

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JENNIFER ADRIELLE TRAJANO LIMA

**VAZIO E QUEBRA DA *GOOD CONTINUATION* EM MICROCONTOS
E CURTAS-METRAGENS DE FICÇÃO: IMPLICAÇÕES TEÓRICAS**

JOÃO PESSOA

2022

JENNIFER ADRIELLE TRAJANO LIMA

VAZIO E QUEBRA DA *GOOD CONTINUATION* EM MICROCONTOS E CURTAS-
METRAGENS DE FICÇÃO: IMPLICAÇÕES TEÓRICAS

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) na área de concentração Literatura, Teoria e Crítica – linha de pesquisa: Leituras Literárias, como requisito para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof.^a Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos

JOÃO PESSOA

2022

Catálogo na Publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L732v Lima, Jennifer Adrielle Trajano.

Vazio e quebra da good continuation em microcontos e
curtas-metragens de ficção: implicações teóricas /

Jennifer Adrielle Trajano Lima. - João Pessoa, 2022.

80 f.

Orientação: Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Microconto. 2. Curta metragem de ficção. 3.
Teoria do efeito estético. 4. Good continuation. 5.
Literatura. I. Santos, Carmen Sevilla Gonçalves dos.
II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-36(043)

JENNIFER ADRIELLE TRAJANO LIMA

VAZIO E QUEBRA DA *GOOD CONTINUATION* EM MICROCONTOS E CURTAS-
METRAGENS DE FICÇÃO: IMPLICAÇÕES TEÓRICAS

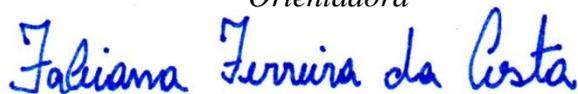
DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras (PPGL) na área de concentração Literatura, Teoria e Crítica –
linha de pesquisa: Leituras Literárias, como requisito para obtenção do
grau de mestre.

Data de aprovação: 22/02/2022

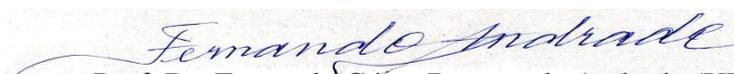
BANCA EXAMINADORA


Prof.^a Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (UFPB)

Orientadora


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

Membro Interno


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

Membro Externo

JOÃO PESSOA

2022

AGRADECIMENTOS

Sou grata à consciência maior que nos une por me dar coragem para seguir caminhando e carregando empatia nas delicadas circunstâncias, além de acolher em seus braços o meu pecado de pensar*.

Sem espaço para a raiz não cresceria a árvore. Por isso, agradeço ao apoio dos meus familiares: meus pais (Rose – de rosa – e Luis – de luz) que me abriram para o sol do mundo; minhas irmãs e irmão (Luis, Layenne e Alana) que movimentam o meu instinto maternal; minhas avós tão marianas (Rama e Lourdes) e minhas lindas tias Riso e Neide por todos os abraços.

Sou grata à Carmen Sevilla por respirar e me inspirar. Sem ela, eu seria menos. Tenho certeza de que a sua simples presença é transformadora. Agradeço a Fernando Cézar e à Fabiana Costa por me serem presentes (com todas as conotações poéticas positivas que a palavra permitir). Sou grata a Rildo Cosson por me lembrar ser a utopia na educação uma porta inalcançável que existe para nos fazer caminhar**. Agradeço a esses quatro educadores por serem exemplos e me darem animadas esperanças enquanto docente. É uma honra para mim ter o olhar de vocês nas minhas produções acadêmicas e literárias.

Há uma frase de Virgínia Woolf que diz “Eu perdi muitos amigos, alguns com a morte... Outros pela simples incapacidade de atravessar a rua”. Sou grata aos que permanecem na travessia: Elisa Ferreira, Gabriela Conserva, Thárcila Ellen, Tamires Santiago, Eduardo Cezário, Naíla Cordeiro e Rebecca Lôbo. Agradeço pelos braços afetivos durante essa importante etapa da minha vida.

Por fim, agradeço a André Ricardo Aguiar, a Edson Martins e a Ithalo Furtado, por toda luz lançada ao longo desta dissertação. Sem eles eu não teria acesso a alguns trabalhos, livros, pessoas, plataformas e conversas indagadoras.

* Parafrazeando versos de Clarice Lispector.

** Como disse o cineasta Fernando Birri.

“É preciso transver o mundo” (Manoel de Barros).

RESUMO

A literatura segue redescobrendo a própria estética, fazendo surgir ou evidenciando novos gêneros, já que existe “o gosto pelo fragmento que nasce com o romantismo (...), o gosto pelo inacabado, pela obra aberta” (CANDIDO, 2017, *online*). Por tais razões, esta pesquisa de mestrado é metateórica e pretende mostrar como as narrativas ficcionais minimalistas, sejam literárias ou cinematográficas, abrem maiores possibilidades para vazios e quebras da *good continuation* na interação com o leitor real, haja vista a brevidade dessas estruturas estéticas aumentarem a probabilidade de ficcionalidade e, conseqüentemente, a emancipação. Esses conceitos compõem a fenomenológica Teoria do Efeito Estético, do teórico literário alemão Wolfgang Iser, que descreve características universais ocorridas durante o subjetivo ato de leitura, considerando a necessidade humana de ficcionalizar descrita pela Antropologia Literária. A partir do que escreve a professora brasileira Carmen Sevilla G. dos Santos em sua tese de pós-doutorado (2017), vemos que os processos estudados por Iser são mais facilmente observáveis em nossa experiência estética com o cinema, sendo aqui um dos pontos em que essas duas artes dialogam, no que concerne às apreensões (in)conscientes do sujeito. A fim de demonstrar a premissa da dissertação, serão utilizados mapeamentos de quatro microcontos de uma linha – *Sem caixão* (Adrienne Myrtes); *O coroinha era o culpado* (André Ricardo Aguiar); *O olhar* (Manoel Carlos Karam); *41. história só com princípio e fim* (Marina Colasanti); – e quatro curtas-metragens de ficção do Mobile Film Festival com até 1min.30s – *Leo never gives up* (Balint Klopfnstein-Laszlo); *Karma* (Félix Dobaire e Timé Bulliard); *Yes, no* (Matteo Tibiletti); *Unsung Hero* (Vinamra Pancharia), visando subsídios para inferir que, quanto mais breves forem, maior a probabilidade de a *Gestalt* ser aberta, dada a estética condensada. Isso ocorre porque tais artes possuem não ditos e, geralmente, provocam um impacto maior na leitura/expectação do leitor/espectador. Desse modo, descreveram-se as especificidades dessas estruturas sucintas, discutindo seus processos de formulação do objeto estético.

Palavras-chave: Microconto. Curta-metragem de ficção. Teoria do Efeito Estético. Vazio. Quebra da Good Continuation.

ABSTRACT

Literature continues to rediscover aesthetics itself, making new genres emerge or showing up new ones, since there is “the taste for the fragment that is born with romanticism (...), the taste for the unfinished, for open work” (CANDIDO, 2017, *online*). For such reasons, this master's research is metatheoretical and aims to show how minimalist fictional narratives, whether literary or cinematic, open up greater possibilities for voids and breaks in good continuation in the real reader, given the limitation of these aesthetic structures. These concepts make up the phenomenological Theory of the Aesthetic Effect, by the German literary theorist Wolfgang Iser, which describes universal characteristics that occurred during the subjective act of reading, considering the human need to fictionalize, hence the Literary Anthropology. From what the Brazilian professor Carmen Sevilla G. dos Santos writes in her postdoctoral thesis (2017), we see that the processes studied by Iser are more easily observable in our aesthetic experience with cinema, one of the points in which these two arts dialogue, regarding the individual's (un)conscious apprehensions. In order to demonstrate the premise of the dissertation, four one-line mini-short stories mappings will be used – *Without coffin* (Adrienne Myrtes); *The altar boy was guilty* (André Ricardo Aguiar); *The look* (Manoel Carlos Karam); *41. story with only beginning and end* (Marina Colasanti); - and four fictional short films from the Mobile Film Festival, up to 1min.30s - *Leo never gives up* (Balint Klopfnstein-Laszlo); *Karma* (Félix Dobaire and Timé Bulliard); *Yes, no* (Matteo Tibiletti); *Unsung Hero* (Vinamra Pancharia), aiming to infer that the shorter they are, the more likely the Gestalt will be open, given the condensed aesthetics. This is because such arts have omissions and are usually made to impact. Thus, it will be necessary to describe the specificities of these succinct structures, discussing their processes for formulating the aesthetic object.

Keywords: Mini-short stories. Fictional short films. Theory of the Aesthetic Effect. Gap. Breaking of good continuation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – COMUNICABILIDADE NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: CINEMA E LITERATURA	12
1.1 <i>Imagem da forma: psicologia da Gestalt e sua contribuição para a arte</i>	23
1.2 <i>Como ocorre a experiência estética no ato da leitura?</i>	26
1.3 <i>Cultura também é ficção</i>	35
1.4 <i>O cinema em uma perspectiva antropológica</i>	41
CAPÍTULO II – A EXTENSÃO TEXTUAL NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: MICROCONTO E CURTA-METRAGEM DE FICÇÃO	19
2.1 <i>A montagem do curta-metragem de ficção</i>	45
2.2 <i>Do conto ao microconto: delineamentos fronteiriços</i>	46
2.2.2 <i>Microconto: da (im)possibilidade de uma definição</i>	51
2.2.3 <i>Breve genealogia do microconto no Brasil</i>	58
CAPÍTULO III – ANÁLISE E RESULTADOS: MAPEANDO A EXPERIÊNCIA ..	60
3.1 <i>Mapeamento dos curtas-metragens</i>	60
3.1.2 <i>O “Karma” quebra a continuation</i>	63
3.1.3 <i>“Yes, no” ou sobre o looping do desejo</i>	64
3.1.4 <i>A quebra ao preencher o vazio do “Unsung Hero”</i>	65
3.2 <i>Mapeamentos dos microcontos</i>	67
3.2.1 <i>Por que “O coroinha era o culpado”?</i>	67
3.2.2 <i>Permanecer “Sem caixão”</i>	67
3.2.3 <i>Olhar sobre “O olhar”</i>	68
3.2.3 <i>A “história só com princípio e fim” pode carregar o infinito no meio</i>	69
3.3 <i>Resultados</i>	70

<i>3.4 O vazio e a quebra da good continuation “negativizando” a brevidade: uma didática possível</i>	<i>73</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	77

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 – Exemplo 1.....	24
Figura 2 – Exemplo 2.....	25
Figura 3 – Limitações dos gêneros literários.....	52
Figura 4 – Frame de “Leo never gives up”.....	60
Figura 5 – Frame de “Karma”.....	62
Figura 6 – Frame de “Yes, no”.....	63
Figura 7 – Frame de “Unsung Hero”.....	64

TABELAS

Tabela 1 – <i>Corpora</i> selecionados.....	13
---	----

QUADROS

Quadro 1 – Conceitos de Leitor com base em <i>O ato da leitura</i> (1996) de Wolfgang Iser.....	29
Quadro 2 – Mapeamento de “Leo never gives up”.....	60
Quadro 3 – Mapeamento de “Karma”.....	62
Quadro 4 – Mapeamento de “Yes, no”.....	63
Quadro 5 – Mapeamento de “Unsung Hero”.....	64

INTRODUÇÃO

Nós ficcionalizamos o tempo todo e gostamos de nos iludir com o jogo proporcionado pelos atos do fingimento. Esses são mais notáveis quando refletimos sobre o próprio eu (seja de forma consciente ou não) ao interagirmos com uma arte literária. Isso porque ela possibilita relação profunda com o imaginário, passando o fictício a assumir contornos do real ao nos debruçarmos sobre ele, fazendo a *obra*¹, ou seja, comunicando-se com sua estética.

O teórico literário alemão Wolfgang Iser descreveu os processos ocorridos no momento dessa relação – mais restritamente: quando acontece a leitura —, compreendendo os fenômenos ativados no imaginário durante o ato de ler. E a partir do que escreve Carmen Sevilla G. dos Santos em sua tese de pós-doutorado, entendemos que, apesar de os processos descritos pela teoria iseriana serem associados à experiência estética com textos literários, tornam-se mais observáveis em nossa experiência com o cinema, sendo um dos pontos no qual essas duas artes dialogam, no que concerne aos fenômenos imaginários do sujeito. Dessa maneira, “experimentar” tais processos de expectativa com o cinema poderá favorecer a identificação/compreensão/experimentação desses no texto literário. Esses fenômenos podem, até certo ponto, ajudar a definir essas duas artes estruturalmente, mas não as limitar.

A comunicabilidade entre leitor/expectador e texto literário/filme parece ser mais fortemente observável/experimentada em ficções breves, pois quanto menor a narrativa maior a possibilidade de sua estética gerar uma *Gestalt* aberta (vazios e quebras da *good continuation*, conscientes ou não), em níveis variantes, caso seja passível de mais de uma interpretação. Tal hipótese é embasada no fato de serem os vazios que permitem a entrada do leitor, logo, quanto mais vazios forem percebidos mais o leitor se “comunica” com o texto. Nesse caso, uma comunicação maior possibilita emancipação de leitura (SANTOS, 2009). Para demonstrar isso, dois exemplos de artes narrativas são utilizados, o microconto (literatura) e o curta-metragem (cinema), por possuírem indeterminações – dependendo do leitor/expectador para preenchê-las – e poderem quebrar expectativas, acontecimentos que só se darão dentro da brevidade estrutural estética.

Nessa perspectiva, esta dissertação integra, atualiza e aprofunda o meu Trabalho de Conclusão de Curso em Letras – Língua Portuguesa (UFPB), intitulado *O miniconto como vazio e quebra da good continuation* (LIMA, 2017). Desta feita, a ideia é: partindo do mapeamento do curta-metragem de pequena duração, inferir o procedimento do microconto também como

¹ Iser define-a como a interação metafórica entre sujeito leitor e texto literário (SANTOS, 2009).

vazio e quebra da *good continuation*, dois fenômenos subjetivos ocorridos no sujeito em seu momento de leitura/expectação e proporcionados pela estrutura do texto/filme. Este trabalho, vale dizer, não se configura como imanentista, por considerar a interação entre leitor/expectador e texto/filme.

Nesse sentido, justifico a presença da Teoria do Efeito Estético (ISER, 1983; 1993; 1996; 1999a; 1999b), responsável pela nomeação dos processos vivenciados pelo ser humano, os quais se manifestam durante a experiência estética, a exemplo dos citados acima: vazios (lacuna que não está presente no texto, mas se fará ou não – a depender de quem lê – na relação entre repertório do texto - repertório do leitor) e quebra da *good continuation* (ou rompimento de expectativa). É preciso ressaltar que a referida teoria não daria conta da análise da experiência estética sem a articulação de Santos (2009) que, nela insere a teoria de Vygotsky, possibilitando, desse modo, o entendimento de um leitor real.

Visando um melhor entendimento, existe a possibilidade de Mapear a Experiência Estética (MAPEE), ou seja, fazer ênfases pontuais nos momentos em que determinadas cenas do cinema e do texto de literatura em interação com o leitor real/expectador possibilitam a ocorrência dos processos estudados pela teoria iseriana, de forma consciente, no imaginário do leitor real (SANTOS; COSTA, 2020). É uma metodologia nova e realizável, por mais que Wolfgang Iser tenha dito não considerar possível tal análise. No momento da experiência, realmente não existe tal possibilidade, porém pode-se descrevê-la depois.

Pretendo, desse modo, analisar comparativamente as experiências mapeadas em contato com com quatro curtas-metragens e quatro microcontos, atentando à minha subjetividade e à Antropologia Literária, pois, se precisamos ficcionalizar, sentimos ainda mais essa necessidade quando é preciso atribuir sentido ao texto literário. Essa comparação, cabe informar, é apenas entre os procedimentos utilizados. Escolhi esses *corpora* porque apresentaram a *gestalt* aberta de forma mais evidente em minha experiência estética e, por serem breves, quatro parece um número satisfatório para a proposta desta dissertação, considerando o mapeamento implicar uma análise pormenorizada. Nos filmes, por exemplo, será feita de início uma divisão por plano-sequências, a fim de referenciá-los quando mencionar os vazios, as quebras e os demais fenômenos da teoria percebidos no meu ato de expectativa.

Levo em conta o meu repertório porque assistir a um filme e ler um livro são ações subjetivas: há descrições de vazios e quebras, bem como outros fenômenos descritos pela teoria, a partir da individualidade, e isso mostra de forma apurada que o sentido não está nem no texto e nem em quem lê, mas na interação, como propõe Iser. Isso pois “a interpretação não deveria relevar apenas o sentido do texto a seus leitores, mas sim escolher como seu objeto as condições

de seus possíveis efeitos” (ISER, 1996, p. 47). Em suma, busco responder como o curta mais breve e o microconto podem ser a própria quebra e o próprio vazio, haja vista possuírem a estética do rompimento. Assim, a escolha dos *corpora* a seguir foi baseada nas percepções individuais de *Gestalt* aberta.

Tabela 1 – *Corpora* selecionados

CURTAS-METRAGENS			
Títulos	Diretores e Diretora	Ano	País
Leo never gives up	Balint Klopfnstein-Laszlo	2018	Hungrier
Karma	Félix Dobaire e Timé Bulliard	2019	França
Yes, no	Matteo Tibiletti	2018	Itália
Unsung Hero	Vinamra Pancharia	2018	Índia
MICROCONTOS			
Títulos	Autores e autoras	Ano	País
O coroinha era o culpado	André Ricardo	2021	Brasil
Sem Caixaão	Adrienne Myrtes	2016	Brasil
O olhar	Manoel Carlos Karam	2004	Brasil
41. história só com princípio e fim	Marina Colasanti	2013	Brasil

Fonte: autoria própria.

Por trazer neste trabalho uma breve genealogia do microconto no Brasil e almejar a visibilidade dos autores e dessa produção no país, os escritores escolhidos foram todos brasileiros. Marina Colasanti nasceu na Etiópia em 1937, mas emigrou para o Brasil em 1948. Destaca-se principalmente pela sua produção infantojuvenil e poética, sendo contemplada com os prêmios Jabuti 1993 e 2009 nessas duas categorias. Contempla em suas produções as formas breves, com estética concisa e elíptica. A autora publicou sua primeira obra de minificção em 1975, intitulada *Zoológico*, mas já antes (em 1972) publicava nesse estilo no *Jornal do Brasil*.

Adrienne Myrtes (1967), por sua vez, nasceu em Recife-PE e atua como escritora e artista plástica. O livro *Mauricéia* (2018), finalista do Prêmio Jabuti 2019, é uma de suas obras mais conhecidas. Com relação ao estilo dos microcontos da autora, a linguagem paradoxal é uma das principais evidências. Ela já participou de antologias, a exemplo de *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizada por Marcelino Freire no ano de 2004. Já Manoel Carlos Karam (1947-2007), que também publicou no livro supracitado, nasceu no Rio do Sul (SC) e é

autor de alguns livros literários, a exemplo de *Encrenca* (2002). Em sua escrita, a experimentação, o humor e a reflexão filosófica fazem-se presentes.

André Ricardo Aguiar, último autor a ser descrito, nasceu em Itabaiana-PB em 1969. Publicou, por exemplo, os livros *Chá de sumiço e outros poemas assombrados* (2014) e, junto a Márcio Markendorf e Adriano Salvi, *Ainda estavam lá* (2021). Seus microcontos são característicos por abarcarem humor e ironia.

Todos esses autores são referências nacionais na escrita minimalista, já a maioria dos diretores dos curtas-metragens escolhidos são amadores porque o *Mobile Film Festival*, de onde os filmes foram selecionados, é um festival com produções experimentais do mundo inteiro. Como se pode ver antes na Tabela 1, as produções são italiana, francesa, húngara e indiana.

Importante ressaltar que explorar a semiótica da literatura e do cinema não é torná-las iguais ou pô-las em competição, pois “enquanto o cinema trabalha com meios de representação concretos, a literatura trabalha com abstrações” (OLIVEIRA, 2006, p. 52). São, portanto, estéticas e significações distintas, enquanto no cinema os processos mentais/afetivos vivenciados são mais perceptíveis, segundo Santos (2017), no texto literário, é preciso uma grande capacidade de auto-observação para acessar e gerenciar tais processos. Desse modo, a autoconsciência dos processos envolvidos numa experiência estética com filmes (muito similar àquela com os textos ficcionais) pode facilitar a transposição desse procedimento para a experiência de leitura literária. O que está em cotejo, então, é o procedimento que perpassa cada uma das experiências — expectativa ou leitura. Em suma, é um trabalho metaprocedimental com reverberações fortemente teóricas.

O curta-metragem, por exemplo, salvo exceções, possui um limite, é o cinema entre 15’’ e 30’ de duração (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012); já para o microconto – narrativa literária breve – não existe uma quantidade de linhas estabelecidas², gerando discussões acerca de seu tamanho. Apesar disso, as ficções cinematográficas e literárias utilizadas nesta dissertação são as que não ultrapassam 2min. e duas linhas, respectivamente, porque nelas a estética que permite o vazio e a quebra da *good continuation* é mais propícia a ocorrer, por conta da condensação em sua brevidade. Dessa forma, foram mapeadas as experiências estéticas com quatro curtas e quatro microcontos dispostos acima na Tabela 1.

Tais artes de ficção breve são estéticas inovadoras. Desde o século XX – de modo mais abrupto e evidente, por todo o contexto socio-histórico (as duas grandes guerras são exemplos) –, as artes vêm rompendo paradigmas impostos, teorias dadas como fechadas, limites

² Geralmente, não ultrapassa três.

delineados. Vemos essas transformações acompanhadas por avanços tecnológicos e graças a eles temos o cinema aperfeiçoando cada vez mais a sua técnica (BENJAMIN, 1994), com efeitos que melhor dialogam com o real no pacto de ficção (ECO, 1994).

A literatura, por sua vez, não escapa a tal rompimento, ela o segue redescobindo a própria estética, fazendo surgir ou evidenciando novos gêneros, por existir “o gosto pelo fragmento que nasce com o romantismo (...), o gosto pelo inacabado, pela obra aberta” (CANDIDO, 2017, *online*). Sueli Cavendish (2015, p. 154), ao discutir sobre *Reflexividade, Romantismo e Modernismo*, concorda com a posição de Antonio Candido porquanto diz: “o romantismo preside a emergência do conceito moderno de literatura, um modelo de literatura enquanto produção de sua própria teoria”.

Consequentemente, começa a discussão acerca do microconto³: para uns críticos, a exemplo de David Roas (2010), não chega a ser considerado gênero literário. Isso ironicamente, pois acontece o mesmo com o conto quando começa a aparecer no século XVII (GUENIER, 1970), sendo tido como “menor”, por possuir uma estética da brevidade, dando espaço para problemas de leitura por sua falta de duração, segundo Edgar Allan Poe (GOTLIB, 1999). Já o curta, aparentemente, não teve esse problema de aceitação social, até porque faz pouco tempo que o cinema vem inovando em termos de classificação quanto a sua duração, a série é exemplo.

Com relação ao microconto, tal problemática não faz sentido porque “a literatura consiste em inovações incessantes” (CANDIDO, 2017, *online*). Para Lourival Holanda, *verbi gratia*, a teoria não abarca todas as dimensões do possível, do imprevisível ocorrido na criação literária contemporânea; por isso a necessidade de repensá-la em meio a uma realidade virtual porque ela “é o esforço permanente de repensar o fato literário” e “A literatura, ainda que indefinível, transcende as teorias” (HOLANDA, 2015, p. 94).

A fim de dialogar com duas artes distintas, utilizo principalmente⁴ a *Introdução à Teoria do Cinema*, de Robert Stam (2013), porque define a linguagem cinematográfica à luz de diferentes perspectivas teóricas; e a tese de pós-doutorado intitulada *Literatura e Cinema: uma interface metaprocedimental via Antropologia Literária* (2017), de Carmen S. G. dos Santos, pois desenvolve a Teoria do Efeito Estético (Wolfgang Iser) e os seus desdobramentos com a finalidade de demonstrar, através do mapeamento de filmes, que os processos inerentes a sua expectativa são análogos aos ocorridos durante a leitura literária, ressaltando como a interação do leitor x literatura vai além da do espectador x filme. Isso em razão de, segundo Santos, no texto os diretores serem os sujeitos que interagem com ele, dando mais possibilidades

³ Ou microcontos, nanocontos etc. – em outras e ainda discutíveis denominações.

⁴ Outros autores são utilizados como fundamentações “periféricas”.

imaginativas porque a maioria dos vazios no cinema exige o preenchimento do diretor por meio prioritariamente de imagens: o estereótipo da personagem, o som da voz e das coisas, o espaço, a atmosfera (a qual pode ser facilmente modificada a depender da trilha sonora escolhida), a ambientação.

Em termos concretos, se o microconto parte da palavra, o curta parte do som e especialmente da imagem, “(...) reflexo puro de conjunção causal de cores, formas e linhas do objeto físico abstraído da realidade; mas também (...) ação sugestiva de interpretações sobre a realidade imaginada e representada” (NOVAES, 2013, p. 45).

Vale ressaltar que a essência do cinema não está em si na imagem, mas no texto visual construído no ato da expectativa (EINSENSTEIN, 2002), processo formador do *Objeto Estético*⁵ – OE (ISER, 1996), partindo esse de uma interação de repertórios do filme e do sujeito, da atribuição de sentidos, dos significados que afetam quem assiste, podendo significar o cinema em sua vida e, destarte, gerar o produto (OE). Isso pois

[s]e o fenômeno hermenêutico abrange o mundo familiar do intérprete e o desconhecido da obra, o receptor não pode escapar de seus limites, preocupações e preconceitos, que são trazidos à compreensão do texto, resultando, por esse ato de integração, na compreensão de si mesmo (BORDINI, 2015, p. 202-203).

A teoria iseriana disserta sobre dois conceitos cruciais para o início do efeito estético e sua contribuição antropológica: *a*) fictício e *b*) imaginário. Esse (*a*) é o nada em nossa mente até ser preenchido por aquele (*b*). O fictício pode ser um texto ou um filme, vindo assim da cultura e assumindo contornos do real quando nos identificamos, projetamo-nos etc. (SANTOS, 2009), reações comuns durante as leituras fílmica e textual, por envolver nosso repertório individual e coletivo. Isso pois "Todos nós lemos a nós e ao mundo a nossa volta para vislumbrar o que somos e onde estamos. Lemos para compreender, ou para começar a compreender. Não podemos deixar de ler. Ler, quase como respirar, é nossa função essencial" (MANGUEL, 1997, p. 20).

Dessa maneira, “o fictício e o imaginário são de naipe antropológico, portanto não se restringem à literatura, daí o espaço aberto para inclusão, nesta vertente, do cinema” (SANTOS, 2017, p. 11). Esse, como a literatura, é uma arte narrativa (BRITO, 1995) porque constrói mundos possíveis de modo mais visual, universal.

Partindo da experiência estética com o filme para inferir a literatura condensada enquanto gênero, este trabalho mostra-se inovador por dar especificidade ao microconto,

⁵ Culminância da atribuição de sentidos ao final do texto/interação.

distinguindo-o do conto, e teorizando também com ineditismo o curta-metragem ficcional breve, estética pouco abordada no meio acadêmico em comparação ao longa-metragem. Dessa maneira, esta dissertação poderá contribuir para as demais pesquisas em teoria da literatura por diferenciar o microconto de outras estéticas artísticas literárias para além do fator limitante, apoiando-se na Teoria do Efeito Estético e na Antropologia Literária de Wolfgang Iser.

Destarte, o Capítulo I traz a possível relação da Antropologia Literária com a arte cinematográfica. Já o Capítulo II relaciona o curta-metragem de ficção ao microconto, mostrando um pouco da história de ambos, com ênfase nesse último, por ainda possuir algumas oscilações teóricas e ser o foco do trabalho. Por fim, o Capítulo III aborda os *corpora* à luz da categoria analítica, apresentando os mapeamentos dos conceitos iserianos, a fim de corroborar ou refutar a premissa desta pesquisa.

CAPÍTULO I – COMUNICABILIDADE NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: CINEMA E LITERATURA

A Antropologia Literária é um desdobramento da teoria fenomenológica do Efeito Estético (ISER, 1983; 1993; 1996; 1999a; 1999b), ambos os estudos servem de suplemento para a Teoria da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss, a qual se fundamentou na hermenêutica de Hans-George Gadamer (BORDINI, 2015). Essa antropologia pode ser ampliada, como demonstra Santos (2017), para o cinema e (em hipótese) para outras artes, sem desconsiderar a essência de cada uma delas.

Diferentemente da linguagem literária, a cinematográfica não exige conhecimentos prévios como o saber ler um sistema de signos escritos, por ser universal, ninguém aprende a “ler” cinema, pois esse envolve uma estética que já faz parte do nosso repertório (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013). Dessa maneira, todas as pessoas não portadoras de deficiência são capazes de “consumir” um filme dublado, de assistir a qualquer estética fílmica. Agora, vale ressaltar, nem toda narrativa é de fácil assimilação/compreensão, a exemplo de *O poço*⁶ (GALDER GAZITELU-URRUTIA, 2020) – o qual teve o primeiro lugar no *ranking* dos mais vistos em determinada semana na plataforma Netflix, durante o isolamento social necessário como medida de prevenção contra o Novo Corona Vírus –, mas sua recepção não foi agradável a todos os espectadores e um dos motivos para isso foi o de ser uma alegoria não tão simples de assimilar, daí as rejeições e críticas negativas.

Ao falar em crítica, cabe mencionar que as primeiras análises de cinema foram feitas por críticos literários e havia um “medo” da elite a respeito de sua democratização, depois é que começaram a falar justamente dessa universalidade cinematográfica. A teoria do cinema “sempre dedicou atenção à questão da espectadorialidade” (STAM, 2013, p. 255) porque

[u]m filme é um ato de comunicação altamente complexo, e nenhum ato de comunicação é eficaz ao menos que se leve em consideração como o receptor irá recebê-lo (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 18). [...] O filme não é nada sem o público (Idem, p. 41).

Ora, com a literatura do mesmo modo. Assim, a especificidade do cinema pôde ser falada tecnológica, linguística, histórica e institucionalmente, como também a respeito dos seus processos de recepção. Já a literária, apesar do tempo circulatório, só se preocupou com a recepção do texto pelo leitor – considerando suas mutações e rompendo com a ideia imanentista – do meio para o final do século XX, algo recente.

⁶ *El Hoyo*, título original.

Os *corpora* deste trabalho também são recentes. Na década de 70 havia produções minificionais literárias no Brasil, a exemplo das de Marina Colasanti, como menciona a pesquisa de Carla Albornoz (2008). De todos os autores internacionais que escrevem acerca da história do miniconto, as produções brasileiras, de acordo com Cechinel (2019), ou não aparecem ou são marginalizadas. Desse modo, para se falar acerca da microficcão literária no Brasil, alude-se à pesquisa bibliográfica, da supracitada autora, feita em sua tese de doutorado *O miniconto e a história da minificção brasileira* (2019).

Basicamente, todos os trabalhos sobre miniconto dissertam acerca de uma imprecisão teórica, bem como de nomenclatura. A minificção definida por Albornoz (2008) é omissiva, pois, como descreve o escritor Ernest Hemingway em sua “teoria do iceberg”, esconde/omite partes da história, dando espaço para o não-dito ser preenchido pelo leitor. Se o miniconto é omissivo e comparado ao iceberg, o microconto assemelha-se mais à fotografia – diz a autora elencada na teoria do conto de Cortázar –, dada a sua limitação ainda maior, uma leitura quase tão rápida quanto o flash; ele possui, dessa forma, uma “hiperbrevidade elíptica” (CECHINEL, 2019, p. 80). Apesar da elipse, na microficcão não se pode inferir para além do permitido, assim não se cai em uma possível superinterpretação, no sentido do termo usado por Eco (1993).

Roas (2010), por sua vez, conceitua o microconto como uma forma breve aberta, mas não inacabada/fragmentada. Para o teórico, o *microrrelato* (denominação espanhola) não possui especificidade suficiente para ser considerado um gênero, ficando assim uma reinvenção do conto: “não existem razões estruturais nem temáticas (inclusive me atreveria a dizer pragmáticas) que dotem o microrrelato de um estatuto genérico próprio e, por isso, autônomo do conto”⁷ (ROAS, 2010, p. 29). Esta pesquisa dissertativa, todavia, propõe o contrário, pois apesar de possuir características de outros gêneros narrativos e derivar do conto (LAGMANOVICH, 2003), o microconto torna-se ímpar ao proporcionar de forma imediata (eis a possibilidade do impacto a partir do fator tempo) o não dito e a quebra de expectativa.

Nesse sentido, as funções desempenhadas pelos finais tendem à reprogramação textual por parte do leitor implícito, que é convocado a atualizar uma série de marcas cujas conotações não se apresentavam completamente sustentáveis até o momento. Desse modo, os enunciados fechados aparecem associados a funções de interpretação, decodificação retroativa ou mesmo a restauração de um espaço de ambiguidade (PÉREZ, 2010, p. 132)⁸.

⁷ “no existen razones estructurales ni temáticas (incluso me atrevería a decir pragmáticas) que doten al microrrelato de un estatuto genérico propio y, por ello, autónomo respecto al cuento” (tradução da autora).

⁸ “Em tal sentido, las funciones desempeñadas por los remates tienden a la reprogramación textual por parte del lector implícito, quien es convocado a actualizar una serie de marcas cuyas connotaciones no se presentaban del todo sustentables hasta esa instancia. De este modo, los enunciados de cierre aparecen asociados

Isso porque, segundo Pérez (2010), o microconto convida o leitor – real em implicitude, mas não implícito – a cooperar com a construção de sentido, utilizando um conjunto de competências cognitivas superiores no ato de leitura, como propõe Wolfgang Iser. Além disso, ele exige agilidade associativa tanto intra quanto extratextual, indo além do fechamento fatal da imanência de leitura e assumindo a virtualidade que pressupõe o enigma. Destarte, Domingos Moya (2010) peca quando diz que

[d]urante a leitura, a ficção é tão verdadeira quanto autêntica; logo, fechamos o livro e a validade das leis do mundo comum é restaurada. Esse processo de época fenomenológica não se verifica da mesma forma na minificção. A rapidez da leitura impede, geralmente, que se estabeleça uma conexão empática entre o mundo possível representado e o leitor. Digamos que o grau de acessibilidade do mundo possível do miniconto é muito baixo, o que obriga (e de certa forma estimula) a uma leitura mais objetiva, externa, laboriosa e crítica (MOYA, 2010, p. 190)⁹.

Pode-se, como Iser, descrever os processos ocorridos durante a experiência estética literária de forma teórica, mas não inferir quais efeitos e significados, tal qual Moya na citação acima, dizendo ao final como será a leitura de cada pessoa porque, afinal, o ato de leitura varia, dependendo do repertório de mundo do leitor real. Em minha experiência estética durante a leitura de vários microcontos não percebi objetividade ou crítica, por exemplo, e houve conexão empática forte. Nos filmes breves isso também ocorreu no meu processo de construção do significado e tais experiências revelam algo sobre mim.

Edgar-Hunt, Marland e Rawle escrevem que “em relação às narrativas filmicas, o significado começa a ser gerado quando se determina o enredo” (2013, p. 45). Esse, por sua vez, se caracteriza pela causalidade (uma coisa levando à outra), caso o contrário não há sentido, segundo os autores (seria só história). Assim, se essa causalidade “não for determinad[a] pelo cineasta, o público irá determinar por conta própria” (Idem, p. 45).

De fato, impressões, emoções e intuições nascem da relação do espectador com o filme. A origem de algumas delas pode evidentemente dizer mais do espectador que do filme (porque o espectador tende a projetar no filme suas próprias preocupações). O filme, porém, permanece a base na qual suas projeções se apoiam (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 13).

a funciones de interpelación, desciframiento retroactivo o incluso restauración de un espacio de ambigüedad” (tradução da autora).

⁹ Durante la lectura, la ficción es tan verdadera como auténtica; luego, cerramos el libro y se restaura la validez de las leyes del mundo ordinario. Este proceso de época fenomenológica no se verifica de la misma manera en la minificción. La rapidez de la lectura impide, en general, que se establezca una conexión empática entre el mundo posible representado y el lector. Digamos que el grado de accesibilidad del mundo posible del miniconto es muy bajo, lo que obliga (y en cierto modo espolea) a una lectura más objetiva, externa, laboriosa y crítica.

Nada disso ocorre sem considerar o tempo durante a experiência, seja no cinema ou na literatura. Borba (2003) fala da importância do fluxo de tempo na experiência estética, haja vista o fator processual da leitura ser base para a construção do objeto imaginário. Desse modo, é viável citar a estrutura tema e horizonte nesse caso, pois é interessante saber como ela ocorre nas formas breves, dado o caráter temporal e linear de leitura. A autora diz que não se formula o objeto estético em apenas um momento no sentido de lermos palavra por palavra, juntando as sílabas e fazendo a relação entre signo e significante (processo aprofundado pela psicolinguística). O que importa aqui é mencionar o seguinte: mesmo um microconto possuindo uma linha, isso não impede de fazer o sujeito gerar várias imagens, pois a distinção é a de não poder fazer “tanto assim”, não como em outros gêneros mais extensos e complexos em termos de personagens ou estruturas narrativas, por exemplo.

Ao falar sobre Walter Benjamin e sua concisão, Alonso (2015) relaciona o surgimento da microficcão ao da fotografia, pois apaga em certa medida o status do escritor, tal qual o fotógrafo com relação ao pintor. São, todavia, artes distintas e uma não apaga a outra, o que ocorre é apenas mudança de produção/mercado por todo o desencadeamento histórico/tecnológico. Nesse sentido,

[a] escrita breve aparece como um caminho de experimentação, como a construção labiríntica que se propôs Oulipo, para ter novos – roteiros – e assim estruturar as 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).

Considerando isso, é possível a seguinte indagação:

(...) a passagem de uma cultura impressa para uma cultura eletrônica terá repercussão no conceito de literatura e, portanto, na teoria literária? A noção de texto literário como um artefato verbal completo pode mudar, uma vez que a forma eletrônica transforma os textos em instâncias potencialmente mutáveis (CULLER, 2016, p. 96-97).

O microconto, nos séculos XX e XXI, aparece com essa ideia de experimentação, daí a necessidade de nova ótica da teoria literária. Isso é importante porque reconhecer as características do texto literário colabora na construção da essência do que é literatura. Não a define, mas estabelece parâmetros necessários. Caso contrário, tal arte poderia ser qualquer coisa e não é. Entretanto, é sempre difícil estabelecer parâmetros quando a arte inova. Uma simples mudança de suporte do gênero é suficiente para alterar a forma como ele é produzido. Atualmente, vários escritores optam por publicarem no Instagram, adequando suas produções às limitações impostas pela rede social e ao mundo cada vez mais “rápido”. Pela brevidade,

quando não carregam o status de poema, muitos textos são considerados micronarrativas, mas, segundo Carvalho (2016, p. 39),

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

Como se pode ler, vários autores falam acerca desse impacto durante a experiência, mas nenhum deles descreve como isso ocorre porque não se baseiam em teorias fenomenológicas. Aqui se verá como dois dos eventos descritos por Wolfgang Iser, vazio e quebra da *good continuation*, são capazes de simplificar (em termos temporais) a formulação de objetos imaginários, estéticos. No curta-metragem ficcional, esses silêncios e rupturas são mais perceptíveis, como propõe Santos (2017) ao falar sobre a teoria iseriana no cinema. No microconto já se espera a quebra porque se sabe que são textos necessariamente com histórias incompletas, porém não fragmentos.

Além disso, por que o microconto deveria ser ausente de descrição, como menciona Carvalho (2016)? O que seria uma descrição? Uma descrição não implica uso de linguagem denotativa. Também, como se discutirá ao longo desta dissertação, a narratividade ou um retrato do cotidiano não são características essenciais. Assim, a maioria das definições do miniconto, como as elencadas abaixo, não cabem no microconto. Vejamos:

1. Traços discursivos: narratividade, hiperbrevidade, concisão e intensidade expressiva, fragmentariedade e hibridez genérica;
2. Traços formais (derivados da hiperbrevidade): ausência de complexidade estrutural na trama; mínima caracterização psicológica das personagens (anônimos, personagens-tipo); construção essencializada do espaço (escassez de descrições e referências reduzidas); utilização extrema da elipse temporal; diálogos pouco usados, extremamente funcionais e significativos; finais surpreendentes/enigmáticos; importância do título; experimentação linguística;
3. Traços temáticos (não necessariamente juntos em todo miniconto): intertextualidade (diálogo paródico com outros textos); metaficção; ironia, paródia, humor; intenção crítica;
4. Traços pragmáticos: necessário impacto sobre o leitor e exigência de um leitor ativo (CECHINEL, 2019, p. 12).

A narratividade, como já foi dito, não é de necessária existência no texto literário. Cechinel também elenca uma “Intensidade expressiva”, mas para quem? Essa é subjetiva. Ademais, o microconto é completo, não fragmentado; a sua essência, no entanto, em termos de atribuição de sentidos, é inacabada. Já sobre a caracterização da personagem, às vezes não há espaço para expô-la, sendo a estética breve. Por fim, no que diz respeito ao título, nem sempre

o microconto o possui, porém quando há torna-se importante porque acaba preenchendo o corpo textual, considerando que tudo dentro desse tipo de ficção é significativo.

Os traços pragmáticos, por sua vez, são imprescindíveis e para falar da interação texto-leitor faz-se necessário entender o que ocorre (ou pode ocorrer) no imaginário humano no momento da leitura ficcional. Eis aqui o interesse da teoria de Iser. Antes de falar acerca dela, se discutirá brevemente sobre uma das teorias a qual Iser recorreu para abarcar alguns dos eventos, estrutura de tema e horizonte e quebra da *good continuation*, por exemplo, que ocorrem durante o processo de leitura ficcional, a saber, a Psicologia da *Gestalt*.

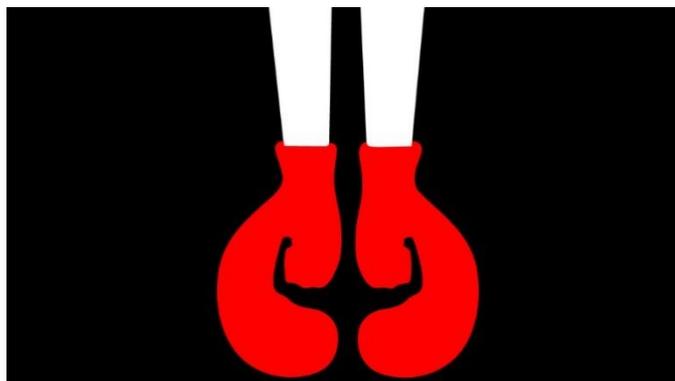
1.1 Imagem da forma: psicologia da Gestalt e sua contribuição para a arte

‘*Gestalt*’, vulgarmente falando, seria traduzida para “estrutura”, “figura”, “forma” ou, mais comumente, “boa forma”. Para dissertar sobre as leis, os conceitos principais e o lema dessa teoria, utilizo o livro *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma* (2008), de João Gomes Filho, lançado no ano 2000.

A *Gestalt* refere-se à escola de psicologia experimental perceptual da forma e almeja entender o ocorrido com o nosso cérebro quando interpretamos uma imagem. Acredita-se que quem deu início aos estudos das *gestalten* no final do séc. XIX foi o filósofo austríaco Christian Von Ehrenfels, mas os principais teóricos são do início do séc. XX (1910) e frequentaram a Universidade de Frankfurt: Max Wertheimer, Wolfgang Kohler e Kurt Kofka.

A *Gestalt* explica uma tendência: a nossa mente sente-se mais “confortável” com determinadas formas harmoniosas, organizando-as espontaneamente de maneira coerente e unificada. Isso não é subjetivo porque essa psicologia se baseia nas funções do sistema nervoso. Assim, seu nome remete à integração de partes compondo a imagem e não à sua completude. O indivíduo, por sua vez, relaciona essas partes, ou seja, não vê a parte sem considerar a percepção do todo e como tal pedaço se relaciona com ele; essa conexão dependente, em consequência, moldará o ato perceptivo, de maneira que se o pedaço estiver sozinho, a percepção imagética será outra. O exemplo a seguir explicita o dito:

Figura 1 – Exemplo 1



Fonte: DESIGNE CULTURE. Disponível em: <https://designculture.com.br/as-teorias-de-gestalt-na-publicidade>. Acesso em: 17 maio 2021.

Aqui temos duas luvas de box vermelhas dispostas de modo a formar dois braços abertos de punhos fechados; esses mostram músculos na parte preta ao fundo para aludir à luta. Se a figura fosse somente a de um dos braços ou a cor preta não cruzasse o vermelho, a percepção seria outra.

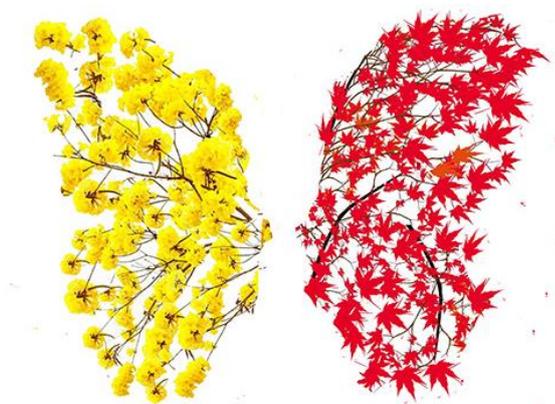
Há de se ter em mente: nem todos notarão determinadas figuras em diversas imagens. Em algumas das mais acessadas redes sociais, páginas de conteúdos variados publicam fotos e artes plásticas perguntando o que se vê, como uma espécie de desafio. Esse fato exemplifica, pois há comentários diferentes sobre o processo de percepção e casos nos quais não se nota a figura nem mesmo ao ser direcionado.

A lógica da *Gestalt* é muito utilizada, por exemplo, na publicidade, pois seus princípios auxiliam a criação de logomarcas. Ela busca explicar porque vemos as coisas de um jeito e não de outro. Isso implica haver padrões, forças/leis organizacionais influenciando a percepção que tende à *good continuation*, ou seja, a possuir a expectativa de a forma continuar “boa” (harmoniosa). A isso os teóricos chamam de “pregnância da forma”, na qual a imagem se inclina à clareza, unidade, equilíbrio, boa *Gestalt* (GOMES-FILHO, 2008). Em suma, tudo leva à boa organização da forma.

As leis da *Gestalt* relacionam-se e dividem-se em: 1. Unidade; 2. Segregação; 3. Unificação; 4. Fechamento; 5. Continuidade; 6. Proximidade; 7. Semelhança e 8. Pregnância. A *unidade* é o objeto em si (completo), podendo ser composto por várias outras (sub)unidades menores/secundárias. A capacidade de separar a imagem em unidades chama-se *segregação*. A *unificação* relaciona-se à harmonia organizacional, isto é, existe onde há semelhança e harmonia na imagem, o que leva às demais leis.

O *fechamento*, por sua vez, é algo sensorial, colabora na construção visual de unidade(s). A *continuidade/continuação* refere-se à expectativa de as unidades continuarem de forma harmoniosa, sem que haja alguma quebra em sua percepção, por isso é chamada de “boa” (*good continuation*). *Proximidade e semelhança*, por sua vez, pensando na boa forma, dizem respeito ao agrupamento dos elementos de modo a formar unidade(s), isso pode ocorrer por meio de cores, texturas etc., quando as formas semelhantes tendem a ficar próximas para haver equilíbrio. Quanto mais a forma seguir essas leis maior o seu grau de *pregnância* (harmonia visual):

Figura 2 – Exemplo 2



Fonte: GESTALT 2020. Disponível em: <https://gestalt2020.com.br/>. Acesso em: 24 jun. 2021.

Na Figura 2 acima, há três percepções da unidade em subunidades partindo da lei da segregação e do fechamento: o formato de uma borboleta com as asas amarela e vermelha, a forma de pulmões e dois rostos de perfis. As subunidades dos ipês amarelos da esquerda lembram a estação primaveril e as folhas vermelhas e laranjas o outono, dando ideia de fases. A unidade da imagem respeita a lei de unificação, haja vista uma harmonia organizacional. No geral, a forma acorda com o princípio de continuidade, por agrupar os elementos próximos e semelhantes, porém ocorre uma sutil quebra da *good continuation* quando aparecem folhas laranjas no meio das vermelhas, o que não é tão abrupto por ser uma cor harmoniosa, mas chama atenção visual. Em suma, há equilíbrio e, dessa maneira, grau elevado de *pregnância* da forma.

A *Gestalt* acredita que o modo como a imagem será apreendida pelo sujeito é relativo, porquanto cada um/a carrega subjetividade elencada na cultura, bem como nas referências alcançadas ao longo da vida. O mesmo ocorre com a expectativa do cinema e a leitura do texto literário. Ora, nunca o processo de apreensão é igual porque cada pessoa é única e a

transferência do texto para a consciência do leitor, bem como a percepção fílmica são peculiares. A quebra da *good continuation* e o vazio na literatura e no cinema não estão no texto/filme, mas na relação entre o sujeito e esses objetos, são construções. O tópico a seguir explica o porquê.

1.2 Como ocorre a experiência estética no ato da leitura?

Nas (re)formulações teóricas pensadas por Wolfgang Iser em sua Teoria do Efeito Estético, a literatura é um acontecimento envolvendo o polo do leitor – que constrói sentidos a partir de combinações não familiares, gerando a *imagem em sua representação* (ou *visão imagística do imaginário*) – e o do texto. Para demonstrar essa despragmatização, denotando à literatura uma função pragmática, o teórico e crítico alemão recorre a outras áreas de conhecimento: psicologias social e cognitiva (*Gestalt*); sociologia do conhecimento, psicanálise da comunicação, teorias da estética e psicolinguística. Para Iser, o sentido é núcleo da obra, portanto sem ele não há literatura. Ora, se essa possui caráter de consulta, ou seja, lemos e descobrimos à medida em que a (e nos) atualizamos, então qual a lógica de começar e continuar se não podemos inferir/interpretar? Vale dizer: a obra se recria no imaginário por meio dessas interpretações.

Nessa lógica, para o teórico, a literatura nega as normas históricas, fazendo crítica à crítica literária do séc. XIX por, em última instância, reduzir os textos a uma “significação referencial” (ISER, 1996). Isso favoreceria possíveis interpretações, pois o crítico era quem explicava o significado “a sete chaves” das ficções, sendo essas muitas vezes vistas como reflexo sociocultural da época e ou expressão psicológica dos seus criadores, o que abreviaria a estética à documentação, retirando a sua especificidade diferencial.

Desde a publicação de *Dom Casmurro* (Machado de Assis, 1899), por exemplo, houve o benefício da famosa dúvida “Capitu traiu ou não traiu?”, mas não há de se impressionar que as primeiras recepções do romance possam ter se baseado na estrutura patriarcal da época, por mais que seja ele narrado em primeira pessoa apenas pelo advogado e ex-seminarista Bentinho e, dessa maneira, a personagem Capitu não possuir voz narrativa. Segundo Silviano Santiago (2000), as publicações críticas em jornais, revistas e livros ou absolviam ou condenavam Capitu. Isso mostra que, durante a recepção, as identificações com os personagens colaboravam para o veredito da crítica. Análises do tipo, porém, não são as mais interessantes, pois no romance não interessa a resposta, mas a ambiguidade que leva a ela (CALDWELL, 2002). Vê-

se, portanto, o sentido atribuído também não fugir ao contexto, pois o repertório dos indivíduos é moldado por ele.

Na arte literária, é preciso “negar” o sentido referencial para que a obra se concretize porque “só pela recusa dos critérios herdados passa a existir a possibilidade de se imaginar aquilo que é buscado pelo sentido da ficção” (ISER, 1996, p. 33). O sentido, dessa maneira, não precisa ser explicado, mas experimentado e isso atribui a ele caráter impactante a partir dos vazios. Isso vai de encontro ao que escreveram Caldwell (2002) e depois Santiago (2000) a respeito da estética machadiana: “os críticos estavam interessados em buscar a verdade sobre Capitu, ou a impossibilidade de se ter a verdade sobre Capitu, quando a única verdade a ser buscada é a de Dom Casmurro” (SANTIAGO, 2000, p. 30).

Os críticos, portanto, almejavam esgotar o sentido ao preencher os vazios. Cabe, a partir disso, fazer a distinção entre vazio e lugar vazio. Lugar vazio (imagem) é a indicação, está na estrutura, dá a possibilidade para o vazio, é o não dito no texto. O vazio, por sua vez, é o fenômeno, o silêncio interativo que pressupõe uma negatividade (discursividade), “condição elementar para a comunicação” (ISER, 1996, p. 32). Em *Dom Casmurro*, o lugar vazio é a não informação concreta acerca da traição de Capitu, já o vazio seria a percepção leitora com relação a isso.

“Os lugares vazios indicam que não há necessidade de complemento, mas necessidade de combinação” (ISER, 1999a, p. 126). Desses lugares partem os vazios, pois são estruturas estimuladoras e desaparecem quando o leitor dá “resposta(s)”. Além disso, são os responsáveis, segundo Iser, pela distinção entre o texto ficcional e o texto pragmático porque rompem a conectabilidade, ou seja, o esperado pelo sistema dominante (repertório) é quebrado. Isso acontece porque se algo do contexto pragmático não for entendido, no processo de interação, a pessoa pode fazer perguntas. No caso da literatura, não há tal possibilidade e assim se precisa utilizar a imaginação atrelada ao cognitivo, resultando essa nas expressões emocionais.

Segundo Wolfgang Iser, a arte literária não é imitação, como pensaram Austin, Roman Ingarden¹⁰ e John Searle¹¹ em suas teorias, pois ela não se relaciona a um objeto existente no mundo real, apesar de assumir contornos de realidade. A literatura possui objeto próprio, *estético*, por ser metalinguístico, autorreferente. À luz da Teoria dos Atos de Fala, de John

¹⁰ INGARDEN, Roman. **Literary work of art**. Trad. G. G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

¹¹ SEARLE, John R. **Expression and meaning: studies in the theory of speech acts**. New York: Cambridge University Press, 1985.

Langshaw Austin¹², o teórico mostra como a literatura é performativa (ato performativo), do tipo ilocucionário, por deprender uma ação geradora ou não do sucesso comunicativo, com base no preenchimento de seus vazios. A literatura, nesse sentido, por intermédio da estrutura estética, deve confirmar o que busca o leitor e a abordagem crítica tradicionalista se perde com a *new criticism* porque para ela

não se deve atribuir valor hermenêutico à idéia de que o significado do texto deve coincidir com a decifração dos possíveis sentimentos que lhe deram origem. Ao contrário, a correta leitura deve fundar-se em pressupostos objetivos, consagrados pelo sistema de uma teoria aplicável a qualquer texto e à disposição de qualquer pessoa com um mínimo de condições técnicas para o exercício da leitura. Esse exercício consiste no exame minucioso (*close reading*) do poema, cuja forma o [sic] novos críticos entendem como um organismo dinâmico, regido por tensões e ambigüidades. Entender o poema equivale a resolver essas tensões e ambigüidades, estabelecidas pela relação entre as diversas unidades semânticas do texto, que independem do sentimento do autor, mas que podem decorrer de sua consciência estrutural no momento da composição (TEIXEIRA, 1998, p. 36).

Isso pois não interessava dizer mais o que representava e sim quais as funções do texto, porém a *new criticism* pecou em querer usar as mesmas normas tradicionais, haja vista essas excluírem o efeito e as funções da literatura, na interação, pressupõem impressões e não uma significação.

A obra literária só ocorre na interação virtual *texto-leitor*, sendo ‘virtual’ porque acontece no ato, nega qualquer imanência e ativa mecanismos cognitivos e emocionais relativos à particularidade do indivíduo: “o processo de leitura se realiza na interação central entre a estrutura da obra e seu receptor” (...) a obra é mais do que o texto (...) é só na concretização que ela se realiza” (ISER, 1996, p. 50). O texto literário, enquanto estrutura verbal e afetiva, depende de um receptor para o seu sentido ser formulado. Destarte, a obra só se dá quando acontece o ato de leitura, sendo, portanto, construção interativa. As estruturas textuais só “funcionam” (no sentido de exercer uma função) quando afetam o leitor. Iser defende as críticas à teoria do efeito, refere-se à falácia afetiva e diz que não interessa apenas o afetivo porque também existe a dimensão cognitiva a ser considerada. O texto não se ancora apenas em um desses fatores.

Fazendo uma delimitação entre a estética e o efeito estético, lê-se no primeiro volume de *O ato da leitura* (1996, p. 52-53) que a palavra ‘estético’ ocupa “um lugar vazio na linguagem referencial” e só se funda em si, o texto possui um objeto próprio, donde não

¹² AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer.** Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1990 [1962].

interessa saber o seu significado, mas o ocorrido com o sujeito que o lê durante a leitura. A significação, nesse caso, tem caráter discursivo e não estético, é produto da experiência e não a ideia antecessora ou manifestada da obra, além de evidenciar o potencial de sentido proporcionado pelo texto.

Nesse sentido, Iser critica Norman Holland e Simon Lesser, pois abordam o efeito do texto por meio das teorias psicanalíticas como se o leitor percebesse um sentido já formulado, ou seja, a interação de acordo com ele acaba por não ser plena. Há uma distinção entre a experiência estética e a cotidiana: “a experiência estética só funciona se tira proveito das possibilidades de experimentar noutras condições a experiência cotidiana” (ISER, 1996, p. 82). O efeito, portanto, “resulta da diferença entre o dito e o significado, ou, noutras palavras, da dialética entre mostrar e encobrir” (ISER, 1996, p. 92).

Nesse contexto entra a necessidade de falar acerca da concepção de leitor implícito criticada por vários estudiosos, a exemplo de Santos (2009), por seu caráter ainda imanentista. Mas primeiro faz-se importante trazer os outros tipos de leitor descritos por Iser:

Quadro 1 – Conceitos de Leitor com base em *O ato da leitura* (1996) de Wolfgang Iser

CONCEITO	AUTOR	DEFINIÇÃO
Leitor real	Wolfgang Iser	pessoa física.
Papel do leitor	Wolfgang Iser	orientado pelo texto; refere-se ao resultado da interação das perspectivas textuais (narrador, personagem etc.), concretizando-se de forma histórica e individual.
Leitor implícito	Wolfgang Iser	transcendental; processo pelo qual a estrutura do texto é traduzida no repertório do leitor real. Dessa maneira, o condiciona quando ele embarca no papel do leitor por ser definida como “estrutura do efeito de textos” (ISER, 1996, p. 80).
Leitor Ideal	Gerald Prince	ficção; quem apreende todos os sentidos do texto e assim o esgota, o que não é possível porque isso seria desconsiderar o não conhecido contexto histórico futuro, pois a estrutura se atualiza e desse modo podemos ter outras interpretações.
Arquileitor	Michael Riffaterre	coletivo; “apreensão empírica do potencial de efeitos do texto” (ISER, 1996, p. 67); é quem apreende o “fato estilístico” do texto.

Leitor Informado	Stanley Fish	“pretende descrever processos em que os textos são atualizados pelo leitor”, por meio de modelos linguísticos (ISER, 1996, p. 68).
Leitor Intencionado	Erwin Wollf	ficção do leitor (apenas uma das perspectivas); é a ideia histórica de leitor tida pelo autor.

Fonte: autoria própria.

Alguns teóricos, a exemplo de Luiz Costa Lima (1979), interpretam o conceito de leitor implícito como o “calcanhar de Aquiles” da teoria iseriana, fraqueza essa que a ultrapassa e atinge a Teoria da Recepção de Jauss. Segundo Costa Lima, sendo o leitor implícito parte da estrutura, o leitor real, ao entrar em implicitude, seria guiado pelo texto e encontraria o sentido proposto pelo autor, ou seja, “responderia” ao que o autor quis dizer, por isso o julgamento de imanência, haja vista essa “resposta” não abarcar as diversas interpretações proporcionadas pela literatura.

No entanto, tal afirmação não se sustenta, pois, apesar de o texto controlar a recepção – porquanto não se pode dizer tudo acerca dele –, o conceito de leitor implícito não exclui a contribuição criativa do leitor real em implicitude ao seguir os caminhos propostos pela estética literária. Já que Iser cita e reconhece a peculiaridade do sujeito leitor (pessoa física) em sua teoria, quando fala em leitor implícito não é imanente, apenas sugere com cautela o respeito aos limites do texto, considerando as suas (im)possibilidades. Ao se criticar uma teoria, deve-se levar em conta sua completude e não apenas um pedaço que ajuda a compô-la. Em estudos teóricos, não se pode isolar um conceito da tese e de suas considerações, como faz Costa Lima.

Caracterizado como processo de transferência, o leitor implícito depreende a interação tão enfatizada por Iser. Vale dizer, baseando-se nisso, não estar o leitor implícito somente na estrutura. Ele “resume”, inclusive, toda a Teoria do Efeito Estético, pois Wolfgang Iser aborda a estrutura sem excluir os efeitos, ou seja, considera a obra, interessando minuciar o processo do leitor real que entra em implicitude quando lê, criando a imagem em sua representação. Não faria sentido falar apenas do leitor e tão somente do texto, se é uma teoria com foco interativo. Ademais, enquanto teoria, seria incoerente especificar um “leitor real”, pois a função teórica é generalizar. Dessa forma, o conceito de leitor implícito cabe à proposta de Wolfgang Iser, sem ser o ponto fraco sugerido por Luiz Costa Lima (1979).

Após descrever os tipos de leitores, Iser (1996) expõe dois modelos, o modelo histórico-funcional da literatura e o modelo dos atos de fala. Ficção e realidade devem ser entendidas não como opostos, mas como comunicativos porque a ficção fala sobre a realidade, complementa,

organizando-a de modo específico e conectando o indivíduo a ela por meio de uma relação pragmática. O modelo histórico-funcional proposto por Iser está em duas mediações: texto e realidade; texto e leitor.

Diante disso, tem-se o segundo modelo, pois o texto literário tem caráter pragmático (performático) e sua interação pressupõe um diálogo com “pontos” de indeterminação a serem reduzidos. O lugar vazio é o não-dito; ato de fala parasitário (como dizem Austin e Searle) porque mostra algo quando quer dizer outra coisa por meio dos signos do texto. Além disso, vale lembrar que o vazio estabelece as condições de comunicação para haver convergência na mediação/acontecimento texto e leitor. ‘Acontecimento’ porque a totalidade do texto não ocorre de uma só vez, remete a um processo linear, daí a natureza perspectivista do ato de leitura. Destarte, o texto vai dando efeitos de *feedbacks* (LOTMAN, 1976) e esses situam o leitor formulador de sentidos/expectativas; isso faz o imprevisível se ajustar ao longo da leitura, ganhando sintonia (ISER, 1996, p. 125).

Todos os conceitos mencionados por Iser acontecem em nossa mente. O *vazio*, por exemplo, não é explicitado, sendo, porém, percebido e recriado pelo sujeito durante ou após o efeito estético. Para esse preenchimento da estrutura textual ser bem-sucedido, precisa-se levar em conta o *repertório* tanto do texto quanto do leitor real. Repertório é, em suma, o conhecimento de mundo adquirido dentro de determinada cultura.

Analogamente, pode-se ver o texto literário como um trem, o leitor como um viajante – possuidor de bagagem (experiências pessoais) – que, ao entrar no trem, ou seja, *fazer contato com a ficção*, o faz com todo o carregamento colhido ao longo da vida. Esse trem também possui uma bagagem (estrutura, conteúdo) e a distinção é ele escolher (ativar) as bagagens (conhecimento) do viajante (leitor). Iser chama essa bagagem de *repertório*, diferenciando, nesse sentido, o *repertório do texto* do *repertório do leitor*. Ora, “se o texto não é idêntico nem ao mundo empírico, nem aos hábitos do leitor, o sentido deve ser constituído pelos elementos que traz consigo” (ISER, 1996, p. 129).

O repertório do texto são os conhecimentos inseridos pelo autor, presentes na estrutura textual. O repertório do leitor são os saberes de mundo possuídos pelo indivíduo. Ambos entram em contato quando o sujeito lê. A ficção não se explica sozinha e o efeito estético¹³ ocorre durante a atribuição de sentidos para os *vazios*, pois requer uma possibilidade interpretativa, a qual pode variar de acordo com o repertório do leitor real. Esses *vazios* referem-se ao não dito na ficção (lugar vazio), ao eixo sintagmático de leitura, isto é, à relação do determinado com o

¹³ Ou seja, “as propriedades imaginativas e perceptivas do leitor” (SANTOS, 2009, p. 93).

silêncio a ser preenchido ou não durante a *obra*. Destarte, “designaremos as ‘convenções’ necessárias para a produção de uma situação como o repertório, os ‘procedimentos aceitos’ como as estratégias e a ‘participação do leitor’ como a realização” da experiência (ISER, 1996, p. 129). Essas estratégias guiam o leitor nos processos de apreensão¹⁴ de sentido.

Apesar de não ser independente do sistema dominante ao qual se correspondem os sentidos, o repertório do texto faz referência a algo de fora dele, tendo como alcance o limite ou horizonte de matizes atualizadas ao longo das produções estéticas. Disso advém o fato de a literatura ser ilimitada, por seguir em constante atualização, criando assim modelos de realidade. Ademais, o valor estético (estilo), cravador da seleção do repertório, não pode ser formulado pelo texto, nem dado pelo repertório ficcional, em consequência é *negativo*, pois “Como ele é capaz de provocar efeitos, não pode ser parte daquilo que afeta” (ISER, 1996, p. 152, *grifo da autora*).

Quando se associa o desconhecido (termo vazio) a um elemento referencial, o efeito estético desaparece, tendo em vista a explicação do texto não se dar apenas por meio de elementos externos (familiares ao leitor).

Esses não meros preenchimentos – porque o texto é recriado na mente de quem lê – sucedem por intermédio da estrutura tema-horizonte. O *tema* (figura) e o *horizonte* (fundo), conceitos cunhados por E. Hurssel e posteriormente desenvolvidos por Alfred Schütz, possuem caráter dialético. Eles, como perspectivas textuais, intercalam os *correlatos de sentença*: a cada novo tema configura-se recente estrutura, envolvendo as expectativa e memória (horizontes), para a construção do *objeto estético*. Esse é construído por meio de sínteses de leitura, elaboradas pelo processo de protensão e retenção.

Isso significa dizer que o sistema da perspectividade acontece por meio das quatro perspectivas: narrador; personagem; ação ou enredo e ficção marcada do leitor. O objeto estético é formado pelo leitor real a partir da interação desses diversos pontos de vista e, por conseguinte, da relação entre tema e horizonte responsável pela combinação de tais pontos.

As estruturas de *tema* e *horizonte* são referentes aos assuntos (enredo) abordados na literatura, além de conceitos também emprestados da psicologia da *Gestalt*. É *tema* o atualmente lido e é *horizonte* o que já foi, ocorrendo um revezamento entre ambos até o fim da leitura: o horizonte pode passar a ser tema e o contrário da mesma forma. Quando um horizonte, antes tema, passa a sê-lo novamente, temos o *looping*, situação recursiva que ao acontecer pela

¹⁴ “organizam a transferência do texto para a consciência do leitor” (ISER, 1999a, p. 55).

segunda vez já não é a mesma porque houve uma mudança nos repertórios. Ora, do início até o presente o/a leitor/a desta dissertação não é igual, pois o tempo passou e novas informações foram inseridas.

Diante dos fenômenos pensados e apresentados por Iser para o texto ficcional, os conceitos referentes ao lugar vazio e à quebra da *good continuation* se mostraram significativos para a análise dos *corpora* deste trabalho. Isso porque, de forma perceptível para um leitor com autoconsciência desses fenômenos, as ficções minimalistas aparecem dotadas de possibilidades que levam a eles, podendo se concretizar (ou não) no ato da *obra*, sendo essa uma interação necessária ao ser humano, pois precisa ficcionalizar. Em *O ato da leitura* (1999a, p. 10), Iser diz ser “o texto (...) uma prefiguração”, ou seja, dá os mecanismos necessários para o leitor recriar a obra em meio a sua experiência, pois “A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender” (ISER, 1999a, p. 12).

Isso se dá porque, durante o processo estético, ocorrem várias *Gestalten* abertas, pois o leitor real está em *ato intersubjetivo* – ou *construção de consistência* –, ou seja, acontece uma linear resolução de conflitos perspectivais porque são estabelecidas conexões entre significado e significante do signo linguístico no nível cognitivo; e no momento em que essas referências sîgnicas são suspensas (quebra da *good continuation*), o indivíduo entra em conflito (estranheza, vazio), precisando solucioná-lo a fim de prosseguir a leitura, a partir das orientações dadas pelo texto e as conseqüentes inferências repertoriais por parte do sujeito. O resultado é uma *Gestalt* fechada dependente dos atos intersubjetivos, a *significação*, vista como *preferência subjetiva*, mostrando como tais fenômenos estão interligados e são separados puramente para compreensão do processo de leitura. Essa “*Gestalt* se forma porque o leitor retém os signos verbais em sua memória e os modifica” (ISER, 1999a, p. 35), então o texto ganha caráter de *evento* em sua formação de coerência por meio dos atos de apreensão (protensão e retenção) e “já que produzimos o evento como o correlato de consciência do texto, experimentamos o sentido do texto como realidade” (ISER, 1999a, p. 46). Nós nos envolvemos e percebemos esse envolvimento durante a experiência estética.

Resultando na formação e relação de *Gestalten* pensadas por Aron Gurwitsch¹⁵, a *good continuation* citada acima é a construção de consistência, e sua quebra acontece quando a expectativa é acometida por *vazio*. “Essa experiência só é possível, portanto, porque a estrutura

¹⁵ GURWITSCH, Aron. *The Field of consciousness*. Duquesne University Press, 1964.

ficcional é capaz de fazer com que o leitor se desprenda de seu contexto pragmático e se sinta impelido de resolver as indeterminações” (BORBA, 2003, p. 106).

Dizendo de outra maneira, o fenômeno quebra da *good continuation* se dá quando, durante o efeito estético, ocorre um rompimento na “boa continuação”/“continuação natural” da leitura, ou melhor, na expectativa do leitor (mas não qualquer expectativa). A *conectabilidade* corresponde à conexão dos fatos proporcionada pela estrutura do texto, culminando em várias esperas do receptor textual (real) para determinadas ações ocorrerem no enredo. É o que acontece em quatro microcontos, a serem analisados no decorrer desta dissertação. A quebra da *good continuation* se diferencia do *estranhamento chkolovskiano* 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.

Já a *negação*, a qual envolve os repertórios, é, basicamente, quando as normas estabelecidas no sistema dominante são canceladas, a fim de o pacto ficcional (ECO, 1994) ocorrer. E na negatividade “(...) o dito é constantemente moldado” (ISER, 1999a, p. 191), superando o não-dito. É, portanto, a base comunicativa do leitor real com os lugares vazios do texto.

Diante das exposições, nota-se que o surgimento da Teoria do Efeito Estético, bem como da Teoria da Estética da Recepção de Jauss, muda o foco dos estudos sobre a leitura do texto para a *interação*, almejando uma Teoria do Efeito. Wolfgang Iser quis compreender o ocorrido quando o sujeito se ilude diante de uma ficção, ganhando assim contornos de realidade. Interessam-lhe os efeitos – produtos da construção de significados –, a significação (aspecto do texto trazido para a vida) e o sentido ocorrido 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. Além disso, compreender a experiência estética, presente entre o sensório e o conceitual, é ter em mente que tal experiência liga-se a aspectos afetivos e cognitivos. E

[...] as posições de Jauss e Iser não são, nem nunca foram totalmente homólogas. Ao passo que Jauss está interessado na recepção da obra, na maneira como ela é (ou deveria ser) recebida, Iser concentra-se no efeito (*Wirkung*) que causa, o que vale dizer, na ponte que se estabelece entre um texto possuidor de propriedades – o texto literário, com sua ênfase nos vazios, dotado, pois, de um horizonte aberto – e o leitor. Com o primeiro, pensa-se de imediato no receptor, com o segundo, ele só se cogita mediatamente (COSTA LIMA, 1979, p. 25).

As teorias de Iser e de Jauss se entrelaçam de modo mais evidente por meio dos conceitos de significado e significação, pois esse está para a recepção e aquele para o efeito. O primeiro porque engloba uma experiência individual de construção do objeto estético e o segundo por ser a consequência dessa formulação para a sociedade, para a história da literatura.

Ora, toda escritura, vivência ou fala sobre a obra ¹⁶ é significação porque pressupõe significado(s) acerca do texto ficcional; por isso a teoria iseriana pode servir como suplemento para a de Jauss: só se contribui com a historicidade literária caso se permita antes experimentar os efeitos ocasionados pela literatura.

Contudo, vale ressaltar que significado, apesar de imagético, não é meramente estético porquanto ultrapassa esse polo. Nesse sentido, Wolfgang Iser atribui um caráter sociológico à Teoria da Recepção porque a arte literária “possui um caráter funcional, no sentido de conduzir o receptor a um processo de entendimento de si e da sociedade. Não pode, portanto, o leitor sair da leitura do mesmo modo que entrou” (BORBA, 2003, p. 34).

Sendo assim, Iser começa a investigar a relação cultural entre sujeito leitor e contexto, surgindo a necessidade de estudos antropológicos na literatura. Tal busca se relaciona ao fato de os seres humanos necessitarem ficcionalizar, fazendo isso cotidianamente. Aqui entra, portanto, a *Antropologia Literária*, pois, se ampliada, a Teoria do Efeito Estético abrange culturas diversas e outras formas de arte.

1.3 Cultura também é ficção

Os mundos presentes na ficção, seja em qualquer gênero literário, são únicos, inexistem fora de tal arte e, por isso, necessitam de um leitor para concretizá-los, interpretando-os. O ser humano interpreta diariamente o mundo, mas nos textos estéticos a atribuição de sentidos ganha vivências únicas, pois o indivíduo passa a ter a oportunidade de recriar na mente a relação ímpar entre os signos do texto e o seu repertório enquanto ser cultural.

Antes havia dois paradigmas acerca da literatura, percebendo-a como “meio”: o da literariedade/poeticidade e o da arte literária como representação social (ISER, 2017, p. 26). O primeiro se refere à tendência que discutia a definição do literário, em termos estruturalistas, e isso absolutiza a relatividade; o segundo diz respeito à arte literária como representação social, reduzindo a literatura ao caráter documental. Esses paradigmas fazem a literatura perder a sua função basilar enquanto arquétipo cultural, segundo Iser.

A partir do citado acima, Iser se baseia em Leroi-Gourhan e Paul Alsberg para falar da literatura como espelho da plasticidade humana, pois é útil para além do aspecto artístico, não devendo ser limitada a ele.

Segundo o teórico, os modelos antropológicos de pesquisa, mesmo os culturais, linguísticos e filosóficos, não se adequam à literatura porque não destrincham sobre a

¹⁶ Sinônimo de livro.

necessidade humana de ficcionalizar. Assim, essa arte formada por textos estéticos precisa desenvolver os seus padrões próprios. Pensando nisso, no livro *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (2017), Wolfgang Iser elaborou uma heurística alicerçada à dimensão antropológica da arte literária: a de proporcionar ao sujeito uma autointerpretação por meio da estrutura de jogo:

1. Ela atualiza a inter-relação sob diversas formas e, como nenhuma delas pode determinar o fictício, o imaginário e sua interação, cada forma sempre é historicamente marcada, ou seja, o texto literário, como espaço de jogo, abre-se para a história.
2. Cada forma da estrutura do jogo evidencia uma determinada objetivação, à qual se restringiu a plasticidade humana; aqui se mostra ao mesmo tempo a necessidade de autopresentificar. O texto literário, como espaço de jogo, pode então oferecer respostas à pergunta de por que o homem necessita da ficção (ISER, 2017, p. 30).

Significa o seguinte: a literatura, por marcar os processos historicamente, está na cultura de modo linear e contextual. Além disso, ela enquanto jogo pode colaborar na explicação do porquê os seres humanos precisarem ficcionalizar, oportunizando espaço para o sujeito interpretar a si mesmo através da visão imagística da imaginação.

A distinção entre o fictício e o real não deve ser feita de maneira oposta, pois a ficção abarca elementos da realidade e não se esgota nela, vai se atualizando, ou seja, à medida que os processos de interação ocorrem ela é recriada significativamente no imaginário de quem lê. Desse modo, não existe apenas de um lado a ficção e de outro a realidade, mas também o desencadeamento relacional ocorrido entre elas, ou melhor, o *fictício* do texto estético, eis a tríade descrita por Iser.

Nesse sentido, a literatura não pode ser caracterizada como imitação do mundo extratextual ou de textos falando sobre tal mundo, pois pressupõe atos de fingir, o suficiente para a realidade literária não ser a mesma, não implicando, todavia, em mundos opostos. A realidade “repetida” se transfaz em signo e o imaginário passa a ser o efeito desencadeado por ele.

Diante desses pressupostos, Iser se baseia em Jean-Paul Sartre, Hans Vaihinger, Jacques Derrida e Hans-George Gadamer (filosofia); Hans Hörmann (psicolinguística); Donald W. Winnicott, Sigmund Freud, Ricoeur, Helmunt Plessner (psicanálise); Edmund Husserl (fenomenologia); Nelson Goodman e Rainer Warning (estética); Jonathan Culler e Hans Robert Jauss (teoria literária); Siegfried J. Schmidt, John R. Searle, John L. Austin e Gottfried Gabriel (pragmática); Thomas J. Roberts (antropologia); Frank Kermode (crítica literária), entre outros, para construir a sua Antropologia Literária. Essa ancora-se no ato de fingir (fictício) que é

composto de três outros atos, os quais aparecem no texto e o transgridem: 1. Seleção; 2. Combinação; 3. Autoindicação ou Autodesnudamento.

A *seleção* remete à desautomatização linguística na literatura, quando os elementos do real – agora objetos de percepção – se desprendem do sistema dominante, sendo ela a responsável pelo processo de transgressão de limites. Esse processo de selecionar constitui-se como um acontecimento e diz respeito à criação ficcional por meio do autor (indivíduo sociocultural), pois ele seleciona e transgride o real por transformá-lo em campo de referência preso ao próprio texto. Aqui, portanto, não interessa a intencionalidade do autor apoiado no que ele quis dizer, pois a estrutura é quem revela as possibilidades de sentido.

Depois, tem-se a *combinação*, responsável por organizar os elementos, como criar personagens e seus feitos partindo da *seleção*. Guimarães Rosa cria palavras novas, a exemplo de ‘nonada’ em *Grande sertão: veredas*¹⁷; e as rimas em versos proporcionando uma potencialidade semântica, bem como a alternância entre os esquemas de figura e fundo com suporte na referência dada pelo próprio texto também são exemplos de combinação. Essa relaciona o realizado e o ausente de significados dos elementos lexicais escolhidos, desembocando em um *relacionamento*, produto do ato, capaz de configurar de forma concreta o imaginário.

Vale dizer que as ficções não são próprias dos textos artísticos, pois ocorrem no dia a dia e os mundos construídos pela literatura ganham o status de *como se* fossem no mundo real, sem designá-lo, mas tomando-o como referência. Tal afirmação diz ser o mundo ficcional análogo (mas não idêntico) ao mundo real e por isso provoca afetação nos indivíduos – *autodesnudamento*. Destarte, o sentido do texto é uma tradução de parte da cultura (ele mesmo) para a experiência estética no imaginário (sartreano) do sujeito em transgressão daquilo que é.

Os atos de fingir se diferenciam, pois, entre si, pela natureza de sua duplicação, a partir da qual emergem espaços de jogo diferentes em cada caso: o ato de seleção abre um espaço de jogo entre os campos referenciais e suas deformações no texto; o ato de combinação abre outro espaço de jogo entre a interação recíproca dos segmentos textuais; e o ato do *como se* abre um espaço de jogo entre um mundo empírico e sua metaforização. A estrutura de duplicação dos atos de fingir abre espaços de jogo à medida que não transcende o que é transgredido, fixando-o, porém, de modo a se tornar parceiro de um jogo de contramovimentos (ISER, 2017, p. 302).

Todo esse processo resulta em uma *semantização*, ou seja, uma elucidação de um efeito experimentado desembocando em um sentido atribuído, a partir da realidade recriada que é própria no imaginário de cada pessoa. Em outras palavras, a semântica ganha na arte uma

¹⁷ ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

caracterização pragmática, ou seja, uma interpretação que necessita levar em conta o contexto histórico. Assim,

[o] fictício então se qualifica como uma forma específica de ‘objeto transicional’, que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade. Enquanto ‘objeto transicional’ o fictício seria um fato, porquanto por intermédio dele se realizam contínuos processos de troca, ainda que em si mesmo seja ele um nada, pois existe apenas por estes processos de comutação (ISER, 2017, p. 51).

É objeto transicional porque os atos de apreensão organizam o processo de transferência do texto para o imaginário do indivíduo leitor e a base dessa ocorrência é a imagem em sua *representação*. Essa imagem (ou visão imagística da imaginação), no caso, não é exata, pois é função do leitor criá-la (haja vista sua ausência) fundado aos esquemas textuais. Há, portanto, um movimento dialético.

Iser se baseia nos autores da pragmática para compor a teoria, mas critica os mais conhecidos porque, para John R. Searle¹⁸, a ficção no ato de fala converte o discurso em presunção, quando o outro fica responsável por preenchê-lo, cumprindo sua solicitação de verdade semântica; já L. Austin¹⁹ vê a ficção como parasitária, justamente por dizer uma coisa e expressar outra, implicando fingimentos e caráter comunicacional (troca). Todavia, por falarem da ficção não pensando na própria ficção, mas na fala, as teorias pragmáticas, ao abordarem a literatura, tornam-se deficientes. Gottfried Gabriel²⁰, por sua vez, diz que o discurso artístico, diferente dos demais, não solicita referência ou algo completo, o que segundo Iser reduz a literatura, marginalizando-a, como já criticaram Thomas G. Pavel²¹ e Inge Crosman Wimmers²².

Várias áreas do conhecimento abordam o uso da ficção: filosofia analítica da linguagem, teorias dos atos de fala, da comunicação e informacional; mas no segundo capítulo de *O fictício e o imaginário*, o teórico pergunta se existe a possibilidade de falar da ficcionalização a partir de sua historicidade, interessando a pergunta “por que há ficções?” (ISER, 2017, p. 58).

Pensando nessa relação histórica, Iser fala sobre a poesia pastoril (bucólica) das *Éclogas* de Virgílio²³ no período da Renascença, as quais aparecem como reflexo/*espelho* dessa época

¹⁸ SEARLE, John R. **Speech Acts**. Cambridge, 1969.

¹⁹ AUSTIN, John Langshaw. **How to Do Things with Words**. Oxford University Press, 1975.

²⁰ GABRIEL, Gottfried. **Fiktion und Wahrheit: eine semantische Theorie der Literatur**. Stuttgart, 1975.

²¹ PAVEL, Thomas G. Ontological Issues in Poetics: Speech Acts and Fictional Worlds. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, n. 40, p. 167-178, 1981.

²² WIMMERS, Inge Crosman. **Poetics of Reading: approaches to the novel**. Princeton, 1988.

²³ VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução: Manuel Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

específica, e da *Arcadia* de Sannazzar²⁴, da *Diana* de Montemayor²⁵ e da *Arcadia* de Sidney²⁶. Aqui, e quando há uma temática específica, a ficção se torna objeto da pragmática dominante naquele contexto histórico; isso não a define, mas mostra um pouco do porquê de sua produção.

No caso do bucolismo, havia a tradição oral de competir (disputa/jogo) por meio de cantos e, desde então, começaram a escrever, fazendo registros (representações e não descrições), reverberando uma presença etnológica (antropologia). Nesse contexto, há uma espécie de *jogo* entre os dois mundos, ficção e realidade, interagindo. Tal dinâmica traz à tona aspectos comparativos ao sonho: algo é manifestado, mas oculta um sentido além do dito, o não dito. Mas

[a]o contrário do sonho, em que o sonhador está preso a suas imagens, a pessoa se desenvolve através das “imagens” da máscara em múltiplas possibilidades. Se na encenação a pessoa se distancia de si própria, é necessário contudo que ela permaneça presente para si mesma, pois de outra maneira nada poderia ser encenado. (...) a literatura não precisa resolver conflitos arcaicos da psique; o *desvelamento velado* corresponde antes ao impulso oculto de transpassar nossas próprias fronteiras (ISER, 2017, p. 111, *grifos da autora*).

Ao dizer isso, Iser concorda com o filósofo Derrida²⁷. Em outras palavras, a literatura é transgressora e tem como paradigma o “uso” de *máscara*: permite estar em si e fora de si ao mesmo tempo (*desvelamento velado*), dada sua condição extática, sem que se perca a identidade. Ou seja, o ser humano se duplica diante da ficcionalidade proporcionada pela arte literária e ela “reflete, portanto, um padrão antropológico básico que se mostra ora como condição de duplo (*Doppelgänger*) do homem, ora como figura intramundana (*innerweltlich*) da totalidade” (ISER, 2017, p. 118).

A partir disso, as ficções são divididas em paradigmas porque se manifestam de formas variadas, de acordo com a necessidade: a. ficção como ídolo (Francis Bacon); b. ficção como modalidade verbal (Jeremy Benthan); c. ficção como postulado inautêntico (Vaihinger); e d. ficção como diferença deslizante (Nelson Goodman).

À luz da crítica feita por Francis Bacon às ficções por meio da figura dos ídolos (coisificados e idealizados na mente das pessoas) – de que se faz necessário intervir diretamente na natureza e não ficcionalizar, em termos de experimento –, o teórico alemão fundador deste trabalho atribui mais um caráter à dualidade ficcional: é impossível erradicar a ficção,

²⁴ SANNAZARO, Jacopo. *Arcadia*. Módena: Zanichelli Editore, 2009.

²⁵ MONTEMAYOR, Jorge de. *Los siete libros de la Diana*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

²⁶ SIDNEY, Philip. *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*. Oxford University Press, USA, 1999.

²⁷ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

seja desmascarando-a ou até não a percebendo. Ora, ela é uma necessidade, como apresenta Bacon sem perceber estar fazendo isso, pois a critica.

Sendo necessária, age sobre o sujeito. E essa lógica de a ficção “agir” (caráter produtivo) no imaginário como se fosse real é dita por Jeremy Bentham, um dos teóricos empiristas trazidos por Iser, o que traz a herança tradicional do fictício.

Bentham busca mostrar como a ficção organiza o discurso do qual é feita. Pois, como no caso de um determinado *genus*, a ficção não pode ser entendida porque, embora dependa do discurso, é a condição central para a complexidade cada vez maior deste; por isso, ela é para Bentham um *genus generalissimum*. Do ponto de vista epistemológico, a ficção é um lugar vazio; sob o aspecto prático, contudo, e só através dela, se manifesta algo que é de fato real: a realidade discursiva (ISER, 2017, p. 181-182).

Por ser um lugar vazio, os limites são transcendidos, pois a consciência se expande ao ser modificada pela ficção. O filósofo Vaihinger criou a *Filosofia do como se* (kantiano), interessando-se por descrever o estatuto e a estrutura da ficção. A ela é atribuído o caráter transitório; e ele diz ser a realidade alterada por meio do fictício e o real que se move diante das percepções advém das sensações – atribuídas pela consciência – sentidas durante a ficcionalização, em um processo englobando a subjetividade de forma plena.

Segundo Nelson Goodman, a ficção proporciona modos de fazer mundos possíveis, reestruturando a realidade; nesse sentido, é intrínseca a ela e “As versões do mundo não precisam ser explicadas, mas sim, conforme a necessidade dominante, reorganizadas” (ISER, 2017, p. 213) por meio do lugar vazio. Isso atualiza os dois teóricos citados e insere a ficção como uma “versão” do já existente no repertório cultural, com a diferença de ir além.

A imaginação não parte do nada, necessita de um contexto. Por ser ela uma força impulsionadora, produz uma espécie de jogo ao se manifestar e assim controla o ser humano. A concepção de imaginário dita por Iser é baseada na dimensão fenomenológica do existencialismo sartreano, em que a imaginação transcende a consciência. Tal jogo é imprevisível e, por isso, possível, além de basear-se em uma indeterminação. Por essa lógica, o fictício é uma negação do real, não no sentido de fuga, mas de recriação: nega-se o conhecido para criar, a partir do repertório de mundo.

Segundo Iser, o jogo entre o fictício e o imaginário na literatura só se dá em coexistência, pois se inter-relacionam. A significação é resultado do jogo e esse desaparece quando ela ocorre. Vale dizer: apesar de toda a discussão antropológica ter sido pensada unicamente para a literatura, isso não impede tais atribuições de serem pensadas em outra forma de arte, o cinema, como se verá a seguir.

1.4 O cinema em uma perspectiva antropológica

“O filme projecta-se em nós, os projectores” (Herberto Helder)

Com o avanço capitalista, a arte cinematográfica (surgida em 1895) em pouco tempo avançou em termos técnicos, aprimorando conseqüentemente sua estética, como menciona Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955). Isso ocorre porque o movimento capitalista contribuiu para o avanço tecnológico, sendo o cinema em contrapartida uma das artes mais acessíveis à massa em termos de linguagem, em razão de o acesso ser caro ainda hoje e, além disso, essa arte movimenta bilhões em bilheterias. Discute-se, por exemplo, se cinema acontece apenas em salas próprias para essa finalidade ou se assistir a filmes em qualquer lugar é também cinema. Tal diferenciação interessa aqui apenas para frisar a ideia ampliada de cinema: quando há a palavra ‘cinema’ significa considerar longas ou curtas em qualquer suporte, pois os efeitos estéticos irão ocorrer de todas as formas. Ver um filme de terror em uma sala de cinema, porém, pode influenciar o efeito estético, ora, há mais pessoas e algumas costumam expressar alto suas emoções.

Fazer um filme não é somente pensar a montagem, mas a construção a ser feita pelo telespectador em cima dessa, não que isso implique um único sentido a ser formulado no ato da expectativa. Vale considerar que diferentemente do autor de um texto de ficção, posteriormente publicado por uma editora, um filme também pressupõe a escrita de um roteiro, envolve outras mentes em sua produção. Às vezes o roteirista não é quem dirige; fora a fotografia, a edição, o figurino, a atuação dos intérpretes, o cenário e todos esses aspectos contidos na montagem. “O exemplo de Fanon demonstra a natureza combinante e situacional da espectralidade colonizada: o contexto de recepção colonial produz alterações nos processos de identificação” (STAM, 2013, p. 118).

Deve-se considerar, portanto, o fato de tais peculiaridades influenciarem a experiência estética, haja vista o exemplo de apenas um ator escolhido poder moldar o pacto ficcional. Isso aproxima o filme das peças teatrais, quando alguns desses pormenores são também considerados. Uma das diferenças é que não existem atos aos vivos e sim gravações das melhores cenas dos ensaios. O foco narrativo da câmera faz toda a diferença, pois o “Nosso olho, e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens do filme, olhamos o mundo através de seus olhos e não temos um ângulo próprio de visão (BALÁZS, 1972, p. 48).

Iser, com base em Husserl (1968)²⁸, diz ser a imagem a base das sínteses passivas. Desse modo, o cinema limita os processos imaginativos porque a imagem é dada. Nesse sentido, a imagem representada (formada por tema, significância e *exegese*) da literatura é enriquecida por ser inexata, proporcionando mais possibilidades imaginárias. Ora, o signo do texto se transforma em significante na mente, sendo esse peculiar, indo de acordo com cada indivíduo.

A teoria do cinema, diferente da literatura, não possui fases e movimentos de forma linear, sendo vista como “impura”, no sentido de envolver crítica literária (reflexão sobre os gêneros literários), sociologia e filosofia (STAM, 2013). Para Münsterberg, importante teórico dessa área, há

o entendimento de que os filmes produzissem eventos mentais, de que o filme existe, em última instância, não no celuloide mas na mente daquele que o atualiza, antecipa[ndo] a “teoria da recepção” dos anos 80. (...) o trabalho de Münsterberg sobre o “fenômeno *phi*”, o processo pelo qual a mente constrói um sentido cinético baseado em imagens estáticas, torna-o avô dos cognitivistas, para quem os processos miméticos não refletem uma ligação entre o “cinema” e a “realidade”, mas entre os processos fílmicos e os da mente em si. E como um filósofo profissional que dedica sua atenção ao cinema, Münsterberg antecipa figuras posteriores como Merleau-Ponty e Gilles Deleuze” (STAM, 2013, p. 47).

Apesar de não aprofundado, esse pensamento contribui por dizer que, mesmo sendo audiovisual, o filme também acontece na mente do telespectador, sendo um processo. Assim, “Para Arnheim, (...) Ao transcender a representação mimética permitida pelo dispositivo mecânico, o cinema se instituiu como arte autônoma” (STAM, 2013, p. 78). Não tanto quanto a literatura, como cita Santos (2017), mas por precisar da assimilação imaginária para fazer sentido:

Se, na leitura literária, a interação acontece entre leitor real posto em implicitude, ou seja, o leitor que aceita preencher/articular as indeterminações das estruturas textuais, no cinema, além da fala dos personagens, temos todo um mundo de imagens, sons e artifícios diferenciados. Há outras maneiras de se constituir vazios, de se tematizar algo e pô-lo em seguida no horizonte — isto pode ser feito, inclusive, somente com um *close* da câmera, um *fade in* ou *fade out* ou uma superposição de imagens, alteração de velocidade ou tantos outros artefatos.

Mas, o que não sabíamos é que apesar de todo universo cinematográfico, o imaginário humano ainda é mais largo e profundo. Quando lemos um livro, temos em nosso processo do ato de ler (simplificado em SANTOS, 2009) também uma avassaladora maquinaria, por assim dizer, capaz de preencher, articular, criar e encenar as mais incríveis histórias (SANTOS, 2017, p. 112).

Isso significa que o imaginário não se limita, mas deve considerar as permissões estruturais dadas pela estética literária e, a seu modo, também pela cinematográfica. A literatura permite muito mais, não querendo dizer ser mais rica, pois cada arte possui ipseido valor, contribuindo culturalmente de forma variável, apesar das possíveis intersecções. “A história

²⁸ HUSSERL, Edmund. **Phänomenologische Psychologie**. Husserliana v. IX. Haag: Martinus Nijhoff, 1968.

reverbera nos filmes, e não apenas a história contemporânea, mas toda a carga do passado está “incrustada” no texto filmico” (STAM, 2013, p. 222), tal qual no texto literário, isso é antropológico, pois além de denotar/conotar culturas, os processos de identificação são capazes de moldar o indivíduo e “(...) sendo a linguagem cinematográfica já uma encenação de alguém, a propósito a da direção, não seria apropriado mediarmos os conceitos abstratos envolvidos no processo da leitura de literatura via cinema?” (SANTOS, 2017, p. 114).

Pensando nesse processo, será apresentado no capítulo a seguir acerca dos *corpora* deste trabalho: o microconto e o curta-metragem de ficção.

CAPÍTULO II – A EXTENSÃO TEXTUAL NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: MICROCONTO E CURTA-METRAGEM DE FICÇÃO

Os microcontos e os curtas-metragens de ficção enquadram-se nas categorias das artes breves contemporâneas; em alguns não pode haver uma totalidade interpretativa porque a estrutura em si é rompida. Desse modo, há na interação uma ruptura de consistência fazendo a apreensão não ser tão simples e, por isso, “inadequada”. Essa inadequação é função comunicativa da linguagem artística quando o texto apresenta ruptura de consistência. Tal ruptura refere-se ao conceito de lugar vazio, pois não é algo explícito, está nas “entrelinhas”.

Implicar o microconto e o curta-metragem breve como uma quebra da *good continuation* e um lugar vazio é também caracterizá-los. Como certas particularidades, caberá em (in)certezas, pois 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 consolidada acerca dele.

Utilizar o conceito de conectabilidade da Teoria do Efeito Estético para compreender os microcontos, por exemplo, é construir caminho para um percurso já iniciado. O objetivo não é fazer um estereótipo do microconto, como ocorre com algumas teorias acerca do conto, mas sim mostrar haver em boa parte deles – também em romances, poemas e contos – forte possibilidade de ocorrer a *gestalt* aberta de forma imediata, por isso se diferencia dos demais na literatura, apesar de sua semelhança com alguns poemas, por poderem ser escritos em versos, além de outros textos breves, a exemplo da anedota, paródia etc. Assim, “A microficcão [...] enfrenta uma série de problemas ao ser pensada a partir de determinadas formas e gêneros” (ALONSO, 2015, p. 17).

A microficcão na América Latina é marginalizada, nem sempre a classificam em um gênero literário específico e o microconto faz parte da microficcão, podendo compô-la ou sê-la. Tal diferença foi abordada por autores latino-americanos, os quais diferem os termos *microficcão*, *microrrelato* e *miniconto*; outros ainda são usados como sinônimos. Para Chechinell (2019), há diferença entre ‘miniconto’ e ‘microconto’. Esse último está dentro do primeiro, sendo mais breve. Nessa lógica, o microconto (termo utilizado neste trabalho) é também uma microficcão, porém não um miniconto, pois esse aparece como gênero distinto. Antes de dissertar sobre o microconto, faz-se necessário falar acerca do curta-metragem de ficção, gênero pouco discutido pelos teóricos do cinema em comparação ao longa-metragem.

2.1 A montagem do curta-metragem de ficção

O cinema se distingue do teatro por conta da montagem, segundo Balázs, pois varia o ângulo e a distância, tomando perspectivas visuais impossíveis de ocorrer de forma universalizada na cena teatral. Já para Bazin o cinema se faz misto do teatro, por isso não é “puro”, tornou-se uma espécie de sacramento, um altar movido pela fé do espectador (STAM, 2013).

Assim, uns defendem o cinema como “puro” e outros dizem ser uma mistura “com outras capas” de diversas artes. “A discussão da estética do cinema, por exemplo, baseia-se na longa história da estética em geral” (STAM, 2013, p. 24). O avanço tecnológico deu realismo ao cinema mudo, atribuindo voz e cores ao espaço fílmico. Alguns curtas-metragens, porém, apesar do colorido, preservam o silêncio da voz nas personagens, sendo comum assistirmos a curtas sem fala ou com poucos diálogos. Isso implica dizer que, sendo a linguagem do cinema universal, o curta-metragem é ainda mais, pois carrega consigo, muitas vezes, uma brevidade dispensadora de legendas e dublagens. Essas

(...) formas curtas são delimitadas entre 15” e 30’. São exemplos delas: spots publicitários, clipes de músicas e curtas-metragens de ficção. Os curtas possuem uma “forma-sentido que produz seu impacto de maneira mais evidente que os longa-metragens, isso provavelmente porque a apreensão dos elementos não tem tempo de ser diluída nos meandros de uma história ou distraída pela identificação com personagens ou pelas emoções que, se envolvem, fazem-no de maneira rápida, aguda, como se “precipitassem” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 110).

De certa forma, curtas-metragens geralmente têm uma estrutura mais simples do que os longas, já que contêm poucos detalhes exteriores. Não necessariamente isso faz com que sejam mais fáceis de se trabalhar. Na verdade, há muitas complexidades no processo de leitura da linguagem devido à falta de detalhes (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 62).

Além disso, é difícil encontrar textos teóricos restritos ao curta-metragem de ficção, haja vista a maioria se referir ao cinema no geral e escassamente se ater ao curta. Essa insuficiência teórica não colabora para a definição de curta-metragem porque há pouco além do fator limitante a fim de distinguir um curta de um longa-metragem. Uma das distinções evidenciadas diz respeito ao público, pois ele

(...) e o local nunca podem ser fixos e se espera que sejam diferentes ao longo do tempo, especialmente com um filme de sucesso, já que ele vai a festivais maiores e encontra rotas de distribuição melhores. Vale lembrar que o público de curtas-metragens tem expectativas diferentes do público de longas-metragens (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 114).

Curtas, por exemplo, na maioria dos casos, limitam-se a ocupar as salas de cinema apenas durante festivais e nem sempre aparecem sozinhos. É frequente que uma sala não seja lotada por pessoas que querem assistir a uma estreia de 5min., mas sim para passar mais de uma hora no ato de expectativa de um longa-metragem. Todavia,

[v]ale observar que a linguagem real do cinema não depende da duração do filme: é o modo como a narrativa é construída e comunicada que é diferente. Narrativas abrangentes são, portanto, a mesma coisa que longa metragens, mas as especificidades são diferentes.

Em geral, isso significa que curtas metragens tendem a:

- Ter poucas personagens caracterizadas em detalhes e, assim, mais possíveis personagens são caracterizadas, que estão lá como parte do cenário.
- Não ter subenredos.
- Ter cortes entre pontos importantes do enredo.

Obviamente, esses fatores são ditados pela duração do filme, mas o resultado líquido é que o curta-metragem pode ter uma personagem diferente do que o longa-metragem e é importante reconhecer as semelhanças e as diferenças (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 61).

Aqui se apresenta outra diferença, a construção da personagem. Nos curtas, devido ao tempo abreviado, não há como inserir um ser fictício com o complexo espaço característico de um personagem protagonista de longa-metragem, em que pode ser melhor detalhado. Tanto no curta quanto no microconto, a brevidade condensa e revela uma distinção perceptiva: a ideia do vazio e da quebra da *good continuation* que, por essa limitação, compõe tais linguagens.

Seja o cinema uma estética pura ou não, é uma arte movimentadora do imaginário, dando aberturas na *mise-en-scène* capazes de fazer o indivíduo comunicar-se com o filme, respondendo-as a fim de atribuir sentidos. No caso do curta-metragem, essa comunicação tende a ser aberta. Com relação ao microconto, será aprofundado a seguir.

2.2 Do conto ao microconto: delineamentos fronteiriços

“Qual será o destino do conto na era da informática?” (GOTLIB, 2004, p. 56). O avanço da tecnologia contribuiu para a rapidez na interação entre diversas esferas sociais, inclusive a arte, como recursos de designer e filmes em animação. Dado esse fato, é possível pensar a crescente produção de microcontos sofrendo essa influência, pois as pessoas buscam por eventos mais breves e rápidos. Mas como compreender essa busca?

Entende-se que “teorizar é uma necessidade própria do ser humano e está profundamente implicada em nosso fazer cotidiano” (SANTOS, 2009, p. 24), e isso precisa ser feito com o microconto, como se verá no decorrer deste capítulo. Adiante existirem parâmetros questionáveis, os quais, no entanto, servem como guia, apesar de não darem conta das novas criações contemporâneas. Por isso, os teóricos do conto precisam repensar essas categorias.

Historicamente, o primeiro microconto surgiu no séc. IV a.C e foi escrito por Chuang Tzu. No séc. XX, o ato de criar microcontos tornou-se prática com o aparecimento da ficção de Augusto Monterroso (1959): *Cuando desperto, el dinossauro todavia estaba allí*. Vale ressaltar que essa forma artística existe em todo o mundo, porém neste trabalho terá atenção especial na América do Sul, no Brasil, especificamente, onde Dalton Trevisan e Marina Colasanti são responsáveis por cravar esse tipo de literatura minimalista no país.

2.2.1 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 tangente 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 se confundir com os gêneros romance e/ou novela (GUENIER, 1970). Joaquim Noberto de Souza e Silva, um dos primeiros contistas brasileiros, nomeia suas criações de *Romances e Novelas* (1852). Ora, até certa época (em uma das hipóteses 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 próprio²⁹ e abordar temas contemporâneos.

Para Ricardo Piglia (2004), o conto contemporâneo possui duas camadas: uma visível e outra escondida, sendo essa última elíptica e fragmentada. Caberia, portanto, ao leitor desvendar os mistérios das narrativas, mas segundo Piglia o que não aparece refere-se ao modo de contar, à estrutura pensada de uma forma enigmática, de modo a história não ser resolvida/ “fechada” ao final. Segundo o autor, tal estética começa com os contos de Tchekhov, Mansfield, Anderson e Joyce, por se interessarem pela estética da brevidade que não diz tudo. Dessa forma, “a história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 92).

O conto, no sentido literário – à luz dos preceitos teóricos de Júlio Cortázar (1974)³⁰ –, é considerado uma *narrativa* que 1. “relata” acontecimentos; 2. é oral ou escrita de uma ação

²⁹ O conto oral não possuía um autor definido.

³⁰ Expostos em uma conferência realizada em Havana, no ano de 1963.

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 escreve Moisés (2012), constitui uma unidade de ação, pela lógica, o microconto também a constituiria, de modo curto, dado o sentido literal da palavra ‘mini’; porém, há contos que não seguem essas normas, e tal unidade é quebrada por exemplo no microconto de Raimundo Carrero presente na antologia *Os menores contos brasileiros do século* (FREIRE, 2004, p. 79):

QUATRO LETRAS

Nada.

A ruptura ocorre porque 1. qual o acontecimento narrado?; 2. acontece ação?; 3. diverte crianças? Não há personagens atuando e a ação que se pode tirar seria a do verbo ‘nadar’ na terceira pessoa do indicativo. Para um leitor não atento pode haver também “o nada”, entretanto, que “nada” seria esse? Tal microconto entraria na categoria dos contos atípicos? Há qualidade estética?

Alguns microcontos rompem com a ideia de ação na narrativa, não significando que toda brevidade ficcional, de forma obrigatória, deva fazer (ou faça) isso. A palavra constituinte do corpo textual pode ser interpretada? Se sim, pelo quê? Alguns leitores dirão, possivelmente, não haver valor estético; outros farão referência à Sartre³¹. Outras pessoas, a depender do repertório, tirarão suas próprias conclusões acerca desse “nada”, isso porque a concisão permite ao leitor mais de uma possibilidade interpretativa (ou mesmo nenhuma, a depender dos conhecimentos prévios). O *nada* aqui poderia ser outra palavra de quatro letras, remetendo a uma história: “amor”, mas há uma quebra, uma inexistência. Isso implica não existir apenas uma impressão no leitor, como admite Moisés acerca do conto, porque varia. O título, nesse viés, acaba por preencher vazio(s) do microconto. Em alguns casos, inclusive, ele é maior do que o corpo do texto.

Seguindo a lógica de Pratt (1981), o qual diz que o conto mostra “o fragmento de uma vida”, o microconto seria, então, o fragmento do fragmento de “uma vida”? Cabe frisar: a palavra ‘fragmento’ utilizada neste trabalho não atribui sentido pejorativo ou inacabado à

³¹ SARTRE. Jean Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. 24 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015 [1943].

microficção, tirando seu caráter satisfatório, como sugere Lagmanovich (2003), haja vista o interesse maior no efeito causado por ela, independentemente de ser considerada fragmento ou não. Mas, para deixar claro, aqui o conto ou o microconto não são considerados fragmentos e sim gêneros completos em suas lacunas.

Esse tipo de narrativa é de um *plot* próprio, a ponto de tirarmos uma palavra e isso influenciar no sentido, tornando-se literalmente *nada*. “Massaud Moisés apenas repete o que já é dito por Poe e Cortázar”, apesar de se mostrar mais aberto (GOUVEIA, 2011, p. 59). No exemplo *Quatro letras*, ao tirarmos a única palavra do corpo do texto, isso acontece: por ser curto, a exclusão de uma palavra pode tornar o texto sem sentido, e “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).

Sobre a *unidade de efeito* do conto, Edgar Allan Poe (1999) diz não dever ser nem tão longo e nem tão breve, para conseguir causar um efeito em quem o lê durante um tempo. Vendo o microconto tal qual uma pequena ficção, isso 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 microficção não ameniza seu efeito ou gera uma interpretação curta após a leitura. Tal atribuição de sentidos dependerá do texto contido nesse gênero, caso haja vazios a serem preenchidos e, nesse sentido, também depende da interação entre os repertórios (do texto e do leitor). Poe prioriza a intenção do autor. Nesse trabalho, esse não é o objetivo, tendo em vista não interessar ensinar a escrever uma microficção e nem o que o autor quis dizer.

O microconto, 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 dessa maneira uma forma secundária diante do conto. Igualmente o debatido a respeito do conto com relação à brevidade, agora é discutido sobre o microconto, porém, em ambos, essa é “considerada como fator diferencial, baseia-se apenas nos *sintomas* e não nas *causas*”, segundo aponta Gotlib (2004, p. 34) com base em Friedman (1958). Nessa perspectiva, pode-se citar Cortázar (1974), o qual fala de significação, ou seja, de elementos da estrutura textual passando do imaginário para a vida do leitor. De acordo com 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 miniconto: algo que não ultrapassa duas páginas.

Pensando o século XX como o tempo que quebra vários conceitos e noções, vale citar, por exemplo, o músico estadunidense John Cage (1912-1992), por romper com o conceito de

música enquanto arte do som ao se inspirar na definição kantiana de “coisa em si”. Na composição 4'33'' ele passa quatro minutos e trinta e três segundos sem tocar absolutamente nada e a isso constitui música porque, segundo ele, o silêncio também é música, por ser sempre o som de alguma coisa (até da respiração). Ao apresentar esse conceito rompido, há de rememorar também poemas em prosa, contos e romance em versos, *verbi gratia* *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei; poemas parecendo microcontos e esses em versos tal qual poemas. Então, é possível delimitar qual é o gênero? Seria o caso de esperar dizer o autor? Um desafio, portanto, para a crítica e a teoria literária.

Ainda sobre os parâmetros estabelecidos por Cortázar (1974) – tidos por alguns como teoria do conto, por confundir 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 de letra "c)" da citação acima, vale frisar: nem todo o dito acerca do microconto é aplicável a outros gêneros literários, a começar pela sua brevidade narrativa, mas acabam por remeter a outros gêneros (anedota, paródia e/ou ao próprio conto). Quando possibilitam polissemia, os microcontos se apresentam de *recepção reflexiva*, pois

[o] texto que se formula de modo que nele se equilibrem as normas do contexto pragmático é criticado por Iser porque esse tipo de universo ficcional anula a possibilidade de efetiva comunicação. Se o texto só possibilita mero reconhecimento, impede, conseqüentemente, o espanto, a descoberta, o impulso que leva à formação da imagem. Somente através das condições por ele descritas instaura-se a atividade comunicativa capaz de conduzir à experiência estética (BORBA, 2003, p. 106-107).

Um microconto cabe em alguns dos gêneros por conta da sua extensão breve, já sendo dito anteriormente, mas a diferença é ele condensar *vazio* e/ou quebra da *good continuation*, sendo quase sempre aberto. Diferente do haicai, estrutura de poema, o microconto não necessita de recurso melopéico como uma de suas “leis”, pois por não ser poema há certa (mas não é regra) preocupação com a musicalidade. O interesse não é fonético, mas de efeito a ser causado no leitor, pois importa o impacto. O *vazio* e a quebra da *good continuation* envolvem tal afetação, por isso o microconto não poderia deixar de proporcioná-los em alguma medida.

2.2.2 Microconto: da (im)possibilidade de uma definição

O microconto é a estrutura capaz de gerar vazio e/ou a quebra da conectabilidade de forma rápida, não demandando um processo interativo alongado; é, portanto, imediato. Por essa lógica temporal, no romance temos partes que geram vazios no leitor, além de finais fazendo o mesmo. No conto e na crônica igualmente. Nessa microficcão específica, há provavelmente na maioria dos casos "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 é o foco falar da intenção do autor, mas há uma articulação de palavras propostas a gerar certo tipo de efeito, apesar de isso não ser certeza, mas sim uma possibilidade porque cada leitor possui um repertório diferente.

A microficcão é a arte de contar narrativas breves de ficção, sendo mais curtas em comparação ao conto. Não ‘breves’ no sentido interpretativo, e sim com relação à quantidade de palavras comparadas ao teorizado por *conto literário* até o presente (séc. XXI). Segundo Zavala (2015), por exemplo, para ser miniconto necessita ter menos de duzentas palavras, 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 microconto”. Há essa exatidão? Quando o conto deixa de ser conto e se entende por novela? Até que letra essa passa a ser romance? Tais respostas são possíveis, porém não claras, então por que precisar o microconto com um limite específico de caracteres? Seu tipo de narrativa não é de gênero totalmente novo, segundo descreve Spalding (2008, p. 52): “a brevidade é, sem dúvida, característica fundamental no miniconto desde seu nascedouro no começo do século XX”. Há aqui uma das principais características desse tipo, a brevidade, todavia o miniconto não nasce no começo do século XX, mesmo Spalding acreditando, assim como Lagmanovich, ser a microficcão uma evolução do conto e ele, por sua vez, também sofre evolução no século XX. O primeiro microconto 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).

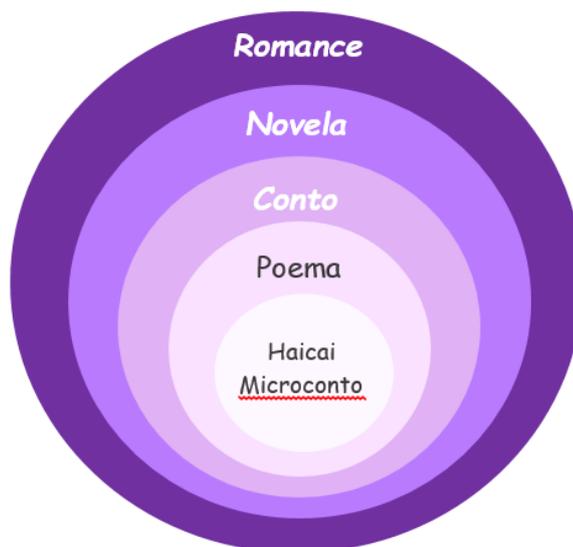
No séc. XX, o ato de criar microcontos tornou-se prática com o aparecimento da ficção “O dinossauro” de Augusto Monterroso (1959). Vale salientar não haver necessidade para rígidas delimitações, sejam de poemas, de contos e/ou de romances, pois é impossível fazer isso, mesmo que os teóricos questionem 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 microconto 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 já pensado e, seguindo o pensamento de Gouveia (2011), as teorias do conto não passarem disso, ele é fator importante porque não há romance de uma página, a exemplo; portanto, existem 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 esses. Apesar de a literatura “fugir” a delimitações, é preciso pensar em algo porquanto

[s]em estética, argumenta o teórico francês Jacques Rancière, não há arte: sem valores ou perspectivas especificamente estéticas, a chamada arte irá misturar-se a todo o resto, em um mar de objetos de consumo, poderíamos dizer. Um entendimento discreto da arte é necessário para enquadrar as coisas como arte e para manter o seu caráter distintivo. Da mesma forma, as obras literárias não são apenas linguagem, mas produtos de práticas especificamente literárias e sistemas de convenções que precisam ser compreendidos: como funciona a métrica poética, por exemplo? Embora a literatura seja um produto e uma prática social, entrelaçada com a ideologia, ela coloca para os críticos e demais pensadores, em última instância, a questão da especificidade dos objetos literários: há características distintivas das obras literárias e da experiência com as obras literárias, ou isso é uma ilusão? Como deveríamos conceber a invenção literária ou artística? Há um interesse na singularidade da obra literária como um evento particular, na forma como as obras podem revelar um mundo. Que tipo de papel a forma literária desempenha nos efeitos que a literatura alcança? As pessoas falam, portanto, de um “novo formalismo” ou um “retorno à estética” (CULLER, 2016, p. 95-96).

O romance, como se sabe, pode abarcar em sua estrutura todos os gêneros citados: microconto, miniconto, conto, novela e poema. Já na novela não pode haver um romance, mas sim um conto e/ou poema, porém esses, em contrapartida, não carregam uma novela em seu corpo. Há, dessa maneira, limites de extensão:

Figura 3 – Limitações dos gêneros literários



Fonte: autoria própria³².

O conto pode conter um poema; no microconto, assim como no poema (com especial evidência no haicai), o contrário não ocorre. Na estrutura textual dos microconto e haicai não é possível conter outros gêneros narrativos, porém a partir deles outros gêneros podem nascer. Eis aqui mais uma distinção, que envolve o fator limitante³³.

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*³⁴ (em espanhol), *flash fiction* ou *micro fiction* (do inglês), para alguns teóricos, a exemplo de David Lagmanovich (2003), é uma estética surgida na contemporaneidade, herdando do minimalismo uma totalidade de expressão, 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, possivelmente inspirados em Augusto Monterroso, passaram a criar essas “breves narrativas” na América Latina: Juan José Arreola (com *Cuento de horror*), Julio

³² Apesar de os gêneros aparecerem em condição limitante hierárquica, o microconto e o haicai não estão dispostos assim, pois fazem parte do mesmo círculo.

³³ Formulação explicada pelo Prof. Dr. Arturo Gouveia no componente curricular Literatura Brasileira V (2016) do curso Letras Português – Universidade Federal da Paraíba.

³⁴ Para Lagmanovich (2003), o microrrelato faz parte da microficcão (ou microtexto), mas não são sinônimos, apesar de um microrrelato poder ser uma microficcão, como acontece com alguns microcontos dos *Cem Menores Contos Brasileiros do Século*.

Cortázar (*Amor 77*), Avilés Fabila, esses na década de setenta; Rubem Darío (com seus poemas em prosa), Eduardo Galeano, Jiménez Emán, entre outros, com “vírgula” especial às mulheres que provavelmente escreveram e não ficaram conhecidas por falta de oportunidade.

Na dissertação de Spalding (2008), a teoria fundamentando o miniconto só diz respeito ao limite, e isso pode reduzir esse gênero, o qual está se consagrando, repetindo as mesmas suposições feitas a respeito do conto. Diante disso, Gouveia (2011) é pertinente quando afirma que as teorias do conto não buscam defini-lo, apesar de tentarem, pois se desdobram na maioria das vezes na problemática do limite, seja esse limite com relação ao tempo da história e/ou da leitura. Sabe-se ser o miniconto de característica breve, conforme se discutiu anteriormente, mas não há maneira de estabelecer uma quantidade exata de caracteres, pois um vazio condensado pode dar mais possibilidades interpretativas comparado a um *best seller* de quinhentas páginas. Um exemplo é o microconto de estética ímpar *Psicontodélico*, de Ricardo Corona, também presente na antologia de Freire (2004). Fazer isso, limitar, é como dizer para pintores cubistas que deve haver “X” formas geométricas em seus quadros, estabelecendo quantas devem aparecer.

Ainda em tal dissertação o autor se preocupa em justificar os motivos de Marcelino Freire ter organizado a coletânea de microcontos, com referência (seja irônica ou oposta) aos *Cem melhores contos brasileiros do século*³⁵, e mesmo dizendo o escritor³⁶ que o livro não é para teses ou tratados, muitos artistas não escreviam literatura pensando nas futuras teses e tratados à luz de suas ficções, pois o faziam, supostamente, por algum tipo de necessidade.

Mais à frente, entretanto, Spalding (2008, p. 52) escreve: “é preciso analisarmos tal texto [miniconto] 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 narratividade teremos dado um passo importante para delimitar a espécie literária a que pertencem (ibidem, p. 73).

Lagmanovich fala de princípios básicos da narratividade, isto é, o modo de contar alguma coisa. A narratividade é uma característica fundamental na microficção, mas não no microconto. No seu ensaio, Gouveia escreve que contos de Borges, Guimarães Rosa e Machado

³⁵ MORICONI, I. **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

³⁶ Em entrevista para o jornal *A folha de S. Paulo*.

de Assis rompem com essa ideia de *Narratividade*. O silêncio sempre conta alguma coisa, então esse contar por meio da interpretação também faz parte da narratividade e, portanto, constitui o narrativo. Destarte, a negatividade entra aqui, pois

[c]omo o vazio é constantemente preenchido por projeções do leitor, o maior ou menor grau de sucesso da interação vai depender também do equilíbrio alcançado, quando o leitor interfere no desequilíbrio inicial (a assimetria), considerando simultaneamente próprio do contato e dele propulsor (BORBA, 2003, p. 64).

E esse contato pode modificar no decorrer do tempo, ou seja, o que era uma interpretação pode passar a ser outra porque, consoante o mencionado, nós não somos os mesmos. Ao ler um dos *corpora* analisados no capítulo III, o microconto *O olhar*, de Manoel Carlos Karam, no ano de 2017 para analisá-lo em minha monografia, houve outra percepção de sentidos. O mesmo ocorreu no ato de leitura do conto *O pássaro transparente*, de Osman Lins, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Ainda sobre a narratividade, Spalding afirma existirem em alguns textos *dOs cem menores contos brasileiros do século* difícil compreensão narrativa, como o de 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 não haver a necessidade do travessão, pois o personagem é em primeira pessoa; porém, é possível pensar a utilização desse símbolo decorrente do fato de querer demonstrar que se trata de um diálogo, o qual não é apresentado por completo, ou mesmo do dedo indicado³⁷. Esse 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: “ela/e estava falando consigo, afinal, não se sabe quem é o ser fictício, onde está ou com quem fala”. A falta de elementos, de acordo com o próprio Spalding, não impede a construção narrativa, pelo contrário, a estrutura é aberta a ponto de criar várias narrativas possíveis. No entanto, não se pode dizer ser o personagem Otto ou Iolanda, pois não é informado; ou mesmo um padre ou criança, mas é viável pensar em possibilidades subsidiadas pelo texto, pois, segundo Iser, no vazio várias interpretações são possíveis, mas nem todas são cabíveis porquanto “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, p. 104).

A análise da dissertação de Spalding utiliza teorias estruturalistas para fundamentar o microconto e, de acordo com ele, “Se entendemos o ‘miniconto’ como uma espécie de conto

³⁷ Interpretação da Prof. Dr. Carmen Sevilla.

em miniatura é preciso que além de breve ele conte uma história” (SPALDING, 2008, p. 53). Lembrar do microconto *Quatro Letras*, usado anteriormente, desmonta essa tese, sem se discutir a qualidade estética.

Vale rememorar também que alguns romances quebram com alguma teoria do romance, a exemplo do caso de *Matteo perdeu o emprego*, do português Gonçalo M. Tavares, pois os capítulos seguem a lógica linear alfabética, acabando o livro na letra M, a qual se refere ao personagem do título. As histórias vão se ligando de forma “autônoma”, sem explícita relação de causa/consequência do jeito acontecido em praticamente todos os demais romances. Portanto, o que é julgado conto, romance e microconto além da extensão apresentada, a qual os caracteriza até certo ponto? Há quem diga não ser literatura determinado gênero, 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 porque alguns textos “quebram a *good continuation*” de certos críticos, os quais entram em “negação”, mas preferem não formular uma “negatividade”. Existem, como já dito, parâmetros universalizados, mas muitos dos textos de gêneros literários não seguem alguns desses parâmetros, demonstrando ir a arte além do “seguir a regra para existir”.

Outro problema na dissertação consiste nessa análise estruturalista, a exemplo da utilização de Cortázar enquanto fundamentador teórico. No microconto *Ainda*³⁸, de Luis Rufatto, Spalding informa possuir um início, um meio e um fim, e por isso não se constituir 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, de forma condensada.

No caso do texto de Dalton Trevisan³⁹ em *Os Cem menores...* também há uma influência narrativa, pois o microconto dele é do livro *Ah, é e*, ao contrário de como aparece nesse, há uma supressão da primeira frase (“*o velho em agonia, no último gemido para a filha*”). Spalding diz que a primeira pessoa aparecendo no diálogo está prestes a morrer e faz um pedido (ação de pedir) para a segunda, suposta filha. O recorte da primeira frase do microconto, apesar de não

³⁸ “ASSIM:
Ele jurou amor eterno.
E me encheu de filhos.
E sumiu por aí.” (FREIRE, 2004, p. 52)

³⁹ “– Lá no caixão...
– Sim, paizinho.
– ... não deixe essa aí me beijar.” (FREIRE, 2004, p. 20)

“prejudicar” o que o crítico segue como narratividade, deixa abertas as seguintes possibilidades: é impossível saber se ele está falando com um filho ou uma filha; não se sabe se ele está à beira da morte, pois pode apenas presenciar um enterro e ver uma mulher beijar alguém no caixão, daí em consequência falar não querer ser beijado por ela (ou ele) quando morto, não implicando ser um velho. A supressão do texto gera outro texto com mais possibilidades.

Para Spalding, 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, que não seria, pois isso restringiria a interpretação (possivelmente única) pensada pelo autor, a qual é desconhecida caso ele não diga, apenas supor, porque os vazios da estrutura podem levar a possibilidades cabíveis não pensadas por quem a criou. Nesse microconto fica o vazio em dois sentidos: não se sabe quem são as personagens e quais as suas orientações sexuais, onde estão falando, se a primeira pessoa do diálogo está doente etc. e, enquanto “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, segundo Santos (2009), esta categoria

[n]uma 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 serve de “diário”, a exemplo do “leitor” no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Há pertinência, 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).

Diferentemente de Spalding (2008), apesar de utilizar também a teoria do conto de Júlio Cortázar na qualidade de uma das fundamentações periféricas, Alonso (2015) observa a microficcão – categoria acima do microconto – com base no dizer de Walter Benjamin sobre o narrador e Otávio Paz acerca da poesia. Para ele, “A microficcão nos traz um desconforto, uma sensação de incompletude, provocando uma suspeita de transgressão” (ALONSO, 2015, p. 12) e “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” (ALONSO, 2015, p. 13).

De acordo com Jeimy Alonso, o microconto é fantástico, isso à luz da patafísica, pois “(...) 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 microcontos, tal qual alguns contos são e outros romances do mesmo modo, mas não é algo caracterizante a ponto de torná-lo singular, a exemplo da questão (ainda discutível) da brevidade. O autor também vê que se deve “considerar a microficcão 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 Benjamin quando esse fala sobre a narrativa, pois era feita por meio da oralidade e o teórico acredita que essa, 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.

2.2.3 Breve genealogia do microconto no Brasil

No Brasil, alguns autores se destacaram por produzir microficcões: Rubem Fonseca, Maria Lúcia Simões (1996), Rodrigo Naves (1997), Pólita Gonçalves (1998), João Gilberto Noll (1998), Fernando Bonassi (1998), Luiz Arraes (1999), Luiz Rufatto (2001), Dalton Trevisan, Marina Colasanti etc. O levantamento feito na dissertação de Spalding (2008) mostra que tanto a produção quanto os estudos e as pesquisas acerca do tema ainda são escassos no país. Isso vem mudando desde então, pois há maior interesse editorial nas micronarrativas, embora os maiores prêmios literários ainda não deem espaço para esse tipo de produção. Hoje em dia, muitos autores recorrem a redes sociais para publicar suas produções, as principais são *Instagram*, *Facebook* e *Twitter*, a exemplo de Adriano Salvi, André Ricardo Aguiar e Marcio Markendorf.

No início dos anos setenta, Alfredo Bosi organizou uma antologia de contos intitulada *O conto brasileiro contemporâneo*, publicando 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*⁴⁰, conto de Machado de Assis.

Cechinel (2019) não considera Dalton Trevisan o pai da microficcão no Brasil porque mostra, ao longo da sua pesquisa, autores que já traziam um modelo textual transgenérico, a exemplo de Machado de Assis, Millôr Fernandes, Raul Pompéia, Drummond etc. Vale frisar, entretanto, o fato de esses não apresentarem o microconto aos moldes estéticos de Trevisan que foi quem, em termos de disseminação, cravou tal gênero à literatura brasileira, mantendo o estilo, pois variam os outros autores.

A modernidade da prosa brasileira, por sua vez, começa com Oswald de Andrade. O século XX 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, mas também Guimarães Rosa e Clarice Lispector pelas suas formas precisas 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 microconto é fruto dessa linha de transformações constantes, pois “o próprio da literatura é ser interpretada e re-interpretada incansavelmente por seus leitores” (TODOROV, *online*, p. 40). Algumas dessas narrativas serão analisadas no capítulo III.

A seguir, se verá a descrição do processo formativo do objeto estético nos curtas-metragens de ficção e microcontos. Vale dizer: no cinema, por conter imagens existentes e não representadas, a consciência desse processo é mais perceptível, conforme sugere Santos (2017).

⁴⁰ Presente em *Várias Histórias*, de 1886.

CAPÍTULO III – ANÁLISE E RESULTADOS: MAPEANDO A EXPERIÊNCIA

Um mapeamento constitui o processo e o produto do ato de realizar ênfases pontuais na experiência estética, no caso deste trabalho com cenas do cinema e com microcontos, elencando em que momentos ocorreram os processos estudados pela teoria iseriana, de forma consciente, no meu imaginário (SANTOS; COSTA, 2020).

Antes de inserir abaixo os mapeamentos dos microcontos e curtas-metragens de ficção, cabe mencionar que tanto a quebra da conectabilidade quanto o vazio ocorrem em níveis que variam a depender de fatores cognitivos, afetivos, repertoriais. Não poderia ser diferente porque a leitura do texto e a percepção fílmica se dão em níveis; não há como descrever a estrutura de cada um desses ou definir tipos de vazios e de quebras da *good continuation* porque seria desconsiderar que em uma frase/cena tais fenômenos variam ou sequer são percebidos. Dessa maneira, é inviável adotar subcategorias. Nesse sentido, as definições universalizadas apresentadas por Wolfgang Iser são, portanto, suficientes para esta proposta.

No microconto e no curta, as quebras da *good continuation* e os vazios tendem a ser percebidos por intermédio da estrutura elencada à percepção do leitor real; não há maneira de fugir da estrutura, pois é quem os possibilita, mas como eles serão percebidos (se forem) dependerá da experiência estética de cada pessoa. Abaixo descrevo a minha para contribuir com o que proponho nesta dissertação. Considerando que os conceitos iserianos são mais perceptíveis/vivenciados no cinema (SANTOS, 2017), primeiro realizo o mapeamento dos curtas-metragens ficcionais e só depois dos microcontos. Mapear os curtas em primeiro lugar serve aqui para me enveredar mais profundamente no metaprocedimento com ficções curtas, preparando-me melhor para a descrição de minha experiência estética com os microcontos. Necessário informar: os filmes e os textos foram assistidos/lidos poucas vezes, propositalmente, tendo em vista Iser (1999) escrever que o sentido, a partir de uma segunda experiência, já não é mais o mesmo. Desse modo, a intenção aqui é preservar as primeiras percepções, a fim de ser o mais fiel possível à interação a priori.

3.1 Mapeamento dos curtas-metragens

“O cinema pode preencher os espaços vazios de sua vida e de sua solidão” (Pedro Almodóvar).

“O filme é (...) o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 15). Assim, a sua desconstrução (descrição por parte do analista) e reconstrução (interpretação) precisam ser balanceadas. Pensando nesses dois pontos e no equilíbrio necessário durante o diálogo entre o meu repertório e o da produção cinematográfica,

seguem os mapeamentos dos quatro curtas-metragens escolhidos para compor a análise deste trabalho.

3.1.1 A expectativa em “Leo never gives up”

Figura 4 – Frame de “Leo never gives up”



Fonte: Mobile Film Festival (2018).

Quadro 2 – Mapeamento de “Leo never gives up”

Planos	Descrição	Fenômeno	Elaboração de hipóteses
1	Papéis com números riscados pendurados na parede.	Vazio	<i>O que são esses papéis? De quem são os números?</i>
2	Menino sentado rodeado de papéis e a fala de uma mulher “Já faz anos. Você já parou com essas ligações?”.	Vazio	<i>Preenchimento do vazio do plano I que gerou outros vazios: por que já faz anos? Para quem essas ligações estão sendo feitas? Por que Leo nunca desiste?</i>
4	Menino pega o celular para fazer uma ligação.	Vazio	<i>Com quem ele quer tanto falar?</i>
5	Celular toca dentro do carro e pessoa de unha pintada atende.	Vazio	<i>Quem é essa mulher?</i>

6	Rosto do menino com a resposta do outro lado (voz masculina).	Negatividade/Vazio	<i>O menino quer falar com o pai/ É o pai dele?</i>
7	Rosto de uma mulher trans que é o pai.	Quebra da GC	<i>Não era uma mulher cis, como havia pensado. Além disso, o menino não se enganou.</i>
8	Carro sendo ligado.	<i>Recursive Looping</i> / Tema e horizonte	<i>As unhas aparecem novamente e o que antes era uma mulher cis (horizonte) agora é trans (tema).</i>
10	Carro seguindo a estrada e trem seguidamente passando.	Quebra da GC/ Vazio/ Negatividade	<i>Ele iria se matar, mas por quê? O filho, ao ligar, acabou salvando o pai? Talvez, pois a insistência do menino pareceu um pouco desesperadora.</i>
11	Créditos passando com a foto do pai com características convencionalmente masculinas.	Vazio/ Negatividade	<i>Será que todas as buscas do filho eram, metaforicamente, para reconhecer o pai agora que já não se vê mais com aquela identidade exposta na fotografia?</i>
Total de Vazios: 7 ocorrências.			
Total de Quebras da <i>Good Continuation</i> (GC): 2 ocorrências.			

Fonte: autoria própria.

3.1.2 O “Karma” quebra a continuation

Figura 5 – Frame de “Karma”



Fonte: Mobile Film Festival (2019).

Quadro 3 – Mapeamento de “Karma”

Planos	Descrição	Fenômeno	Elaboração de hipóteses
23 e 25	Garrafas sendo lançadas.	Vazio/ Quebra da GC	<i>Elas vão se bater?/ Uma das garrafas bate no poste.</i>
26 ao 40	Garrafa principal batendo em várias coisas.	Vazio	<i>Aonde ela chegará?</i>
44	Garrafa interferindo no destino de quem a jogou no plano 1: eis o karma.	Quebra da GC/ Negatividade	<i>Não esperava que o protagonista fosse morrer atropelado, apenas por conta de uma garrafa que só deixou ser “karma” quando finalmente chegou ao lixo.</i>
Total de Vazios: 2 ocorrências.			
Total de Quebras da <i>Good Continuation</i> (GC): 2 ocorrências.			

Fonte: autoria própria.

3.1.3 “Yes, no” ou sobre o looping do desejo

Figura 6 – Frame de “Yes, no”



Fonte: Mobile Film Festival (2018).

Quadro 4 – Mapeamento de “Yes, no”

Planos	Descrição	Fenômeno	Elaboração de hipóteses
2 a 11	Ele diz “Yes” rindo e ela “No”. A primeira vez em que ela fala é rindo, mas na segunda o ar é de seriedade e vai se intensificando.	Vazio/ Negatividade	<i>Ele quer forçá-la a fazer algo de conotação sexual?/ Parece que sim.</i>
12 e 13	Ele fala “Yes” (12) sussurrando e ela “No” (13) mais alto.	Vazio	<i>Esse sussurro significa que ele praticará violência?</i>
17	Ela fala “No, no, no” e nos planos anteriores ele estava mordendo os lábios.	Vazio	<i>Ele já está fazendo algo? Por que só são enquadradas as bocas das personagens? O que está acontecendo?</i>

18	Som de choque associável à pancada ou furo.	Vazio	<i>Ele a machucou? A furou?</i>
19	Ela rindo.	Quebra da GC/ Negatividade/ Vazio/ <i>Looping</i> .	<i>Ela o machucou/ Talvez o furou com algo penetrante/ Mas onde? / O plano 19 é idêntico ao plano 1, porém a interpretação já não pode ser a mesma porque um é início e o outro fechamento.</i>
Total de Vazios: 5 ocorrências.			
Total de Quebras da <i>Good Continuation</i> (GC): 1 ocorrência.			

Fonte: autoria própria.

3.1.4 A quebra ao preencher o vazio do “*Unsung Hero*”

Figura 7 – Frame de “*Unsung Hero*”



Fonte: Mobile Film Festival (2018).

Quadro 5 – Mapeamento de “*Unsung Hero*”

Planos	Descrição	Fenômeno	Elaboração de hipóteses
13	Super-herói de brinquedo pegando a bola.	Quebra da GC	<i>Não pensei que o menino, após ter achado o super-herói de brinquedo, ainda iria atrás da bola.</i>

14	Menino pegando a bola e soltando o super-herói.	Quebra da GC/Vazio	<i>Por que ele não quer mais o super-herói boneco?</i>
16	Menino brincando feliz com a bola.	Negatividade/ Significação	<i>O verdadeiro herói é ele mesmo (menino), pois como esperar que o salvem diante do contexto onde vive? Ele próprio precisa encontrar o meio, apesar da nítida complexidade. Nesse sentido, o menino salva a bola para garantir um momento de alegria porque era com ela que gostaria de brincar e, quando pensou em desistir, achou no lixão uma alternativa, um boneco de super-herói/ Que alternativa busco para alcançar o que desejo quando a vida impõe obstáculos? Seria mais fácil desistir dos atos de “heroísmo”?</i>
Total de Vazios: 1 ocorrência.			
Total de Quebras da <i>Good Continuation</i> (GC): 2 ocorrências.			

Fonte: autoria própria.

Em minha primeira experiência estética com os quatro curtas-metragens de ficção, os vazios foram mais perceptíveis do que as quebras da *good continuation*. Isso se explica pela estética compacta dos curtas brevíssimos. A rapidez de “Karma”, por exemplo, fez com que só percebesse outras quebras durante a segunda expectativa. O sentido, portanto, já não poderia mais ser o mesmo (ISER, 1999). Caso continuasse assistindo aos filmes, provavelmente formularia outros entendimentos, entretanto acredito que não os esgotaria, pois o repertório é limitado às vivências.

A seguir, há os mapeamentos da experiência estética com os microcontos e os comentários comparativos serão discorridos no tópico referente aos resultados.

3.2 Mapeamentos dos microcontos

Priorizando a qualidade estética, os microcontos escolhidos não são de *recepção quase-pragmática*. Por serem breves, a análise e o mapeamento aparecerão conjuntamente. Os microcontos mapeados abaixo obedecem à seguinte ordem: “O coroinha era o culpado” (André Ricardo Aguiar), “Sem caixão” (Adrienne Myrtes), “O olhar” (Manoel Carlos Karam) e “história só com princípio e fim” (Marina Colasanti). Vejamos o primeiro.

3.2.1 Por que “O coroinha era o culpado”?

O COROINHA ERA O CULPADO

Um terço do padre estava na mala (AGUIAR, 2021, p. 62).

O corpo do microconto responde o porquê do título encabeçador. Mas que terço seria esse? Os restos mortais do padre assassinado ou um simples terço incriminando o coroinha? Eis os vazios percebidos nesse texto que faz parte do livro “Ainda estavam lá” (2021), uma reunião de microcontos de André Ricardo Aguiar, Adriano Salvi e Marcio Markendorf.

Ao preencher o vazio (negatividade), o terço e a mala são justamente a quebra da *good continuation* gerando outros vazios: que mala? Mala de mão por ele estar fugindo após o assassinato ou simplesmente por ser um objeto utilizável nesse tipo de crime? Mala do carro? Mala de quem? Quem (o) encontrou? Dessa maneira, o microconto abre ainda mais a possibilidade de recriar a história no imaginário, sendo o leitor, ao experimentar o efeito estético, também uma espécie de “autor limitado”.

Não fosse a manchete-título desse texto indicando o detentor da culpa, o corpo em si do microconto sozinho não seria narrativamente interessante. Nesse sentido, o título colabora na estética microficcional porque raramente aparece sem possuir relevante carga interpretativa. Na microficcção abaixo, de Adrienne Myrtes, publicada na Revista Escritoras Suicidas em 2016, não existe uma titulação, o texto já começa com um desejo.

3.2.2 Permanecer “Sem caixão”

Sem caixão.

Quero beijar a terra enquanto ela me come (MYRTEs, 2016, *online*).

O término da leitura desse microconto trouxe a primeira memória (repertório): na tradição judaico-cristã, a carne é vista como a matéria que cobre a alma – essa considerada partícula divina – e, por isso, o corpo deve ser sacralizado. Um dos princípios judaicos é o de

que, na era pós-messiânica, Deus ressuscitará os mortos. Nesse momento, a alma, que se encontra no Gan Eden, voltará para o corpo daquele analisado justo e reconciliado com o Pai. Para Adorno e Horkheimer (1947, p. 94), “A reconciliação é o conceito supremo do judaísmo, e todo o seu sentido consiste na espera; é da incapacidade de esperar que surge a forma de reacção paranóica”. Nesse sentido, no microconto acima há uma inversão: o corpo passa a ser a realização de quem narra, de forma imediata, por isso a sacralização do corpo no sentido de fetichismo do desejo e não de invólucro da alma, dado pela perspectiva dos princípios judaicos.

No texto de Myrtes foi percebida a quebra da conectabilidade porque normalmente a tradição é quem pesa na hora da morte, o ritual estabelecido pela cultura. Nesse, há um caixão e um velório, por exemplo, e culturalmente a decomposição do corpo tende a não ser vista como algo positivo, desejoso. Contrariando esses princípios e ainda querendo dominar o que não mais se poderia depois do falecimento, o microconto dá outra perspectiva à frase “do pó ao pó”: ora, se a criação pressupõe sexo, aqui a morte também não deixa de a ele se remeter e ser, contribuindo para a vida de outras coisas, ao alimentar outros seres e adubar a terra. Mais uma vez, o repertório entra em movimento perceptível e expõe a famosa frase de Antoine-Laurent Lavoisier: “Na natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”.

O microconto a seguir, de Manoel Carlos Karam – presente na Antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizada por Marcelino Freire em 2004 –, carrega uma transformação de ponto de vista.

3.2.3 Olhar sobre “O olhar”

O OLHAR

Parecia um iceberg,
era uma baleia branca (KARAM, 2004, p. 119).

Na leitura desse texto, há em minha experiência um jogo com várias imagens. O microconto acima é o de número 53 da coletânea. O título preenche o vazio percebido na história: um olhar frio que, a princípio, parecia um *iceberg*, porém era uma baleia, mas não qualquer baleia, uma branca.

A cor não parece por acaso, desafundou *Moby Dick*, de Herman Melville, em meu repertório. Nessa história narrada pelo personagem Ismael, um grupo de caçadores de baleias parte mais uma vez no navio *The Pequod* para fazer o seu trabalho. Diferente dos demais, o capitão Ahab vai com um objetivo que abandona o lucro comercial, almejando vingar-se da baleia que lhe tirou a perna – *Moby Dick*, mamífero temido pela tripulação. Ao longo da obra percebe-se, porém, que enfrentar “o olhar” de *Moby Dick* é encarar a destruição, a morte. E

esse “olhar” da baleia está submerso, podendo aparecer apenas um pedaço, tal qual a figura do iceberg. Na perspectiva obsessiva de Ahab, o animal é um infortúnio que precisa ser destruído, mas eis um questionamento interessante: não seria a recíproca verdadeira no ponto de vista de Moby Dick com relação ao *The Pequod*? Afinal, os homens estavam ali para matar.

Popularmente, as pessoas utilizam o termo “isso é apenas a ponta do iceberg” para dizer que algo (um problema, no geral) está apenas no começo, mostra só um pedaço. O iceberg não é visto, fica submerso na maior parte. O fato de o olhar parecer um iceberg conota a falta de clareza, por não se mostrar por inteiro, sendo misterioso, porém ocorreu uma quebra quando afirma o narrador ser este “olhar-iceberg” – ou seja, frio, parado, concreto – na verdade uma baleia branca: mamífero caçador habitante da água fria, mas que não é formado por ela, é vivo, caça e mata por instinto. Do iceberg se pode desviar, apesar de o Titanic (mais uma vez o repertório aqui) não ter tempo, mas da baleia branca não. Melville mostra terem os marinheiros medo da baleia porque ela derruba navios. Ambas as metáforas remetem o olhar visto/trocado a algo frio, embora a primeira o defina como uma coisa sem vida.

De modo análogo, a quebra da *good continuation* “ocorre” no próprio narrador, que tem sua expectativa rompida pela/o dona/o daquele olhar, e todas as metáforas utilizadas são vazias, por serem palavras descrevendo algo (o olhar) de forma não dita. A estrutura tema/horizonte acontece aqui de modo distinto porque em um romance ou conto, por exemplo, posso esquecer algum detalhe que foi horizonte narrativo, mas no microconto o horizonte é crucial, podendo voltar a ser tema de forma rápida, dada a condensação. Não há, desse modo, tempo suficiente para o desencadeamento complexo entre essa estrutura combinada, pois “A maestria está na relação entre o menor número de palavras e o maior número de significados sugeridos” (CARVALHO, 2016, p. 39).

Vale lembrar que a falta de visão antecipada da ponta de um iceberg afundou o navio mais famoso da história, o Titanic; e o microconto de Karam foi suficiente para aprofundar o meu olhar interpretativo. E não daria para saber sobre a que o texto se refere se não fosse o título. Diferentemente desse, o título do texto abaixo de Marina Colasanti, presente no livro *Zoológico* (1975), talvez poderia ser acessório.

3.2.3 A “história só com princípio e fim” pode carregar o infinito no meio

41. história só com princípio e fim
Bastou vê-lo a primeira vez para saber que havia chegado seu fim (COLASANTI, 1975, p. 82).

Se lido de forma literal, o “fim” remete à morte do personagem que viu pela primeira vez. Metaforicamente, porém, pode ser o início de uma paixão ou de um futuro arruinado, por exemplo. Mas de quem seria a ruína? Eis o vazio. É possível dizer, no entanto, que quem aparece é do sexo masculino (“vê-lo”), mas o que confirma ser um humano? Na microficção, os personagens aparecem de forma necessariamente limitada, afinal, não há tempo para descrições, interessa o impacto. Toda história tem um meio, no entanto, o fim vem antecipado (quebra da *good continuation*) no caso dessa.

Normalmente, segundo a regra da gramática normativa, somos orientados a iniciar títulos e textos com letras maiúsculas e, nesse caso, não há uma marca de “início”. A seguir, serão apresentadas algumas lucubrações partindo dos mapeamentos dos filmes e dos textos.

3.3 Resultados

Os mapeamentos da experiência estética acima foram realizados para demonstrar de que maneira, comparado à experiência com o curta-metragem de ficção breve – a partir da articulação feita por Santos (2009; 2017) –, o microconto pode constituir o objeto estético com apenas a sensação de quebra e ou vazio no ato de leitura/expectação, haja vista possuir a estética do rompimento, além de também poder manter “um núcleo compacto de narratividade que permite ao leitor inferir uma história” (ÁLVARES, 2012, p. 4). Isso não ocorre, por exemplo, em um (mini)conto porque são mais longos e dão espaço para mais de uma sensação desse tipo. O microconto, em caso particular, possivelmente forma o objeto estético no primeiro vazio e ou na primeira quebra percebidos.

Cristina Álvares (2012) parte dessa permissão que o microconto possibilita e, com base em Lagmanovitch, Roas e Zavala, diz ser tal estética constituída pela brevidade, narratividade e intertextualidade, o que careceria de maiores repertórios. Para ela, “os mundos microficcionalis apresentam um grau de acessibilidade muito baixo que impede o leitor de mergulhar empaticamente na ficção e o obriga a um grande esforço hermenêutico” (ÁLVARES, 2012, p. 10). Isso, porém, é generalizar. Ora, não necessariamente precisa haver “grande esforço” ou mesmo “esforço”, depende de quem e de como lê, porque o fato de a ficção possibilitar vazios e quebras não implica esforço, sequer a percepção disso. Depois, é errôneo dizer que a literatura nos incita porque pressupõe uma resposta, pois o leitor real nem sempre “reage”, seja quando o leitor implícito não o incita ou por não haver repertório de entrada. Além disso, é perigoso afirmar que a microficção “impede” o sujeito de identificar-se porque isso é inferir, sem a devida pesquisa, acerca da experiência estética alheia. Eu, por exemplo,

identifico-me profundamente com vários microcontos e tal exceção já anula a ideia de impedimento.

Problema seria caso os mundos microficcionalis não tivessem lugares vazios, o que é quase improvável, se considerados literatura. Explico: para Iser (1999a), há uma diminuição no efeito estético quando o texto não possibilita vazios, ou seja, logo que não possui lugares vazios suficientes para o indivíduo colaborar no processo de construção estética. Se não existe a possibilidade, então não permite uma experiência estética. Consequentemente, deixa de ser estético. No caso da maioria das ficções minimalistas, essa diminuição provavelmente não acontece porque a ideia dessa estética em si é sempre fragmentada, por mais que ela não seja classificada como fragmento neste trabalho. Isso significa serem artes que tendem a ser inacabadas, mais abertas em sua composição.

De acordo com Rojo (2010), o miniconto transcende os gêneros, pois sempre fará referência a algum gênero consolidado: “a anedota, o chiste, a reelaboração de mitos, a fábula, a paródia, a alegoria, o relato satírico, a greguería, o anti-relato e o conto” (ROJO, 2010, p. 244), utilizando-os enquanto recursos narrativos. Mas qual gênero literário na contemporaneidade não é capaz de transcender? Tal informação argumentada pela autora não colabora para a definição de miniconto ou microconto porque outros gêneros literários também são transcendentais, seguindo o seu argumento. O romance também referencia gêneros já consolidados. Ademais, Rojo esquece de se ater à recepção, sendo essa que fará toda a diferença na hora de pensar uma identidade para esse gênero relativamente novo.

Para Violeta Rojo, a intertextualidade é uma necessidade estrutural da micronarrativa porque ela lhe dá o seu quadro de referência. Ao suprimir apresentações, descrições, caracterizações e explicações, eclipse e paralipse, tornam necessário ou útil o quadro de referência para situar o leitor no vasto universo literário e cultural. (...) Se Rojo tem razão, decorre daqui um princípio de proporcionalidade entre brevidade e intertextualidade: quanto mais breve, mais intertextual é a micronarrativa (ÁLVARES, 2012, p. 9).

Sem dúvidas, a intertextualidade por vezes aparece nas microficcões, porém não “é uma necessidade estrutural” proposta por Violeta Rojo e inexistente essa proporcionalidade interpretada por Álvares (2012). Há vários microcontos brasileiros que não seguem essa lógica e os textos analisados também não, só se lembrarem de Moby Dick (repertório) ao ler “O olhar” de Karam, mas não precisa disso para atribuir sentido ao texto.

Os microcontos e os curtas se assemelham por meio de seus lugares vazios, pois, por serem limitados esteticamente e temporalmente, precisam de algum recurso para se diferenciarem das demais produções e, no caso, serem denominados arte. O artifício que possuem é justamente a

possibilidade de vazio e de quebra em sua condensação, formulando o objeto estético por meio da brevidade, fato impossível de ocorrer em outros gêneros literários narrativos.

Não se pode falar sobre brevidade sem considerar a recepção. Destarte, este trabalho dissertativo trouxe estudiosos do miniconto para repensar os argumentos utilizados em seus textos e, a partir disso, com ineditismo descrever a forma aberta do microconto ponderando fatores ocorridos durante a recepção, a saber: o vazio e a quebra da *good continuation*, fenômenos responsáveis pela *Gestalt* aberta. Isso foi feito por intermédio de mapeamentos da minha experiência estética com outra arte, o cinema, a qual exige menos dos processos imaginativos, pelo fato de a imagem ser dada e não representada (ISER, 1999), explicação já discutida no capítulo de abertura. Os mapeamentos da experiência com o curta aparecem primeiro porque é mais fácil de serem mostrados no cinema (SANTOS, 2017).

Nesse sentido, pensando em demonstrar que a comunicabilidade entre leitor/expectador e texto literário/filme parece ser mais fortemente observável/experimentada em ficções breves, pois quanto menor a narrativa maior a possibilidade de sua estética gerar uma *Gestalt* aberta (vazios e quebras da *good continuation*, conscientes ou não), em níveis variantes, caso seja passível de mais de uma interpretação, a hipótese deste trabalho foi corroborada.

Tanto o vazio quanto a quebra da GC variam, pois a leitura ocorre em níveis e não existe uma fórmula tão exata que os elenque, porque é da espécie humana o inexato, haja vista sermos circunstanciais, variáveis. O contexto, a língua, as relações etc. sempre influenciarão nesse sentido. Pensando no efeito a ser causado durante a leitura, Alonso (2015, p. 28) escreve que a microfissão “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)”. Essa 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.

Significa dizer: o sujeito leitor reage àquele texto de literatura, pois, na ação de ler, ela ganha contornos de realidade, gerando emoções: choro, riso, raiva, pena etc. e

eles [lugares vazios] tampouco podem ser descritos porque, sendo ‘pausas do texto’, nada são; desse ‘nada’, entretanto, resulta um importante impulso da atividade constitutiva do leitor. Sempre aí, onde se justapõem os segmentos do texto, encontram-se lugares vazios, interrompendo a organização esperada do texto (ISER, 1999a, p. 144).

No microconto “O coroinha era o culpado”, é impossível saber o motivo do crime, se é que poderia existir (lugar vazio) ou em “sem caixão” o nome do/a personagem-narrador/a (lugar vazio), por exemplo. Há, dessa maneira, limites que devem ser respeitados, apesar de, consoante descrevem Tomassi e Colombo (1996 apud CHECHINEL, 2019), a minificação exercer poder de impacto sobre o sujeito leitor, a ponto de transgredi-lo, fazendo-o recriar e inferir sobre o texto. Isso porque “Cada momento articulado da leitura resulta numa mudança de perspectiva e cria uma combinação intrínseca de perspectivas textuais diferenciadas, de horizontes vazios de memórias esvaziadas, de modificações presentes e de futuras expectativas” (ISER, 1999, p. 23).

No curta “Unsung Hero”, por exemplo, essas alterações interferem durante a expectativa. Mas no caso dos microcontos, a exemplo de “O olhar” ou “história só com princípio e fim” não há uma expectativa futura porque essa é rompida pela brevidade. Tal fator não é um problema e pode ser utilizado no ensino de literatura, como se verá no tópico a seguir.

3.4 O vazio e a quebra da good continuation “negativizando” a brevidade: uma didática possível

“O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (Guimarães Rosa).

O imaginário está na mente de quem lê, é “o nada” e, ao mesmo tempo, a capacidade de moldurar o fictício. Esse, 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, enquanto 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. porque

[o] não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não-dito como o que é significado. Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta. Mas, sendo uma implicação do dito, o ocultado ganha próprio contorno. Quando o que é ocultado ganha vida na representação do leitor, o dito emerge diante de um pano de fundo que o faz aparecer (...) mais importante do que se propunha (ISER, 1999a, p. 106).

Nessa perspectiva, a literatura passa a ter papel importante na formação educativa do sujeito, já que preenche/realiza – por meio dos efeitos – esse querer humano normalmente involuntário e, segundo Santos (2009), se mediada em sala de aula em sequência de textos (do mais simples para o mais complexo) é capaz de emancipar aquele que lê. Em perspectiva humanista, ela é instrumento de reflexão para os docentes e é capaz de estabelecer diálogo subjetivo que ajuda em uma espécie de construção de si, por intermédio da escolha dos distintos pontos de vista subsidiados pela estrutura textual e da relação entre os vazios do texto e o autodesdobramento capacitado pela leitura literária. Isso porque,

[...] 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, p. 18).

A Antropologia Literária (ISER, 1999b), divergente de outras antropologias, não busca os aspectos semelhantes entre os indivíduos, mas os diferentes, pois confirma o fato de cada sujeito ser único, por moldar o imaginário conforme o seu repertório e, conseqüentemente, os seus desejos, sejam conscientes ou não. Assim,

[c]oncordamos com Sônia Bertocchi, o ensino de literatura a partir de microcontos é capaz de produzir no estudante o gosto pela leitura, inclusive dos livros clássicos, e pela produção textual. Não entregamos em mãos “inocentes” obras de Machado de Assis, por exemplo, antes de prepararmos o terreno para que o gosto pela leitura germine. O aluno incentivado a ler e produzir microcontos, com um projeto adequado, poderá aprender a gostar de Machado e/ou de outros (CARVALHO, 2016, p. 38).

Destarte, professores de literatura podem utilizar microcontos e curtas-metragens de ficção pensando no letramento literário, a fim de fazer os estudantes alcançarem níveis de leitura mais avançados sem que precise se preocupar tanto com o tempo das aulas, textos impressos ou quantidade suficiente de livros, por exemplo. Outra vantagem dos microcontos é a oportunidade possibilitada de o/a educador/a conhecer o repertório do leitor de modo mais direto. O que não se indica, porém, é permanecer apenas com estratégias e práticas de leitura voltadas a esse gênero porque, à medida que a turma avança, textos maiores e, conseqüentemente, mais complexos devem ser levados para que os processos de emancipação se tornem ainda mais significativos.

O curta, por sua vez, comparado ao longa, pode ser utilizado sem que tome o tempo completo de duas aulas (normalmente 100min.) ou fique fragmentado para a sua exibição ser concluída e discutida apenas outro dia. Essas duas breves artes proporcionam vazios e quebras

da *good continuation* suficientes para emancipar o sujeito leitor nessa era da tecnologia e da rapidez.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da premissa de que quanto menor a narrativa maior a possibilidade de sua estética gerar *Gestalt* aberta (vazios e quebras da *good continuation*) em distintos níveis, caso seja passível de mais de uma interpretação, este trabalho utilizou como *corpora* quatro curtas-metragens ficcionais e quatro microcontos a fim de colaborar na corroboração de tal hipótese. Como procedimento metodológico, realizaram-se mapeamentos dessas ficções minimalistas, ou seja, os fenômenos descritos pela Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser, articulados à teoria de Vygotsky (SANTOS, 2009), foram enfatizados a fim de mostrar suas ocorrências no decorrer da experiência.

O critério de escolha desses objetos de análise baseou-se na duração: microcontos que não ultrapassassem duas linhas e curtas-metragens de ficção de até 1min.30s, além de possibilitarem mais de uma interpretação. Seguem os textos escolhidos e mapeados: *Sem caixaão* (Adrienne Myrtes); *O coroinha era o culpado* (André Ricardo Aguiar); *O olhar* (Manoel Carlos Karam) e *41. história só com princípio e fim* (Marina Colasanti). Já os curtas-metragens dispostos a seguir são do Mobile Film Festival: *Leo never gives up* (Balint Klopfnstein-Laszlo); *Karma* (Félix Dobaire e Timé Bulliard); *Yes, no* (Matteo Tibiletti) e *Unsung Hero* (Vinamra Pancharia).

Por meio da análise advinda dos mapeamentos, percebe-se que a hipótese deste trabalho foi corroborada. Com isso, há a expectativa de que ele possa contribuir com futuras investigações acerca do microconto e do curta-metragem de ficção, a exemplo de possíveis trabalhos envolvendo esses gêneros no letramento literário.

A literatura e o cinema se renovam com o passar dos séculos. Há, com o surgimento das redes sociais, a exemplo do *Instagram* e do *Tik Tok*, novas formas de produzir tais artes e cabe aos estudiosos acompanhá-las para assim também contribuir culturalmente. Como e por que teorizar sobre as ficções breves nessa era interativa? Quais os efeitos da diferença entre representação (texto) e percepção (cinema)? Por que um vídeo humorístico postado no *Tik Tok* (não) é considerado um curta-metragem de ficção brevíssima? Como o contexto afeta a nova maneira de construir personagens, em que há apenas um ator interpretando vários papéis e como isso interfere na verossimilhança? Como essas novas formas atingem a recepção e os fenômenos de vazio e quebra da *good continuation*? Quais os limites fronteiriços entre o haicai e o microconto? Como o microconto é recepcionado nas redes sociais? Essas são algumas perguntas a serem (re)pensadas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos, 1947. Disponível em: https://nupese.fe.ufg.br/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf. Acesso em: 01 out. 2021.
- AGUIAR, A. R. O coroinha era o culpado. In: AGUIAR, André; SALVI, Adriano; MARKENDORF. **Ainda estavam lá**. Fundação Catarinense de Cultura: Florianópolis, 2021.
- ALONSO, J. E. **Rumos e rumores da microficção na América Latina para uma escrita “des-generada”**. 2015. 161f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- ÁLVARES, C. Quatro dimensões do microconto como mutação do conto: brevidade, narratividade, intertextualidade, transficcionalidade. **Guavira Letras**, n. 15, ago.- dez. 2012.
- BALÁZS, B. **Theory of the film**: character and growth of a new art. Trad. Edith Bone. New York: Arno Press, 1972.
- BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRITO, J. B. **Imagens Amadas**: Ensaios de crítica e teoria do cinema. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- BORBA, M. A. J. de O. **Teoria do Efeito Estético**. Niterói: EDUFF, 2003.
- BORDINI, M. da G. Fenomenologia e Hermenêutica: impactos sobre os estudos literários. In: SEDYCIAS, J. (Org.). **Repensando a Teoria Literária Contemporânea**. Editora UFPE: Recife, 2015. p. 179-216.
- CALDWELL, Helen. **O Otelô brasileiro de Machado de Assis**: um estudo de Dom Casmurro. Ateliê editorial, 2002.
- CANDIDO, A. **Palestra de 07 de novembro de 1988**: Brasil Século XXI - Cultura, Produção, Representação simbólica da Sociedade. Youtube: TV Unicamp, 2017 (*online*). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z0M9A7Bzbc&t=1708s>>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- CARVALHO, D. M. de. A importância dos microcontos para o ensino. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA E CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 2. e 20, 2016. **Anais...** Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2016. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xx_cnlf/cnlf/cnlf_03/002.pdf. Acesso em: 05 mar. 2021.
- CAVENDISH, S. Reflexividade, Romantismo e Modernismo. In: SEDYCIAS, J. (Org.). **Repensando a Teoria Literária Contemporânea**. Editora UFPE: Recife, 2015. p. 121-177.

- CECHINEL, F. M. R. A. **O miniconto e a história da minificação brasileira**. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Pós-graduação em Letras-história da Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2019.
- COLASANTI, M. **Zoológico**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópios**. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CULLER, J. Teoria Literária hoje. IN: CECHINEL, André (Org.). **O lugar da teoria literária**. Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Ediunesc, 2016. p. 83-99.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. De Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto et al. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- EDGAR-HUNT, R.; MARLAND, J.; RAWLE, S. **A linguagem do cinema**. Trad. Francine Facchin Esteves. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- FREIRE, M. (Org.). **Os cem menores contos brasileiros do século**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial (Coleção 5 minutinhos), 2004.
- FRIEDMAN, N. What makes a short story short? In: MAY, Charles E. (Org.). **Short story theories** (1969). 2. ed. Ohio Univ. Press, 1976. p. 131-46.
- GOMES FILHO, J. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. 8. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.
- 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.
- GUENIER, N. Pour une definition du conte. In: **Roman et Lumières au XVIII**, Siecle, Paris, Edition Sociales, 1970.
- HENRIQUES, C. C. Duas perguntas para Wolfgang Iser. **Revista Idioma**, Rio de Janeiro, n. 19, 1996, p. 145-147.
- HOLANDA, L. A Teoria Literária: desprestigiada e imprescindível. In: SEDYCIAS, J. (Org.). **Repensando a Teoria Literária Contemporânea**. Editora UFPE: Recife, 2015. p. 87-103.
- INGARDEN, R. **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. 2. ed. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996 (v. 1).

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

_____. **O fictício e o imaginário**. 2. ed. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.

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

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983 (v. 2).

_____. **Prospecting**: from reader response to literary anthropology. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

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

KARMA. Direção: Félix Dobaire e Timé Bulliard. Produção: Mobile Film Festival, 2019. Youtube, son. color. 1min.26s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aiXiLyJB_Bk&t=3s. Acesso em: 08 mar. 2020.

LAGMANOVICH, D. **Microrrelato**. Buenos Aires - Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, 2003.

_____. **Microrrelato**. Buenos Aires - Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, 2003.

LEO never gives up. Direção: Balint Klopfnstein-Laszlo. Produção: Mobile Film Festival, 2018. Youtube, son. color. 1min20s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eFpenTHHeJY&list=PLmmHH91d-hbt2IQVpH1uu47JormKcgKcG&index=5>. Acesso em: 08 mar. 2020.

LIMA, L. C. O leitor demanda (d)a literatura. In: ____ (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 1979, p. 9-36.

LIMA, J. A. T. **Implicações teóricas sobre o miniconto como vazio e quebra da good continuation**. 37f. 2017. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

LOTMAN, J. **Analysis of the Poetic Text Ann Arbor**: Ardis, 1976.

MANGEL, A. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MEIRIEU, P. **Des enfants et des hommes**: littérature et pédagogie – v. 1. Paris: ESF, 1999.

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

MOYA, D. R. de. Consideraciones sobre la estética de lo mínimo. In: ROAS, David (Org.). **Poéticas del Microrrelato**. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 181-208.

MYRTEES, A. Sem caixão. In: **Escritoras suicidas**, ed. 50, abr. 2016. Disponível em: http://www.escritorassuicidas.com.br/edicao50_1.htm#adriennemyrtes50. Acesso em: 08 mar. 2020.

NOVAES, C. C. Diálogos literatura e cinema: aspectos da contemporaneidade na obra de Olney São Paulo. In: OLIVEIRA, M. P. de; RAMOS, E. **Desleitura cinematográfica: literatura, cinema e cultura**. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 43-66. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/13179/1/Cult12_RI.pdf. Acesso em: 26 abr. 2020.

OLIVEIRA, M. de L. A. de. Literatura e Cinema: uma questão de ponto de vista. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 6, n. 10, p. 51-62, 2006. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/747/599>. Acesso em: 06 ago. 2019.

O POÇO. Direção: Galder Gaztelu-Urritia. Produção: Netflix, 2020. Netflix, son. color. 94min.

PÉREZ, J. L. F. Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano. In: ROAS, David (Org.). **Poéticas del Microrrelato**. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 121-153.

PIGLIA, R. **Formas Breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, E. A. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

PRATT, M. L. The Short Story: the Long and the Short of it. **Poetics**, Amsterdam, v. 10, n. 2/3, p. 175-195, 1981.

ROAS, D. et al. **Poéticas del Microrrelato**. Madrid: Arco Libros, 2010.

ROJO, V. El minicuento: ese (des)generado. In: ROAS, David (Org.). **Poéticas del Microrrelato**. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 241-253.

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

_____. **Literatura e Cinema: uma interface metaprocedimental via antropologia literária**. 125f. 2017. Tese (Pós-doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

SANTOS, C. S. G. dos; COSTA, F. F. da. **Espiral de fingimentos: mapeamentos de experiência estética em literatura**. João Pessoa: Editora UFPB, 2020. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/view/855/824/6798-1>. Acesso em: 05 jan. 2021.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

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.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Campinas: Papirus Editora, 2013.

TEIXEIRA, I. New Criticism. **Revista Cult**, São Paulo, v. 14, p. 34-37, set. 1998.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Disponível em: <<http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. 7.ed. Campinas: Papirus, 2012.

UNSUNG hero. Direção: Vinamra Pancharia. Produção: Monika Sharma, 2018. Youtube, son. color. 1min.21s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0g2g80PyouI&t=8s>. Acesso em: 08 mar. 2020.

YES, no. Direção: Matteo Tibiletti. Produção: Mobile Film Festival, 2018. Youtube, son. color. 1min18s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wAUmVCsXZSc&list=PLmmHH91d-hbt2IQVpH1uu47JormKcgKcG>. Acesso em: 10 nov. 2020.

ZAVALA, L. Hacia una semiótica de la minofición. In: ETTE, Ottmar et al. (Eds.). **MicroBerlín**: de minificiones y microrrelatos. Frankfurt/Madrid: Vervuert Bibliotheca Ibero-Americana, 2015.