enchendo tudo de gás carbônico e alcatrão. Todos se movem apressados nas calçadas, entre o fumo e o barulho. Todos, menos as crianças, que brincam com naturalidade nos parques e entre uma gargalhada e outra se perguntam onde estão os outros (43).

La conexión asidua del microrrelato brasileño con propuestas de denuncia y que apelan a una recapacitación de la existencia y de los comportamientos humanos nos dan importantes pistas del modo como la escritura breve se concibe como instrumento que busca el asombro y el impacto a través de la manifestación de la crueldad o de lo sublime. Además, es importante señalar que dentro de esta tendencia existe un buen puñado de autores con un vínculo claro a la fotografía, como si trasladaran al lenguaje escrito su oficio de captar la esencia de la cotidianidad, de lo real, del flagrante instante, del pormenor que escapa a la visión automatizada y desatenta. Es el caso de otro autor

ineludible del microrrelato brasileño, Leonardo Brasiliense Junior (São Gabriel, 1972).

A BELA

A mesa de cabeceira era diferente, porque redonda. Tinha mais ou menos uns setenta centímetros de altura. Feita de madeira nobre. *Ocotea teleiandra*, de família laurácea. Quadrúpede, as pernas habilmente talhadas, que perfeição. Naquela noite coberta por uma toalha de linho bege, tímida. E sobre esta uma outra, de crochê azul, lembrava a capa dos mosqueiros de Dumas. O abajur tinha o corpo de cerâmica pintada do mesmo azul da toalhinha, embora desbotado, e a cúpula de corda juntava muita poeira. Havia uma vinheta dourada nas bordas da cúpula, bem como na base do abajur, de mau-gosto extremo.

Ao lado, na cama, Mariazinha: bela, indescritível (*Meu sonho acaba tarde* 79).

Autor de los libros de microrrelatos *Meu sonho acaba tarde* (2000), *Adeus conto de fadas* (2006) y *Corpos sem pressa* (2014), Leonardo centra a menudo la mirada en la figura femenina, para destapar su condición y los distintos roles que asume tanto en entornos específicos, como el núcleo familiar, como en ámbitos más genéricos. En términos formales, la propuesta de tergiversar el orden por el cual se procesa la narración no es el único mecanismo que atesta el gusto de Brasiliense por quebrar la linealidad o la previsibilidad del texto. Los juegos internos que plantea el cambio de perspectivas constituyen otro recurso más, como ocurre en “A bela”, un texto que invoca el gesto de diálogo entre imagen y texto, pero que en este caso adopta ceder el protagonismo a la descripción de una mesita de noche y dejando en un segundo plano muy supletorio al personaje femenino que yace al lado.

También *Epifanias Domésticas* (2014), título del libro de microrrelatos de Pedro Afonso Vasquez (1954) saca partido de la complementariedad que se puede potenciar entre imagen –en concreto la fotografía– y el microrrelato. Los textos que aquí se encuentran se inspiran en las fotografías de *Photodiscovery: a century of extraordinary images, 1840-1940* (Thames and Hudson 1981), del editor de fotografía inglés Bruce Bernard y son narrados a partir del punto de vista de una mujer “pós-balzaquiana [...], que vê a própria vida desfilar diante de si ao revirar a caixa em que guarda suas fotografias em agradável desordem” (Vasquez 6). El fuerte despliegue visual de los microrrelatos atiende a reflejar una visión humanizada del cotidiano, atenta a los detalles y con una presencia insoslayable de resonancias íntimas confesadas por el personaje femenino o por un narrador que describe los gestos de ese personaje:

A MENINA LOBA

Desgrenhada e aflita, ela contempla seus olhos no espelho e os acha amargos. Olhos de menina loba, de fêmea insidiosa e voraz.

Desgrenhada e aflita, ela sente-se confusa e acuada como uma rês no abate, como uma daquelas vacas cansadas de procriar que são vendidas prenhes aos matadouros para render mais no peso.

Desgrenhada e aflita, ela não pode evitar um gesto de pavor quando percebe que os olhos aleivosos de menina loba deram lugar a enormes olhos arregalados de vaca velha (15).

Verónica Stigger (Porto Alegre 1973), autora que se hace conocer en 2003 con la publicación del libro de microrrelatos *O trágico & outras comédias*, presenta una de las propuestas actuales más audaces del microrrelato brasileño, al destacar de forma radical e insurrecta la trivialidad, el sin sentido o el caos de la experiencia vital contemporánea. Sus textos llevan al extremo la expresión de fragmentariedad, siendo esta el fundamento que lleva a trabajar la figura humana desde una corporeidad lacerada, incompleta, residual y abyecta. De este modo, los procesos de deformación y descomposición de lo humano constituirán la dinámica más marcada de los textos que conforman sus siguientes obras, *Grand cabaret demenzial* (2007) y *Anões* (2016):

CÂNCER NO CU

Moacir tinha câncer no cu e um gato verde.

O câncer surgiu quando Moacir tinha apenas treze anos.

O gato, no mesmo dia em que sua mulher o trocou por um entregador de pizza a metro, dez anos atrás.

O câncer tem-lhe sido fiel desde então: jamais o abandonou.

O gato, não: arriscou-se a fugir uma ou duas vezes; dizem que não suportava o som do violino que Moacir insistia em tocar mal.

O câncer incomoda quando Moacir quer sentar.

O gato incomoda para Moacir sentar-se e, desse modo, poder enroscar-se e ronronar em seu colo.

Em uma coisa, pelo menos, o câncer e o gato estão em consonância: ambos não deixam o dono dormir. Os dois parecem se unir para fazer o desgraçado do Moacir sentir dor toda vez que se vira na cama: o câncer, por razões evidentes; o gato, porque não permite que Moacir se mexa sem lhe enfiar as garras nos pés freqüentemente descobertos.

Um dia, Moacir acordou cansado demais das múltiplas noites insones. Tomou uma resolução, uma faca pontiaguda e um espelho. Virou-se de costas, baixou o pijama e tentou extirpar o

câncer do cu. O máximo que conseguiu foi aumentar em trinta e cinco por cento o buraco de seu ânus e sangrar muito durante quatro dias ininterruptos. Moacir tomou, então, outra resolução, outra faca pontiaguda e largou de lado o espelho. Pegou o gato pelo rabo e passou-lhe a faca no pescoço. Assim, Moacir continua com o câncer no cu, mas sem o gato verde (*O trágico & outras comédias* 9-10).

CAÇA

Primeiro dia da temporada de caça.

Dois caçadores já morreram por engano, e uma camponesa foi atingida nas nádegas por um disparo perdido. A bala foi retirada com sucesso e a camponesa passa bem (*Anões* 42).

Otro autor que cabe mencionar en el uso del microrrelato como registro de lo real cotidiano es Deusdedith Rocha Jr. y su libro *Microcontos* (2016). Autor vinculado a la poesía desde hace más de treinta años, como él mismo declara en las notas de presentación del libro, vio en el microrrelato la posibilidad de reinventarse a través de la unión del “contexto e a ação de uma história imaginada” y la “reflexão filosófica que a síntese poética instiga em frases com trinta palabras, com 140 caracteres, ou com outras formas resumidas de narrar um ou um conjunto de acontecimentos, sempre tendendo para o minimalismo” (Rocha Jr 11). Sus textos obedecen a un rigor formal que va más allá de la restricción de número de palabras: la exactitud numérica de 100 palabras por texto coexiste con una narrativa que obedece a una estructura clásica del género épico, es decir, con inicio, nudo y desenlace. De este modo, la frase inicial suele ser una aserción con un valor de verdad generalizante, que se validará con la progresión de la trama y con las acciones del protagonista, en general, participante único de la acción. Al desenlace le corresponde el cuestionamiento crítico, a veces en clave irónica, de las acciones y comportamientos del personaje o, a su vez, la revelación de un final improvisado e inesperado, que se desintegra del esquema cuadrículado del texto:

INVEJA

Queria ser igual a ele em tudo, e o imitava, mesmo que isso lhe custasse um preço muito alto. Deixou crescer o cabelo aos cachos, passou a se vestir com aquele terninho justo e ter os sapatos bem engraxados e reluzentes. Não se esqueceu das luvas e o chapéu, caído para o lado, e andava manco e feliz, para ser igual ao tal amigo que tanto admirava. Só ficava confuso e irritado quando os outros, desconsiderando o esforço que demoradamente realizava todo o dia para parecer tanto com o seu amigo de infância, a ele se dirigiam chamando-o de Michael Jackson (52).

Contos mais que mínimos (Tinta Negra 2010) es el libro de microrrelatos que publicó la autora Heloísa Seixas, escritora y traductora carioca, formada en Periodismo. Cuatro veces finalista del premio Jabuti, tiene publicado más de una veintena de libros, entre novelas, libros de crónicas, de cuentos, literatura infantil y juvenil y piezas de teatro. Su único libro de microrrelatos surgió, como la propia escritora enuncia en el prólogo, de la compilación de textos en la columna que firmaba en el periódico *Folha de S. Paulo*, “Contos mínimos”, en el período entre 1996 y 1997. Allí publicaba dos veces a la semana textos muy breves, adaptados a la limitación espacial que le designaban en el periódico, hecho que le permitió ensayar la concisión y depuración lingüística en seis líneas y media. Serán los temas del cotidiano los que proliferan en estos textos:

SÍNDROME DO CLAUSTRO

A história saiu nos jornais. O jornalista francês Jean-Dominique Bauby, com 43 anos, teve um derrame que o deixou totalmente paralisado. Só a mente ficou intacta. Com a alma aprisionada num corpo imóvel, tinha o que a medicina chama de síndrome do claustro.

Um detalhe: ele conseguia piscar o olho esquerdo. Com a ajuda de uma terapeuta, que lia para ele as letras do alfabeto, uma a uma, escreveu um livro, piscando o olho na letra escolhida, formando palavras e frases. Na semana em que o livro saiu, ele morreu.

O ser humano pode ser mais do que qualquer ficção (51).

Otro autor que, además, es crítico y estudioso de la minificción brasileña contemporánea es W. Del Guiducci. Bastante activo en redes sociales, publica en 2016 *Curto e Osso* título homónimo de su blog, y *Suite Cemitério*, en 2020, resultado de una selección de textos de su perfil de Instagram @instantextos. Reproducimos dos de los varios microrrelatos de su autoría:

“Se não tá bom, passa no DP e pede as contas”.

“Diminui esse ar-condicionado”.

“Maior corno viúvo da cidade inteira”.

“Aumenta esse ar-condicionado”.

“Esse ano não dá não, pai. Vamo ver ano que vem”.

Isso tudo retumbando na cabeça enquanto ele virava lentamente o volante pra esquerda explodindo o ônibus e seus 48 passageiros contra um caminhão-cegonha na BR-040.

O pessoal acha que ele cochilou (*Curto e Osso* 8).

Ao largo do muro onde o general fuzilou centenas nascem pés de bala.

Perdem-se aos montes.

Nenhuma mãe as colhe, pois sabem que não haverá mais revoluções (*Suite Cemitério* 5).

Plagados de ironía, los microrrelatos de Guiducci son píldoras cáusticas que invitan a la reflexión sobre el automatismo y la banalización de los pequeños horrores cotidianos. El despropósito de las conductas deshumanizadas tan asiduas de la existencia contemporánea se destaca mediante narradores que no muestran señas de empatizar con lo que cuentan, tratando de desvelar sin filtros la crudeza de la experiencia vital más precaria en Brasil.

En común, las propuestas que involucran una aproximación formal del microrrelato a la crónica revelan esa atracción por detenerse en los materiales que ofrece el presente, en un compromiso de denuncia dirigida a los sistemas políticos, sociales y económicos imperantes. Asimismo, toman estrategias de distanciamiento o extrañamiento sobre la realidad operada, de modo a concienciar sobre las escalas de valores, en particular los conceptos de moralidad, lógica o justicia, activando una línea que involucra el microrrelato con los discursos de resistencia.

3.2. La huella latinoamericana

La segunda tendencia que marca esta categoría textual en este país la denominamos de corte latinoamericano, ya que tiende a usar las fórmulas y temas que más se han apuntado en el deslindamiento de su tradición: la exploración de los géneros de lo fantástico y de lo maravilloso, los juegos metaficcionales, los procesos de reescritura y la apropiación de modelos literarios clásicos o de tradición oral como la fábula y el bestiario. Por tratarse de una tendencia ampliamente estudiada en el ámbito latinoamericano y con eximios cultores en países como México, Argentina o Perú, nos ocuparemos tan solo de reflejar esta tendencia a partir de sus tres mejores autores en Brasil: Marina Colasanti, Eno Teodoro Wanke y Moacyr Scliar.

Marina Colasanti (Eritrea, 1937), una de las escritoras más longevas y seguramente la autora más internacionalmente conocida del microrrelato brasileño se estrenó en este género con la publicación del libro *Zoológico* en 1975, siguiéndose *A Morada do Ser* (1978), *Contos de amor rasgados* (1986) y *Hora de alimentar serpentes* (2013). Todos ellos, elaborados sobre un esqueleto temático específico, se construyen mediante un estilo que permanece intacto, pese a las más de tres décadas de producción literaria afincada a esta categoría discursiva: textos incisivos, que se atañen a lo simbólico y al detalle, profundamente visuales, cinematográficos, resultantes de una mirada que cuestiona continuamente las versiones unívocas de las grandes narrativas que pueblan el imaginario común. Por ello, en su mayoría, los microrrelatos de Colasanti se tejen habitualmente a través del registro paródico, asumiendo una visión crítica sobre el patrimonio

cultural y literario universal, sobre todo aquello que atañe los grandes mitos de la Antigüedad Clásica, los símbolos, los cuentos de hadas y los protagonistas de la literatura infantil universal. Reproducimos dos microrrelatos, de su primera y última obra, dejando constancia de esa voz irreverente que sobresale de las reescrituras paródicas del mito:

ATÉ MESMO

Nasceu fauno ao contrário. Da cintura para cima cabra, da cintura para baixo homem. Estavam perdidos os melhores atributos. Esforçou-se embora por suceder. Rejeitado pela mitologia tentou em vão inserir-se nas espécies às quais, bipartido, pertencia. Mas até mesmo quando, tentando reviver a procissão dos Lupércuos, saiu correndo atrás de uma jovem, armado de uma correia de couro, seu gesto foi incluído na crônica policial, sem que lhe fosse reconhecido o sagrado propósito de fertilizá-la (*Zoológico* 39).

MAIS QUE UM PENTEADO

Inquietas sempre, as serpentes na cabeça de Medusa tolhiam-lhe por vezes a clareza de pensamento. Só uma ameaça as acalmava: trança (*Hora de alimentar serpentes* 371).

Si tuviéramos que establecer una comparación entre la propuesta de Colasanti y la de Eno Teodoro Wanke (Ponta Grossa, 1929 – Rio de Janeiro, 2001), diríamos que la obra de Colasanti tiende a establecer un juego mucho más íntimo con un patrimonio cultural elevado y el humor y la ironía que destellan sus textos resultan más sutiles y el gesto provocador más disimulado. A su vez, temáticamente, los microrrelatos de Eno –escritor conocido en su país por ser activista del movimiento literario alrededor de la trova– muestran el afán por enseñar los andamios de la escritura y la expresión de la autoconciencia artística, driblan los convencionalismos y el tono serio y grave y hacen guiño a un imaginario cultural de raíz mucho más popular. *De rosas & de lírios* (Editora Codpoe 1987), *A máquina do mundo* (Edições Caravela 1989), *Joaquim* (Editora Codpoe 1990), *Caminhos* (Edições Plaquette 1992) y *Babel* (Editora Alcance 1992) son los títulos de obras que exploran en exclusivo los territorios del microrrelato metaficcional y maravilloso:

NADA

O presente miniconto tem, exatamente, três parágrafos. Na verdade, nada há nele. Nem uma história, nem um pensamento que preste. Inútil prosseguir em sua leitura.

Como o amigo leitor verifica, já estamos no segundo parágrafo e nada ainda aconteceu. Nem no terceiro parágrafo acontecerá. E nem num quarto hipotético parágrafo, se houvesse, nada nele haveria.

E agora? Vê que o terceiro e último parágrafo começou e até aqui nem verdade nem mentira teve lugar, a não ser que o conto, sendo vazio, nada conta. Como, aliás, prometido e avisado desde o início (*De rosas & de lírios* 48).

El microrrelato “Nada” es paradigmático de esta escritura autorreferencial, no solo por el hecho de plasmar la conciencia de la producción de un texto narrativo, sino por constituir un ejercicio de autoalusión y de descripción interna de lo que ocurre en el propio texto que se produce. Se invierten tres párrafos en exponer absolutamente nada y que confirman la promesa lanzada en las dos frases inaugurales: “el presente microrrelato tiene, exactamente, tres párrafos. En realidad, nada hay en él”. Se cae en una especie de despilfarro lingüístico y, por ende, se contradice intencionalmente el fundamento de economía y elipsis lingüística, fundamental para lograr en el microrrelato el efecto de máxima sugerencia con la mínima expresión verbal y que aquí se tergiversa irónicamente como maniobra de expresión humorística.

Esta tendencia, en definitiva, se dispone a reflejar el ámbito cultural, repensando las visiones unívocas de los discursos tradicionales y canónicos, siendo particularmente llamativos los procesos de autocontemplación del fenómeno literario y de las bases en las que se construye y se enquistaba el discurso canónico. Moacyr Scliar (1937-2011, Porto Alegre), médico y autor de más de setenta obras, es, junto a Dalton Trevisan y Marina Colasanti, de los escritores de microrrelatos con mayor proyección internacional, no solo por estar su obra más destacable traducida a diversos idiomas, sino por los reconocimientos obtenidos, entre ellos varios premios Jabuti y el Casa de las Américas. Sus comienzos como autor son ya preñados de una predilección hacia la narrativa breve, con la publicación de cuentos que reflejan su formación como médico en *Histórias de um médico em formação* (1962), al que le siguieron *Tempo de espera* (1964) y *O carnaval dos animais* (1968), esta última considerada por el propio como de gran madurez literaria. La incursión por los temas relacionados con su profesión de médico y su condición de judío que huyó de la persecución pueblan con frecuencia sus primeros libros (Waldman, 22), pero es el uso que hace del género fantástico en sus relatos el que delata la lectura y consecuente influencia de los grandes maestros del cuento latinoamericano, con el uso de tramas enigmáticas, el juego ambiguo entre lo real y lo imaginario, y personajes que guardan sombras y alguna excentricidad y finales completamente abiertos. Es conocido sobre todo por sus novelas, cuentos y crónicas, aunque cuenta también con ensayos, literatura infantil y juvenil. Nos interesa mencionar la obra ganadora del premio Casa de las Américas, en 1989, *A orelha de Van Gogh*, pues, aun considerándose un libro de cuentos, una parte muy significativa de los textos que lo conforman

juegan con una apariencia y con ingredientes más propios del microrrelato, desde luego por no ir más allá de la página impresa, pero también gracias a la sintonía con las fórmulas de transgresión del pensamiento y el uso recurrente del distanciamiento irónico:

MENSAGEM

O Rei mandava cortar a cabeça dos mensageiros que lhe davam más notícias. Desta forma, um processo de seleção natural se estabeleceu: os inábeis foram sendo progressivamente eliminados, até que restou apenas um mensageiro no país. Tratava--se, como é fácil de imaginar, de um homem que dominava espantosamente bem a arte de dar más notícias. Seu filho morreu, dizia a uma mãe, e a mulher punha-se a entoar cânticos de júbilo: Aleluia, Senhor! Sua casa incendiou, dizia a um viúvo, e este prorrompia em aplausos frenéticos. Ao Rei, o mensageiro anunciou sucessivas derrotas militares, epidemias de peste, catástrofes naturais, destruição de colheitas, miséria e fome; surpreso consigo mesmo, o Rei ouvia sorrindo tais novas. Tão satisfeito ficou com o mensageiro, que o nomeou seu porta-voz oficial. Nesta importante posição, o mensageiro não tardou a granjear a simpatia e o afeto do público. Paralelamente, crescia o ódio contra o monarca; uma rebelião popular acabou por destituí-lo, e o antigo mensageiro foi coroado Rei. A primeira coisa que fez, ao assumir o governo, foi mandar executar todos os candidatos a mensageiro. A começar por aqueles que dominavam a arte de dar má notícias (121).

La ausencia de coordinadas espaciales específicas, así como el anonimato de los personajes son rasgos que remeten este microrrelato para una ambientación concomitante a las narrativas de tradición oral, aunque el sentido ilógico e inusitado que adquiere la trama y el desenlace lo posicionen en las antípodas de cualquier componente moralizante o ejemplar. Por otro lado, la idea de un rey con pleno derecho a la ejecución de una justicia implacable y hecha a su medida recuerda el entorno medieval, asunto apetecible para algunos autores de microrrelatos hispanoamericanos. En efecto, ya Marco Denevi, en su “Veritas odium parit” usaba el mismo tópico, aunque sin tocar en el sentido común y lógico del texto:

VERITAS ODIUM PARIT

Traedme el caballo más veloz, pidió el hombre honrado. Acabo de decirle la verdad al rey (159).

En otro microrrelato, Scliar utiliza la misma ambientación anónima y el mismo personaje monárquico, pero eso sí, le quita todo el efecto irónico y sarcástico de “Mensaje”:

MINUTO DE SILÊNCIO

O rei morreu, e o governo decretou: no dia seguinte ao do enterro, às dez horas da manhã, toda a população deveria guardar um minuto de silêncio. Assim foi feito, e à hora aprazada um pesado silêncio caiu sobre todo o país.

As pessoas que estavam na rua viam outras pessoas, absolutamente imóveis, em silêncio. Supostamente deveriam estar pensando no monarca falecido, e, de fato, muitos pensavam nele; na verdade quase todos, a exceção sendo representada por um professor de matemática que tão logo ficou em silêncio, pôs-se a fazer cálculos e descobriu que a soma dos minutos de silêncio de vinte e seis milhões e oitocentos mil cidadãos equivalia a cinquenta anos, exatamente a idade que tinha o rei ao falecer. Uma vida se perdeu, pensou o professor, outra vida se está perdendo agora, no silêncio. E logo depois: não, não está se perdendo, não inteiramente, pois algo descobri – o que será?

Nesse momento, na maternidade, sua mulher dava à luz a uma criança que, portadora de múltiplas lesões congénitas, não resistiu: viveu apenas um minuto. O tempo suficiente para que a mãe a batizasse com o nome do saudoso rei (131).

La situación de crisis (Waldman 24) a que se reporta temáticamente un número muy considerable de obras de Scliar denota en realidad que el recurso a lo fantástico es un disimulo estético que encara la indefensión, la precariedad y el desamparo humanos desde ángulos menos directos y al mismo tiempo válidos de una aspiración a lo universal. Por ende, “Realismo e fantástico aliam-se, substituíndo relações de causalidade por relações de contigüidade” (Josef 37), de forma a buscar modos oblicuos de abordar esas preocupaciones de tipo humano que tiene el escritor brasileño.

3.3. El tono elegíaco y la atomización verbal

La tercera vertiente del microrrelato brasileño está asociada a una sensibilidad acuciada hacia la depuración formal máxima que coquetea con el ámbito poético. Nace gracias a tres móviles importantes: la acometida de muchos poetas en territorios mestizos, construyendo textos que cruzan las fronteras sobre todo de la poesía, pero también de la narrativa, de la crónica y del ensayo, y sin perder de vista la extrema sobriedad formal; el desarrollo exponencial de antologías de microrrelato brasileño, muchas de ellas organizadas no por tarea recopilatoria sino por invitación a autores en seguir unas pautas concretas vinculadas a retos de experimentación y desafío a los límites formales de la creación ficcional, y, por último, pero no menos crucial, la influencia y repercusión de la obra de Dalton Trevisan en la conformación de la identidad del microrrelato en Brasil. De las dos primeras manifestaciones/motivaciones surgen asimismo dos corrientes

dentro de esta naturaleza de textos: las que encuentran en esta categoría textual la mejor forma de expresar y hacer sobresalir lo inefable, lo trascendente y el desconcierto de la existencia, o captar la esencia de un instante que se sabe fugaz, y, en otro sentido, las que hacen del microrrelato un instrumento y arte del ingenio y agudeza del humor, de la ironía, del juego de palabras y la picardía lingüística. A su vez, de los textos de Trevisan surge una vertiente mucho más coloquial, dialogante y ceñida a cuestiones de denuncia social. Empezamos precisamente con la exploración de esta tendencia con la mención a la vasta incursión de Dalton Trevisan por el microrrelato y que incluye las obras *Arara bêbada* (2004), *99 carnívoras nanicas* (2007), *Maníaco de olhos verdes* (2008), *Duzentos ladrões* (2008), *111 Ais* (2010) y *Desgracida* (2010).

Los rasgos más peculiares de este autor –en los libros que más nos interesan aquí, *Ah, é?* (1994) y *Desgracida* (2010)– se sitúan en el ámbito de una coloquialidad fría: muchos de sus textos son diálogos puros, despojados de una componente contextual explícita y descriptiva, que enseñan las versiones más despiadadas, crueles, pero también más libidinales de los vínculos humanos. Sus “minihistórias”, –la catalogación genérica que aparece en la obra *Ah, é?*– no provienen tanto de un ejercicio estilístico de decantación y compresión de la expresión verbal, sino de un síntoma y caricatura de la propia degradación y pérdida del sentido de humanidad de los personajes y de la condición humana en general. La mínima expresión verbal, asociada a una voz cáustica se convierte así en la herramienta ideal para caracterizar un entorno que se hace grotesco y profano.

11

Reinando com o ventilador, a menina tem a ponta do mindinho amputada.

Desde então as três bonecas de castigo, o mesmo dedinho cortado a tesoura (12).

171

Chorando baixinho, o velho disca todas as combinações possíveis. Mas não acerta o número da própria casa (124).

186

O escritor é irmão de Caim e primo distante de Abel (136).

El silencio, impulsado por intervenciones escuetas, por bloqueos de la sensibilidad indulgente de los personajes e incondicional aliado del sarcasmo y de la ironía, reivindica ser un personaje más en los microrrelatos de Trevisan para intervenir y boicotear, desde lo grotesco y lo profano, la acción de los personajes humanos.

Esta tercera tendencia del microrrelato brasileño tiene asimismo mucho que ver con sus manifestaciones pioneras que, como hemos tenido la oportunidad de analizar, transitan en estrecha connivencia con el poema en prosa⁶, pero que se desintegran de él por su reivindicación experimental. En todas estas manifestaciones, vamos a encontrar como consecuencia última la tendencia a la contención máxima de la expresión lingüística, llegando a una poética, si así la podemos denominar, de la reverberación, puesto que se centra en los efectos de la asociación de palabras y que activa un mecanismo propio de lectura que necesita la lentitud para su asimilación e interpretación.

Para comprobar esta manifestación, son muy significativas las palabras de Joaquim Branco, especialista en la obra de Adrino Aragão, que definen el microrrelato desde su concepto teórico, acercando sus fronteras a las fórmulas poéticas breves:

Próximo da poesia concreta, do haikai e dos poemas em prosa pela rapidez e diminuta extensão, o miniconto, que é como se denominou essa espécie de narrativa, deles diferiu pelo seu caráter de prosa ficcional para a qual é preciso estar atento o leitor para não confundi-lo também com os pequenos relatos morais, o chiste ou os simples enunciados de efeito.

Seu mecanismo expressional, embora presente, de certo modo, características do conto, dele se diferencia principalmente pelo efeito que produz ao ganhar um sentido maior de susto, surpresa e busca da reflexão para o leitor (193).

La idea de liberación de la palabra y de la propia poesía a través de la apertura de sus fronteras es la estrategia usada por Oscar Kellner Neto para justificar su incursión por territorios de la microficción que él los ubica entre el “mini-conto” y el “flash-conto”. De hecho, esta idea de liberación se asocia a un ademán general experimentalista de los autores que apuestan por la tendencia del microrrelato brasileño que camina entre la poesía y la narrativa de romper con las reglas establecidas en el campo literario. Su objetivo atañe el de encontrar fórmulas de alto impacto –las que potencian el vértigo cognitivo– tanto a nivel formal como en su contenido. De ahí que, además de la concisión extrema y la suspensión de la acción, se busquen otras estrategias como la ausencia de puntuación y de mayúsculas o la propia versificación, de modo a potenciar el extrañamiento. Tal como Elias José, Neto invoca con insistencia a una figura femenina particular, personificada en el nombre de Palmira, para vertebrar, cual

⁶ En realidad, el mestizaje es un rasgo muy frecuente y común en la poesía brasileña contemporánea. El coqueteo con recursos más propios de otros campos genéricos, como las fórmulas narrativas, es una particularidad que toma especial relieve con la expansión de modelos líricos extraordinariamente experimentales, como es el caso de la poesía concreta, desarrollada a partir de la década de los 50 del siglo XX.

musa poética omnipresente, un discurso que busca la reconciliación y la simbiosis de los elementos más primitivos de la naturaleza, al mismo tiempo que remete al hombre como parte de ese mismo entorno. La escritura lacónica, despojada del artificio y de la descripción, se alía por ende a una representación prodigiosa de la existencia, por lo que se explicita una necesidad de reconectar el lector con esa pertenencia e identidad originaria:

ORIGEM⁷

alargando o vôo, penetrou nos intestinos dum grande leão, cuja juba se estendia por milênios. recostado num órgão distendido, participou como sêmen da cópula do felino e nadou apressado entre outros esparsos espermatozoides e fecundou imaculado óvulo. a gravidez se completou rapidamente e a leoa pariu muitas esfinges que se espalharam pelos desertos de certa parte do mundo (51).

Del mismo tono místico se concibe el microrrelato en Adrino Aragão (Manaus, 1936). Cabe señalar que una parte sustancial de la obra de este autor se inscribe en el género cuento, como *As três faces da esfinge* (1985), *Tigre no espelho* (1996) o *Histórias da infância* (1998). Sin embargo, su segundo libro, *Inquietação de um feto* (1976), prima por la presencia de textos entregues a la frase depurada y al valor simbólico que adquiere la parquedad lingüística:

INVENÇÃO

de barro, o primeiro homem. em seguida vieram o segundo, o terceiro, o quarto, logo um exército deles. pisando o barro, os homens de barro marcharam. homem e barro, barro e homem. um, dois, feijão com arroz. de barro não presta, seu bobo. vem o sol e parte ele todo. o jeito é soprar. com força. mais força ainda. como se você aviasse o fogo no fogareiro de carvão. com o sopro, o barro se fez homem. mais tarde, com o calor do sol, o homem partiu-se ao meio. nada mais pôde ser feito. o seu criador já cuidava de outros inventos (47).

Llegamos así a una estética que, si bien reivindica un espacio autónomo, presenta una sensibilidad lírica muy marcada. El reiterado uso de la palabra “inquietação” (inquietud) es por demás síntoma y síntesis de una poética alineada con la expresión del desasosiego y el silencio se convierte en un ingrediente

⁷ Este texto aparece con la denominación de “flash-conto” en la revista *Totem*, n.º 4, en febrero de 1976.

sutil que actúa en el texto como mecanismo que desencadena el suspense, anterior a una acción inminente y definitiva:

SEGUINDO O ROMANCE

o homem encheu os bolsos da calça de pedrinhas e entrou nas águas do rio, decidido a acabar com a solidão. mas, sem que percebesse, as pedrinhas foram se libertando da possível cumplicidade, pelos furos nos bolsos (107).

La expresión humanizada de la narrativa brevísima encuentra también en Geraldo Lima (Planaltina, 1959) otro escritor de referencia de la tendencia de decantación máxima del microrrelato. La obra que nos importa mencionar, *Tesselário* (2011) se vuelca en la construcción de pequeños patrones ficcionales que, a través de la expresión del síntoma, del instinto y de lo velado, demuestran la fragilidad y la precariedad de las relaciones humanas, en especial las que se construyen a partir del deseo y del placer y que casi siempre se disuelven en la manifestación de una transgresión moral.

XXX. CONVERSÃO

-Você sabia que Deus está vivo?
-Só vendo para crer (40).

XXVI. PALIMPSESTO

Tudo o que sei é que sob este texto há outro texto, ou outros tantos, vistos a olho nu se quiseres. Cada palavra esconde outra palavra, uma infinidade se ousares ir além. Se quares. Escriba ou não, basta-te olhar através dos signos; lá no fundo, após a longa viagem dos olhos, a descoberta: outra galáxia pulsa. Frágil é o pergaminho, no entanto (36).

En una misma línea minimalista de la extrema síntesis combinada con la manifestación de desaliento hacia la condición y comportamientos humanos aparece en 2016 la última obra de João Anzanello Carraschoza (Cravinos, 1962), *linha única*, un libro que, con esmero gráfico, representa un alegato a la aprehensión del instante y que se vuelca en exponer la reacción muchas veces grotesca, violenta y deshumanizada de los sujetos frente a cualquier situación banal y cotidiana:

MARCA

Evitava bater no rosto. A alma, um vergão só (63-64).

FÉ

Leu o salmo 27, pegou o revólver e foi assaltar o banco (91-92).

Como vemos en estos microrrelatos, la depuración formal es tan importante como la expresión de un sentido trágico y decadente de la conducta humana. Algo parecido hace José

Rezende Junior (Aimorés, 1959) en su obra *estórias mínimas* (2010), otro paradigma de obra que refleja el cuidado austero en crear tensión e impacto a partir de la síntesis máxima. Los textos no superan los 140 caracteres, pero, en contraste con Carrascoza, recurren a la ironía, a la sátira, a los juegos de palabras y a las paradojas para exorcizar temas como los de la soledad, las pasiones humanas, los encuentros y desencuentros amorosos.

MATERNIDADE

A gravidez, tranquila. O parto, rápido e indolor.
As dores foram depois –e para a vida inteira (26).

SÓ SE VIVE MUITAS VEZES

Nada contra a reencarnação. O triste é começar tudo de novo.
Sabe quantos primeiros amores eu já sofri nessas vidas? E toda vez dói (66).

De esta expresión tan escueta del microrrelato, ya sea utilizando un tono lúgubre o sarcástico y lúdico, nacen, como hemos mencionado anteriormente, la mayoría de las antologías de este género en Brasil. *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século* (2004) es solo la primera –y la que más repercusión obtuvo– de muchas antologías de microrrelatos que se propagan en la escena literaria brasileña con el cambio de milenio. Su organizador, Marcelino Freire, se inspiró en la extrema brevedad del archiconocido “El dinosaurio” de Monterroso, para convocar a cien escritores, algunos de ellos muy considerados, como Dalton Trevisan, Fernando Bonassi, Luiz Ruffato, Moacyr Scliar, Nelson de Oliveira o Lygia Fagundes Telles y retarles a escribir un microrrelato sin otra restricción formal o temática que la extensión máxima de 50 letras.

12

-Diz que me ama.

- Aí é mais caro (Villa 12).

16

Uma vida inteira pela frente.

O tiro veio por trás (Moscovich 16).

En palabras de Marcelo Spalding, uno de los críticos que se abalanzó sobre el fenómeno y la repercusión de este libro, “está em jogo não apenas uma questão estética mas uma questão ideológica, chegando muitos a associar textos tão curtos com a superficialidade e a perda de espaço e de importância da leitura no mundo contemporâneo” (75). En términos generales, una parte significativa de los nuevos autores influenciados por esta vertiente apuesta por jugar con una circunscripción formal más o menos rígida. Asimismo, se debe resaltar que algunos de estos

autores, con este mismo propósito de retar los límites de la creación literaria, se hacen eco del texto de Monterroso:

ENTERRO DO PAI

Autoritário e cruel, mesmo ausente, ele ainda estava lá (Mello 1).

También Edson Rossatto (São Paulo 1978), editor de Andross (São Paulo), se destaca por su libro *Cem toques cravados* (2010) y por la incursión en una escritura lúdica que testa los límites de la expresión lingüística con textos de extensión exacta de 100 caracteres cada. Además, ha organizado varias antologías como *Expresso 600. 61 microcontos de vários autores* (2006), *Retalhos. Contos e Microcontos* (2007), *Entrelinhas. Antologia de contos e microcontos* (2008), *Histórias Liliputianas. Antologia de Microcontos* (2010). Algunas de las peculiaridades que encontramos en estos textos se ubican en la propensión a los juegos de palabras, paradojas, pero también manifiestan por veces un minimalismo demasiado simplificador.

Hablando todavía de antologías, cabe destacar *Brevíssimos!*, una obra del 2005 organizada por Charles Kiefer y publicada por la editora Bestiário, y *Contos mínimos S/A*, organizada por Lohan Lage Pignone (Penalux) y publicada en 2013. En el caso de *Contos mínimos S/A*, la antología se hizo a través de un concurso de microrrelatos, el *I Concurso de Minicontos Autores S/A*, en el que los seleccionados eran monitorizados por los cuatro miembros del jurado a lo largo de 3 meses y que resultó en la compilación de 80 microrrelatos. Destacamos un ejemplo, de la autoría de Kriemler:

VESTIDA PARA MATAR

No *closet*, separou seus números prediletos. Armani nº36, Louboutin nº38, Chanel nº 5, Taurus calibre 22 (25).

También la serie “Lilliput” de la editora Casa Verde se dedica, desde 2005, exclusivamente al microrrelato brasileño, contando en su catálogo con antologías, como *Contos de bolso* (2005), compuesto por cien microrrelatos de 43 escritores, *Contos de bolsa* (2006), donde el tema de la mujer es el hilo que encadena los textos de 47 autores, *Contos de algibeira* (2007), una antología que integra a más de cien escritores, portugueses y brasileños, *Contos comprimidos* (2008), una obra que reúne microrrelatos bajo el binomio temático de la salud-enfermedad. Además, esta casa editorial también incluye libros de autoría individual, como *Minicontos e muito menos*, de Laís Chaffe y Marcelo Spalding (2009), *Minicontando*, de Ana Mello (2009), 80

contos sem desconto (2012), de Adair Philippsen y *Numa estrada sem fim que carrego aqui dentro* (2019), de Lélia Almeida.

Aún dentro del mercado editorial, es igualmente significativo el nacimiento de sellos dedicados exclusivamente a la escritura hiperbreve, como ocurre con *Três por Quatro*, de la editora Multifoco, que ya ha publicado más de una decena de títulos de microrrelatos, y *Microlux*, sello de la editora Penalux, a cargo del escritor Wilson Gorj. Es particularmente relevante destacar la importancia que tienen estos dos sellos editoriales no solo por su labor especializada de difusión del microrrelato brasileño, sino por la tendencia que consolidan en publicar autores que siguen un modelo de atomización del texto, de proximidad de la narrativa brevísima con la lírica y la exploración de los sentidos dobles y la ambigüedad en los discursos más elípticos.

Beatriz Funári, Paulo Fodra, André Luis Gabriel o Bobby Baq son algunos ejemplos de autores publicados en el sello *Três Por Quatro* y cuyas obras apuestan por explorar los juegos de palabras desde la capacidad elíptica del lenguaje:

LENHADOR

A enxada na mão mostrava que era um homem simples e forte. O que ninguém suspeitava é que ele enterrava mais do que algumas árvores (Funári 24).

Ela o chamou de nerd. Ele se revoltou de imediato e a espancou com o 4º volume da *Enciclopédia Britânica* de 1978 (Fodra 17).

Ela apaixonou-se perdidamente, à primeira vista. Ele, com segundas intenções (Gabriel 35).

30. FACA

Mal-humorada, mas animada. Tanta amolação deixou-a afiada. Descobriu-se apta a cortar a relação (Baq 12).

4. Bonus track: el microrrelato se adentra en la red

Mencionamos muy brevemente la inmersión del microrrelato brasileño en la Red, por el surgimiento de blogs, páginas webs y proyectos transmediales que exploran la potencialidad de este discurso en dialogar con lenguajes y medios, como el audiovisual, el pictórico y con la oportunidad del lector de interactuar materialmente con el microrrelato. Si bien se trata de un campo altamente creativo y con posibilidades expansivas que la publicación en papel difícilmente puede asumir, el microrrelato en la Red comporta una desventaja mayor, por la obsolescencia de los blogs personales o de revistas literarias donde se incluyen, lo que hace en algunos casos imposible rescatar esos contenidos que, por el motivo que sea, han sido cerrados e invisibilizados.

Apoyados en la idea de que el medio virtual sirve de potente vehículo de difusión (Souza 79), son varios los blogs de autores que se lanzaron por este medio antes mismo de publicar en soporte papel. La gran mayoría desarrolló su actividad en este espacio a lo largo de la segunda década del siglo XXI. Citamos algunas páginas personales que pueden servir de referencia, como son los de Cláudio Costa, *Micronarrativa, microcontos, nanoconto* (<http://micro-pilulas.blogspot.com>), el de Wendell Guiducci (<http://curtoeosso.blogspot.com.es/>), el de Thiago Moralles, (<http://tfmoralles.blogspot.com.es/search/label/Microcontos>), el de Lidiane Nunes, *Deslocamentos* (<http://nuneslidi.blogspot.com.es/search/label/Minicontos>), el de Chico Pascoal, *Microrelatos do Cheeko* (<http://microrelatosdocheeko.blogspot.com>) y el de Jarbas Novelino Barato, *Primeiros mil microcontos* (<http://terceirosmicrocontos.blogspot.com>). Todos ellos nacen con el objetivo de divulgar sus creaciones y en ellas atestiguamos la prevalencia de las formas extremadamente breves, siguiendo la estela de las antologías del microrrelato brasileño, anteriormente mencionadas.

Por otra parte, cabe destacar la labor realizada por los profesores universitarios Marcelo Spalding, Ana Mello y Maurem Kayna, a través de la creación de las páginas *Minicontos.com.br* (<http://www.minicontos.com.br/>) y *Literatura Digital* (<http://literaturadigital.com.br/>). En ambas se encuentra un importante repositorio bibliográfico y un fórum de divulgación y discusión de lo que supone ser la lectura y la producción literaria en la era digital, con el objetivo de atraer la atención hacia los textos nativos de los nuevos soportes tecnológicos, como el iPad, los terminales del sistema Android o el Kindle.

Por último, creemos importante hablar de la plataforma *Portal dos Microcontos* (<http://microcontos.com.br/>), un proyecto desarrollado por Carlos Seabra que pretende difundir lo que se está gestando en Internet con respecto al microrrelato en lengua portuguesa. Entre ellos, nos detenemos en *MiQrocontos*, una aplicación que personifica un modelo de exploración del código visual. Fruto de la compilación de microrrelatos muy breves de autores que participaron con sus textos en la revista portuguesa *Minguante* y en la revista brasileña *Veredas*, este proyecto tiene por base el uso de software de lectura de código QR para llegar a la lectura del microrrelato encriptado.

1. Ejemplo de microrrelato en código QR del proyecto *Mi-Orocontos*.



Otro proyecto creativo que juega con las posibilidades de diálogo del microrrelato con el formato visual es *Microcontos coloridos* (<http://www.literaturadigital.com.br/minicontoscoloridos/>) donde, para llegar a visualizar un microrrelato, hay que seleccionar primero un porcentaje de colores que se mezclarán. Tras esa mezcla, se genera un microrrelato que refleja, de manera directa o indirecta, el resultado de esa mezcla de colores.

Muy recientemente, Carlos Seabra ha lanzado también la funcionalidad “conte-me um conto” para el dispositivo altavoz inteligente Alexa y que puede adquirirse gratuitamente en Amazon⁸. Esta funcionalidad permite escuchar microrrelatos que se construyen a partir de la combinación aleatoria de elementos narrativos finitos, siendo el propio sistema quien conjunta esos ingredientes sin un orden lógico.

Conclusiones

Gestado de forma paralela al microrrelato latinoamericano, el microrrelato brasileño se ha enfrentado a circunstancias específicas de la historia de la literatura de este país, que han hecho que caminara por senderos muy particulares, aunque sin desatender a las líneas temáticas y formales que más caracterizan este género. En general, las propuestas iniciales son fruto de una necesidad de renovación, de experimentación, de ruptura con la trayectoria que se venía proyectando la literatura del siglo XIX pero también de búsqueda de fórmulas textuales que representara con fidelidad la identidad cultural brasileña. De ahí que detectemos una dispersión de tendencias que hemos agrupado en tres grandes áreas y que nos permiten entender el microrrelato brasileño, más que a partir de una evolución cronológica, desde

⁸ Disponible en: <https://www.amazon.com.br/gp/product/B09461RTR7>.

su desarrollo temático y orgánico. Las fórmulas mestizas ocupan sin duda un lugar preeminente en este género, tanto por el diálogo establecido con la crónica, que como hemos visto es una categoría textual con un importante despliegue a inicios del siglo XX en Brasil, como también a través de la metamorfosis de las propuestas líricas que se acercan a la narrativa y conforman un nuevo género a través de la expresión del indicio y del síntoma. No cabe tampoco menospreciar el influjo que tiene el microrrelato hispanoamericano en la tradición minificcional brasileña, visible en autores que rescatan los géneros temáticos de lo fantástico y de lo maravilloso y los someten a procesos de reescritura y de parodia. Por último, es importante observar cómo algunos autores aprovechan las características del entorno virtual y las potencialidades del microrrelato en este ambiente y se adentran en buscar nuevos modos de expresión del microrrelato, más allá de su materialidad lingüística.

Bibliografía

Almeida, Márcio. *A minificação do Brasil: em defesa dos frascos & dos oprimidos*. Belo Horizonte, edición de autor, 2010.

Andrade, Oswald de. *Obras Completas. VII. Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

Andrade, Carlos Drummond de. *Contos Plausíveis*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1985.

Aragão, Adrino. *Inquietação de um feto*. Manaus, Casa Editora Madrugada, 1976.

Araripe Júnior, Tristão de Alencar. *Raul Pompéia. O Ateneu e o romance psicológico*. Desterro, Cultura e Barbárie, 2013.

Assis, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Editora Cultrix, 1968 [1881].

Barato, Jarbas Novelino. *Primeiros mil microcontos*. Recuperado de <http://terceirosmicrocontos.blogspot.com>.

Barreto, Lima. *Histórias e Sonhos*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1956.

Baq, Bobby. *O ano em que as coisas falaram. 365 Microcontos*. Rio de Janeiro, Três por Quatro, 2012.

Bonassi, Fernando. *Passaporte*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Editora Cultrix, 1979.

Brandão, Ignácio Loyola. *Cabeças de segunda-feira*. Rio de Janeiro, Codecri, 1983.

Branco, Joaquim. “Um inquieto minimalista”, *Matraga*, n.º 21, vol. 14, 2007, pp. 193-195.

Brasiliense Junior, Leonardo. *Meu sonho acaba tarde*. Rio Grande do Sul, Editora Ws, 2000.

Campos, Haroldo de. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.

Carrascoza, João Anzanello. *Linha única*. São Paulo, SESI-SP, 2016.

Cechinel, Francilene. “Rastros para una historia omitida de la minificción brasileña”, *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción*, n.º1, vol.1, 2017, pp. 44-52.

Coelho, Nelly Novaes. *O ensino da Literatura. Comunicação e Expressão*. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1973.

Colasanti, Marina. *Zoológico*. Porto Alegre, Editora Nórdica, 1985.

Colasanti, Marina. *Hora de alimentar serpentes*. São Paulo, Global Editores, 2013.

Costa, Cláudio. *Micronarrativa, microcontos, nanoconto*. Recuperado de <http://micro-pilulas.blogspot.com>.

Cruz, Adélcio de Sousa. *Narrativas contemporâneas da violência. Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. Tesis doctoral. Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

Cuti. *Negros em contos*. Belo Horizonte, Mazza Edições, 1966.

Degrazia, José Eduardo. *O Atleta Recordista*. Porto Alegre, Editora Movimento, 1996.

Degrazia, José Eduardo. *A Orelha do Bugre*. Porto Alegre, Editora Movimento, 1998.

Degrazia, José Eduardo. *A colecionadora de corujinhas*. Porto Alegre, Editora Bestiário, 2016.

Denevi, Marco. “Veritas odium parit”. *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Clara Obligado (ed.), Madrid, Páginas de Espuma, 2001, p. 159.

Fodra, Paulo. *Insólito. Microalucinações*. Rio de Janeiro, Três por Quatro, 2011.

Funári, Beatriz. *Microcosmos*. Rio de Janeiro, Três por Quatro, 2011.

Gabriel, André Luis. *No mínimo isso*. Rio de Janeiro, Três por Quatro, 2011.

Guiducci, W. Del. *Curto & osso*. Juiz de Fora, Funalfa, 2016.

Guiducci, W. Del. *Curto & osso. Blog personal*. Recuperado de: <http://curtoeosso.blogspot.com.es/>.

Guiducci, W. Del. *Suíte Cemitério*. Juiz de Fora, Cachalote, 2020.

José, Elias. “Um ontem tão hoje”. *Cadernos 20*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Guaxupé, n. 01, vol. 1, 1969, p. 18.

José, Elias. *O tempo, Camila*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1971.

Josef, Bella. *Literatura judaica no Brasil. Herança Judaica*. São Paulo, UNESP, 1987.

Kriemler, Cinthia. “Vestida para matar”. *Contos mínimos S/A*. Lohan Lage Pignone (org.), São Paulo, Penalux, 2013.

Lispector, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo, Editora Siciliano, 1992.

Matos, Mário. “Machado de Assis, contador de Histórias”. *Machado de Assis. Obra Completa*. Vol. 2. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997.

Mello, Ana. “Enterro do pai”. *Ana Mello escritora*. Web. 27 mayo 2015. Recuperado de: <http://www.anamelloescritora.com.br/?apid=5461&tipo=6&dt=0&wd=&titulo=MINICONTO:%20Enterro%20do%20pai>.

Moscovich, Cíntia. *Os cem menores contos brasileiros do século*. Marcelino Freire (ed.), São Paulo, Ateliê Editora, 2004, p. 16.

Moralles, Thiago. *Penates*. Recuperado de: <http://tfmoralles.blogspot.com.es/search/label/Microcontos>.

Moriconi, Italo. “Introdução”. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2000.

Neto, Oscar Kellner. *O Quilombo de Palmira*. São Paulo, Clube de autores, 2010.

Nêumanne, José. *Prefácio*. Emediato, Luiz Fernando. *A grande ilusão*. São Paulo, Editorial Geração, 1992.

Nor, Gabriela Ruggiero. *Imagens no espelho em Clarice Lispector: entre reflexos e passagens*. Tesina de maestria. Universidade de São Paulo, 2012.

Nunes, Lidiane. *Deslocamentos*. Recuperado de: <http://nuneslidi.blogspot.com.es/search/label/Minicontos>.

Palomo, Victor. “Amor humor: uma poética do outramento”, *IPOTESI*, n.º 19, vol. 2, 2015, pp. 130-141.

Pascoal, Chico. *Microrelatos do Cheeko*. Recuperado de: <http://microrelatosdocheeko.blogspot.com>.

Paulino, Graça, Ivete Walty, Maria Nazareth Fonseca, Maria Zilda Cury. *Tipos de textos, modos de leitura*. Belo Horizonte, Formato Editorial, 2001.

Rezende Junior, José. *Estórias mínimas*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2010.

Rezende, Sebastião de. “Apresentação”, *Cadernos 20*, n.º 2, vol. 1, 1971, p. 3.

Rocha Junior, Deusdedith. *Microcontos*. Brasília, Edición de autor, 2016.

Sant’Anna, Affonso Romano. *Drummond. O gauche no tempo*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1992.

Santos, Sidnei Xavier dos. *As metamorfoses de Raul Pompéia: um estudo dos contos*. Tesina de Maestria. São Paulo, 2011.

Schmitt-Prym, Roberto. *Contos Vertiginosos*. Porto Alegre, Editora Bestiário, 2012.

Schøllhammer, Karl Erik. “Miniatura e fragmento: brevíssima incursão pelas formas breves do Brasil”. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Francisca Noguero (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 153-162.

Scliar, Moacyr. *A orelha de Van Gogh*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Seabra, Carlos. *Portal dos Microcontos*. Recuperado de: <http://microcontos.com.br/>.

Seabra, Carlos. *Microcontos coloridos*. Recuperado de: <http://www.literaturadigital.com.br/minicontoscoloridos/>.

Seixas, Heloísa. *Contos mais que mínimos*. Rio de Janeiro, Tinta Negra, 2010.

Sodré, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

Souza, Fabrina Martinez de, Rauer Ribeiro Rodrigues. “A ascensão do microconto brasileiro no início do século XXI”. *Microcontos e outras microformas*, Cristina Álvares y Maria Eduarda Keating (eds.), Minho, Húmus, 2012, pp. 73-80.

Spalding, Marcelo. *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século* e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea. Tesina de maestria. Porto Alegre, 2008.

Spalding, Marcelo, Ana Mello, Maurem Kayna. *Minicontos.com.br*. Recuperado de: <http://www.minicontos.com.br/>.

Spalding, Marcelo, Ana Mello, Maurem Kayna. *Literatura Digital*. Recuperado de: <http://literaturadigital.com.br/>.

Stigger, Veronica. *O trágico e outras comédias*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2004.

Stigger, Veronica. *Os anões*. São Paulo, Sesi-SP Editora, 2016.

Trevisan, D. *Ah é?*. Rio de Janeiro, Record, 1994.

Vasquez, Pedro Afonso. *Epifanias Domésticas*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 2014.

Veríssimo, José. *História da Literatura Brasileira. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo, Editora Letras & Letras, 1998.

Villa, Beto. “12”. *Os cem menores contos brasileiros do século*, Marcelino Freire (ed.), São Paulo, Ateliê Editora, 2004, p. 12.

Waldman, Berta. “Os caminhos da ficção de Moacyr Scliar”, *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, n.º 6, vol. 11, 2012, pp. 21-27.

Wanke, Eno Teodoro. *A máquina do mundo*. Porto Alegre, Edições Caravela, 1989.