

Quando estudantes escrevem microrrelatos:

Fundamentos do género e análise de produções textuais

<https://doi.org/10.61248/palavras.vi64.200>

Sónia Dias Mendes

ESE de Paula Frassinetti, The Yellow Sandbox – Laboratório Docente

sonia.mendes@esepf.pt

<https://orcid.org/0000-0002-0783-5081>

Resumo

Este artigo analisa microrrelatos produzidos por estudantes do Mestrado em Tradutologia Latino-Românica da Universidade de Bucareste no projeto “Microrrelatos Fotográficos” (2022-2023). O estudo examina como os estudantes assimilaram as características estruturais e estéticas do microrrelato enquanto género literário autónomo, partindo de uma caracterização teórica que aborda as origens no Modernismo hispano-americano, a consolidação nas Vanguardas históricas e as marcas distintivas como brevidade extrema, economia verbal, natureza elíptica, intertextualidade, humor e fantástico. A análise das produções estudantis organiza-se em quatro eixos fundamentais que demonstram como a elipse funciona como dispositivo de cooperação interpretativa, o fantástico como modalidade de transgressão mimética, a intertextualidade como estratégia de economia narrativa e o humor como mecanismo de condensação textual e crítica social. Através da teoria barthesiana do *punctum* (Barthes, 2015[1980]), o projeto pedagógico aliou arte fotográfica à criação literária em português língua não materna (PLNM), concebendo o processo de produção textual como um longo *continuum* de natureza interativa e recursiva (Flower & Hayes, 1981). Os resultados revelam que os estudantes operacionalizaram eficazmente as estratégias narrativas fundamentais do microrrelato contemporâneo.

Palavras-chave: fotografia; microrrelato; produção escrita; português língua não materna (PLNM)

1. Introdução

O presente artigo insere-se numa investigação mais ampla sobre as potencialidades didáticas da interseção entre literacia visual, análise fotográfica e produção textual no ensino de português língua não materna (PLNM), tendo por objeto de estudo microrrelatos produzidos por estudantes do Mestrado em Tradutologia Latino-Românica – Português da Universidade de Bucareste (Roménia), no âmbito do projeto “Microrrelatos Fotográficos”, desenvolvido durante o ano letivo 2022-2023.

Este trabalho constitui o terceiro elemento de um conjunto de reflexões que têm vindo a explorar diferentes dimensões desta experiência pedagógica. Em estudos prévios, foram abordadas as questões relativas à literacia visual e à análise imagética como elementos indutores da criação textual (Mendes, 2025), bem como os processos de escrita e acompanhamento docente subjacentes à produção das narrativas (Mendes, no prelo). Este artigo debruça-se especificamente sobre textos produzidos pelos estudantes, examinando-os à luz das características estruturais e estéticas que definem o microrrelato enquanto género literário autónomo.

2. Contextualização do projeto “Microrrelatos Fotográficos”

O projeto em apreço foi implementado na disciplina Aperfeiçoamento do Conhecimento Linguístico e teve como objetivo essencial aliar a arte fotográfica à criação literária, proporcionando aos estudantes o desenvolvimento da competência de produção escrita através da elaboração de microrrelatos inspirados em fotografias. A experiência culminou na publicação da coletânea homónima (Mendes (Ed.), 2023)¹, que reúne trinta e uma narrativas acompanhadas das imagens que os inspiraram.

A metodologia adotada fundamentou-se na teoria barthesiana do *punctum* (Barthes, 2015[1980]) e na estrutura de compreensão comunicacional proposta por Benjamin S. Bloom e colaboradores (1983[1956]), organizando-se em três fases progressivas de observação fotográfica: *traslação* (descrição visual objetiva), *interpretação* (identificação do *punctum* e análise das relações entre componentes visuais) e *extrapolação* (criação narrativa a partir do elemento identificado).

Paralelamente, o processo de produção textual foi concebido como um longo *continuum*, de natureza interativa e recursiva (Flower & Hayes, 1981), desdobrando-se em etapas sequenciais que incluíram a definição temática, a estruturação narrativa e o desenvolvimento de três versões sucessivas de cada microrrelato. O *feedback* docente constituiu-se como dispositivo mediador fundamental (Bandura, 2008; Vygotsky, 1979[1978]), sustentando todas as fases e incentivando, quando necessário, movimentos recursivos para reformulações. Esta abordagem processual estabeleceu uma colaboração estreita entre professor e aluno (Cassany, 2006; Pereira &

¹ Disponível para download em: https://www.academia.edu/127673047/Microrrelatos_Fotograficos.

Cardoso, 2013) e conferiu ao discente a centralidade no processo de produção textual, permitindo-lhe adquirir consciência tanto das áreas a aprimorar como do grau de sucesso alcançado.

Este duplo processo analítico-criativo, detalhadamente descrito nos trabalhos supramencionados (Mendes, 2025; no prelo), permitiu que os estudantes transcendessem a observação superficial das fotografias e desenvolvessem capacidades interpretativas e produtivas que se revelaram fundamentais para a criação literária.

3. Objetivos e estrutura do artigo

O presente artigo encontra-se organizado em duas partes complementares. Na primeira secção, procede-se à caracterização teórica do microrrelato enquanto manifestação literária. Neste quadro conceptual, abordam-se as origens históricas, desde as suas raízes no Modernismo hispano-americano até à sua consolidação como quarto género narrativo, bem como as suas marcas distintivas: a (hiper)brevidade, a economia verbal, a natureza elíptica e os mecanismos de intertextualidade, humor e fantástico.

Na segunda parte, analisam-se microrrelatos produzidos pelos estudantes em torno de quatro eixos fundamentais: (i) o funcionamento da elipse como dispositivo que solicita a cooperação interpretativa do leitor; (ii) a manifestação do fantástico enquanto modalidade de transgressão das convenções miméticas; (iii) o recurso à intertextualidade como estratégia de economia narrativa; e (iv) o emprego do humor como mecanismo de condensação textual e crítica social.

Este estudo procura, assim, demonstrar como os estudantes assimilaram e operacionalizaram estratégias narrativas fundamentais do microrrelato contemporâneo.

4. O microrrelato em perspetiva

4.1. Breve história do microrrelato: uma tradição secular

O microrrelato² estabeleceu-se como o género literário mais emblemático do século XXI, suscitando crescente interesse tanto no público leitor como no meio académico, onde se tem observado uma proliferação de investigações, colóquios e publicações especializadas dedicadas ao estudo das suas características formais e potencialidades estéticas (Andres-Suárez, 2019).

Cabe, contudo, esclarecer que não constitui um género novo; pelo contrário, possui uma tradição secular que encontra raízes no Modernismo hispano-americano e espanhol (1888-1916)³ (Andres-Suárez, 2010, 2012, 2019; Lagmanovich, 2006). Descendente do simbolismo e do parnasianismo europeu, a estética modernista distinguiu-se pela tendência para a depuração formal, conceptual e simbólica, privilegiando a busca da essencialidade e a renovação da linguagem literária. Estes princípios estéticos favoreceram a concisão textual, elemento fundamental para a génese e desenvolvimento da narrativa (hiper)breve (Andres-Suárez, 2019).

Seria, porém, no contexto das Vanguardas históricas (1910-1930)⁴ (Andres-Suárez, 2010, 2012, 2019; Lagmanovich, 2006) que o microrrelato – impulsionado por um forte movimento de renovação formal, técnica e temática – atingiria a sua maturidade. De facto, “entre sus planteamientos estéticos hay que destacar la ambición renovadora y el experimentalismo, lo que llevó a estos autores a buscar nuevas formas literarias mediante la brevedad extrema” (Andres-Suárez, 2010, p. 39)⁵. O género sofreria ainda a influência do movimento Bauhaus (1919-1933) cujo lema “Menos é mais” se traduzia numa posição “contra la ornamentación en sí misma (es decir, no basada en las necesidades funcionales), contra la excesiva extensión y contra la redundancia” (Lagmanovich, 2005, p.14).

A configuração do microrrelato resultou, assim, de um duplo processo evolutivo: (i) a condensação e depuração do conto; e (ii) a redução descritiva e amplificação narrativa do poema em prosa (Andres-Suárez, 2010, p. 71). Esta tendência acentuar-se-ia significativamente durante os períodos literários em apreço, contribuindo para que esta modalidade ficcional se autonomizasse e configurasse como quarto género narrativo (Lagmanovich, 2006):

² Na tradição anglo-saxónica, o microrrelato é designado de *sudden fiction*, *flash fiction*, *short short story* ou *micro-fiction*. No universo hispano-americano, a terminologia alargou consideravelmente o seu repertório, passando a incluir termos como *relato vertiginoso*, *cuento gnómico*, *relatillo*, *cuento/relato microscópico*, *cuento en miniatura*, *cuento rápido* e, mais recentemente, *nanocuento* e *literatura cuántica*. A tendência generalizada, porém, é a de se usarem as designações *minicuento*, *microcuento*, *minificción*, *microficción* e *microrrelato* (Andres-Suárez, 2010), designação que aqui privilegiamos.

³ Importa destacar o contributo de Rubén Darío (Nicarágua, 1867-1916) – considerado o pai do Modernismo – e Juan Ramón Jiménez (Espanha, 1881-1958).

⁴ Nomeadamente, com os vanguardistas espanhóis José Bergamín (1895-1983), Federico García Lorca (1898-1936), Ernesto Giménez Caballero (1899-1988) e Samuel Ros (1904-1945) (Andres-Suárez, 2010).

⁵ A esta fase, tida como a dos *Iniciadores* (1910-1940), seguir-se-ia a etapa *Generación de Medio Siglo* (1950-1970), com destaque para os denominados “clásicos del género”: Ana María Matute (*Los niños tontos*, 1956), Max Aub (*Crímenes ejemplares*, 1957) e Ignacio Aldecoa (*Neutral corner*, 1962). A fase de *Consolidación y Normalización* teria início nos finais dos anos 1980, década que coincide com a publicação de livros fundamentais para o género como *Historias mínimas* (1988), de Javier Tomeo, e *Los males menores* (1993), de Luis Mateo Díez (Andres-Suárez, 2010).

Si bien es cierto que las narraciones brevísimas son muy antiguas y pueden rastrearse en toda la historia de la humanidad, éstas han evolucionado mucho a lo largo de la historia y lo que hoy denominamos microrrelato, aun pudiendo adoptar ciertos rasgos de las antiguas, es una forma discursiva nueva que se sitúa en el límite de la expresión narrativa y corresponde al eslabón más breve en la cadena de la narratividad, que, de tener tres formas (novela, novela corta y cuento), pasa a tener cuatro.

(Andres-Suárez, 2010, p. 9)

4.2. Características essenciais do microrrelato contemporâneo

Es una pieza narrativa mínima, de alto potencial estético y plena en significados subterráneos.
Diego Muñoz Valenzuela (Shua, 2017, p. 17)

O microrrelato constitui, essencialmente, um texto ficcional em prosa caracterizado pela (hiper)brevidade e pela narratividade (Andres-Suárez, 2010, 2019; Lagmanovich, 2006; Shua, 2017).

Uma observação mais atenta a estas marcas distintivas mostra que a extensão máxima de um microrrelato corresponde sensivelmente a uma página (cerca de trezentas palavras), não existindo, porém, um limite mínimo definido (Lagmanovich, 2006). A título de curiosidade, a concisão extrema do género pode ser encontrada no paradigmático “El dinosaurio” (1959), do escritor guatemalteco Augusto Monterroso (Lagmanovich, 2006): “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.” Numa demonstração ainda mais radical desta brevidade, a escritora argentina Ana María Shua (2017) destaca “El fantasma” (2009), do autor mexicano Guillermo Samperio – um texto constituído apenas pelo título, seguido de uma página em branco.

O microrrelato é, assim, um modo discursivo que se constrói com precisão quase milimétrica, assentando num desnudamento extremo e na essencialização linguística (Andres-Suárez, 2010). Nesta economia verbal, cada palavra conta, num duplo sentido: “cada una de ellas es importante; y además cada palabra cuenta, vale decir, narra o relata” (Lagmanovich, 2006, p. 310).

A dimensão sucinta do género não se traduz, no entanto, na mera supressão lexical, mas na seleção criteriosa de vocábulos semanticamente densos (Lagmanovich, 2006), pois, tal “como en la poesía, en un texto tan breve, cada palabra tiene el peso de una roca” (Shua, 2017, p. 45).

Em virtude desta concisão extrema, o microrrelato tende a romper com a tradicional estrutura narrativa de equilíbrio-conflito-resolução, privilegiando o início in medias res e a supressão de descrições pormenorizadas de circunstâncias (Lagmanovich, 2006; Navarro Romero, 2013).

O microrrelato “Rosas” (1988), da chilena Alejandra Basualto, exemplifica esta técnica:

Sonabas con rosas envueltas en papel de seda para tus aniversarios de boda, pero él jamás te las dio. Ahora te las lleva todos los domingos al panteón.
(Basualto, 1988, p. 80)

O texto inicia-se *in medias res*, convidando o leitor⁶ a reconstruir os eventos omitidos: o casamento, os aniversários frustrados e a morte da protagonista. A elipse condensa a narrativa em duas frases, revelando a ironia de um amor que só se manifesta post mortem.

A economia estende-se, como vemos, às personagens, que se apresentam frequentemente despojadas de identidade e raramente são retratadas. Privilegia-se, contudo, o recurso a figuras arquetípicas – bíblicas, mitológicas, literárias, históricas ou lendárias – que, pelo seu reconhecimento imediato, dispensam caracterização adicional e reforçam a concisão (Navarro Romero, 2013).

Esta contenção traduz-se, igualmente, em inícios que privilegiam o recurso a falsos deícticos, tais como “Cuándo despertó...”, “Aquel hombre” ou “Se encontraron en la estación de metro...”, que proporcionam um mero vislumbre de sentido, revelando-se, porém, suficientes para instaurar um horizonte de expectativas e suscitar o prosseguimento da leitura (Lagmanovich, 2006).

Em consonância com esta concisão, o título assume um papel crucial, pois forma com a narrativa uma unidade indissolúvel (Lagmanovich, 2006), configurando um espaço narrativo adicional – como introdução, enquadramento ou chave interpretativa (Shua, 2017). Com efeito, o título tende a integrar a estrutura ao “completar el significado del texto u orientar la lectura de este y hacernos tomar una línea de interpretación u otra, marcándonos los elementos que debemos tener en cuenta” (Navarro Romero, 2013, pp. 249-250).

Esta função orientadora manifesta-se no microrrelato “Menú especial” (2019), do argentino Martín Gadella:

El comedor de la empresa se llenó de cucarachas. El cocinero prometió que para el día siguiente se ocuparía personalmente de eliminarlas, sea como fuere. Y así lo hizo. Ya no vimos ningún bicho recorriendo las repisas. Aunque notamos un sabor extraño en las hamburguesas, un poco más crocantes que de costumbre. (Gadella, 2019, p. 281)

O título opera como chave interpretativa decisiva, orientado o recetor na decodificação dos elementos implícitos. Note-se como o adjetivo “especial” adquire valor irónico quando se estabelece a relação entre o desaparecimento das baratas e as alterações gastronómicas, desvelando a natureza da solução encontrada pelo cozinheiro.

Outro aspeto estrutural de particular relevância no género prende-se com os finais cuja complexidade tipológica é sistematizada por David Lagmanovich (2006) através de uma classificação dual: o primeiro eixo articula-se entre finais de *confirmación* e finais de *ruptura*, isto é, entre desfechos que preservam coerência com o início e o desenvolvimento da narrativa e aqueles que os subvertem de forma radical. O segundo eixo, por seu turno, estabelece a distinção entre finais *fechados* e *abertos*: os primeiros oferecem uma resolução definitiva e conclusiva, enquanto os segundos

⁶ Para efeitos desta secção, leitor, recetor e destinatário são entendidos como sinónimos.

transferem para o destinatário a responsabilidade de completar ou desenvolver a diegese.

Do exposto, sobressai a natureza intrinsecamente elíptica do microrrelato, característica que o distingue do conto clássico pela dimensão e concisão, mas sobretudo pela tensão estrutural entre o dito e o não dito (Andres-Suárez, 2010). Desta dinâmica, emerge um “silêncio eloquente”, intencionalmente concebido para ser preenchido pelo recetor:

“No dicho” significa no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión: pero precisamente son esos elementos no dichos los que deben actualizarse en la etapa de la actualización del contenido. Para ello, un texto (con mayor fuerza que cualquier otro tipo de mensaje) requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector.

(Brasca citado por Shua, 2017, p. 16)

O microrrelato constitui, assim, um texto “preguiçoso” (Eco, 1993[1979]) em que o que não está à vista pesa mais do que o que está (Aparicio, 2008), edificando um duplo desafio: para o escritor, porque a aspiração de atingir a redução extrema da narrativa implica uma exacerbação da elipse e dos espaços de indeterminação; para o destinatário, porque desvendar o sentido de uma composição desta natureza exige um esforço interpretativo considerável. Assim, “cuanto menos explícito es el texto, tanto más indeterminado es el mundo ficcional, y, por lo tanto, mayor implicación será precisa por parte del lector” (Andres-Suárez, 2010, p. 79).

A estrutura eminentemente elíptica do microrrelato e a sua dependência dos espaços de indeterminação criam condições particularmente propícias à emergência de realidades ficcionais que desafiam as convenções miméticas tradicionais. É precisamente neste contexto que o fantástico encontra terreno fértil para se manifestar (Andres-Suárez, 2012). Ao motivar a irrupção de fenómenos insólitos e inexplicáveis (Andres-Suárez, 2010), incita o recetor “a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados” (Todorov, 1982[1970], pp. 43-44), isto é, entre o estranho e o maravilhoso, e a participar, por conseguinte, na construção do sentido⁷.

O fantástico manifesta-se através de um conjunto recorrente de tópicos que Ana María Shua (2017) sistematiza em quatro categorias fundamentais: (i) o bestiário, que engloba tanto criaturas tradicionais do imaginário coletivo – sereias, quimeras, grifos – como seres inventados pelos próprios autores; (ii) a rebelião dos objetos inanimados, que expressa a perturbação do ser humano perante o que o rodeia; (iii) os sonhos, espaço narrativo privilegiado onde as leis da lógica se suspendem e “tudo é possível”; e (iv) a descrição de lugares e povos imaginários.

⁷ Trata-se, assim, de uma ficção não mimética que consiste na criação de uma realidade que não existe e que não pode existir (Rodríguez Pequeño, 2008). A título de esclarecimento, “tanto lo ficcional como lo fantástico pertenecen a lo no real, pero lo fantástico exige una condición más: la transgresión de las leyes del mundo real objetivo; por consiguiente, lo fantástico es siempre ficcional, aunque no toda ficción es fantástica, o lo que es lo mismo, lo fantástico es una sección de la ficción determinada por la infracción, por la ruptura, por la transgresión” (Rodríguez Pequeño, 2008, p. 129).

A título representativo desta categorização, observe-se o microrrelato “Cuaderno de Sueños” (1994), do asturiano Ángel Guache:

Se pasaba los días en la cama. Tenía siempre a su lado un cuaderno en el que anotaba sus sueños, bien minuciosamente o bien las ideas generales.

Una tarde, para cambiar de ambiente, esperando recibir nueva savia para sus sueños, decidió instalarse en una de las tumbonas del jardín, bien abrigado con una manta. Dejó su cuaderno apoyado en el atril construido para tal efecto, bajo la agradable brisa de la higuera. Una racha repentina de viento abrió el cuaderno, diseminando por el aire las hojas de sus sueños, a lo largo de toda la cercana ciudad.

Esa noche y en noches sucesivas, los habitantes de la ciudad soñaron, intensamente, los sueños que él había soñado.

Cada día faltaban más ciudadanos a su trabajo, y los que acudían esperaban ansiosamente la hora de salir para volver a su casa, para seguir soñando.

(Guache, 1994, pp. 34-35)

Este microrrelato ilustra como o fantástico se materializa através dos sonhos. Tradicionalmente circunscritos à esfera individual e subjetiva, eles adquirem, nesta narrativa, materialidade física e capacidade de contágio coletivo, desafiando as convenções miméticas.

O humor constitui outro modo de expressão estética e literária de particular importância na construção do microrrelato, cumprindo uma dupla função: viabiliza uma visão distanciada e crítica da realidade e, paralelamente, opera como mecanismo eficaz de condensação textual. O género beneficiou significativamente das inovações introduzidas pelas Vanguardas históricas – que desenvolveram uma estética do humor baseada: (i) no absurdo; (ii) na incoerência; (iii) no disparate; (iv) na distorção e desumanização da realidade; e (v) na degradação paródica dos convencionalismos sociais e dos clichés linguísticos – decantando-se para o “humor negro” ou “humor do absurdo” (Andres-Suárez, 2012).

Esta tendência explica a predominância, particularmente em Espanha, de textos caracterizados por ironia e sarcasmo, frequentemente acompanhados de provocação e subversão, em detrimento de uma modalidade festiva e benevolente (Andres-Suárez, 2010). Logo, “ciertos temas y argumentos que, contemplados desde otra perspectiva, generarían terror, piedad, lástima o emociones parecidas, suscitan un efecto humorístico” (Andres-Suárez, 2012, p. 86).

Considere-se, neste contexto, o microrrelato “La culta dama” (2010), do mexicano José de la Colina:

Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado “El dinosaurio”.

— Ah, es una delicia –me respondió–, ya estoy leyéndolo.

(Colina, 2010, p. 64)

O efeito cómico emerge da incongruência entre a imagem de erudição projetada pela personagem e o desconhecimento do texto de Monterroso, fazendo emergir uma crítica subtil aos falsos intelectuais.

Contrastivamente, o humor negro encontra expressão no microrrelato “Usted no sabe con quién está hablando” (2005), do espanhol José María Merino:

Claro que lo sé. Le he seguido muchas veces. Sé dónde vive, a qué horas lo recoge su conductor, qué restaurantes frecuenta, dónde se reúne, a espaldas de sus socios, con los que quieren apoderarse de la empresa. Como sé que muchas noches recorre este callejón a escondidas, para encontrarse con su amante. Ahora en este lugar oscuro, cuando me he acercado y le he interpelado con voz segura y burlona, ha manifestado su miedo con esa frase manida y prepotente. Claro que sé con quién estoy hablando: estoy hablando con el hombre al que voy a matar.

(Merino, 2005, p. 43)

Neste exemplo, o efeito humorístico resulta da inversão das relações de poder implícitas na frase-título, transformando uma expressão de arrogância (“Usted no sabe con quién está hablando”) em impotência, com um desfecho sinistro – que simultaneamente diverte e perturba.

A intertextualidade, por fim, emerge como terceiro mecanismo estrutural do microrrelato contemporâneo. Como se assinalou, a (hiper)brevidade do género inviabiliza descrições e caracterizações detalhadas, impelindo os autores a ancorar-se em elementos universalmente reconhecíveis, tais como: (i) temas bíblicos; (ii) mitologia greco-romana; (iii) contos populares; (iv) provérbios, ditados, frases feitas, rimas, canções populares; e (v) lugares-comuns da literatura, história e cultura geral (Shua, 2017). Os autores tendem, porém, a subverter e a ironizar os elementos intertextuais, incitando o leitor a repensar as suas convicções (Navarro Romero, 2013).

A título ilustrativo, considere-se o microrrelato “Para mirarte mejor” (1999), do chileno Juan Armando Epple:

Aunque te aceche con las mismas ansias, rondando siempre tu esquina, hoy no podríamos reconocernos como antes. Tú ya no usas esa capita roja que causaba revuelos cuando pasabas por la feria del Parque Forestal, hojeando libros o admirando cuadros, y yo no me atrevo ni a sonreírte, con esta boca desdentada.

(Epple, 1999, p. 26)

O texto retoma “O Capuchinho Vermelho”, operando uma subversão que transforma radicalmente as relações entre as personagens. O título “Para te ver melhor” evoca imediatamente a célebre frase do lobo, criando um horizonte de expectativas que será deliberadamente frustrado. Com efeito, a narrativa revela um lobo envelhecido que já não consegue “sonreírte, con esta boca desdentada” perante um Capuchinho que já não usa a capa vermelha – o universo mítico é, assim, transposto para um contexto contemporâneo onde ambas as personagens se encontram despojadas dos atributos que as definiam.

5. “Microrrelatos Fotográficos” em análise

A análise dos microrrelatos produzidos pelos estudantes organiza-se em torno de quatro categorias fundamentais: (i) a elipse enquanto mecanismo de condensação narrativa; (ii) o fantástico como modalidade de transgressão mimética; (iii) a intertextualidade como estratégia de economia textual; e (iv) o humor como dispositivo de crítica social. Para cada categoria, apresentam-se exemplos representativos assim como as fotografias⁸ que os inspiraram.

5.1. A elipse

“Moldura impossível”

Aleksandra Petrov

*



A Isabel apertou de novo o botão de disparo da sua câmara fotográfica e continuou a andar. Aquele som ecoou na sua cabeça, fazendo-a lembrar-se do seu maior problema.

Fazia muitos quilómetros a pé para arejar a cabeça.

À sua frente, um grupo de miúdos jogava à macaca. Disparou novamente. E novamente viu o sol aos quadradinhos.

O seu maior sonho foi encaixado numa moldura gigante, em frente da sua cama, onde as fotografias mostravam as crianças que ela imaginava serem suas.

Este microrrelato constrói-se sobre múltiplas lacunas narrativas que solicitam a interpretação ativa do leitor, exemplificando o funcionamento elíptico característico do género. O enunciado “viu o sol aos quadradinhos” constitui uma metáfora que sugere a prisão de Isabel por comportamento considerado suspeito ao fotografar crianças. A repetição do advérbio “novamente” (“Disparou novamente. E novamente

⁸ Todas as fotografias constantes na coletânea “Microrrelatos Fotográficos” (2023) são da nossa autoria.

viu o sol aos quadradinhos.”) revela a natureza cíclica deste episódio, indicando que o ato de retratar menores e a subsequente detenção se terão repetido em múltiplas ocasiões.

A elipse mais significativa do relato reside na natureza do “maior problema” da protagonista, que o texto deliberadamente deixa por explicitar, mas que se desvenda através da convergência de diversos elementos narrativos: a obsessão compulsiva por captar imagens infantis, a condição de infertilidade implícita na referência às “crianças que ela imaginava serem suas” e as consequências legais deste comportamento.

Esta configuração narrativa reflete as tensões da sociedade contemporânea, progressivamente sensibilizada para questões de proteção infantil, que tende a interpretar como potencialmente predatório o registo fotográfico não autorizado de menores. Isabel, movida pelo desejo frustrado de maternidade, encontra-se repetidamente sujeita a interpretações erróneas e a processos criminais que a vitimizam.

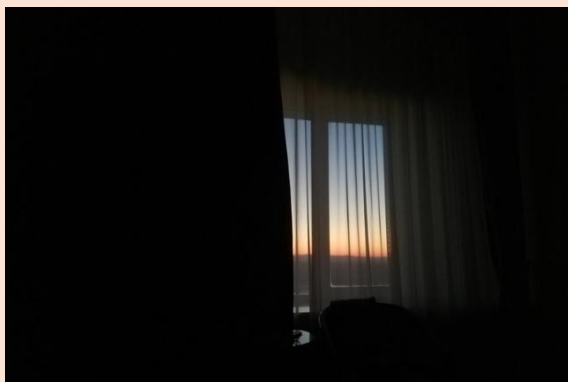
O título “Moldura impossível” adquire, face ao exposto, uma dupla significação simbólica: por um lado, a impossibilidade biológica de conceber e de enquadrar fotograficamente os próprios filhos; por outro, a impossibilidade legal e ética de capturar na objetiva crianças alheias, na tentativa de materializar um sonho maternal irrealizável.

5.2. O fantástico

“O mundo na ponta dos dedos”

Valentin Vieru

*



O céu cheio de estrelas refletia-se nas suas pupilas dilatadas. A noite estava serena, o céu de um azul profundo.

Quantas horas tinha passado lá, no campo de basquetebol? Uma, duas? Toda a noite?

Não tinha importância.

O silêncio era agradável. Agora, a solidão não parecia tão opressiva como durante o dia. Tinha a sensação de que a noite lhe dava vantagem, que o fazia sentir-se melhor do que os outros, ou pelo menos igual.

Rodou no ar a sua nova bola de basquetebol azul e apanhou-a com a ponta do dedo indicador, como tinha feito inúmeras vezes com outras. Desta vez, a abóbada de estrelas começou a rodar com a esfera. Todos os astros deixaram para trás vestígios brancos, como numa fotografia de longa exposição. Vestígios que permaneceriam na sua retina por muito tempo.

Percebeu que, a este ritmo, a manhã chegaria em breve. Assim, parou a bola e começou a rodá-la na direção oposta.

Neste texto, o fantástico constrói-se gradualmente a partir de um cenário inicialmente realista: um jovem solitário, um campo de basquetebol noturno e a contemplação das estrelas. O momento de irrupção surge no enunciado “Desta vez, a abóbada de estrelas começou a rodar com a esfera”, marcando a transição da ordem natural para o plano sobrenatural.

A dimensão fantástica intensifica-se no momento em que o protagonista consegue, “como numa fotografia de longa exposição”, perceber visualmente o que seria impercetível – o movimento das estrelas –, confirmando a alteração fundamental das leis naturais.

O fenómeno, contudo, não se limita à observação passiva, evoluindo para o controlo ativo quando o jovem “parou a bola e começou a rodá-la na direção oposta”, manipulando a progressão temporal.

5.3. A intertextualidade

“Duas asas”

Alexandra Nicolae

*



Quando ele abriu os olhos, viu Deus a sorrir-lhe. O menino compreendeu o óbvio.

O carro a alta velocidade. A bicicleta projetada 300 metros. A mãe a chorar desesperada. Inúmeros arrependimentos. A rosa com folhas penduradas. Flores a desvanecer. O corpo sem sensibilidade ao toque. E a alma?

O arco irradiava luz. Não foram os pensamentos que inesperadamente o envolveram, mas os sentidos penetrantes do espírito, por vezes estranhos ao ser humano.

— Obrigado, Senhor Deus, por segures a minha mão e me lebares para o coração do mistério a fim de o contemplar. E as asas suavemente conduziram o menino pelo arco.

Deixai toda a esperança, vós que entraís.

Este texto constrói-se sobre uma estrutura intertextual que opera através da citação direta de Dante Alighieri (*A divina comédia*) – “Deixai toda a esperança, vós que entraís” –, inscrição que na obra assinala a entrada no Inferno.

A narrativa articula-se mediante uma progressão aparentemente ascendente: o encontro divino (“viu Deus a sorrir-lhe”), a confirmação da morte (“O menino compreendeu o óbvio.”), a experiência transcendente (“O arco irradiava luz.”) e a gratidão espiritual (“Obrigado, Senhor Deus”). Contudo, a citação dantesca final provoca uma viragem interpretativa radical, sugerindo que esta jornada não conduz ao Paraíso, mas ao reino dos condenados.

“Narcisa”

Ramona Dobre

*



Quando ela aparece, os homens perdem a razão. Cabelo loiro comprido e encaracolado, olhos cor do mar, lábios carnudos. Cortejada por todos os rapazes, não lhes presta atenção. Nas janelas, vê o reflexo da sua beleza. Saudades... Olha-se ao espelho. Uma mulher velha, de cabelos brancos e muitas rugas. A máscara caiu e o feitiço quebrou-se.

Neste texto, a subversão do mito grego de Narciso – jovem que, seduzido pelo próprio reflexo na água, morre incapaz de se afastar da própria imagem – opera através de três eixos essenciais: (i) mudança de género (Narciso / Narcisa); (ii) inversão temporal (contemplação na juventude / revelação do envelhecimento); e (iii) substituição do elemento refletor (água / espelho).

O recurso à figura mitológica otimiza a economia narrativa, pois mobiliza o repertório cultural do leitor, tornando dispensável a caracterização da protagonista. A subversão reside fundamentalmente no desfecho – “A máscara caiu e o feitiço quebrou-se.” – que introduz elementos ausentes da matriz mitológica original: enquanto Narciso permanece eternamente preso à própria imagem, Narcisa experimenta a dimensão ilusória da beleza provocada pela passagem do tempo.

“Confiança cega”

Alexandra Nicolae

*



Tenho a capacidade infinita de estar no sítio certo à hora certa. A consequência disto é que me estou sempre a cruzar com seres humanos no seu melhor e no seu pior.

Passo a passo, seguem o caminho incerto. Como cegos conduzidos por uma mão invisível, avançam, confiando na minha orientação.

A verdade chocante: serei a eterna guardiã nas margens do rio Estige, pronta para delicadamente cortar o fio da vida.

Este microrrelato⁹ articula-se sobre uma dupla referência intertextual à mitologia greco-romana: a evocação do rio Estige (curso de água que demarca a fronteira entre o mundo dos vivos e dos mortos, navegado por Caronte no transporte das almas) conjuga-se com a alusão às Moiras – denominadas Parcas na tradição romana –, divindades que presidiam ao destino humano através do controlo do fio vital: Cloto fiava-o, Láquesis media-o e Átropos cortava-o, determinando assim o momento da morte.

⁹ A fotografia constante nesta secção inspirou igualmente os microrrelatos que se seguem: “1984”, de Ramona Dobre, e “Que maravilha!”, de Adina Nuțu.

A estrutura narrativa constrói-se mediante uma revelação progressiva que subverte as expectativas iniciais do leitor: o que se apresenta inicialmente como um guia benevolente – capaz de “estar no sítio certo à hora certa” – revela-se, através da “verdade chocante” final, como a Morte personificada.

“1984”

Ramona Dobre

*

Verão. 1984. Lugar desconhecido. A cor da parede é-me estranha. As escadas e o corrimão de madeira não são os que ouviram as minhas alegrias, as minhas gargalhadas, o meu choro. É tudo um borrão. Como vim parar aqui? Sinto-me desorientado, assustado. Tremo. Quero gritar. O som não sai. De repente, abro os olhos. Nada mudou. Borrão. Desconhecido. Caio no chão. Uma silhueta a subir as escadas. Já entendi tudo...

Neste microrrelato, a simples referência numérica ativa imediatamente o hipotexto orwelliano (*Nineteen eighty-four*, 1949) e todo o universo da vigilância, controlo totalitário e manipulação da realidade.

Sem este dispositivo intertextual, a narrativa – desorientação espacial (“A cor da parede é-me estranha.”, “Como vim parar aqui?”), visão difusa (“É tudo um borrão.”), medo (“Sinto-me desorientado, assustado. Tremo.”) – poderia ser interpretada tão-somente como relato delirante ou perturbação psíquica.

Com efeito, a revelação final (“Já entendi tudo...”) adquire densidade interpretativa através da chave orwelliana: a compreensão súbita de que se está sob vigilância permanente. A economia verbal do género torna esta dependência numérica imprescindível, pois sem a referência implícita à obra de Orwell, múltiplas camadas de significação permaneceriam inacessíveis ao leitor.

5.4. O humor

“Que maravilha!”

Adina Nuțu

*

- Olha, o nosso bonitão está de volta!
- Ele nunca para de correr, pois não?
- Acho que nunca o vi de frente. Está sempre em movimento!
- Deve ser jogador de ténis ou algo do género! A treinar tanto...
- Ou instrutor de fitness! Que exemplo!
- E que inteligente! A cuidar da saúde.

Entretanto, o caixeiro de 45 anos — a pedido do médico para compensar os 30 anos de sedentarismo — suava imenso por não perceber como alterar a meta diária de passos.

Neste microrrelato, o contraste entre a percepção dos observadores – que constroem uma imagem idealizada (“bonitão”, “exemplo” e “inteligente”) – e a realidade (homem de meia-idade a cumprir uma prescrição médica decorrente de décadas de sedentarismo), ilustra a capacidade do género para condensar múltiplas problemáticas contemporâneas (neste caso concreto, aparências, sedentarismo e mal-entendidos) num único momento revelador.

Observe-se como a estrutura dialógica constrói rapidamente uma imagem idealizada que a frase final desconstrói, criando um efeito humorístico através da súbita inversão de expectativas. O texto aplica, assim, os princípios estéticos vanguardistas de subversão e degradação paródica dos *clichés* sociais, transformando uma situação quotidiana numa reflexão crítica sobre a tendência para a idealização de desconhecidos com base em observações superficiais e para a construção de narrativas fantasiosas sobre terceiros.

6. Conclusão

Os resultados deste estudo demonstram que o microrrelato representa um espaço formativo privilegiado, na medida em que os estudantes percebem a (hiper)brevidade textual não como limitação expressiva, mas como potencialidade criativa que reforça a densidade do discurso. Com efeito, o facto de discentes de PLNM conseguirem construir “silêncios eloquentes” que solicitam a cooperação interpretativa do leitor documenta uma maturidade discursiva que transcende o domínio instrumental da escrita, configurando-se, concomitantemente, como evidência de competências literárias especializadas.

Complementarmente, o domínio intertextual manifestado pelos alunos – de Dante a Orwell, da mitologia grega à religião – evidencia a capacidade de estabelecer diálogos sistemáticos com tradições precedentes e a percepção de que escrever se traduz em reescrever.

Do mesmo modo, a convergência entre análise fotográfica e criação literária revela-se particularmente produtiva por operar através de uma dupla descodificação: os estudantes aprendem simultaneamente a “ler” imagens e a “escrever” elipses, constatando que ambas as modalidades exigem a identificação de elementos significativos que transcendem o óbvio.

Este trabalho, em articulação com reflexões prévias sobre literacia visual e análise fotográfica (Mendes, 2025) e escrita processual (Mendes, no prelo), aponta para futuras experiências pedagógicas que poderão explorar: (i) a inversão do processo criativo, solicitando aos estudantes que fotografem a partir de microrrelatos por eles redigidos; (ii) o recurso a imagens captadas pelos próprios alunos como

dispositivos indutores da escrita ficcional; (iii) a diversificação do corpus fotográfico através de registos de diferentes épocas, culturas e movimentos artísticos; (iv) o desenvolvimento de plataformas digitais interativas que permitam aos discentes associar elementos sonoros, visuais e textuais, criando microrrelatos transmedia; (v) a análise contrastiva de interpretações fotográficas produzidas por estudantes de diferentes origens, mapeando como os filtros culturais moldam a produção textual; e, por fim, (vi) o alargamento a outros géneros (não) ficcionais.

Referências bibliográficas

- Andres-Suárez, I. (2010). *El microrrelato español: Una estética de elipsis*. Menoscuarto.
- Andres-Suárez, I. (2012). *Antología del microrrelato español (1906-2011)*. Cátedra.
- Andres-Suárez, I. (2019). *Breve recorrido histórico por el microrrelato hispanoamericano*. <https://letrasdechile.cl/2019/11/14/breve-recorrido-historico-por-el-microrrelato-hispanoamericano1/>
- Aparicio, J.P. (2008). Poética cuántica. In I. Andres-Suárez & A. Rivas (Eds.), *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico* (pp. 491-495). Menoscuarto.
- Bandura, A. (2008). A evolução da teoria social cognitiva. In A. Bandura, R. Gurgel Azzi & S. Polydoro (Eds.), *Teoria social cognitiva: Conceitos básicos* (pp. 15-41). Artmed.
- Barthes, R. (2015[1980]). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Edições 70.
- Basualto, A. (1988). *La mujer de yeso*. Documentas.
- Bloom, B. S., Engelhart, M. D., Furst, E. J., Hill, W. H., & Krathwohl, D. R. (1983[1956]). *Taxionomia dos objetivos educacionais*. Globo.
- Cassany, D. (2006). *Reparar la escritura: Didáctica de la corrección de lo escrito*. Graó.
- Colina, J. (2010). La culta dama. In F. Valls (Ed.), *Velas al viento: Los microrrelatos de La nave de los locos* (p. 64). Cuadernos del Vigía.
- Eco, U. (1993[1979]). *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.
- Epple, J. A. (1999). Para mirarte mejor. In *Con tinta sangre* (p. 26). Mosquito.
- Flower, L., & Hayes, J.R. (1981). A cognitive process. Theory of writing. *College Composition and Communication*, 32 (4), 365-387.
- Gadella, M. (2019). Menú especial. In G. Cutillas (Ed.), *Los pescadores de perlas. Los microrrelatos de Quimera* (p. 281). Montesinos.
- Guache, Á. (1994). Cuaderno de sueños. In *Sopa nocturna* (p. 34-35). Pre-Textos.
- Lagmanovich, D. (2005). *La otra mirada: Antología del microrrelato hispánico*. Menoscuarto.
- Lagmanovich, D. (2006). *El microrrelato: Teoría e historia*. Menoscuarto.
- Mendes, S. D. (Ed.) (2023). *Microrrelatos fotográficos*. CLP / Camões Bucureste. https://www.academia.edu/127673047/Microrrelatos_Fotogra_ficos
- Mendes, S. D. (2025). Olhares letrados: Quando fotografias sussurram narrativas. In F. Cardoso, R. Sarzi-Ribeiro, L. Lindquist, & N. Viola (Coords.), *Visualidades* (pp. 115-148). Ria. <https://www.riaeditorial.com/livro/visualidades>
- Mendes, S. D. (no prelo). (Re)Olhares e (Re)Escritas: Processualidade e recursividade em «Microrrelatos Fotográficos». In *O ensino da escrita ao longo da escolaridade – da educação pré-escolar ao ensino superior*. CIEQV / CIDTFF.
- Merino, J. M. (2005). Usted no sabe con quién está hablando. In *Cuentos del libro de la noche* (p. 43). Alfaguara.
- Monterroso, A. (1959). El dinosaurio. In *Obras completas (y otros cuentos)* (p. 69). UNAM.

- Navarro Romero, R. (2013). El espectáculo invisible: Las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua. *Estudios de Literatura*, 4, 249-269.
- Pereira, L. & Cardoso, I. (2013). Princípios de ação para aulas de escrita. In L. Pereira & Inês Cardoso (Eds.), *Atividades para o ensino da língua. Produção escrita: 1.º e 2.º Ciclos do Ensino Básico* (pp. 9-18). UA.
- Rodríguez Pequeño, F. J. (2008). Géneros literarios y mundos posibles. Eneida.
- Samperio, G. (2009). El fantasma. In Clara Obligado (Ed.), *Por favor, sea breve 2* (p. 223). Páginas de Espuma.
- Shua, A. M. (2017). *¿Cómo escribir un microrrelato?* Alba.
- Todorov, T. (1982[1970]). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires.
- Vygotsky, L. S. (1979[1978]). *Mind in society. The development of higher psychological processes*. Harvard University Press.