



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
CURSO DE LETRAS – HABILITAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA

JENNIFER ADRIELLE TRAJANO LIMA

IMPLICAÇÕES TEÓRICAS SOBRE O MINICONTO COMO VAZIO E QUEBRA DA
GOOD CONTINUATION

JOÃO PESSOA

JUNHO – 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
CURSO DE LETRAS – HABILITAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA

JENNIFER ADRIELLE TRAJANO LIMA

IMPLICAÇÕES TEÓRICAS SOBRE O MINICONTO COMO VAZIO E QUEBRA DA
GOOD CONTINUATION

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
apresentado ao Curso de Letras da Universidade
Federal da Paraíba, como requisito para obtenção
do grau de Licenciado em Letras, habilitação em
Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fabiana Ferreira da Costa

JOÃO PESSOA

JUNHO – 2017

Catálogo da Publicação na Fonte.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA.

Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

LIMA, Jennifer Adrielle Trajano.

Implicações teóricas sobre o miniconto como vazio e quebra da *good continuation* / Jennifer Adrielle Trajano Lima.- João Pessoa, 2017.
37f.

Monografia (Graduação em Letras / Língua portuguesa) – Universidade Federal da Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.
Orientadora: Prof.^a Dra. Fabiana Ferreira da Costa.

1. Miniconto. 2. Antropologia literária. 3. Teoria do efeito estético. 4. Lugar vazio - quebra da *good continuation*. I. Título

BSE - CCHLA

CDU 82-36

JENNIFER ADRIELLE TRAJANO LIMA

IMPLICAÇÕES TEÓRICAS DO MINICONTO COMO VAZIO E *QUEBRA DA GOOD*
CONTINUATION

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
apresentado ao Curso de Letras da Universidade
Federal da Paraíba, como requisito para obtenção
do grau de Licenciado em Letras, habilitação em
Língua Portuguesa.

Data de aprovação: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Fabiana Ferreira da Costa (UFPB)

Orientadora

Prof. Dr. Fernando César Bezerra de Andrade (UFPB)

Examinador

Prof.^a Dr.^a Alyere Silva Farias (UFPB)

Examinadora

JOÃO PESSOA

JUNHO – 2017

*Aos pedaços que se encontram em outros pedaços,
já que foram “extendidos” de mim: meus pais e
meus irmãos, por construírem uma boa parcela do
que sou e almejo ser.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à consciência maior que nos liga e se faz presente em minha vida.

Agradeço aos educadores Carmen Sevilla e Fernando Andrade por terem me ensinado, me inspirado e transformado minhas asas. Sou grata também à minha orientadora Fabiana Costa, pela dedicação e contribuição na construção deste trabalho.

Sou grata aos amigos Elisa Ferreira, Eduardo Cezário, Daniele Domingues, Larissa Brito, Gabriela Conserva, Gabriele Marolla, Rafaela Costa, Tamires Santiago e Thárcila Ellen porque caminha(ra)m comigo e me foram/são necessários.

Agradeço, por fim, a todos os docentes e colegas do curso de licenciatura em Letras Português da Universidade Federal da Paraíba que estão ali porque sentem o desejo e percebem ser possível emancipar o outro com toda assertividade.

*“As melhores histórias ainda são feitas com lacunas
brilhantes. Escrever é a arte de decidir o que não
serve” (André Ricardo Aguiar)*

RESUMO

O presente trabalho demonstra como o vazio e a quebra da *good continuation* caracterizam uma “literatura minimalista”, a qual é denominada por alguns de miniconto. Para isso, utiliza-se como fundamentação teórica a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária do teórico literário alemão Wolfgang Iser (1999a, 1999b), a tese de Santos (2009) e as dissertações de Spalding (2008) e Alonso (2015). Para a consecução do objetivo aqui proposto, tomar-se-á como objeto de análise sete minicontos: quatro deles contidos no livro **Os cem menores contos do século**, organizado por Marcelino Freire (2004), dois na criação **111 ais**, de Dalton Trevisan (2000) e um miniconto do livro **Salvar os pássaros**, de Luiz Felipe Leprevost.

Palavras-chave: Miniconto. Antropologia Literária. Teoria do Efeito Estético. Lugar Vazio. Quebra da *good continuation*.

ABSTRACT

The current study demonstrates how the blanks and the disturbance of good continuation characterize a “minimalist literature”, which is called mini short stories by some authors. Therefore, the Theory of Aesthetic Effect and Literary Anthropology – by the German literary theorist Wolfgang Iser (1999a, 1999b), the thesis of Santos (2009), Spalding’s (2008) and Alonso’s (2015) dissertations, are used as theoretical foundation. In order to achieve the proposed objective, seven mini short stories will be taken as the object of analysis: four of them are contained in the book **The hundred smallest tales of the century**, organized by Marcelino Freire (2004), two of them are part of the work **111 ais**, by Dalton Trevisan (2000), and one mini short story is from the book **To save the Birds**, by Luiz Felipe Leprevost¹.

Keywords: Mini short story. Literary Anthropology. Theory of Aesthetic Effect. Blank. Disturbance of good continuation.

¹ There are no publications of the mentioned books in English.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I	
1. ANTROPOLOGIA LITERÁRIA E SUAS QUEBRAS QUE ABREM LUGARES VAZIOS.....	11
1.1 Teoria do Efeito Estético.....	12
1.2 Antropologia Literária.....	14
CAPÍTULO II	
2. CONTO QUE “CHEGA” AO MINICONTO (OU SOBRE A NECESSIDADE DE CONCISÃO).....	16
2.1 Conto literário na América Latina: teorias e influências portuguesas.....	16
2.2 O que é, então, o miniconto/microconto/ microrrelato/microficção?.....	19
2.3 Os atos de apreensão	21
CAPÍTULO III	
3. A TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO E O MINICONTO: UM DIÁLOGO NECESSÁRIO.....	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS	36

INTRODUÇÃO

Descrições sobre o valor e a estrutura do miniconto são atuais e variam, a depender do ponto de vista. Este trabalho, que analisa o miniconto à luz da **Teoria do Efeito Estético**, do teórico literário alemão Wolfgang Iser, o considera de valor estético positivo para a emancipação do leitor, com relação às brechas interpretativas, porque demonstra um rompimento na expectativa daquele que o lê, a depender de fatores cognitivos e emocionais ligados ao leitor.

Alguns minicontos criados por brasileiros no séc. XXI cancelam a noção de conto como uma unidade de ação, como coloca Moisés (2012). Já Spalding (2008) diz que essas pequenas ficções não perdem as características do conto, contanto que deem brechas para o leitor perscrutar suas zonas indeterminadas (lugares vazios, no termo iseriano), apesar da pouca utilização de grafias nesse tipo de estética. Ambos os autores restringem o “gênero”² a uma análise com base nas teorias do conto, priorizando a ação na narrativa, como se verá no decorrer deste trabalho.

Aqui se considera, em parte, o que dizem tais autores, haja vista – a depender do miniconto analisado – as observações serem pertinentes, porém, utilizando outro conceito da teoria de Iser, percebe-se que, em algumas dessas criações estéticas, essas teorias já formuladas e consagradas não se “encaixam”, o que não deixa de indagar o leitor e permitir que este preencha suas lacunas.

“A microficcão [...] enfrenta uma série de problemas ao ser pensada a partir de determinadas formas e gêneros” (ALONSO, 2015, p. 17). Implicar o miniconto como uma quebra da *good continuation* e lugar vazio é também caracterizá-lo, como já o fizeram. Como certas características, caberá em (in)certezas, já que a arte continua para anular alguns conceitos e o grau do vazio e da quebra variarão a depender de quem leia; porém, o tema escolhido ainda é pouco abordado e não há uma teoria “fechada” acerca dele. Utilizar o conceito de conectabilidade da Teoria do Efeito Estético para teorizar, de certa forma, sobre os minicontos é construir caminho para um percurso que já foi iniciado. O objetivo não é fazer um esteriótipo do miniconto, como ocorre com algumas teorias acerca do conto, e sim mostrar que em boa parte deles, como também em romances, poemas e contos, há uma forte presença da quebra da *good continuation*, sendo esse gênero a própria quebra e o lugar vazio, por isso se diferencia dos demais, apesar de sua semelhança com alguns poemas, já que podem ser escritos em versos.

² Aqui se considera o miniconto como gênero.

Vê-se que a microficcão na América Latina é marginalizada, já que não se encaixa em um gênero literário específico e o miniconto é algo que faz parte da microficcão, podendo compô-la ou sê-la. Tal diferença já foi abordada por autores latino-americanos, os quais diferem os termos microficcão, microrrelato e miniconto (ALONSO, 2015). Historicamente, o primeiro miniconto surgiu no séc. IV a.c e foi escrito por Chuang Tzu. No séc. XX, o ato de criar minicontos tornou-se prática com o aparecimento da ficção de Augusto Monterroso (1959): *Cuando desperto, el dinossauro todavia estaba allí*. Vale ressaltar que esta forma artística existe em todo o mundo, porém neste trabalho terá atenção especial na América do Sul, no Brasil, especificamente, onde Dalton Trevisan é o responsável por cravar esse tipo de literatura minimalista no país. Em 2004 Marcelino Freire desafiou escritores brasileiros a escreverem minicontos com, no máximo, cinquenta letras, e, no ano de 2013, Luiz Felipe Leprevost publica **Salvar os pássaros**. Sete (4 dos autores convidados por Freire, 2 de Trevisan e 1 de Leprevost) desses minicontos serão utilizados na análise do presente trabalho – que objetiva criar uma articulação entre o miniconto e a Teoria do Efeito Estético, a partir dos fenômenos denominados lugar vazio e quebra da *good continuation*, intuindo acrescentar uma nova perspectiva à característica do miniconto – por conterem exemplos significativos desses conceitos.

Para o desenvolvimento do objetivo aqui proposto, dividimos o trabalho da seguinte forma: no Capítulo I há um resumo do que é a Teoria do Efeito Estético e de como esta desemboca na Antropologia Literária, abordando e definindo os fenômenos movimentados no leitor durante o ato de leitura: a) repertórios (do texto e do leitor), b) lugares vazios, c) quebra da *good continuation*, d) tema e horizonte, e) negação, f) negatividade, g) *looping* e h) significação. No Capítulo II, aborda-se um estudo acerca das teorias do conto e como estas aparecem (se aparecem) no miniconto, tentando definir este com a ajuda da Teoria do Efeito Estético. No Capítulo III, analisar-se-á os minicontos de Luiz Felipe Leprevost, Dalton Trevisan, Manoel Carlos Karam, Flávio Carneiro, Ricardo Corona e Marcílio França Castro em cotejo com a Teoria do Efeito Estético. Nas Considerações Finais, sintetiza-se a consecução do objeto geral proposto no presente TCC e indica-se proposições para futuras investigações.

1. Antropologia Literária e suas quebras que abrem lugares vazios

Em primeira instância, vale ressaltar que a Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser (1999a, 1999b; SANTOS, 2009), desemboca na Antropologia Literária (AL). Isto significa que não há como falar da AL sem contextualizar esta teoria que, por sua vez, também não pode ser explicada sem antes mencionar a Teoria da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss. Para isso, utiliza-se a tese **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: o leitor como interface**, de Santos (2009), que subsidia a teoria iseriana apontando tópicos ancorados à psicologia social, tendo em vista a relação metafórica de interação entre o texto artístico e o leitor real.

Tudo começa em 1960 na Alemanha quando, em uma conferência de abertura³, Jauss pergunta o que é e para que serve a história da literatura. Pensando em responder a essa pergunta, ele cria a *Teoria da Estética da Recepção*, em que interessa saber como uma determinada estrutura textual alcança uma comunidade (leitor coletivo) em determinados local e período de tempo. Até então as teorias literárias mais estudadas eram as formalistas e marxistas, nas quais o foco de leitura está no texto, sendo este uma estrutura autônoma, por isso Jauss critica a “afirmação da autonomia absoluta do texto, que se sobrepõe ao sujeito por contar com uma estrutura auto-suficiente, cujo sentido advém tão somente de sua organização interna” (ZILBERMAN, p. 10, 1989). Organização esta que não se explica sozinha e necessita de um segundo elemento (neste caso, o leitor) para interpretá-la.

Servindo também como suplemento para a teoria de Jauss, mas não por isso, Wolfgang Iser pensa a *Teoria do Efeito Estético*, em que busca descobrir os processos ocorridos na mente do leitor no momento em que ele interage, cognitiva e emocionalmente, com o texto literário. Este sentido se dá, além do conhecimento de mundo do sujeito, por intermédio da estrutura, função e contexto do texto, de modo a culminá-lo em uma significação.

O surgimento dessas teorias fez com que o foco dos estudos sobre a leitura mudasse do texto para o leitor, interessando assim uma teoria do efeito e não de texto. Em outras palavras, Wolfgang Iser quis compreender o ocorrido quando o sujeito se ilude diante de uma ficção que, durante o ato de ler, ganha contornos de realidade. Interessam-lhe os efeitos – produtos da construção de significados –, a significação (aspecto do texto trazido para a vida) e o sentido, que só se dá na interação texto-leitor, pois, apesar de a explicação do texto fazer-se presente em sua estrutura, a ficção não se explica sozinha, não é autônoma.

³ Conferência de abertura do ano acadêmico de 1967, realizada na Universidade de Constança (Alemanha).

Tal busca se relaciona ao fato de os seres humanos necessitarem ficcionalizar, fazendo isso cotidianamente. Aqui, portanto, entra a *Antropologia Literária*, pois, se ampliada, a Teoria do Efeito Estético abrange culturas variadas e outras formas de artes.

1.1 Teoria do Efeito Estético

O teórico literário alemão Wolfgang Iser faz uma distinção entre dois polos presentes no texto literário: o artístico e o estético. As estruturas textuais fazem parte do polo artístico e dão deixas para que o leitor real entre em implicitude na ficção, preenchendo seus (da ficção) respetivos *vazios*, constituindo, assim, o polo estético. Iser ressalta a interação *texto-leitor* no **Ato de leitura** (1999a), privilegiando o texto literário, por meio do conceito de *leitor implícito* (estrutura textual), que supõe um *leitor ideal* – aquele capaz de se pôr em implicitude e atender às expectativas de todas as estruturas textuais, como coloca Costa Lima (2002 apud SANTOS, 2009). Compreender a experiência estética, que está entre o sensório e o conceitual, é ter em mente que tal experiência liga-se a aspectos afetivos e cognitivos (SANTOS, 2009).

Iser entende como *obra* o momento da interação do leitor com o texto, esta descrita como metafórica, visto que a palavra ‘interação’ sugere uma ação recíproca entre dois ou mais agentes, e o texto literário não é capaz de entrar, objetivamente, em (re)ação ao leitor. Neste caso, a interação depende de quem lê, já que o ser humano, ao atualizar sua leitura, também se atualiza nos níveis cognitivo e emocional.

Os fenômenos pensados por Wolfgang Iser, ativados durante essa interação, são denominados de a) repertórios (do texto e do leitor), b) lugares vazios, c) quebra da *good continuation*, d) tema e horizonte, e) negação, f) negatividade, g) *looping* e h) significação. Tais conceitos acontecem por meio do jogo entre as perspectivas textuais: do enredo, do leitor, do narrador e da ficção do leitor.

A obra literária só ocorre na interação virtual *texto-leitor*, ‘virtual’ porque ativa mecanismos cognitivos e emocionais relativos à particularidade do indivíduo que lê. Analogicamente falando, pode-se citar o texto literário como um **trem**, o leitor como um **viajante** – que possui bagagem (experiências pessoais) – e que, ao **entrar no trem**, ou seja, *fazer contato com a ficção*, o faz com toda sua bagagem. A distinção é que o trem escolhe (ativa) as bagagens (conhecimento) que o viajante (leitor) já possui. Iser chama essa bagagem de *repertório*, diferenciando, nesse sentido, o *repertório do texto* do *repertório do leitor*.

O repertório do texto são os conhecimentos presentes na estrutura textual. Já o repertório do leitor são os conhecimentos de mundo que o leitor possui. Ambos entram em contato quando o sujeito lê. A ficção não se explica sozinha e o efeito estético⁴ ocorre durante a atribuição de sentidos para os *lugares indeterminados (ou vazios)*, pois requer uma possibilidade interpretativa que pode variar de acordo com o repertório do leitor real. Esses *vazios* são as estruturas textuais referentes ao que não está dito na ficção, ao eixo sintagmático de leitura, isto é, à relação daquilo que está determinado com o que não está, mas se fará no ato da *obra*.

Quando se associa o desconhecido (termo vazio) a um elemento referencial, o efeito estético desaparece, tendo em vista que a explicação do texto não se dá apenas por meio de elementos externos (familiares ao leitor). Vale ressaltar que preencher os *vazios* do texto fazendo referência não ao que está no texto, mas ao que conhecemos, faria o efeito desaparecer.

A quebra da *good continuation* – ou da conectabilidade –, fenômeno da teoria da *Gestalt* (psicologia cognitiva), tem também atenção especial neste trabalho. Como o próprio nome sugere, é quando, durante o efeito estético, ocorre uma quebra na “boa continuação”/”continuação natural” do leitor, ou melhor, na sua expectativa. A *conectabilidade* corresponde a esta expectativa, à conexão dos fatos proporcionada pela estrutura do texto, que culmina em várias esperas do receptor textual (real) para que determinadas ações ocorram no enredo. É o que acontece em muitos minicontos, a serem tratados no capítulo terceiro referente à teoria e análise. A quebra da *good continuation* se diferencia do *estranhamento chkllovskiano* porque, de acordo com Iser, o estranhamento não está no texto, mas na obra, pois não há quebra da *conectabilidade* se o indivíduo não sabe o repertório textual.

O fenômeno denominado *negação* é um vazio e, ao mesmo tempo, uma quebra da *good continuation*, mas nem todo vazio e quebra da *good continuation* são uma negação. Ela é encontrada quando o repertório do sujeito nega o que está dito no repertório do texto, pois a estrutura ou conceito não lhe é familiar, gerando um vazio. A *negatividade* (preenchimento desse lugar vazio) acontece quando, depois da negação, o ser humano é levado a pensar em um motivo que justifique o fragmento negado, atribuindo um sentido para ele.

Segundo Borba (2003 apud SANTOS, 2009), o leitor real dá sentido ao texto literário quando passa a se indagar pelas situações da narrativa, por meio das experiências

⁴ Ou seja, “as propriedades imaginativas e perceptivas do leitor” (SANTOS, 2009, p. 93).

proporcionadas pela leitura. Tal sentido, de acordo com Iser, é o objeto estético formulado, o resultado das experiências e significados atribuídos pelo indivíduo. A experiência estética e esses significados precisam de uma resposta, a qual é intitulada *significação*, variando de leitor para leitor, haja vista depender do ambiente social, ou seja, do lugar conceitual, moral, sensorio e ético ocupado pelo indivíduo. A *significação* é um evento emancipativo, produto de efeitos experimentados durante a leitura. Não há um significado dado anteriormente, porém construído, portanto vale ressaltar que, apesar da explicação do texto fazer-se presente em sua estrutura, o sentido só se dá na interação leitor-texto.

Wolfgang Iser informa que a literatura é capaz de formular um *objeto estético*. Este só ocorre com a *significação*, tendo em mente que ela é produto final do ato de leitura: o leitor (a depender) 1. interage; 2. atribui sentidos; 3. dá significados, afetando-se pela estrutura narrativa e 4. significa o texto para sua vida, gerando o objeto estético.

As estruturas de *tema* e *horizonte* (figura e fundo) são referentes aos assuntos abordados na literatura (e conceitos também emprestados da psicologia da *Gestalt*). É *tema* aquilo que está sendo lido e é *horizonte* o que já foi lido, ocorrendo uma troca entre ambos até o fim da leitura: o horizonte pode passar a ser tema e o contrário idem. Quando um horizonte que já foi tema passa a sê-lo novamente, temos o *looping*, situação recursiva que ao acontecer pela segunda vez já não é a mesma coisa porque houve uma mudança nos repertórios do texto e do leitor.

Diante dos fenômenos pensados e trazidos por Iser para o texto ficcional, os conceitos referentes ao lugar vazio e à quebra da *good continuation* se mostraram significativos para a análise do corpus deste trabalho porque, de forma perceptível para um leitor que tenha autoconsciência desses conceitos, o miniconto aparece como um e/ou como outro, podendo se concretizar (ou não) no ato da *obra*, sendo esta uma interação necessária ao ser humano, já que precisa ficcionalizar.

1.2 Antropologia Literária

O imaginário está na mente de quem lê, é “o nada” e, ao mesmo tempo, a capacidade de moldurar o fictício. Este, por sua vez, é o texto literário. Quando o sujeito faz a obra, o fictício ativa seu imaginário, fazendo com que esse imaginário deixe de ser “o nada” e passe a ser preenchido pelo enredo, a tal ponto de a ilusão tomar contornos do real (SANTOS, 2009).

Se o texto estético se relaciona à cultura, o fictício está na cultura. A partir disso, o ser humano, como indivíduo sociocultural, abarca essa cultura em sua mente (imaginário) porque gosta de se iludir com os efeitos causados pelo jogo (processo) ficcional, pois dessa forma pode ser os “eus” imaginários não proporcionados pela vida: o vilão, a raposa, a princesa, o sapo etc.

Nessa perspectiva, a literatura passa a ter papel importante na formação acadêmica (mas não só) do sujeito, já que preenche/realiza – por meio dos efeitos – esse querer humano normalmente involuntário e, como coloca Santos (2009), se mediado em sala de aula em sequência de textos (do mais simples para o mais complexo) é capaz de emancipar aquele que lê, pois em uma perspectiva humanista, é vista como instrumento de reflexão para os docentes ou, ainda, como estabelecimento de um diálogo subjetivo que ajude em uma espécie de construção de si, por intermédio da escolha dos distintos pontos de vista (perspectivas) subsidiados pela estrutura textual e também da relação entre os vazios do texto e o autodesdobramento capacitado pela leitura literária (BRAYNER, 2005), pois

[...] como todos os ofícios humanos, o ofício da educação [...] não é redutível ao conjunto das competências para exercê-lo. Educar supõe uma arte de fazer”. E mais adiante, nos seus “vazios”, o texto literário permite ao leitor falar de si mesmo, dialogar com outros homens, em um movimento que já é uma forma de universalidade, à qual deve chegar toda educação que não se limite a “fabricar” algo (MEIRIEU, 1999 apud BRAYNER, 2005, p. 64).

A Antropologia Literária (ISER, 1999b), diferente de outras antropologias, não busca os aspectos semelhantes entre os indivíduos mas sim os diferentes, pois mostra que cada sujeito é único, já que molda o imaginário conforme seu repertório e, conseqüentemente, seus desejos, sejam conscientes ou inconscientes.

Vale ressaltar que como o indivíduo leitor é peculiar porque se liga a uma cultura, caracterizá-lo seria “rotular” o texto literário. Considerar o *leitor implícito* como categoria transcendental implicaria dizer que todo leitor real, de qualquer cultura, se poria em implicitude diante das estruturas contatadas. Isto desatribui o caráter intersubjetivo, subjetivo e, portanto, individual dos leitores reais, já que universaliza tais aspectos. Nem todo leitor real é capaz de construir sentido no momento da leitura, pois às vezes a mediação do texto não é suficiente, tendo em vista o sujeito não possuir capacidade cognitiva/emocional (conhecimento prévio) suficiente para supri-la (SANTOS, 2009).

2. Conto que “chega” ao miniconto (ou sobre a necessidade de concisão)

“Qual será o destino do conto na era da informática? ” (GOTLIB, 2004, p. 56). O avanço da tecnologia contribuiu para a rapidez de interação entre diversas esferas sociais, inclusive a arte, como recursos de designer e filmes em animação. Dado esse fato, é possível pensar que a crescente produção de minicontos sofreu essa influência, já que as pessoas buscam por coisas mais breves e mais rápidas? Nesse sentido, entende-se que “teorizar é uma necessidade própria do ser humano e está profundamente implicada em nosso fazer cotidiano” (SANTOS, 2009, p. 24), e isto precisa ser feito com o miniconto, como se verá no decorrer deste capítulo. Adianta-se que há parâmetros questionáveis, os quais, no entanto, servem como guia, apesar de não darem conta das novas criações surgidas na contemporaneidade. Por isso, os teóricos do conto precisam repensar essas categorias.

2.1 Conto literário na América Latina: teorias e influências portuguesas

Um dos significados da palavra ‘conto’ (do francês *conte* e do espanhol *cuento*), anacronicamente, deriva do latim *computare*, sendo deverbal de *contar* e, portanto, de início, oral. No que diz respeito à Língua Portuguesa, no séc. XVI, a palavra ganhou um sentido literariamente particular, pois surgiu um dos primeiros contistas em Portugal, Gonçalo Fernandes Trancoso, com seus **Contos e Histórias de Proveito e Exemplo** (1575). Alguns anos depois surge a primeira Teoria do Conto intitulada **Corte na Aldeia** (1619), de Francisco Rodrigues Lobo.

No séc. XVII, o vocábulo possuía conotação pejorativa e, muitas vezes, era comum que se confundisse com os gêneros *romance* e/ou *novela* (GUENIER, 1970 apud MOISÉS, 2012, p. 260). Joaquim Noberto de Souza e Silva, um dos primeiros contistas brasileiros, nomeia suas criações de **Romances e Novelas** (1852). Ora, até certa época (uma das hipóteses é que seja até o fim do séc. XVII), o conto era, segundo André Jolles, uma “forma simples” – ligada à tradição folclórica ou mítica, “que permanece através dos tempos” e “pode ser recontado com as ‘próprias palavras’” (GOTLIB, 2004, p. 18) – até o início do séc. XIX, quando se torna “forma artística”, haja vista possuir um autor próprio⁵ e abordar temas contemporâneos.

O conto, no sentido literário – à luz dos preceitos teóricos de Júlio Cortázar (1974)⁶ –, por alguns é considerado uma *narrativa* que 1. “relata” acontecimentos; 2. é oral ou escrita

⁵ O conto oral não possuía um autor definido.

⁶ Expostos em uma conferência realizada em Havana, no ano de 1963.

de uma ação falsa; e/ou 3. é uma fábula contada para divertir crianças. Em termos estruturais, “é, provavelmente, a mais flexível das formas literárias” (MOISÉS, 2012, p. 264), “sendo, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma *unidade dramática*, uma *célula dramática*, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter *unidade de ação*” (MOISÉS, 2012, p. 268).

Se o conto, como coloca Moisés (2012), constitui uma unidade de ação, pela lógica, o miniconto também o constituiria, de forma ‘mini’ (curta), haja vista o sentido literal da palavra; porém, há contos que não seguem essas normas, e tal unidade é quebrada no miniconto de Raimundo Carrero (FREIRE, 2004, p. 79):

QUATRO LETRAS

Nada.

porque 1. qual o acontecimento narrado?; 2. que ação acontece?; 3. diverte crianças? Não há personagens que atuam, não há ação. Há, pois, “o nada”, entretanto, que “nada” seria esse? Tal miniconto entraria na categoria dos contos atípicos?

Alguns minicontos rompem com a ideia de ação na narrativa, o que não significa que todo miniconto, de forma obrigatória, deva fazer (ou faça) isso. A palavra que constitui o corpo do texto pode ser interpretada? Se sim, pelo quê? Alguns leitores dirão, possivelmente, que não há valor estético. Outros farão referência à Sartre⁷. Já outros, a depender do repertório, tirarão suas próprias conclusões acerca do que seria esse “nada”, isto porque a concisão permite ao leitor mais de uma possibilidade interpretativa (ou mesmo nenhuma, a depender dos conhecimentos prévios). Isto implica que não há apenas uma impressão no leitor, como admite Moisés acerca do conto, porque varia.

Seguindo a lógica de Pratt (1981 apud MOISÉS, 2012), o qual diz que o conto mostra “o fragmento de uma vida”, o miniconto seria, então, o fragmento do fragmento de “uma vida”?⁸ Esse tipo de narrativa é de um *plot* próprio, a ponto de tirarmos uma palavra e ela deixar de ser o que é, tornando-se literalmente “nada”. “Massaud Moisés apenas repete o que já é dito por Poe e Cortázar”, apesar de se mostrar mais aberto que ambos (GOUVEIA, 2011, p. 59). No exemplo *Quatro letras*, ao tirarmos a única palavra do corpo do texto, isto acontece, já que, por ser curto, a exclusão de uma palavra pode tornar o texto sem sentido, e

⁷ *O ser e o nada* (1943).

⁸ A palavra ‘fragmento’ utilizada neste trabalho não atribui sentido pejorativo à microficção, tirando seu caráter satisfatório, como sugere Lagmanovich (2003), haja vista o interesse maior no efeito causado por ela, o que independe de ser considerada fragmento ou não.

É fundamental, dessa forma, que o texto tenha não necessariamente “certo grau de duração”, como dissera Poe, mas certo grau de determinação para que o leitor consiga a partir da estrutura proposta preencher os seus vazios (SPALDING, 2008, p. 66).

Vladimir Propp (apud GOTLIB, 2004, p. 21) quando discorre acerca do *conto maravilhoso* diz que “É possível que um conto não apresente todas as funções. Mas é impossível que a ordem das funções que aparecem no conto seja modificada”. Essa observação específica acerca dos movimentos deste gênero também se aplica ao miniconto, já que ao modificar a ordem das palavras, possivelmente o impacto do vazio no leitor seria menor ou maior, a depender do lugar sensório, conceitual e cultural em que se está inserido.

Sobre a *unidade de efeito* do conto, Edgar Allan Poe (apud GOTLIB, 2004) diz que este não deve ser nem tão longo e nem tão breve, para que consiga causar um efeito naquele que o lê durante um tempo “x”. Vendo o miniconto como uma pequena ficção, isto interessa apenas caso o texto seja mais longo, pois passaria a ser conto, porém o efeito varia de leitor para leitor, e a brevidade da microficcão não ameniza seu efeito ou gera uma interpretação curta após a leitura. Tal atribuição de sentidos dependerá da(s) frase(s) contida(s) nesse gênero, caso haja vazios a serem preenchidos e, nesse sentido, também depende da interação entre o repertório do texto e o repertório do leitor. Poe prioriza a intenção do autor. Neste trabalho, esse não é o objetivo, tendo em vista que não interessa ensinar como escrever uma microficcão.

O miniconto, com base em Gotlib (2004), a respeito do conto com relação ao romance, sofre o preconceito de ser considerado um conto condensado ou um embrião de um conto, tornando-se assim uma forma secundária diante do conto. Igualmente como o que discutem a respeito do conto com relação à brevidade, agora é discutido sobre o miniconto, porém, em ambos, esta é “considerada como fator diferencial, baseia-se apenas nos *sintomas* e não nas *causas*” (FRIEDMAN, 1958 apud GOTLIB, 2004). Nessa perspectiva, pode-se citar Cortázar (1974), que fala de significação, ou seja, de elementos da estrutura textual que passam do imaginário para a vida do leitor. Para W. Iser, a literatura é capaz de gerar uma significação e, nesse ponto específico, as teorias se encontram. Cortázar ainda tenta delimitar uma extensão para o conto, estabelecendo dessa maneira uma noção do que seria o miniconto: algo que não ultrapassa duas páginas⁹.

⁹ *Continuidad de los parques* do próprio Julio Cortázar, por exemplo (CAPAVERDE, 2004 apud SPALDING, 2008).

Ainda sobre os parâmetros estabelecidos por Cortázar – tidos por alguns como teoria do conto, já que confundem a qualidade artística do escritor com a teórica (GOUVEIA, 2011)

constituem imagens poéticas voláteis, próprias da criatividade artística, porém prejudiciais ao conceito. [...] a) Por que tal excesso de metáforas, se os conceitos de uma teoria são incompatíveis com tal polissemia? b) Não seria a fugacidade na permanência um fenômeno também demonstrável em um poema ou em uma crônica? c) Nesse caso de inespecificidade das imagens, qual a importância de uma teoria do conto, se tudo o que se diz sobre ele é aplicável a outros gêneros? (GOUVEIA, 2011, p. 17-18)

Ainda é mostrado por Gouveia, em seu ensaio, que muitos contos de Machado de Assis quebram os pressupostos teóricos formulados por Julio Cortázar. A respeito do tópico número "c)" da citação acima, vale frisar que tudo o que é dito acerca do miniconto é aplicável a outros gêneros literários, haja vista um miniconto caber em alguns deles por conta da sua extensão breve, como já foi dito. O que o diferencia é por constituir o próprio, e muitas vezes único, *vazio* e/ou quebra da *good continuation*.

2.2 O que é, então, o miniconto/ microconto/ microrrelato/ microficção?

O miniconto é o *vazio* e/ou a quebra da conectabilidade. No romance temos partes que geram vazios no leitor, assim como finais que fazem o mesmo. No conto e na crônica *ibidem*. Na microficção há "o *vazio*" em si, pois as palavras são construídas de tal maneira, a depender de quem as faça, que é notável haver essa intenção, tratando-se de tal forma narrativa. Não que seja o foco falar da intenção do autor, mas que notadamente se percebe uma articulação de palavras propostas a gerar um certo tipo de efeito, apesar disso não ser certeza mas sim uma possibilidade porque, como já foi dito, cada leitor possui um repertório diferente.

A microficção é a arte de contar narrativas breves de ficção, sendo mais curtas que o conto. Não ‘breves’ no sentido interpretativo e sim com relação à quantidade de palavras em comparação ao que já foi teorizado por *conto literário* até o presente (séc. XXI). Mas

qual o limite do limite? A relação entre limite e qualidade estética ainda não foi suficientemente debatida, porque não existem, a nosso ver, fórmulas apriorísticas para isso. Há muitas dificuldades para a assimilação das teorias do conto desde Poe; e uma das maiores dificuldades – não resolvida até o momento no âmbito da teoria e da crítica – concerne exatamente à extensão do limite (GOUVEIA, 2011, p. 27).

A questão é o “como saber a quantidade de palavras exatas para ser um miniconto”. Há essa exatidão? Até que ponto o conto deixa de ser conto e se entende por novela? Até

que letra esta passa a ser romance? Tais respostas são possíveis, porém não claras, então por que precisar o miniconto com um limite específico de caracteres?

Seu tipo de narrativa não é de gênero totalmente novo, como descreve Spalding (2008, p. 52): “a brevidade é, sem dúvida, característica fundamental no miniconto desde seu nascedouro no começo do século XX”. Tem-se aqui uma das principais características deste tipo, a brevidade, todavia o miniconto não nasce no começo do século XX, mesmo Spalding acreditando, assim como Lagmanovich, que a microficcão é uma evolução do conto e este, por sua vez, também sofre evolução no século XX. O primeiro miniconto surgiu no séc. IV a.C. e foi escrito por Chuang Tzu e “não é novidade, se pensarmos nela [microficcão] como fragmentos que percorrem e têm transitado pelo mundo literário desde sempre” (ALONSO, 2015, p. 12).

De outra parte, Lauro Zavala aponta para as diferenças entre microconto e microficcão (ele as chama minicuento e minificción). Para ele, o microconto teria um caráter tradicional, sendo uma narração completa e autossuficiente, enquanto a microficcão teria um caráter essencialmente experimental com elementos modernos ou pós-modernos; isto é o fragmentário como qualidade moderna e o fractal como pós-moderna (ALONSO, 2015, p. 39).

No séc. XX, o ato de criar minicontos tornou-se prática com o aparecimento da ficção de Augusto Monterroso (1959). Vale salientar que não há necessidade para rígidas delimitações, sejam de poemas, de contos e/ou de romances, já que é impossível fazer isso, mesmo que os teóricos questionem a fim de diferenciá-los. O romance entrou em evolução, mas não “nasceu”/”surgiu” porque deixou de lado as seiscentas páginas e passou a ter duzentas. Por que, portanto, o miniconto seria novo? Uma nova perspectiva estrutural nasce com a evolução desses gêneros e, conseqüentemente, os conceitos formulados são mutáveis. Apesar de o limite ser algo que, seguindo o pensamento de Gouveia (2011), já foi pensado, e as teorias do conto não passarem disso, é um fator importante porque não há romance de uma página, a exemplo; portanto, há delimitações que servem de parâmetro para definir se uma estrutura pertence a certo gênero. A problemática é sobre o “quem” deve dizer os critérios e quais são estes.

O romance, como se sabe, pode abarcar em sua estrutura todos os gêneros citados: miniconto, conto, novela e poema. Já na novela não pode haver um romance mas sim um conto e/ou poema, porém estes, em contrapartida, não carregam uma novela em seu corpo. No conto pode conter um poema; no miniconto, assim como no poema (com especial evidência no haicai), o contrário não ocorre. Na estrutura textual destes – miniconto e haicai

– não é possível conter outros gêneros narrativos. Eis aqui mais uma distinção, que envolve o fator limitante¹⁰.

Paulino, em obra didática publicada no Brasil, dedica um capítulo ao miniconto enquanto gênero, definindo-o como “um tipo de narrativa que tenta a economia máxima de recursos para obter também o máximo de expressividade, o que resulta num impacto instantâneo sobre o leitor” (2001, p. 137). Para a autora, a rapidez da narrativa lembra o modo como um jornal trata as maiores tragédias, apresentando-as como fato corriqueiro (SPALDING, 2008, p. 15).

*Microrrelato*¹¹ (em espanhol), *flash fiction* ou *micro fiction* (do inglês), para alguns teóricos, como David Lagmanovich (apud SPALDING, 2008), é uma estética que surge na contemporaneidade, herdando do minimalismo uma totalidade de expressão¹², mas “em alguns trabalhos dos modernistas brasileiros, os poemas em prosa de Baudelaire e mesmo as fábulas chinesas também eram breves narrativas” (SPALDING, 2008, p. 9-10).

Alguns seguidores de Augusto Monterroso, que passaram a criar essas “breves narrativas” na América Latina são Juan José Arreola (com *Cuento de horror*), Julio Cortázar (*Amor 77*), Avilés Fabila, estes na década de setenta; Rubem Darío (com seus poemas em prosa), Eduardo Galeano, Jiménez Emán (que organizou uma antologia de minicontos com autores brasileiros e norte-americanos traduzidos para o espanhol), entre outros.

2.3 Breve genealogia do miniconto no Brasil

No Brasil, apesar de não haver ainda preocupação com a classificação do “conto” em “miniconto”, alguns autores se destacaram pela produção de tal gênero: Rubem Fonseca, Maria Lúcia Simões (1996), Rodrigo Naves (1997), Pólita Gonçalves (1998), João Gilberto Noll (1998), Fernando Bonassi (1998), Luiz Arraes (1999), Carlos Herculano Lopes (2001), Luiz Rufatto (2001), Dalton Trevisan etc. Ater-se-á a este último no próximo capítulo. O tema ainda é pouco abordado no país e a única antologia existente, dedicada exclusivamente ao miniconto, é a organizada por Marcelino Freire no ano de 2004, o qual se inspirou no miniconto de Augusto Monterroso para convidar escritores contemporâneos a fazerem pequenos “contos”¹³ com até cinquenta caracteres.

¹⁰ Formulação explicada pelo Prof. Dr. Arturo Gouveia no componente curricular Literatura Brasileira V do curso Letras Portugêses – Universidade Federal da Paraíba.

¹¹ Para Lagmanovich (apud ALONSO, 2015), o microrrelato faz parte da microficcão (ou microtexto), mas não são sinônimos, apesar de um microrrelato poder ser uma microficcão, como acontece com alguns minicontos dos **Cem Menores Contos Brasileiros do Século**.

¹² Abordada por estudiosos norte-americanos acerca da *micro ficcion*.

¹³ **Os cem menores contos do século**, originalmente publicados pela Atiliê Editorial. A escolha do organizador foi pela denominação “conto”.

Vê-se, por via do levantamento feito na dissertação de Spalding (2008), que tanto a produção quanto os estudos e as pesquisas acerca do tema são escassos no país.

No início dos anos setenta, Alfredo Bosi organiza uma antologia de contos intitulada **O conto brasileiro contemporâneo**, em que publica quatro microcontos de Dalton Trevisan, o primeiro a ser conhecido no país com tais narrativas. Acredita-se que um dos precursores para o surgimento de minicontos no país é *Um apólogo*¹⁴, conto de Machado de Assis, o qual, em sua segunda fase (realismo), se preocupa com a concisão das narrativas ficcionais.

A modernidade da prosa brasileira, por sua vez, começa com Oswald de Andrade. O século XX, como sabemos, rompeu com vários conceitos artísticos, e na literatura não foi diferente. O modernismo, influenciado pelas vanguardas europeias – no caso de Oswald, pelo futurismo, principalmente –, abriu ruas para os passos experimentais nos textos fictícios. Não só Oswald, como também Guimarães Rosa e Clarice Lispector pelas suas “linguagens enxutas” (ÉRIK, 2004 apud SPALDING, 2008) e

Candido encontra exatamente nas mudanças sociais da época a explicação para esse crescimento da narrativa curta. O crítico lembra que não se trata da coexistência dos gêneros conto e romance, mas do desdobramento e da justaposição deles, resultando daí textos indefiníveis como romances que parecem reportagens, contos semelhantes a poemas ou crônicas, narrativas que são cenas de teatro, textos feitos com a justaposição de recortes. Enfim, "a ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos seminários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50" (1987, p. 209) (SPALDING, 2008, p. 34-35).

Provavelmente, no Brasil, o miniconto é fruto dessa linha de transformações constantes. Algumas dessas narrativas serão analisadas no capítulo a seguir.

¹⁴ Presente em **Várias Histórias**, de 1886.

3. A Teoria do Efeito Estético e o Miniconto: um diálogo necessário

Diferente do haicai, estrutura de poema, o miniconto não necessita de recurso melopéico como uma de suas “leis”, assim como no haicai por vezes aparece, já que neste – por ser poema – há preocupação com a musicalidade. O interesse não é fonético, mas de efeito a ser causado no leitor, pois

desenvolveu-se [...] um tipo de narrativa que tenta a economia máxima de recursos para obter também o máximo de expressividade, o que resulta num impacto instantâneo sobre o leitor. Trata-se do chamado miniconto. Seu efeito de recepção é muito forte exatamente por sua condensação. O discurso direto, tão freqüente no conto, é muitas vezes dispensado em nome de um ritmo de narração quase alucinante. Isso o transforma numa metáfora da velocidade com que circulam os seres, as mensagens, os objetos, os textos nas sociedades contemporâneas. (PAULINO, 2001 apud SPALDING, 2008, p. 44)

E foi pensando nos efeitos de recepção, como nos citados acima, que Iser formulou a Teoria do Efeito Estético. Um deles, denominado por Wolfgang Iser (1999a) de *lugar vazio*, corresponde às indeterminações textuais (“pontos de indeterminação”) pensadas por Ingarden (1965). A diferença é que no vazio o leitor não necessita se adequar ao “sentido do texto”, como coloca Ingarden (apud SANTOS, p. 86), podendo, assim, até não conseguir preenchê-lo e, desse modo, o texto ficcional não seria interpretado, haja vista depender de alguém para lhe atribuir sentido(s). Além disso, o vazio apesar de estar no texto se dá na interação e não na estrutura, como é o caso das indeterminações. Esse fenômeno do lugar vazio, juntamente com o chamado quebra da *good continuation* (ou quebra da conectabilidade) são analisados em alguns minicontos dos livros **111 ais**, **Salvar os pássaros** e **Os cem menores contos do século**.

O livro **111 ais**, criação de Dalton Trevisan, é de publicação do final do século XX (2000). A ficção **Salvar os pássaros** (2013), de Luiz Felipe Leprevost, reúne uma série de textos curtos: contos e minicontos. A coletânea de minicontos, organizada por Marcelino Freire e intitulada **Os cem menores contos do século** (2004), foi inspirada no miniconto *O dinossauro*, de Augusto Monterroso. Nesta, os autores foram desafiados a escreverem pequenas ficções com o limite de cinquenta caracteres, tirando a pontuação e o título.

É notável que na maioria dos minicontos há um vazio preenchido pelo título ou gerado por ele, caso haja uma titulação, tendo em vista este título não aparecer em todos:

O OLHAR

Parecia um iceberg,
era uma baleia branca.

O microconto acima é o de número 53 e foi criado por Manoel Carlos Karam (FREIRE, 2000). O título preenche o vazio a que se refere o corpo do texto: um olhar frio que, a princípio, parecia um iceberg, porém era uma baleia branca. Popularmente, no Brasil, as pessoas utilizam o termo “isto é apenas a ponta do iceberg” para dizer que algo (geralmente um problema) está apenas no começo, já que é mostrada só uma parte. O iceberg não é visto, fica submerso na maior parte. O fato de o olhar parecer um iceberg mostra que é como se fosse algo já claro, por inteiro e sem mistérios, porém ocorre uma quebra (ou uma possível quebra) quando afirma o narrador ser este “olhar-iceberg” – ou seja, algo completamente à mostra – uma baleia branca: mamífero caçador que também habita a água fria, mas que não é formado por ela, é algo que vive ali e, apesar de ser visto por inteiro, ainda não o é porque há um todo que constitui o seu interior e seria preciso estudá-la para descobrir, não podendo entender completamente o que se passa em sua mente. Ambas as metáforas remetem o olhar visto/trocado a algo frio. A priori, sem vida. A quebra da *good continuation* ocorre no próprio narrador, que tem sua expectativa rompida pelo(a) dono(a) daquele olhar, e todas as metáforas utilizadas são vazios, por serem palavras que descrevem algo (o olhar) de forma não dita.

Pensando o século XX como o tempo que quebra vários conceitos e noções, cita-se, por exemplo, o músico norte-americano John Cage (1912-1992) que rompe com o conceito de música como arte do som, ao se inspirar no conceito kantiano de “coisa em si”. Na composição *4'33''*, exemplificando, ele passa quatro minutos e trinta e três segundos sem tocar absolutamente nada, e a isto constitui como música, já que segundo ele o silêncio também é música, pois o silêncio é sempre o som de alguma coisa (até da respiração). Pegando o link desse conceito que foi rompido, há poemas em prosa, mas que são poemas; existem contos em versos, a exemplo de Veronica Stigger; poemas que parecem minicontos e minicontos em versos que parecem poemas. Como, então, delimitar qual é o gênero? Seria o caso de esperar dizer o autor? Um desafio, portanto, para a crítica e a teoria literária.

Mais uma vez, na dissertação de Spalding (2008), a teoria que aparece acerca do miniconto só diz respeito ao limite, e isso pode reduzir esse gênero que está se consagrando, repetindo as mesmas suposições feitas a respeito do conto no capítulo anterior. Nesse sentido, concorda-se com Gouveia (2011) quando ele afirma que as teorias do conto não buscam defini-lo, apesar de tentarem, já que se desdobram na maioria das vezes na problemática do limite, seja esse limite com relação ao tempo da história e/ou da leitura. Já se sabe que o miniconto é de característica breve, como se discutiu anteriormente, mas não há como estabelecer uma quantidade exata de caracteres, pois, como se viu, um vazio

condensado pode dar mais possibilidades interpretativas que um *best seller* de quinhentas páginas. Fazer isso é como dizer para pintores cubistas que deve haver formas geométricas em seus quadros, estabelecendo quantas formas devem aparecer. Em tal dissertação também é perceptível a preocupação do autor em justificar os motivos de Marcelino Freire ter organizado a coletânea de minicontos, com referência (seja irônica ou oposta) aos **Cem melhores contos brasileiros do século**¹⁵, e mesmo que o escritor diga¹⁶ que o livro não é para teses ou tratados, acredita-se que muitos escritores não escreviam literatura pensando nas futuras teses e tratados à luz de suas ficções, pois o faziam, supostamente, por necessidade.

Mais à frente, entretanto, Spalding (2008, p. 52) escreve que “é preciso analisarmos tal texto não em sua extensão, mas em sua forma e conteúdo para compreendermos seu funcionamento” e

Lagmanovich define como traços fundamentais do miniconto, além da brevidade, a sua relação com o mundo natural, o enfoque em um evento ou incidente individual (não sendo, portanto, uma generalização, como o é o aforismo) e a marcação de tempo, este sobretudo através das formas verbais e adverbiais (2003, p. 72). Para o argentino, se a todos os microtextos em prosa chamarmos miniconto entraremos em um campo de extrema confusão, mas se entre eles selecionarmos os que cumprem os princípios básicos da narrativa teremos dado um passo importante para delimitar a espécie literária a que pertencem (ibidem, p. 73).

Concorda-se com Lagmanovich até o momento em que fala de princípios básicos da narrativa, isto é, o modo de contar alguma coisa¹⁷. No ensaio de Gouveia vemos que contos de Borges, Guimarães Rosa e Machado de Assis rompem com essa ideia de *Narratividade*. O silêncio também conta alguma coisa, então este contar por meio da interpretação também não faz parte da narrativa e, portanto, constitui o narrativo?

Ouvindo o silêncio como algo que não está dito, pode-se interpretar o “silêncio” do dito, preenchendo, dessa maneira, o que Iser chama de *lugar vazio*:

64.

Pendura o barbante no teto. Amarra na ponta um pequeno prego. Com a força do pensamento balança-o pra cá, pra lá.
O poder dos seus olhos apaga a chama de uma vela.

Só não consegue, ai, calar a maldita bruxa (TREVISAN, 2000, p. 70).

¹⁵ MORICONI, I. **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

¹⁶ Em entrevista para o jornal *A folha de S. Paulo*.

¹⁷ Entende-se aqui que a narrativa é uma característica fundamental na microficação, mas não no miniconto.

O “64” que aparece é a numeração relativa ao número 111 que está no título do livro (**111 ais**), não é o título da microficção. Neste livro os minicontos de Trevisan não possuem títulos. O primeiro preenchimento do miniconto acima, mais literal, é que o narrador observa outro fazendo alguma coisa: pendurar o barbante no teto. É como se fosse uma espécie de feitiço ilusório, em que o pensamento seria a fonte do poder que move o prego pendurado no barbante. Essa imagem da força dos olhos pode representar o parar de se mover até outros olhos aparecerem para fazer “o feitiço”. Isto lembra a hipnose e o achismo de que as coisas não existem quando não a vemos. A chama da vela representa um fogo vivo, uma paixão, a qual foi apagada pela força que emana do olhar, um olhar que pode não mais ver, já que pisca, ou seja, se fecha (e o fechar dos olhos liga-se à escuridão). Há uma “bruxa” – outra pessoa ou problema possuidor(a) de um poder que também atinge esse narrador personagem, atormentando-o. É como se o feitiço pudesse acabar, mas há sempre uma bruxa para lançá-lo novamente: algo cíclico. “Ai” semioticamente representa a dor, o penar de quem é atormentado por esse feitiço, pela chama da vela que pode apagar a qualquer momento. O prego pendurado ao barbante no teto é algo frágil. O prego é de ferro, o barbante é de fibra. O ferro é sustentado pela fibra que pode cair a qualquer momento, ser derrubado como a pálpebra também pode se fechar pela força do desejo. Em suma, trata-se de uma paixão sustentada, vista por fora (*força dos olhos*), mas apagada por dentro, gerando um tormento que não se cala, mesmo que deseje.

Outra possibilidade seria de tudo estar acontecendo na mente do narrador, já que os verbos estão no presente e não no imperativo. A “maldita bruxa” seria algum tipo de tormenta que o aflinge e ele não consegue resolver. O mover do prego e apagar uma vela com a força do pensamento aparecem como uma metáfora da força/ desejo que o personagem possui para resolver tal problema, porém não o resolve, não *cala* ou, em outras palavras, não encerra a *maldita bruxa* (este tormento). Além desses, há outros possíveis sentidos: tudo ocorre na cabeça do narrador, que pensa em suicídio. A bruxa representaria a morte, o barbante a metáfora da corda no pescoço, e o apagar da vela a metáfora do apagar da chama da vida. O miniconto, como já foi dito, não possui título, mas, a depender de quem esteja lendo, o número “64” pode remeter à ditadura militar no Brasil, que ocorreu no ano de 1964¹⁸.

Ainda sobre a narratividade, Spalding afirma que em alguns textos **Os cem menores contos brasileiros do século** existem uns de difícil compreensão narrativa, como o de

¹⁸ Estas três últimas possibilidades foram pensadas pelos professores doutores Fabiana Costa, Carmen Sevilla e Fernando Andrade, respectivamente, demonstrando que os repertórios variam as interpretações.

Marcelo Mirisola: – *Com este dedo, viu?* (FREIRE, 2004, p. 60). Parece contraditório falar do conceito de lugar vazio da teoria iseriana e em uma “difícil compreensão narrativa” no que diz respeito à narratividade, à sucessão de fatos, à ação que deve estar contida no texto. O autor ainda diz que não há a necessidade do travessão, pois o personagem é em primeira pessoa; porém, é possível pensar que a utilização deste símbolo decorre do fato de querer demonstrar que se trata de um diálogo, o qual não nos é apresentado por completo. Este diálogo com “o outro” seria mesmo explícito caso não houvesse o símbolo? Talvez um leitor, por meio das brechas interpretativas, haja vista não ter título, poderia dizer que ele estava falando consigo mesmo, afinal, não se sabe quem é o ser fictício, onde está ou com quem fala. A falta de elementos, como diz Spalding (2008), não impede que se construa uma narrativa, pelo contrário, a estrutura é aberta a ponto de criarem-se várias narrativas possíveis. No entanto, não se pode dizer que o personagem é Otto ou Iolanda, já que não é informado; ou que é um padre ou criança, mas há como pensar em possibilidades subsidiadas pelo texto, pois, para Iser, no vazio várias interpretações são possíveis, mas nem todas são cabíveis, já que “para que essas possibilidades se realizem e a comunicação entre texto e leitor seja bem-sucedida, é preciso que a atividade do leitor seja de alguma maneira controlada pelo texto” (1999 apud SPALDING, 2008, p. 66).

A análise da dissertação utiliza teorias estruturalistas para fundamentar o miniconto e, para o autor desta, “Se entendemos o “miniconto” como uma espécie de conto em miniatura é preciso que além de breve ele conte uma história” (SPALDING, 2008, p. 53). Lembrar do miniconto *Quatro Letras*, usado como exemplo no capítulo anterior, já desmonta essa tese. Vale rememorar também que alguns poemas não são considerados poemas por certos críticos, alguns romances não são romances ou quebram com alguma teoria do romance, como no caso de **Mateu perdeu o emprego**, do português Gonçalo M. Tavares, em que cada capítulo é destinado a uma história diferente que segue a linearidade das letras do alfabeto, de A-Z, sendo Mateu o personagem que se encontra no capítulo referente à letra M. No posfácio contido no romance vê-se que as histórias não têm nenhuma relação entre si, portanto, o que é considerado como conto, romance e miniconto além da extensão que apresentam e também, até certo ponto, os caracterizam? Há quem diga que determinado gênero não seja literatura, como as letras de músicas e os cordéis, mas quem define literatura? Não existe um conceito fechado para literatura, quiçá para seus gêneros? É algo que, de certa forma, também é um “vazio”: alguns preenchem, outros não, outros consideram e outros desconsideram. Só há incertezas, já que alguns textos “quebram a *good continuation*” de certos críticos, os quais entram em “negação”, mas preferem não formular

uma “negatividade”. Há, como já foi dito, parâmetros universalizados, mas muitos dos textos de gêneros literários não seguem alguns desses parâmetros estabelecidos, demonstrando que a arte vai além do “seguir o parâmetro para existir”.

Outro problema na dissertação de Spalding consiste nessa análise estruturalista, a exemplo da utilização de Cortázar como fundamentador teórico. No miniconto *Ainda*¹⁹, de Luis Rufatto, ele informa que possui um início, um meio e um fim, e que por isso não se constitui em um fragmento de uma vida. Ora, o que seria esse início, meio e fim, se não de um fragmento de uma vida? A narrativa não mostra toda a vida da personagem, mas o início, o meio e o fim de um fragmento, só que de forma condensada.

No caso da narrativa de Dalton Trevisan²⁰ que aparece nos **Cem menores** também há uma influência narrativa, pois o microconto de Trevisan é do livro **Ah, é e**, ao contrário de como aparece neste, há uma supressão da primeira frase (“*o velho em agonia, no último gemido para a filha*”). Spalding diz que a primeira pessoa que aparece no diálogo está prestes a morrer e faz um pedido (ação de pedir) para a segunda pessoa, suposta filha. O recorte da primeira frase do miniconto, apesar de não “prejudicar” o que o crítico segue como narratividade, deixa abertas as seguintes possibilidades: não há como saber se ele está falando com um filho ou uma filha; não há como saber se ele está à beira da morte, pois pode apenas estar em um enterro e ver uma mulher beijar alguém no caixão, daí em consequência falar que não quer ser beijado por ela (ou ele) quando morto, o que não implica dizer que é um velho. A supressão do texto gera outro texto com mais possibilidades de *lugares vazios*. Spalding diz que no caso de “um recorte de determinada cena ou situação: “[...] preencher os vazios seria inventar cenas anteriores ou seqüências para um fragmento determinado, mas aí a narrativa deixaria de ser uma totalidade elaborada pelo autor” (2008, p. 66). Entende-se aqui, pelas razões já citadas acima, que não seria, pois isso restringiria a interpretação (possivelmente única) pensada pelo autor, a qual não se tem como conhecer caso ele não diga, apenas supor, porque os vazios da estrutura podem levar a possibilidades cabíveis que não foram pensadas por quem a criou. Nesse miniconto fica o vazio em dois sentidos: não se sabe quem são as personagens e quais as suas orientações sexuais, onde estão falando, se

¹⁹ “ASSIM:
Ele jurou amor eterno.
E me encheu de filhos.
E sumiu por aí.” (FREIRE, 2004, p. 52)

²⁰ “– Lá no caixão...
– Sim, paizinho.
– ... não deixe essa aí me beijar.” (FREIRE, 2004, p. 20)

a primeira pessoa do diálogo está doente etc. e, como “microficção[,] se posiciona nesse sentido, como movimento que procura ativar a escrita desde a leitura, ou ler/reler escrevendo” (ALONSO, 2015, p. 53).

O conceito de narratário de Prince (1980) é também confundido por Spalding com o de figura fictícia (ou personagem) a quem fala o narrador e, como se vê em Santos (2009), esta categoria

Numa analogia bem humorada, [pode ser associada] à empregada doméstica (ou à secretária fiel ou à amiga de todas as horas) da protagonista de uma novela televisiva, da qual não sabemos nada da sua vida particular, nem tampouco o enredo tem algo reservado para ela e cuja função parece ser somente a de servir como uma espécie de *alter ego* da personagem, possibilitando-lhe a exposição de seu pensamento para o público. Em suma, ela é um elemento da trama, mas sua função é exatamente a apresentada por Prince para o narratário: enfatizar certas temáticas, auxiliar no desenrolar da trama, etc. (SANTOS, 2009, p. 54-55).

Ou seja, o narratário seria alguém que não dialoga, mas que serve de “diário”, a exemplo do cachorro Pet no romance **Rita no Pomar**, de Rinaldo de Fernandes.

Há pertinência na dissertação, porém, quando fala Spalding sobre a relação entre os repertórios do texto e do leitor, necessários à interpretação e significação desse texto. Tal significação é um acontecimento porque *acontece* no indivíduo leitor através de sua experiência estética, fazendo-o gerar um produto referente a essa experiência (sentido atribuído). O mesmo ocorre ao falar de Faccioli (2000), enfatizando que “o ponto médio é feito pela história 1, e não pelo número de palavras ou letras [...], podendo uma história ser longa e indecifrável ou extremamente curta e revelar ao leitor algo forte o suficiente para [...] suscitar nele algum efeito” (SPALDING, 2008, p. 74).

Diferente de Spalding (2008), apesar de utilizar também a teoria do conto de Júlio Cortázar como uma das fundamentações periféricas, Alonso (2015) observa a microficção – categoria acima do miniconto, já que este a compõe – com base no que dizem Walter Benjamin sobre o narrador e Otávio Paz sobre a poesia. Para ele “A microficção nos traz um desconforto, uma sensação de incompletude, provocando uma suspeita de transgressão” (ALONSO, 2015, p. 12). Isto ocorre no miniconto 31 (FREIRE, 2004) de Flávio Carneiro:

DUELOS

“E agora, eu e você”, disse,
sacando o punhal,
na sala de espelhos.

O duelo que acontece é entre o narrador personagem e um de seus “eus”, que têm várias faces, já que o espaço descrito é a sala de espelhos. A qual “eu” o narrador estaria se

referindo para duelar, ou seja, destruí-lo dentro de si? É um vazio. Esse “eu”, provavelmente, refere-se a algo dele que ele não gosta ou, mesmo gostando, o prejudica de alguma forma, por isso o duelo de um “eu” com outro “eu”. Há também a possibilidade de uma quebra da *good continuation* no leitor quando o narrador utiliza o pronome ‘você’ no início, porém ao final se encontra na sala de espelhos. O uso do ‘você’ mostra certo distanciamento com o que ele é hoje e o que está no espelho, ou seja, já foi refletido anteriormente e, haja vista a necessidade do duelo (de destruição), ainda se reflete em algum momento em sua vida. A quebra ocorre quando se descobre que se trata de uma sala de espelhos. É importante ressaltar o título também, mostrando que não é um duelo apenas, mas vários (no plural), podendo ser o duelo cíclico que o ser humano faz durante toda a vida: destrói um eu (mais fraco, supõe-se) para firmar outro eu (mais forte) e assim sucessivamente, até que todos os eus sejam destruídos pelo tempo, isto é, até a morte.

Em outra interpretação possível, pode-se citar a sala de espelhos da terapia: em que x vê y, mas y não vê x. A palavra ‘duelo’ carrega consigo toda uma regra convencional e o fato de duelar sem ver o outro mostra certa covardia, certo rompimento dessa convenção, de uma honra pressuposta, já que há um “apunhalamento pelas costas”. Utiliza-se o “possivelmente” quando se fala de quebra porque “antes os efeitos estão em potência no texto e se atualizam através da leitura [...], [já que] acontece[m] na relação dialética entre texto (reformulação de uma realidade já formulada), leitor e sua interação” (SANTOS, 2009, p. 93), ou seja, a quebra da *good continuation* é um efeito que pode ou não ocorrer durante a interação, porém é visível a intenção da quebra em quem escreve.

Para Alonso (2015, p. 28)

Podemos então considerar estes critérios para pensar a microficcão e assim ver como este recurso já tem em si a dimensão fantástica como fator que lentamente leva o leitor e o escritor a dar as costas à lógica e normatização do que seria real, por conseguinte, a desestabilizar tal conceito (do real).

Esta afirmação é problemática porque, segundo Iser (apud HENRIQUES, 1996, p. 147),

ficções [sejam micros ou macros] não constituem o lado irreal da realidade, muito menos o oposto da realidade, da forma como nosso “conhecimento tácito” ainda as toma; constituem, sim, condições que permitem a construção de mundos cuja realidade, por sua vez, não é para ser questionada.

Isso significa que quando o sujeito lê reage àquele texto de literatura, pois, na ação de ler, a ficção ganha contornos de realidade, a ponto de fazer com que o leitor se emocione: chore, sorria, tenha pena, raiva etc.

Ao falar sobre Walter Benjamin, Alonso relaciona o surgimento da microficção ao da fotografia, já que “esta narrativa parece apagar certo status do escritor, tanto quanto a fotografia parecia apagar o status do pintor” (2015, p. 80). Veja-se o miniconto de número 80, escrito por Ricardo Corona (FREIRE, 2004):

PSICONTODÉLICO

- Põe na língua.
- LSD?
- É.
- E o leitor?
- Dê-lhe o fio de Ariadne.

O título do miniconto já sugere algo que sai da linearidade, já que se mistura com o psicodélico, relacionando-se com a viagem mental proporcionada por alguns tipos de droga. Nesse caso específico, LSD. No diálogo, até a terceira fala, temos uma conectabilidade conservada que é quebrada posteriormente a partir da quarta fala, pois entra nesse jogo psicodélico. Até então o diálogo está ligado ao uso da droga LSD, porém a palavra ‘leitor’ introduzida depois mostra a ambiguidade presente na primeira fala “põe na língua”. Língua esta que, a partir desse momento, deixa de ser músculo e passa a ser a língua como um sistema de signos. A conversa que parecia se relacionar à droga agora ganha outra perspectiva ao se relacionar com o texto de língua escrita, uma perspectiva metaficcional, havendo um escritor e um leitor que exerce a função de interpretá-la. Dar “o fio de Ariadne” seria o conselho para que no ato de “drogar o texto” houvesse um fio que desse a possibilidade interpretativa para quem o lê.

Ariadne foi uma princesa da mitologia grega, filha do rei Minos (de Creta) que se apaixonou por Teseu, considerado herói por se dispor a entrar no labirinto do minotauro a fim de matá-lo. Ariadne sabia que, se Teseu entrasse e conseguisse matar o monstro, talvez ficasse perdido no labirinto, por isso dá o fio de seu vestido no intuito de servir como “mapa”/“migalhas de pão” para a volta de Teseu.

O fio de Ariadne no texto seria a linha que pode subsidiar as possibilidades de sentido no leitor, o fio que liga esses sentidos – presentes na obra – no ato de inserir vazios na estrutura ou no ato de drogar (com LSD) a ficção. Este fio foi utilizado no miniconto, já que, apesar da quebra da conectabilidade, é possível interpretá-lo ativando ou acrescentando esse mito (ou o significado dele) às linhas narrativas, pois “Para compreender o diferente, primeiro o associamos ao conhecido” (SANTOS, 2009, p. 94) e só seria possível fechar a Gestalt desse miniconto se o repertório do leitor não entrasse em choque com o repertório

do texto. A microficcão de Luiz Felipe Leprevost também carrega um repertório de texto que necessita de um conhecimento prévio no indivíduo:

o outro Sísifo

ao passo que carregava pedras (e não uma única que rola novamente para baixo e faz da existência maldição) ao topo da montanha aumentava o tamanho dela. o trabalho não era o de carregar pedras, mas o de confeccionar uma montanha (LEPREVOST, 2013, p. 111)

No miniconto existe um dialogismo, por meio da reformulação do mito de Sísifo. Este era pastor de ovelhas e presenciou Zeus raptando Egina (filha de Asopo). Em troca de um poço para a cidade de Corinto, Sísifo entrega Zeus. Ao saber da barganha, Zeus pede que Efaístos leve Sísifo para o Hades, porém, ao deduzir a fúria de Zeus, Sísifo diz a sua esposa que não o enterre após a sua morte, e quando chega ao mundo subterrâneo arma uma cilada para Efaísto, aprisionando-o. Lá persuade Perséfone (esposa de Hades) a deixá-lo voltar para organizar seu funeral, punindo quem não o deixou ser enterrado. Ela concede que ele volte por três dias, porém Sísifo “engana a morte” e passa a viver com sua esposa como se não tivesse que voltar ao Hades. Vendo isso, Zeus manda Hermes levar Sísifo novamente ao Hades para castigá-lo: ele deveria rolar uma pedra grande até o topo do morro e, ao chegar lá, a pedra rolaria para baixo novamente, como se todo o esforço feito por ele não valesse de nada. Isto deveria ser feito todos os dias, eternamente, pois essa era a forma de envergonhar Sísifo por tentar enganar a morte e os deuses. *O outro Sísifo*, de Leprevost, mostra que o esforço não é inútil, pois haviam várias pedras e, no lugar de construir o “nada” e fazer o esforço em vão, esse Sísifo constrói uma montanha e consegue, dessa forma, nesta construção cíclica, viver pela eternidade. Tal formulação faz referência também ao **Mito de Sísifo**²¹, de Albert Camus: “É preciso imaginar Sísifo feliz”. Vê-se que

A escrita breve aparece como um caminho de experimentação, como a construção labiríntica que se propôs Oulipo, para ter novos – roteiros – e assim estruturar um pensar, um escrever e um ler fora da ideia canônica de romance, ou seja, de um único patamar literário e fora da hegemonia do gênero e da sua própria história (ALONSO, 2015, p. 99)

O miniconto, nos séculos XX e XXI, aparece com essa ideia de experimentação, e foi o que fez Marcelino Freire ao desafiar cem escritores contemporâneos, trabalhando com a experimentação da descontinuidade e

²¹ CAMUS, A. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

“Aí estaria o golpe de inventividade desta escrita, como uma escrita do desejo, do impulso, do instante que consegue atingir o sujeito num ponto em comum: a descontinuidade”. Maurice Blanchot em *A conversa infinita* se pergunta: “como escrever de tal maneira que a descontinuidade do movimento da escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como forma?” (BLANCHOT, 2010 apud ALONSO, 2015, p. 13).

Alonso observa o miniconto como fantástico à luz da patafísica: “que não somente traz o fantasma ou o monstro, como também traz o duplo, o espelho, o infinito, o sonho, a repetição, o tempo, o labirinto, como elementos fantásticos” (ALONSO, 2015, p. 87-88). Há, sim, o fantástico em alguns dos minicontos, assim como alguns contos são e outros romances idem, mas não é algo que o caracteriza a ponto de torná-lo singular, como a questão (ainda discutível) da brevidade, por exemplo. O autor também vê que se deve “considerar a microficção não como uma forma nova, mas sim como uma derivação, desde séculos anteriores, da literatura e da oralidade” (ALONSO, 2015, p. 106). Essa marca da oralidade dialoga com o que diz Benjamin sobre a narrativa, já que era feita por meio da oralidade e acredita que esta, ao passar pelas transformações tecnológicas, está se perdendo porque, para ele, narrar não é dizer tudo, não precisa explicar o que está sendo dito. É preciso, pois, deixar o outro inferir a respeito:

111.

Amor – esse mesmo dedo amputado que te ergue e te aponta. (TREVISAN, 2000, p. 117)

Nessa ficção a palavra ‘amor’ é definida por meio de uma metáfora (formando um não dito) relacionada a uma parte do corpo, o dedo. O amor seria aquilo que não se vê, algo concreto no corpo, porém abstrato aos olhos (dedo amputado), mas de cuja existência há uma ilusão, já “que te ergue e te aponta”. Essa ilusão é capaz de levantar o indivíduo – lembrando que na cultura ocidental erguer/levantar é algo considerado positivo – e apontar para ele, no sentido de atingi-lo e/ou no sentido negativo de acusação/condenação, indicando-o e fazendo-o sofrer “as consequências”.

“Uma das características da microficção, reforço, não seria negar a tradição, mas reiterá-la em um momento em que a diferença é marcada pela percepção das formas tradicionais e sua projeção fora do lugar/época (próprio): aí estaria a novidade” (ALONSO, 2015, p. 140). No miniconto *Viagem*, de Marcílio França Castro, tem-se novamente a possibilidade de quebra da *good continuation*:

VIAGEM

Fora do ventre,
retraiu por um segundo a face,
que envelhecia (FREIRE, 2004, p. 62).

Nesse miniconto a palavra ‘ventre’ ultrapassa o sentido semântico literal. O ventre também pode ser o lugar onde o personagem descrito pelo narrador se abriga, uma espécie de latíbulo. Do ventre para fora é uma espécie de viagem: o bebê sai de todo o conforto e aconchego presente na mãe para enfrentar e se adaptar ao que está “Fora do ventre”, ou melhor, ao mundo externo. Há uma ambiguidade porque pode descrever alguém que acaba de nascer, vendo um ventre que envelhecia com todas as coisas presentes nele, ou alguém que está no fim da vida com a face envelhecendo. Essa possibilidade maior se dá pelo uso das vírgulas, indicando a possibilidade da forma ‘que’ (depois de vírgula) exercer a função do “porque”. A viagem ocorre de dentro para fora e de fora para dentro. Tanto relaciona-se ao nascer quanto ao morrer, exprimindo essa viagem que faz a vida.

Os exemplos analisados mostram o vazio e/ou a quebra da *good continuation* de forma explícita, confirmando a hipótese do trabalho: de que é possível fazer uma articulação entre uma implicação teórica do miniconto, no que tange às suas características, com a *Teoria do Efeito Estético* formulada por Wolfgang Iser. Viu-se que o vazio e a quebra da conectabilidade são recorrentes nesses textos mais concisos, pois, uma das características da linguagem literária é o vazio e, dessa maneira, mesmo curto o texto artístico apresenta tal estrutura, podendo gerar uma ou mais quebras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Torna-se possível pensar no miniconto, à luz dos parâmetros já estabelecidos por alguns críticos, como um vazio (algo que não está dito) e/ou uma quebra da *good continuation* (expectativa rompida no ato de leitura). Vê-se que a linguagem literária é aquela composta por “estranhamentos”, os quais se dão na interação entre o texto literário e o leitor real, que o preenche. Diferentemente dos gêneros artísticos já consagrados, o miniconto, como literatura, abre a possibilidade de constituir o próprio vazio e a quebra da conectabilidade em si, haja vista uma das suas características já descritas: a brevidade. É, portanto, “possível pensar em algumas classificações das formas brevíssimas, embora, e finalmente, careçam — de carteira de identidade” (ROJO, 2009 apud ALONSO, 2015, p. 45).

Algumas das informações já foram (ou tentaram ser) preenchidas dentro dessa “carteira de identidade”, a qual provavelmente nunca será finalizada. Baseando-se na **Teoria do Efeito Estético** do teórico literário alemão Wolfgang Iser (1999a, 1999b; SANTOS, 2009), a qual se mostrou significativa na análise de sete minicontos – *o outro sísifo* (Luiz Felipe Leprevost), os minicontos sem título de número *64* e *111* (Dalton Trevisan), *O olhar* (Manoel Carlos Karam), *Duelos* (Flávio Carneiro), *Psicontodélico* (Ricardo Corona) e *Viagem* (Marcílio França Castro), estes quatro últimos presentes na antologia **Os cem menores contos do século** (organizada por Marcelino Freire) –, bem como nas dissertações de Marcelo Spalding (2008), Jeimy Alonso (2015) e no ensaio de Arturo Gouveia (2011), contribui-se aqui com os estudos acerca do miniconto, explorando novas perspectivas para alguns parâmetros já estabelecidos pelas crítica e teoria literária em uma estrutura textual de ficção relativamente nova, desprovida de teorias próprias e, muitas vezes, vista de forma pejorativa pelos críticos da literatura.

O presente trabalho abre possibilidades para discussões futuras acerca do miniconto como gênero literário, e não como sublitteratura ou uma simples brincadeira de quem quer ser escritor, por ser capaz de fazer o indivíduo – por intermédio dos efeitos causados no ato de leitura – pensar sobre ele, ser atingido por ele, podendo estes efeitos ser iguais aos referentes ao término de um romance ou conto porque depende da estrutura e de como os repertórios do texto e do leitor vão com ele interagir.

REFERÊNCIAS

ALONSO, J. E. **Rumos e rumores da microficcão na América Latina para uma escrita “des-generada”**. 2015. 161f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

BRAYNER, Flávio Henrique Albert. Como salvar a educação (e o sujeito) pela literatura: sobre Philippe Meirieu e Jorge Larrosa. **Revista Brasileira de Educação**. p. 63-72, n. 29, maio /jun. /jul. /ago., 2005.

CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópios**. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FREIRE, M. (Org.). **Os cem menores contos brasileiros do século**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial (Coleção 5 minutinhos), 2004.

GOTLIB, N. B. **Teoria do Conto**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1999.

GOUVEIA, A. A consagração da impertinência – Machado de Assis, Borges, Guimarães Rosa e a teoria do conto. In: GOUVEIA, A.; SEVERO, S. (Orgs.). **Machado de Assis desce aos infernos**. 2. ed. João Pessoa: Ideia, 2011. p. 11-80.

HENRIQUES, C. C. Duas perguntas para Wolfgang Iser. **Revista Idioma**, Rio de Janeiro, n. 19, 1996, p. 145-147.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Trad. de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34. 1999a. v. 2.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João C. de C. (Org.). **Teoria da ficção: indagações a obra de Wolfgang Iser**. Trad. de Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha. Rio de Janeiro: Editora UERJ. 1999b. p. 63-78.

LEPREVOST, L. F. **Salvar os pássaros**. Curitiba: Encrenca – Literatura de Invenção, 2013.

MOISÉS, M. **A criação literária**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SANTOS, C. S. G. dos. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: o leitor como interface**. Recife: Bagaço (Coleção Teses), 2009.

SPALDING, M. **Os cem menores contos brasileiros do século e a invenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea**. 2008. 84f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

TREVISAN, D. **111 ais**. Porto Alegre: L&PM, 2000.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.