



Precisão e vertigem: armadilhas da minificção de Marina Colasanti

Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel*

Ao longo de mais de quarenta anos de carreira, Marina Colasanti dedicou-se às artes plásticas, ao jornalismo, à publicidade, à tradução e à escrita literária, tendo se destacado especialmente nesta última área por sua produção destinada ao público infantojuvenil e por sua poesia. A obra da autora se faz também de artigos, crônicas, ensaios e minificções publicados ininterruptamente desde o final da década de sessenta e igualmente marcados por seu estilo conciso e elíptico de contar histórias invertendo pontos de vista, revelando oposições com ironia e humor e recorrendo tanto a elementos maravilhosos quanto à temática feminina. Infelizmente, o nome de Colasanti não recebe o mesmo destaque em livros e pesquisas que se destinam a estudar a produção brasileira desses outros gêneros e, principalmente, no que diz respeito à minificção, o papel precursor da autora é totalmente apagado da história dessa forma literária no Brasil.

Publicados desde 1972 no *Jornal do Brasil*, os primeiros minicontos de Marina Colasanti já continham as características que se tornariam marca registrada da minificção da autora. Em 1975, a brevidade e a concisão obtidas através de elipses e artificiosidade linguística, a dimensão estrutural especial do título, o final surpreen-

* Doutoranda em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

dente e implícito, o fortalecimento da participação do leitor, a intertextualidade, o humor e a ironia somaram-se à proposta fantástica da metamorfose entre humano e animal, lógico e ilógico em *Zoológico*, seu primeiro livro de minicontos. Em 1978, as mesmas características foram utilizadas em *A morada do ser* para discutir as moradas que compartilhamos (a casa, o corpo, a palavra e o sonho) com cada vez mais dificuldade, num mundo onde tempo e espaço parecem diminuir para tudo e todos. Em 1986, sua minificção surgiu em *Contos de amor rasgados*, abrindo espaço não só para que o leitor enxergasse outras histórias por baixo da superfície tradicional da contística e da temática amorosa, mas também para que a crítica irônica e bem-humorada da autora atacasse a problemática da situação feminina nas décadas de setenta e oitenta no Brasil.

Recentemente, através da publicação de *Hora de alimentar serpentes* (2013), Marina Colasanti retomou seus caminhos em meio à ficção brevíssima, apresentando mais de duzentos exemplares inéditos de seus minicontos a novas gerações de leitores e estudiosos dessa forma literária redescoberta e renovada no país desde a década de noventa. Essa quarta obra de minificção lembra e ratifica que, a partir das estratégias escolhidas e exploradas para elaborar sua própria receita para a escrita desses textos, Colasanti desenvolveu uma armadilha capaz de atrair e desestabilizar o leitor no curto espaço entre o início e o fim de cada um desses mínimos espelhos, como veremos a seguir.

Os espelhos de Colasanti

No ensaio “Um espelho para dentro” (2004a), Colasanti descreve a literatura como um espelho que o escritor maneja na sombra

e sobre o qual o leitor se debruça na luz, ambos misturando suas imagens na mesma superfície. A partir dessa metáfora, a autora comenta as escolhas que definiram seus próprios espelhos, sendo a primeira delas a de que seriam de metal polido e de fundo falso:

Um metal capaz de refletir claramente, quando posto em boa luz e bem lustrado, mas disposto a escurecer ao meu comando. [...] Quando o metal brilhante atraísse a mão – ou o olhar –, não encontraria a resistência esperada, mas haveria de afundar, como se em finíssimas cinzas, acolhida por sua mesma temperatura, levada para dentro, cada vez mais para dentro. [...] E o meu espelho – ah, isso eu sentia como muitíssimo importante – haveria de refletir menos as coisas em si do que o avesso das coisas, a sua face guardada, lado escuro da Lua, reverso de tapete, lado de dentro da casca, da concha, da rocha, da pele (Colasanti: 2004a, 105-6).

Influenciada por sua formação em Belas Artes, com especialização em gravura, essa decisão trouxe para a escrita de Colasanti a combinação de metal e ácidos, de branco e preto, de refletir e escurecer e o contraste surpreendente produzido naqueles momentos em que a história secreta – guardada dentro da casca, da concha, da rocha, da pele, mas na qual o olhar de seu leitor é sempre chamado a mergulhar – intercepta a história que está sendo contada na superfície. Para a autora, são esses momentos de interseção entre as duas histórias que dão a cada obra o que realmente importa, pois, como ela mesma explica, “gravada ou impressa, até hoje a luz só me interessa porque em algum ponto a seu lado a sombra pulsa. E vice-versa” (Colasanti: 2004a, 107).

A segunda escolha de Marina Colasanti foi por um espelho pequeno, tendendo sempre a uma concisão e a uma economia ainda maiores: “eu o queria pequeno, embora capaz de amplos reflexos. Eu o queria do tamanho da palma da mão, companhia possível, a levar consigo como os pequenos espelhos que as damas romanas carregavam pendurados ao cinto” (Colasanti: 2004a, 106). Assim, Colasanti se estabelece desde o início de sua carreira como escritora de gêneros breves, encantada pelas formas pequenas e precisas como instrumento para refletir imagens mais amplas. Essa predileção influencia também a estrutura das obras da autora e seu processo de escrita, comumente organizados a partir de diversos fragmentos que se unem para chegar a uma unidade (textual ou temática), como “pedacinhos de pão, marcando um caminho a ser seguido pelo leitor, um caminho aparentemente sereno que o levará, porém, a cair em território enfeitado” (Colasanti: 2004a, 107).

E a terceira escolha, finalmente, foi a de que seu espelho teria duas faces: uma que funciona como um portal para a dimensão encantada dos contos de fada e outra que sempre reflete mulheres em primeiro plano. Os contos de fada – onde não há tempo nem espaço, tudo é do lado de dentro e inconsciente – surgem na obra de Marina Colasanti não apenas nos diversos livros do gênero publicados por ela, mas também pelo recorrente diálogo com elementos do gênero – desta vez consciente, racional e crítico – em vários de seus livros de outras formas breves. Já a face que se volta incessantemente para as mulheres está na base da própria essência da escritora – essência de mulher – e é de onde ela parte sempre que precisa assumir outras essências e buscar outros reflexos a cada nova personagem, a cada nova história: “Pois, como poderia ousar qualquer mínima indagação sobre o mundo e sobre a vida

sem antes estabelecer quem sou, e questionar minha posição entre os demais?” (Colasanti: 2004a, 109).

No início dos anos setenta, entretanto, a escrita econômica e precisa de Colasanti produziu um novo formato de espelho que se tornaria também uma de suas especialidades. Seguindo sua escolha inicial de trabalhar com gêneros breves, a autora misturou seus ingredientes preferidos em proporções ainda menores e atingiu inesperadamente a fórmula exata para a criação de superfícies tão reduzidas quanto “facetadas de diamante, lâminas de faca”, mas ainda providas do necessário para que “a luz salte aos olhos e os olhos se encontrem” (Colasanti: 2004a, 106):

Eu fiz um e pensei: o que será isso? Eu não sabia qualificá-los, estamos falando de mais de trinta anos atrás. Fiquei muito surpresa porque não sabia a validade dessa coisa, esse produto estranho que aconteceu na cabeça. [...] E aí, a coisa me encantou muito (Colasanti: 2008, 139).

Essa coisa era “O passarinho”, primeiro exemplar da minificção de Marina Colasanti, faceta de diamante refletindo claramente uma trama fantástica na superfície, mas que, ao comando da autora, escurece e arrasta o leitor para o interior dela mesma e de outras mulheres cujas mentes produzem seres inquietantes e pouco compreendidos no mundo ao redor:

Começou dizendo que tinha um passarinho na cabeça. Queixava-se. O passarinho batia asas, a cabeça doía. Ninguém lhe deu atenção. Parou até de se queixar. Gemia, conversava com o passarinho que a habitava. Morreu sufocada, o nariz entupido de alpiste (Colasanti: 1975, 98).

Uma receita para construir miniespelhos

Foi a partir da criação de “O passarinho” que Marina Colasanti iniciou suas leituras e pesquisas sobre aquela nova forma literária e seu projeto de escrita de textos nos mesmos moldes, seguindo uma estrutura que seria aplicada a todos os seus livros de minificação: contos muito pequenos em si, mas que constituem um todo temático, ou seja, mais uma vez uma composição que parte de elementos mínimos para atingir um amplo reflexo. Produzidas dentro dessa estrutura temática até 1975, quando aparecem reunidas em *Zooilógico*, as minificações dessa obra oferecem ao leitor migalhas de pão que o atraem até um território fantástico onde humor e ironia destroem conceitos e tradições, como Hélio Pellegrino explica em “Miniatura e vertigem”, texto de apresentação da obra:

O livro de Marina é **zoo-ilógico**, isto é: desmonta, confunde, desarruma, inquieta nossa **zoo-logia**, com o rigor e a precisão de um texto Zen. [...] um livro extraordinário, e seu oculto propósito – me parece – consiste em demolir, propedeuticamente, nossos preconceituosos conceitos, ou nossos conceituosos preconceitos. [...] Preparatoriamente, Marina Colasanti nos injeta a vertigem. Com implacável, irônico – e, por isso mesmo, bondoso – rigor. Suas miniaturas nos empurram no vórtice – e no vértice – do labirinto. [...] Peças aparentes de joalheria, suas curtas obras-primas estão, em verdade, carregadas de tensões, oposições, relações e ambiguidades tão intensamente significativas que, uma vez deflagradas, se tornam matrizes estruturantes de catedrais e vitrais, e corredores que nos percorrem, e mosaicos bizantinos, lascas e faíscas de joias que nos rodeiam, atravessando-nos. [...] O insólito irrompe, e nos

assombra, no grave espaço aberto pelo exato – e enxuto – discurso de Marina Colasanti (1975, 11-2).

Em *Zoológico*, conforme o próprio título da análise de Pellegrino ressalta, dois traços importantes na obra de Marina Colasanti surgem em proporções ainda inéditas. O primeiro é a brevidade, que, condensada em peças de joalheria, lascas, faíscas, miniaturas, atinge o rigor e a precisão do texto Zen (elaboração poética), a ambiguidade intensamente significativa (pela linguagem essencialmente conotativa) e o insólito (decorrente da elipse extrema e de sua capacidade de produzir zonas de indeterminação capazes de “desrealizar” a história). Para chegar a tais níveis de concisão – ou seja, à minificação –, Marina Colasanti explica que é necessário um trabalho de precisão muito exigente e uma sensibilidade especial para dosar e equilibrar proporções exatas, como na receita de um prato muito delicado:

Nada pode sobrar, nada pode faltar. Se faltar, ele fica muito herético; se sobrar, ele borra. [...] E nos minicontos, às vezes, eu vou tirando tudo, vou tirando tudo que é supérfluo, tudo que é supérfluo, tira, tira, tira, estica, estica, estica... aí de repente olho: ai, meu Deus, está esticado demais! [...] Porque tem um ponto certo; é que nem bolo, tem um ponto em que ele tem que ficar penetrável – ele não pode ser impenetrável senão ele rejeita o leitor. Se você insiste muito na depuração, ele pode ficar impenetrável demais. Aí tem que abrir (Colasanti: 2003).

E então, segundo ela, é necessário começar o processo inverso, pingando uma palavra aqui, outra ali, mas “sem inchar demais porque senão você estraga” (Colasanti: 2008, 140).

Entretanto, a hiperbrevidade não é o único elemento determinante na minificção e, como a própria Marina Colasanti lembra, “achar que o miniconto é apenas um conto encolhido é um equívoco fatal”, pois então se trataria apenas “de um produto de terceira classe” (Colasanti: 2003). Para a autora, além da superfície mínima criada conforme as receitas já apresentadas, a minificção depende também de intensidade e tensão. E aí chegamos ao segundo traço destacado por Pellegrino como efeito principal de *Zoológico*: a vertigem. Em suas minificções, Colasanti repete o movimento de transição entre iluminar e escurecer, superfície e interior, produzido por seus outros espelhos de metal polido e fundo falso, porém, dentro do brevíssimo texto, a maior proximidade entre esses opostos reforça suas diferenças e torna brusco e repentino o movimento de alternância entre eles, como a própria autora explica:

O miniconto trabalha muito com o contraste, com a luz e a sombra, com oposições [...]. Você joga uma situação e lança em cima dela, de repente, uma oposição, isso dá intensidade, ele tem que ter muita intensidade para justificar ser tão curto, senão é só um blablá de cinco linhas. Ele tem que ter muita tensão, e a tensão se obtém nas artes gráficas na oposição de luz e sombra. Eu, como gravadora em metal, sempre estive muito atenta a esta oposição. Eu me sinto fazendo os minicontos quase como se trabalhasse com o mesmo meio [...], o mesmo universo que eu tinha pra gravura (Colasanti: 2004b).

Desse movimento abrupto – tenso e intenso – entre estados opostos, surge a vertigem, sensação de desconforto e desorientação que ataca o leitor, e que Colasanti aproveita para desestruturar

o lógico, os conceitos e os preconceitos em sua minificação de forte intenção crítica e funcionamento voltado para a quebra de expectativas e para a problematização.

Característico da minificação, conforme lembra Fernández Pérez (2010, 152), esse tipo de funcionamento pode ser construído a partir de uma série de procedimentos que afastam o leitor de sua expectativa e visão inicial e o desafiam a reprogramá-las em uma nova leitura. Nos miniespelhos de Colasanti, esse desvio é preparado sub-repticiamente ao longo da narrativa até o momento em que uma ponta da história secreta irrompe bruscamente à superfície, puxando o leitor desavisado para dentro de um labirinto do qual caberá a ele encontrar a saída que o levará a um novo final ou a um novo princípio:

O miniconto funciona justamente quando dá o pulo do gato! Você vem vindo distraído e, de repente, ele te pega e... TCHUM! Vira de cabeça pra baixo a situação. Te põe em desconforto, descompõe, desfaz a organização na qual você vinha vindo. E essa desorganização ou te propõe uma nova forma de organização, ou justifica o princípio – quando você chega no final e dá aquele salto, você entende por que aquilo estava lá no começo. O que é fascinante no miniconto (Colasanti: 2003).

Assim, os finais e títulos catafóricos e implícitos de Colasanti convidam à ressignificação e à elaboração de leituras novas, para além do término do contato visual com o texto, quando o miniconto finalmente se realiza no eco deixado por ele dentro do leitor (Colasanti: 2008). Esse processo diferente de leitura é estimulado pelas minificações da autora devido não só à sua escrita elíptica e

ambígua e aos seus finais implícitos, mas também à sua natureza intertextual – conforme descrito por Lauro Zavala (2004; 2007) em seus estudos sobre a minificção pós-moderna.

Bastante explorada por Marina Colasanti, como recurso para a economia textual e para o diálogo satírico e paródico com a tradição literária ou social, a intertextualidade é também utilizada em suas minificções para garantir os mecanismos de tensão e intensidade de duas maneiras distintas. A primeira consiste em transformar a história superficial em hipertexto, mantendo o leitor desde o início envolvido na identificação de elementos que confirmam sua familiaridade com a narrativa e garantindo, assim, sua vertigem diante do inesperado assalto da história secreta, que traz em si os elementos de crítica e oposição necessários para a tensão e a intensidade. Um exemplo dessa construção é “Poço”, de *A morada do ser*:

Poço

O menino encontra o brinde no pauzinho de Chica-bon, bolinha esverdeada. Que obediente planta no jardinzinho da portaria. Sem esquecer de regar abundantemente conforme recomendado nas instruções.

E que na manhã seguinte encontra, altíssimo pé de feijão subindo pelo poço de arejamento, perdida a ponta entre nuvens.

Cabe a ele, por dever de história, galgar a planta pelos degraus das folhas. O que faz sem tonteiras, passando os primeiros andares, passando os últimos, varando nuvens.

Navega agora o menino na ondulante ponta do feijão. Voa na tenra extremidade que cresce. Nunca esteve tão longe. Centro do espaço, apoia-se no vento. Uma gaivota desde a correnteza. O olhar que vai no azul parece não ter volta. Estalam folhas-asas

junto ao caule. Breve, lá embaixo, a mãe procurará por ele, hora do almoço. E será preciso voltar.

Então o menino tira o canivete do bolso e, concentrado no esforço, corta amorosamente o feijão abaixo dos seus pés (Colasanti: 1978, s/p).

A segunda maneira consiste em compor a história secreta como hipertexto e utilizar a intertextualidade como chave para o preenchimento de elipses e indeterminações que o leitor vai vislumbrando aos poucos e unindo em um quadro que só no final da narrativa revela toda a sua intensidade e seu potencial de reconfiguração da história superficial. Assim acontece, por exemplo, na minificação “Aptº 901”, do mesmo livro:

Aptº 901

Só. Durante muito tempo só. Demasiado só nos anos.

Mas chegando ao apartamento com um saco nas costas no dia 13 de maio soube que aquele não era um dia, era uma data, data do fim da sua solidão.

Do saco tirou a argila. Molhou panos, arranjou ferramentas. Começou a modelar.

Não era bom escultor. As feições mal acabadas, os membros grosseiros, o todo desproporcional configuravam porém a mulher. Difícil foi arrancar a costela. A dor o manteve ao leito durante dias, dobrado sobre si mesmo, postura que nunca mais abandonaria, mesmo ereto, compensando o vazio.

A costela no chão secava para o novo lugar.

E levantando-se foi momento de fincá-la, com quanto amor, no barro. E soprar (Colasanti: 1978, s/p).

Essa construção é um dos traços marcantes da coletânea *A morada do ser*, na qual a intertextualidade é revelada de forma inesperada não apenas no final de cada minificção, mas também no final do livro, quando o leitor se depara com mais uma surpresa: a planta do prédio de apartamentos apresentada no início é então oferecida ao leitor com novos títulos que confirmam a referência intertextual de grande parte das minificções. A intertextualidade revelada no final da história secreta de “Aptº 901” é reafirmada pelo título “Adão e Eva”, e mesmo a minificção “Poço” (cuja intertextualidade era construída na história superficial) tem seu final reconfigurado pelo título “A galinha sem ovos de ouro”, que confirma a referência à história de “João e o pé de feijão”, mas ao mesmo tempo diverge dela (como alerta a preposição “sem”, uma vez que, no conto original, João volta para sua mãe com os ovos de ouro) em uma releitura paradoxal.

Ponto alto da composição temática altamente integrada pretendida por Marina Colasanti para seus livros de minificção, *A morada do ser* é ao mesmo tempo um exemplo da predileção da autora pelas obras abertas. Convencida de que a intenção do autor ou de um espaço tradicional de leitura não precisa estar em primeiro plano ou mesmo guiar o leitor, Colasanti esconde as tão valiosas orientações de leitura normalmente contidas nos títulos de minificções e publica um livro sem numeração de páginas, como ela mesma justifica:

Não tem títulos porque eu queria que o leitor entrasse no conto como se entra num apartamento cujos proprietários a gente não conhece, na surpresa. No fim [...] botei os títulos, porque aí, a curiosidade primeira já sanada, ele tem direito a mais uma informação sobre aquela gente que ele esteve visitando (Colasanti: 2004b).

E ainda:

A primeira edição não tinha numeração nas páginas. [...] Para mim era mais um artifício para deixar o leitor fora de um espaço tradicional de leitura e dentro de um espaço plural de corredores de andares e de presenças. Onde ele poderia ler como quisesse (Colasanti: 2008, 141).

Além das características citadas até aqui, *Zooilógico* e *A morada do ser* somam exemplos de um traço da escrita de Marina Colasanti que ela empregaria em muitas de suas obras, em prosa e em poesia, em espelhos mínimos ou nem tanto, e que se tornaria uma marca registrada de sua minificção: o humor. Incorporado à postura crítica e problematizadora dos textos da autora, o humor de Colasanti é o feitiço final utilizado para esconder completamente as armadilhas preparadas para o leitor, ou, segundo ela mesma, uma maneira mais simpática de dizer coisas um pouco terríveis, em vez de dizê-las com muita afirmação ou com um tom de autoridade (Colasanti: 2007). Este último elemento completa a definição de minificção adotada por Colasanti, trabalho de precisão e delicadeza na combinação de intensidade, tensão e humor:

Miniconto trabalha com o humor, quer dizer, esse é o meu conceito de miniconto porque é um gênero pouco trabalhado, portanto pouco analisado. A minha postura é que o miniconto tem um conteúdo dramático, um conteúdo intenso. Você pode num ou noutro aliviar, manter um ou outro jocoso porque também senão ninguém aguenta e você tá fazendo um livro de filosofia disfarçado de contos. O conteúdo do miniconto tem que ser denso e o humor

serve porque a pessoa entra de alma leve porque tem um colorido do humor e aí fica com o pé preso na armadilha e sacode o pé e não dá mais para sair. Aí eu já prendi o pé do leitor. Ele sendo muito curto, você não tem espaço para ação, você tem que ser muito cuidadoso, não pode fazer descrições, acertos temporais, explicar o caráter da personagem. Você serve carne crua, tem que ser rápido o jogo! Muito rápido e ao mesmo tempo você tem que dar ao leitor os elementos essenciais porque quando você chegar ao fim do conto e virar a mesa, ele tem que estar com os dados na mão senão ele não te acompanha. É necessário que ele venha com você. Ele tem que vir com você e ao mesmo tempo se surpreender. É um jogo muito delicado, muito bonito (Colasanti: 2013b).

O processo de elaboração desse seu jogo delicado é descrito com maestria em “Um tigre de papel”, metáfora de seus próprios miniespelhos, sempre prontos a atacar o leitor desavisado que inocentemente aceita o convite da autora para adentrar a narrativa. Em contraste com a riqueza e a leveza do estilo rococó (história na superfície), a natureza feroz do tigre se materializa lentamente, não pela palavra, mas por seus vestígios (elipses, pontas de icebergs), e se intensifica ao se aproximar cada vez mais de seu oposto – primeiro farejando, depois roçando –, em movimentos descritos por verbos muito delicados, embora cada vez mais perigosos. A tensão cresce em um salto – um movimento brusco que produz vertigem – e se confirma por algo tão leve quanto a palavra não escrita: um contraste sonoro entre o miado terrível e o tilintar de cristais.

Então o que parecia domesticado pelo escritor e desvendado pelo leitor revela a força e a velocidade latentes em seus músculos tensionados e assume a direção da narrativa, que agora

avança estraçalhando e derrubando seu cenário anterior, totalmente invadida pela natureza de sua história secreta. A possibilidade de um final em que o escritor retome a palavra e domine a narrativa é totalmente destruída por uma nova ameaça que avança lentamente e cai sobre o escritor e sobre o leitor na forma de um ponto final que interrompe bruscamente a narrativa, causando nova vertigem:

Um tigre de papel

Sabendo que a ele caberia determinar seus movimentos e controlar sua fome, o escritor começou lentamente a materializar o tigre. Não se preocupou com descrições de pelo ou patas. Preferiu introduzir a fera pelo cheiro. E o texto impregnou-se do bafo carnívoro, que parecia exalar por entre as linhas.

Depois, com cuidado, foi aumentando a estranheza da presença do tigre na sala rocó em que havia decidido localizá-lo. De uma palavra a outra, o felino movia-se irresistível, farejando o dourado de uma poltrona, roçando o dorso rajado contra a perna de uma papeleira.

Em vez de escrever um salto, o escritor transmitiu a sensação de movimento com uma frase curta. Em vez de imitar o terrível miado, fez tilintar os cristais acompanhando suas passadas. Assim, escolhendo o autor as palavras com o mesmo sedoso cuidado com que sua personagem pisava nos tapetes persas, criava-se a realidade antes inexistente.

O quarto parágrafo pareceu ao escritor momento ideal para ordenar ao tigre que subisse com as quatro patas sobre o tamborete de *petit-point*. E já a fera aparentemente domesticada

tensionava os músculos para obedecer quando, numa rápida torção de corpo, lançou-se em direção oposta. Antes que chegasse a vírgula, havia estraçalhado o sofá, derrubado a mesa com a estatueta de Seves, feito em tiras o tapete. Rosnados escapavam por entre letras e volutas. O tigre apossava-se da sua natureza. Já não havia controle possível. O autor só podia acompanhar-lhe a fúria, destruindo a golpes de palavras a bela decoração rococó que havia tão prazerosamente construído, enquanto sua criatura crescia, dominando o texto.

Impotente, via aos poucos espalharem-se no papel cacos de móveis e porcelanas, estilhaçar-se o grande espelho, cair por terra a moldura entalhada. Não havia mais ali um animal exótico na sala de um palácio, mas um animal feroz em seu campo de batalha.

O escritor esperava tenso que o cansaço dominasse a fera, para que ele pudesse retomar o domínio da narrativa, quando o viu virar-se na sua direção, baixar a cabeça em que os olhos amarelos o encaravam, e lentamente avançar.

Antes que pudesse fazer qualquer coisa, a enorme pata do tigre abatendo-se sobre ele obrigou o texto ao ponto final.

FIM (Colasanti: 1986, 207).

Após o ponto final, apenas uma palavra ousa desobedecer a ordem do tigre e se impõe centralizada e em letras maiúsculas, remetendo não apenas ao “fim” que tradicionalmente encerra um texto, mas também ao trágico fim do autor, ao fim que cabe ao leitor imaginar e ao fim de *Contos de amor rasgados*, terceiro livro de minificção de Marina Colasanti, que em sua última página traz “Um tigre de papel”.

Desvendando a armadilha

Em afinidade com o modelo latino-americano de minificação descrito por Francesca Noguero (2010, 80), Marina Colasanti produz miniespelhos repletos de paradoxos voltados para a demonstração da inexistência de verdades absolutas, da inversão de planos e temas privilegiando as margens frente aos centros canônicos, do recurso ao humor e à ironia como atitudes distanciadoras e carnalizadoras, do virtuosismo intertextual e da exigência da participação ativa do leitor na articulação das diversas interpretações oferecidas. A combinação desses ingredientes envolve cada um de seus textos brevíssimos com uma rede de “fatos incertos e palavras cegas” (Piglia: 2004, 103) que perversamente engana e confunde o leitor até que, iludido e indefeso, ele chegue ao momento em que o abismo do texto se abre sob seus pés e sinta com total intensidade o golpe que o desafia a problematizar e reprogramar o que até então tomava por palpável e estável.

Esse desafio faz da minificação um jogo ardiloso durante o qual, como podemos ver nos miniespelhos de Marina Colasanti, labirintos e pontes, enigmas e associações são propostos e desvendados, mas onde novas armadilhas se escondem e se multiplicam a cada nova leitura, como nos mostra um dos textos-chave de *Hora de alimentar serpentes* (2013a):

Dia chegaria

Hora de alimentar as serpentes que habitavam sua cabeça.
Concentrou o pensamento em pequenas criaturas vivas, rã, passarinho. Um gosto de sangue chegou-lhe à boca, e o mover-se do novelo

sibilante, que apenas intuía, aquietou-se. Sua segurança estava garantida por mais algum tempo. Dia chegaria, entretanto, em que suas inquilinas haveriam de pôr ovos (Colasanti: 2013a, 343).

Nos leitores que aceitam entrar no jogo, mesmo após acreditarem ter aquietado o novelo sibilante despertado em sua mente, fica sempre a desconfiança de que a qualquer momento possam nascer, do eco daqueles minicontos dentro deles, novas criaturas famintas exigindo outra vez sua atenção.

Referências

COLASANTI, Marina. *Zoológico*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *A morada do ser*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

_____. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. “Letras femininas: Marina Colasanti fala sobre literatura, vida, amor e feminismo”. Entrevista concedida a André Azevedo da Fonseca. *Jornal Revelação*, nº 245, mai. 2003. Disponível em <http://www.revelacaoonline.uniube.br/portfolio/0514col1.html>. Acesso em 29 abr. 2013.

_____. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004a.

_____. *Sempre um papo*. Brasília: TV Câmara, 19 out. 2004b. Programa de TV.

_____. “Entrevista realizada com Marina Colasanti”. In: ALBORNOZ, Carla Victoria. *Pequenas resistências da narrativa: a microficção em três vozes*. Dissertação de mestrado. Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Hora de alimentar serpentes*. São Paulo: Global, 2013a.

_____. “Marina Colasanti: chegar com concisão ao âmago das coisas”. Entrevista concedida a Kátia Persovisan. *Blog Marina manda lembranças*, jun. 2013b. Disponível em <http://www.marinacolasanti.com/2013/06/chegar-com-concisao-ao-amago-das-coisas.html>.

- FERNÁNDEZ PÉREZ, José Luis. “Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano”. In: ROAS, David (org.). *Poéticas del microrrelato*. Madri: Arco Libros, 2010, pp. 121-54.
- NOGUEROL, Francisca. “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”. In: ROAS, David (org.). *Poéticas del microrrelato*. Madri: Arco Libros, 2010, pp. 77-100.
- PELLEGRINO, Hélio. “Miniatura e vertigem”. In: COLASANTI, Marina. *Zoológico*. Rio de Janeiro: Imago, 1975, pp. 11-2.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ZAVALA, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.
- _____. “De la teoría literária a la minificción posmoderna”. *Ciências Sociais Unisinos*. São Leopoldo, pp. 86-96, jan./abr. 2007.