



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

VERTENTES DO FANTÁSTICO: LEITURAS DE *HORA DE ALIMENTAR SERPENTES*, DE MARINA COLASANTI

Juan Manuel Roca Benedek

Rio de Janeiro
2021

Juan Manuel Roca Benedek

VERTENTES DO FANTÁSTICO: LEITURAS DE *HORA DE
ALIMENTAR SERPENTES*, DE MARINA COLASANTI

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do título de Licenciatura em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Orientador: Prof^ª. Dra. Ana Crelia Penha Dias

RIO DE JANEIRO
Junho/2021

RESUMO

Entre diversas lacunas de representação na crítica literária brasileira encontram-se a literatura escrita por mulheres e a do gênero realismo fantástico, seguindo uma tradição latino-americana. O presente trabalho tem como objetivo trazer uma leitura da representação desse gênero na obra *Hora de alimentar serpentes* (2013), de Marina Colasanti. Parte-se da análise de quatro contos do compêndio, com foco na adoção de artifícios linguísticos e intertextuais para a construção do fantástico. Além disso, pensa-se a influência que exerce sobre o gênero a forma desses textos, definidos como minicontos ou microcontos. Com base nos textos, consideram-se leituras teóricas como Bessièrre (2012), Jozef (1986) e Rojo (2009) para atingir os objetivos propostos.

Palavras-chave: Leitura literária; Realismo fantástico; Minicontos; Marina Colasanti

RESUMEN

Entre múltiples lagunas de representación en la crítica literaria brasileña se encuentran la literatura escrita por mujeres y la del género del realismo fantástico, siguiendo una tradición latinoamericana. El presente trabajo tiene como objetivo plantear una lectura de la representación de ese género en la obra *Hora de alimentar serpentes* (2013), de Marina Colasanti. Se parte del análisis de cuatro cuentos de la colección, dándole enfoque a la adopción de artificios lingüísticos e intertextuales para la construcción del fantástico. Además, se piensa en la influencia que ejerce sobre el género la forma de esos textos, definidos como minicuentos o microcuentos. Basado en los textos, se consideran lecturas teóricas tales como Bessière (2012), Jozef (1986) y Rojo (2009) para lograr los objetivos propuestos.

Palabras clave: Lectura literaria; Realismo fantástico; Minicuentos; Marina Colasanti

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	01
2	BREVE LEITURA DE ALGUNS TRANSBORDAMENTOS DO FANTÁSTICO	03
3	A LINGUAGEM A SERVIÇO DO FANTÁSTICO	06
3.1	“Prólogo”	07
3.2	“Entre trânsito”	10
4	A INTERTEXTUALIDADE A SERVIÇO DO FANTÁSTICO	14
4.1	“Quarta história de insônia”	17
4.2	“Além, muito além!”	21
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	26
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	29

1. INTRODUÇÃO

Marina Colasanti, grande nome da literatura contemporânea brasileira, é uma escritora de diversas faces. Apesar de ser mais conhecida pelas suas produções no ramo da literatura infantil e juvenil, a autora ítalo-brasileira (nascida na então colônia italiana da Eritreia, na África) é dona de uma bibliografia que conta com mais de 70 obras desde 1968. Entre essas, encontram-se crônicas, contos, poesia, novelas e, de forma mais relevante a este trabalho, minicontos.

Com formação em artes plásticas, Colasanti declarou em mais de um momento que esse olhar tem grande influência sobre o seu fazer literário. Como barro a ser moldado, seus minicontos não apenas existem isoladamente, mas fazem parte de um todo nas suas obras, conectando-se uns aos outros por meio de eixos temáticos, narrativos, entre outros. Nas palavras da própria autora, o que ela queria ao construir seus volumes era “usar os minitextos para construir um painel mais amplo, exatamente como os fragmentos de um mosaico. Ao terminar o livro, o leitor teria atravessado, ainda que sem dar-se conta, uma reflexão sobre o tema, um ensaio.” (COLASANTI, 2014)

Dessa forma, sua primeira publicação de microcontos, chamada *Zoológico* (1975), constrói uma narrativa através de seus microcontos e de um extenso jogo metafórico e intertextual, que usa figuras animais para discorrer sobre experiências humanas. Esse tipo de construção teve sequência com a publicação de suas duas coleções subsequentes de microcontos: *A morada do ser* (1978), que constrói a estrutura de um edifício de apartamentos através dos contos; e *Contos de amor rasgado* (1986), no qual todos os contos tratam, de alguma forma, do sentimento do amor, principalmente o amor de mulheres e a mulheres.

É nesse contexto, portanto, que se insere a obra analisada no presente trabalho, *Hora de alimentar serpentes* (2013). À diferença dos três conjuntos de minicontos publicados anteriormente pela autora, o livro em questão não possui um eixo temático principal. Os 206 contos que compõem a obra não se entrelaçam todos diretamente, e oscilam entre a representação da feminilidade, de figuras animais, de questionamentos internos, de problemáticas sociais, dentre diversos outros temas que perpassam vários dos textos. No entanto, os temas se repetem, e uma série de relações intertextuais conectam grande parte dos contos, conferindo à obra, apesar das diferenças, um caráter de unicidade.

O presente trabalho tem como objetivo analisar, com base na leitura dessa obra, as incursões que as distintas narrativas fazem no gênero realismo fantástico. A partir de uma

compreensão teórica do gênero em questão, pretende-se analisar alguns fatores que permitem que, ainda que em um modelo de narração curto e conciso, seja possível garantir a mescla entre a realidade que conhecemos e a de outro universo de compreensão.

Argumenta-se, portanto, que dois elementos principais dessa obra passam a ser responsáveis pelo estabelecimento do fantástico nos breves contos da coleção em questão: a linguagem, cuja forma enxuta eleva a um caráter transformador dentro dos textos; e as referências intertextuais e interculturais utilizadas, que entrelaçam os contos entre si, e abrem, mais facilmente, realidades às leitoras e aos leitores.

A fim de verificar tal argumento, empregou-se uma metodologia de análise literária que parte do texto para nele descobrir as conexões e aproximações aos aportes teóricos apresentados. Seguindo essa forma de leitura, propõe-se analisar, almejando através desses a compreensão geral de diversos contos da obra, quatro relatos em específico: “Prólogo”; “Entre trânsito”; “Quarta história de insônia”; e “Além, muito além!”. Propõe-se, para mais, a divisão de tais contos em dois blocos de análise, conforme o enfoque que será dado a cada um deles: “A linguagem a serviço do fantástico” e “A intertextualidade a serviço do fantástico”.

Quanto à teoria, buscou-se não apenas a escritura considerada canônica a respeito do fazer narrativo, do conto, e do universo fantástico, como Cortázar (1994; 2004), Piglia (2004) e Todorov (2018); mas, também, buscaram-se vozes distintas, que fossem, de certa forma, conectadas à leitura proposta. Assim, a teoria de mulheres, muitas delas latino-americanas, a respeito da obra fantástica, do fazer literário, do gênero microconto, e até mesmo especificamente da escrita de Marina, pode ser aproveitada ao decorrer deste trabalho, como os aportes críticos de Bessière (2012), Cechinel (2015), Jozef (1986), Lajolo (2007), Leite (1985) e Rojo (2009). A elas, por fim, aliou-se a voz de Colasanti que, em mais de uma ocasião, discorreu sobre seu próprio fazer literário.

Unindo, dessa forma, teoria e leitura literária, parte-se da coletânea *Hora de alimentar serpentes*, de Marina Colasanti, para buscar representar de que formas, e através de quais elementos, o universo do fantástico, do insólito e irreal (à medida que não faz parte da realidade que vivenciamos), rompe suas barreiras e seus eixos e verte em direção ao que entendemos, até então, por real.

2. BREVE LEITURA DE ALGUNS TRANSBORDAMENTOS DO FANTÁSTICO

Marina Colasanti, escritora de obras tanto do realismo fantástico quanto daquelas que se consideram “contos de fada”, parece estabelecer plenamente as diferenças entre as duas formas de narrar uma história. Ainda que ambos escolham, através de seus textos, convidar o leitor e a leitora a adentrar um novo universo, distinto àquele que conhecem, essa abertura é feita de formas distintas.

No segundo tipo de relato citado, considerado um texto “maravilhoso”, realiza-se esse convite a outro universo de forma aberta, clara e direta. Esse tipo de narrativa é, frequentemente, iniciado pela expressão “Era uma vez”, indicativa de uma chave de leitura que abre portas a quaisquer acontecimentos que possam fugir à realidade conhecida, concreta. Segundo Irene Bessièrre (2012), os textos do campo do maravilhoso envolvem uma recusa do presente, eliminando contextos do real que conhecemos.

Por outro lado, ao criar, seguindo a tradição latino-americana, um contexto de realismo entremeado pela presença do fantástico dentro de detalhes e sutilezas, Marina Colasanti realiza uma espécie de jogo com as fronteiras entre os dois universos. Assim, seus textos fantásticos poderiam se aliar à definição feita por Cortázar (2004) em seu ensaio denominado “El estado actual de la narrativa em Hispanoamérica”:

(...) para mim a ideia de fantástico não significa somente uma ruptura com aquilo que é razoável e lógico ou, em termos literários e sobretudo da ficção científica, a representação de elementos inimagináveis dentro de um contexto cotidiano. Sempre pensei que o fantástico não aparece de forma áspera ou direta, nem é cortante, mas sim se apresenta de uma maneira que poderíamos chamar de intersticial, que desliza entre dois momentos ou duas ações no mecanismo binário típico da razão humana a fim de nos permitir vislumbrar a possibilidade latente de uma terceira fronteira, de um terceiro olho (...).¹ (p.134).

Dessa forma, Colasanti parece compartilhar dessa teoria, visto que tampouco permite que o surgimento do fantástico na sua obra ocorra de forma direta, “cortante”. Pelo contrário, a escritora chama o leitor e a leitora a aceitar seu jogo de realidades através de seu trabalho com a terceira fronteira mencionada por Cortázar, inserindo-a em meio às situações de forma

¹ Tradução livre do autor: Citação original: “[...] para mí la idea de lo fantástico no significa solamente una ruptura con lo razonable y lo lógico o, en términos literarios y sobre todo de ciencia ficción, la representación de elementos inimaginables dentro de un contexto cotidiano. Siempre he pensado que lo fantástico no aparece de una forma áspera o directa, ni es cortante, sino que más bien se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial, que se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera, de un tercer ojo [...]”

intensa, ainda que velada. Para tal, aproveita-se das potências do discurso, inclusive com um uso abundante de recursos expressivos como metáforas, personificações e eufemismos; de certos elementos de um ideário coletivo, através de um jogo de intertextualidades que percorre toda a obra; e, finalmente, das imagens insólitas consequentes desse labor.

Para uma conceituação mais aprofundada do fantástico segundo será concebido ao longo deste trabalho, aproveitam-se as palavras de Bessière (2012), quando coloca que:

(...) é preciso considerar que o relato fantástico não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame. (p.307).

Assim, podemos perceber que a construção do fantástico exige não apenas o estabelecimento de uma nova realidade paralela à nossa, de uma “terceira fronteira”, mas que essa realidade formada seja capaz de conter suficientes elementos da nossa para torná-la crível ao leitor e à leitora. Quem for capaz de adentrar esse novo mundo não se surpreenderá a princípio, como poderia ocorrer na leitura de um texto do campo do maravilhoso. No fantástico, a surpresa vem da quebra de uma confiança estabelecida nessa mescla de realidades: o/a leitor(a) acredita que o universo lido é o seu, até um ponto em que deixa de ser, mas permanece atrelado ao seu, não recusando-o, mas incorporando-o a essa nova verossimilhança construída.

Um resultado possível dessa mescla é que quem escreve passa a considerar que a realidade que constrói é perfeitamente apreensível dentro do comum, assumindo os elementos do irreal como componentes da realidade. Por conseguinte, também o fazem os leitores e as leitoras, que aceitam aqueles novos pedaços de realidade como componentes de um mundo que passam a estabelecer junto com a autora ou o autor.

Nesse sentido, interessa perceber, a fim de análise, o veículo utilizado em *Hora de alimentar serpentes* para estabelecer a construção do fantástico: o microconto, ou miniconto. Apesar de nada surpreendente vindo de uma escritora que diz ter “como regra, chegar, com o máximo de economia, ao máximo de resultado”, e cuja alegria diz ser “chegar, com concisão, ao âmago das coisas” (COLASANTI, 2013), cabe entender desde o início que, sendo ao realismo fantástico necessário estabelecer primeiro um senso de concretude, para logo violá-lo com a irrupção do insólito, torna-se significativamente mais complexo estabelecê-lo quanto menor a forma utilizada. Com sua supracitada preferência pela brevidade, no entanto, Marina Colasanti assume esse risco e esse desafio, utilizando-se de notável precisão vocabular, e

usufruido de metáforas, metonímias e, principalmente, intertextualidades para construir realidades.

3. A LINGUAGEM A SERVIÇO DO FANTÁSTICO

Pode-se considerar que uma grande característica do texto fantástico pertence à categoria da linguagem. Evidente que, em qualquer texto literário, o plano da linguagem predomina, e é nele que se constroem os fatores textuais. Porém, nesse tipo de relato, que oscila sobre o limiar entre nosso universo e outros que não conhecemos, a potência de cada palavra é elevada. No fantástico, a essa categoria é dado o poder de colocar em dúvida até mesmo nossas noções de realidade, tornando-a, inclusive, mais poderosa que o próprio real. A partir do momento em que um único termo é capaz de realizar o transporte imediato, e muitas vezes até violento, da realidade que conhecemos a outra que estamos ainda por conhecer, sugere-se que a soberania da linguagem sobre qualquer outra característica nessa forma narrativa é estabelecida.

Em uma interpretação das palavras de Bessière (2012), adentrar o campo do fantástico seria “passar da ineficiência de um código (...) para a eficiência de outro que ainda não nos pertence” (p. 14). Compreende-se, portanto, que na obra fantástica a nossa linguagem se torna nada mais que um empréstimo, uma forma passageira que toma elementos que não nos pertencem e aos quais ela não pertence; elementos que, usando nossas palavras como roupagem, podem se tornar acessíveis a nós.

Além disso, a forma escolhida nesse livro para a expressão desse fantástico é, por sua conta, potencializadora de discursos. Se os contos, diz Cortázar (1994), são responsáveis por “recortar um fragmento da realidade, impondo-lhe certos limites, porém de forma que esse recorte aja como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito maior”² (p.371), os minicontos, ao agrupar em um espaço ainda menor essa mesma amplitude, tensionam consideravelmente mais a forma e a linguagem, gerando um texto que não dá espaço a meioditos, e no qual cada palavra abre uma nova realidade. Com a radicalização do conceito cortazariano, portanto, os usos e as nuances da linguagem passam a ser ponto imprescindível à leitura e compreensão dessas narrativas.

Conforme escreve Violeta Rojo (2009) a respeito da linguagem no miniconto:

A brevidade na literatura gera uma grande precisão linguística. Ao ter que utilizar um número escasso de palavras, descrever situações rapidamente, definir personagens em

² Tradução livre do autor: Citação original: “recortar un fragmento de la realidad, fijandole determinados limites, pero de manera tal que ese recorte actue como una explosión que abre de par em par una realidad mucho más amplia.”

poucas, porém justas, pinceladas, o escritor deve utilizar as palavras exatas, precisas, efetivas, que signifiquem exatamente o que se quer dizer.³ (p.64).

Enxergando-se através das palavras da autora que a linguagem é ponto central à construção e, por conseguinte, à leitura de mini e microcontos, e retomando-se dos parágrafos anteriores que ela é conteúdo imprescindível à construção do fantástico, entende-se que a forma, nos relatos em questão, contribui tanto quanto a temática para a necessidade de uma atenção especial a essa categoria na leitura crítica dos textos.

3.1. “Prólogo”

A partir desses conceitos em relação aos usos da linguagem a serviço do fantástico, pode-se seguir à análise de dois contos da obra. É interessante, nesse sentido, iniciar a leitura pelo relato de abertura do livro, denominado, não à toa, “Prólogo”. Segue, na íntegra, o texto:

Enfiou a serpente na agulha. E começou a costurar. (COLASANTI, 2012, p.13).

Pode-se afirmar que a potência do conto de abertura de um compêndio de micronarrativas como esse passa pela necessidade que ele tem de apresentar esse tema, sugerir a proposta, e indicar as regras do jogo que começará a ser travado nas páginas entre a escritora e os leitores e as leitoras. O próprio título indica que, apesar de um livro de relatos (e, argumenta-se, mais ainda de microrrelatos) não exigir uma ordem específica a ser seguida na leitura, esse conto deveria ser acessado previamente à leitura do restante da obra: é um espaço de abertura, de primeiras palavras, de primeiros conceitos. Nesse caso, sendo composto apenas por duas frases, o conto não parece deixar espaço para que as supracitadas regras não sejam entendidas. Vemo-nos, invariavelmente, frente à promessa de uma costura, ao primeiro ponto de uma grande tessitura que será iniciada.

A imagem da tecelagem é muito antiga à produção de Colasanti, que conta com obras, como *A moça tecelã* (Global, 2000), em que esse conceito é não só central, mas também aberto

³ Tradução livre do autor. Citação original: “La brevedad en la literatura genera una gran precisión en el lenguaje. Al tener que utilizar un número escaso de palabras, describir situaciones rápidamente, definir personajes en pocas pero justas pinceladas, el escritor debe utilizar las palabras exactas, precisas, efectivas, que signifiquen exactamente lo que se quiere decir.”

a diversas interpretações relacionadas a uma subversão das mitologias e dos contos de fadas clássicos que falam de vivências femininas. Além disso, a autora parece buscar abordar a própria estrutura narrativa a partir do conceito da costura.

É possível, portanto, estender essa antiga relação autora-teçelã até entender que seus volumes de contos e minicontos, como ela própria descreve em mais de uma ocasião, são, em si, uma construção narrativa em teia, pensados para serem lidos como um todo, com um desejo de unidade. Assim, ao longo de cada obra a escritora construiria grandes tecidos com seus leitores e suas leitoras, dando um novo ponto a cada narrativa.

Não se considera surpreendente, dessa forma, que o conto de abertura de uma obra como tal seja exatamente relacionado à arte de tecer. No entanto, o que chama a atenção nesse miniconto é a seleção do material; a costura, diz-nos a autora desde o primeiro momento, será feita com serpentes.

Aqui, cabe retomar as palavras da própria escritora quando escreveu sobre sua produção, abordando também esse livro: “Desde o início, preferi a serpente a qualquer outro fio. Serpente, não pelo veneno mas pelo risco, serpente não pelo medo mas pela sedução, serpente porque coleante, viva, e inesperada”. (COLASANTI, 2014). A escolha desse fio condutor para a obra demonstra, então, que serão contos permeados por esse mesmo sentimento de risco, de sedução, pela mesma adrenalina que causa, por exemplo, o momento em que se devem alimentar serpentes. Desde esse princípio salta, portanto, a potência do título da obra para a compreensão da chave de leitura que a narrativa de Colasanti tenta entregar desde o início.

Nesse quesito, faz-se interessante analisar a escolha desse conto como abertura do compêndio. Afinal, a noção da serpente como um risco, conforme explica Colasanti, permeia diversos outros contos da obra, e essa figura coleante não é de nenhuma forma estranha a essas narrativas. Por exemplo, em “Dia chegaria”, conto que se abre contemplando a frase que dá nome ao livro: “Hora de alimentar as serpentes que habitavam sua cabeça”; depara-se com uma figura narradora que sofre o supracitado sentimento de risco proposto pela autora para a obra. Em “E por fim”, apresenta-se um homem que, após decidir tatuar uma cascavel, acreditando na virilidade do ato, tem o animal vivo por baixo da pele, não mais controlável em forma de tatuagem, estático.

Eis, então, o que destaca o “Prólogo” de outras menções ao réptil feitas no livro: aqui, a serpente oferece o mesmo risco, a mesma sedução, e o mesmo medo, mas esses sentimentos podem, e serão, maleados e reconstruídos pela autora ao longo de todas as narrativas. A serpente, na mão da figura narradora e, argumenta-se, também da autora, se torna instrumento

de trabalho, controlável, adaptável, passível de ser transformada em algo novo e muito maior do que era. Assim, a escolha de abrir *Hora de alimentar serpentes* com a noção de que é possível, de certo modo, dar-lhes nova forma e dimensão, torna-se profundamente descritiva do que Colasanti tentou fazer ao longo da obra, transformando o medo e o perigo à sua ordem.

Propõe-se pensar além, com base na interpretação anterior da teoria cortazariana a respeito do conto, que cada seleção vocabular ou morfossintática realizada na produção de um microrrelato carrega peso significativo, uma vez que lhe seria conferido o potencial de “abrir universos”. Assim, caberia uma análise minuciosa de determinadas partes do conto, a fim de compreender as possibilidades estruturais que ele confere a quem lê.

É importante ressaltar, portanto, que, além de ser composto apenas pelas supracitadas duas frases, é um conto em que os dois verbos presentes (“enfiar” e “costurar”) encontram-se conjugados na terceira pessoa do singular, porém não aparece explicitado qualquer referente de sujeito para esses verbos. Com isso, o resultado semântico alcançado parece ser o de não haver a certeza de quem realiza a ação: se um personagem na história, se o narrador ou a narradora, se o leitor ou a leitora. Sugere-se que, mais do que incerteza, essa escolha propõe uma dissolução de barreiras: se não se sabe quem realiza a ação, podem ser todos e todas, que recaem sobre um mesmo patamar dentro do texto. Tendo o texto, além, o caráter de prólogo mencionado, entende-se que essa mistura de vozes e de agentes se manterá ao longo do livro.

E não se deve, finalmente, perder de vista em momento algum a potência do fantástico involucrada nesse breve relato, potência essa que se argumenta ser construída com base em todas as questões intralinguísticas e extralinguísticas analisadas. Ainda que, nesse caso, sutil, o sentimento do fantástico se apresenta na mistura da realidade do ato da costura com a impossibilidade física de realizá-lo com uma serpente, uma mistura que fica exposta na naturalidade com a qual a autora narra a situação.

A própria forma, como dito, intensifica a crença na sobreposição natural de realidades, segundo Bessièrre (2012): a figura que narra o conto não se propõe a usar mais do que duas frases, com dois simples verbos de ação, para explicar a situação; não se aceita a possibilidade de que seja necessário mais do que esse curto espaço para compreender algo que, pela brevidade, deve se considerar simples, corriqueiro.

Nessas poucas palavras, Colasanti abre um universo muito maior do que o que está contido nessa linha de texto, no qual o irreal assume para si a forma e a força do real, até que não podemos mais, como leitores e leitoras, distinguir um do outro. Afinal, como no caso da seleção morfossintática citada, não existe essa distinção, pois o texto se fecha em sua própria

verossimilhança. A simplicidade da linguagem empregada, portanto, se torna chave essencial para a leitura compreensiva: fosse necessário explicar de forma extensa as regras de uma nova realidade, a autora provavelmente o teria escolhido fazer. O que fica entendido com a falta de tais características explicativas é que a realidade apresentada é, sim, a nossa, apenas vista sobre uma distinta ótica, em um novo universo de compreensão do nosso mundo.

Nesse universo no qual se encontra a obra a ser lida, nos avisa a autora desde a primeira página, serpentes podem passar pelo buraco de uma agulha e se tornar material de tessitura; a partir disso, devemos estar abertos e abertas para que as realidades, ao longo dos textos, se sobreponham, se invadam, transbordem uma para a outra. Apenas realizando esse pacto de leitura seremos capazes de compreender essas curtas e potentes narrativas e arriscar-nos a acessar o todo da costura proposta.

3.2. “Entre trânsito”

No segundo relato a ser tratado, já próximo ao final do livro segundo a ordem estabelecida no índice, pode-se enxergar como essas relações linguísticas em prol de marcações do insólito se aprofundam. Segue, na íntegra, o conto “Entre trânsito”:

Centro de cidade. Entre os carros retidos no engarrafamento, o camelô sopra bolhas de sabão tirando o líquido do vidro que está vendendo. Em algum lugar um sinal se abre, os carros começam a se mover lentamente. Levada pelo ar quente dos escapamentos, uma bolha paira, se lança adiante, e estilhaça o para-brisa de um carro que acelera. (COLASANTI, 2012, p.323).

Desde a primeira frase do conto, a cena que é inicialmente apresentada é perfeitamente cotidiana para qualquer pessoa que conviva no meio urbano. Nesse contato inicial com o texto, alcança-se enorme força descritiva com o uso de apenas um substantivo comum e uma locução adjetiva a ele ligada: "centro de cidade". Quando conjugados esses termos ao título do relato, previamente acessado por quem lê, que faz referência a uma situação de trânsito, o cenário se pinta imediatamente na cabeça desse leitor e dessa leitora: é comum, é palpável, é real.

Além disso, não se fazem necessários quaisquer outros acessórios sintáticos, em parte devido à ausência de artigo nessa locução inicial; o narrador ou a narradora não propõe um cenário espacial específico; não fala de uma cidade, mas de todas. Através dessa construção

generalizante, abre-se uma lacuna no texto, e acessa-se imediatamente um imaginário de cidade presente em cada leitor e leitora que tenham contato com esse espaço urbano, que preenchem o vazio sintático com uma semântica própria.

Assim, com esse início, a narrativa consegue que, em meio a todos esses textos que serão redigidos em conjunto com a autora por cada pessoa que lê o texto, um ponto central seja mantido: o cenário de cidade imaginado será, muito provavelmente, do cotidiano daquele indivíduo; e isso se faz importante para ler com precisão o miniconto. Novamente, a sobreposição de realidades (BESSIÈRE, 2012) atua a favor da compreensão e apreensão do universo insólito construído, mesmo em um espaço tão curto de expressão. Afinal, a realidade palpável de cada leitor(a) necessita se mesclar à nova realidade proposta para que o fantástico entremeado nessa última seja realmente apreensível.

Na sequência a esta primeira frase, é-nos apresentado um personagem tão urbanamente cotidiano quanto o cenário em que se passa a narrativa: um vendedor de camelô que realiza seu trabalho em meio ao trânsito citadino. É interessante observar que, a partir dessa segunda frase, em contraponto ao período inicial meramente descritivo de cenário, tudo no conto são ações, inquietudes, e é assim que entra em cena o personagem: em movimento rápido entre os carros, em claro contraste com os carros "retidos no engarrafamento". Argumenta-se que, para esse homem, não há tempo para pausas ou retenções, e o momento de descanso alheio é o seu momento de trabalho.

É importante, linguisticamente, perceber que a única referência a esse personagem no texto não lhe confere nome próprio, e é feita através do seu trabalho: ele não é, como em outros contos do livro, um homem, mas um camelô, uma metonímia viva que compõe o cenário da cidade. Cabe, aqui, uma análise segundo Todorov (2018), que afirma que:

Se o agente de uma oração for um nome comum (um substantivo), devemos submetê-lo a uma análise que possa distinguir, na própria palavra, seus aspectos denominativo e descritivo. Dizer, como costuma fazer Bocaccio, “o rei da França”, “a viúva” ou “o criado” é ao mesmo tempo identificar uma pessoa única e descrever algumas de suas propriedades. (p.168).

Portanto, ao utilizar o termo “camelô” para situar o personagem desta narrativa, entende-se que a voz que narra a história busca situar essa condição como uma propriedade inerente ao homem. Diz-se melhor que sua referência não é somente ser um camelô, mas “o” camelô, parecendo ser o artigo definido a forma da autora de denunciar que, quer se queira ou

não, essa figura fará parte de todo cenário urbano. Não é um camelô que por acaso está na cena, mas aquele que necessariamente está, e ela apenas ressalta sua presença no decorrer do conto.

Iniciado o movimento dos carros, o camelô precisa parar seu trabalho, mas os traços dele se mantêm: uma única bolha ainda paira. Em meio a esse espaço dos carros, do conforto, da aparente inércia e calma, que, conforme dito, não é o espaço desse trabalhador, sua marca ainda é vista, sua presença permanece. E eis que, a partir disso, a voz narrativa dá a cartada final, introduzindo o elemento do fantástico nesse espaço até agora completamente afim à realidade de quem lê.

Como mencionado, o camelô surge como elemento componente daquele espaço, como uma parte de um todo, alguém que até poderia ter sido incluído no imaginário urbano com o qual o/a leitor(a) tivesse preenchido a lacuna proposta no início, mas a quem não teria dado atenção se não fosse a evidenciação realizada pela autora. Encontrando-se dentro de um dos carros em movimento, ou simplesmente lendo um texto em que o foco fosse dado a quem está neles, argumenta-se que não se notaria o indivíduo trabalhador que fica para trás quando se inicia o movimento.

Conforme dito, no entanto, seu trabalho existe, permanece, resiste e invade: a bolha que paira, elemento de fragilidade, que na nossa realidade é facilmente rompível, se faz capaz de estilhaçar o vidro de um dos carros; e, com isso, o trabalho desse indivíduo se mete naquele espaço anteriormente fechado a ele, que não lhe conferia nem atenção. Metonimicamente, dessa forma, podemos considerar nesse movimento da bolha de sabão a narrativa desse camelô sendo capaz de ocupar um espaço que não é seu e que sequer lhe reconhece a existência, fazendo-se visto, sentido.

Bella Jozef, em seu livro sobre a Modernidade intitulado *A máscara e o enigma*, afirma:

O fantástico, como categoria do literário, é um discurso que coloca em discussão a lógica da realidade compreendida como real, acusando as contradições do mundo contemporâneo. [...] Na literatura fantástica não se trata de crer no real para reconhecer o imaginário, mas, tomar por imaginário o real que recusamos assumir. (JOZEF, 1986, p.219).

É possível analisar que Jozef, com essas palavras, busca aprofundar o potencial do relato fantástico de estabelecer uma nova realidade em que os elementos daquela que conhecemos são participantes ativos, mas não exclusivos. Assim, abre-se à possibilidade de uma existência em que os maus elementos desse nosso real, aqueles que nos incomodam e

tornam nossa realidade menos palatável, igualam-se, na categoria de fantástico, a algo insólito, inconcebível.

É através dessa transição que entra a denúncia possível desse relato, no qual a voz da narração parece fazer o seguinte questionamento: se o fato de ignorarmos frequentemente a existência do vendedor de bolhas de sabão pode facilmente pertencer ao mesmo universo de absurdo em que uma dessas bolhas é capaz de romper um vidro, como é possível que essa contradição permaneça na nossa realidade? Ou melhor, como é possível que continuemos acreditando em uma realidade isenta de absurdo? A denúncia, portanto, é à facilidade com que aceitamos que uma bolha se parta, que um trabalhador de camelô seja ignorado, conjugada à dificuldade que temos em acreditar no contrário: na força de impacto de uma bolha de sabão, ou em uma história que dá enfoque a esse trabalhador esquecido.

Esse pequeno relato sugere funcionar, então, como uma ilustração do fenômeno que propõe Jozef. Somos obrigados e obrigadas, nessas poucas frases, não só a deparar com a realidade e a presença daquele trabalhador, mas com a invisibilização que, diariamente, fazemos sem perceber. Como a bolha ao carro, o texto estilhaça os vidros de nossa realidade, apresentando em um curto espaço a dimensão social que pode existir no relato fantástico. Através da sobreposição de realidades que leva a situação ao absurdo e gera algo que seria, no nosso mundo, fisicamente incoerente; e assumindo, assim, uma linguagem do absurdo, a autora parece se propor a reconhecer e delatar esses absurdos presente na nossa realidade (Jozef, 1986, p. 206).

4. CONSTRUÇÕES INTERTEXTUAIS DO FANTÁSTICO

Ao discorrer a respeito das características do miniconto, Violeta Rojo (2009) ressalta como um fator principal a presença do que ela denomina quadros no texto, referindo-se a elementos representativos do mundo, que permitem o aferimento e a cognição de “não-ditos”, ou melhor, “não-explicados” na trama. De acordo com a autora, o uso de tais quadros é a única forma possível de comprimir a narrativa da forma desejada e alcançar a concisão linguística necessária a esse tipo de texto.

Entende-se, portanto, que quem se dispõe a escrever mini ou microcontos deve considerar que quem os lerá será capaz de compreender as referências aplicadas sem a necessidade de maiores explicações; portanto, pode-se considerar que é preferível que os quadros utilizados pertençam a qualquer universo de cognição comum. Fazendo referência, a fim de exemplificação, a um dos textos lidos anteriormente, no conto “Entre trânsito” é muito mais efetivo o uso que a autora faz do referente “centro de cidade”, que, como dito, abre uma lacuna que pode ser preenchida pelo leitor e pela leitora de acordo com sua própria vivência e conhecimento, do que teria sido, por exemplo, a opção pela referência “centro do Rio de Janeiro”. Através do quadro mais amplo, a narrativa é capaz de garantir que o texto chegará mais facilmente a mais leitores(as), sem precisar dispor de espaço textual e narrativo para descrever como seria o centro de qualquer cidade específica.

Nesse sentido, Rojo indica que, além desses que ela denomina como quadros genéricos, como no exemplo anterior, a principal estratégia aplicada por escritores e escritoras desse tipo de texto é a utilização de quadros intertextuais. Segundo Genette (1989 *apud* ROJO, 2009, p.71), a intertextualidade é “um enunciado cuja plena compreensão supõe a percepção de sua relação com outro enunciado ao qual alguma de suas inflexões necessariamente remete, não sendo perceptível de outra forma”⁴. Compreende-se, portanto, que se trata de uma relação que abre espaço à inferência de determinadas características ou imagens a partir de referências a algum espaço que as tenha previamente construído, em uma espécie de jogo de transmissão de informação de um enunciado a outro.

Observa-se, portanto, que esse tipo de construção é especialmente vantajoso para quem tenciona escrever um mini ou microconto. Seguindo os postulados de Rojo sobre a importância

⁴ Tradução livre do autor. Citação original: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.”

de reduzir ao máximo a necessidade de explicações alongadas nesse tipo de relato, as intertextualidades surgem como uma forma de acessar determinadas cognições a partir do acionamento de um conhecimento prévio de quem lê, que, muitas vezes, perpassa campos como o do mitológico ou literário.

Segundo Koch (1896 *apud* ROJO, 2009, p.72), o miniconto “... não depende de uma obra contígua para completar seu significado, mas às vezes aproveita alguma que esteja na memória do leitor, em um jogo intertextual e, frequentemente, metaliterário.”⁵ Isso é capaz de explicar, segundo a autora do *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, a grande quantidade de nomes de personagens e situações que remetem a elementos da mitologia, do folclore, da história, dentre outros (ROJO, 2009) que podem ser encontrados no miniconto como um todo genérico.

Dentro desse contexto de intertextualidades, facilmente se insere a escrita em minicontos de Colasanti. Especialmente na obra referida, a autora constantemente brinca com referências intertextuais, que não impedem a leitura de alguém que desconheça os contextos originais, mas facilitam e ampliam significativamente a compreensão textual de quem for capaz de apreendê-los. Assim, pode-se considerar a coexistência no mesmo plano de duas obras dentro da *Hora de alimentar serpentes*: uma superficial, capaz de ser acessada por qualquer leitor ou leitora, mas que mantém fechadas determinadas “portas” de interpretação; e uma segunda, escondida sob os escritos e apreensível apenas a aquele leitor ou aquela leitora que se mostrar capaz de compreender todas as referências intertextuais sugeridas.

Propõe-se, assim, retornando às colocações da autora abordadas anteriormente sobre a construção de seus volumes de minicontos como integridades temáticas, que o principal fio condutor para a teia que atravessa os contos do compêndio analisado seja esse caráter intertextual e metatextual que está presente na abundante maioria dos textos do livro e transforma integralmente a experiência de leitura.

Francilene Cechinel (2015) aponta duas formas através das quais Colasanti usa a intertextualidade para “garantir os mecanismos de tensão e intensidade” (p.26):

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. (...)

⁵ Tradução livre do autor. Citação original: “...no depende de una obra contigua para completar su significado, sino a veces aprovecha aquella en la memoria del lector, en un juego intertextual y con frecuencia metaliterario”.

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. (CECHINEL, 2015, p.26-27).

Pode-se entender que a autora aborda uma tendência de Colasanti, já mencionada, de construir uma realidade pautada em tensões e sobreposições do real com o fantástico (Bessièrre, 2012), afirmando que a intertextualidade trabalharia a serviço dessa construção. A menção de Cechinel a uma “história superficial” e a uma “história secreta” faz clara referência às teses de Ricardo Piglia (2004) sobre o conto, dentre as quais se situa a ideia de que todo conto esconderia sobre a camada superficial (escrita, visível) uma segunda história não contada explicitamente, mas compreensível pelo contexto. Essa noção se torna elemento chave para compreender o uso que Marina Colasanti faz dos quadros intertextuais.

Assim, uma possível leitura da colocação de Cechinel é de que não somente Marina Colasanti faria, em suas minificções, com que a história secreta, não explícita, se fundisse a transbordamentos do fantástico, mas também, em determinados casos, mesclaria esses elementos fantásticos com os próprios quadros intertextuais, segundo Rojo (2009), que não se escondem, estão presentes no texto superficialmente. Dessa forma, seria capaz de situar o leitor na realidade proposta, a fim de mais facilmente violá-la e garantir o choque da irrupção insólita.

É importante mencionar, nesse ponto, o escrito de Rojo também sobre a frequência com a qual as referências intertextuais são feitas não de forma a elitizar ou conceder maior grau de erudição a um texto, mas a fim de parodiar e construir humor com base nesses elementos tidos como universais. Dessa forma, pode-se apreender um novo plano de significado possível ao microrrelato: a dessacralização do que é tido como conhecido, fechado, comum.

A nível explicativo, tenha-se que, se existe um elemento que é previamente conhecido a quem lê, como um quadro intertextual, serão através de sua menção inicial imediatamente acionadas expectativas pré-concebidas a respeito do universo ao qual aquele elemento pertence. De forma exemplificada, havendo, em determinado conto de *Hora de alimentar serpentes*⁶, uma referência à construção de um cavalo pelo povo aqueu, é esperado pelo leitor ou pela leitora que compreende aquela referência ao mito grego do cavalo de Troia que certos elementos apareçam na história: que o cavalo seja de pau, que seja oco, que seja uma armadilha frente à cidade de Troia. Assim, estabelece-se uma espécie de pacto de confiança em relação a história, através do qual o(a) leitor(a) passa a se sentir confortável com o texto, por acreditar que já sabe

⁶ “História 5”. COLASANTI, 2012, p. 263)

o que vem pela frente; e isso poderia ocorrer, e ocorre, durante o livro, com diversos outros elementos meta e intertextuais que percorrem as narrativas.

No entanto, em um jogo de intervenção na realidade, a narrativa de Colasanti infiltra em meio à história a colocação, no exemplo citado, de que teria havido um primeiro cavalo construído antes daquele de pau sobre o qual espera-se ler, que teria tido vida e sido capaz de digerir parte do povo aqueu. Assim, esse(a) mesmo(a) leitor(a) tem tal confiança violada, uma vez que aquela história que pensava conhecer toma um novo rumo, adentra um novo universo, no qual se expandem suas possibilidades.

Argumenta-se, assim, que o resultado alcançado é uma entrada de forma mais intensa e brusca no processo insólito, uma vez que, dentro da compreensão de quem lê, nada em relação a aquela progressão narrativa, que já seria para ele(a) conhecida, poderia ter lhe gerado surpresa; portanto, quando essa de fato irrompe, o choque seria aumentado. O fantástico, dessa forma, se constrói através da intertextualidade quando ocorre essa quebra de expectativa, e os quadros intertextuais saem de seu tempo, de seu espaço original, de sua progressão narrativa, para ocupar um novo universo proposto pela autora.

4.1. “Quarta história de insônia”

Sob essa ótica, podem ser analisados dois outros contos da obra, a iniciar pela “Quarta história de insônia”, que segue na íntegra:

Enfurecidos com o homem que, noite após noite, lhes impede o sono obrigando-os a saltar cercas, os carneiros invadem a cama e com cascos e dentes o adormecem para sempre. (COLASANTI, 2012, p.131).

Na superfície, compreende-se uma história simples, que se aproxima de um tom fabuloso. Nela, a figura de um grupo de carneiros, antropomorfizados pela situação, toma as rédeas e o foco da narrativa; e é esse grupo que, conforme descrito, passa por um momento de fúria e ataca um homem que “noite após noite, lhes impede o sono”, a única figura humana da narrativa.

Primeiramente, cabe colocar que o texto integra uma sequência de 13 “histórias de insônia” que atravessam o livro. Em todos esses contos, estabelecem-se referências intertextuais

diretas com a narrativa popular da prática de imaginar um grupo de carneiros à medida que pulam uma cerca, e contá-los nesse processo, fazendo uma espécie de inventário imaginário, como forma de superar uma insônia e conseguir dormir. Nessa intertextualidade, a autora considera três personagens: a figura humana (no caso desses contos, um homem) que, insone, imagina a cena; o grupo de carneiros que, apenas na imaginação do homem, pula a cerca; e, por fim, a imagem de um lobo, que não consta no ideário original da prática para resolução de insônia, mas se insere nesses textos como quadro genérico facilmente apreensível de um predador malicioso, principalmente desses carneiros.

É interessante mencionar que o jogo travado entre as personagens em todos os contos é muito pautado em mudanças de foco narrativo. A definição do foco narrativo de qualquer história se dá a partir de uma breve pergunta: quem conta a história em questão? Qualquer resposta a essa pergunta, por sua vez, é capaz de alterar efetivamente o rumo de qualquer texto, uma vez que um mesmo relato, quando posto sob a análise de cada um de seus participantes, se adapta às nuances, vivências e percepções daquele ou daquela que o narra. Sendo assim, o resultado alcançado passa a ser uma frequente alteração dos significados a que uma história se propõe, e, principalmente, dos efeitos que ela procura atingir em quem lê, a depender da aparentemente simples escolha de a quem será dada a voz na narrativa.

Sobre esse fator, Booth (1980 *apud* LEITE, 1985) afirma que:

(...) há inúmeras maneiras de contar uma história e que a escolha desses modos vai depender não de uma necessidade de coerência para não romper a ilusão de uma realidade, não da necessidade de fazer predominar o método dramático sobre o método pictórico, nem das regras gerais que possamos estabelecer de antemão para a narrativa ideal, mas dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear. (BOOTH *apud* LEITE, p.17).

A colocação de que o estabelecimento do foco narrativo de um texto depende dos valores que se busca desencadear se torna importante para a análise em questão uma vez que se objetiva pensar que efeitos Colasanti é capaz de transmitir com as mudanças propostas. É evidente que, sendo o homem o único personagem humano na narrativa original, qualquer mudança de foco para um dos outros personagens representa uma fuga do real ou, minimamente, do real que conhecemos. Afinal, não estamos preparados para conceber, fora de um universo aberta e declaradamente fantástico ou fabuloso, a agência, a fala, ou muito menos a passagem do foco narrativo para um personagem animal. Portanto, tendo em vista a confiança no mundo natural que, como dito anteriormente, busca ser a “armadilha” inicial das narrativas

de Colasanti nesse livro, estabelece-se uma quebra ao, em meio ao texto, iniciar-se uma leitura pela ótica animal dos carneiros, e pelo efeito de choque sugere-se fantástica a realidade proposta.

Retomando a menção a relatos como mitos, fábulas ou contos de fadas, em que a humanização e conscientização de personagens animais serve muitas vezes como elemento maravilhoso, e concebe um ar de fantasia e onirismo a essas narrativas, arrisca-se a uma possível intenção de Colasanti em aplicar esse fenômeno ao mundo supostamente real e concebível que sua “Quarta história de insônia” parece, ao princípio, construir. Nessas 13 narrativas contadas por Colasanti, através dessa espécie de “brincadeira” proposta, alterna-se constantemente entre realidade e sonho, a depender, entre outros fatores, do foco narrativo escolhido.

A voz narrativa do conto em questão, no entanto, não explicita dessa forma os lugares que assume cada um desses personagens dentro da realidade da história. Isso se torna ainda mais evidente quando se realiza um retorno à primeira das treze histórias de insônia do compêndio, percebendo-se que, nela, não se encontram também descritas as especificidades de cada personagem:

PRIMEIRA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Porque o sono se recusa a emantá-lo na cama, um homem começa a contar carneiros. Do que se aproveita o lobo, para deslizar sorratoeiro na cena e posicionar-se, boca aberta, do outro lado da cerca. (COLASANTI, 2012, p.33).

Esse primeiro contato com a sequência narrativa das histórias de insônia coloca, desde o início, cada um dos elementos realizando uma ação específica: o homem conta carneiros, os carneiros pulam a cerca, e o lobo permanece à espreita para devorar os bichos. No entanto, algo que não é mencionado pela voz narrativa é a diferença dos planos de ocorrência de cada uma dessas imagens: em um mundo concreto, real dentro dos conformes conhecidos, o único ser que realiza uma ação é o homem, que imagina uma cena; e somente a partir dele, e dentro de sua imaginação, é que existem as ações dos outros personagens.

Pensa-se que a escolha de não explicitar de tal forma esses distintos lugares - da realidade e da imaginação, do concreto e do onírico - adquire grande importância dentro da narrativa, pois traça uma linha divisória que permite duas compreensões separadas do texto. Em um primeiro caso, para alguém que venha a lê-lo sem assimilar o cenário intertextual proposto e compreender o caráter de sonho da obra, o que se pinta é um cenário concreto,

pastoril, de um homem insone que se põe a contar carneiros. Por outro lado, para qualquer leitor ou leitora que possua conhecimento prévio a respeito da “história de insônia” sugerida, o entendimento dessa diferença é imediato, apesar de não mencionado. Para esse leitor e essa leitora, portanto, o resultado obtido é o de um universo narrativo no qual se abre espaço para entender que se essa diferenciação entre o que é pertencente à nossa realidade e o que ocupa alguma outra (no caso, a de um sonho) não está explicitada, é capaz de que não exista nesses cenários.

Ao ler-se a “Primeira história de insônia”, essa compreensão não causa alteração maior do que um aguçamento da curiosidade, uma vez que a história narrada subsiste tanto em um cenário concreto quanto em um de sonho, e nenhum dos personagens sai dos moldes conhecidos: a interação do lobo se dá apenas com os carneiros, podendo ser estes (o lobo incluso) imaginados ou não pelo homem. No entanto, na leitura do conto em análise nesta seção, a “Quarta história de insônia”, esse jogo de fronteiras entre o real e o onírico é a base na qual se constrói o elemento insólito do texto.

Ao narrar que os carneiros, pertencentes ao sonho do homem, seriam capazes de invadir seu quarto e sua cama e interagir diretamente com o corpo físico desse indivíduo, ferindo-o, a voz textual desloca um dos elementos de “seu” lugar para um que, segundo a narrativa original retomada pela intertextualidade e, principalmente, segundo as regras que regem a nossa realidade, não lhe pertence. Nessa nova regra, o campo do onírico verte sobre o campo do concreto com facilidade, e é capaz, até, de alterá-lo. A autora, novamente, parece representar textualmente a conceituação de Bessière (2012) ao construir uma forma verossímil dentro de si mesma, concebendo em poucas palavras um universo em que, por exemplo, realidade e sonho se encontram sem a necessidade de maiores explicações.

A grande maioria dos textos pertencentes à sequência de histórias de insônia mostra uma opção absoluta por parte da autora, seja pelo campo do onírico ou do real, permanecendo atrelados às “regras” de cada contexto; os personagens, portanto, existem e interagem apenas dentro de seus respectivos moldes. No entanto, a “Quarta história de insônia” não está sozinha em realizar a mistura entre as realidades. Na “Segunda história de insônia”, por exemplo, narra-se um momento de insônia não do homem, mas do lobo, que, após começar a imaginar o salto dos carneiros, “não resiste. Lança-se atrás dele, e o persegue até acabá-lo em sangue” (COLASANTI, 2013, p.67). Percebe-se, claramente, que há uma quebra de fronteiras, na qual o lobo se faz capaz de interagir com um elemento de seu próprio sonho. O choque do insólito, entretanto, é reduzido para o leitor e a leitora que entendem que, nessas narrativas de insônia,

tanto o lobo quanto os carneiros já seriam personagens fora da nossa realidade; torna-se mais fácil, assim, aceitar a quebra dos paradigmas.

O que diferencia o conto em análise, portanto, é o fato de afetar diretamente o homem, que, como mencionado, existe como a única medida da realidade que conhecemos nessa série de contos. A ruptura da realidade e o irrompimento do insólito só são possíveis porque o conto trata abertamente da realidade mais próxima à do leitor e da leitora, obrigando-nos a enfrentar um sonho que invade não apenas o universo do homem narrado, mas também o nosso. Nenhuma história de insônia antes dessa, portanto, consegue abraçar de tal forma o realismo fantástico segundo concebido anteriormente, na mescla de tensões e sobreposições entre o real e o insólito.

O que entra em foco nesse momento é perceber, portanto, que essa construção não seria possível se não existisse a compreensão prévia do/da leitor(a), acionada pela autora através dos supracitados quadros intertextuais, de que os personagens citados pertencem essencialmente a realidades diferentes na narrativa. Uma vez que a voz narradora não define abertamente a diferença entre sonho e concretude, qualquer pessoa que ler o conto e não acessar o conhecimento de que o homem originalmente teria imaginado os carneiros lerá, essencialmente, um conto distinto, que perderá a característica do fantástico.

Justifica-se, por fim, que na “Quarta história de insônia” a construção do gênero de realismo fantástico está diretamente interligada ao uso dos quadros intertextuais, segundo Rojo, uma vez que, somente através dos fatores textuais, não seria possível reconhecer diretamente o caráter insólito da obra.

4.2. “Além, muito além!”

De uma forma semelhante à do texto anterior, a intertextualidade presente em “Além, muito além!”, presente abaixo na íntegra, garante a irrupção do fantástico:

Ah! as intermináveis calmarias naquelas águas tão longamente imóveis e sem ventos. Velas frouxas como mortalhas. Escorbuto e tédio. E, no entanto, um dia haveriam de chegar. Só a existência de portos justifica os navios.

Ao sol no tombadilho de comando, o capitão faz suas medições, confere o horizonte latejante de luz. É redonda, comprova mais uma vez em silêncio. E embora olhando o mar refere-se à Terra.

A mulher pega o copo de água do mar, esquecido há quem sabe quanto tempo atrás da porta, com fins de mandinga. Vê a poeira na superfície. Através da janela aberta, lança o conteúdo no quintal.

Na onda gigantesca em que todo o mar parece ter-se transformado, o comandante agarra-se inutilmente à roda do leme. Mais aterradora que a água, fulmina-o a certeza de que não, a Terra não é redonda, e ele está despencando com seu navio, despencando em cascata, além das Colunas de Hércules. (COLASANTI, 2012, p.307).

Primeiramente, é interessante perceber a disposição gráfica do texto, que se configura como o mais longo dentre os quatro contos analisados neste trabalho. Construído em quatro parágrafos, o conto se divide em três subseções, sem título, separadas por um espaço. Através dessa construção o texto aponta, já desde o primeiro momento, e visualmente, para a existência de uma disparidade interna, algum tipo de diferença significativa entre suas partes.

Lendo-se, então, à primeira vista cada uma delas, o que se encontra na primeira é, essencialmente, uma narrativa de viagem. O capitão de um barco guia sua tripulação em uma expedição a um lugar desconhecido, passando por águas calmas e sem previsão de chegada. Em uma visão superficial, essa narrativa poderia ser apenas isso, uma jornada de barco, ocorrida em qualquer momento, uma vez que não se faz menção direta a um tempo específico.

Já na segunda subseção, estabelece-se a quebra desde o princípio: o personagem é uma mulher, e não reconhecida como navegadora; o cenário, portanto, não é mais o do navio. Sem, novamente, entregar qualquer menção a um momento em que a ação estaria ocorrendo, o parágrafo trata da descoberta dessa mulher de um copo de água do mar esquecido atrás da porta, e de seu aparentemente simples ato de jogar o conteúdo do copo fora. É um momento da narrativa que se faz mais concreto, mais próximo à realidade do leitor e da leitora e, portanto, mais fácil de ser aferido por completo.

No terceiro e último momento do texto, por fim, compreende-se um retorno à narrativa de navegação, apresentando novamente o personagem do capitão do navio. No entanto, o cenário parece profundamente alterado: o mar, antes calmo e parado, agora é descrito como uma “onda gigantesca”; o sentimento da tripulação, antes de tédio, agora é de terror frente ao perigo da alteração descrita; e a compreensão anterior do comandante quanto à Terra ser redonda vê-se aqui posta à prova, uma vez que seu barco estava “despencando em cascata”.

Entende-se que as divisões do texto, aparentemente independentes entre si, na realidade se relacionam profundamente. Apesar dos contextos e personagens do trecho médio, em comparação aos dois que o pré e sucedem, serem absolutamente distintos (um navio com seu comandante e sua tripulação, e uma casa com sua moradora), uma das chaves que permite a

leitura plena do texto é o entendimento de que a interrupção causada na narrativa de viagem pela inclusão intermediária da cena de caráter cotidiano reflete diretamente nessa história, e tem consequências reais dentro dela. Quando aliadas a mudança drástica das características do cenário marítimo entre a primeira e a terceira seções e a escolha textual e gráfica de situar a narrativa da mulher e do copo em meio à história de navegação, o/a leitor(a) é guiado(a) à interpretação de que esses fatores teriam sido alterados por resultado direto das ações da segunda quebra do texto.

É nessa compreensão, portanto, que se esconde a primeira e mais evidente chave do fantástico na obra. A sugestão anterior de que a agitação na água do mar relatada no terceiro trecho do conto teria sido causada pelo ato da mulher de despejar a água esquecida no copo (que, cabe dizer, especifica-se ser do mar) possibilita a compreensão de que a água no copo era a mesma na qual os tripulantes do barco seguiam sua viagem. A aceitação por parte do leitor e da leitora dessa possibilidade, por sua vez, já demonstra o pacto insólito aqui aberto: essa pessoa torna-se capaz de entender que, nas regras desse “jogo”, conforme referido anteriormente no trabalho, o que alguns personagens consideram a realidade absoluta pode, para outros, ser apenas a superfície empoeirada de um copo de água.

Entende-se nesse texto, portanto, uma das representações mais literais dentro do livro do que Bessière (2012) denomina sobreposição de realidades. Inicialmente, em momentos distintos do mesmo texto, descrevem-se dois universos que, aparentemente não possuem conexão direta entre si, e mantêm-se separados. A quebra do insólito vem, portanto, quando uma das realidades verte sobre a outra e se faz presente, perceptível e consequente.

Aqui, no entanto, esse insólito não apenas aparece através da mescla de realidades apresentada nessa existência de um universo aparentemente paralelo dentro de um elemento mundano (o copo de água), mas também através da mescla evidente de tempos. Para compreender esse fator, é necessário argumentar que uma das bases necessárias para a construção plena do teor fantástico desse conto está, novamente, no aferimento dos quadros intertextuais, segundo Rojo (2009), que norteiam sua estrutura.

Para tal, explicita-se a princípio que o navio e os personagens navegadores em torno dos quais o breve conto é centrado em duas das suas três divisões são uma referência intertextual às narrativas épico-históricas de navegações da Antiguidade, que partiam em busca de novas terras e riquezas. Essa noção tem sua construção auxiliada por quadros como a menção a “escorbuto”, doença comum aos navegadores da época e, hoje em dia, altamente rara; a aparente descoberta de que a Terra seria redonda, fazendo menção à crença popular antiga de que a Terra

teria um formato plano, possuindo limites e beiradas; e a designação “Colunas de Hércules”, nome dado apenas na Antiguidade ao que hoje se conhece como Estreito de Gibraltar.

Já, no caso da subseção do conto que trata da mulher, a ausência de referências temporais, diretas ou indiretas, carrega a compreensão de que o tempo narrativo seria próximo ao contemporâneo àquele leitor ou àquela leitora. Para reforçar tal análise, retoma-se da leitura anterior de “Entre trânsito” que, através da brevidade e aparente simplicidade sintática do microconto, abrem-se lacunas de compreensão com tudo aquilo que não é dito, e cabe a quem lê, a fim de compreender plenamente o texto, preencher essas lacunas com a informação de seu próprio imaginário, e de sua própria realidade. Portanto, é provável que a leitura de “Além, muito além!” se divida entre dois tempos distintos, que são capazes textualmente de se sobrepor um ao outro.

A sobreposição não apenas de realidades, como mencionado anteriormente, mas também de fronteiras como as do tempo e do espaço, é uma marca forte e historicamente presente da construção fantástica, que culmina, em determinados momentos, em textos que apagam completamente essas fronteiras. Colasanti representa mais uma vez, como no texto anteriormente trabalhado neste capítulo, um uso integrado dos limites entre os elementos possíveis de um texto, com todas suas significações subjetivas; e, também um uso de intertextualidades, explícitas ou não, a serviço dessa sobreposição de fronteiras capaz de aprofundar o ambiente fantástico no texto.

Aponta-se, portanto, à importância desse conhecimento intertextual para garantir a efetividade do texto; afinal, não há menção direta ao momento histórico em que ocorre qualquer uma das partes da narrativa. A autora depende da compreensão dos quadros supracitados por parte de quem lê para a construção do contexto, e o/a leitor(a) depende desse contexto para a compreensão plena da leitura, e o posterior estabelecimento do pacto fantástico por completo.

Por fim, é interessante notar que esse conto, em relação aos outros trabalhados na obra e às postulações de Bessière (2012) sobre a construção do fantástico, representa uma inversão do modelo comum para a irrupção insólita. Retomando e parafraseando a teórica francesa, o relato fantástico se constituiria através do estabelecimento inicial de um cenário verossímil para quem lê, aparentemente concreto, real, que seria interrompido pela sobreposição de um segundo cenário. Nesse, as regras da verossimilhança não necessitariam ser as mesmas, podendo ser construída uma nova realidade, distinta àquela conhecida pelo leitor e pela leitora. No entanto, no conto em questão, a primeira realidade construída pela voz narradora, que, supostamente, deveria seguir uma linha de proximidade com o que consideramos concreto e cotidiano, diz

respeito à tripulação do navio em sua jornada exploratória e historicamente afastada daquele ou daquela que lê.

O sentimento inicial, portanto, não é o de reconhecimento em relação ao universo descrito, e sim a sensação de, desde o princípio, estar lendo um conto que fosse puramente fantástico, irreal. Essa noção é violada, entretanto, pela inclusão do segundo trecho do texto; esse, sim, se aproximando do real que conhecemos.

Dessa forma, vemo-nos frente a um conto no qual a noção de verossimilhança é posta à prova. Na narrativa em questão, a verossimilhança principal é interna ao texto, e não pretende conectar-se ao leitor e à leitora. O insólito, conforme define Bessière e tem sido dito ao longo do trabalho, ainda ocorre devido à sobreposição de universos distintos; não é, no entanto, um universo separado do que conhecemos que verte sobre o nosso, e sim o oposto: nossa realidade se insere sobre a de outrem, e age sobre ela, alterando-a e, nesse caso, destruindo-a.

A reação dos personagens, interessa perceber, ainda se aproxima à que é vista em textos que seguem a construção comum do realismo fantástico: o comandante, enfrentando ao caráter insólito do que ocorre ao seu redor, tenta compreender os fatos através de sua própria realidade, de sua verossimilhança. Isso é evidenciado no fim do texto, através da aparente surpresa do homem ao interpretar a situação como comprovação de que “a Terra não é redonda”, acreditando, portanto, que estariam caindo de uma das beiradas do planeta, e “despencando em cascata, além das Colunas de Hércules”.

O efeito causado é evidente: através da inversão do pacto insólito, Colasanti faz-se capaz de colocar mais profundamente em cheque para o leitor e a leitora a noção de realidade. Ao realizar a inversão dos paradigmas conhecidos e supor que a nossa realidade poderia, vista sob outros olhos, representar um caráter fantástico em relação a outra, inverte-se qualquer confiança que se pudesse ter sobre o real que conhecemos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que seja dona de uma extensa produção e detentora de mais de 30 prêmios referentes ao seu trabalho, Marina Colasanti não é uma escritora frequentemente lembrada ou citada pela crítica literária acadêmica brasileira. Além disso, na referência do cânone brasileiro, seu nome faz-se igualmente, se não mais, ausente.

As razões para tal podem ser múltiplas, e cabe espaço para teorização acerca de cada uma delas. De forma primeira e, talvez, principal, está o fato de ser e resistir mulher, em um país que insiste em tornar essa palavra e essa existência criminosas. Soma-se a isso o fato de ser escritora, ocupando com maestria um espaço que, durante anos, homens brasileiros retiveram, e do qual não querem abrir mão. Ademais, Colasanti é uma mulher que, em grande parte da sua ampla produção, se dedicou à criação de obras voltadas ao público infantil e juvenil. Historicamente, esse tipo de produção literária não tem grande espaço na crítica acadêmica, sendo com frequência vista por essa crítica especificamente como inferior ou menos importante quando comparada a uma ficção considerada “adulta”, “real”.

No trabalho em questão, no entanto, pretendeu-se analisar um terceiro fator que pode ser considerado responsável por tal relação que a crítica possui com a autora: sua aproximação, em diversos volumes de sua produção, ao gênero do realismo fantástico. Estilo profundamente conectado ao fazer literário da América Latina, principalmente no século XX (no qual se insere a maior parte da produção da Colasanti), o realismo fantástico não foi da mesma forma incorporado à produção brasileira do mesmo momento.

Arrisca-se dizer que as diversas barreiras – territoriais, mas também linguísticas, culturais, sociais e políticas – traçadas entre o Brasil e o restante dos países latino-americanos contribuíram para que, à mesma época em que essas nações buscavam sua representação através do imaginário, o Brasil a encontrasse em um realismo espelhado. Assim, expoentes nacionais do fantástico, como Murilo Rubião, Moacyr Scliar, Lygia Fagundes Telles e, certamente, Marina Colasanti, por terem ousado se aliar a uma escrita que, apesar de permeada pelo insólito, ainda é forma de representação da realidade concreta, permanecem à margem dos cânones brasileiros.

É nesse espaço da margem que se encontra *Hora de alimentar serpentes*, cuja grande maioria de minicontos, conforme analisado durante este trabalho, possuem ligação com o universo do realismo fantástico. Ainda que através de formas breves, os relatos dessa obra são capazes de garantir o sentimento de hesitação frente à ruptura do que consideramos real.

Marina Colasanti, ao discorrer sobre sua produção de minicontos, afirma:

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 *apud* CECHINEL; 2015).

Essa breve e precisa declaração permite seguir de forma efetiva a via de conclusão para este trabalho. Apesar do trecho originalmente datar de 2003, poderia facilmente definir os contos em questão dessa coleção. Neles, e em outros momentos da produção da autora, o “pulo do gato” mencionado por Colasanti é, em essência, o choque do fantástico trazido desde o início na análise. Entende-se, portanto, que quando a autora fala de descomposição e desconforto, trata também da sensação causada por esse tipo de relato ao desestruturar as regras da nossa realidade e construir sobre os escombros algo novo, que se esconde em um limiar ainda prestes a ser alcançado por aquele ou aquela que lê. Assim, justifica-se e reforça-se a colocação inicial de que Marina Colasanti faz, na maioria dos contos dessa obra, um novo convite a esse “entrelugar”; porém, com o intuito de distrair o leitor para “vira[r] de cabeça pra baixo a situação”, oculta suas convocações por trás dos artifícios textuais da linguagem concisa e precisa e das intertextualidades.

É na construção desse “pulo do gato” mencionado pela autora, também, que se justifica a argumentação inicial do trabalho a respeito da preocupação linguística atrelada à escrita de minicontos. Considerando-se que se aspira à brevidade, e que é necessário surpreender e desorganizar, não seria possível que “sobrem” trechos ou palavras no conto; confirma-se que cada termo deve poder carregar o máximo de significação para evitar o alongamento do texto. Da mesma forma, para que seja efetivo o engrandecimento dos significados e a compreensão desconfortável do fim, é necessário que cada palavra seja precisa, e se situe no momento exato da narrativa. Assim, o trabalho criativo por trás de um miniconto, e principalmente um que adentra a esfera do fantástico, exige um nível de esmero linguístico além do que se observa em outro texto qualquer.

Além disso, retoma-se a fim de conclusão que, por primeira vez na produção de microrrelatos de Colasanti, não se vê em *Hora de alimentar serpentes* um eixo temático principal, como o foram antes a antropomorfização animal ou a narrativa amorosa. O que os reúne como coleção una, portanto, pode ser considerado o segundo fator trazido neste trabalho

como essencial à construção do realismo fantástico no volume: a bagagem histórico-cultural que a escritora de, à época do lançamento, 75 anos, transformou em intertextualidades que atravessam a grande maioria dos textos.

Assim, torna-se importante colocar neste capítulo final que os dois contos apresentados no trabalho como representações da intertextualidade atuando a serviço do fantástico nada mais são do que exemplos de algo que, nesse volume de microrrelatos, se torna regra. Por quadros intertextuais de narrativas mitológicas, contos populares, histórias bíblicas, referências artísticas, e muitos mais, Colasanti constrói com destreza em cada microconto o cenário de desconstrução que ela mesma propõe. Entende-se, portanto, que ela faz uso desse artifício ao longo da obra como um todo para gerar a distração que permite o referido “pulo do gato” e o estabelecimento do choque e da hesitação do insólito.

Por fim, vê-se que *Hora de alimentar serpentes*, sendo a publicação de minicontos até o momento mais recente de Marina Colasanti, surge como uma consolidação da produção dos textos de realismo fantástico da autora. Na obra, a precisão linguística e o jogo intertextual não apenas persistem como características da minificação de Colasanti, mas tomam protagonismo e elevam-se a uma potência superior. Ambas acabam por se tornar, conforme contemplado ao longo do trabalho, verdadeiras chaves de leitura, capazes de alterar totalmente a percepção de cada texto e dos universos fantásticos que a escritora, suas narradoras e seus narradores tão veladamente vertem sobre quem lê.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BESSIÈRE, I. “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”. *Revista Fronteiras*, vol. 3, nº 3, Setembro/2012.

CECHINEL, F. M. R. A. “Precisão e vertigem: armadilhas da minificação de Marina Colasanti”. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v.7, n.13 (2015), p.17-36. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17236>>. Acesso em 09/12/2019.

COLASANTI, M. *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>>. Acesso em 03/10/2019.

_____. “O navio fantasma atracou na terceira margem do rio.” *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v.32, n.63 (2014), p.155-165. Disponível em: <<https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/321>>. Acesso em 03/10/2019.

CORTÁZAR, J. “Algunos aspectos del cuento”. In: *Obra crítica 2*. Madrid: Santillana S.A., 1994.

_____. “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”. In: *Obra crítica 3*, 1ª ed. Buenos Aires: Suma de Letras, 2004.

JOZEF, B. “O fantástico e o misterioso”. In: *A máscara e o enigma: a Modernidade da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

LAJOLO, M. “As muitas Marinas de Marina Colasanti”. *CÂNDIDO - Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, Especial Capa, publicado em 05/12/2007. Disponível em: <<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/muitas-Marinas-de-Marina-Colasanti>>. Acesso em 25/09/2019.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

PIGLIA, R. “Teses sobre o conto”. In: *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p.74-89.

ROJO, V. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas, Venezuela: Equinoccio, 2009.

TODOROV, T. “A gramática da narrativa”. In: *Poética da prosa*. São Paulo: Editora Unesp, 2018a.

_____. “Os homens-narrativa”. In: *Poética da prosa*. São Paulo: Editora Unesp, 2018b.