

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MARÍLIA DA SILVA FREITAS

**O ESTUDO DO MINICONTO COMO GÊNERO LITERÁRIO PÓS-MODERNO NA
OBRA *HORA DE ALIMENTAR SERPENTES*, DE MARINA COLASANTI**

UBERLÂNDIA
2021

MARÍLIA DA SILVA FREITAS

**O ESTUDO DO MINICONTO COMO GÊNERO LITERÁRIO PÓS-MODERNO NA
OBRA *HORA DE ALIMENTAR SERPENTES*, DE MARINA COLASANTI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Curso de Doutorado, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa 1: Literatura, memória e identidade.

Orientadora: Profa. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha

**UBERLÂNDIA
2021**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F866 2021	<p>Freitas, Marília da Silva, 1988- O estudo do miniconto como gênero literário pós-moderno na obra Hora de alimentar serpentes, de Marina Colasanti. [recurso eletrônico] / Marília da Silva Freitas. - 2021.</p> <p>Orientador: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.18 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Literatura. I. Cunha, Betina Ribeiro Rodrigues da, 1955-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 82</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br, copplet@ileel.ufu.br e atendpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	em Estudos Literários - Cursos de Mestrado e Doutorado				
Defesa de:	Tese de Doutorado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	17 de dezembro de 2021	Hora de início:	09:00	Hora de encerramento:	12:00
Matrícula do Discente:	11713TLT011				
Nome do Discente:	Marília da Silva Freitas				
Título do Trabalho:	O estudo do miniconto como gênero literário pós-moderno na obra Hora de alimentar serpentes, de Marina Colasanti				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A narrativa moderna em questão.				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelas Professoras Doutoras: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha / ILEEL-UFU, orientadora da candidata (Presidente); Tássia Tavares de Oliveira / UFCG; Karin Volobuef / UNESP - Campus Araraquara; Fernanda Aquino Sylvestre / ILEEL - UFU; Kenia Maria de Almeida Pereira / ILEEL - UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dr(a). Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 17/12/2021, às 12:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 17/12/2021, às 12:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Karin Volobuef, Usuário Externo**, em 17/12/2021, às 12:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, Professor(a) do Magistério Superior**, em 17/12/2021, às 12:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marília da Silva Freitas, Usuário Externo**, em 17/12/2021, às 13:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tássia Tavares de Oliveira, Usuário Externo**, em 17/12/2021, às 14:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3266443** e o código CRC **57EA017E**.

O ESTUDO DO MINICONTO COMO GÊNERO LITERÁRIO PÓS-MODERNO NA OBRA *HORA DE ALIMENTAR SERPENTES*, DE MARINA COLASANTI

RESUMO

Um dos papéis da literatura na sociedade é o de representar, de forma reflexiva, fatos do cotidiano, quebrando paradigmas, reavaliando valores e subvertendo estereótipos. Para tanto, essa arte tem a necessidade de constante inovação, pois é preciso se adequar ao tempo e espaço inseridos, utilizando a sua ferramenta principal: o texto, seja ele no estilo tradicional ou em novos modelos de construção. O miniconto, por exemplo, é uma forma literária que tenta acompanhar o ritmo acelerado da atualidade e vem sendo cada vez mais utilizado por autores contemporâneos. Marina Colasanti é a autora brasileira que tem como característica literária a escrita de minicontos, fato evidenciado nas diversas coletâneas publicadas ao longo da sua trajetória, sendo o livro *Hora de alimentar serpentes* (2013) o seu mais recente trabalho, reunindo textos nesse formato. Isso posto, a pesquisa em questão pretende analisar a importância dos minicontos como um gênero dentro da literatura pós-moderna, investigar a relevância da autora como escritora pioneira desse tipo de narrativa, além de comprovar o quanto os minitextos são capazes de representar, nas suas narrativas, aspectos sociais de forma poética. Para compreender como os textos se enquadram na literatura pós-moderna, fez-se um estudo das teorias, partindo desde a concepção do que é o moderno, pelas teorias de Baudelaire (2006), passando pelas concepções pós-modernistas de Hutcheon (1991), até chegar nos conceitos de contemporaneidade esboçados por Agamben (2009). Em seguida, realizou-se um levantamento dos principais trabalhos acadêmicos sobre a pesquisa de minicontos, com o objetivo de comprovar a pertinência da narrativa curta como uma categoria literária independente e, ainda, reafirmar a relevância de Colasanti como precursora desse modo de narrar. Ademais, buscou-se nas teorias de Iser (1999), Dantas (1979), Bakhtin (2009), Jenny (1979), entre outros, entender como acontece os diferentes processos de interação entre texto e leitor e o quanto a intertextualidade contribui para evidenciar a relação entre os minicontos e a sociedade.

Palavras-chave: Miniconto. Pós-moderno. Marina Colasanti. “*Hora de alimentar serpentes*”. Gênero literário.

**THE STUDY OF THE SHORT SHORT STORIES AS A POSTMODERN LITERARY
GENRE IN THE BOOK *HORA DE ALIMENTAR SERPENTES*, BY MARINA
COLASANTI**

ABSTRACT

One of the roles of literature in society is to reflectively represent everyday facts, breaking paradigms, reassessing values and subverting stereotypes. Therefore, this art needs constant innovation, as it is necessary to adapt to the time and space inserted, using its main tool: the text, whether in the traditional style or in new construction models. The short short stories, for example, is a literary form that tries to keep up with today's fast pace, and has been increasingly used by contemporary authors. Marina Colasanti is the Brazilian author whose literary characteristic is the writing of short short stories, a fact evidenced in the various collections published throughout her trajectory, with the book *Hora de alimentar serpentes* (2013) being her most recent work, gathering texts in this format. That said, the research in question intends to analyze the importance of short short stories as a genre within postmodern literature, to investigate the importance of the author as a pioneer writer of this type of narrative, as well as to prove how much short short stories are able to represent, in its narratives, social aspects in a poetic way. To understand how the texts fit into the post-modern literature, a study of the theories was made, starting from the conception of what is the modern, through the theories of Baudelaire (2006), passing through the post-modernist conceptions of Hutcheon (1991), until arriving at the concepts of contemporaneity outlined by Agamben (2009). Then, a survey of the main academic works on the research of short short stories was carried out, with the aim of proving the relevance of the short narrative as an independent literary category, and also reaffirming the importance of Colasanti as a precursor of this way of narrating. Furthermore, it was sought in the theories of Iser (1999), Dantas (1979), Bakhtin (2009), Jenny (1979), among others, to understand how the different processes of interaction between text and reader happen, and how much intertextuality contributes to highlight the relationship between short short stories and society.

Keywords: Short short stories. Postmodern. Marina Colasanti. "*Hora de alimentar serpentes*". Literary genre.

Dedico esta tese aos meus avós Dirce Martins da Silva (in memoriam) e Coletto Alves da Silva, que de longe ou de perto, sempre torceram por mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por estar comigo em todos os momentos que necessito e por não me desamparar.

Escrever uma tese de doutorado seria algo improvável para mim, se não fosse a grande rede de apoio, e os incentivos de pessoas muito especiais que caminham comigo há algum tempo. Começando pelos meus pais, Luiz e Márcia, que mesmo em condições humildes, nunca mediram esforços para proporcionar a mim e à minha irmã uma educação de qualidade, agradeço de todo o coração. Obrigada por serem o meu alicerce e a minha sustentação.

O apoio que obtive de minha irmã, Mariane, foi muito importante para que eu conseguisse realizar esse trabalho. Desde os momentos de “sentar junto” comigo para eu concentrar na escrita, até às tardes e noites em que largou os seus próprios compromissos para ler o meu texto, me fazem ser imensamente grata por tudo. Obrigada, irmã!

Os ensinamentos filosóficos, as leituras críticas, as análises certeiras do Marcelo, o meu esposo, me ajudaram muito a ir além do meu corpus pesquisado e agregaram conhecimento novo à minha pesquisa. Tenho muito a agradecer por isso, mas agradeço, principalmente, por estar comigo sempre, comprar todas as minhas ideias, me entender e me confortar em minhas angústias. Também, não posso deixar de abrir um parênteses aqui e agradecer à minha cachorrinha, Atena, que trouxe mais leveza e alegria para os meus dias de escrita.

Uma outra pessoa que não pode faltar aqui é a Carol Paluma, minha amiga desde a graduação e grande incentivadora. Obrigada pelas conversas, pelas leituras e releituras e por toda a motivação. Um agradecimento especial, também, aos meus amigos de uma forma geral, que acompanharam todo o meu processo e torceram por mim.

De forma muito respeitosa e carinhosa, registro aqui toda a minha gratidão pela professora Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, minha orientadora. Sem os seus ensinamentos, que me acompanham desde a graduação, eu não teria chegado até aqui da forma que cheguei. Saiba que eu admiro muito a sua inteligência e o seu trabalho. Obrigada por enxergar em mim uma capacidade, que nem eu sabia que tinha.

A escritora Marina Colasanti também merece toda a minha gratidão e admiração. Sem o seu precioso trabalho, nada disso teria acontecido. Muito obrigada por enriquecer a literatura nacional com toda sua obra e por toda generosidade e gentileza que teve comigo, nos pequenos encontros que tivemos nas feiras literárias.

Por fim, agradeço às professoras Fernanda Aquino Sylvestre e Kenia Maria de Almeida Pereira, pelas importantes contribuições que deram ao meu trabalho no exame de qualificação, e ao Programa de Doutorado em Estudos Literários por todo suporte oferecido para a realização da pesquisa.

O Bom conselho

Leu em Descartes que certo é duvidar de tudo, até encontrar algo de que não se possa mais duvidar. Decidido a seguir o ensinamento, duvidou dele. E começou a confiar. (COLASANTI, 2013, p. 177)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1-Nighthawks (1942) - Edward Hopper.....	45
Figura 2 - Hotel Room - Edward Hopper (1931)	118
Figura 3 - Cape Code Evening (1939) - Edward Hopper	119
Figura 4- Natureza morta com peixes vermelhos (1911) - Henri Matisse	124
Figura 5- Intérieur au bocal de poisson rouge (1914) - Henri Matisse.....	125
Figura 6- Poissons rouges et palette (1914) - Henri Matisse.....	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - A LITERATURA CONTEMPORÂNEA	24
1.1 Modernidade para Baudelaire	24
1.2 A ambientação da modernidade em Marshall Berman	27
1.3 Características da arte e da era moderna	31
1.4 A “condição pós-moderna” dos minicontos	40
1.5 O conceito de contemporâneo.....	49
1.6 A literatura contemporânea no Brasil.....	53
1.7 Do moderno ao contemporâneo	56
CAPÍTULO 2 - A FORTUNA CRÍTICA SOBRE A LITERATURA DE MINICONTOS NO BRASIL	59
2.1 O miniconto e as suas diversas nomenclaturas: como definir?	60
2.2 A produção crítica e acadêmica sobre literatura de minicontos no Brasil.....	70
2.3 A produção acadêmica sobre as obras de minicontos de Marina Colasanti.....	75
CAPÍTULO 3 - A INTERAÇÃO ENTRE TEXTO E LEITOR E A REPRESENTAÇÃO POÉTICA DO COTIDIANO NOS MINICONTOS.....	91
3.1 A interação entre texto e leitor	91
3.2 A realização estética: a imagem poética dos minicontos.....	97
3.3 Minicontos como textos de fruição.....	100
3.4 O endereçamento	104
3.5 O discurso poético.....	106
3.6 A intertextualidade	114
3.7 Os minicontos e a representação do cotidiano	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
REFERÊNCIAS.....	136

INTRODUÇÃO

A literatura é uma arte fundamental para a compreensão do ser e do mundo. É evidente como as suas manifestações, ao longo dos tempos, retratam os momentos históricos de cada época, bem como as transformações sociais e psicológicas inerentes ao ser humano. Tais características justificam as constantes e variadas formas de expressão da literatura, capazes de se renovar e adaptar-se a toda situação sem perder a sua essência.

Os períodos históricos são marcados por fatos importantes que influenciam na sociedade como um todo e, conseqüentemente, esses fatos interferem nas manifestações literárias oriundas do seu tempo. Assim, pelas obras literárias é possível traçar retratos sociais e, de certa forma, compreender o perfil sociológico, cultural e psicológico de uma determinada geração.

Entre essas variadas demonstrações em que a literatura é capaz de se transformar, tem-se a narrativa curta presente nos minicontos. Tais escritos surgem na era moderna e se firmam na atualidade como um retrato ou uma captura desse tempo. Diversos autores se aventuram nessa narrativa, sejam eles consagrados ou não, como também diversificadas são as formas de apresentação dos textos, que vão desde o papel ao meio digital.

Por se tratar de uma literatura em voga na atualidade, constatou-se que ainda há poucos trabalhos acadêmicos sobre a escrita de minicontos no Brasil. Entretanto, é perceptível que o interesse da crítica especializada por esse tipo de manifestação literária está aumentando, visto que já é possível encontrar estudos sobre o tema em publicações recentes, que serão abordadas ao longo deste trabalho.

Dessa forma, visando colaborar com estudos literários sobre a escrita de minicontos, bem como a sua importância para a literatura contemporânea como uma ocorrência do seu tempo, pensou-se na realização desta pesquisa. Assim, para dar ênfase a esse gênero tão presente cotidianamente, mas ao mesmo tempo não notado como devia, escolheu-se para a análise dos aspectos supracitados, a obra *Hora de alimentar serpentes* (2013), da escritora Marina Colasanti.

A escolha se justifica, primeiramente, pela diversidade de minicontos apresentados, obtendo, portanto, um corpus único, mas que consegue dar suporte para as análises pretendidas. Outro fator que justifica a escolha é a importância da autora para esse estilo de escrita, pois se trata de uma das representantes do gênero na literatura brasileira, contudo, ainda com pouca visibilidade nesse campo.

Ao pensar no miniconto como uma manifestação literária da contemporaneidade e perceber o seu crescimento ao passar dos anos, torna-se interessante entendê-lo como um gênero dessa época. Portanto, é preciso levantar teorias que corroborem para a sua inserção no campo da literatura como uma categoria à parte, visto que possui características que reafirmam as suas singularidades. Para tanto, torna-se necessário, inicialmente, entender os conceitos de literatura moderna, pós-moderna e contemporânea, que influenciam no surgimento dessa narrativa.

Variadas são as teses que versam sobre a modernidade ou o que é considerado moderno e as delimitações sobre os conceitos de pós-moderno e contemporâneo. Sendo assim, é imprescindível destacar a importância do pensamento de Baudelaire, amplamente teorizado em *O pintor da vida moderna*, de 1863, sobre a era moderna, ao mencionar a modernidade constituída do que é, ao mesmo tempo, passageiro, efêmero e permanente, imutável. Essa teoria, que afirma a transitoriedade e, principalmente, a efemeridade da arte, é o ponto de partida para os estudos da narrativa dos minicontos.

A escrita curta, a leitura rápida e a intensidade do conteúdo se relacionam muito bem ao que o teórico define como modernidade, pois ao se ler um miniconto, percebe-se o quanto a sua significação é fugidia, porém, é capaz de tocar o leitor e fazer com que ele medite sobre cada palavra, até chegar a um sentido, ou não o depreender. Os minicontos, por conseguinte, são ao mesmo tempo efêmeros e duradouros, conforme as teorias de Baudelaire, encaixando-se na representação de uma sociedade inconstante e cheia de questionamentos.

O conceito de contemporâneo também é importante para entender as características da literatura de minicontos. Por isso, os estudos de Giorgio Agamben (2009) são fundamentais para essa investigação, visto que tratam da relação do autor com o seu tempo de escrita.

De acordo com o teórico, uma das definições para o contemporâneo “é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta a contemporaneidade, obscuros” (AGAMBEN, 2009, p. 62 - 63). Dessa forma, para o autor, ser contemporâneo é ser capaz de enxergar o que há de “obscuro” no seu presente. Levando em consideração que a escrita dos minicontos se faz essencialmente de “não ditos”, eles se relacionam diretamente com a tal obscuridade relatada por Agamben, pois a composição desse tipo de narrativa demonstra a grande capacidade dos seus autores em retratar o cotidiano e, ao mesmo tempo, proporcionar reflexões ao leitor que estão implícitas nos enredos.

Assim, esses dois conceitos mencionados acima são a base para a análise sobre a literatura contemporânea, que fará parte desta tese em um dos seus capítulos, pois ao

considerar a escrita de minicontos como inerente à contemporaneidade, é necessário determinar critérios que a estabeleçam como tal, como também entender a trajetória do gênero e a sua concretização como texto literário dessa época.

Além dos conceitos de moderno e contemporâneo estipulados por Baudelaire e Agamben, outras teorias oriundas dessas serão abordadas, tais como as características que definem tanto a arte, quanto a era moderna, presentes nas análises de Teixeira Coelho (2005), das concepções de ambientação da modernidade postuladas por Marshall Berman (1986), as mudanças culturais presentes na sociedade moderna que culminaram no chamado período pós-moderno, verificadas por Lyotard (2009), Linda Hutcheon (1991) e David Harvey (1993). Ademais, será analisado um importante levantamento sobre a *Ficção brasileira contemporânea*, em que Karl Erik Schøllhammer (2011) retoma as teorias anteriormente citadas e as analisa nas produções exclusivamente brasileiras, incluindo um estudo sobre os minicontos, trazendo Marina Colasanti como autora deste tipo de narrativa.

Após as considerações sobre a literatura contemporânea e análise dos seus conceitos, com a finalidade de entender a relação entre a narrativa curta e a época em que é produzida, faz-se necessária uma abordagem sobre a produção de minicontos no Brasil. Conforme é possível constatar em Schøllhammer (2011), a escrita de minicontos na América Latina já é antiga e tradicional, mas, no Brasil, o interesse de autores para esse texto é recente.

De acordo com o teórico, verifica-se produções de narrativas curtas na literatura brasileira desde o início do período modernista, como, por exemplo, na obra *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade. Consequentemente, nos anos seguintes, é possível observar narrativas curtas em Guimarães Rosa, na obra *Tutameia*, nas crônicas de Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade, e, até mesmo, em Marina Colasanti, quando, nos anos setenta, publica o seu primeiro livro de minicontos.

Schøllhammer aponta, ainda, que dos anos mil novecentos e vinte em diante a escrita de textos curtos vem ganhando cada vez mais ênfase na literatura brasileira, principalmente no início do século XXI, com o advento da internet e das redes sociais, culminando na publicação do livro *Os cem menores contos brasileiros do século*, coletânea de minicontos de diversos autores, organizada por Marcelino Freire e publicada em 2004. Essa obra, segundo Schøllhammer, foi responsável por popularizar os minicontos na literatura brasileira atual.

Outro fator importante a ser mencionado é como a tecnologia está presente neste tipo de literatura, visto que a internet se tornou um dos principais meios de publicação e divulgação dos minicontos no Brasil. A utilização dessa ferramenta possibilita o surgimento de novos autores, além de contribuir de forma significativa para a popularização dessa escrita,

como também de facilitar o acesso da literatura a uma grande parte da população, sem distinção de classe e escolaridade.

A popularidade dos minicontos teve como uma de suas consequências o interesse dos estudiosos da literatura. Nota-se que o número de trabalhos acadêmicos voltados para o estudo das mininarrativas vem crescendo, principalmente, na última década, uma vez que já é possível encontrar com mais facilidade artigos, dissertações e teses sobre o assunto, algo que não era tão comum há poucos anos.

De uma forma geral, estas pesquisas, na sua maioria, fazem um panorama da literatura de microficção brasileira, citando os autores principais e refletindo sobre as condições de produção em que o miniconto se enquadra. Percebe-se que, a maioria dos estudos, focam em autores que ficaram mais em evidência nos últimos anos pela escrita dos minicontos, tais como Dalton Trevisan e João Gilberto Noll, e em autores antigos, que foram precursores desta escrita, como os capítulos curtos elaborados por Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e na irreverência modernista de Oswald de Andrade em *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924).

No entanto, uma particularidade a ser destacada é que Marina Colasanti, apesar de ter publicações exclusivas de minicontos, ainda possui pouca notoriedade dos estudiosos. Ao se comparar a quantidade de trabalhos produzidos sobre o tema, Colasanti vem ganhando atenção da academia apenas nos últimos anos. A maioria dos trabalhos sobre os seus minicontos são voltados para a temática feminista e não abrange todas as suas publicações.

Marina Colasanti, conforme é possível constatar na sua biografia, publicada em seu site oficial: <https://www.marinacolasanti.com>, é uma escritora de gêneros variados, permeando entre o público adulto e infantil. A sua bibliografia conta com mais de 60 publicações lançadas no Brasil e no exterior e é composta por obras literárias, ensaios e traduções. Ela é apontada como uma das escritoras mais importantes da literatura brasileira atual, com diversas indicações e premiações nacionais e internacionais.

Colasanti nasceu em 1937 na cidade de Asmara, capital da Eritreia, país localizado no continente africano, que era ocupado, nessa época, pelo governo italiano em que seu pai fazia parte do exército. Ela morou também na Líbia e, em seguida, na Itália, onde permaneceu até 1948, ano em que se muda definitivamente para o Brasil com a sua família.

No Brasil, Colasanti estudou pintura e artes plásticas, formando-se na Escola de Belas Artes da UFRJ como gravadora em metal. Em 1962, começou a trabalhar no Jornal do Brasil, local em que exerceu diversas funções, tais como redatora, cronista, ilustradora, editora, entre

outras atividades. O seu trabalho no jornal foi de extrema importância para o início da sua carreira como escritora.

Colasanti também trabalhou na televisão, sendo apresentadora de programas culturais. Traduziu livros, tais como *O anel encantado* (2016) da escritora argentina María Teresa Andruetto e *Bicos quebrados* (2003), de Nathaniel Lachenmeyer, entre outros. Ela tem várias das suas obras traduzidas para outros idiomas, como, por exemplo, o seu livro de memórias *Minha guerra alheia* (2010), que foi traduzido para o Alemão.

No final dos anos 1970 até o início dos anos 1990, Marina Colasanti trabalhou na Editora Abril como editora de comportamento e editora especial, escrevendo artigos voltados para as mulheres nas revistas Nova e Caras. Os artigos publicados nessas revistas foram reunidos em dois importantes livros da sua bibliografia, *A Nova Mulher* (1980) e *Mulher daqui pra frente* (1981). Eles demonstram o diálogo que a autora estabelecia com as suas leitoras para que pudessem enxergar a sua importância na sociedade, suas lutas e seus direitos. Tais textos evidenciam a face feminista da autora que a acompanha como característica inerente em todos os seus textos, independentemente do gênero escolhido.

Concomitante ao seu trabalho de jornalista, Colasanti lançou o seu primeiro livro em 1968, sendo uma coletânea de crônicas intitulada *Eu sozinha*. Daí por diante, ela não parou mais de escrever, lançando livros quase que anualmente, obtendo mais de 60 títulos em seu nome, até o momento. Os seus textos perpassam os diversos campos da literatura, pois escreve contos, minicontos, romances, crônicas, memórias e poesias, voltados para todos os públicos, do infantil ao adulto. O livro *Vozes de batalha*, publicado em setembro de 2021, é o seu trabalho mais recente.

A capacidade da autora de se manifestar nos mais variados gêneros literários é algo intrigante na sua carreira. Isso pode ser exemplificado em uma entrevista on-line concedida ao programa *Sempre um papo*, no dia 20 de outubro de 2020, na qual ela fala a respeito disso ao ser questionada pelo entrevistador sobre como consegue transitar pelos diversos gêneros:

Eu gosto de pensar que tudo é a mesma coisa. Eu já disse várias vezes que eu me vejo como uma orquestra de câmara, cada gênero tem uma embocadura especial, a sua embocadura. Cada gênero me exige um olhar diferente, mas todas essas embocaduras e todos esses olhares passam pelo filtro que sou eu. Eu gostaria de estar emitindo um som plural através de tantos gêneros. Estar emitindo um som como se fosse uma orquestra de câmara, quatro instrumentos, cinco instrumentos e o som que reúne todas as notas emitidas por esses instrumentos. Eu gostaria que fosse assim, porque é para isso que eu trabalho (COLASANTI, 2020).

A autora compara o seu trabalho a uma orquestra de câmara, em que seu objetivo, ao trabalhar com diversos gêneros, é conduzi-los a uma percepção coerente e unificada. Em outras palavras, a sua obra é diversificada, mas possui um sentido único, assim como em uma orquestra em que vários instrumentos diferentes juntos são capazes de produzir um som harmonioso.

Ainda sobre a diversidade de gêneros de seus trabalhos, Colasanti afirma:

Eu preciso de mudar de gênero para me realimentar, para não ficar no mesmo. Deve ser um dado biográfico, porque eu nunca fui a mesma, nunca morei na mesma cidade, nunca voltei à cidade onde eu nasci, nunca voltei à Trípoli onde morei. Eu sempre estive em trânsito nas coisas, então a diversidade me afia o sentimento. Eu vou para um gênero diferente, vou para minicontos, eu exerço a crítica, eu exerço a minúcia eu exerço... eu leio História, leio Filosofia, eu me alimento de outra maneira. É como se eu chegasse à mesa em vez de carne tivesse peixe, em vez de sopa tivesse salada. Cada gênero me obriga a fazer uma busca diferente, a pousar o olhar de outra maneira, a caçar de outra forma, porque o que mais interessa de um escritor não é a palavra é a sua percuciência de busca, é coordenar seus sentimentos, seus pensamentos, seus desejos para mergulhar ‘que nem’ uma Gaivota que vê o peixe lá de cima, e mergulha e pega o peixe. É assim que um escritor trabalha, um mergulho [...] e quando volta tem o peixe no bico se debatendo vivo, é importante que seja vivo o que a gente colhe (COLASANTI, 2020).

Nota-se na sua fala que a mudança de gêneros é uma necessidade criativa, para que possa estar sempre se inovando, o que é considerado pela própria autora como parte de sua biografia, já que a sua vida é marcada por constantes mudanças. Destaca-se, também, o processo de produção dos minicontos, ao mencionar que é nesse gênero que ela consegue exercer a sua capacidade crítica, a escrita minuciosa, além das referências historiográficas e filosóficas utilizadas para a construção das mininarrativas.

Com essa resposta ao apresentador, é possível perceber o quanto a produção de Marina Colasanti é vivaz, e, ao mesmo tempo, voraz. A pluralidade de gêneros se torna, portanto, uma característica singular da sua escrita, visto que sem essas mudanças a sua literatura não acontece.

A literatura de Marina Colasanti, principalmente a infantojuvenil, proporcionou à autora diversas premiações ao longo dos anos, tais como os prêmios Jabutis conquistados pelos livros *Entre a espada e a Rosa*, em 1993; *Rota de Colisão* e *Ana Z. Aonde vai você?*, em 1994; *Eu sei, mas não devia*, em 1997; *Passageira em trânsito*, em 2010; *Antes de virar gigante*, em 2011 e *Breve História de um Pequeno Amor*, em 2014. Os seus livros foram várias vezes indicados como muito recomendáveis para jovens e crianças pela Fundação

Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), tornando-se *hors-concours* da mesma fundação, entre outros.

A carreira da escritora também possui reconhecimento internacional. Dentre os prêmios recebidos fora do país, destacam-se o Concurso Latinoamericano de Cuentos para Niños - FUNCEC/UNICEF, em 1994, com o livro *La Muerte y el Rei*; Prêmio Norma-Fundalectura com *Lejos Como Mi Querer*, em 1996; Mejores del Año, Banco del Libro, Venezuela com *Lejos Como Mi Querer*, em 1998; IBBY Honour List com a tradução de *As Aventuras de Pinóquio*, em 2004; 3º lugar no Prêmio Portugal Telecom em Língua Portuguesa com o livro *Minha Guerra Alheia*, em 2011 e os mais recentes reconhecimentos que são o Prêmio Iberoamericano SM de Literatura Infantil e Juvenil e o Prêmio Hors Concurs da Cátedra Unesco de Leitura PUC – RJ, ambos concedidos em 2017.

O trabalho consistente de Marina Colasanti fez com que ela se tornasse uma escritora bastante estudada nos meios acadêmicos. É possível encontrar uma quantidade relevante de produções acadêmicas voltadas para a análise das suas obras, como artigos, dissertações e teses. A maioria dos estudos ressaltam os aspectos feministas emanados dos seus textos, principalmente nos contos de fadas. Há também pesquisas sobre a violência de gênero, o caráter memorialístico de seus escritos, a construção do gênero maravilhoso, análises de suas poesias, como também estudos comparativos com obras de outras autoras, tais como Lígia Fagundes Teles e Maria Lúcia Medeiros.

Dentre as dissertações que evidenciam os aspectos femininos e feministas presentes nos textos de Colasanti, destacam-se: *A representação dos atores sociais e a imagem da mulher no contexto do discurso feminista em contos de Marina Colasanti* (2010), de Elir Ferrari de Freitas; *Mulheres desamarradas: os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns contos de amor rasgados, de Marina Colasanti* (2012), de Frederico Helou Doca de Andrade; *Ritos de passagem contemporâneos em Marina Colasanti: passagens e ressurgências* (2013), de Fernanda Pina dos Reis; *O feminino e o poético nas narrativas de Marina Colasanti* (2014), de Marília da Silva Freitas; *As representações da identidade feminina nos contos de fadas de Marina Colasanti* (2017), de Nathalia Bezerra da Silva Pereira; *Mulher, casamento e autoria feminina: enfoques na literatura infantil e juvenil de Marina Colasanti* (2017), de Morgana de Medeiros Faria, entre várias outras que podem ser encontradas nos catálogos de dissertações.

Já as teses de doutorado ainda se apresentam em menor número, se comparadas às dissertações, e os temas se assemelham aos citados anteriormente e vão desde as análises sobre os aspectos de gênero, tais como o feminismo à literatura maravilhosa e infantojuvenil.

As principais teses são: *O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder, desejo, memória e os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti* (1996), de Rosa Maria Cuba Riche; *Estrutura composicional em contos de fadas de Marina Colasanti* (2016), de Giovana Flávia de Oliveira; *Submissão e subversão: a complexidade dos relacionamentos entre homens e mulheres em alguns contos de Marina Colasanti* (2016), de Ângela Simone Ronqui Oliva, e *Corpo e Erotismo na Poética Colasantiana: questões de gênero e literatura* (2017), de Tássia Tavares de Oliveira.

Entre as teses sobre Marina Colasanti, é interessante evidenciar, neste momento, a pesquisa feita por Maria Aparecida de Fátima Miguel em *Densa Tessitura: Uma leitura em contraponto, a visão da academia sobre a produção literária de Marina Colasanti*, de 2015. A pesquisadora faz um estudo sobre a produção acadêmica voltada para as obras de Marina Colasanti e, dessa forma, é possível compreender um pouco mais sobre a intensa fortuna crítica da autora e quais são os aspectos mais abordados nas pesquisas.

Na sua tese, Maria Aparecida de Fátima Miguel (2015) seleciona dissertações e teses publicadas nos últimos anos, apontando a relevância que cada trabalho possui para a formação da crítica literária sobre a autora. Com a análise dos trabalhos, Miguel (2015) observa que quatro temáticas se sobressaem nas pesquisas, que são o feminino/feminismo, a linguagem poética, a questão mítica e o amor.

É importante que se diga, a título de conclusão, que o balanço sobre a fortuna crítica acadêmica da obra de Colasanti aponta para um sentido de unidade significativa no conjunto da obra da autora. Apesar da pluralidade de fontes que alimentou sua produção, das tradicionais às contemporâneas, e de ter-se exercitado simultaneamente nos terrenos movediços da ficção infantil, juvenil e adulta, alcançou uma coesão unificadora de sua produção literária, tanto no âmbito temático quanto no formal, como insistimos aqui, ao colocarmos em evidência tópicos como *a questão feminina (feminista?)*, *o mito*, *o amor* e *a linguagem poética de sua obra* (MIGUEL, 2015, p. 96).

Ao final da sua tese, Miguel (2015) retoma os aspectos evidenciados e faz uma ressalva no sentido de alertar que, mesmo havendo uma diversidade produtiva por parte da autora, em que ela aborda diferentes temas e se utiliza de diversas formas textuais, existe uma coesão que une toda a sua obra. Essa conclusão apresentada pelos estudos de Miguel (2015) está em consonância com a fala de Marina Colasanti explicitada acima, ao comparar a sua obra como uma orquestra de câmara.

Em relação aos estudos da academia sobre os livros de minicontos de Marina Colasanti, já é possível encontrar nos bancos de dados, várias pesquisas relacionadas a esse tópico em específico. Depara-se com trabalhos que analisam os minitextos de Colasanti

dentro de temáticas definidas como o feminismo, o amor e a formação de leitores, por exemplo; em estudos gerais sobre a produção literária de minicontos no Brasil, em que ela é citada como uma das precursoras e, ainda, trabalhos voltados exclusivamente para as suas obras de minicontos.

Todas essas pesquisas serão analisadas em um capítulo à parte, dedicado à produção de minicontos no Brasil, em um tópico específico sobre a produção acadêmica voltada para as obras de minicontos de Marina Colasanti. Destaca-se dentre os estudos selecionados o artigo *Miniatura e fragmento; brevíssima incursão pelas formas breves do Brasil* (2004) e o livro *Ficção brasileira contemporânea* (2011) do professor e crítico da literatura contemporânea Karl Erik Schøllhammer. Essas duas publicações são referências importantes na literatura brasileira para o estudo dos minicontos e, em ambas, Marina Colasanti é citada como autora pioneira na produção deste tipo de texto nos anos 1970, juntamente com outros autores.

A tese *O miniconto e a história da minificação brasileira* (2019) e a dissertação *Uma nova mulher na minificação brasileira: os miniespelhos de Marina Colasanti em Contos de amor rasgados* (2013), da pesquisadora Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel, configuram como um dos estudos mais atuais e completos sobre a minificação brasileira e, principalmente, sobre a obra de minificação de Marina Colasanti. Tais estudos compõem a fortuna crítica da autora e serão importantes para o entendimento de seu processo de produção e análise dos seus minicontos.

A escrita de minicontos de Colasanti conta, atualmente, com quatro livros no mercado: *Zoológico* (1975), *A morada do ser* (1978), *Contos de Amor rasgado* (1986) e, o mais recente, *Hora de alimentar serpentes* (2013), configurando um trabalho consolidado neste tipo de texto literário, abrangendo épocas e contextos variados, o que se pode observar pelos anos de publicação de cada uma das obras. Outro aspecto relevante a mencionar está no fato de que, diferente dos outros gêneros apresentados pela autora, os livros de minicontos são obrigatoriamente temáticos:

Os meus livros de minicontos todos são temáticos, eu gosto que o livro de minicontos seja temático, eu acho que isso dá outro peso a ele. Que ele tenha um eixo que o atravessa de cima abaixo, embora, evidentemente, nem todos os contos estejam ligados ao eixo, mas é o eixo que lhe dá uma unidade e uma justificativa, ou seja, não é só um livro de uma porção de contos pequenos é um discurso sobre um tema, é um ensaio sobre um tema feito através de textos pequenos (COLASANTI, 2014).

Como se pode notar acima, de acordo com a própria fala da autora em uma entrevista publicada em 2014, no canal do *YouTube* da editora Global, responsável pela publicação de

seus títulos, os livros de minicontos são a representação de um discurso único sobre um determinado tema, ou seja, é uma forma diferente de usar a literatura para refletir e conhecer sobre determinado assunto proposto pela escritora, por textos pequenos.

O livro *Hora de alimentar serpentes*, publicado em 2013, escolhido como corpus para a realização deste trabalho, reúne 206 narrativas, sendo a sua maioria composta por minicontos com alguns contos maiores misturados entre eles. Os textos possuem temas variados, compondo representações sobre a bagagem cultural da autora. Desse modo, os escritos estão repletos de referências artísticas de todas as formas e ainda são capazes de proporcionar ao leitor reflexões acerca da sociedade, das relações interpessoais, da natureza e da cultura.

A maestria com que a autora concebe as pequenas histórias é capaz de provocar emoções diversas em quem as lê, configurando, portando, um dos questionamentos desta tese que é de como uma narrativa tão curta é capaz de provocar reflexões, sentimentos profundos e variados nos leitores. Um exemplo dessas provocações é percebido logo no prólogo: “Enfiou a serpente na agulha. E começou a costurar” (COLASANTI, 2013, p. 13).

O fato de começar um livro de minicontos em que o prólogo seja um miniconto, já prepara o leitor para o que ele vai encontrar durante a sua leitura. Em poucas palavras, Colasanti entrega toda a sedução que estará presente nas narrativas dessa obra. Observa-se, primeiramente, a simbologia da serpente que pode ser considerada um animal obscuro, perigoso, mas que também representa a vida, sabedoria e eternidade.

Costurar faz referência ao texto como tecido, ou seja, uma obra construída ponto a ponto, entremeada pelas sabedorias adquiridas pela experiência de vida da própria autora, que no final forma uma peça única. A ação de enfiar uma serpente na agulha e costurar pode referir-se ao ato de contar histórias, que é o que vai acontecer nas páginas seguintes: histórias, interligadas pela “serpente”, o que pode representar a bagagem cultural adquirida pela autora em todos os seus anos como escritora.

É possível notar, nessas poucas palavras, a relação entre a construção de um livro e a simbologia presente nas histórias fabulosas em que as serpentes costumam ser personagens e o ato de costurar se relaciona diretamente ao ato de escrever como um todo.

Há uma complexidade na arte de escrever minicontos, sendo imprescindível pensar na sua importância como um gênero literário pós-moderno, que de forma poética e reflexiva representa situações do cotidiano. Por causa dessa complexidade e dessa forma peculiar de fazer literatura, a escolha de *Hora de alimentar serpentes* (2013), corrobora para a análise pretendida, pois apresenta o material necessário para a efetivação da pesquisa.

A realização deste trabalho também se justifica pela necessidade de aprofundamento dos estudos sobre as narrativas de Marina Colasanti, referentes ao seu fazer literário para além dos contos de fadas, gênero que a tornou conhecida¹. Dessa forma, é possível compreender, pelos minicontos, a capacidade da autora em retratar os fatos habituais de forma precisa, sem deixar, ao mesmo tempo, de ser poética e fabulosa.

Assim, após esses levantamentos, é possível estabelecer sistematicamente o percurso que será desenhado ao longo deste trabalho, que se dividirá em três capítulos. Para isso, é importante enfatizar as perguntas levantadas neste estudo, que são:

- a) O miniconto é um gênero literário da pós-modernidade e da contemporaneidade?
- b) Os minicontos podem ser classificados como uma categoria de gênero literário?
- c) Marina Colasanti pode ser considerada como uma das principais escritoras de minicontos da literatura brasileira?
- d) As mininarrativas representam de forma poética o cotidiano? Em outras palavras, elas são capazes de trazer em suas temáticas reflexões acerca dos anseios sociais, bem como expressar em seus textos o dia a dia das pessoas, as suas inquietações e suas relações individuais e coletivas?

Buscando responder a essas perguntas, o primeiro capítulo tratará dos conceitos de literatura contemporânea em que, pelas análises de vários teóricos sobre os termos modernidade, pós-modernidade e contemporâneo, será possível estabelecer critérios que justificam a inserção da narrativa curta como um gênero literário desta época, mas, que para isso, houve toda uma trajetória até atingir os conceitos atuais.

Em seguida, após o entendimento do tempo em que se estabelece a narrativa curta, o próximo capítulo será dedicado à fortuna crítica sobre a literatura de minicontos no Brasil. Nessa parte, haverá um estudo sobre as diversas nomenclaturas que esse tipo de narrativa recebe e o que caracteriza cada uma delas, como também um levantamento da produção crítica e acadêmica sobre minicontos nos estudos literários brasileiros de forma geral e específicos sobre Marina Colasanti. Este capítulo tem o objetivo de evidenciar que tanto a literatura, quanto as pesquisas sobre minicontos estão cada vez mais presentes nos meios acadêmicos, fazendo com que os minitextos adquiram status de importância como um gênero literário presente na sociedade brasileira, assim como os contos e os romances.

¹ É importante ressaltar que Marina Colasanti não escreve contos de fadas ao modo tradicional. Ela possui uma escrita peculiar e inovadora desse modo de narrar, produzindo contos de fadas contemporâneos e abordando temas atuais e instigantes.

Estes capítulos iniciais serão responsáveis, de certa forma, por estabelecer os minicontos como um gênero literário vigente e recorrente na literatura, sendo possível, em seguida, desenvolver análises mais estruturais com o intuito de entender como os minitextos se relacionam com o seu público leitor e são capazes de representar o cotidiano de forma poética.

Assim, o terceiro capítulo tratará da relação estabelecida entre o texto e o leitor, bem como da representação poética do cotidiano advinda dos minicontos. Para tanto, teorias que tratam da recepção do texto, da elaboração da imagem poética, da forma de como os textos são construídos para interagir com o seu público receptor serão fundamentais para essa análise.

Inicialmente, as teorias elaboradas por Wolfgang Iser em *O ato da leitura: Uma teoria do Efeito Estético Vol. 2* (1999), serão de fundamental importância para a compreensão de como os textos são constituídos por espaços vazios, que devem ser preenchidos pelo leitor. A forma de como acontece esse preenchimento resulta nas diferentes maneiras de interação. Os minicontos, por sua vez, são repletos de não ditos, garantindo, assim, uma participação ativa do leitor no sentido de desvendar o que não está exposto.

Para que um texto repleto de espaços vazios possa instigar o leitor, é necessário que a sua linguagem seja bem elaborada e fuja das convencionalidades. Então, pelas teorias de José Maria de Souza Dantas presentes no livro *Imagem poética, linguagens, modernidade* (1979), será possível entender como os minitextos são constituídos de forma poética, vistos que possuem uma linguagem bastante metaforizada e bem elaborada.

Como consequência da linguagem poética presente nos minicontos, as mininarrativas se enquadram nos conceitos de texto de prazer e de fruição, teorizados por Roland Barthes em *O prazer do texto* (2006). O teórico trata no seu texto sobre as diferenças entre o texto de prazer e de fruição, em que o texto de prazer se relaciona com as leituras confortáveis do senso comum, enquanto o de fruição provoca incômodos e quebra paradigmas convencionais. Depreende-se, então, que os minicontos se aproximam bastante dos textos de fruição, visto que se compõem de narrativas questionadoras e irreverentes.

Dando continuidade aos estudos, verifica-se que o conceito de endereçamento, elucidado no livro *Indicionário do contemporâneo* (2018), organizado por teóricos engajados no estudo da literatura contemporânea, relacionado com as teorias baktinianas do dialogismo no discurso, polifonia e carnavalização foram essenciais para a compreensão da narrativa curta como consequência do tempo atual e o quanto ela é capaz de representar os questionamentos, críticas e situações vivenciadas na vida de cada indivíduo.

O discurso plural, oriundo dos minicontos, tem como base o processo intertextual, utilizado na formação das narrativas. Por isso, será importante entender, também, como tal conexão está presente na formação dos textos de Colasanti. Desse modo, os estudos de Laurent Jenny (1979) em *A estratégia da forma* (1979), darão subsídios para a comprovação da intertextualidade como fator essencial para a interação social promovida pelos minitextos.

A multiplicidade de significações, as ressignificações, a pluralidade de sentidos, a efemeridade da escrita e dos conceitos, a rapidez da leitura, mesclada com a vagareza do entendimento e os vínculos intertextuais são os aspectos mais evidenciados no decorrer dos estudos dos minicontos e permearão toda a tese, com o objetivo de compreender como o miniconto é capaz de representar poeticamente o cotidiano.

Conforme se constatou ao longo de toda a pesquisa, os minicontos de *Hora de alimentar serpentes* (2013) se caracterizam, na sua maioria, pela representação de aspectos do dia a dia, como se pode observar em “A porta”:

A porta

O homem atravessa uma sala e para diante da porta fechada. Além dela pode estar o abismo. Ou a escada que busca. Com a mão na maçaneta, o homem se imobiliza, sem coragem para abrir, sem desprendimento para renunciar (COLASANTI, 2013, p. 181).

Nessa história, nota-se a incerteza do homem diante das escolhas da vida. É preciso tomar uma decisão, mas como não se sabe o que o espera adiante, o homem se imobiliza sem saber se segue em frente ou se continua onde está.

Percebe-se, no entanto, que a autora retrata, em poucas palavras, algo comum ao ser, mas levando-o a refletir sobre o que está por trás das escolhas, tornando o seu texto ainda mais literário, pois, segundo Compagnon (2009), a literatura proporciona uma visão ao homem para além do rotineiro. Em outras palavras, a literatura tem a função de abrir mentes e caminhos por meio da reflexão contida em seus textos e, por isso, entende-se a *Hora de alimentar serpentes* (2013) como uma obra capaz de permitir reflexões a respeito do ser e do espaço por ele ocupado.

Espera-se com a realização deste trabalho contribuir com mais estudos teóricos que ajudem a fundamentar a narrativa de minicontos no Brasil. Ademais, busca-se entender o quanto a sua manifestação está presente na contemporaneidade, como a sua estruturação contribui para uma literatura multifacetada e, ainda, de que forma os seus enredos são capazes de representar poeticamente o cotidiano.

A pesquisa também tem como objetivo ressaltar ainda mais a escrita de Marina Colasanti como parte essencial da literatura brasileira pós-moderna e contemporânea, demonstrada de forma inteligente e sensível pelos minicontos de *Hora de alimentar serpentes* (2013).

CAPÍTULO 1 - A LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Entender os conceitos de modernidade, pós-modernidade e contemporaneidade é fundamental para a compreensão da narrativa dos minicontos como representação de uma época. A narrativa curta se expressa como uma demonstração do que vem a ser o moderno e se desdobra na pós-modernidade, até chegar aos dias atuais.

Para tanto, compreender os conceitos do que é moderno e o percurso que se faz, passando pela pós-modernidade, até chegar ao momento contemporâneo é, ao mesmo tempo, compreender o surgimento e as formas de manifestação dos minicontos na literatura. Ressalta-se que a definição de um conceito único de moderno, pós-moderno e contemporâneo não é possível, pois variadas são as teorias que tratam desses termos e as englobam conforme o objetivo de cada estudo, por isso, para essa análise literária, será feito um recorte específico.

1.1 Modernidade para Baudelaire

No ensaio intitulado *O pintor da vida moderna*, publicado em 1863, no jornal *Figaro*, Baudelaire analisa a obra e o artista Constantin Guys, fazendo considerações acerca da pintura que retrata o presente. Para o teórico, neste ensaio, é imperioso dar importância às produções artísticas do momento presente, encontrando nas obras e na personalidade de Constantin Guys a essência do que para ele vem ser a modernidade.

Para Baudelaire, Constantin Guys é verdadeiramente um artista, pois é capaz de observar tudo o que acontece na sua volta de forma intensa e, assim, transformar essas percepções em arte. Desse modo, ele está sempre conectado com a vida pulsante; trata-se de um artista voltado para o momento presente, para os acontecimentos cotidianos, demonstrando-os nas suas obras:

Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se num reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia (BAUDELAIRE, 2006, p. 857).

Conforme destacado na citação acima, o artista mencionado por Baudelaire é um admirador da vida e um observador minucioso do que acontece ao seu redor. Ele é um ser

ávido pelas manifestações cotidianas, sendo capaz de exprimir as mudanças e as instabilidades próprias dessa vida, que está se modificando a todo momento.

Ainda nessa observação, é importante dar ênfase para as palavras “instável” e “fugidia”, assim como outras do mesmo campo significativo existentes ao longo do texto. Tais palavras caracterizam a fugacidade e a inconstância como condições da vida do ser humano, ou seja, para o teórico, a vida se constitui, constantemente, de oscilações, de mudanças. Essas características serão utilizadas pelo teórico para definir o que é modernidade na sua concepção.

Segundo o autor, a capacidade de extrair de cada época a sua beleza, de perceber o que há de constante em sua transitoriedade, é o que pode ser chamado de modernidade, ou seja, é conseguir identificar a beleza, a poeticidade específica do seu tempo. Assim, nas suas próprias palavras ele define que “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859). Percebe-se, então, que o conceito se divide em duas partes: a primeira que abrange a efemeridade dos acontecimentos presentes, constituindo a sua mutabilidade, e a segunda que se traduz no que é permanente e eterno.

O artista moderno, assim como é Constantin Guys, nas concepções de Baudelaire, é aquele que tem competência de reproduzir na sua arte aquilo que ela tem de mais atual, representando o momento presente sem utilizar elementos de outras épocas, pois só assim essa arte, bem como a época em que está sendo retratada, terão características próprias. Isso é, o artista reproduz na sua arte a efemeridade do tempo presente e, assim, a eterniza.

Essa concepção é a primeira a ser levantada neste trabalho, pois se relaciona diretamente com a essência do que vem a ser a literatura dos minicontos feita por Marina Colasanti, uma representação poética do presente em que se vive. A capacidade de perceber as nuances da vida cotidiana e perpetuá-las nas suas narrativas, o que se pode notar no miniconto abaixo:

As flechas do herói

Em sua 5ª tarefa, Hércules abateu a flechadas as temíveis aves do lago Estínfalo, dotadas de cabeça, bico e asas de ferro. Interrompia, sem saber, antigas pesquisas de engenharia, que retomadas muitos séculos mais tarde, levariam à descoberta do avião (COLASANTI, 2013, p. 127).

Nesse miniconto, Marina Colasanti une passado e presente em um único texto, ao fazer referência à Hércules, herói da mitologia grega, e à descoberta do avião, acontecimento

importante da era moderna. Desse modo, este texto se aproxima do que Baudelaire define como modernidade, pois é capaz de exprimir o circunstancial do tempo presente, ao mencionar a descoberta do avião, tornando-se um dos meios de transportes mais importantes dos dias atuais e, ainda, ao relacioná-lo à mitologia grega, elemento que já está estabelecido na literatura, ou seja, eternizado no campo literário.

Essa junção entre passado e presente resulta em um tipo de texto único: os minicontos, que, por sua vez, são narrativas do tempo presente. A autora, ao criar o seu texto, utilizou elementos da antiguidade, mas sem a tentativa de reproduzi-los como tal ou tê-los como inspiração e, dessa forma, criou um texto totalmente original, corroborando com as teorias de Baudelaire:

Ai daquele que estuda no antigo outra coisa que não a arte pura, a lógica e o método geral. De tanto se enfronhar nele, perde a memória do presente; abdica do valor dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda a nossa originalidade vem da inscrição que o *templo* imprime às nossas sensações (BAUDELAIRE, 2006, p. 861).

Para o teórico, o artista que se prende muito aos acontecimentos do passado, não consegue entender o momento presente, fica perdido e, assim, não é capaz de exprimir o contexto e as ocorrências do tempo em que vive, não sendo, conseqüentemente, original. Isso não acontece com Constantin Guys, pois ele contempla a vida e se esforça para expressá-la na essência dos seus acontecimentos reais. Igualmente é Marina Colasanti, uma artista apreciadora e observadora da vida, da atualidade e da arte de uma forma geral, com a capacidade de representá-la de maneira totalmente original, pela narrativa curta dos minicontos.

O conceito de modernidade, estabelecido por Baudelaire, é de grande importância para a compreensão das narrativas dos minicontos serem consideradas como uma produção literária originária da era moderna, não só pela sua época de produção, mas também pelas características que as constitui, pois são capazes de representar ao mesmo tempo o efêmero e o eterno dentro de um gênero atual e original e, até mesmo considerado não canônico, como os minicontos.

Os minitextos produzidos por Marina Colasanti condensam um instante percebido por seu narrador. O tamanho simplificado da história transcrita em apenas quatro linhas faz com que a narrativa adquira um caráter efêmero, pois as sensações que ela pode transmitir ao seu leitor são fugidias, necessitando, provavelmente, que outras leituras sejam feitas do mesmo texto para a sua possível compreensão. Já o caráter “imutável” e “eterno” se estabelece à

medida que o texto fica marcado na percepção daquele que o lê, como também no fato de registrar uma manifestação literária da atualidade, focando no presente dos acontecimentos.

Efemeridade e eternidade são dois vocábulos opostos em significação, mas complementares ao delinear a modernidade e, conseqüentemente, definem também a narrativa de minicontos. Essa teoria, proposta por Baudelaire há mais de 150 anos, pode ser considerada antiga, mas não deixa em nenhum momento de ser atual e servir de embasamento para várias outras definições acerca do pensamento social moderno e ainda do que se postulou, posteriormente, ser chamado de contemporâneo.

Baudelaire, assim como Constantin Guys, e Marina Colasanti, soube olhar para o seu tempo, apreciar os acontecimentos cotidianos e denominá-los modernidade, contribuindo significativamente para a compressão da produção artística dessa época, além de embasar outros estudiosos a respeito do que seja o moderno e as suas derivações.

Os minicontos são, primeiramente, integrantes de uma literatura moderna, justamente por possuírem ao mesmo tempo inconstância e permanência, como já foi detalhado anteriormente, mas eles também possuem outras propriedades intrínsecas de um período literário moderno, estabelecidos por outros teóricos e, de certa forma, são originários dessa primeira concepção. Por conseguinte, a teoria de Baudelaire é apenas o ponto de partida para a compreensão de uma literatura moderna, visto que tal conceito se desdobra, adquire outras significações e culmina em outros termos, porém, sem deixar de perder a sua originalidade que é o efêmero e o imutável.

Tal fato faz pensar que efemeridade e eternidade são atributos que permeiam a sociedade atual, marcada pela instabilidade dos fatos e acontecimentos, mas ao mesmo tempo em busca de uma permanência, ou seja, uma regularidade que se faz a partir do que é fugidivo, fugaz. Não há literatura tão representativa dessa sociedade quanto aquela exprimida pelos minicontos, principalmente os produzidos por Marina Colasanti no livro *Hora de alimentar serpentes* (2013), pois são um retrato das percepções e vivências da própria autora, a partir da sua vivência nessa sociedade.

1.2 A ambientação da modernidade em Marshall Berman

Como mencionado anteriormente, o conceito de modernidade atribuído por Baudelaire influenciou teorias análogas sobre o mesmo tema ao longo dos anos seguintes, unindo-se a novas concepções de outros estudiosos do assunto, relacionando-o às diversas áreas do conhecimento, inclusive à literatura.

Um outro pensador do período e da arte moderna foi o filósofo e sociólogo estadunidense Marshall Berman. Na sua obra mais famosa: *Tudo que é sólido se desmancha no ar: A aventura da modernidade* (1986), ele faz uma análise da cultura e sociedade modernas ao longo dos séculos XIX e XX. Pelas leituras de autores consagrados desses dois séculos citados, tais como Marx e Engels, Goethe, Dostoiévski e, até mesmo, Baudelaire, o autor demonstra, nos seus escritos, um vasto estudo sobre o conceito de modernidade e proporciona um entendimento das suas formas de acontecimentos e consequências sociais em um determinado período histórico.

As proposições de Berman, publicadas nesse livro no início dos anos 80, são importantes para as considerações que se faz neste capítulo sobre o conceito de moderno na literatura, à medida que complementam e aprimoram as primeiras características levantadas sobre esse termo, oriundas dos pensamentos de Baudelaire.

Dentre as diversas considerações sobre o tema ao longo da obra, para esta análise, é essencial destacar que na compreensão deste autor a “modernidade” é um conjunto de experiências vividas por homens e mulheres:

Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo que é sólido se desmancha no ar’ (BERMAN, 1986, p. 15).

Segundo Berman, ser moderno é estar em um ambiente paradoxal e ambíguo, é estar em um meio que proporcionará ao indivíduo experiências de crescimento e transformação, porém, haverá, simultaneamente, uma constante instabilidade, fazendo com que tais vivências possam ser desfeitas a todo momento. Esse modo de vivenciar a modernidade, conforme menciona o autor, abarca a sociedade como um todo e não diferencia raças, religiões e ideologias e, por causa disso, pode-se dizer que a modernidade é responsável por unir a humanidade. O teórico ressalta, ainda, que mesmo havendo essa união, ela é capaz, ao mesmo tempo, de promover fragmentações, mudanças, lutas, angústias e ambiguidades, ou seja, a modernidade une e desune a sociedade.

É possível depreender, portanto, que a efemeridade continua sendo uma característica fundamental do período moderno, juntamente com a capacidade de ser ambígua, e,

principalmente, instável. Ademais, nota-se nessas definições de Berman a questão da unidade e desunidade, relacionando às considerações de Baudelaire a respeito da modernidade ser transitória e imutável.

Ao destacar essas características, quais sejam a unidade e desunidade, a efemeridade e a eternidade, a instabilidade e a estabilidade, o transitório e o imutável, é possível compreender que a literatura dos minicontos absorve essas particularidades, o que a torna ainda mais representativa do período moderno em questão.

A narrativa presente nos minicontos é uma unidade de sentido paradoxal, pois para que haja um entendimento, ou uma significação do que foi dito, é necessário que a sua composição não faça sentido inicialmente, ou seja, provoque instabilidade de sensações ao leitor. A obra *Hora de alimentar serpentes* (2013), por exemplo, é um todo, uma unidade significativa, que, conforme já foi mencionado anteriormente, possui um sentido único para a autora, em que o tema central é a sua bagagem cultural, mas esse todo é composto por histórias fragmentadas, tanto na sua forma, quanto na sua significação.

A obra em questão, na sua totalidade, apresenta-se como uma unidade de sentidos para quem a escreveu e a intencionou assim. Porém, ela é uma “unidade de desunidade”, de acordo com os conceitos de Berman, à medida que se torna instável ao seu leitor, provocando-o e fazendo-o questionar e buscar novos sentidos para cada história que está narrada neste livro.

Assim, a solidez representada pela obra, seja pela união dos textos em uma coletânea, ou pelo tema central que é estabelecido pela autora, “se desmancha no ar”, a partir do momento que as narrativas ganham novas leituras e leitores. É plausível, portanto, que exista um todo significativo, formado por partes fragmentárias, estável para aquele que o compôs, mas instável para quem tenta depreender os seus significados.

A permanência dos significados contidos em cada história não existe ou então são pouco duradouras. As leituras, por mais que sejam rápidas, por tratarem de textos curtos, não são fáceis de serem digeridas de uma só vez e, por conseguinte, o leitor é instigado a buscar uma compreensão e definir uma estabilidade significativa para aquilo que leu.

A fragmentação dos sentidos é uma constante tanto no livro como um todo, como em cada uma das narrativas. As inquietações humanas causadas pela busca de entendimento único podem ser expressas no miniconto transcrito a seguir:

Direitos de propriedade

A verdade não estava disponível naquela sala, naquela casa, naquela tarde. No entanto, dois homens discutiram, com irônica elegância a princípio e logo com ferocidade, ambos seguros de possuí-la. Teriam chegado ao duelo,

não fosse a intervenção de um terceiro, que ofereceria a paz através de outra opinião.
Recolhidos ao seguro território da civilidade, cada qual mantendo em silêncio seu lote, agora eram três a possuir a verdade inexistente. (COLASANTI, 2013, p. 35)

Na narrativa acima, temos como elemento central a verdade, motivo central da discussão entre dois homens, inicialmente, por acharem que a possuíam. A discussão entre os dois só é interrompida com a chegada de um terceiro homem, que intervém na tentativa de apaziguamento por outra verdade. Por fim, em nome de uma civilidade, os homens se silenciam, sem chegarem a um acordo, mas acreditando cada um possuir uma verdade, inexistente na realidade.

Essa busca por uma verdade única se relaciona diretamente com a ambientação moderna estabelecida por Berman, pois se nota, nesse texto, a tentativa humana de instaurar uma coerência às relações sociais, para o estabelecimento de uma sociedade civilizada. Porém, essa tentativa se desintegra quando cada um tenta impor a sua própria lógica, ou como no texto, a sua própria verdade.

A procura por uma verdade que não existe, retratada no miniconto, representa o “turbilhão de permanente desintegração”, descrito por Berman. A cada instante surge uma nova verdade, impedindo a concretização de um sentido único que permeie a sociedade como um todo.

Depreende-se, ainda, que “o seguro território da civilidade”, em que cada um dos personagens se recolhe, é uma aparência social, pois para que essa civilidade seja mantida, é preciso que cada um se recolha em suas opiniões, para não haver conflito. Nessa parte, nota-se uma certa angústia instaurada por não conseguir impor os seus pensamentos, como também por se deparar com um pensamento que é diferente do seu.

Os homens retratados neste texto representam cidadãos modernos, pois ao mesmo tempo em que tentam evoluir, eles se defrontam com obstáculos, impedindo todo o processo, desestabilizando-os, forçando-os a recuar.

Mais uma vez, a narrativa de Marina Colasanti ilustra uma questão social. De maneira curta e direta, apresentou-se um conflito inerente à raça humana, que é a procura por uma verdade absoluta, isso é, a tentativa de estabelecer um sentido único para todas as coisas, porém não é algo possível, visto que as pessoas estão em constante transformação.

Assim, à medida que este miniconto é capaz de representar as multiplicidades de sentidos contidas nas significações das palavras e, conseqüentemente, as inquietudes dos homens, ele demonstra uma sociedade em constante mudança e essencialmente moderna, em

que os conceitos deixam de ser permanentes, as verdades não são absolutas e, como resultado, as transformações não param de acontecer.

Destarte, as análises e comparações apresentadas comprovam a inserção das narrativas dos minicontos na representação de um período moderno, pois são ilustrativas de ambientação da modernidade, conforme teorizado por Berman.

1.3 Características da arte e da era moderna

Dentro das teorias sobre o conceito de modernidade, bem como as suas ocorrências nos diversos campos sociais e artísticos, no decorrer dos anos, surgiu a necessidade de nomear aquilo que se destacava para além do moderno, ou seja, o pós-moderno.

Sabe-se que tal concepção abrange todas as esferas da sociedade, como, por exemplo, a geografia, a arquitetura, a sociologia, as artes e a literatura. No campo literário, para fins didáticos no que concerne à literatura brasileira, considera-se como início do período pós-moderno as publicações feitas a partir de 1945, época que também é denominada como terceira fase modernista.

Com a finalidade de entender um pouco mais o conceito de pós-moderno e sua relação com a literatura, é importante considerar os estudos realizados pelo teórico Teixeira Coelho (2011), no seu livro *Moderno pós moderno*.

Logo no prefácio elaborado para a edição mais recente deste livro, inicialmente publicado em 1986, o autor questiona se, ainda nos tempos de hoje (mais especificamente em 2011, ano da reedição da obra citada), seria possível se referir a algo como sendo pós-moderno, chegando à conclusão que não há outro termo que possa ser utilizado para nomear a arte e a cultura vigente.

De acordo com Teixeira Coelho, a fragmentação das coisas e a multiplicidade de opções são as principais características desse momento e essas questões não se relacionam com o que foi chamado de modernidade. Por outro lado, ele menciona não serem todos os teóricos que gostam de utilizar o termo e pondera que a sua obra é sobre uma etapa da modernidade:

Seu título é claro: *Moderno Pós moderno*, sem hífen. Não é sobre ou apenas sobre, a pós-modernidade mas, exatamente, sobre essa relação entre um tempo que foi e outro que já não é mais sendo-o no entanto ainda. Se for necessário dizê-lo nestes termos, é um livro sobre esta presente etapa da modernidade, assim como cada momento histórico viveu sua própria modernidade e assim a chamava (COELHO, 2011, p. 12).

Para Coelho, a pós-modernidade é uma etapa da modernidade e surge com a necessidade de nomear uma fase do período moderno que não se caracteriza mais com os seus preceitos iniciais, e, por isso, a resistência da utilização do termo “pós” por alguns teóricos. Dessa forma, tal conceito denomina uma fase importante de evolução da modernidade, visto que a sociedade se encontra em constantes transformações e isso não seria diferente com o período moderno.

É possível perceber que a tentativa de conceituação de um período é consequência das transformações incessantes da época moderna, relacionando-se, mais uma vez, com a escrita de minicontos que também possui uma concepção indefinida e acompanha as mudanças da sociedade.

Retomando as teorias de Coelho (2011), nota-se, ao longo dos capítulos da sua obra, variadas explicações do termo modernidade referentes ao momento de surgimento e às suas características. Segundo o autor, marcos históricos importantes foram responsáveis pelo surgimento da visão de mundo moderna, como, por exemplo, a Revolução Industrial, o pensamento marxista e o surgimento da psicanálise. No entanto, tal período começou a se consolidar mesmo a partir das primeiras décadas do século XX.

Acontecimentos que mudaram o pensamento da sociedade são responsáveis pela consolidação do período moderno no início do século XX, como a revolução russa, que marcou importantes mudanças nas relações sociais e, principalmente, o surgimento das teorias sobre a relatividade, postuladas por Einstein.

Conforme menciona Teixeira Coelho (2011), a teoria da relatividade mudou totalmente a forma de pensar dos indivíduos, pois conceitos já estabelecidos pelo homem tiveram que ser repensados: “Tempos e espaços e velocidades e deslocamentos e eventos inteiros não existem mais em si mesmos, mas apenas em função de um observador, o que significa que podem assumir outro aspecto, nova realidade, se outro for o observador.” (COELHO, 2011, p. 42). Em outras palavras, a partir da teoria da relatividade de Einstein, o caráter múltiplo e mutante da modernidade ganhou mais ênfase, pois o papel do observador passou a ser importante para a realização de todos os acontecimentos. Assim, como o próprio nome diz, tudo passou a ser relativo, desde as noções de tempo e espaço, culminando nas outras áreas do conhecimento humano, marco extremamente relevante para a modernidade.

A partir da teoria da relatividade, outras transformações foram acontecendo na sociedade, tornando-a cada vez mais moderna, sendo possível, conforme menciona Teixeira Coelho (2011), destacar algumas particularidades dessa época, tais como a mobilidade, a descontinuidade, o cientificismo, o esteticismo e a representação sobre o real. Dentre essas

particularidades, destacam-se a mobilidade e a descontinuidade, sendo as mais relevantes para o entendimento da literatura dos minicontos como pertencente a esse período.

A mobilidade, de acordo com o autor, relaciona-se às constantes mudanças ocorridas na sociedade moderna. Essas mudanças acontecem a todo momento, podendo ser de ordem tecnológica, quanto social, pois o espaço e as tecnologias se inovam a cada instante, como também a relação entre os indivíduos muda, conforme a revolução do pensamento. Esse conceito de mobilidade pode ser relacionado diretamente às teorias de Berman citadas anteriormente neste capítulo que, ao analisar Marx, confirma a fluidez e a perenidade dos acontecimentos.

Tão importante quanto a mobilidade é a descontinuidade, pois, segundo o teórico, ela está intrinsecamente relacionada com a arte e presente em tudo que é moderno. Para Coelho: “A descontinuidade assinala a passagem do procedimento sintético para o analítico. ‘Analisar’ significa ‘dividir’. O que parecia indivisível é agora fracionado em suas partes” (COELHO, 2011, p. 48), ou seja, além das mudanças estarem acontecendo continuamente, há uma quebra nos paradigmas, em que não é possível imprimir uma constância nos acontecimentos e conceitos.

A fragmentação do conhecimento se torna presente na modernidade, podendo ser percebida nas ciências e nas artes. As concepções pré-estabelecidas passam a ser questionadas, pois sempre é possível reinventar, rever e repensar. Considera-se, na modernidade, aquilo que não está posto, os não ditos e as inferências.

Mais importante do que isso: reconhece-se que não raro existem entre uma unidade e outros espaços em branco, vazios, que não apenas são de difícil preenchimento como talvez nem sejam para se preencher ou diante de cujo preenchimento fica-se indiferente: aceita-se o vazio, trabalha-se sobre ele. Os buracos negos, esses pontos do espaço por onde a matéria desaparece, não existem apenas lá, no espaço, mas em toda a parte e são para serem assim vividos (COELHO, 2011, p. 49).

Em outras palavras, para o autor, há na modernidade o reconhecimento de que existem lacunas entre as unidades do conhecimento e que além de serem de difícil preenchimento, também não são para serem preenchidas. O vazio está presente na modernidade e aceito por ela, sendo o seu objeto de estudo e, por que não, inspiração. As lacunas existem em todos os lugares e devem ser entendidas como algo que faz parte da vida.

Então, pode-se constatar que, juntamente com a mobilidade, a descontinuidade é um traço marcante da literatura de minicontos, ao se pensar na duração da narrativa e nas

constantes lacunas existentes em cada história, na qual o leitor se preocupa ou não em completar.

Um dos minicontos do livro *Hora de alimentar serpentes* (2013), de Marina Colasanti, pode ilustrar os conceitos de mobilidade e descontinuidade:

Como o cavalo

Andava sobre as mãos porque, como o cavalo do Barão de Munchausen, havia sido cortado ao meio. Não por uma bala de canhão, mas pela vida. Enrodilhados ao redor do braço levava ramos de hera com que emendaria a parte ausente quando a encontrasse. E palma a palma a buscava, embora suspeitando-a despedaçada (COLASANTI, 2013, p. 27).

Observa-se na narrativa acima, a descrição de um ser que foi cortado ao meio, sendo comparado a um dos personagens das diversas histórias contadas pelo Barão de Munchausen, conhecido por inventar acontecimentos fantásticos e exagerados. O personagem do miniconto andava à procura da outra parte que lhe faltava e levava consigo ramos de hera para poder costurar a sua outra metade e mantinha a esperança de encontrá-la, apesar de suspeitar que ela estivesse despedaçada.

A mobilidade relatada por Teixeira Coelho está representada nas mudanças sofridas pelo personagem, que antes era “inteiro” e agora está pelas metades, como também na sua errância em busca da outra parte do seu corpo. Um detalhe que reforça a mobilidade é o fato do corte ter sido feito pela vida, simbolizando todas as suas vicissitudes e aproximando ainda mais do modo de vida moderno teorizado pelo autor.

A descontinuidade se apresenta no miniconto sobre vários aspectos, tais como o corte sofrido pelo personagem, representando a fragmentação do ser, a sua forma de andar utilizando as palmas das mãos, ou seja, do modo contrário ao tradicional. Assim como as lacunas, os vazios presentes na história, percebidos pelas inferências deixadas para o leitor do que pode ter acontecido na vida do personagem para que este andasse sobre as palmas das mãos, da esperança em encontrar a outra metade e da suposição do seu despedaçamento.

Há nessa história a representação de um indivíduo mutante e fragmentado, na busca incessante pelo autoconhecimento, porém, sem perspectiva de se tornar a ser como antes. Existe algo que precisa ser preenchido, mas esse preenchimento é difícil de acontecer, pois as mudanças da vida acontecem a todo momento. Essas características ilustram os conceitos de mobilidade e descontinuidade citados por Teixeira Coelho como particularidades da modernidade.

Assim, quando se observa essas características modernas inseridas em narrativas literárias como as dos minicontos, conclui-se que a literatura acompanha as mudanças sociais e se modifica na sua forma de expressar, para se adequar ao que a sociedade vive. Se a sociedade moderna passa por contínuas mutações e os seus conceitos se tornam fragmentários, é necessário que haja uma forma de narrar que expresse essas mudanças e, por isso, os minicontos.

Após elencar e explicar tais aspectos inerentes à era moderna, Teixeira Coelho, em capítulo à parte do seu livro, se manifestará a respeito da modernidade na arte, evidenciando nuances específicas de tal época inseridas nas variadas manifestações artísticas. Ao proceder à análise dessas particularidades relacionadas à arte moderna, é possível destacar conceitos relativos à produção de minicontos, os quais se assemelham a outros já citados anteriormente, o que reforça a inserção desse gênero na literatura atual.

O ponto principal é a arte moderna como questionadora de um modelo tradicional. A unicidade é trocada pela multiplicidade estética e de sentidos, fazendo com que os moldes artísticos, os movimentos caracterizadores de estilos se transformem de forma rápida em outros paradigmas e aumentem à medida que a sociedade cresce e reinventa novas formas de se expressar artisticamente.

Os minicontos, graças à sua brevidade, representam a fase questionadora da sociedade moderna, ao criar formas de expressar e romper com modelos tradicionais. Pode-se dizer que esse tipo de literatura é um gênero que se transformou e ainda se transforma rapidamente, conforme as exigências estéticas atuais, ou seja, o miniconto não deixará de ser moderno, pois se reinventa a cada instante.

Um traço caracterizador da arte moderna, segundo Teixeira Coelho, é a subjetividade. Tal conceito surgiu em oposição à coletividade evidenciada na arte como forma de manifestar os desejos coletivos de uma sociedade, influenciados pelos poderes políticos e religiosos. Com a modernidade, o artista passou a ter mais independência criativa e, assim, as obras passaram a representar uma sociedade pelo olhar do seu próprio criador, tornando-se manifestações dos seus sentimentos, críticas sociais e novas formas de olhar para algo já postulado.

Os minicontos representam a subjetividade mencionada por Teixeira Coelho (2011), pois captam um instante vivenciado pelo autor e o traduz em um turbilhão de sentimentos. Em *Hora de alimentar serpentes* (2013), conforme mencionado anteriormente, estão retratadas nas histórias a bagagem cultural de Marina Colasanti. Em outras palavras, a autora registrou

nas pequenas narrativas toda a sua vivência com a arte ao longo da sua vida, permitindo, então, que as suas percepções alcancem outras pessoas e culturas diferentes, pelo seu olhar.

Outra peculiaridade da arte moderna retratada por Teixeira Coelho é a questão do artista como herói do seu tempo. De acordo com o teórico, o artista será responsável por demonstrar na sua obra a vida do homem comum no seu cotidiano. Esse olhar evidenciará ainda mais as questões sociais marginalizadas ou que são tão corriqueiras e quase nunca notadas.

Há, agora, uma relação com as teorias de Baudelaire sobre arte moderna, demonstrada no início deste capítulo, no qual o artista moderno é aquele que olha para o presente do seu tempo. Ao retratar este momento, representa a sua sociedade, sendo o responsável por fazer as pessoas comuns enxergarem a si próprias e, por isso, o caráter de herói.

Marina Colasanti, ao escrever os seus minicontos transpõe, na sua grande maioria, questões inerentes ao indivíduo. A autora descreve situações cotidianas, registra sentimentos comuns ao homem e, ao mesmo tempo, concebe uma nova forma de expressão artística. A autora, em muitos dos seus escritos, evidencia aspetos sociais bastante atuais e, com isso, é capaz de provocar reflexões nos seus leitores a respeito daquilo que lê, relacionando com o seu modo de viver. Colasanti, portanto, é uma “heroína” do seu tempo.

Dando continuidade às características que norteiam a arte moderna, Teixeira Coelho destacará a linguagem como um dos seus aspectos mais importantes. Para o teórico, a linguagem da modernidade é metalinguística:

Antes de falar de qualquer coisa, antes de apontar para qualquer realidade exterior, a obra da modernidade fala de si, isto é, fala de sua especificidade, a linguagem para qual aponta o tempo todo. É uma obra que se autorrefere constantemente, que continuamente se autoquestiona e que vai procurar sua essência, sua verdade, na linguagem, isto é, em seu próprio código de representação (COELHO, 2011, p. 62).

O autor enfatiza que a modernidade fala de si mesma, ou seja, demonstra a todo momento as suas especificidades, como também está sempre se autoquestionando e tentando se entender, buscando a sua própria verdade e utilizando da linguagem como forma de representação.

Dentre todas as funções da linguagem, a metalinguística se destacará na arte moderna, pois é justamente a sua forma estética que será responsável por chamar a atenção do leitor para o seu conteúdo. Coelho (2011) exemplifica essa questão citando a poesia e a música concreta, bem como a pintura abstrata, contudo, nada impede de acrescentar a esses exemplos a literatura de minicontos.

As mininarrativas chamam atenção do leitor, primeiramente, por causa do seu formato na página, ou seja, algo que se propõe a ser um conto transcrito em menos de uma página e, até mesmo, em uma linha. Então, se a linguagem da arte moderna representa a própria modernidade, os minicontos também são incluídos nessa manifestação artística, por demonstrarem a modernidade em todos os seus elementos, que vão desde a forma com que se apresenta, até à maneira diferenciada de narrar o que se pretende.

Mais adiante, o teórico, ao explicitar sobre a linguagem moderna como forma de questionamento e autocrítica, alude a artistas como Joyce e Duchanp, que, pelas suas obras, proporcionaram questionamentos sobre a própria linguagem e, conseqüentemente, uma reflexão acerca do processo de produção da arte em si. Desse modo, a criação do artista se torna moderna, à medida que é capaz de se autoanalisar e despertar indagações no seu modo de se apresentar ao público.

A autorreferenciação e a autocrítica mencionadas por Coelho (2011) se assemelham, portanto, ao método de criação das mininarrativas, visto que o jeito curto de narrar e a rapidez com que a mensagem é transmitida, acompanha o ritmo acelerado da atualidade. Mesclada a essa rapidez está a profundidade reflexiva proporcionada pela narração, evidenciando, talvez, o que pode ser um paradoxo da mensagem rápida, mas com entendimento demorado. À vista disso, é possível considerar que a questão da narração rápida, mas com apreensão “lenta”, revela uma crítica à sociedade atual, na qual a aceleração com que os fatos acontecem não permite reflexões aprofundadas sobre eles, tornando o entendimento superficial.

Nesse sentido, Teixeira Coelho explica, citando outros artistas como exemplo, porque a linguagem da modernidade é também vista como a demonstração do “duplo do universo”:

Paul Klee interpreta a seu modo esse entendimento da linguagem como duplo do universo: o que está em jogo na modernidade não é refletir o visível, mas tornar visível. Seria possível dizer que isso foi o que o artista sempre procurou fazer, da Renascença pictórica ou musical ao romantismo do oitocentos. Mas é que nunca, como agora, o tornar visível significou, a rigor, criar o visível, criar o real apenas e exclusivamente com as normas e os signos da realidade. O artista vai colocar a linguagem a seu serviço, vai falar a linguagem e não vai mais deixar-se falar por esta linguagem. Isso implicará um outro traço da modernidade, a ruptura com o código anterior (para não se deixar falar pela linguagem - Erza Pound: ‘Toda poesia dita numa linguagem de vinte anos atrás não pode ser boa poesia’), que se tornará uma tradição na modernidade, a tradução da ruptura. A única norma é que não há normas (COELHO, 2011, p. 64).

De acordo com o excerto destacado acima, a arte moderna não se preocupa em refletir sobre algo que está posto, visível, demonstrado, mas, justamente evidenciar, mostrar mesmo o

que se pretende. Segundo Coelho, essa preocupação em “evidenciar” sempre existiu ao longo da história, mas só na modernidade a criação desse “visível” se tornou uma necessidade intrínseca à arte. O que interessa, nesse momento, é a realidade, e a linguagem estará à sua disposição, ou seja, o artista será agente produtor desta linguagem, estará no “comando” e não sendo “comandado” por ela. A linguagem como duplo do universo acarretará uma outra característica essencial à arte moderna que é a ruptura, nesse caso, relacionada ao código utilizado anteriormente e, conseqüentemente, desfazendo as normas vigentes sem a preocupação de se estabelecer outras.

Os minicontos, assim, caracterizam-se ainda mais como pertencentes à arte moderna, porque torna visível, pela sua linguagem, a realidade das questões que pretende retratar. O “duplo do universo” se destaca nesse tipo de narrativa, pois ao evidenciar o real, faz refletir sobre ele. Quando Teixeira Coelho menciona que esse uso da linguagem provoca a ruptura com o código anterior, em que “a norma é não ter normas”, não há nada mais elucidativo dessa situação como os minicontos. Em outros termos, esse é um tipo de narrativa que usa da sua linguagem para romper com outro modelo tradicional, no caso os contos e, ainda, continua, dentro dos seus próprios formatos, criando outras formas de apresentação.

Assim, os minicontos são narrativas modernas por se diferenciarem dos contos e, ao mesmo tempo, por estar em constante transformação dentro do seu próprio formato, visto que ao se observar todos os minicontos presentes em *Hora de alimentar serpentes* (2013), e de uma forma geral, os minicontos já produzidos por outros escritores, percebe-se que não há um consenso estabelecido sobre as suas definições, apresentando-se para o leitor em variados formatos e conteúdos.

As análises sobre linguagem culminam nas reflexões sobre a representação do real nas narrativas, sendo outra característica presente na arte moderna. De acordo com Teixeira Coelho, as obras modernas, além de representarem o real, devem conter em si a realidade, isso é, não podem apenas demonstrar “irrealidades”. O teórico denomina essa característica como “irrupção do real” (COELHO, 2011, p. 64), que consiste na existência do real dentro das obras de arte modernas.

A presença do real se relacionará, por sua vez, com os temas tratados pelas artes modernas, outra característica enunciada pelo teórico. Tendo em vista que a realidade é um elemento importante para a modernidade, conseqüentemente os temas retratados nas obras versarão sobre o cotidiano. Nesse momento, alude-se, mais uma vez, às teorias de Baudelaire, mencionadas anteriormente, nas quais o artista e o homem comum são elementos fundamentais de constituição da era moderna.

Após todas essas características elencadas, faz-se necessário destacar, como particularidade da arte moderna, a sua relação com o passado. Teixeira Coelho afirma que “a modernidade se equilibra diante da relação moderno/antigo. Assume frente a essa questão uma posição, digamos, dialética” (COELHO, 2011, p. 71). Em outras palavras, é preciso haver a ruptura com o passado para que haja a modernidade.

Teixeira Coelho enfatiza que não se trata de esquecer o que se passou, mas, de certa maneira, recusar os seus métodos nas novas criações. A ruptura, nesse sentido, é vista como uma forma de evolução.

O teórico destaca, também, que as obras modernas são capazes de se inovarem e, mesmo assim, retratar períodos antigos de forma irreverente. Ao trazer essa análise para os minicontos, é possível observar essa relação com o passado em uma das narrativas do livro *Hora de alimentar serpentes*:

História 1

Em tempos que não tiveram registro por falta de escrita, os Citas foram assolados por densos bandos de águias que toldavam o sol e ameaçavam as crianças. Arco e flecha eram, além das lâminas, sua única arma. Só muitos séculos mais tarde desceram das terras do Norte. E os assírios, que primeiro relataram a presença daqueles bárbaros, nunca entenderam seu estranho costume de disparar setas para as nuvens (COLASANTI, 2013, p. 37).

Na história acima, é narrada uma passagem que diz respeito aos povos Citas. De acordo com o historiador grego Heródoto, no seu livro *Histórias* (1950), os Citas eram povos nômades que habitavam em lugares muito frios na região da Ásia Central, por volta do século 9 a.C. Eram caracterizados pela sua violência e habilidade em montaria e arco e flecha. O narrador conta que em uma época bem distante, eles foram atacados por águias, sendo o arco e a flecha as únicas armas que possuíam para se protegerem. O autor relata também que levou muito tempo para que eles fossem para as terras do Norte e ficassem conhecidos pelos assírios, que não entendiam o estranho hábito de dispararem flechas para o alto.

Nota-se nesse miniconto a presença de elementos que dão à narrativa um tom mítico, pois é retratada a história de povos da antiguidade clássica, como, por exemplo, os Citas e os assírios. Outros fatores evidenciadores do caráter mítico estão presentes no uso do arco e flecha, como também na palavra bárbaros utilizada para distinguir este povo.

Esse miniconto representa uma das características da arte moderna, que é a sua relação com o passado. A história que poderia ser contada de uma forma mais longa, narrada à

maneira dos mitos, foi transformada em miniconto. Evidencia-se, ainda, a capacidade da autora em manter o caráter ancestral do fato, mesmo no formato curto de narrar, configurando mais excentricidade ao conto, além de fazer referência a elementos da sua cultura de origem, pois, como se sabe, Colasanti teve a sua infância na Itália, permeada por leitura dos clássicos da literatura europeia.

O passado não foi esquecido, mas houve uma reatualização. Destaca-se, portanto, em uma mesma história, o vínculo entre moderno e passado, em que o moderno está na apresentação da narrativa, enquanto o passado está no fato narrado. Com isso, as mininarrativas elaboradas por Marina Colasanti podem simbolizar a literatura moderna em vários dos seus aspectos, inclusive na relação que essa tem com o passado.

A análise da arte moderna com o passado é uma das últimas peculiaridades elencadas por Teixeira Coelho, com a finalidade de identificar elementos próprios dessa manifestação dentro da modernidade. As elucidações do autor destacadas neste capítulo foram essenciais para a compreensão da arte moderna, como do período moderno em si.

Partindo de questões gerais sobre a modernidade, tais como a mobilidade e a subjetividade e, logo em seguida, enfatizando atributos específicos da arte moderna, como por exemplo, a subjetividade, o artista herói, a linguagem, a representação do real e a relação com o passado, foi possível entender ainda mais o quanto a narrativa de minicontos se insere na arte moderna.

Destaca-se que o teórico, no seu objetivo de definir a época pós-moderna, evidenciou justamente a modernidade. Tal fato justifica a sua primeira colocação ao afirmar que a pós-modernidade é uma etapa da modernidade. Entende-se que as características apresentadas por Teixeira Coelho fazem parte das constantes transformações ocorridas na era moderna e, como consequência dessas mutações, nascerá o período pós-moderno.

1.4 A “condição pós-moderna” dos minicontos

Conforme mencionado no tópico anterior, as características da era e da arte moderna resultaram em mudanças significativas, em que os conceitos iniciais da sua definição como moderno se tornaram insuficientes para caracterizá-lo.

Alguns autores denominam esse período de mudanças como pós-moderno. Como por exemplo, o já mencionado Teixeira Coelho. No entanto, para embasar essas análises, é importante considerar, primeiramente, a relação estabelecida entre a linguagem e a sociedade na pós-modernidade, analisada por Lyotard no seu livro *A condição pós-moderna* (2009).

Segundo o teórico, a pós-modernidade: “Designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX. Aqui, essas transformações serão situadas em relação à crise dos relatos.” (LYOTARD, 2009, p. 15).

Segundo Lyotard, o período pós-moderno é marcado pela “incredulidade” em relação aos relatos que legitimavam o saber científico, como, por exemplo, a filosofia. Para o autor, nesse momento, as formas narrativas tradicionais perdem elementos importantes, tal qual os seus narradores, autores e heróis, para estar presente na comunicação entre as pessoas na sociedade, nos chamados “jogos de linguagem”:

Assim, nasce uma sociedade que se baseia menos numa antropologia newtoniana (como o estruturalismo ou a teoria dos sistemas) e mais numa pragmática das partículas de linguagem. Existem muitos jogos de linguagem diferentes; trata-se da heterogeneidade dos elementos. Somente darão origem à instituição através de placas; é o determinismo local (LYOTARD, 2009, p. 16).

Os grandes discursos legitimadores da ciência dão lugar para a heterogeneidade presente nos jogos de linguagem, que são determinados de acordo com a intenção dos seus interlocutores. Então, conforme o teórico, a legitimidade do saber científico está relacionada com a capacidade de eficiência produzida dentro de um sistema totalmente tecnológico, caracterizador da sociedade pós-moderna.

Os relatos se tornam, na pós-modernidade, elementos de legitimação dos saberes e, por isso, adequam-se às exigências da informatização cada vez mais presente na sociedade pós-moderna, voltada para o presente e para a efemeridade dos acontecimentos.

Com base nas colocações de Lyotard, pode-se compreender que os minicontos fazem parte dos jogos de linguagem estabelecidos, por possuírem uma construção narrativa que representa a sociedade ligada às tecnologias cibernéticas. São construídos de forma intencional para cumprir objetivos específicos dos seus autores e acessível à população, podendo ser interpretado de diferentes maneiras.

Assim, os minicontos simbolizam a forma literária da pós-modernidade, pois carregam na sua constituição a heterogeneidade dos jogos de linguagem, quebra com paradigmas tradicionais de narrar, mais acessibilidade às pessoas e se adequam às tecnologias vigentes.

Continuando as análises sobre o pós-moderno, é importante ressaltar as conceituações elaboradas por Linda Hutcheon no seu livro *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção* (1991). Já no prefácio, a autora deixa bem expresso que o seu objetivo ao longo da obra

é analisar o pós-modernismo de dentro do pós-modernismo, focando na “teoria” e na “prática estética”. Conforme as suas próprias palavras: “o presente estudo não é uma defesa nem uma depreciação do empreendimento cultural que parecemos estar decididos a chamar de pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 11).

Outro aspecto interessante é que, para Hutcheon (1991), a pós-modernidade, se analisada pelo prisma da ficção, pode ser definida pelo que ela chama de “metaficção historiográfica”, que é representada por obras com teor histórico-reflexivo ou que retratam o processo de criação artística, com o objetivo de corromper as convenções e reafirmar o caráter textual dos fatos históricos. Obras como *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, ou *O tambor*, de Grass, entre tantas outras, às quais ela se refere como “obras populares paradoxais”, são exemplos da metaficção historiográfica.

Vale ressaltar que Hutcheon demonstra claro interesse em analisar o que ela chama de “paradoxo metaficcional”, porém, diferente do que fez nas suas obras anteriores, pretende verificar, também, as características históricas e ideológicas presentes nas contradições da pós-modernidade.

A teórica afirma que a pós-modernidade possui problemáticas próprias e junto delas possibilidades de análises (1991). É importante ressaltar que para Hutcheon: “No pós-moderno não existe dialética: a autorreflexão se mantém distinta daquilo que tradicionalmente se aceita como seu oposto – o contexto histórico-político no qual se encaixa” (HUTCHEON, 1991, p. 12). Esse diagnóstico da nulidade dialética pós-moderna afirmado por Hutcheon vai de encontro com as análises de Lyotard sobre a incredulidade das narrativas mestre.

Para a autora, a pós-modernidade está em processo e dentro desse fluxo ocorrem as negociações de suas próprias contradições “[...] e não um produto satisfatoriamente concluído e fechado que resulte de sua resolução” (HUTCHEON, 1991, p. 12). Assim, a pós-modernidade não se trata de algo acabado a ser analisado passivamente ou de seu exterior. Nesse sentido, Hutcheon faz questão de evidenciar a sua recusa em fazer totalizações que tentem definir a pós-modernidade.

Linda Hutcheon objetiva analisar a pós-modernidade pelas suas especificidades e não por generalizações, como grande parte das teorias fazem. Ela chama atenção para, nessa conjuntura, não ter espaço para “definições tácitas” como as que partem de referências temporais (como antes ou após tal data), econômica ou de aceitação geral (1991); “porém, numa cultura pluralista e fragmentada como a do mundo ocidental de hoje, tais designações não são de grande utilidade caso seu objetivo seja generalizar sobre todas as extravagâncias de nossa cultura” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

De acordo com Hutcheon (1991), o termo “pós-modernismo” não deve ser utilizado como sinônimo de contemporâneo, uma vez que esse é um termo generalizador e o “pós-modernismo”, por sua vez, não se trata de um fenômeno global, mas ocidental, mais precisamente europeu e das Américas.

Outro aspecto que a teórica pretende evitar é a “retórica negativizada”, que utiliza prefixos como *des*, *in* ou *anti* ao tentar definir as estruturas que compõem o pós-moderno. Segundo Hutcheon, (1991), tentar definir esse período como uma descontinuidade ou descentralizado ou qualquer outro termo com prefixo de negação se enquadra nessa tentativa de “retórica negativa” que mais afirma o que tenta negar do que propriamente nega. Na sua opinião, “[...] o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Hutcheon reforça que o “pós-modernismo” não é uma tentativa de negar o modernismo, o medieval, a antiguidade, ou outros períodos culturais (históricos, políticos, econômicos, morais, entre outros aspectos) anteriores. Contudo, é uma forma própria de lidar com as singularidades que lhes são características. Assim, ela parte do seguinte ponto:

[...] aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito de pós-moderno da ‘presença do passado’ (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Esse “passado” que se apresenta na pós-modernidade se manifesta de maneira atual e não como algo antigo que se repete. O contexto histórico é outro, a política e a economia são outras, portanto, as contradições são novas; o diálogo é outro, mesmo sobre questões que já se apresentaram no passado. “[...] não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Linda Hutcheon (1991) chama a atenção para a possibilidade de o pós-modernismo não ser um “novo paradigma”, “por ser contraditório e atuar dentro dos próprios sistemas que tenta subverter [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Ela destaca esse momento como um símbolo da expressa vontade de haver novidades no meio artístico e cultural, podendo-se perceber essas manifestações em obras que ela classifica como “quase indefiníveis e certamente bizarras” (HUTCHEON, 1991, p. 21) e cita como exemplo o filme *Brazil* de Terry Gilliam, em que o pós-moderno se apresenta nas ironias, nas paródias, ao fazer

referências a outros filmes, como também, no anticlímax, na redução (miniaturização) e no cruzamento de gêneros diferentes dentro de um mesmo veículo artístico, nesse caso, o filme.

É importante dar destaque essas características levantadas pela autora sobre o pós-modernismo, pois elas também podem ser encontradas nos minicontos:

No bar do Phillies

É noite adiantada, e não faz frio. Um homem sai de um edifício, caminha pela calçada, cruza uma e outra rua, e numa esquina para. Chegou ao bar, entra.

O mesmo homem está agora sentado no balcão. Não tirou o chapéu. Bebe. Veio em busca de sons e presenças, para quebrar a solidão da sua própria casa. É tarde, porém o bar, como as ruas, está quase vazio. Assim mesmo ele fica, protegido pelas paredes de vidro como se num aquário. E, por baixo da aba do chapéu, olha.

Olha o casal que divide com ele o balcão. Tomaram café, as xícaras estão vazias à sua frente. E não se falam. Encostados quase, lado a lado, o vestido dela vermelho como uma plumagem, sorvem o silêncio. Não é uma briga nem um fastio. É uma ausência. Falta a ambos o desejo de falar. E de se ouvir.

O homem poderia ir embora, ninguém entra naquele bar, ninguém passa naquela rua. Mas ali são três, embora calados. E no bar, pensa o homem, não corre o perigo de estender a mão e apagar a luz (COLASANTI, 2013, p. 49).

Nesse miniconto, Marina Colasanti faz uma intertextualidade com o quadro *Nighthawks* do pintor estadunidense Edward Hopper, de 1942. A pintura, feita com a técnica óleo sobre tela, retrata três clientes sentados no balcão de um bar e o balconista.

Figura 1-*Nighthawks* (1942) - Edward Hopper



Fonte: Retirada do site Flickr² (2017)

Comparando texto e imagem, nota-se que a narração acontece a partir da perspectiva de um dos personagens retratados na pintura, que é o homem sentado de costas para o observador. O leitor se depara com um personagem descrito pela sua solidão, fazendo o trajeto do edifício até o bar em uma noite fria. Assim, o texto indica que ele está à procura de “sons e presenças”.

Em seguida, pelo olhar desse indivíduo, o leitor é direcionado para o casal retratado na pintura. Um homem e uma mulher que tinham tomado café e estão lado a lado, em silêncio e sem nenhuma expressão de desejo, seja de falar ou de ouvir. Mesmo o ambiente tomado pela ausência de barulho, o homem permanece no bar, pois ali ele não correria o risco de apagar a luz.

Destaca-se o último período do texto: “E no bar, pensa o homem, não corre o perigo de estender a mão e apagar a luz.” (COLASANTI, 2013, p. 49.) De forma conotativa, o ato de apagar a luz se torna perigoso para o personagem e, assim, abre possibilidades para o leitor ir mais além na sua interpretação, podendo imaginar os motivos pelos quais ele “fugia” dessa escuridão, quais tristezas o assolavam ou até mesmo se estava prestes a tirar a própria vida, dentre outras possíveis leituras.

Essa mininarrativa exemplifica as características do pós-moderno elencadas por Linda Hutcheon (1991), notada, primeiramente, pela redução ou miniaturização do texto, por se tratar de um miniconto. Porém, mesmo dentro de um espaço conciso, a interpretação da obra

² Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/kebpix/117776513>. Acesso em: 01 abr. 2021.

ganhou dimensões ampliadas, visto que a narrativa aprofundou a observação do leitor para as subjetividades dos personagens. É cabível considerar essa redução de espaço e ampliação da interpretação como um aspecto contraditório do texto, típico do pós-moderno.

Outros atributos pós-modernos apresentados por Hutcheon (1991) e presente no miniconto está na relação intertextual da narrativa ao se basear no quadro de Hopper. Na conotação irônica presente no título do texto: “No bar do Phillies”, em contraste com o título da obra referenciada que é, em tradução para o português, *Falcões da noite*, ou seja, a autora dá um sentido mais leve para o texto, embora o conteúdo narrado seja mais denso, corroborando para ausência de clímax, considerado, também, como uma peculiaridade das obras pós-modernas.

Segundo Hutcheon (1991), o pós-modernismo é um momento marcado pelas indagações e questionamentos do passado. As teorias surgidas nos anos de 1960, tais como os pensamentos de Roland Barthes sobre a imprescindibilidade de desvendar o que é evidente para depois promover as mudanças, influenciaram bastante a forma de pensar e produzir arte nos anos posteriores. Como consequência desses questionamentos, ocorreu a quebra de fronteiras sociais e artísticas.

O importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas (ver Culler 1983, 1984) é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si. [...]. Nos anos que se seguiram, essa percepção só se confirmou e intensificou. As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas, quem pode continuar dizendo quais são os limites entre o romance e a coletânea de contos (*lives of Girls and Women* [vida de Meninas e Mulheres], de Alice Munro), o romance e o poema longo (*Coming Through Staughter* [Vindo através da Matança]), o romance e a autobiografia [...], o romance e a biografia [...]? Porém em qualquer desses exemplos, as convenções dos dois gêneros se opõem entre si; não existe nenhuma fusão simples, não problemática (HUTCHEON, 1991, p. 27).

O pós-modernismo infringe as regras estabelecidas pelas convenções sociais e faz com que os limites artísticos, dentre eles os literários, sejam questionados e ultrapassados, tornando os gêneros fluidos, mas sem descaracterizá-los. É possível acrescentar aos exemplos demonstrados pela autora como quebra de fronteira de gêneros, a literatura dos minicontos, que surge de maneira mais efetiva a partir dos anos 1960 e ganha força com o passar dos anos.

De acordo com as análises de Hutcheon (1991) sobre as características do pós-moderno, constata-se que os minicontos são representativos desse momento, pois são transgressores, rompem as fronteiras do gênero, promovem questionamentos e, sobretudo,

representam um período de novidades e transformações, ao mesmo tempo, que conferem reflexões sobre o passado e a atualidade social.

Para reafirmar ainda as colocações de Lyotard e Linda Hutcheon sobre o pós-moderno, principalmente nas questões voltadas para a literatura, é importante considerar, também, os estudos do geógrafo David Harvey acerca do conceito de pós-moderno, demonstrados no livro *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança* (1993). A presente obra foi escrita no final dos anos 1980 e faz uma análise das transformações ocorridas no sistema capitalista a partir dos anos 1970 e as suas influências na sociedade como um todo, abrangendo os moldes políticos, econômicos e os culturais.

O que interessa para esta pesquisa é a abordagem sobre o tema, no que diz respeito às artes, principalmente no tocante à literatura. Para isso, destacam-se as colocações do autor sobre o que vem a ser o pós-modernismo nos seus conceitos fundamentais e a relação com a ficção literária.

Primeiramente, o teórico menciona no capítulo intitulado “Pós-modernismo”, que houve, na sociedade, mudanças significativas na cultura, resultando numa transformação da sensibilidade. Essas transformações ocorreram em vários setores artísticos e, de acordo com o autor, o período a que elas estão relacionadas (no caso, a partir de 1972) pode ser denominado pós-moderno.

Na literatura, conforme menciona o teórico, a passagem do moderno para o pós-moderno consiste nas mudanças observadas na estrutura do romance, em que questões relativas ao indivíduo passaram a fazer parte das narrativas. Outra característica da literatura pós-moderna é a não separação das categorias da ficção, além de personagens mais complexas, sempre à procura do autoconhecimento e de tentar entender o mundo onde estão.

Harvey faz uma comparação no sentido de que as obras modernistas são analisadas pelo gênero no qual se enquadram, enquanto as pós-modernas são tomadas como texto de características próprias, podendo se assemelhar a outros. Outro fator interessante é a analogia com as considerações de Baudelaire a respeito do efêmero e fragmentário:

Começo com o que parece ser o fato mais espantoso sobre o pós-modernismo: sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelaireano de modernidade. Mas o pós-modernismo responde a isso de uma maneira bem particular; ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos ‘eternos e imutáveis’, que poderiam estar contidos nele. O pós-modernismo nada, e até se espoja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse (HARVEY, 1993, p. 49).

No excerto acima, o autor afirma que o pós-modernismo também admite os conceitos estabelecidos por Baudelaire ao definir a modernidade, porém, de uma forma em que não há tentativa de ultrapassar esses significados ou fazer-lhes oposição e até mesmo tentar novas definições. Em outras palavras, o pós-modernismo difundirá ainda mais as noções de fragmentação, efemeridade, descontinuidade e caos.

Unindo todas essas características elencadas por Harvey até aqui, é possível listar atributos referentes à literatura produzida a partir dos anos 1970, que as tornam pertencentes a um novo momento na modernidade, considerado como pós-modernidade. Principalmente, é preciso entender como os minicontos foram se tornando cada vez mais presentes na cena literária.

Primeiramente, é importante lembrar que o conceito pós-modernidade não se configura como algo contrário ao período anterior, ou seja, a pós-modernidade não se opõe à modernidade, mas realça as suas características, à medida que retrata mudanças na sociedade.

A primeira peculiaridade da pós-modernidade, segundo Harvey, é que essas transformações começaram a acontecer a partir de 1972. Ao relacionarmos isso com a literatura de Marina Colasanti, destaca-se que o seu primeiro livro de minicontos foi publicado em 1975. Registra-se, portanto, que a escrita de Marina Colasanti estava, assim como na sociedade, em processo de transformação, ao se considerar que as suas primeiras publicações já estavam acontecendo há aproximadamente sete anos, tomando como referência a data de lançamento do seu primeiro livro em 1968.

Em seguida, ele salienta a importância dada nas narrativas para a individualidade do ser, para os seus sentimentos e questionamentos acerca de si e do mundo em que vive. A ênfase no sujeito pode ser percebida nas narrativas dos minicontos ao passo que elas retratam, na sua grande parte, as suas surpresas e angústias diante dos acontecimentos cotidianos.

Outro fator importante é a não separação das categorias de ficção como relativas ao momento pós-moderno, como também a questão dessas obras serem vistas além dos tipos de gêneros que as classificam. Pode-se entender, portanto, que as classificações dos escritos sendo pertencentes a um tipo de texto ou outro estão sendo desconsideradas neste momento.

Assim, os minicontos são textos que exemplificam essa “abertura de fronteiras”, pois rompem com o modelo tradicional do gênero e assimilam outras formas literárias, tais como a poesia. Se o pós-moderno, de acordo com Harvey, enfatiza uma mudança na literatura no que diz respeito às suas bases classificatórias e o foco da abordagem de suas narrativas, o miniconto é o tipo de texto literário representante desse momento, justamente por ser o resultado dessas transformações.

Finalmente, as teorizações de Baudelaire novamente se manifestam no período pós-moderno, sendo reafirmadas e realçadas. Harvey, conforme exposto na citação anterior, e ao longo do capítulo sobre pós-modernismo, irá expor como a fragmentação e a efemeridade continuam fazendo parte do momento pós-modernista em todas as suas manifestações sociais, inclusive na literatura.

Na pós-modernidade, torna-se ainda mais evidente o caos da sociedade e a dificuldade de encontrar ordem para as situações. Segundo Harvey, nesse período haverá uma tendência para o múltiplo, heterogêneo e itinerante. Nos seus vários exemplos, o autor citará as teorias de Foucault e Lyotard para justificar a negação de narrativas engessadas e precursoras de “verdades universais”.

Assim, nesse momento, as várias manifestações da linguagem fazem com que as narrativas se tornem mais maleáveis, fragmentadas e efêmeras. Esse ponto é crucial para a análise dos minicontos, tendo em vista todas as abordagens feitas até aqui para justificar o gênero como pertencente à era moderna.

Desse modo, é possível estabelecer que a narrativa de minicontos, além de ser uma consequência da era moderna, vem se adaptando de acordo com as mudanças sociais, tornando-se cada vez mais representativa dos temas atuais. Assim, as colocações de Harvey sobre a condição pós-moderna se relacionam com a literatura de uma forma geral, principalmente a literatura dos minicontos.

Observa-se que a condição pós-moderna é um critério também dentro da arte literária e permite à literatura voltada para os minicontos se firmar e fortalecer, ganhando mais notoriedade, autores e leitores até os dias atuais. Sendo assim, as mudanças sociais ocorridas no início dos anos 1970, que contribuíram para o surgimento do conceito pós-modernista, foram essenciais para que os minicontos se instituíssem como uma forma literária da contemporaneidade.

1.5 O conceito de contemporâneo

Pensar no conceito contemporâneo é, inicialmente, relacioná-lo com aquilo que é atual, que está acontecendo ao mesmo tempo em que se vive, ou seja, o presente, o agora. Esse conceito, ainda que superficial, é capaz de exprimir o tempo em que a literatura dos minicontos se enquadra, como também, definir a escrita de minicontos de Marina Colasanti em *Hora de Alimentar serpentes* (2013), o seu livro de minicontos mais atual, publicado em 2013.

No entanto, é importante olhar para esse momento com mais profundidade, pois só dessa forma será possível entender o motivo das mininarrativas serem tão significativas nesta fase da atualidade. Para tal compreensão, a definição formulada pelo filósofo Giorgio Agamben, no seu ensaio *O que é contemporâneo* (2009), é imprescindível, à medida que promove subsídios para a relação da literatura de minicontos com este período.

No seu texto, o teórico relata que ser contemporâneo está além de fazer parte do tempo atual. Ser contemporâneo consiste em ter percepções que fogem do senso comum, isso é, perceber aquilo que não está exposto na atualidade social. Para exemplificar essa fala, o filósofo usará como um dos exemplos a oposição entre luz e trevas, em que contemporâneo será aquele capaz de enxergar as trevas na luz do seu tempo presente.

[...] Perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável das luzes. (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Ser contemporâneo é ter a capacidade de visualizar as trevas dentro das luzes emitidas pela sua época. Perceber essa escuridão não significa estar passivo perante os acontecimentos, é justamente o contrário. Segundo o autor, as trevas não se dissociam das luzes, por isso, quem tem a capacidade de distingui-las é contemporâneo no seu tempo.

Essas afirmações mostram que a contemporaneidade é muito mais que uma periodização temporária, ela se configura como um processo determinante nas transformações sociais, pois permite que não haja indiferença aos acontecimentos que movem a sociedade. Dessa forma, o artista contemporâneo é aquele capaz de desvendar e expor, nas suas obras, o que o cotidiano esconde dentro do caos que é a vida moderna.

Em meio à agitação das rotinas da sociedade atual, das fragmentações e da fugacidade dos acontecimentos dessa época, é preciso um olhar para o que não se evidencia, tornando-se necessário expor, de alguma forma, o despercebido. Assim, o homem será capaz de voltar para si e refletir sobre a sociedade em que vive.

Pensando nessas questões, é possível inferir o quanto a literatura dos minicontos se torna contemporânea. A estrutura narrativa estabelecida nessas pequenas histórias possibilita que as suas interpretações ultrapassem as fronteiras das palavras e atinjam o que não está escrito e precisa ser interpretado.

Um miniconto seria um texto composto de luz e trevas simultaneamente. A sua escrita aparente é como as luzes emanadas pela sociedade e os seus “não-ditos” são as trevas percebidas por aqueles capazes de distingui-las no interior dessas luzes.

Agamben também relaciona a contemporaneidade com o passado. Segundo o autor, os acontecimentos do passado se tornam mais interessantes no presente, sendo, portanto, essa “atração” uma forma de entender, também, os fatos históricos.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Para Agamben, o homem contemporâneo, além de ser aquele que percebe o escuro do presente, é, também, o que é capaz de relacionar os outros tempos, para, obrigatoriamente, evidenciar a história tal como ela se apresentou na sociedade. Ser contemporâneo é conseguir perceber os “implícitos” do presente e evidenciar o passado.

A relação entre os fatos atuais e os antigos é uma característica da era moderna, no entanto, ela permanece na contemporaneidade, como forma de justificar a apreensão dos fatos históricos, tais como eles se apresentam na atualidade. Nesse sentido, é possível encontrar nos minicontos do livro *Hora de alimentar serpentes* (2013), as características da contemporaneidade citadas por Agamben. Dentre eles se destaca o miniconto intitulado “A modernidade chegou antes”:

A modernidade chegou antes

Subiu no bonde voltando para casa. Morava longe, o percurso seria longo. Mas antes que tivesse alcançado sua última parada os bondes foram desativados, e sobre os trilhos foi deitado o asfalto (COLASANTI, 2013, p. 51).

A narrativa retrata a história de alguém que faz uma longa viagem para casa. O trajeto é longo ao ponto de haver uma mudança temporal. Tal mudança está marcada pela desativação do bonde e a substituição dos trilhos por asfalto.

Primeiramente, percebe-se a marca da temporalidade logo no título da história: “A modernidade chegou antes”. A palavra modernidade presente no título do texto é fundamental para a compreensão do restante da narrativa, pois percebe-se que há, juntamente com o percurso da personagem para casa, uma passagem de tempo que vai do passado ao presente.

Nota-se, de forma explícita na narrativa, a história de alguém entrando em um bonde e fazendo uma viagem de volta para a casa, mas antes de chegar acontece algo que modifica esta viagem, sem saber se ela foi concluída ou não.

Há pontos obscuros nesta narrativa, ou seja, “não-ditos” necessários ao seu entendimento. É preciso relacionar o título com o restante do texto para compreender que a história trata, dentre outras interpretações, do advento da modernidade na cidade com a chegada do asfalto.

Portanto, em termos gerais, esse miniconto é contemporâneo no primeiro sentido exposto por Agamben, a partir do momento em que proporciona ao leitor refletir para além da sua superficialidade.

Em seguida, é possível evidenciar a segunda concepção estabelecida pelo filósofo, na possibilidade de relacionar presente e passado dentro da mesma história. Como se verifica no enredo, há a junção de duas épocas diferentes, uma no momento em que o personagem entra no bonde, e a outra quando a viagem é interrompida. A primeira se remete ao passado, enquanto a segunda demonstra o presente, e todo esse trajeto pode ser denominado como modernidade.

Só é plausível estabelecer essa interpretação, porque a história foi construída no presente e, por isso, consegue-se olhar para o que já aconteceu. Desse modo, esse miniconto comprova e representa o quanto tais narrativas são contemporâneas, conforme as concepções de Agamben.

Assim, é possível compreender que Marina Colasanti é uma autora contemporânea, pois ela evidencia nas suas mininarrativas o que não é visto à luz desse tempo. Ela mantém o olhar na sua própria atualidade e, pelos minicontos, proporciona a quem os lê contemplar os escuros, refletir sobre as suas condições.

A autora também é capaz de promover a relação com o passado, ao narrar a velocidade que a modernidade foi tomando conta dos espaços. Ela teve a competência de proporcionar um olhar sobre o passado e relacioná-lo com a atualidade ao relatar, em poucas linhas, as transformações urbanas.

A literatura de minicontos vem se tornando cada vez mais presente no cotidiano das pessoas. Se a produção dessas narrativas possui registros antigos, é na contemporaneidade que ela ganha força como um texto representativo desse momento.

1.6 A literatura contemporânea no Brasil

A literatura dos minicontos se relaciona diretamente com o conceito de contemporâneo esboçado por Agamben. A partir desse raciocínio, o teórico Karl Erik Schøllhammer, na sua obra *Ficção brasileira contemporânea* (2011), analisou as produções literárias contemporâneas brasileiras e, com isso, conseguiu fazer um mapeamento do tipo característico de literatura que vem sendo produzida no Brasil.

Schøllhammer inicia a sua análise considerando o escritor da contemporaneidade como aquele que consegue ir além do senso comum, e que a atualidade é descontínua. Levando esses dois fatores em apreciação, será possível entender qual tipo de autor e escrita obtém mais êxito com o público leitor, mídia e academia. Para o teórico, o escritor contemporâneo é estimulado pela necessidade “urgente” em retratar uma realidade histórica, mas não é possível compreendê-la no presente (SCHØLLHAMMER, 2011).

A urgência é uma das primeiras características observadas nos autores da contemporaneidade, de acordo com Schøllhammer. Além de urgente, a escrita contemporânea também é feita para atingir o público com eficiência, ou seja, é uma literatura presente e eficaz, voltada para tocar, de alguma forma, o seu leitor.

Essas características são consequências da tentativa de retratar o momento atual tal como ele é, assim como mencionou Agamben (2009). Schøllhammer retoma essas características, relacionando a literatura como uma via na tentativa de atingir esse objetivo:

Podemos entender que a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua ‘realidade’ mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente. Daí perceberam na literatura um caminho para relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade de difícil captura (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 11).

No excerto acima, o autor menciona uma dificuldade de expressar o presente e a “urgência” é a representação dessa dificuldade, ou seja, é a demonstração de que o autor não está em sincronia com o seu próprio presente. Dessa forma, a literatura se torna o meio pela qual essa representação será feita, pois por ela será possível se relacionar com as realidades atuais, isso é, com a temporalidade.

O teórico menciona que há, na literatura brasileira contemporânea, uma necessidade de se relacionar com a realidade, fazendo com que as obras literárias produzidas nesse momento tenham características marcantes de “presentificação”, “imediatismo” e

“ansiedade”, elementos esses expostos pela crítica literária atual, de acordo com Schøllhammer (2011).

No entanto, o autor ressalva que essa “presentificação” encontrada nas obras contemporâneas é diferente das características modernistas que retratavam o presente como inovador. Essa forma de olhar para o presente como novidade não acontece na atualidade, porque os autores não apreendem o tempo presente diretamente, mas pelas margens. Assim, os escritores contemporâneos, além de sempre questionarem o momento em que vivem, tentando relacionar passado e futuro com os acontecimentos atuais, em outros termos, sendo “anacrônicos”, eles também se preocupam em impactarem com a sua escrita, ou seja, em produzir uma literatura que determine a sua existência nesse momento.

Em outras palavras, o escritor contemporâneo se esforça para demonstrar no seu texto as adversidades sociais e culturais da sua época. Porém, a dificuldade em estabelecer uma conexão com a realidade atual, faz com que os autores busquem, constantemente, formas de se expressar que marquem a sua presença no meio literário e sensibilize o leitor.

Schøllhammer (2011) afirma que essas novas formas de impactar o leitor estão presentes no uso da tecnologia para divulgação e promoção da literatura, como, por exemplo, os blogs, que são “canais” disponíveis na internet, em que os autores publicam os seus textos. A internet faz com que a interação entre autor/literatura e leitor seja imediata, proporcionando novas discussões e trazendo a literatura para mais perto das pessoas. O teórico cita, ainda, que vários autores atuais começaram pelos blogs e só depois tiveram seus trabalhos transformados em livros e publicados por editoras. Ele destaca, também, que mesmo em relevância na atualidade, as publicações pela internet ainda são consideradas inferiores em detrimento das impressas.

Outra forma que facilitou o acesso do público à literatura e a ascensão de novos escritores foi, segundo Schøllhammer (2011), o baixo custo nas impressões de livros, permitindo o nascimento de novas editoras independentes. Entretanto, as grandes livrarias são vistas como empecilho, pois, na maioria das vezes, não divulgam editoras pequenas.

Esses novos meios de publicação, ou seja, a tecnologia da internet e a abertura do mercado para novas editoras, influenciaram na forma e nos gêneros literários vigentes na contemporaneidade. Desse modo, alguns tipos estruturais da literatura ficaram mais evidentes nesse momento e dentre esses tipos mais comuns estão os minicontos:

Entretanto, mais interessante é focar as consequências dessa urgência sobre as formas e os gêneros literários entre os escritores do momento. Certamente poderemos apontar a popularidade das formas ultracurtas de minicontos e

das estruturas complexas e fragmentadas como um sintoma, mas também o hibridismo crescente entre escrita literária e a não literária, seja jornalística e pública, seja pessoal e íntima (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 14).

O teórico retrata que a “urgência” teve consequências sobre as várias formas de manifestações literárias da atualidade, fazendo com que os textos curtos presentes nos minicontos, assim como a fragmentação e complexidade dos escritos, e o hibridismo presente na escrita literária se tornassem cada vez mais populares na época atual.

Continuando, o autor enfatiza que a dificuldade de retratar a atualidade, bem como de denunciar problemas sociais presentes no país, emerge nos escritores, na necessidade de reinvenção, ou seja, de se fazerem presentes com sua literatura e, dessa forma, relacionar a realidade da sociedade, juntamente com a consciência subjetiva de cada ser. Assim, o uso de formas breves de escrita, em conjunto com uma linguagem fragmentária, além de outras modalidades de textos curtos, serão os principais meios literários de expressão da realidade contemporânea.

O teórico menciona que as manifestações literárias no Brasil são categorizadas temporalmente, em que cada década representou um movimento literário diferente. Dos anos 1970, até o final dos anos 1990, é possível perceber essas divisões, mas, até o momento, na “geração 00”, como ele define os anos 2000 em diante, não houve quem reivindicasse algum movimento literário característico dessa época. Por outra forma, a geração de escritores e as formas literárias originárias, a partir dos anos 2000, possuem caráter múltiplo e heterogêneo, não sendo possível, ainda, estabelecer critérios que definam essa fase.

Mesmo que não haja uma definição que estabeleça essa geração, é possível observar que a literatura dos anos 2000, ou seja, a literatura dita contemporânea, é marcada pela junção do realismo com a subjetividade, da necessidade de “urgência”, isso é, de estar e se fazer presente e, o mais importante, das formas breves de escrita como representação dessas características, bem como do tempo em que elas se originam.

A partir dos anos 2000, houve, conforme mencionado anteriormente, uma ascensão de pequenas editoras, conseqüentemente um aumento na venda de livros. Schøllhammer (2011) afirma que o plano real contribuiu para que o mercado editorial se estabilizasse. Dessa forma, surgiu a possibilidade de publicação de autores novos, que vêm crescendo a cada dia, como também possibilitou a abertura de novas livrarias e a promoção de eventos voltados para a literatura, como as grandes feiras literárias.

Toda essa ascensão literária permitiu a publicação de vários autores, que o livro em si ficasse em evidência, porém, é importante fazer uma ressalva para o momento em que essa

pesquisa está sendo realizada, ou seja, quase uma década depois da publicação de Schøllhammer (2011).

O que se nota de diferente é que o cenário econômico atual não é o mesmo. Nesse sentido, várias livrarias sofreram com as mudanças econômicas, chegando a ser fechadas ou se readequando às novas exigências dos seus consumidores. As feiras literárias, bem como outros eventos do gênero, são o carro chefe de divulgação e publicação dos autores. Tornou-se parte do trabalho dos escritores estarem presentes nas feiras literárias, não só como homenageados, mas, principalmente, como divulgadores das suas publicações.

Assim, acrescenta-se mais um detalhe à análise de Schøllhammer (2011), em que o mercado editorial mudou e os autores precisam trabalhar na divulgação e venda dos seus livros. No entanto, a literatura “urgente”, a escrita curta, bem como a junção de realismo e subjetividade, são marcas das obras literárias expressas nas publicações brasileiras contemporâneas.

A facilidade de promoção de novos autores, fez com que os escritores com mais tempo de estrada se mobilizassem para continuar divulgando os seus livros. Eles também tiveram que se readequar às novas tecnologias, são presenças constantes em eventos literários, fazem parcerias e possuem um contato mais próximo do público, tanto nas feiras literárias e, principalmente, nas redes sociais, instrumento essencial para a comunicação na contemporaneidade.

A escritora Marina Colasanti é um exemplo de autora que publica há várias gerações e continua participando ativamente do meio literário, mesmo após muitos anos. Observa-se que a sua vasta obra acompanha as modificações da sociedade e o seu livro *Hora de alimentar serpentes* (2013) é um exemplo marcante da literatura contemporânea, como também a intensa atividade da autora com as suas publicações constantes e a frequente participação em eventos literários, ficando mais próxima a relação entre autor e leitor.

1.7 Do moderno ao contemporâneo

Como foi possível observar, ao longo deste capítulo, buscou-se fazer um panorama do conceito de modernidade e as suas transformações no decorrer dos anos, com o objetivo de tentar entender o motivo pelo qual a literatura de minicontos está inserida no âmbito da modernidade, em todos os seus sentidos.

Iniciando por Baudelaire, evidenciou-se os termos “fragmentário” e “efêmero” e percebeu-se que desde a sua definição até os dias atuais, essas são as características mais

importantes da era moderna, acompanhando todas as mudanças sociais e culturais desde o seu início.

Em seguida, a fragmentação e a efemeridade serão explicadas por Berman como características de um ambiente social que está em constante transformação. A sociedade moderna será paradoxalmente uma unidade constituída de desunidade, isso é, várias partes diferentes formando um todo. Dentro desse ambiente de transformações serão notadas peculiaridades que levaram ao período pós-moderno.

Teixeira Coelho listou essas mudanças que vão desde a teoria da relatividade, a mobilidade das coisas, a descontinuidade, ou seja, a inconstância dos acontecimentos e a aceitação do vazio. Além da presença marcante do olhar do artista sobre a sua arte, introduziu-se as variadas formas estéticas de sentido, como também a possibilidade de refletir sobre a realidade de forma mais subjetiva.

Todas essas características da modernidade listadas por Teixeira Coelho culminam em um momento de transformação dentro da própria modernidade, que consiste no pós-modernismo. Lyotard, nas suas análises, apresenta o quanto os relatos originários das comunicações sociais terão mais importância no período pós-moderno do que os discursos científicos. Linda Hutcheon demonstra as características que fazem do período pós-moderno um momento contraditório de questionamentos, porém, sem negar o passado. Harvey, por sua vez, mostrará esse tempo como uma fase de mudanças na sensibilidade do ser, em que o autoconhecimento e a ênfase no sujeito fizeram com que houvesse mais liberdade na criação artística, rompendo as delimitações literárias de gênero, reafirmando, com isso, ainda mais o fragmentário e o efêmero exposto por Baudelaire.

Observa-se, portanto, que à medida que o tempo se transforma, mais moderno ele fica e, concomitantemente, as situações se tornam mais inconstantes e menos duradouras, abrindo espaço para a contemporaneidade, em que é preciso enxergar além dos fragmentos, perceber nas nuances de um agora o presente em que se vive.

A literatura contemporânea, como mencionam Agamben e Schøllhammer, evidencia as trevas dentro de um iluminado presente. Nesse sentido, os autores contemporâneos brasileiros estarão a todo momento utilizando dos novos meios tecnológicos para promover a literatura e os textos curtos serão a representação da “urgência” em acessar esse presente, de colocar em evidência a “escuridão” desse tempo. Para isso, textos curtos que misturam realidade e subjetividade serão a representação dessa literatura contemporânea.

Sabe-se que os minicontos não foram inventados recentemente, e que autores clássicos já os utilizavam. Contudo, por essa análise, foi possível perceber que a modernidade surgiu para moldá-los tais como eles se apresentam hoje.

Constata-se, então, que as mesmas características empregadas para definir as épocas moderna, pós-moderna e contemporânea demonstradas nas análises acima, são as mesmas características definidoras de um miniconto. Assim, as literaturas moderna, pós-moderna e contemporânea são o resultado de uma época que está em contínuas transformações, os significados são efêmeros, as fronteiras estão abertas e a tecnologia “facilita” a sua manifestação e o seu acesso. Assim também são os minicontos: uma escrita fragmentada, de significados múltiplos, de leituras rápidas como as transformações sociais, frutos da rapidez tecnológica dos tempos.

A literatura dos minicontos se faz presente na sociedade moderna, desde os seus primórdios e acompanha as suas transformações. De Baudelaire a Schøllhammer é possível demonstrar as transformações sociais, como também as transformações literárias que evidenciam o quanto a escrita de minicontos é representativa desses momentos e se intensifica ainda mais na contemporaneidade, advento da sua manifestação.

Marina Colasanti, como escritora de minicontos, é um exemplo dessa representatividade da escrita curta. Os minicontos de *Hora de alimentar serpentes* (2013) podem exemplificar cada característica exposta pelos teóricos mencionados neste capítulo, seja na sua forma de escrita, quanto na interpretação de suas produções, demonstrando que a literatura presente neste tipo de escrita acompanha as alterações da época e se transforma junto com ela.

É possível concluir a primeira hipótese desta tese, em que os minicontos são uma produção literária que advêm das ideias da modernidade, chegando até à pós-modernidade e contemporaneidade. Além disso, também são capazes de representar, na sua escrita, todas as características da sociedade atual, elencadas pelos diversos teóricos aqui expostos, tornando as mininarrativas um gênero à parte dentro das manifestações literárias contemporâneas.

CAPÍTULO 2 - A FORTUNA CRÍTICA SOBRE A LITERATURA DE MINICONTOS NO BRASIL

A narrativa curta é uma representação da sociedade que a constitui. Foi possível analisar no capítulo anterior os conceitos e as teorias sobre o período em questão e constatar que os minicontos são, de fato, consequência de uma realidade cada vez mais dinâmica e de transformações velozes.

No entanto, é premente focar na produção desse tipo de literatura no Brasil e perceber qual é a sua relevância tanto para os autores, quanto para a crítica literária em si. Sabe-se que a produção de narrativas curtas no Brasil vem de períodos anteriores ao modernismo, como, por exemplo, quando Machado de Assis insere nos seus romances capítulos bem curtos, o que se verifica nos capítulos de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e em contos como *O Apólogo*, que são mencionados por diversos estudiosos, tais como Marcelo Spalding (2008) e Miguel Heitor Braga Vieira (2012), como exemplo de escrita concisa presente na literatura brasileira.

A partir do período modernista da literatura brasileira, os textos curtos foram ganhando mais espaços entre os escritores. De acordo com Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2011), é possível encontrar com mais frequência publicações voltadas para as narrativas curtas entre os escritores do “passado modernista”, sejam elas dentro de romances ou em coletâneas de contos e crônicas de diversos autores:

Apesar da iniciativa pioneira, é preciso insistir nos exemplos do passado, dentre os quais encontramos resultados notáveis, como as narrativas telegráficas de Oswald em *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), as experiências de *Tutameia* (1967), de Guimarães Rosa, que, em seus prefácios, cria uma relação instigante entre a narrativa breve e o *punch* metafísico do ‘chiste’, ou as minicrônicas de Carlos Drummond de Andrade e de Clarice Lispector, que transitam entre jornalismo e ficção, e ainda os fragmentos de Zulmira Tavares, em *O mandril* (1988), ou os minicontos de Marina Colasanti em *Contos de amor rasgados* (1986) (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 96).

A narrativa concisa está presente na obra de diversos autores há muitos anos no Brasil. Nota-se que escritores como Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector já adotavam em seus escritos formas mais curtas de apresentá-los. Observa-se, também, que dentre estes escritores citados Marina Colasanti é a única a ser mencionada com um livro exclusivo de minicontos.

Já a produção teórica visando à conceituação dos minicontos, bem como as análises das publicações existentes são mais escassas. Só agora, em um período de mais ou menos dez anos, começaram a surgir mais trabalhos a respeito desse tema, resgatando estudos e autores antigos e fortalecendo a cena literária das narrativas curtas no país.

Entende-se, portanto, que para o fortalecimento das teorias expostas neste trabalho, faz-se necessário uma abordagem sobre a produção literária e crítica da narrativa de minicontos no Brasil, visando constituir um levantamento dos principais autores, como também dos estudos acadêmicos já publicados sobre os minicontos. Ressalta-se, ainda, a importância desse levantamento historiográfico, no sentido de compreender em que momento a escritora Marina Colasanti se insere na escrita de minicontos, além de analisar como é voltado o olhar da crítica literária sobre as suas produções, por artigos, teses e dissertações nas quais a autora é citada.

Assim, este capítulo se organizará em três momentos, sendo eles: a conceituação dos termos que compõe o universo das mininarrativas; a produção crítica e acadêmica a respeito da literatura de minicontos no Brasil nos últimos anos e os estudos acadêmicos voltados para as obras de minicontos de Marina Colasanti. Todos os tópicos possuem o objetivo de compreender em que momento Marina Colasanti se enquadra neste universo e como a autora se consolida como uma das mais importantes escritoras de minicontos do Brasil.

2.1 O miniconto e as suas diversas nomenclaturas: como definir?

Miniconto, microconto, microrrelato, nanoconto, mini-histórias, mininarrativas, minificação - essas são as nomenclaturas mais utilizadas ao se tratar de narrativas curtas. No entanto, é preciso entender o que leva uma história curta ser considerada um miniconto, bem como as suas variações.

Primeiramente, é indispensável partir da sua classificação maior, ou seja, das teorias que conceituam literariamente o gênero conto. A teorização mais clássica é atribuída ao escritor Edgar Allan Poe, quando define que um conto é uma narrativa curta que deve possuir uma “unidade de efeito” e ser lida de uma só vez:

Por razões análogas àquelas que tornam objetável a leitura extensa de um poema, é objetável também a leitura extensa de um romance comum. Quando não podemos lê-lo de uma assentada, deixamos de usufruir dos imensos benefícios da *totalidade*. Interesses mundanos, intervindo durante as pausas de uma leitura atenta, modificam, neutralizam e anulam as impressões pretendidas. A simples interrupção na leitura poderá, por si só,

ser suficiente para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, no entanto, o autor é capaz de levar adiante seu inteiro propósito sem interrupção. Durante a hora de leitura atenta, a alma do leitor estará sob controle do escritor.

Um hábil artista literário construiu um conto. Se é prudente, não terá elaborado seus pensamentos para ajustar os incidentes, senão que, depois de conceber cuidadosamente certo *efeito* único e singular, inventará os incidentes, combinando-os da maneira que melhor o ajudem a lograr o efeito pré-concebido. Se sua primeira frase não tender já à produção do dito efeito, significa dizer que fracassou no primeiro passo (POE, 2016, p. 14-15).

O autor afirma que um escritor de contos deverá compor a sua narrativa com a brevidade necessária para que o leitor não se perca em outras distrações durante a leitura. Como resultado, a totalidade pretendida pela leitura se dará por uma “unidade de efeito” elaborada de forma precisa pelo autor. Tal unidade será responsável por garantir uma leitura rápida e eficaz.

Outra teoria relacionada ao conto é a do escritor Julio Cortazar no capítulo “Alguns aspectos do conto”, presente no livro *Valise de cronópio* (1974). Ao fazer analogias entre conto e o gênero romance, ele faz comparações em que, enquanto o romance se assemelha ao cinema, o conto está relacionado à fotografia, pois, segundo o teórico:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTAZAR, 1974, p. 151-152).

O contista, assim como o fotógrafo, precisa, a partir de algo restrito, como uma imagem ou um acontecimento significativo, chamar a atenção do seu espectador para o que está além do demonstrado explicitamente. Desse modo, conforme menciona Cortazar, para que um conto atinja o seu leitor, ele deve partir de um acontecimento limitado e o seu desenvolvimento não pode ser minuciosamente detalhado, ou seja, da mesma maneira em que são compostas as fotografias. Um instante capturado levará a outras percepções.

O autor se apoia em comparações, como a da fotografia citada acima e, ainda, na luta de boxe ao mencionar que “o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *Knock-out*” (CORTAZAR, 1974, p. 152). O autor definirá o limite que a narrativa dos contos deve possuir, sendo tão curta como um nocaute ou instantânea como a captura de uma imagem por uma foto. Com base nessas comparações, o teórico enfatiza que um bom conto deve estar apoiado estruturalmente em três pilares, sendo eles: a significação, a intensidade e a tensão.

Assim, tanto para Cortazar, como para Poe, as narrativas do gênero conto se estabelecem por possuir um enredo limitado a ser narrado, concentrando-se no objetivo de produzir uma significação e uma tensão, fazendo com que o leitor assimile isso de maneira focada e entranhada à história, dentro de um curto espaço de tempo.

Acrescenta-se a essas teorias o que Ricardo Piglia (2004) desenvolveu no livro *Formas breves*, mais especificamente no capítulo “Teses sobre o conto”:

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão (PIGLIA, 2004, p. 91-92).

Piglia (2004) tratará nas suas teorias da versão moderna do conto que esse será composto por uma narrativa que conta, ao mesmo tempo, duas histórias, sendo uma aparente e outra oculta. O autor destacará que as histórias modernas se diferenciam das clássicas, à moda de Poe, por narrarem duas narrativas em uma só. Como exemplo da sua afirmação, Piglia (2004) menciona a teoria do *iceberg* de Hemingway, quando propõe que a parte mais importante de um conto não se narra, ou seja, está nos “não ditos”, nas inferências.

Esses três teóricos tratam, cada uma à sua maneira, da importância da escrita de contos e dos aspectos fundamentais para que haja uma narrativa digna de pertencer a esse gênero literário cada vez mais presente na contemporaneidade. As semelhanças que podem ser notadas estão na forma de estruturação do texto, no seu limite e em como a forma de narrar pode impactar o seu leitor.

Com base nas teorizações apontadas acima, pode-se entender que o conto se caracteriza, primeiramente, pela sua extensão, ou seja, é, necessariamente, uma narrativa curta. Em seguida, essa narrativa tem que ser composta por elementos que provoquem e instiguem o seu leitor, tais como o ponto de tensão e, ainda, ter a capacidade de contar histórias pelos “não ditos”. Em essência, o conto moderno se compõe daquilo que é transcrito na folha de papel, juntamente com o que não está escrito, isso é, uma narrativa formada por explícitos e implícitos.

É importante que essas características sejam ressaltadas, pois elas também irão compor a estrutura narrativa dos minicontos. As mininarrativas, de uma forma geral, acoplam na sua estrutura as principais nuances do gênero conto, elevadas à sua máxima potência. Isso quer

dizer que os minicontos possuem uma extensão ainda mais curta que o conto comum, é preciso trabalhar com maior intensidade as inferências, além de impactar o leitor de uma forma mais forte e rápida, deixando marcas que ficam retumbando após cada leitura ou, até mesmo, não causando nenhuma comoção.

Se Poe (2016) menciona que a narrativa do conto deve ser curta para que o leitor não se perca e possuir um ponto de tensão, os minicontos conseguem esse efeito, pois a concisão do texto é um elemento fundamental para garantir o clímax que as mininarrativas exigem. Cortazar (1974) estabelece comparações em que o conto se assemelha à fotografia e, quando se transpõe esta semelhança para os minicontos, pode-se dizer que eles se configuram como uma fotografia da era digital, na medida em que os seus resultados são instantâneos, ou seja, não é preciso revelar, pois a imagem já está constituída na tela.

A noção de composição de uma narrativa por duas histórias, uma dita e outra não dita, conforme teoriza Piglia (2004) sobre os contos modernos, intensifica-se nos minicontos, pois, devido à sua extrema concisão, os não ditos se tornam elementos importantes para o entendimento da história. Conseqüentemente, uma mininarrativa pode conter mais do que duas histórias no seu enredo, sejam elas aparentes ou ocultas, devido às várias possibilidades de interpretação que elas podem possibilitar.

Considera-se relevante ressaltar as características constitutivas do gênero conto, uma vez que elas continuam presentes na categoria dos minicontos. A base narrativa das histórias, bem como a sua forma de recepção ao leitor, são fundamentais para a composição das narrativas curtas e para entender o motivo de serem denominadas minicontos.

Conforme se observou ao longo de toda a tese, a nomenclatura escolhida para tratar das narrativas curtas foi “minicontos”. Essa escolha se deu pelos seguintes motivos: “minicontos” é a terminologia mais utilizada pelos teóricos utilizados nas análises deste trabalho; pela obra *Hora de alimentar serpentes*, escolhida para este estudo, ser considerada uma coletânea de minicontos e, ainda, por representar uma categoria textual que, apesar de conter as características do gênero conto, ultrapassa as suas barreiras, resultando em uma nova espécie textual independente e totalmente representativa do período contemporâneo, como será demonstrado a seguir.

Nota-se que há um crescimento do interesse pela temática nos últimos anos e, por isso, tentar, de certa forma, unificar as concepções percebidas nas pesquisas brasileiras é importante para a consolidação, tanto da literatura, quanto da crítica desenvolvida sobre as narrativas dos minicontos no país. Para a definição do termo “miniconto” foram escolhidos dois estudos feitos por pesquisadores brasileiros, que demonstram de forma precisa e do ponto

de vista histórico as características do que é a minificação como um todo, bem como as peculiaridades do miniconto e do microconto.

A tese *Formas mínimas: minificação e literatura brasileira contemporânea*, do pesquisador Miguel Heitor Braga Vieira, publicada em 2012 pelo programa de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina/PR, trata, de forma teórica, o conceito de minificação e apresenta os tipos de texto que derivam desse tipo de ficção, dentre eles, o miniconto.

O teórico esboçará, nos primeiros capítulos da sua tese, os estudos sobre a minificação realizados, principalmente, por dois autores latino-americanos, que são David Lagmanovich (2006) e Lauro Zavala (2004). A partir desses autores e de outras teorias literárias, ele fará questionamentos acerca das terminologias utilizadas para classificar os textos mínimos.

Vieira (2012) explicita que os nomes utilizados para designar a literatura de textos curtos variam conforme os países em que ela se manifesta. Nos Estados Unidos, as designações, segundo o autor, se manifestam como “*microfiction, flash/sudden fiction, short, short story e very short story*. No mundo hispânico *minicuento, micro-relato, ficción mínima e minificción* são as mais frequentes” (VIEIRA, 2012, p. 18). Na literatura de língua portuguesa, as narrativas curtas são nomeadas como minificação, microficação, microconto e micronarrativa, sendo miniconto o termo mais utilizado, de acordo com as constatações do autor.

Analisando as terminologias apresentadas, Vieira (2012) conclui que a variedade de nomes utilizados para referenciar esses textos se estrutura em três aspectos fundamentais, que são “a brevidade”, a “narratividade” e a “ficcionalidade”, ou seja, é possível entender que todas as definições se respaldam, de uma forma ou de outra, nesses três elementos. Partindo dessas fundamentações, Vieira (2012) justificará o uso do termo “minificação” na sua pesquisa.

Enxerga-se maior viabilidade na abrangência que apresenta a palavra minificação (que pode, ou não, ser portadora de narratividade), tornando-se uma categoria geral da qual participam os outros termos, até mesmo o miniconto, do qual nos afastamos somente ao tratarmos de categorização geral. Desse modo, é contemplado tanto o aspecto da brevidade quanto o de variedade estética. Minificação pode abarcar, também, o texto mínimo com tendência proverbial, aforística, poética, ensaística, de acordo com os parâmetros de sua realização, leitura e apreciação. É, pois, uma produção ficcional que esgarça as noções e o limites de ficcionalidade e narratividade (VIEIRA, 2012, p. 21).

O teórico define minificção como uma categoria geral em que todos os tipos de textos mínimos se enquadram. Assim, toda forma mínima textual, seja ela narrativa ou não, mas portadora de ficcionalidade e narratividade está englobada dentro do conceito maior que é a “minificção”. Esses textos podem se apresentar como provérbios, aforismos, pequenos poemas, como também em microcontos, minicontos e as suas variações.

Vieira (2012) elenca, em um dos capítulos da sua tese, as formas de minificção existentes na literatura. O autor toma como base para as suas formulações teóricas os conceitos de literatura mínima advindos de estudiosos latino-americanos, tais como David Lagmanovich (2006) e Lauro Zavala (2004). Segundo Vieira (2012), esses estudiosos esboçaram concepções sobre a formulação de microrrelatos (nomenclatura mais utilizada em língua espanhola), que coincidem com os textos curtos produzidos na literatura brasileira.

Analisando os estudos em língua espanhola, Vieira (2012) apresenta, na sua tese, uma definição específica para minicontos:

Chamaremos de miniconto àquele tipo de texto que exponha os movimentos narrativos típicos do conto, seja o tradicional, o moderno ou contemporâneo. Dessa forma, o miniconto, categoria mais austera, aparece-nos como aquele apegado ao enredo, a acontecimentos sucessivos (VIEIRA, 2012, p. 48).

O autor define o miniconto como um tipo de texto curto que está diretamente relacionado ao gênero conto em todas as suas vertentes. Entende-se, portanto, que esses textos devem possuir uma narrativa e acontecimentos em ordem lógica. As outras definições que se seguem ao longo do capítulo, tratam da minificção nas suas diversas apresentações, tais como os minitextos, que são aforísticos, os que representam ditados populares, os com viés poético, ensaísticos, metalinguísticos, gráficos, virtuais, entre outros, que são classificados conforme o gênero textual original que os representa.

A definição apontada é importante para os estudos do miniconto como um gênero literário independente e se configura como uma das primeiras conceituações feitas de forma didática e direta por um pesquisador brasileiro. No entanto, com o passar dos anos, foram surgindo outros trabalhos acadêmicos que tornaram mais profundos os estudos sobre a minificção, colaborando para clarear ainda mais as incertezas classificatórias dos minitextos e dando mais sustentabilidade para a crítica literária brasileira sobre esse tipo de literatura.

Dentre as teorias já publicadas sobre os conceitos de miniconto e dos seus derivados, a mais atual, até o momento de escrita deste trabalho, é a tese da pesquisadora Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel, intitulada *o Miniconto e a história da minificção brasileira* (2019). No primeiro capítulo, em que a autora discorre a respeito das teorias voltadas para a literatura

de minicontos, no tópico intitulado “(In) definições”, ela tratará das questões relativas às definições de nomenclatura e classificação dos minicontos, tendo como base os estudos latino-americanos de vários teóricos, tais como: Francisca Noguerol (2010), Garet Conan Amaya Price (1999), Rojo (2010), Ródenas (2010), Andres-Suárez (2010), Lagmanovich (2006), Stevich (1971), Roas (2010), entre outros.

Cechinel (2019) afirma no início da sua análise, que o caráter de indefinição que acompanha a literatura de minicontos não deve ser visto como elemento problemático, mas como parte da composição desse tipo de narrativa. Em outras palavras, é próprio da narrativa de minicontos o caráter de imprecisão classificatória. A partir dessa afirmação, a autora elenca vários teóricos que discorreram sobre a narrativa de minicontos e buscaram estabelecer critérios classificatórios e com a análise das diversas teorias chega a um consenso sobre a determinação dos conceitos de minificção, miniconto e microconto.

Primeiramente, a teórica faz um apanhado histórico da popularização da brevidade nas formas textuais, mencionando que foi no final do século XIX que os textos curtos começaram a ser mais difundidos na Europa, pois havia uma tendência dos poetas da época em utilizar formatos de textos curtos, como o poema em prosa, também do uso dos aforismos como forma de escrita dos pensamentos filosóficos. Em seguida, no início do século XX, as transformações ocorridas no espaço social, tais como as inovações tecnológicas e artísticas oriundas da modernidade, também contribuíram para a intensificação da escrita curta.

Os estudos de autores e críticos da literatura referentes às teorias do conto também são elencados por Cechinel (2019). A brevidade e a omissão, características essenciais para a composição de contos, conforme teorizados por Poe e Hemingway, estavam sendo relacionados à escrita de textos curtos cada vez mais presentes no meio literário no século XX, principalmente na América Latina.

A teórica menciona, ainda, que, nessa época, meados do século XX, a América Latina já contava com duas gerações de autores de textos curtos, considerando dentre eles Jorge Luís Borges como um dos autores com textos mais representativos desse tipo de literatura e um dos seus precursores. Na literatura de língua inglesa havia um movimento de quebra do cânone, em que as proposições tradicionais de escrita estavam sendo questionadas e, como consequência disso, a narrativa curta era utilizada para romper com o padrão tradicional de escrita.

O período de transformações sociais transcorrido nos países latino-americanos, em meados do século XX, influenciou também a literatura que já estava passando por mudanças. Nesse momento, segundo Cechinel (2019) surge, na América Latina, o *microrrelato* como

uma forma literária representativa dos conflitos sociais vigentes, colocando em xeque as teorias literárias tradicionais e acarretando a necessidade de uma forma nova de escrita que representasse as mudanças dessa época.

Após estabelecer um estudo crítico e comparativo de autores ingleses, espanhóis e latino-americanos acerca do surgimento do microrrelato na literatura de língua espanhola, Cechinel (2019) verificou que esse tipo de texto surge no meio literário como uma forma nova de escrita. Desse modo, o microrrelato pode ser considerado um novo gênero, independente do conto, pois ao mesmo tempo em que usa da brevidade como uma característica essencial, também representa as características de um momento social que não cabe mais nos modelos de escritas tradicionais.

O estabelecimento do cânone desse novo gênero acontece ao mesmo tempo em que o desejo geral de desfazer, que se expandia pela criação literária daquela década (1970), se afina com o processo de formalização do pensamento pós-moderno, adotando como preferências, o descentramento, a descontinuidade, a abertura, a ludicidade e a fragmentação. Nesse meio, a brevidade se torna paródia de si mesma e da rapidez anunciada pela proximidade do novo século (CECHINEL, 2019, p. 30).

A instauração do microrrelato como um gênero literário na literatura latino-americana acontece ao mesmo tempo em que a sociedade passa por mudanças, coincidindo com o pensamento pós-moderno. Observa-se que tanto a literatura quanto a sociedade estavam em transformação e o microrrelato aparece como a manifestação desse período pós-moderno, em que se destacavam a fragmentação, a descentralização e a rapidez dos novos tempos.

As considerações de Cechinel (2019) apresentadas acima confirmam o que já foi mencionado no primeiro capítulo desta tese sobre o período pós-moderno, em que as intensas transformações sociais marcavam essa época, coincidindo, também, com publicação do primeiro livro de minicontos de Marina Colsanti, *Zoológico* (1975). De acordo com Cechinel (2019), a junção do pensamento pós-moderno com as teorias sobre a literatura breve foram responsáveis pela consolidação do microrrelato como um gênero. A partir dessa consolidação, houve um maior reconhecimento do gênero em outros países (o que pode ser exemplificado com autores brasileiros escrevendo minicontos nesta época, dentre eles, Marina Colasanti), promovendo mais pesquisas e transformações no modelo, até chegar ao que hoje se denomina como *minificção*.

Cechinel (2019), fundamentando-se nas teorias latino-americanas sobre os minitextos, afirma que a *minificção* se constitui como “uma classe textual transgenérica”, que engloba os variados tipos textos literários curtos e, dentre esses textos, estão os *minicontos*. Essa classe

textual é considerada por Cechinel (2019) como um novo gênero literário, caracterizado pela ruptura com o tradicional, o hibridismo e a representação.

Assim, ela une todas as teorias estudadas e apresenta uma definição para o gênero miniconto:

Entretanto, ao toma-lo como foco de minha análise, assumo a tarefa de delimitá-lo dentro da história da literatura brasileira, sob o nome de miniconto, considerando-o um gênero composto por microtextos literários ficcionais em prosa e narrativos que, entre os traços essenciais da minificção (apontados por ROAS, 2010, e na introdução desta tese) se caracterizam principalmente por: 1) traços formais, discursivos, temáticos e estruturais selecionados para atingir as propriedades comunicativas da hiperbrevidade elíptica; e 2) uma narrativa que se desvia do ato de contar para propor novas formas de leitura (CECHINEL, 2019, p. 38).

Observa-se que a autora reúne na sua definição o que considera fundamental para se constituir a narrativa de minicontos em duas características importantes. Primeiramente, o texto tem que ser construído de forma a garantir uma “hiperbrevidade elíptica”, ou seja, ser uma narrativa curta em que a absorção dos seus significados está implícita e dependem da interpretação do leitor. Ademais, pretende-se fazer com que o leitor reinvente a sua forma de ler.

Cechinel (2019) explica que não se trata de fazer medidas convencionais que determinem o tamanho de um miniconto, mas de relacionar a “concisão com os não ditos”. Depreende-se, portanto, que um miniconto é o resultado da capacidade que o autor teve de elaborar uma narrativa concisa, com significados ocultos, inovando as formas de leitura. Como consequência, essa narrativa transformará o modo como as pessoas leem, visto que, por ser um texto de leitura rápida, a sua assimilação se torna longa.

Abre-se aqui um parêntese para destacar que a pesquisa de Cechinel (2019) confirma todas as características já atribuídas aos minicontos nesta tese, feitas de forma mais generalizada e, ainda, afirma a colocação desse tipo de literatura como um gênero a parte, contribuindo para responder uma das perguntas deste trabalho, que investiga se o miniconto é um gênero literário moderno. Até aqui, unindo-se as colocações realizadas sobre a literatura contemporânea no primeiro capítulo, com as definições de Cechinel (2019), é possível compreender a independência da narrativa curta, face ao gênero conto.

Continuando as análises, a pesquisadora, após caracterizar o que é um miniconto, com base em diversos estudos pesquisados e elencados no primeiro capítulo da sua tese, partindo das teorias latino-americanas e espanholas, que já são mais consolidadas, define um novo tipo

de texto, sendo, segundo ela, mais difundido no Brasil na década de 1990. Esses textos são os microcontos.

De acordo com Cechinel (2019), os microcontos são diferentes dos minicontos, pois são consequência das evoluções tecnológicas da sociedade. Esses microtextos se destacam, também, pela rapidez da leitura, mas se diferenciam quanto à sua capacidade de assimilação. Enquanto os minicontos promovem uma reflexão mais lenta do que foi narrado, os microcontos entregam leitura e assimilação rápidas:

Dotada de certo caráter ‘flagrante’ (Schøllhammer, 2004, p. 14.), esta variante mais recente da minificção brasileira, se estrutura sobre seu poder de revelação (e não de omissão, como acontecia no miniconito), diretamente proporcional à qualidade do recorte, que impõe à realidade que busca tornar presente. Assim, sua hiperbrevidade deixa de ser definida primordialmente pela elipse para se associar à ideia do texto como fragmento e da narrativa como enquadramento do ângulo ideal para que o olhar do leitor alcance mais longe e capture o que está além das palavras. Ao funcionar como um acionador imediato, o microconto propõe uma leitura que também se efetua na velocidade do flash, durando apenas o tempo necessário para que se reconheça a conexão entre o texto e a realidade por ele evocada e para que, então, sejamos invadidos pelo turbilhão que tais palavras acendem em nós. Enquanto o miniconito utiliza a velocidade da leitura como estratégia para exigir a pausa reflexiva, subvertendo o ritmo imposto pelo mundo, o microconto (assim como Poe havia proposto no final do século XIX) absorve em toda a sua dimensão os conceitos de espaço e tempo trazidos pelas novas tecnologias, garantindo sua inserção no universo de publicações e leituras que os novos tempos inauguram (CECHINEL, 2019, p. 43).

O microconto está diretamente ligado à realidade que representa. A sua estruturação se concentra na capacidade de revelar, ao contrário do miniconito que se baseia na omissão. A “hiperbrevidade” se relaciona com a fragmentação das ideias e o que está sendo narrado é como se fosse uma fotografia, permitindo ao leitor ir além do que está ali contado. A assimilação do conteúdo narrado acontece rapidamente, ou seja, a apreensão dos significados é efêmera, acompanhando o ritmo da leitura proporcionada. Enquanto o miniconito parte da omissão e da leitura veloz para exigir uma parada para refletir sobre o que está sendo narrado, o microconto condensa em uma única narrativa, a brevidade, a leitura e a interpretação de uma só vez, sem permitir espaços para suspensões reflexivas, inserindo-se cada vez mais na atualidade contemporânea.

Os estudos históricos de Cechinel (2019) se tornam importantes para compreender a literatura dos minicontos e a sua manifestação no campo literário do país, pois, pela sua pesquisa, ela foi capaz de chegar a uma definição consistente sobre o que são os minicontos. Considera-se, portanto, a definição mais sólida até o momento, visto que, ao se comparar com

os outros estudos, publicados em teses e dissertações, a questão da nomenclatura, ou mesmo caracterização do tipo de texto, não se apresenta de forma tão bem completa, justificada e relacionada com a escritura literária moderna brasileira.

Pode-se conferir três conceitos identificados por esta autora como pertencentes ao campo das narrativas curtas, que são: a minificação, o miniconto e o microconto. A minificação como uma classe textual abrangente que incorpora os outros dois tipos de texto: o miniconto e o microconto, que possuem cada um suas peculiaridades, conforme exposto anteriormente.

Ressalta-se que dentro da minificação o termo miniconto é o mais utilizado para classificar esse tipo de narrativa entre os autores e pesquisadores brasileiros. Marina Colasanti, por exemplo, refere-se aos seus textos como minicontos, porém, ao levar a análise para as vertentes mercadológicas e observar o processo de catalogação dos livros, no espaço selecionado para a ficha catalográfica, a classificação de *Hora de alimentar serpentes* (2013) está como “conto brasileiro”.

A classificação de um livro de minicontos como pertencente à categoria “Conto brasileiro”, atualmente, faz pensar que mesmo que as pesquisas e o próprios autores justifiquem a pertinência do novo gênero, ainda levará tempo para que esse tipo de literatura também seja reconhecido como um gênero à parte no mercado editorial brasileiro.

2.2 A produção crítica e acadêmica sobre literatura de minicontos no Brasil

Neste subtópico será apresentado um pequeno levantamento dos trabalhos acerca da literatura de minicontos no Brasil. Foi feita uma pesquisa bibliográfica pela internet, utilizando os termos miniconto, microconto e minificação como palavras de busca.

Foi possível constatar que, em um período de mais ou menos de 16 anos (2004 a 2020), foram publicadas uma variedade de trabalhos acadêmicos referentes à minificação, sendo, na sua maioria, artigos científicos divulgados em revistas eletrônicas ou em capítulos de livros. Encontrou-se, também, teses e dissertações e, além disso, averiguou-se a menção da escritora Marina Colasanti de forma parcial ou exclusiva.

Os artigos científicos são os principais meios de divulgação de estudos sobre a minificação no campo da crítica literária brasileira. Ao se fazer um recorte das principais publicações, enfatiza-se, primeiramente, o texto de Karl Erik Schøllhammer intitulado *Miniatura e fragmento: brevíssima incursão pelas formas breves no Brasil*, publicado em 2004, como parte do livro *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, organizado por Francisca Noguero Gimenez.

Esse texto de Schøllhammer, dentro da pesquisa realizada, pode ser considerado como um dos primeiros textos teóricos editados em mídia internacional sobre “as formas breves” na literatura brasileira. Por isso, ele é citado como referência em vários estudos sobre minicontos lançados posteriormente.

No seu artigo, Schøllhammer (2004) demonstra que a escrita breve se faz presente na literatura brasileira e vem ganhando mais espaço com o passar dos anos. O autor cita a predileção pela escrita curta por escritores como Guimarães Rosa, em *Tutameia*, e Clarice Lispector, em seus livros de crônicas. Conforme a sociedade vai se tornando contemporânea, a escrita fragmentada se torna mais presente nas publicações dos autores brasileiros, seja essa escrita apresentada nos seus gêneros tradicionais, tais como as crônicas e os contos, ou mesmo em formatos de poemas em prosa e até mesmo os próprios minicontos.

Nesse panorama, Schøllhammer (2004) apresenta sobre as formas breves na literatura brasileira, fazendo menção a diversos autores que incluíram os textos curtos como parte de seu fazer literário. Dentre esses escritores, ele destaca Dalton Trevisan como um dos autores que transformou a sua forma de narrar, fazendo com que os seus textos ficassem cada vez mais curtos com o passar dos anos, o que pode ser conferido em *Ah, é?* (1996). Há, também, neste artigo, uma rápida citação sobre Marina Colasanti, que, juntamente com Wilma Arêas e Zilmira Tavares, são exemplos de uma vertente de contos curtos, com viés poético e feminino.

O autor menciona que as narrativas breves são uma tendência da contemporaneidade, pois aproxima a literatura da imagem e de outras formas textuais não literárias, além de fazer com que as delimitações entre gêneros, ficção e não ficção se tornem mais fluidas. As colocações de Schøllhammer (2004) neste estudo são importantes para registrar a importância da minificação presente na literatura brasileira, como também para entender o quanto a escrita fragmentária está ligada à representação das transformações contemporâneas sociais.

Posteriormente, Schøllhammer aprofunda os seus estudos sobre a literatura brasileira contemporânea com a publicação do livro *Ficção brasileira contemporânea* (2001). Os estudos feitos pelo autor nesse livro são fundamentais para compreender o processo de formação da literatura brasileira na contemporaneidade.

Destaca-se, nesta obra, o tópico “minicontos”, em que o autor amplia o que foi publicado no artigo anteriormente citado. Nessa parte do livro, Schøllhammer (2011) aponta outros autores que se destacaram na escrita breve, enfatizando Marcelino Freire e o livro *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), como um dos responsáveis por popularizar esse tipo de texto na atualidade.

É importante destacar que, neste tópico sobre minicontos, Schøllhammer (2011) menciona Marina Colasanti e o seu livro *Contos de amor rasgados* (1986) como exemplo de escrita de narrativas curtas do passado, juntamente com outros autores, tais como Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, dentre outros.

Observa-se, portanto, que os estudos de Karl Erik Schøllhammer são importantes para a fundamentação teórica sobre a minificção brasileira, pois contribuem para a consolidação de uma crítica voltada para as mininarrativas, gerando material teórico que referencie estudos posteriores, tornando a crítica literária e a própria literatura de minificção mais presentes entre leitores e pesquisadores brasileiros.

Outro nome a ser citado como expoente importante das pesquisas sobre a minificção brasileira é o de Marcelo Spalding. O professor, escritor e jornalista é responsável pela primeira dissertação voltada, exclusivamente, sobre minicontos no Brasil, intitulada: *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século e a Reinvenção do Miniconto na Literatura Brasileira Contemporânea*, defendida em 2008, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Na sua dissertação, Spalding (2008) analisa o processo de produção de um miniconto, utilizando como fundamentação teórica textos que tratam sobre o gênero conto. Para as suas análises, são considerados os minicontos presentes na coletânea *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século* (2004), organizada por Marcelino Freire.

Spalding (2008) destaca Dalton Trevisan como um dos pioneiros na escrita de minicontos, por possuir publicações de texto curtos desde os anos de 1960 e ainda por ser responsável por uma espécie de “renovação do gênero”, quando, em 1994, publica *Ah, é?*, coletânea de minitextos com temática urbana.

Além da dissertação e de outras publicações acadêmicas, Spalding também é responsável por divulgar a escrita de minicontos na internet, pelo site www.literaturadigital.com.br. Nesse canal é possível encontrar formas interativas de leituras de minicontos que são da sua própria autoria, como também, trabalhos de outros escritores.

Assim como Spalding, o pesquisador Miguel Heitor Braga Vieira, também é pioneiro nos estudos sobre a minificção. Consta-se que a sua tese, intitulada *Formas mínimas: minificção e literatura brasileira contemporânea*, pode ser considerada como um dos primeiros trabalhos acadêmicos do tipo, voltado para as mininarrativas na literatura brasileira.

Defendida em 2012, pelo programa de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, a tese de Miguel Heitor Braga Vieira é um importante trabalho, contribuindo para o entendimento da literatura de minificção no Brasil.

Nos seus estudos é possível verificar um aprofundamento das teorias sobre os textos curtos característicos da literatura breve, por exemplo, o miniconto, e entender o conceito de minificação como uma categoria abrangente, em que engloba todas as formas de textos curtos existentes. As categorizações apresentadas por Vieira (2012) podem ser observadas no tópico anterior, dedicado às definições do miniconto.

O autor faz um traçado histórico da produção de minicontos no Brasil, mencionando diversos escritores brasileiros que se dedicaram a escrever textos breves, tais como João Gilberto Noll, Marcelino Freire, Millôr Fernandes, Marina Colasanti, entre outros. No entanto, Dalton Trevisan ganha destaque nos seus estudos, por ser considerado um dos autores mais importantes dentro da escrita de minicontos.

Seguindo-se cronologicamente a lista de teses e dissertações sobre a literatura de minicontos, destaca-se, também, a dissertação *Exército de bailarinos na minificação brasileira*, de Wendell Guiducci de Oliveira, defendida em 2016, pelo programam de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Esse estudo expõe, de forma irreverente, as características da minificação na literatura brasileira, tais como o poder de concisão, a narratividade e a interdisciplinaridade. O autor apresenta análises sobre as obras de Dalton Trevisan, Fernando Bonassi e Marina Colasanti, que serão tratadas em um tópico específico mais adiante.

Aproximando-se mais dos dias atuais, encontrou-se durante a pesquisa duas teses defendidas no ano de 2019, sendo esses os trabalhos mais recentes sobre o tema até o momento de escrita deste trabalho.

Uma dessas teses é a pesquisa de Danieli Munique Fontes da Silveira Oliveira, intitulada *Casa de Microrrelatos: a caracterização do microrrelato em Casa de Geishas, de Ana María Shua* (2019), defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Neste trabalho, a autora propõe um estudo do microrrelato como um gênero literário independente, usando como corpus para embasamento da sua pesquisa a obra *Casa de Geishas*, da escritora argentina Ana Maria Shua, juntamente com as teorias sobre o gênero da tradição espanhola e da América Latina.

A outra tese, já amplamente mencionada neste estudo no tópico sobre as definições de miniconto e microconto, trata-se do trabalho de Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel: *O miniconto e a história da minificação brasileira*, defendida em 2019, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande.

Cechinel (2019) demonstra nos seus estudos um panorama histórico sobre o miniconto na literatura brasileira, principalmente durante as décadas de 1960, 70 e 80. Partindo das teorias espanholas e americanas sobre a minificção, a autora trata dos traços característicos do gênero na literatura brasileira, além de propor o “microconto” como uma nova espécie textual pertencente à literatura contemporânea da minificção no Brasil.

Considera-se a pesquisa de Cechinel (2019) relevante para a crítica literária, pois aborda traços importantes da constituição do miniconto como um gênero literário a parte; demonstra a contribuição dos estudos hispano-americanos para a minificção nacional; analisa autores que já escreviam minicontos antes de sua popularização, com também em meados dos anos 1990 e início dos anos 2000, tais como Marina Colasanti, Elias José, Adrino Aragão, entre outros.

Além destes estudos, foi possível identificar mais uma variedade de artigos que englobam o tema minificção e as suas derivações. De uma forma geral, esses textos analisam as características de composição das “mininarrativas”, estabelecem comparações com obras e temas do cotidiano, verificam a popularidade do tema e sua propagação na internet, bem como compreendem como a concisão se estabelece tanto na construção do texto e a sua influência na literatura contemporânea brasileira.

O que se pode observar desta pesquisa voltada para a produção acadêmica de trabalhos sobre a minificção é que, assim como a literatura de minicontos vem ganhando mais espaço, à medida que a sociedade se torna contemporânea, da mesma forma, está sendo com a produção crítica e teórica sobre esse tema. Portanto, está havendo um interesse cada vez maior pelo tema, principalmente nos últimos dez anos, em que se nota um aumento no número de publicações de artigos, teses e dissertações.

É muito importante valorizar os trabalhos produzidos pelos pesquisadores brasileiros, visto que as análises estabelecidas comporão uma teorização sobre a narrativa de minicontos genuinamente brasileira e, dessa forma, iniciar um processo de enraizamento do gênero dentro da literatura nacional.

Por se tratar de uma área em que as pesquisas são recentes, é relevante considerar a necessidade de buscar embasamento teórico em locais em que a minificção já é consolidada, como, por exemplo, na literatura dos países hispano-americanos. Esse embasamento teórico calcado em estudiosos latino-americanos e espanhóis está presente na maioria dos trabalhos encontrados sobre as narrativas de minicontos brasileiras, inclusive nas teses e dissertações que foram citadas anteriormente.

2.3 A produção acadêmica sobre as obras de minicontos de Marina Colasanti

Marina Colasanti, conforme mencionado na introdução deste trabalho, possui uma carreira consolidada no meio literário brasileiro. Pode-se considerá-la uma escritora pós-moderna e contemporânea, pois escreve desde o final dos anos 1960 e continua atuante na contemporaneidade. As suas obras abarcam os diversos gêneros e públicos e, dentre elas, estão os livros de minicontos.

A riqueza da sua literatura pode ser constatada além das próprias obras que publica, já que possui uma vasta fortuna crítica de teses, dissertações e artigos acadêmicos voltados para a sua escrita, analisando os seus aspectos mais importantes. Porém, quando se volta o olhar sobre a produção acadêmica a respeito, exclusivamente, dos seus livros de minicontos, percebe-se que o número de estudos publicados é muito pequeno, ainda que em constante crescimento.

Para que se entenda a dimensão do trabalho de Colasanti na escritura de minicontos, serão apresentados, primeiramente, os estudos em que a autora é apenas mencionada, ou não, é parte principal do trabalho e, em seguida, as publicações em que as suas obras de minicontos são corpus exclusivo das análises.

Como já foi tratado anteriormente, um dos primeiros a citar Marina Colasanti como escritora de minicontos foi Schøllhammer no seu artigo *Miniatura e fragmento: brevíssima incursão pelas formas breves no Brasil* (2004) e no tópico sobre minicontos em seu livro *Ficção brasileira contemporânea* (2011). Ambos mencionam a escritora como uma das representantes de um tipo de escrita que se inicia nos anos 1960 e 1970, influenciados por outros autores da época que estavam inserindo nos seus modos de narrar, textos mais curtos e fragmentados.

Em 2008, a dissertação *Pequenas resistências da narrativa: a microficção em três vozes*, da pesquisadora Carla Victoria Albornoz, defendida pelo programa de pós-graduação em Letras da PUC-RJ, trouxe para o meio acadêmico um estudo focado nos aspectos constitutivos da microficção, tais como as suas temáticas, o seu caráter fragmentário, a sua relevância na pós-modernidade, entre outras questões, tendo como base três autoras latino-americanas: Marina Colasanti, Ana María Shua e Luisa Valenzuela.

Esse é um dos primeiros estudos em que os textos de Colasanti estão inseridos como parte do corpus teórico da pesquisa, corroborando para a sua fundamentação. No primeiro capítulo da sua dissertação, Albornoz (2008) faz um levantamento biográfico de Colasanti,

apresentando-a como escritora eclética, dando ênfase nas suas três primeiras obras de minificção, relatando as características de cada uma.

No desenvolvimento de sua pesquisa, ao tratar sobre o caráter de reescrita da microficção, como também das características de antropomorfização e transformação presentes nos minicontos, Albornoz (2008) exemplifica tais elementos com os textos presentes em *Zoológico, a Morada do ser* e *Contos de amor rasgados*. Os minicontos, segundo a pesquisadora, também são exemplos das peculiaridades paródicas e humorísticas.

Outro aspecto importante tratado por Albornoz (2008), na sua dissertação, é a questão do fragmento. Segundo a pesquisadora, o ato de escrever microtextos pode ter começado por anotações despreziosas. Nesse momento, ela relata a experiência de escrita de Marina Colasanti.

Algo semelhante acontece com Marina Colasanti, que conta que começou a trabalhar nos textos curtos sem motivos aparentes, eram anotações ou ideias para histórias futuras. Nunca tinha ouvido falar da microficção, nem tinha tido contato com esse tipo de relato em outros autores, até que um dia decide mostrar alguns deles, ao seu marido Affonso Romano de Sant'Anna, quem lhe adverte que tinha algo diferente em mãos e a incentiva a continuar trabalhando. Assim nasceram as microficções que compõem a trilogia (ALBORNOZ, 2008, p. 104).

A escrita de minicontos de Colasanti começou de forma espontânea, sem saber que as anotações que fazia, com ideias para histórias futuras, já eram indícios da sua gama de textos para a literatura de minificção, que resultariam em obras completas dentro da sua biografia.

Por fim, ao tratar sobre o conceito de fractal das micronarrativas, em que os textos adquirem autonomia de leitura, a obra *A morada do ser* (1978) é utilizada pela teórica para exemplificar tal concepção. De acordo com Albornoz (2008), é possível perceber que o livro possui uma ordem em suas narrativas, que foi estabelecida previamente pela autora, mas que podem ser lidas autonomamente sem que ocorra prejuízo nos sentidos dos textos, configurando, dessa forma, o seu caráter fractal.

Na tese *Formas mínimas: minificção e literatura brasileira contemporânea* (2012), de Miguel Heitor Braga Vieira, Marina Colasanti é mencionada inicialmente como parte dos autores brasileiros que escrevem minificção. Posteriormente, no capítulo dedicado aos tipos de minificção, o texto “E a brisa sopra”, do livro *Contos de amor rasgados*, é citado como um exemplo de minificção poética.

No capítulo “A fixação do texto minificcional”, Vieira (2012) traçará um panorama histórico de autores que publicaram textos de minificção a partir dos anos 1970 e, dentre tais autores, ele cita Marina Colasanti.

Podemos começar, por exemplo, falando de Marina Colasanti. A autora indiscutivelmente, é daquelas que marcam um estilo literário, no nosso caso a minificção. Colasanti inicia o seu processo de miniaturização ficcional com *Zoológico*, de 1975, estende-o em *A morada do ser*, de 1978, e alcança o grande público com *Contos de amor rasgados*, de 1986, o mais conhecido dos três livros. Trata-se, portanto, de uma trilogia ‘microficcional’, como já observado em um trabalho que buscou o elo entre eles (VIEIRA, 2012 p. 133).

Como se observa, Vieira (2012) descreve Marina Colasanti como detentora de um estilo notável, inclusive nos seus textos minifccionais. Em seguida, ele menciona as suas três primeiras obras de ficção, com destaque, também, nos parágrafos seguintes, para o livro *Contos de amor rasgados*. Segundo o autor, esse livro é o que obteve mais popularidade no meio literário e demonstra a irreverência da autora ao suprimir o número de páginas, causando desconforto na editora e promovendo uma leitura instigante.

Marina Colasanti também é citada por Vieira no um artigo publicado em 2015, intitulado *Origens do miniconto brasileiro contemporâneo*. Na conclusão do seu texto, o autor indica vários escritores brasileiros que escrevem minicontos contemporâneos e, dentre eles, está Marina Colasanti, juntamente com nomes como Fernando Bonassi, João Gilberto Noll e Ivana Arruda Leite (VIEIRA, 2015).

Os minicontos contemporâneos, segundo Vieira (2015), relacionam-se com o período modernista iniciado em 1922, e, ainda, com o que veio depois, permitindo que os autores dessa época se esprimissem em formatos mínimos de textos, representados pelos minicontos.

Outro trabalho em que Marina Colasanti é apresentada como escritora de minicontos e tem sua obra analisada é a dissertação *Exércitos de Bailarinos na Minificção Brasileira*, de Wendell Guiducci de Oliveira, defendida em 2016, pelo Programa de pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Já na introdução da sua dissertação, Oliveira (2016) destaca que os minitextos de Marina Colasanti serão utilizados como corpus de análise, juntamente com os minicontos de Dalton Trevisan e Fernando Bonassi.

O miniconto “Não essa”, de Marina Colasanti, presente no livro *Hora de alimentar serpentes* (2013), é utilizado pelo autor para exemplificar a “teoria do Iceberg” de Hemingway. Conforme mencionado anteriormente, a ideia consiste em determinar que a

maior parte do enredo de um conto não está explícita na sua narrativa, assim como em um iceberg. Segundo Oliveira (2016), os “não ditos” são fundamentais para a composição dos minicontos e o leitor se torna elemento essencial na criação da história.

Mais adiante, Oliveira se refere sobre a fluidez do gênero, demonstrando, com o auxílio de teóricos, tais como Hegel e Linda Hutcheon, que abordam os limites dos gêneros literários nos seus estudos, o quanto prosa e poesia se mesclam dentro da minificção. Para justificar tal mistura, o autor cita o miniconto “Fim da estação”, de Marina Colasanti, também presente em *Hora de alimentar serpentes* (2013). Nesse texto, a autora, segundo Oliveira (2016), consegue dar à sua narrativa uma linguagem mais poética, sem perder os elementos que a constitui como um miniconto.

Continuando as suas análises, Oliveira (2016) observa que os textos curtos de Oswald de Andrade foram precursores da forma de minicontos que surgiria alguns anos depois, influenciando escritores como Marina Colasanti e Dalton Trevisan. Para Oliveira, Marina Colasanti é uma das autoras mais importantes da minificção nacional, sendo denominada por ele como a “grande dama da minificção brasileira” (OLIVEIRA, 2016, p. 59).

Em capítulos específicos, o autor fará uma análise do primeiro livro de minicontos de Marina Colasanti, *Zoológico* (1975). Citando na sua dissertação contos de *Zoológico* (1975), ele destacará a capacidade de composição concisa de Colasanti, enfatizando a sua técnica e profundo conhecimento de um modo de narrar que se iniciava no Brasil, mas que já era comum nos países hispano-americanos nos anos 1970:

A disposição dos contos, a titulação de ambos e a destreza cirúrgica na feitura destes textos mínimos são prova de que, em meados dos anos de 1970, quando a minificção no Brasil ainda se encontrava em um estágio embrionário, Marina Colasanti não apenas surgia como grande representante brasileira de um movimento que acabara de se consolidar na América Espanhola. Acima disso, mostrava um profundo conhecimento das técnicas e da estilística necessárias a um perfeito minificcionista (OLIVEIRA, 2016, p. 61).

Para Oliveira (2016), Marina Colasanti é uma das precursoras da literatura de minicontos do Brasil, o que se comprova pela capacidade da autora em produzir minicontos com maestria em um momento em que a minificção estava surgindo no país.

Seguindo com as análises, o autor constata ainda que *Zoológico* (1975) é o primeiro livro de minificção nacional, destacando entre as suas características as influências da literatura dos países americanos de língua espanhola, como, por exemplo, as histórias dos bestiários. Segundo as análises de Oliveira (2016), Marina Colasanti, assim como Julio

Cortázar, Augusto Monterroso, entre outros, faz releitura desses “bestiários” em *Zoológico* (1975), citando o miniconto “O leão” para demonstrar tal aspecto.

Por fim, Oliveira (2016) menciona o miniconto “Andrômeda Serrana”, do livro *Hora de alimentar serpentes* (2013), para exemplificar a característica de paródia presente na minificação como um todo. Dessa forma, observa-se nesta dissertação que Marina Colasanti é uma precursora da literatura de minicontos no Brasil e os seus textos possuem todas as características necessárias para consolidar ainda mais o gênero na literatura nacional.

No artigo *Consideraciones básicas sobre el microrrelato brasileño contemporáneo*, de Ana Sofia Marques Viana Ferreira, publicado em 2017 na revista peruana *Plesiosaurio*, é possível encontrar considerações pontuais sobre Marina Colasanti. A autora é mencionada como uma das escritoras de minicontos do terceiro milênio, juntamente com outros autores, tais como Luiz Arraes, João Gilberto Noll, Dalton Trevisan, entre outros. Ademais, há uma referência aos seus textos como excelentes representantes do miniconto com temática fantástica na literatura nacional.

Nota-se neste estudo a inclusão de Colasanti entre os autores de minificação. Percebe-se o enfoque de um estilo dentro do gênero, destacando uma característica da sua escrita, que é a inserção de elementos fantásticos na sua narrativa.

Outro artigo de autoria de Ana Sofia Marques Viana Ferreira, intitulado *Pensar a multiplicidade na hiperconcisão ficcional: o microconto brasileiro contemporâneo (2000-2017)*, publicado em 2020 na revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, traz Marina Colasanti como um dos três autores principais da literatura de minicontos brasileira, ao lado de Dalton Trevisan e José Eduardo Degrazia.

A pesquisadora, neste artigo, faz um breve relato da bibliografia de Colasanti, destacando a sua importância na literatura infantojuvenil e a influência desse tipo de texto na composição de seus microcontos. Em seguida, Ferreira (2020) faz um breve histórico das quatro obras de minicontos de Colasanti, citando cada uma delas, o seu ano de publicação e a temática que representa e, ainda, apresenta as características mais relevantes encontradas nos seus minitextos.

Falar da obra microficcional de Colasanti passa necessariamente por aludir ao uso lúdico e artificioso da linguagem, não somente pela transformação paródica de que é alvo grande parte das referências temáticas usadas e de procedência tão diversa – como podem ser os textos literários mais canônicos, e aqueles oriundos da tradição popular – como também pelo emprego de mecanismos de desautomatização de convenções linguísticas, a favor de uma libertação de pactos de escrita e do próprio pensamento. No fundo, os microcontos de Marina questionam continuamente os modos de

normatização e apropriação cultural e linguística. Se no caso do carácter transgressor a nível temático isso é visível em mecanismos como a paródia e o pastiche – recorrendo às acepções de Genette (1989) –, no caso dos processos de transformação linguística, Marina joga com palavras e expressões de sentido amplo e ambíguo, permitindo-lhe criar desvios nas expectativas leitoras. Esta mesma atitude de transgressão de base temática e linguística é análoga a outras autoras imprescindíveis do microconto latino-americano, como é o caso das argentinas Ana María Shua e Luisa Valenzuela (FERREIRA, 2020, p. 3).

Ferreira (2020) evidencia nos microcontos de Colasanti a capacidade de “desautomatização da linguagem”, caracterizando a sua escrita como transgressora, assim como acontece em minicontos de autoras latino-americanas, além das referências intertextuais que podem estar presentes nos enredos, aludindo à mitologia e à literatura tradicional, por exemplo. Para demonstrar tais características, Ferreira (2020) cita os minicontos “Primeira história de insônia”, “Que nada se desperdice” e “A questão é Eça”, todos presentes no livro *Hora de Alimentar serpentes* (2013).

Dessa forma, é possível notar, neste estudo, o enfoque nas peculiaridades da escrita de Colasanti, em que a forma de trabalhar a linguagem, a irreverência e a capacidade intertextual presente nos textos, fazem com que a escritora se destaque como uma importante minicontista no meio literário brasileiro.

A pesquisadora Damiana Maria de Carvalho possui dois artigos relacionados à literatura dos microcontos e, em ambos, Marina Colasanti é citada. No seu primeiro estudo intitulado *Leitura e reflexão: a riqueza dos microcontos*, publicado nos cadernos CNLF (Congresso Nacional de Linguística e Filologia), em 2016, a autora é mencionada como uma das escritoras presentes na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2001), dentro da categoria de contos dos anos 90.

O outro artigo, denominado *Microcontos no Brasil*, publicado na revista *Entreletras*, em 2017, Carvalho apresenta um estudo teórico sobre as micronarrativas no país e nele Marina Colasanti se faz presente, primeiramente, quando a pesquisadora se refere ao livro *Contos de amor rasgados* como uma das poucas obras em que há pesquisas relacionadas sobre a minificação.

Dando seguimento aos seus estudos, Carvalho (2017) explana sobre as características do microconto como um tipo literário peculiar e representativo da literatura contemporânea. Para exemplificar as características dessas micronarrativas, ela recorre aos minitextos de Colasanti presentes em *Zoológico* (1975), *Contos de amor rasgados* (1986) e *Hora de alimentar serpentes* (2013).

Características como brevidade, concisão extrema, narratividade, ficcionalidade, implicitude, intertextualidade, final surpreendente, participação ativa do leitor etc, se tornaram marca registrada em outras obras de Colasanti, a exemplo de *Contos de amor rasgados* (1986), composto por contos curtos, minicontos, segundo consta no prefácio. Ao lermos a obra, deparamo-nos com diversas narrativas que dizem muito em poucas palavras, provocando e pedindo a cumplicidade do leitor para além do ponto final. Como em *Zoológico*, há não só minicontos, mas também microcontos. O próprio título do livro dá tal liberdade, pois se os contos são rasgados, trata-se de algo que ganhou uma extensão menor ou muito menor. Quanto ao conteúdo narrativo, coisas não foram ditas, apenas sugeridas. É um convite para a contradação, para preencher os vazios deixados propositalmente (CARVALHO, 2017, p. 275).

Ao analisar os minitextos escolhidos, a pesquisadora evidencia as características do gênero nos textos de Colasanti, tais como a extrema concisão, a narratividade e o uso de implícitos. Assim, este estudo marca, ainda mais, a inclusão da escritora como uma das precursoras e consolidadoras da minificção. Ademais, demonstra-se a versatilidade da autora ao se reinventar dentro das próprias variações do gênero, ao escrever tanto minicontos, quanto microcontos.

Outro estudo em que Marina Colasanti é brevemente citada, é a tese da pesquisadora Danieli Munique Fontes da Silveira Oliveira. O trabalho, cujo título é *Casa de Microrrelatos: a caracterização do microrrelato em Casa de Geishas, de Ana María Shua* (2019) se concentra na produção da escritora argentina Ana María Shua, mas, assim como na maioria dos outros estudos já abordados, aponta Colasanti como um nome importante da microficcção contemporânea, relacionando-a, mais uma vez, aos autores Dalton Trevisan e João Gilberto Noll.

Dando continuidade aos estudos acadêmicos sobre a literatura de minicontos em que Marina Colasanti é analisada, retoma-se, neste momento, a tese de Cechinel (2019), *O miniconto e a história da minificção brasileira*, já abordada anteriormente como importante contribuição para a análise das narrativas de minificção no Brasil. Em todo o seu trabalho, a escritora Marina Colasanti é mencionada, pois interessa à pesquisadora demonstrar que, desde os anos 1970, existe uma produção consistente de minificção no âmbito da literatura nacional.

Diferentemente da maioria dos estudos, em que Marina Colasanti aparece relacionada à escritores como Dalton Trevisan e João Gilberto Noll, Cechinel (2019) apresenta uma abordagem histórica com enfoque na produção de minificção dos anos 1960, 1970 e 1980. Nessa abordagem, juntamente com Colasanti, destacam-se outros escritores de minicontos dessa época, tais como: Elias José, Péricles Prade e Adrino Aragão entre outros.

No capítulo “O miniconto”, Cechinel (2019) expõe as peculiaridades de cada um dos escritores pertencentes ao recorte temporal analisado e há um tópico específico sobre a produção literária de minicontos de Colasanti. Nesse tópico são destacadas todas as suas publicações, inclusive a mais recente *Hora de alimentar serpentes* (2013) e as principais características da sua obra, a saber: a hiperbrevidade, o trabalho com a linguagem, a quebra de expectativa, intertextualidades, tensão e intensidade.

Até aqui foi possível demonstrar que a literatura de minicontos de Marina Colasanti está presente nas teorizações mais importantes sobre o tema. Constatou-se que, ao analisar a relevância dos minicontos na literatura do país, Colasanti, na maioria das vezes, é mencionada como uma das precursoras, acompanhada, principalmente, de Dalton Trevisan.

Foram poucos os trabalhos que analisaram e compararam as obras de Colasanti com outros autores e com outras teorias. Ademais, foi possível perceber que os elementos como intertextualidade, capacidade de subversão da linguagem, utilização de elementos fantásticos são as características mais observadas pelos pesquisadores nas suas obras.

Após analisar as teorias que mencionam a literatura de Colasanti ou demonstram aspectos gerais da sua escrita, observou-se que, apesar da autora ser amplamente divulgada nos estudos acadêmicos sobre suas obras de minificação, ainda são poucos os textos que tratam unicamente das suas obras como objeto de investigação.

A maior parte das análises exclusivas sobre a minificação de Colasanti se encontra no formato de artigos, mas também há dissertações. Os textos, de uma forma geral, utilizam os minicontos escolhidos para tratar de temas específicos ou como prática de investigações educativas, conforme poderá ser notado nas descrições a seguir.

Publicado em 2008, nos anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, o artigo *O eco de velhas histórias, uma leitura da trilogia microficcional de Marina Colasanti*, da pesquisadora, já mencionada anteriormente, Carla Victoria Albornoz, faz um panorama das principais características contidas nos três primeiros livros de minicontos de Marina Colasanti.

Albornoz (2008) apresenta no seu artigo um resumo de cada um dos três livros de Colasanti, destacando as suas partes mais importantes. A autora retrata a maestria da autora em construir livros temáticos, mas com narrativas que podem ser lidas de forma independente, proporcionando a participação do leitor na construção da história.

Em seguida, ao tratar sobre a temática presente nos minitextos da trilogia, a pesquisadora afirma que os minicontos podem ser divididos por histórias originais e

releituras. As releituras, por sua vez, são importantes para promover uma visão mais detalhada do tema explorado:

É por isso que boa parte destas microficcões pode ser analisada a partir do prisma da reescrita, da reprodução na produção e, por conseguinte, da repetição como um ato original que se intromete em temáticas já exploradas, mas que esses textos mínimos procuram iluminar através de um ponto de vista diferenciado e até insólito (ALBORNOZ, 2008, p. 3).

A reescrita é um recurso criativo utilizado pela autora para dar originalidade aos seus minicontos, fazendo com que temas comuns do cotidiano sejam trabalhados de forma diferenciada e, até mesmo, excêntrica. Como exemplo de reescrituras, Albornoz (2008) apresenta minicontos de Colasanti que fazem referências ou parodiam as histórias bíblicas e outras formas de textos literários.

A pesquisadora também observa o quanto os minicontos de Colasanti são capazes, com a sua pouca extensão, de evidenciar aspectos da realidade. Ela ressalta, ainda, a questão da efemeridade das narrativas, mas, que mesmo assim, são capazes de tocar o seu leitor.

Há, também, a comparação dos minitextos com a teoria de Barthes sobre a pulsão de morte, devido ao “movimento repetitivo” das histórias, que, segundo Albornoz (2008), acontece de forma constante, em que uma narrativa começa no término da outra.

Ao analisar a questão do tempo nas mininarrativas, Albornoz (2008) demonstra que a configuração temporal é subvertida, pois, por se tratar de textos muito pequenos, não há como construir uma temporalidade consistente, fazendo com que “o leitor seja transportado para uma temporalidade outra, um presente aberto que parece ameaçar constantemente que nada irá suceder” (ALBORNOZ, 2008, p. 6).

Outro aspecto levantado pela pesquisadora trata as vozes presentes nos minicontos. Essas vozes proporcionam o estranhamento ao leitor e pertencem aos narradores de cada texto, que podem se apresentar em terceira ou primeira pessoa. A forma como Colasanti trabalha com as vozes em seus minicontos faz com que tais produções se tornem ainda mais complexas e atraentes àqueles que os leem, além de configurar poeticidade e musicalidade ao enredo.

Albornoz (2008) conclui o seu estudo a respeito das obras de minicontos de Colasanti enfatizando as intertextualidades e o papel do leitor na construção dos significados dos textos. A construção das narrativas se faz de tal forma que exige do leitor uma sensibilidade ímpar para entendê-los, pois é preciso buscar os sentidos para além do narrado e das palavras transcritas.

Outro estudo realizado com enfoque na produção de minicontos de Colasanti é o artigo *A voz narrativa e as relações de gênero em um conto de Marina Colasanti*, da pesquisadora Tássia Tavares de Oliveira, publicado nos anais do III Seminário Nacional Gêneros e práticas culturais: olhares diversos sobre as diferenças promovido pela Universidade Federal da Paraíba em 2011. Neste trabalho, a autora propõe uma análise do conto “Uma questão de educação”, presente no livro *Contos de amor rasgados* (1986), pelo viés da crítica feminista.

Oliveira (2011) inicia o seu artigo mencionando os aspectos históricos da crítica feminista na literatura ao longo dos anos, pois esse será o enfoque dado à análise do miniconto escolhido. Em seguida, a autora esmiúça os aspectos constitutivos da narrativa que está marcada pela ironia e violência.

A pesquisa evidencia a capacidade de Marina Colasanti tratar de temas importantes para a sociedade, tais como a violência doméstica contra mulheres e opressão machista, dentro de uma forma literária de extensão bastante curta. Oliveira (2011) demonstra que os elementos caracterizadores da produção de minicontos, tais como a narratividade, a impossibilidade de fazer descrições e a sugestibilidade, que são muito bem utilizados por Colasanti para atingir o seu leitor no ponto certo e, com isso, conseguir passar uma mensagem que ultrapassa as fronteiras literárias.

Continuando o levantamento dos estudos acerca da obra minificcional de Marina Colasanti, destaca-se, nesse momento, a dissertação de mestrado *Mulheres desamarradas: os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns contos de amor rasgados, de Marina Colasanti* (2012), do pesquisador Frederico Helou Doca de Andrade.

No seu texto, Andrade (2012) usará alguns contos escolhidos da obra de minicontos *Contos de amor rasgados* (1986) para discorrer a respeito do uso de elementos sarcásticos no texto com a finalidade de dar voz às mulheres “amarradas”, como menciona o teórico, ou seja, reprimidas pelo patriarcalismo.

Nos seus estudos também é possível encontrar tópicos pertencentes à teoria do miniconto relacionados com a escrita de Colasanti. O autor alia referências sobre a literatura de minificção com as definições de miniconto feitas pela própria autora em uma entrevista que lhe foi concedida. Desse modo, tem-se nesta dissertação um trabalho que valida as características da minificção brasileira contemporânea embasadas pelas afirmações do seu próprio produtor/ autor.

Elementos como a brevidade, o uso do humor, a paródia e a intertextualidade são identificados nas análises de Andrade (2012), assim como foi possível observar nos estudos

citados anteriormente e serão evidenciados por outros teóricos que serão mencionados no decorrer deste tópico.

Após analisar de forma constitutiva os minicontos de Marina Colasanti, Andrade utilizará as peculiaridades demonstradas nos minicontos, quais sejam o humor, o erotismo e a voz feminina, para fazer uma investigação comparativa:

A partir disso, propomos, aqui, um estudo comparativo entre a versátil obra *Contos de Amor Rasgados* e os textos de autoria masculina que já atingiram o mais alto grau de fama. Tomamos como ponto de partida tais obras, que desconstroem a misoginia por meio de um humor contido na escolha de suas armas, mas cáustico na penetração que se propôs a fazer naquele público que já teve contato com os textos referenciados, mas que nunca os viu ‘fantasiados’ e armados com a criticidade de um olhar feminista (ANDRADE, 2012, p. 12).

O teórico apresenta nos seus estudos a capacidade que os minicontos presentes em *Contos de amor rasgados* têm de levar o leitor a desconstruir conceitos estabelecidos pela cultura machista. Torna-se claro, portanto, o quanto tais narrativas carregam em si a crítica feminista da autora ao construir textos que possibilitam novas formas de pensar a sociedade.

Mais uma vez, destacam-se os trabalhos produzidos por Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel, pois além da sua Tese, que nos fornece elementos importantes sobre a história da minificação na literatura brasileira, ela também possui estudos voltados exclusivamente sobre as obras de Marina Colasanti, sendo eles um artigo e uma dissertação de mestrado.

Cechinel é uma das poucas pesquisadoras brasileiras que possui estudos voltados somente para a obra de minificação de Marina Colasanti, sendo um dos seus trabalhos uma dissertação de mestrado, defendida em 2013, pelo curso de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande.

Na sua dissertação, Cechinel (2013) escolhe como corpus o livro *Contos de amor rasgados* (1986), visto que as suas narrativas proporcionam discussões a respeito dos aspectos formativos da teoria do miniconto e fazem pensar sobre a questão da mulher na sociedade.

A pesquisadora explora nos primeiros capítulos da sua dissertação os elementos teóricos da literatura de minificação. Ela apresenta autores brasileiros e hispano-americanos que tratam sobre tema, com a finalidade de elaborar uma espécie de encadeamento histórico destes minitextos no âmbito nacional.

Em seguida, Cechinel foca na análise da literatura de minicontos de Marina Colasanti, ressaltando as principais características que compõe a sua escrita, como também, da presença

das questões do universo feminista dentro dos seus textos. Os minicontos de *Contos de amor rasgados* são utilizados como exemplo da escrita exemplar e inovadora da minificção e, ainda, como objetos que instigam os leitores a olhar de forma diferente as relações de gênero.

A teórica aborda três aspectos importantes sobre o universo feminino, tais como a violência contra a mulher, a sexualidade e os estereótipos de gênero. Ela evidencia esses temas ao analisar de forma individual os minicontos escolhidos. Por fim, Cechinel ressalta o quanto os textos de Marina Colasanti são importantes para a consolidação da minificção do Brasil e o quanto Colasanti é uma escritora que representa da melhor forma esse tipo de literatura.

Em *Precisão e vertigem: armadilhas da minificção de Marina Colasanti*, artigo publicado em 2015, a autora trata dos recursos utilizados por Marina Colasanti ao compor os seus minicontos para provocar e desestruturar o leitor. Por depoimentos da própria artista em entrevistas e ensaios, Cechinel (2015) apresenta as quatro obras de minicontos de Colasanti, destacando as suas principais características, dentre elas a brevidade, a ambiguidade, o insólito, a intensidade e a tensão, o desconforto provocado no leitor, a ligação com os contos de fadas e a representação feminina.

A intertextualidade, marca da escrita de Colasanti, também é um ponto levantado por Cechinel (2015) como parte integrante da minificção da autora, tendo como principal exemplo os minicontos do livro *A morada do ser* (1978). O humor é outra característica intrínseca à contística de Colasanti, elaborado de maneira precisa, e colabora com os efeitos de intensidade e tensão mencionados pela pesquisadora.

O trabalho minucioso de Marina Colasanti na elaboração dos seus minicontos se assemelha aos moldes latino-americanos, como menciona Cechinel:

Em afinidade com o modelo latino-americano de minificção 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 (CECHINEL, 2015, p. 33).

Os textos de Marina Colasanti são comparados a miniespelhos por Cechinel (2015) e são responsáveis por subverter temas convencionais, fazendo com que o leitor seja levado a desconstruir conceitos pré-estabelecidos. A escrita bem elaborada que utiliza as intertextualidades, ironias e humor, faz com que o leitor participe efetivamente da construção

do texto, colocando-o em uma posição desconfortável e, ao mesmo tempo, promovendo novos olhares.

O livro *Contos de amor rasgados* (1986) também faz parte do corpus de análise da dissertação *A minificação e o grotesco feminino em Contos de amor rasgados de Marina Colasanti*, de Amanda da Silva Ferreira Dias, defendida em 2018, pelo programa de pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

A teórica, no seu trabalho, escolhe alguns minicontos de *Contos de amor rasgados* para investigar o “grotesco feminino”, a partir das teorias de autores como Bakhtin, Kayser e Mary Russo. Ela inicia o seu texto fazendo um panorama histórico da minificação no Brasil, relatando as suas possíveis origens e os autores mais influentes, dentre eles Marina Colasanti.

Dias (2018) chama a atenção pelo fato de Marina Colasanti não ser reconhecida como uma das pioneiras na literatura de minicontos. Essa questão pode ser observada pela maioria dos teóricos já citados anteriormente neste capítulo.

Ao analisar as minificações de Colasanti, a pesquisadora utiliza as teorias levantadas por estudiosos da minificação na América espanhola, em que a literatura de minificação está mais consolidada, tais como Lauro Zavala:

Tomando os textos que iniciam e encerram a coletânea como exemplos, podemos perceber que a autora se utiliza dos traços característicos do gênero. É consenso, entre os teóricos da minificação, a brevidade como marca mais explícita, entretanto, outras características são também constantes, como a estética, a narratividade, e o uso da elipse muitas vezes apontada como traços distintivos essenciais desse gênero.

Lauro Zavala adiciona a essas uma intensa intertextualidade com gêneros literários e extra literários (o que podemos considerar como hibridismo genérico), uma tendência à ironia instável ou instável (cuja intenção depende de cada releitura) e um final anafórico (ou seja, um final que anuncia o que está por ocorrer) (ZAVALA, 2011, p. 9). Zavala acrescenta, ainda, a releitura como atributo que garante à minificação a sua originalidade. Essa releitura, não apenas de outros gêneros, mas também de estéticas e ideologias, é alcançada por meio de ferramentas diversas, como a ironia, o paradoxo, o humor, a sátira, a paródia, e as alusões intertextuais (ZAVALA, 2008, p. 40). Todos esses traços são recorrentes na minificação colasantiana (DIAS, 2018, p. 35).

Como se observa, todas as características inerentes à constituição dos minicontos, elencadas por um dos teóricos mais influentes no assunto, sendo elas a brevidade, a narratividade, a intertextualidade, o humor, a ironia e a paródia, podem ser encontradas nos textos de Marina Colasanti. Dias (2018) faz uso dessas características presentes nos

minicontos de *Contos de amor rasgados* para analisar como ocorre a manifestação do grotesco nestas mesmas narrativas.

A autora promove na sua dissertação uma análise crítica dos textos minificcionais de Marina Colasanti, ressaltando os seus aspectos subversivos presentes dentro do conceito de grotesco presente no feminino e, ao mesmo tempo, destacando a capacidade da autora de fazer com que os seus textos sejam ferramentas de reflexão sobre a condição da mulher na sociedade.

Além dos estudos relacionados à teoria literária, é possível encontrar trabalhos voltados para a área educacional, envolvendo metodologias de ensino de leitura e escritas, que utilizam como base os textos de Marina Colasanti, principalmente os seus contos de fadas.

Os minicontos também estão sendo utilizados como estratégia para o ensino e incentivo à leitura pelos educadores. No artigo intitulado *Da leitura de minicontos de Marina Colasanti para os quadrinhos: uma estratégia de letramento literário*, de autoria de Maria Gomes da Costa Silva, publicado nos anais do VII ENLIJE (Encontro Nacional de Literatura Infanto-Juvenil e Ensino), em 2018, percebe-se a utilização dos textos como meio para promover o letramento literário em uma turma do nono ano do ensino fundamental:

Desta forma, objetivamos desenvolver uma estratégia de letramento literário, baseadas nas sequências básica e expandida de Cosson (2014) com alunos do 9º ano do Ensino Fundamental, visando à formação do aluno leitor, com base na leitura e compreensão de minicontos de Marina Colasanti, e tendo como objetivos específicos: avaliar a interpretação dos estudantes referente à leitura dos minicontos; identificar nas produções dos quadrinhos dos estudantes, a relação com suas vivências e experiências; analisar a subjetividade, criatividade e organização na produção dos alunos, através das HQs; analisar a tradução intersemiótica dos minicontos para os quadrinhos produzidos pelos estudantes.; e por fim, avaliar o resultado da aplicação da estratégia de letramento literário (SILVA, 2018, p. 2).

Nessa metodologia de trabalho, os minicontos foram os textos base para a realização das oficinas e proporcionaram aos alunos fazer leituras interpretativas e relacionarem com as suas vivências. De acordo com Silva (2018), a escolha dos minicontos se deu pela necessidade dos educadores se adequarem às novas tecnologias, espaço esse que se encontra a minificção. Outro aspecto levado em consideração foi a temática sobre a violência sofrida pelas mulheres retratada nas mininarrativas escolhidas.

O caráter conciso e a relevância dos assuntos tratados nos contos viabilizam o letramento literário. Isso faz com que os alunos expandam a sua capacidade leitora e, ainda, se atentem para as problemáticas sociais, como, por exemplo, a violência contra a mulher.

A dissertação *Referenciação: leitura de minicontos de Marina Colasanti*, de Monique Soares Souza, defendida em 2018 pelo Mestrado profissional em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, também aplica os minicontos de Marina Colasanti como base para as táticas de ensino de leitura, pelos processos de referenciação.

Com base na observação e no experimento, esta pesquisa objetivou, portanto, a proposição de algumas estratégias para o ensino de leitura, fundamentadas nos processos de referenciação com enfoque nas relações implícitas, como método para o aprimoramento da competência leitora de minicontos. Devido à sua pequena extensão e por sua estrutura lacunar, esses textos apresentam relações implícitas que requerem do leitor grande conscientização acerca dos implícitos inferenciais, para produzir sentido (SOUZA, 2018, p. 14).

As formas concisa e lacunar das mininarrativas foram essenciais para que se pudesse verificar como o leitor consegue estabelecer as relações implícitas dentro da composição das histórias e, com isso, conseguir produzir o sentido pretendido.

Ao tratar especificamente sobre as características dos minicontos em sua dissertação, Souza (2018), elenca textos tradicionais da teoria do conto de autores como Poe, Hemingway, Cortazar, entre outros. Assim, é evidenciado o caráter fragmentário e a extensão curta. Os desfechos em aberto são consequências de um modo de escrita que exige do leitor a participação para a complementação da narrativa, relacionando-se diretamente com a referenciação estudada pela teórica. Os minicontos de Marina Colasanti ultrapassam o aspecto literário, proporcionando investigações nas áreas educacionais com experiências práticas na formação de leitores.

Essas foram as principais pesquisas encontradas sobre as obras de minificção de Marina Colasanti. Atentou-se, nas análises, para o fato de que elas estão concentradas em sua maior parte sobre o livro *Contos de amor rasgados* (1986). Mesmo com enfoques diferenciados, as pesquisas coincidiram ao relatar as características presentes nos minitextos que são: a intertextualidade, a paródia, o humor, a ironia, a relação com o fantástico, a forma irreverente de escrita, que exige a participação do leitor, e a capacidade de instigá-lo, fazendo com que se olhe de forma diferente para os problemas sociais, principalmente sobre os que envolvem a mulher.

Verificou-se, ainda, uma certa preocupação dos estudiosos em indicar que Colasanti escreve minicontos desde os anos 1970, sendo, portanto, uma das precursoras desse gênero na literatura brasileira. Depreende-se, inclusive, a complexidade das narrativas ao irem além da significação literária, atingindo o campo educacional, devido à temática feminista e a

construção irreverente dos textos. Conclui-se, então, que as suas mini-histórias são instrumentos excelentes para a promoção da leitura e interpretação de textos no âmbito do ensino básico.

Nota-se um aumento, nos últimos anos, do interesse em estudar as narrativas de minicontos de Marina Colasanti. É certo que, ao se levar em consideração a quantidade e o tempo de publicações existentes, os números de trabalhos acadêmicos sobre os livros de minicontos de Marina Colasanti ainda são muito poucos, mas já é possível vislumbrar o reconhecimento de seu trabalho como um dos pioneiros da literatura nacional.

Os estudos acadêmicos sobre as mininarrativas, de uma forma geral, bem como aqueles voltados somente para os livros de Marina Colasanti, contribuem para reforçar a hipótese desta tese sobre os minicontos serem um gênero literário pós-moderno. Eles reafirmam a importância e a pertinência da narrativa curta na literatura nacional, além de comprovar como ela vem ganhando força nos últimos anos.

É importante ressaltar que as análises sobre a minificação de Marina Colasanti, mesmo sendo recentes e não abarcarem a totalidade de suas publicações nessa área, são de grande relevância para a legitimação dos minicontos como pertencentes ao pós-moderno e contemporâneo, visto que representam as características deste momento, tanto na literatura, quanto na sociedade.

CAPÍTULO 3 - A INTERAÇÃO ENTRE TEXTO E LEITOR E A REPRESENTAÇÃO POÉTICA DO COTIDIANO NOS MINICONTOS

Ao categorizar os minicontos como um gênero literário pertencente e representante da pós-modernidade e da contemporaneidade, é importante relacioná-los com as teorias literárias que permeiam os estudos narrativos em questão e averiguar a sua pertinência nas demonstrações cotidianas.

Os estudos sobre as mininarrativas evidenciaram que a relação com o leitor é um elemento importante não só para a compreensão do gênero, bem como da constituição do próprio enredo do texto. Há uma complementariedade entre texto e leitor que se torna parte fundamental da caracterização do gênero, contribuindo para a sua evidenciação enquanto uma forma literária que aflora as questões sociais, expressa o dia a dia das pessoas, seus conflitos e anseios.

As teorias da estética da recepção, da composição da imagem estética, da fruição do texto, como também do endereçamento e das formas polifônicas, dialógicas, carnavalescas e intertextuais do discurso, serão discutidas ao longo desse capítulo. Pelas suas análises, é possível observar mais detalhadamente como acontece o processo interativo entre o texto e o seu receptor e as consequências dessa interação para o meio social.

3.1 A interação entre texto e leitor

A relação entre texto e leitor é uma discussão intrínseca aos estudos literários de todos os tempos e se torna ainda mais importante na contemporaneidade, com o advento das tecnologias, das novas formas de leitura e das produções literárias atuais como os minicontos.

Constata-se que para um miniconto ser considerado bom, ou seja, para que ele tenha algum efeito, é necessário que provoque o leitor, que o atinja de alguma forma em sua leitura, seja pela surpresa, apatia ou estranhamento. Para que tal provocação aconteça, o autor trabalha sobre o texto detalhadamente, construindo a narrativa de forma precisa em cada palavra, como também em cada ponto vazio que será deixado propositalmente para ser completado, ou não, pelo leitor.

A forma como os minicontos são compostos e a sua relação com o público leitor pode ser analisada pelas teorias da estética da recepção, dentre elas as expostas por Wolfgang Iser em *O ato da leitura: Uma teoria do Efeito Estético Vol. 2* (1999). No capítulo IV do seu livro,

Iser (1999) tratará da interação entre texto e leitor, com enfoque inicial nas condições em que essas interações são estabelecidas.

Iser (1999) parte das análises psicológicas sobre a interação humana, tais como a “pseudocontingência”, a “contingência assimétrica”, a “contingência reativa” e a “contingência mútua”, observando que independentemente do tipo de relação estabelecida, constata-se que o imprevisível é condição fundamental na constituição de uma interação entre indivíduos. No entanto, o autor ressalta que a imprevisibilidade, ou seja, a contingência não acontece antes da interação, ela surge quando os indivíduos interagem entre si e ainda estimula essa interatividade, sendo, portanto, ambivalente.

A contingência revela assim a sua ambivalência produtiva: ela se forma a partir da interação e ao mesmo tempo a impulsiona. Quanto mais ela é reduzida, tanto mais a interação entre os parceiros se ritualiza; quanto mais ela aumenta, tanto menos consistente se torna a sequência das reações, culminando no caso extremo na destruição de toda estrutura interativa. (ISER, 1999, p. 99)

Segundo Iser (1999), a comunicação entre os indivíduos acontece à medida que há mais ou menos contingência, isso é, quanto menos imprevistos, mais chances de interatividade, mas se há muitos imprevistos durante a comunicação a interatividade se torna difícil e, até mesmo, pode não acontecer. O autor menciona ainda que a troca de experiência faz com que haja relações interpessoais, pois há necessidade de saber a experiência do outro sobre si mesmo e, diante dessa impossibilidade, o que se tem são interpretações de variados graus. Essas interpretações, por sua vez, estimulam a interatividade. Para o teórico, essas análises podem ser utilizadas para entender a relação entre texto e leitor.

Enquanto as relações entre os indivíduos podem ser controladas pelas trocas de experiências e pelas indagações, o mesmo não acontece entre o texto e o leitor. Para que a relação entre texto e leitor se estabeleça é necessário que haja referências que corroborem para o entendimento do texto por parte do leitor. De acordo com Iser (1999), essa falta de referência se caracteriza como espaços vazios no texto e é responsável pela interação com o leitor, pois se torna um ponto de motivação para o entendimento.

Iser (1999) afirma ainda que as lacunas ou os paços vazios presentes na comunicação entre texto e leitor são ocasionados pela instabilidade oriunda da falta de referências. A estabilidade da comunicação só é retomada se o vazio for preenchido pelas projeções do leitor, mas caso esse leitor não consiga ir além das suas próprias projeções sobre o texto, não há interação, pois os espaços vazios não serão preenchidos. Nas palavras do próprio teórico:

“Mas como a carência mobiliza representações e projeções, a relação entre texto e leitor é bem-sucedida apenas se as representações são modificadas”. (ISER, 1999, p. 102).

Segundo o teórico (1999), o texto é capaz de, no leitor, acarretar uma variedade de representações no sentido de garantir o entendimento do que está sendo lido. Entretanto, a complexidade estrutural do conteúdo não permite que esse ciclo se feche, fazendo com que o leitor esteja sempre se mobilizando para superar as suas próprias experiências e, assim, adquirir novas com o entendimento do que está sendo lido. A relação entre o texto e o leitor não se estabelece pelas ações definidas e é essa indefinição que aumenta as possibilidades de comunicação.

Para que essas possibilidades se realizem e a comunicação entre texto e leitor seja bem-sucedida, é preciso que a atividade do leitor seja de alguma maneira controlada pelo texto. Os controles desse tipo, no entanto, não podem ser tão determinados quanto o é a *face to face situation* e o código em comum que regulam a interação diádica. Cabe-lhes então por em movimento a interação entre texto e leitor e iniciar um processo comunicativo, cujo sucesso é indicado pela constituição de um sentido; tal sentido dificilmente poderá ser equiparado com referências já existentes, sendo no entanto capaz de questionar o significado de estruturas existentes de sentido e modificar experiências anteriormente feitas (ISER, 199, p. 104).

Então, para que ocorra a interação entre texto e leitor, haverá um processo de “controle” por parte do texto, que não se realiza de forma determinada. O sucesso da comunicação acontece a partir do momento em que um sentido é instituído, porém, para que esse sentido seja de fato constituído ele não poderá ser comparado com referências que já existem, sendo necessário, portanto, quebrar com conceitos vigentes, questionar e transformar as experiências convencionadas anteriormente.

Essa relação entre texto e leitor teorizada por Iser (1999) se conecta diretamente com a literatura de minicontos e pode ser utilizada para pensar na recepção desses minitextos por seu público. Um miniconto é constituído por espaços vazios que provocam quem o lê, fazendo-o buscar novas interpretações e conhecimentos na tentativa de construir um sentido e, com isso, estabelecer a comunicação.

O texto de uma mininarrativa, na maior parte das vezes, exige que o leitor saia da sua zona de conforto para que possa haver o entendimento. Não se forma de uma estrutura simples e possui lacunas feitas de maneira proposital para que sejam decifradas pelo receptor, que, por sua vez, ao entrar no processo de interpretação do texto, transforma as experiências que já possui e, ao mesmo tempo, adquire outras novas.

A interatividade entre texto e leitor acontece nos minicontos à medida que os leitores superam as suas próprias vivências em favor do entendimento constitutivo do que está sendo narrado. Assim, há uma dinamicidade controlada pelo texto, conforme explicado por Iser (1999), anteriormente, e pode ser observada no miniconto a seguir:

Em Busca

Era um homem em busca da verdade. No desfiladeiro do eco se manteve calado, o reflexo de sua própria voz não lhe bastava, queria a voz da montanha. E o silêncio teria se prolongado interminável se a montanha, apiedada, não emitisse o único som que era capaz, soterrando o homem sob a avalanche de pedras (COLASANTI, 2013, p. 285).

No texto acima, há a presença de um personagem que está em busca da verdade e se encontra diante de uma montanha. Não satisfeito com a sua própria voz, deseja ouvir a montanha. Essa o retribui, dando-lhe o único som que consegue emitir, soterrando-o em uma avalanche de pedras. Percebe-se, nesse texto, que há lacunas que precisam ser preenchidas pelo leitor para que haja o seu entendimento.

A busca por uma verdade que não se determina sobre o que se refere, como também as metáforas construídas com relação entre silêncio e eco e, de certa forma, a comunicabilidade estabelecida entre homem e montanha são elementos narrativos que, para serem interpretados, exigem do leitor sair das suas referências primárias. Variadas podem ser as interpretações desse miniconto, mas elas só acontecem se o leitor supera as suas próprias projeções, alterando as suas experiências e indagando sobre os significados do texto.

Os minicontos são narrativas dinâmicas que se estabelecem pela leitura dos seus “não ditos”, das suas lacunas ou dos seus espaços vazios, fato esse que pode ser explicado pelas análises de Iser (1999) sobre a dinamicidade e a dialética presentes nos textos:

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

Os não ditos incitam o leitor a ir em busca dos significados do texto para “preencher” os espaços vazios, fazendo com que a sua imaginação seja instigada. Ao tentar desvendar o que não está escrito, acontece o processo dinâmico do texto, pois o que está dito só ganha

relevância a partir do momento em que o leitor consegue entender o que está oculto. Os minicontos representam muito bem essa forma de leitura, devido à extensão de sua narrativa, composta mais pelos não ditos do que pelos ditos, o que pode ser observado a seguir:

Outro modelo

Cansado de si mesmo, tatuou sobre o seu um corpo mais baixo, mais magro, mais jovem. E de mulher (COLASANTI, 2013, p. 255).

O miniconto apresentado acima se desenvolve com poucas palavras e, por isso, está ainda mais ligado aos não ditos. Existe nessa narrativa um personagem que não está mais satisfeito consigo mesmo e, para tentar resolver esse problema, usa da tatuagem para criar um outro corpo, totalmente diferente do que era antes, inclusive mudando até de sexo.

Há várias interpretações ocultas nesse texto que podem ser desenvolvidas de acordo com as referências de cada leitor. O miniconto não traz escrito em nenhum momento a palavra homem, ela está subentendida pelas terminações do masculino nas palavras “cansado” e “mesmo” e se evidencia na última frase do texto: “E de mulher”. O que está dito no texto se torna ainda mais relevante quando o leitor infere que o texto trata de um corpo masculino em busca de algo novo e totalmente diferente do que é.

Essa é apenas uma interpretação possível desse texto, mas por ela é possível observar a relação entre dito e não dito mencionada por Iser (1999) e perceber o quanto as mininarrativas são ainda mais dinâmicas e precisam do contato do leitor para se desenvolverem. Os espaços vazios nos minicontos são essenciais para a formação da narrativa e estão ligados, diretamente, com a relação texto e leitor.

Conforme teoriza Iser (1999), o texto será formado por ditos e não ditos, havendo, em sua constituição, lacunas que devem ser preenchidas pelos leitores. Tais lacunas são denominadas de espaços vazios e só podem ser completadas a partir de um olhar diferente da estrutura textual que se apresenta. O papel do leitor está em trazer esse novo olhar para o texto, fazendo com que aconteça a interatividade, ou seja, “os lugares vazios regulam a formação de representações do leitor, atividade agora empregada sob as condições estabelecidas pelo texto” (ISER, 199, p. 107). Além dos lugares vazios, existem, também, as “potências de negação”, que consistem na recordação de informações que são familiares, para depois negá-las:

Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas. Em outras palavras, eles fazem com que o leitor aja dentro

do texto. As potências de negação evocam dados familiares ou em si determinados a fim de cancelá-los; todavia, o leitor não perde de vista o que é cancelado, e isso modifica sua posição em relação ao que é familiar ou determinado. Em outras palavras, eles fazem com que o leitor se situe a si mesmo em relação ao texto. A assimetria de texto e leitor estimula uma atividade de constituição e esta atividade ganha uma determinada estrutura graças aos lugares vazios e às negações do texto, ajustando o processo interativo (ISER, 1999, p. 107-108).

O processo interativo entre o texto e o leitor se forma pela junção dos lugares vazios e das potências de negação. A relação com o texto se estabelece pela integração do receptor ao texto, modificando as suas perspectivas, como também pelos processos de negação de dados já conhecidos, com a finalidade de modificá-los.

Como é possível analisar nas leituras dos minicontos abordadas anteriormente, o processo de entendimento e integralização do texto por parte do leitor acontece quando os espaços vazios são preenchidos e, ainda, ao se negar o que já é estabelecido em busca da superação de um sistema já determinado pela experiência pessoal, constituindo uma nova visão e, assim, promovendo o processo de leitura. No miniconto seguinte, constata-se um pouco mais o processo dessa interatividade:

Na medida

Tinha só meia sombra. Nenhum espanto. Era apenas meio homem.
(COLASANTI, 2013. p. 25)

A forma como o texto acima foi construída, em que a autora se utiliza de períodos curtos separados por pontos e sem elos coesivos, evidenciam as lacunas presentes na narrativa, fazendo com que o leitor seja imbuído a preenchê-las para que a leitura seja concretizada. Ao ler um texto como esse, pode-se depreender duas situações em relação ao leitor. A primeira é a que ele passe direto pela narrativa, sem parar para contemplá-la e a segunda é a de que ele entre em conexão com o narrado, parando, relendo e superando as suas próprias experiências, com o objetivo de entender o que está escrito.

O processo de leitura de um miniconto é dinâmico, dialético e transformador, pois demanda do leitor rupturas e, por isso, promove quebra de expectativas e constitui novos conhecimentos e entendimentos. Assim, como não é fácil construí-lo, também não é simples lê-lo, visto que o processo de inferências e interpretações acontece constantemente, indo na contramão da própria estrutura, isso é, escritas rápidas para leituras lentas.

A partir das análises de Iser (1999) sobre a recepção dos textos e a interatividade com o leitor, tornou-se ainda mais possível compreender o quanto as narrativas de minicontos são

dinâmicas e exigem a participação ativa do leitor. Se as obras literárias tradicionais estabelecem contato com o leitor, pela sua estética, nos minicontos essa interação acontece de forma mais intensa e necessária.

3.2 A realização estética: a imagem poética dos minicontos

As narrativas presentes nos minicontos resultam de uma elaboração em que as palavras e a supressão delas são muito bem determinadas, pelo uso das metáforas e dos não ditos, que são elementos importantes na relação entre escrita e público leitor, conforme demonstradas anteriormente. No entanto, é preciso ressaltar que não se trata de uma construção metafórica simples, elas são complexas e fazem com que os minicontos sejam capazes de instigar o leitor para que ele vá além da superfície das palavras e busque encontrar significados, também, no que não está escrito. As mininarrativas apresentam, como resultado da sua concepção, uma imagem poética, responsável por transcender a simplicidade significativa das palavras, elevando o grau de profundidade dos seus enredos e aprimorando a reflexão.

Para entender como acontece a composição da imagem poética no miniconto, é importante considerar os estudos de José Maria de Souza Dantas, presentes no livro *Imagem poética, linguagens, modernidade* (1979), em que o conceito de imagem literária é explicado pelo autor, revelando suas peculiaridades e enfatizando o discurso poético.

O autor menciona, primeiramente, que é comum nas análises literárias superficiais tratar toda linguagem figurada como linguagem poética (1979), como também, fazer a diferenciação entre conotação e denotação, sendo a primeira referente à linguagem poética e a segunda pertencente à comunicação entre as pessoas. Dantas (1979) critica essa comparação, pois, segundo ele, existem, ao mesmo tempo, textos literários sem figuras de linguagens e linguagem social com conotações.

O autor (1979) explica que a linguagem figurada existe antes da linguagem comum, por causa dos símbolos que são utilizados pelo homem desde a pré-história, sendo que a linguagem poética é originária de uma construção elaborada pelo artista com o objetivo de transformar a realidade, com base nas suas experiências. Ao diferenciar a linguagem literária da linguagem comum, o autor afirma que:

A característica marcante da linguagem literária é que as coisas não existem, as palavras não têm referência, mas propriamente, uma referência que é a

imaginária. Uma referência desconvençional, sujeita e acionada pela imaginação do artista. E, por isso, a linguagem literária se opõe à linguagem comum para impor a presença das coisas (DANTAS, 1979, p. 18).

Na linguagem literária, as palavras estão vazias de significados concretos, sendo imaginários. A referenciação da linguagem literária não obedece a convenções e está à disposição do artista para a sua plena utilização. À vista disso, ela se diferencia da linguagem comum, uma vez que irá representar melhor a realidade que a rodeia. O miniconto a seguir é um exemplo do uso das palavras na linguagem literária:

O pianista cego

Não enxergava as teclas. Via os sons (COLASANTI, 2013, p. 341).

Nessa narrativa, a autora manipula os significados de ver e enxergar, relacionados ao artista cego. O pianista não conseguia enxergar o instrumento musical, mas era capaz de ver os sons. Nota-se que enxergar, nesse caso, compreende a ação física de, realmente, ver alguma coisa, enquanto o ato de ver transcende a capacidade visual e alcança o nível sentimental na produção do som para o artista.

Em apenas uma linha, a autora propõe uma reflexão sobre o papel do artista e da funcionalidade da arte, porque mais do que saber executar bem um instrumento, é preciso sentir de forma verdadeira o som, a obra que ele produz. Toda essa interpretação e reflexão sobre o artista e sua obra só é possível graças à transcendência significativa presente na linguagem literária. As palavras utilizadas nesse miniconto precisaram se desfazer das suas convencionalidades e, assim, tornaram-se instrumentos muito mais expressivos nas mãos da autora ao criar o seu texto.

Dantas (1979) continua as suas análises observando a diferença entre texto e não texto:

Por outro lado, temos a dicotomia texto x não-texto, usando a teoria de Lotman e Pjatiogorskij. Texto como papel social, no sentido de comunicação, de responder às necessidades de uma coletividade, que o cria. Texto com uma verdade que se distingue da não-verdade pelo valor supralinguístico. Assim, um enunciado é uma verdade só quando na esfera do texto ele faz figura de texto. E, por isso, Lotman afirma que se só pudermos ler o texto na sua significação linguística, significa a destruição da cultura, assinalado que a mensagem deve ser pouca ou nada compreendida. Logo, o não-texto representa apenas a estrutura linguística, a informação linguística. Não apresenta supra significação cultural (DANTAS, 1979, p. 18-19).

O texto tem um papel social, visto que é a representação dos anseios de uma coletividade e, carrega em si uma verdade que está além das significações puramente

linguísticas. É preciso ler o texto levando em consideração também o meio que o cerca, ou seja, a cultura que o envolve, para que a mensagem seja realmente compreendida. Já o não texto, segundo Dantas (1979), é apenas forma linguística e não possui marcas do meio social em que foi produzido, isso é, não há marcas da cultura.

Para o autor, a significação do texto acontece na transição do “não texto” para o texto, tendo em vista que ao fazer uma leitura é preciso ter em conta o sentido literário manifesto na mensagem e não somente a expressão linguística. Esse processo de significação se relaciona diretamente com a imagem estética proporcionada pelo texto, fazendo com que os sentidos possam se organizar e se revelarem no pensamento do leitor e, assim, estabelecer a leitura propriamente dita.

A imagem tem um papel muito importante no texto ao possibilitar o conhecimento do real, ou seja, “o fato é que a imagem corrige a percepção. O poético corrige o real. O imaginário poético corrige a realidade. O artista diz mais pela arte que qualquer homem através da verdade comum.” (DANTAS, 1979, p. 19-20). Tem-se, portanto, a relevância da arte para a percepção da realidade, visto que as imagens poéticas criadas pelos artistas possibilitam um melhor conhecimento da realidade, do que a tentativa de compreensão por meio das noções comuns, calcadas puramente no real.

Nos minicontos, o trabalho com a imagem é muito importante para que aconteça a interação texto e leitor. Por se tratar de uma obra curta, a maioria das composições elucidam imagens que ajudam a formar a narrativa pretendida, como é possível observar no miniconto abaixo:

Tática

Uma janela pintada para complementação arquitetônica da fachada. No peitoril dessa janela, ao lado de um vaso de gerânios também pintado, um gato vivo, desejando ser parte do conjunto, esforça-se para manter a imobilidade.

Disposto a aniquilar a concorrência, o vaso de gerânios deixa cair uma folha (COLASANTI, 2013, p. 15).

Nesse miniconto, a composição da narrativa é formada pelo jogo entre mobilidade e imobilidade, representadas de formas antagônicas pela planta, que é o ser movente, e o gato, que fica estático o tempo todo. A forma como o texto é narrado faz com que as imagens vão se formando na mente do leitor, configurando-o como uma tela, em que se podem contemplar os acontecimentos narrados, como se estivesse olhando para eles.

Nota-se nesse miniconto a junção exemplar entre texto e imagem poética, permitindo ao leitor uma visualização textual que vai além das palavras escritas no papel. As imagens formadas pela leitura desse texto fazem com que a narrativa se torne ainda mais poética e contemplativa da realidade. De acordo com Dantas:

Assim, o poético é um dos níveis da obra de arte literária. Obra realizada através da linguagem manipulada pelo artista, com as inúmeras e infinitas possibilidades que essa mesma linguagem permite, pois a raiz do prazer estético transborda em diversas realizações sempre em realização, nunca acabada (DANTAS, 1979, p. 23).

O poético resulta das infinitas possibilidades que o autor tem de executar as palavras ao formar uma narrativa. A linguagem permite que o estético seja realizado de diferentes formas, variadas vezes, sem cessar. As realizações estéticas estipuladas pelo autor ao construir o seu texto se tornam múltiplas, à medida que vão de encontro com o estético presente em cada leitor, que é único.

Assim, é possível depreender que o processo de construção dos minicontos, pela utilização da imagem estética, juntamente com as percepções que serão elaboradas levando em consideração o processo estético de cada leitor, fazem com que essas mininarrativas sejam modelos exemplares da arte literária poética, assim como são as poesias. Em outras palavras, as imagens formadas pelos minicontos e a forma em que elas são apreendidas pelos seus leitores, tornam a narrativa cada vez mais poética.

As análises da imagem poética constituída pelos minicontos, de acordo com as teorizações de Dantas (1979), confirmam a pertinência da interação texto e leitor na configuração das mininarrativas, como também traçam o seu caráter poético de representar as situações cotidianas, pelo prazer estético oriundo da composição bem elaborada desses textos.

3.3 Minicontos como textos de fruição

Em concordância com os estudos da recepção e da imagem estética, reafirma-se, mais uma vez, que o processo de escritura de um miniconto é algo minucioso, demanda habilidade do autor, visto que é necessário “fisgar” quem o lê de alguma maneira, seja pela surpresa ou pela falta de compreensão do que foi narrado em uma primeira leitura. As sensações provocadas ao ler um miniconto podem ser múltiplas, já que o texto vai além dos padrões convencionais de um gênero. Sendo assim, torna-se interessante pensar esse processo de

contato com o leitor, também, pelas teorias expostas por Roland Barthes, em *O prazer do texto* (2006).

Nesse estudo, Barthes (2006) explanará acerca da interação entre texto e leitor, dividindo as obras entre textos de prazer e textos de fruição, explicitando as características inerentes a cada uma delas e, ainda, questionando os ideais formalistas de concepção literária.

Ao longo do livro, Barthes (2006) apresentará vários exemplos e diferenciações do que seria para ele um texto de prazer e um texto de fruição. Dentre essas afirmações, destaca-se o seguinte trecho:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 2006 p. 20 e 21)

O texto de prazer está relacionado com a cultura e com a leitura eufórica e confortável, enquanto o texto de fruição é aquele que rompe com as bases culturais, provoca estranhamento, desconforto, foge dos paradigmas convencionais, desestabilizando o leitor, afetando diretamente os seus valores históricos, psicológicos, como também a sua relação com a linguagem.

Por essas definições, é possível perceber que há uma relação direta da escritura dos minicontos com a fruição textual, compreendida desde a sua concepção formal ao conteúdo narrado na história. Uma narrativa completa desempenhada em poucas linhas ou até mesmo em uma única linha, não tem como objetivo proporcionar uma leitura prazerosa, mas desestabilizante e, na maioria das vezes, questionadora e inquietante.

Marina Colasanti comprova o teor desestruturador das mininarrativas ao falar sobre o seu próprio processo de composição, conforme se observa no trecho de entrevista concedida ao canal do *Youtube* da Cátedra UNESCO de Leitura da PUC-Rio. Ao ser questionada sobre o livro *Hora de alimentar serpentes* (2013) ter sido adotado como leitura obrigatória no vestibular da UERJ em 2019, a autora responde:

Fiz muitas apresentações falando dos microcontos, porque eu percebia que os jovens não estavam acostumados a serem confrontados com uma verdade literária que está atrás das palavras. Porque o bom microconto, o bom miniconto é aquele que o leitor é obrigado a ler a segunda vez. Quando a gente sabe que ele vai ler a segunda vez, tem certeza de que é bom... É, porque... foi isso mesmo que eu li? Aí, tem que ler outra vez. São textos

alquimia, é a alquimia do texto, uma palavra pode pesar demais, outra palavra pode faltar e barrar a entrada do leitor na história que você está querendo contar. São os textos de pura balança milimétrica que a gente exija muito trabalho e exigem o amor pela linguagem essencial que eu tenho. Eu tiro tudo o que for necessário. A primeira vez, houve uma segunda vez? Não houve, então tira a primeira vez. Seu, sua, deles são necessários ou são repetições? São desnecessários. Eu tiro tudo que não é necessário à história e a história dos minicontos sempre é crítica, é desafiadora ou fala da história de outra maneira. Eu gosto muito de falar da história de outra maneira. Eu gostei muito desse livro ser adotado, porque eu fui uma vez à uma sapataria comprar um cinto e os três atendentes, os três, o caixa e os dois garotos tinham feito o vestibular, estavam fazendo vestibular, então foi muito bom que eles tivessem um produto diferente, literário diferente, que possam chamar de mais moderno, porque a modernidade encurtou as palavras, encurtou as mensagens, hoje em dia a mensagem de *whats* é toda cifrada, então os minicontos são muito modernos e, ao contrário do que se pensa, porque várias vezes eu vi em cursos de criação literária, darem ao estudantes, darem para fazer aos estudantes minicontos. Não! Minicontos é tão difícil, é quase tão difícil quanto a poesia, é a reta final, é a quebra da fita inaugural, é muito difícil fazer minicontos, sobretudo minicontos inteligentes, que eu espero que os meus sejam (COLASANTI, 2021).

Destaca-se na fala da autora que os minicontos só fazem efeito, ou seja, só dão certo enquanto textos literários se são capazes de fazer com que o leitor precise ler uma segunda vez. Assim como menciona Barthes sobre o texto de fruição desestabilizar o leitor, Marina Colasanti também afirma que a leitura dos minitextos confronta os jovens com “a verdade literária que está por trás das palavras”.

O texto de fruição promove a quebra de paradigmas históricos e culturais e Colasanti afirma isso na fala acima ao mencionar a dificuldade de composição do texto, bem como a formação de uma narrativa, que seja crítica e capaz de contar a história de outra forma. O fato de o livro ter sido escolhido para um processo seletivo acadêmico comprova, ainda, a necessidade do contato do leitor com obras que sejam modernas, que acompanhem as evoluções da atualidade e contribuem para atestar a complexidade da escritura desses textos que são, para a autora, difíceis de serem elaborados e não podem se banalizar em cursos de escritas literárias.

Ao comparar a teoria de Barthes com a fala de Marina Colasanti, é possível observar que os minicontos se relacionam diretamente com os textos de fruição mencionados pelo teórico, desde o seu processo de composição até o momento do contato com o seu leitor. Um exemplo dessa sensação de desfrute, verifica-se no conto “Escrito nas escamas”:

Escrito nas escamas

Embrenhado na selva em sol e chuva, metido na água dos igarapés sob o ataque dos insetos, durante anos caçou a lendária Anaconda. Por fim, antes que se esgotassem suas forças, contentou-se com uma sucuri.

Agora, destripado o animal, percorre-lhe o couro com dedos ansiosos, buscando ler a história ancestral escrita nas escamas. De fato, como lhe havia dito o xamã, um padrão emerge progressivamente dessa leitura. O que o xamã lhe omitiu é que a ele, pálido intruso, seriam necessários séculos para decifrá-lo (COLASANTI, 2013, p. 41).

A narrativa mostra um personagem à caça de uma Anaconda, animal exótico e lendário, porém, diante das dificuldades em encontrá-la, satisfaz-se com uma sucuri. Ávido por desvendar a história transcrita nas escamas da cobra, o caçador tateia todo o seu couro, sem saber que o mais difícil seria decifrar ele próprio.

A narrativa confronta o homem desbravador tentando conhecer o desconhecido, mas que não consegue entender a si mesmo. Há nessa história algo de desconcertante para o personagem e, ao mesmo tempo, que faz com que o leitor possa refletir acerca dessa intensa busca por conhecimento, sem, no entanto, chegar a algum lugar com isso, sendo que nem a si próprio é possível conhecer.

A fruição, segundo as análises de Barthes, está nesse miniconto à medida que faz com que o leitor vá além dos fatos superficiais centrados em desvendar os mistérios transcritos nas escamas do animal mítico e volte o seu olhar para a reflexão de como é dificultoso para o homem entender a ele mesmo. Pensar que o ser humano é provido de inteligência capaz de desvendar grandes mistérios, mas não é capaz de se conhecer profundamente, é impactante, demonstra a fragilidade e, até mesmo, a impotência do indivíduo diante das suas próprias questões.

Sobre a fruição, Barthes afirma ainda que: “Ao se transportar aos limites do dizer, numa *mathesis* da linguagem que não quer ser confundida com a ciência, o texto desfaz a nomeação e é essa defecção que o aproxima da fruição” (BARTHES, 2006, p. 55). Não nomear, usar a linguagem no seu limite, faz com que o texto se afaste da linguagem científica e alcance a fruição. Contrastando com a dificuldade de escrever um miniconto, mencionada por Colasanti na entrevista citada acima, percebe-se o trabalho que a elaboração da linguagem exige ao se compor uma mininarrativa, tornando-a próxima da fruição defendida por Barthes e observada no texto a seguir:

Entre os dois

Alguém tropeça e despenca, seu grito engolido nota a nota pela profundidade se perde aos poucos, e afinal se cala. Havia caído no insondável abismo que separa um nada de outro nada (COLASANTI, 2013, p. 115).

Há, nessa história, alguém que despenca de um abismo entre nada. Pode-se ouvir apenas o grito que vai sumindo conforme a queda se acentua, até sobrar o silêncio. Nota-se a complexidade de interpretação contida nessa narrativa, ao escolher como elementos do texto o abismo e o nada. Percebe-se o uso das palavras de forma precisa, para que elas não decifrem para o leitor o significado do texto, tornando-o desestabilizador, quebrando as suas expectativas e o tirando da sua zona de conforto, ou seja, um texto de fruição consoante às teorias de Barthes.

Infere-se a partir dessas análises comparativas, que os minicontos de Marina Colasanti se enquadram diretamente ao que Barthes afirma sobre o que vem a ser um texto de fruição. Isso ocorre, pois desde a sua elaboração até ao momento em que chega ao leitor, o minitexto é capaz de promover leituras que afetam de alguma forma quem os lê, seja pelo incômodo, pela falta de entendimento, como também pela capacidade de questionamento de si mesmo e da realidade que o cerca.

3.4 O endereçamento

Como está sendo possível observar até aqui, existem variadas análises sobre o processo de interação entre texto e leitor e, dentre elas, é importante destacar a teoria sobre o endereçamento, que também dá subsídios para a constituição da narrativa poética e social dos minicontos, além de ser uma demonstração de como ocorre a recepção dos textos dentro da teoria literária contemporânea.

Conforme demonstrado anteriormente, averiguou-se que há uma relação de complementaridade entre texto e leitor para que a narrativa se estabeleça nos minicontos, o que pode ser notado no texto a seguir:

Entre

Um homem vai por um caminho, chega à bifurcação.
Hesita longamente entre um lado e outro. Afinal, a poder de foice, abre no meio dos dois um terceiro caminho (COLASANTI, 2013, p. 95).

A narrativa conta a história de um homem percorrendo um caminho e, ao chegar à bifurcação, é preciso escolher um lado para seguir. Diante da dúvida, ele abre um terceiro caminho, rejeitando os outros dois. Aparentemente simples, o enredo não se encerra apenas

com o que está escrito no papel, uma vez que permite ao leitor inferir significados que complementam a história, tais como o que levou o personagem a decidir por um terceiro caminho, bem como a construção dessa nova estrada.

Também é possível que o leitor interprete o texto pela sua significação simbólica, ao analisar que em certos momentos da vida é preciso fazer escolhas e, que muitas vezes recriar novos caminhos entre os já existentes, é necessário para seguir em frente.

A leitura de um miniconto, apesar de rápida, não possui uma apreensão simples dos seus significados e, por isso, supõe-se que, ao construir a história, o autor precisa fazer com que a narratividade aconteça e o leitor seja atraído pelo enredo. Quando se trata da forma de constituição da narrativa para atingir um público, também é importante pensar no conceito de endereçamento.

O endereçamento se refere ao direcionamento do texto, ou seja, para quem esse texto é dirigido nessa época em que as formas de recepção do texto estão influenciadas pelos novos meios de publicação, bem como por uma sociedade inserida em uma temporalidade fluida e de sentidos inconstantes.

Tal concepção está teorizada em formato de verbete no livro *Indicionário do contemporâneo* (2018), organizado por Célia Pedrosa, Diana Klinger, Jorge Wolff e Mário Câmara, que, juntamente com outros pesquisadores, reuniram nessa publicação uma completa pesquisa acerca das definições que abrangem as artes contemporâneas, inclusive a literatura. Sobre a ideia de endereçamento, destaca-se:

Trata-se, então, de pensar o endereçamento como algo que produz no texto um movimento, um deslocamento, através de uma conversação ou de uma correspondência em aberto, uma palavra em trânsito, poderíamos dizer, que não tem um destino certo, um remetente certo, um leitor, o leitor, mas trabalha, segundo a sugestão de Siscar, com a estratégia de irritação e de sedução do leitor, constituindo e modulando-se nesse encontro, como ocorre na escrita de cartas (CÂMARA *et al.*, 2018, p. 104).

O endereçamento se relaciona à ideia de movimento, em que o texto possui algo que o liga a um leitor de forma, ao mesmo tempo, precisa e incerta. O texto é capaz de promover ao leitor irritação ou sedução, estabelecendo, portanto, um “diálogo” semelhante às correspondências pelas cartas. Assim, torna-se interessante analisar o que faz com que os minicontos sejam uma narrativa que dialogue com seu leitor. É possível em formas curtas estabelecer uma conexão que ligue o leitor ao texto, ao ponto de complementar a sua história.

Pode-se entender que o processo de produção das mininarrativas está relacionado com a função do endereçamento, pois, segundo Marina Colasanti, em entrevista ao jornal *Cândido* da Biblioteca pública do Paraná:

Um miniconto não é uma piada, não é um haicai. Ele é uma surpresa. Funciona quando é uma surpresa, quando é um olhar de cabeça para baixo. Olhar a coisa que todo mundo vê de outra maneira, e apresentar essa coisa de outra forma. É muito difícil como estrutura e como forma. Porque se você tira demais, ele não abre a porta para o leitor. Se você bota demais — e demais pode ser uma palavra — ele fica encharcado e pesa, não voa. É muito apaixonante fazer minicontos. Eu passei muitos anos sem fazer porque o gênero virou uma mania nos cursos de criação literária, como se fosse um produto fácil, e não é. É o mais difícil (COLASANTI, 2020).

Ao explicar o processo de criação dos minicontos, Colasanti relata ao entrevistador que se trata de algo difícil como estrutura e forma, porque reduzindo muito a narrativa, pode acontecer de não atrair o leitor e se há uma palavra a mais que o necessário, a narrativa não acontece. Destaca-se, ainda, a questão do miniconto, segundo a autora, ser considerado como uma surpresa ao leitor e ser importante pelo fato de apresentar outras formas de ver o que já é comum.

Há uma preocupação de Marina Colasanti em como atingir o seu leitor, para que, conseqüentemente, a sua mininarrativa possa fazer sentido. Em outras palavras, a construção da narrativa envolve a sua estruturação e o seu endereçamento. É preciso pensar na forma que o texto vai chegar ao leitor e como esse irá recebê-lo, de tal modo que o efeito surpresa aconteça e a narrativa se conclua.

Então, ao retomar o conceito de endereçamento como uma estratégia para chamar a atenção do leitor para o minitexto, seduzindo-o ou irritando-o, conforme as colocações de Cámara *et al.* (2018) citadas acima, pode-se compreender que os minicontos de Marina Colasanti exemplificam bem esse conceito como um todo, pois são construídos de maneira bastante precisa e habilidosa para que possam tocar o leitor surpreendentemente, provocando-o de algum jeito.

3.5 O discurso poético

Ao estudar os minicontos pelo aspecto da estética da recepção, da constituição imagética, da fruição e do endereçamento, constatou-se que existe entre a narrativa e o seu leitor uma relação significativa que contribui para a formação do enredo. Tais interações permitem que os minitextos possam ser analisados à luz das teorias bakhtinianas que se referem ao dialogismo, polifonia e carnavalização do discurso. Com a finalidade de entender

o quanto o processo interativo “texto-leitor” faz com que as narrativas dos minicontos representem poeticamente o cotidiano, serão apresentados, nesse subtópico, os conceitos elaborados por Bakhtin e, em seguida, a teorização da pesquisadora Diana Luz Pessoa de Barros, no artigo *Dialogismo, polifonia e enunciação* (1994), pois se considera a sua leitura muito importante, visto que vai de encontro com o objetivo dessa pesquisa.

A interação estabelecida no discurso, pelas variadas vozes que nele se apresenta, são aspectos fundamentais para o entendimento do miniconto como uma narrativa multifacetada, poética e representativa das variações discursivas da literatura contemporânea. Por causa de tais características, a leitura e a compreensão dessas mininarrativas adquirem especificidades que podem ser explicitadas pelas teorizações de Bakhtin, a respeito das significações linguísticas e dos sentidos das enunciações.

Ao tratar sobre as questões do tema e da significação da língua em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006), Bakhtin afirma que:

O tema é um *sistema de signos dinâmico e complexo*, que procura adaptar-se adequadamente às *condições de um dado momento da evolução*. O tema é uma *reação da consciência em devir ao ser em devir*. A significação é um *aparato técnico para a realização do tema* (BAKHTIN, 2006, p. 132).

De uma forma resumida, tema e significação são complementares no processo de compreensão de uma língua, estando sujeitos há diversas variantes estruturais e históricas, e, por isso, seu entendimento não pode se limitar apenas às significações passivas e delimitadoras, ou seja, não se restringe somente às palavras isoladas, mas aborda de forma completa as enunciações. Para o autor, a compreensão de uma enunciação acontece de forma dialógica, em que são necessárias trocas de experiências para que se possa ir além das concepções pré-estabelecidas.

Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão.

Assim, cada um dos elementos significativos isoláveis de uma enunciação e a enunciação toda são transferidos nas nossas mentes para um outro contexto, ativo e responsivo. A compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor a palavra do locutor uma contrapalavra (BAKHTIN, 2009, p. 135).

A compreensão se estabelece a partir do momento que os interlocutores buscam na sua bagagem de conhecimentos palavras que correspondem às questões que já foram experienciadas e, assim, possam contrapô-las umas às outras, estabelecendo um diálogo de forma ativa no sentido de instituir o entendimento. As interações entre os interlocutores no discurso são diretamente influenciadas pelas ideologias e as relações sociais, mostrando que o entendimento de uma enunciação está diretamente ligado às vivências culturais e sociológicas de cada um.

Para que possa haver a concepção de um determinado sentido, é necessário buscar o que já se conhece nas vivências individuais e relacioná-las com as vivências do outro. Essa troca de experiências sociais em busca de um entendimento também pode ser observada no processo de assimilação das narrativas dos minicontos. Os textos de Marina Colasanti trazem na sua essência informações que a própria autora experienciou, fazendo com que o leitor busque em sua bagagem recursos para entendê-los, que coincidam com as percepções de Colasanti, ou então, que extrapolem as intensões iniciais, formando novas possibilidades de interpretação.

Os minicontos são, portanto, narrativas que permitem o diálogo interativo da compreensão, pois não se limitam a uma única direção compreensiva, visto que são composições abertas às manifestações discursivas variadas, ligando-se diretamente com o conceito de polifonia metodizado por Bakhtin.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013), Bakhtin desenvolve o conceito de polifonia ao estudar detalhadamente os romances do autor russo, em que, de acordo com o teórico, as suas narrativas são compostas por diversas vozes:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia das vozes plivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade (BAKHTIN, 2013, p. 4 - 5).

A polifonia é formada pela pluralidade de vozes que vão além do que está escrito e, até mesmo, escapa do controle do autor, pois são constituídas pela união de variadas consciências que dialogam entre si, de forma igualitária e autônoma, sem se objetificarem. De acordo com Bakhtin (2013), as heterogeneidades das consciências são capazes de se fundirem, formando um objeto único, no caso o romance polifônico, permitindo, então, o

diálogo. A dialogicidade é uma característica na polifonia, visto que permite a interação entre as variadas consciências e, conseqüentemente, a interatividade das múltiplas ideologias sem, no entanto, que elas se sobreponham umas às outras.

O múltiplo e o heterogêneo culminam na ambivalência e na diversidade do discurso que são especificadas pelo autor russo ao tratar do processo de carnavalização da literatura. Para Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), desde a idade média havia cerimônias em que as manifestações tradicionais da Igreja Católica e do Estado eram parodiadas e satirizadas, possibilitando uma outra forma de questionar e enxergar as hierarquias dominantes da época:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas, totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista (BAKHTIN, 1987, p. 4-5).

As dualidades carnavalescas percebidas por Bakhtin (1987) durante o período medieval e transportadas para a sua análise literária sobre a obra de Rabelais, pelo processo descrito como carnavalização do discurso, possibilitou a percepção das formas ambivalentes do discurso, como também a quebra de barreiras hierárquicas na concepção das narrativas. Tais conceitos se relacionam diretamente com constituição das mininarrativas em prol de um discurso poético.

Uma das características inerentes à narrativa curta dos minicontos é a pluralidade de significados que as suas palavras exprimem. É possível observar nos pequenos textos o quanto o emprego da ambigüidade, dos não ditos e das sugestões são propositalmente aproveitados para promover a interação entre o discurso narrado e o sujeito leitor e, por isso, o conceito de dialogismo elaborado por Bakhtin e explicado por Diana Luz Pessoa de Barros (1994), faz-se importante para o entendimento dessa interação.

Em outros termos, concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o outro, no texto. Explicam-se as frequentes referências que faz Bakhtin ao papel do 'outro' na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz (BARROS, 1994, p. 3).

Segundo Barros (1994), o dialogismo se refere à forma de interação entre as vozes no texto, ou seja, o “eu” e o “outro” e que esse “outro” tem papel relevante para a construção do sentido do texto. Essa interatividade de vozes se relaciona diretamente com a construção da narrativa dos minitextos e com o conceito de endereçamento citado anteriormente, visto que os minicontos são escritos, de maneira que a sua significação seja completada pelas inferências feitas pelo leitor.

Destaca-se, ainda, nas teorias bakhtinianas, a questão do sujeito não estar no centro da enunciação e o próprio texto, pois será por ele que se promoverá a relação dialógica entre o emissor e o receptor do discurso. O texto contido em um miniconto é um exemplo dessa relação dialógica, visto que é formulado pelo autor com o objetivo de “fiscar” o seu leitor, para que a narrativa se complete, o que se pode averiguar no miniconto a seguir:

Ao Sol

Então, naquele verão, a árvore generosa em cuja sombra se abrigavam as vacas, começou a dar leite (COLASANTI, 2013, p. 17).

A narrativa conta sobre um dia de verão em que uma grande árvore passou a dar leite. A árvore servia de sombra para as vacas. Em apenas duas linhas e 87 caracteres, incluindo o título, Marina Colasanti criou uma narrativa complexa em que a maior parte da sua significação depende das inferências estabelecidas pelo leitor.

Depreende-se no miniconto, a utilização de recursos como o narrador em terceira pessoa e o uso do tempo pretérito. O título enfatiza a ideia de verão e os acontecimentos fantásticos, como o fato de uma árvore dar leite, estrategicamente selecionados para instigar o leitor a refletir sobre o que está escrito, causando-lhe estranhamento e permitindo as diversas interpretações da história.

O enunciado constituído pelo miniconto possibilitou o diálogo entre o “eu e outro”, ou seja, entre autor e leitor. Foi preciso que a voz do leitor complementasse o sentido da narrativa, independente das reais intenções do autor ao escrevê-la. No texto a seguir, também é possível observar a noção dialógica do texto:

Amada oculta

Desejoso de querer bem, apaixonou-se por uma raposa. As raposas - sempre soubera disso - são criaturas encantadas que abrigam o espírito de uma mulher. Amou-a com devoção durante muitos anos, sem que a mulher oculta se desse a conhecer. Quando a raposa afinal morreu, a solidão sentou-se à

mesa diante dele. Que, acostumado, continuou a se alimentar de carne crua (COLASANTI, 2013, p. 19).

Um pouco mais extenso que o anterior, o miniconto acima narra a história de um homem apaixonado por uma raposa. De forma explícita, a narrativa demonstra que as raposas abrigam o espírito de uma mulher e que o amor do homem pela raposa durou até que ela morresse. De forma implícita, fica para o leitor as diversas possibilidades interpretativas conduzidas, desde o início da história, logo no título, sobre a amada oculta, que tanto pode ser a mulher que ele esperava se manifestar na raposa, como, também, pode ser a própria raposa, pelo fato de permanecer comendo a carne crua que ela lhe oferecia.

Há na construção dessa narrativa os mesmos elementos do miniconto anterior - narrador em terceira pessoa, os acontecimentos no passado, o título que engloba a história e o acontecimento fantástico, provocando o leitor e o instigando a inferir sentido no texto que se apresenta a ele. Mais uma vez o dialogismo acontece, pois o texto é o elemento que liga as vozes do autor e do leitor, configurando uma relação interacionista, ou seja, o autor pensa para construir um minitexto, que precisa ser elaborado de forma tática para que o leitor possa lê-lo ativamente e saber depreender os seus significados.

O dialogismo pode estar presente em outros gêneros textuais, no entanto, pelo que se pode observar no processo de criação e recepção dos minicontos. Tal conceito se torna fundamental na narrativa curta, pois o miniconto só acontece de fato, se ele é capaz de “puxar” o leitor para dentro dele, seja pelo estranhamento, surpresa ou, até mesmo, pela apatia de não entender o que está escrito em uma primeira leitura.

Há nessas pequenas narrativas interação entre texto e leitor, que ocorre devido às diversas vozes que emanam dos textos, corroborando para a pluralidade e dinamicidade significativa, indo de acordo com as concepções de polifonia e monofonia teorizadas por Bakhtin anteriormente. Com a leitura de Barros (1994), é possível chegar mais perto ainda da compreensão composicional dos minicontos:

Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentido decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos. Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado em uma voz, apenas, faz-se ouvir (BARROS, 1994, p. 6).

Segundo a teórica, o dialogismo presente nos textos determinará vozes que são polifônicas ou monofônicas, ou seja, o conflito discursivo. Assim, a interlocução pode

acontecer de forma impositiva, em que a diversidade de vozes determinará um discurso autoritário e, portanto, monofônico. Já a polifonia é quando a interação se dá de forma maleável e o diálogo realmente acontece, permitindo que as variadas vozes emanadas possam ser ouvidas, contribuindo para o surgimento do discurso poético:

O discurso poético, por sua vez, é aquele que instala *internamente*, graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais. Observa-se que se considera poético qualquer discurso - poesia, pintura, dança e outros - que apresente as características polifônicas mencionadas (BARROS, 1994, p. 6).

O discurso poético será determinado no texto pela sua capacidade de intertextualidade, e de representação dos conflitos e complexidades sociais, podendo se manifestar na poesia, na pintura, na dança, ou seja, em qualquer forma artística que permita o relacionamento entre as distintas vozes sociais. O miniconto, por sua vez, é uma forma artística literária que representa a intertextualidade e a pluralidade de vozes sociais, podendo ser considerado, também, como representação de um discurso poético.

Verifica-se, neste momento, uma das perguntas desta tese, que investiga o miniconto como uma representação poética do cotidiano. Ao se considerar o conceito de discurso poético exposto por Barros (1994), a partir das teorias de Bakhtin, constata-se que as mininarrativas são poéticas à medida que carregam em sua estrutura a capacidade de comunicação com as diversas vozes discursivas, promovendo a intertextualidade e as interações entre as vozes sociais. Em outras palavras, o miniconto é essencialmente poético, pois se origina da relação discursiva entre texto e leitor presente na construção de cada narrativa, extrapolando as barreiras interpretativas geradas pela multiplicidade significativa que cada minitexto possui:

It's Wild

Ecoa de passagem, no silêncio da reserva, a música vinda de um jipe de turistas. 'Baby, baby, it's a wild word!...' canta Cat Stevens. E a leoa tranquiliza sua cria; 'liga não, filho, não é a nós que ele se refere' (COLASANTI, 2013, p. 87).

O texto relata uma música sendo ouvida ao longe em uma reserva ambiental pela leoa e seu filhote, que, preocupado com o conteúdo da letra, é tranquilizado pela mãe, ao dizer que a canção não se refere a eles. Identifica-se a intertextualidade presente na música e no seu intérprete que são citados no texto. Cat Stevens é um cantor britânico muito popular nos anos 1970 e, entre as suas composições mais famosas, está Wild word, mencionada no miniconto.

Várias vozes se manifestam nessa narrativa e são representadas pela letra da canção em inglês; pelo seu significado em português: mundo selvagem; e pela relação entre mãe e filhote, personificadas na fala da leoa. As vozes sociais estão expressas na amplitude que o conceito de selvagem adquire no texto, ou seja, o selvagem não é o que está inserido na selva, mas o que caracterizam os animais com tal. A subversão de valores acontece nesse miniconto, quando se tem um olhar diferente para o que é selvagem, visto pela ótica do animal.

Há um sentimentalismo por parte dos animais, tornando-os ainda menos ferozes quando o filhote se sente, de alguma forma, ofendido pela letra da canção e sua mãe o tranquiliza, fazendo com que toda questão animalesca seja voltada para o homem. A relação entre texto e leitor acontece pelas inferências que precisam ser feitas para compreender o que está oculto na narrativa e, assim, tornar ampla a sua significação. Colasanti construiu um pequeno texto repleto de metáforas, usou a intertextualidade ao citar a canção, alterou valores sociais e ironizou, tudo isso, e talvez ainda mais, para que o texto proporcionasse ao seu leitor sair de sua zona de conforto e refletisse sobre o que é realmente selvagem. É interessante ponderar que esse miniconto promove, pela sua narrativa, o diálogo intertextual e as contradições sociais, tornando-se, conforme as análises de Barros (1994), um discurso poético.

Além do dialogismo e da polifonia como características do discurso poético, Barros (1994) destaca também o conceito bakhtiniano de carnavalização, que está presente no texto pelas ambiguidades e ambivalências dos discursos. De acordo com a autora, “no quadro de uma teoria semiótica do discurso se estende a noção de ambivalência à duplicidade dialógica de cada nível de descrição do texto, na caracterização dos discursos poéticos” (BARROS, 1994, p. 7), ou seja, as duplicidades interpretativas, os não ditos, as inferências, as metáforas, as ironias, são elementos que instauram no texto a carnavalização, que é uma forma diferente de entender/ enxergar o mundo:

Reformula-se o mundo pelo discurso, vê-se a realidade sob novos prismas, refaz-se o ‘real’. Os discursos poéticos se caracterizam, em resumo, pela ambivalência intertextual interna que, graças à multiplicidade de vozes e de leituras, substitui a verdade ‘universal’, única e peremptória pelo diálogo de ‘verdades’ textuais (contextuais) e históricas (BARROS, 1994, p. 7).

O discurso poético apresenta na sua constituição a ambivalência textual. A multiplicidade das vozes faz com que as “verdades universais” sejam substituídas pelas verdades contidas no texto. Todas essas características se relacionam diretamente com os minicontos, pois são textos construídos por ambivalências e ambiguidades e propiciam

questionamentos, olhares diferentes sobre a realidade, sendo, portanto, um gênero literário contemporâneo que representa poeticamente o cotidiano.

3.6 A intertextualidade

Os caminhos percorridos por essa pesquisa demonstram o quanto a intertextualidade está presente desde a relação das mininarrativas com a pós-modernidade, conforme as teorias de Linda Hutcheon (1991) apresentadas no primeiro capítulo, até à confirmação do gênero como representação do cotidiano, pelos conceitos bakhtinianos demonstrados no tópico anterior. As ocorrências intertextuais estão intrínsecas às mininarrativas de Colasanti e, por isso, é imprescindível analisá-las de forma específica.

Laurent Jenny, no artigo *A estratégia da forma* (1979), tratará das diversas manifestações da intertextualidade na literatura, bem como da sua importância para a concepção do texto literário. Inicialmente, o autor trata da importância da intertextualidade para a literatura, ao mencionar que “fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida.” (JENNY, 1979, p. 5). Para o teórico, só é possível apreender o sentido de uma obra literária ao relacioná-la com as suas referências:

De facto, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos - por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Esses arquétipos, provenientes de outros tantos gestos literários, codificam as formas de usos dessa linguagem secundária que é a literatura. Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é em grande parte, essa relação que a define (JENNY, 1979, p. 5).

Os arquétipos, advindos de outras formas de literatura, são responsáveis pelos variados modelos de uso da linguagem literária. Eles conferem à obra literária as suas realizações, transformações e transgressões. Assim, a definição de uma criação literária se relaciona diretamente com os seus modelos arquetípicos.

A intertextualidade, segundo Jenny (1979), está presente no funcionamento da literatura e depende de como o leitor decodifica o texto lido. De forma explícita ou implícita, no campo do conteúdo ou da forma, um texto pode se referir a outro. As variações na intertextualidade acontecem conforme a época, cultura e sensibilidade de cada leitor para aquilo que está lendo.

Em linhas gerais, Jenny (1979) demonstra que a intertextualidade é um elemento de extrema importância para a constituição de uma obra literária, estando presente desde a sua constituição e indo além das simples citações de um texto em outro. O autor, nas suas análises, retoma as teorias de vários outros estudiosos da intertextualidade, para afirmar que “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14).

Assim, o processo intertextual é algo transformador, na medida em que promove uma nova forma de ler algo que já tem uma leitura estabelecida. Em outras palavras, quando um texto é referenciado em outro, o seu sentido não é mais o original, ele se transforma de acordo com as intenções pretendidas pelo autor, que o está utilizando na sua nova criação.

O livro *Hora de alimentar serpentes* (2013) é um exemplar composto de intertextualidade, que vai desde a forma dos textos e, principalmente, ao conteúdo das suas narrativas, marcadas pelas vivências culturais de Marina Colasanti. Ao falar sobre a temática de sua obra, Colasanti evidencia a intertextualidade como elemento constante em sua criação, conforme se constata abaixo, em entrevista concedida ao canal do *Youtube* do Grupo editorial Global:

Esse tema é muito menos aparente, esse tema é um discurso meu, pessoal, com o pacote cultural que eu recebi. Todos nós recebemos um pacote cultural, pela tua família, pelo teu país de origem, pela cidade onde você nasceu, pelo seu bairro em São Paulo... Enfim, você recebeu um pacote cultural que é seu. As suas preferências de quadro, as suas preferências de cinema, isso é o seu, a sua malinha que você carrega vida afora com você. Eu fui trabalhar essa mala.

Aí peguei referências... quadros! Ninguém vai nem perceber! Tem quadro do Hopper, uma mulher lendo uma carta sentada na cama, é um quadro lindo do Hopper. Tem um outro quadro de Hopper que é *Nighthawks*, *Falcões da Noite*, que o quadro mais famoso do Hopper, é um outro conto. Tem um terceiro conto do Hopper, Edward Hopper, pintor americano, que é um cachorro latindo para o nada, eu juntei as duas coisas, o quadro do Hopper e a questão de quem é quem, onde é o nada, o nada existe, o nada é tudo, quem emite, quem fala, eu fiz uma fusão desses três elementos.

Tem citações de Homero, tem Eça de Queiroz retomando Homero. Eu que gosto muito de Homero, o Eça retomou Homero e eu retomei o Homero do Eça, refiz de outra maneira. Os contos tão pequenos são compostos às vezes de muitas referências, tem coisas de filosofia, tem coisas de livros, tem coisa de leitura.

Tinha acabado de traduzir o livro da Maria Teresa Andruetto: *A menina, a casa o coração*, e ela tem uma arquitetura, tem um lugar, uma arquitetura de casas iguais, aí sai o condomínio todo igual e os arquitetos vão querer, a imobiliária vai querer moradores todos iguais, sendo metade brancos e metade pretos, porque a arquitetura é como um tabuleiro de xadrez.

Então você vê as fusões que se fazem naquilo que toca o inconsciente da gente, aliado àquilo que a gente recebeu ao longo da vida. Então, contos tão pequenos como esses, às vezes uma linha só, tem muita referência e tem muito conteúdo. É claro que ninguém vai perceber isso, não é para os outros perceberem exatamente. Se alguém for fazer um estudo mais aprofundado perceberá algumas coisas, mas eu acho que é isso que dá solidez a um livro de minicontos (COLASANTI, 2014).

Colasanti, de forma intencional, utiliza-se de variados arquétipos para dar vida aos seus minicontos. Para a autora, tais referências, que são oriundas de sua experiência cultural de vida, são fundamentais para a sustentação do seu livro como uma obra coerente. Nota-se que ela se preocupa em relacionar as narrativas em um tema central e, ao escolher sua bagagem cultural como inspiração, o resultado se amplia, atingindo múltiplos universos intertextuais.

Já foram apresentados ao longo dessa tese alguns minicontos com referências intertextuais, no entanto, eles foram utilizados visando outros aspectos teóricos abordados na pesquisa. Considera-se importante retomá-los nesse momento da análise, a fim de demonstrar as suas relações intertextuais, dentre eles estão: “As flechas do herói”, “Como o cavalo” e “História 1”. Esses três minicontos, apresentados no capítulo um, possuem temática histórica e literária.

Em “As flechas do herói”, há a conexão com as histórias dos 12 trabalhos de Hércules, famoso herói da mitologia grega:

As flechas do herói

Em sua 5ª tarefa, Hércules abateu a flechadas as temíveis aves do lago Estínfalo, dotadas de cabeça, bico e asas de ferro. Interrompia, sem saber, antigas pesquisas de engenharia, que retomadas muitos séculos mais tarde, levariam à descoberta do avião (COLASANTI, 2013, p. 127).

No miniconto “Como o cavalo”, há referência às histórias do Barão de Munchausen, como era conhecido o alemão Karl Friedrich Hieronymus, que ficou famoso por contar suas histórias de guerra de forma exagerada. Tais histórias foram transformadas no livro *As aventuras do barão de Munchausen* (2010), por Rudolph Erich Raspe, e se tornaram populares mundialmente ao longo dos anos. O texto também remete à obra *O Visconde partido ao meio*, de Ítalo Calvino (2011), cujo personagem central se assemelha ao descrito na mininarrativas:

Como o cavalo

Andava sobre as mãos porque, como o cavalo do Barão de Munchausen, havia sido cortado ao meio. Não por uma bala de canhão, mas pela vida. Enrodilhados ao redor do braço levava ramos de hera com que emendaria a parte ausente quando a encontrasse. E palma a palma a buscava, embora suspeitando-a despedaçada (COLASANTI, 2013, p. 27).

A relação com dados históricos pode ser observada no miniconto “História 1”, em que os Citas, população nômade que viveu na Ásia Central por volta do século IX a. C., são os personagens da mininarrativas:

História 1

Em tempos que não tiveram registro por falta de escrita, os Citas foram assolados por densos bandos de águias que toldavam o sol e ameaçavam as crianças. Arco e flecha eram, além das lâminas, sua única arma. Só muitos séculos mais tarde desceram das terras do Norte. E os assírios, que primeiro relataram a presença daqueles bárbaros, nunca entenderam seu estranho costume de disparar setas para as nuvens (COLASANTI, 2013, p. 37).

É importante destacar que “História 1” é o primeiro de uma série sete de minicontos que possuem o mesmo título, mas são diferenciados por sua numeração ao longo do livro, tais como “História 2”, “História 3”, assim por diante. Todos fazem referência a fatos históricos, artísticos e, principalmente, da mitologia grega.

O miniconto “No bar do Phillies”, citado no primeiro capítulo para tratar das características do pós-moderno em Linda Hutcheon (1991), conforme mencionado anteriormente, faz referência ao famoso quadro *Nighthawks*, de Edward Hopper (1942). Outras pinturas do mesmo artista são tratadas nas mininarrativas de Colasanti, tais como o miniconto “Ninguém viria”:

Ninguém viria

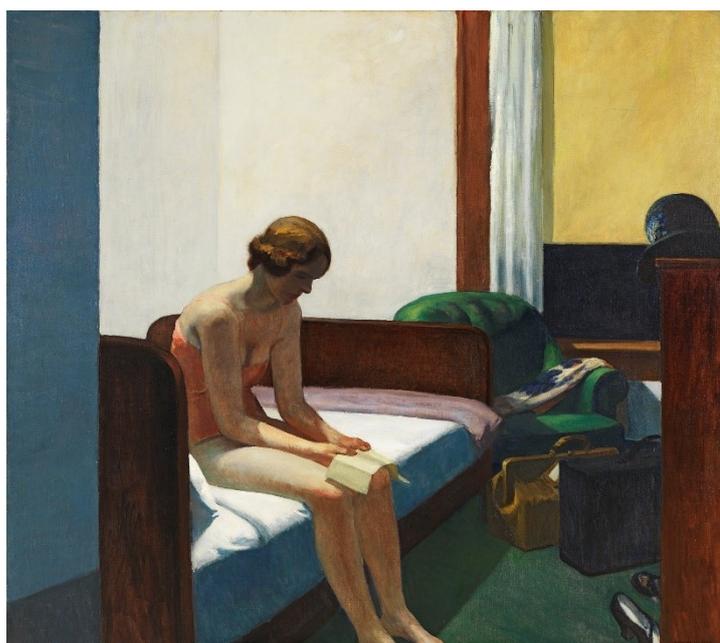
Prestes a enfiar o vestido, a mala já feita, acabava apressada de se arrumar, quando a carta foi passada por debaixo da porta. Abriu o envelope, sentou-se na cama para ler. Não eram muitas linhas. Leu devagar, embora com voracidade, repetindo algumas palavras como se não lhes entendesse o sentido. E chegando à assinatura leu outra vez, desde o princípio. Repetiu a leitura muitas vezes. Da janela às suas costas chegavam sons da rua, que ela não ouvia. O sol morno que lhe desenhava os ombros não parecia aquecê-la. Quando parou de ler, não soube o que fazer da carta, continuou com ela nas mãos, mancha clara gravada nos olhos e no quarto que mais adiante ficaria em penumbra.

Em algum momento, deitou-se assim como estava – vestido e mala haviam-se tornado desnecessários. Encolheu as pernas. Não tinha mais pressa, ninguém viria procurá-la naquele quarto de hotel (COLASANTI, 2013, p. 209).

O miniconto acima narra uma personagem lendo uma carta que acabara de receber por debaixo da porta do seu quarto de hotel. Após a leitura, a personagem permanece inerte com a carta na mão, deitando-se na cama que estava sentada, pois não precisaria mais esperar por quem viria encontrá-la naquele lugar.

A descrição da mulher com a carta na mão, o cenário composto com as malas prontas e o vestido dentro de um quarto, além da sensação de tristeza que perpassa a personagem, se relacionam diretamente com o quadro *Hotel Room*, de Edward Hopper (1931):

Figura 2 - *Hotel Room* - Edward Hopper (1931)



Fonte: Retirada do site Flickr³ (2018)

As sensações de sombra e luz, bem como de melancolia expressa na face da personagem, na obra de Hopper, são descritas pelo narrador do conto criando o enredo para a história. A narrativa de Colasanti complementa a imagem retratada na pintura e, ainda, dá uma dimensão para história, ao mencionar o que aconteceu depois da cena apresentada ao espectador.

Outro quadro de Edward Hopper também foi inspiração para o miniconto *Quem?* Conforme demonstrado na citação anterior, em que Marina Colasanti fala sobre a temática dos seus contos, o cachorro que late para o nada, retratado por Hopper, resultou em uma narrativa questionadora sobre o que vem a ser o tudo e o nada.

³ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mazanto/49653808048>. Acesso em: 30 out. 2021.

Quem?

Na casa imposta à campina do planalto, o cachorro começa a latir para o vazio. Os donos de casa e o cão sabem que não existe vazio. Tudo é. Ou nada é. E se perguntam, em sendo, para quem late o cão? Em não sendo, quem late? (COLASANTI, 2013, p. 399)

O miniconto acima faz intertextualidade com o quadro *Cape Code Evening* (1939), de Hopper:

Figura 3 - *Cape Code Evening* (1939) - Edward Hopper



Fonte: Retirado do site: Wikimedia commons⁴ ([s.d.])

Na pintura de Hopper, é possível vislumbrar a imagem de um cão em meio à relva olhando para “o nada”, enquanto o casal fica atrás, na entrada da casa, também parados, contemplando o que há ao redor. A narrativa de Colasanti é composta com exímia sensibilidade, pois consegue expressar questões filosóficas acerca do ser, incorporando ao

4

Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward_Hopper,_Cape_Cod_Evening,_1939,_NGA_61252.jpg.
 Acesso em: 30 out. 2021

conto outra referência, dessa vez, relacionada às questões filosóficas como a teoria ontológica que aborda a permanência do ser, criada pelo filósofo Parmênides.

Para Parmênides, no seu poema *As duas vias* (2000), o ser é uma unidade ontológica eterna, pois não possui nascimento e nem morte, ele simplesmente é: “Necessário é dizer e pensar que só o ser é; pois o ser é, e o nada, ao contrário, nada é: afirmação que bem deves considerar” (PARMÊNIDES, 2000, p. 13)⁵. O filósofo, no mesmo poema, também pondera sobre a eternidade do ser, o que se confere no fragmento a seguir:

Resta-nos assim um único caminho: o ser é. Nesse caminho há grande número de indícios; não sendo gerado, é também imperecível; possui, com efeito, uma estrutura inteira, inabalável e sem meta; jamais foi nem será, pois é, no instante presente, todo inteiro, uno, contínuo (PARMÊNIDES, 2000, p. 13)⁶.

Parmênides classifica o ser como algo que não tem nascimento, ele sempre existe e se identifica com a realidade, o que explica o aspecto ontológico de sua análise. No miniconto, são confrontadas as questões do “tudo é” e do “nada é”, em que os personagens da narrativa estão cientes que não existe vazio. Isso os coloca a favor da tese de Parmênides, pois na sua ontologia o nada não pode existir.

A partir do posicionamento parmenidiano dos personagens, o miniconto se encerra com as duas questões totalmente coerentes, ou seja, “em sendo, para quem late o cão? Em não sendo, quem late?” (COLASANTI, 2013, p. 399). A primeira pergunta intriga o leitor pelo fato de, mesmo sabendo que o ser é, nada se vê, e, de acordo com Parmênides, o nada é inconcebível. Diante disso, para o quê late o cão? Já no segundo questionamento, o leitor tem uma abertura filosófica para se pensar o status do ser, em outras palavras, a negação de um ser, seria a negação de todos?

Diante dessa análise, confirma-se o que a própria Marina Colasanti diz a respeito dos seus minicontos serem pequenos, porém, cheios de conteúdo. Em apenas uma narrativa, inspirada numa obra artística, abordou-se indagações sobre o ser, que estão presentes na sociedade de todos os tempos. A intertextualidade, nesse contexto, apresentou-se de forma intencional, pois a autora confirma a referência da obra de arte no seu texto, como também, ultrapassou a intencionalidade ao permitir as inferências filosóficas por parte do leitor.

⁵ Poema presente no livro *Textos básicos de filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*, de Danilo Marcondes (2000).

⁶ *Ibid.*, p. 13

Outros minicontos já citados nesse trabalho que possuem relação intertextual com outras obras são “Entre”, “It’s Wild” e “Escrito nas escamas”. Na narrativa apresentada em “Entre”, há um homem que precisa escolher um caminho a seguir:

Entre

Um homem vai por um caminho, chega à bifurcação.
Hesita longamente entre um lado e outro. Afinal, a poder de foice, abre no meio dos dois um terceiro caminho (COLASANTI, 2013, p. 95).

A escolha diante de uma bifurcação na estrada e abertura de um outro caminho, assemelha-se às tomadas de decisões que o eu lírico do poema *A estrada não tomada*, de Robert Frost, precisa encarar:

A estrada não tomada

Um bosque amarelo, o meu caminho,
Abriu em dois, para eu escolher
E, sendo um só, parei, sozinho,
Olhando um deles no longínquo
Arbusto, curvar e se perder;

Segui o outro, tão bom quanto,
Até, quem sabe, um pouco mais,
pois carecia mais um tanto
Daquele uso que, no entanto,
Deixara-os como que iguais.

E naquela manhã, os dois
Não tinham marcas de pegadas.
Deixo o primeiro para depois,
Inda que dúvida a volta, pois
Uma estrada chama outras estradas.

Direi, falando suspirado,
Após vencer distância imensa:
Ante o caminho bifurcado,
Segui o menos desbastado
E isso fez toda diferença (FROST, 2016, p. 60)⁷.

Já no miniconto “It’s Wild”, Marina Colasanti traz para a sua narrativa os elementos da cultura pop, representados pela canção inglesa dos anos de 1970:

⁷ CUNHA FILHO, Jório Corrêa da. *Para uma tradução comentada de poemas de Robert Frost*. Orientador: Eclair Antonio Almeida Filho. 2016. 90 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/20068>. Acesso em: 31 out. 2021

It's Wild

Ecoa de passagem, no silêncio da reserva, a música vinda de um jipe de turistas. ‘Baby, baby, it’s a wild word!...’ canta Cat Stevens. E a leoa tranquiliza sua cria; ‘liga não, filho, não é a nós que ele se refere’ (COLASANTI, 2013, p. 87).

A canção *It's wild word*, do cantor britânico Cat Stevens, é citada diretamente no texto, compondo seu enredo e contribuindo para o sentido do miniconto. A referência utilizada promove o jogo de linguagem estabelecido entre os termos “*wild*” e selvagem, relacionando-os aos personagens de forma bem-humorada.

Em “Escrito nas escamas”, a intertextualidade está na relação com as lendas folclóricas e a magia dos rituais ancestrais:

Escrito nas escamas

Embrenhado na selva em sol e chuva, metido na água dos igarapés sob o ataque dos insetos, durante anos caçou a lendária Anaconda. Por fim, antes que se esgotassem suas forças, contentou-se com uma sucuri.

Agora, destripado o animal, percorre-lhe o couro com dedos ansiosos, buscando ler a história ancestral escrita nas escamas. De fato, como lhe havia dito o xamã, um padrão emerge progressivamente dessa leitura. O que o xamã lhe omitiu é que a ele, pálido intruso, seriam necessários séculos para decifrá-lo (COLASANTI, 2013, p. 41).

Colasanti (2014) afirma que também retomou em suas mininarrativas os autores Homero e Eça de Queirós, o que se confere no miniconto a seguir:

A questão é Eça

Um barco nunca está imóvel, nem mesmo quando atracado ao cais. Assim pensa Ulisses, sentado diante do mar numa rocha na ilha de Ogígia, com a barba enterrada entre as mãos. Um barco – pensa ele – nunca está parado, ainda que preso ao fundo pela âncora. Um barco – ele sabe – é sempre possibilidade de viagem.

Viajou tanto, Ulisses, e agora se vê preso pela vontade dos deuses na imobilidade pétrea dessa ilha. Preso ao corpo e ao desejo de Calípsos sempre inalterados, à ausência de surpresa no leito em que sequer os lençóis se amarfanham.

Piores são esses sete anos de escravidão erótica – pensa ele – do que os dez passados em lutas diante das muralhas de Troia. Melhor seria tê-la perdido.

E se arrepende, quase, de ter inventado o Cavalo.

Necessário seria pedir clemência aos deuses, sacrificando em sua honra uma rês com os chifres recobertos de ouro, não sem antes purificar-se com a límpida água. Não conhece, Ulisses, outra maneira de obter a simpatia dos que, no Olimpo, determinam sua sorte. Mas como – pergunta-se o herói – afundar o machado no pescoço da rês e deixar jorrar na bacia seu negro sangue, se nada, nada nesta ilha encantada nasce ou morre? (COLASANTI, 2013, p. 71).

Nesse miniconto, é retratada a passagem de Ulisses pela Ilha de Calipso, presente no Canto V da *Odisseia*, e revista por Eça de Queiroz no seu conto intitulado *Perfeição*. Colasanti junta as duas narrativas, a original e a releitura, criando uma terceira, enfatizando os arrependimentos de Ulisses e a impossibilidade de reverter a maldição dos deuses, já que nada na ilha nasce ou morre.

Outra referência utilizada por Colasanti em *Hora de alimentar serpentes* e confirmada pela própria autora, é o livro *A menina, o coração e a casa* (2012), da escritora argentina Maria Teresa Andruetto, e pode observada no miniconto a seguir:

A ordem mantida

No condomínio de subúrbio, ordenado como um tabuleiro de damas, as ruas são todas iguais, as casas todas gêmeas. A mesma precisão dos arquitetos será mantida pela imobiliária, que só permitirá habitantes idênticos, sendo a metade pretos e a outra metade brancos (COLASANTI, 2013, p. 219).

Colasanti, que foi tradutora da obra de Andruetto, menciona que o espaço de casas todas iguais presente no livro da escritora argentina, inspirou a criação do miniconto acima, em que a arquitetura, semelhante a um tabuleiro de xadrez, em um condomínio do subúrbio, fará com que os habitantes autorizados pela imobiliária também sejam idênticos, compostos por metades de brancos e a outra metade por pretos.

No miniconto “Paris, com jarros de peixes”, têm-se a história de uma personagem que tenta reproduzir em sua casa um quadro do pintor francês Henri Matisse:

Paris, com jarro de peixes

Não se cansava de olhar a reprodução daquele quadro de Matisse, o canto de um cômodo afundado em sombra azul, a leve grade no peitoril da janela, a luz da primavera lá fora quente como um hálito iluminando em rosa o prédio antigo, e suspenso quase, entre os dois, transparência pura, um jarro com peixes vermelhos. Sentia-o tão íntimo, tão parecido consigo mesmo, que tentou recriá-lo em sua própria casa.

Providenciou sofá com almofadas, semelhante ao que se entrevia a um canto, grade em volutas de ferro batido, a banquetta sobre a qual pousava o jarro, e peixes vermelhos. Só a paisagem, aquele vivo rosa palpitando lá fora, não estava ao seu alcance. Ainda assim, estendido por vezes no sofá, o olhar pousado no mover-se lento dos peixes, gostava de imaginar-se parte daquela primavera ilusória.

Teria continuado feliz com seu arranjo, não deparasse, bem mais tarde, com outra versão do quadro, pintada por Matisse no outono do mesmo ano. O cômodo já não acolhia o olhar, nenhum espaço em sombra nem sofá nem almofadas, em seu lugar volumes retos, um mero aceno de volutas, e além delas a paisagem reduzida a um azul plano e indiferente como um lençol estendido. Matisse renunciara justamente à primavera cor de carne que ele

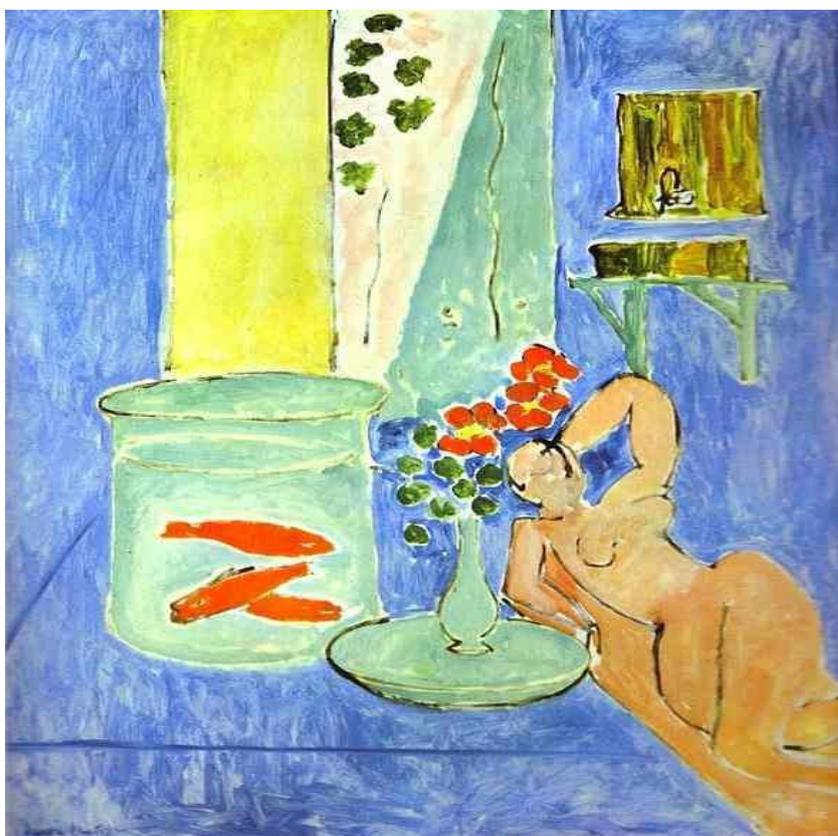
tanto desejara. E, no jarro, os peixes vermelhos estavam aprisionados em água espessa como gesso.

Anulada pelo autor, Paris escapava-lhe. Quis despedaçar o jarro, marcar com cacos e peixes mortos a ruptura do seu devaneio. Não o fez. Olhou pela janela, as palmeiras se agitavam, o tempo ia mudar. Tirou da caixinha junto ao jarro pitadas de ração, e as foi deitando aos poucos sobre a água (COLASANTI, 2013, p. 105-106).

A personagem consegue reproduzir a obra de arte, mas, em seguida, se decepciona, pois o artista realiza uma nova versão do seu quadro, restando-lhe somente cuidar dos peixes que agora estavam compondo a ornamentação da sua sala.

Nessa mininarrativa há uma intertextualidade direta com três obras do renomado pintor francês Henri Matisse: *Natureza morta com peixes vermelhos* (1911), *Intérieur au bocal de poisson rouge* (1914) e *Poissons rouges et palette* (1914).

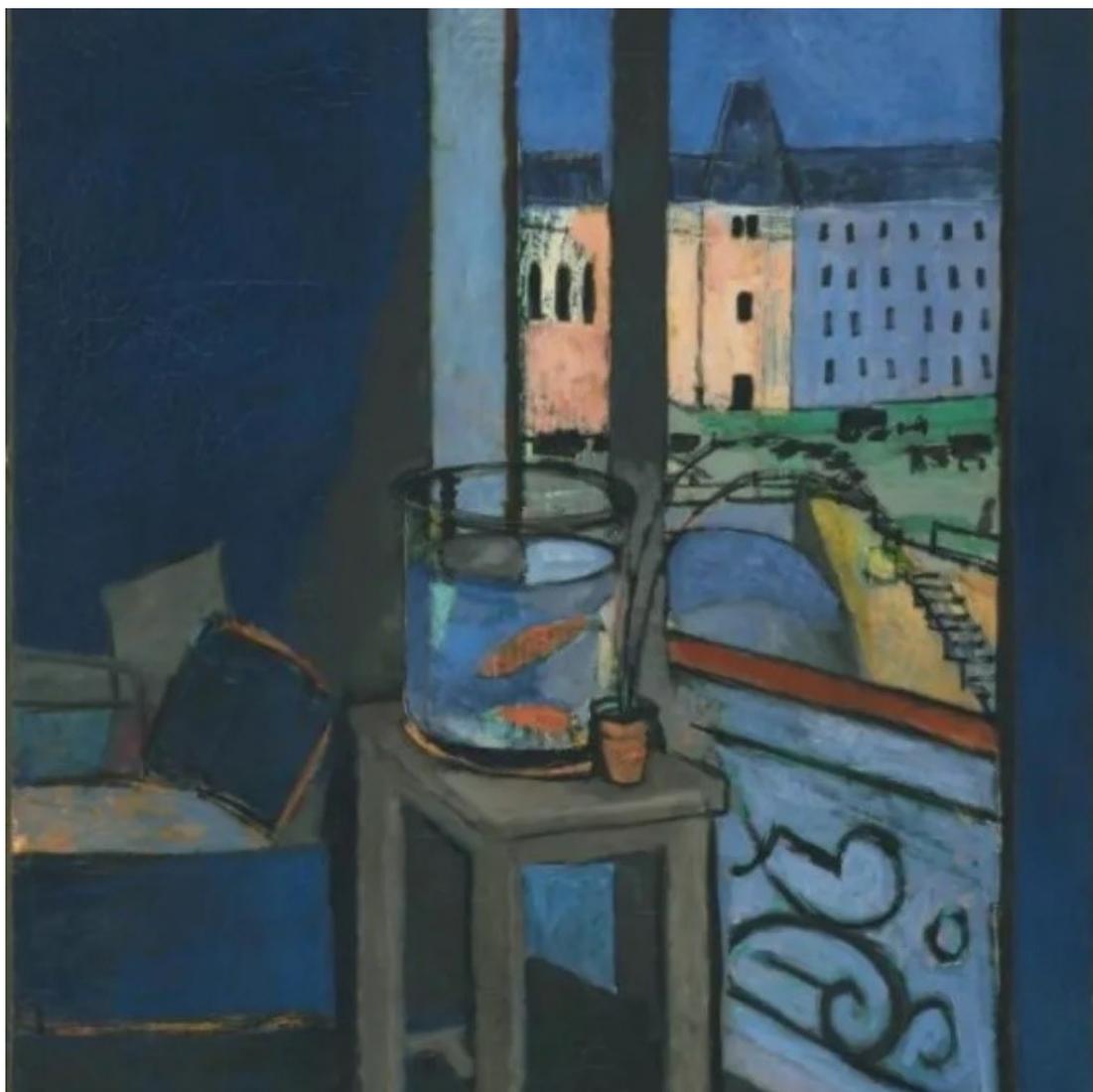
Figura 4 - *Natureza morta com peixes vermelhos* (1911) - Henri Matisse



Fonte: Retirado do site: ebiografia⁸

⁸ Disponível em: https://www.ebiografia.com/henri_matisse/. Acesso em: 31 out. 2021.

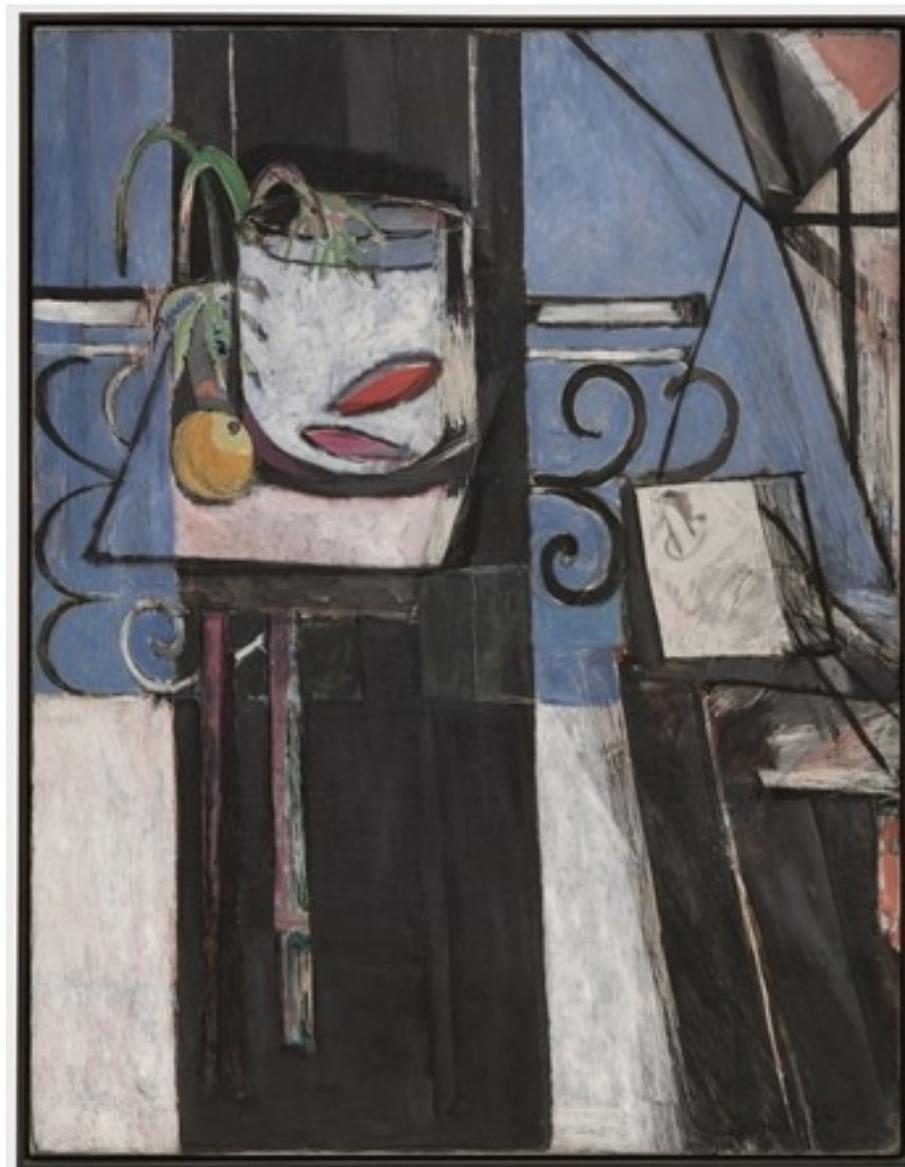
Figura 5- *Intérieur au bocal de poisson rouge* (1914) - Henri Matisse



Fonte: Retirado do site: shows.acast.com⁹

⁹ Disponível em: <https://shows.acast.com/circuit-in-the-collections-of-the-centre-pompidou/episodes/interieur-bocal-de-poissons-rouges>. Acesso em 31 out 2021

Figura 6- *Poissons rouges et palette* (1914) - Henri Matisse



Fonte: Retirado do site: cineclubdecaen¹⁰

A mulher reproduzida na tela da Figura 4 é tomada como personagem do miniconto e interage com as outras obras do mesmo autor, como se não fizesse parte dela. A narrativa torna-se, portanto, complexa, pois, a intertextualidade permite a interposição de uma obra sobre a outra, formando um único produto, que, no caso, é o miniconto.

Os contos populares e ancestrais também são referenciados por Marina Colasanti nas suas mininarrativas, como, por exemplo, a clássica história de contar carneirinhos para dormir

¹⁰ Disponível em <https://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/matisse/poissonsrougesetpalette.htm>. Acesso em: 31 out. 2021

é mote para uma sequência de treze minicontos, que estão espalhados pelo livro, porém, estão interligados pelo enredo, envolvendo o homem com a sua insônia e os carneiros:

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 sorrateiro na cena e posicionar-se, boca aberta, do outro lado da cerca (COLASANTI, 2013, p. 33).

Sobre a mesma temática:

Última história de insônia

O homem, deitado. O quarto, escuro. O sono, ausente. Silêncio.
O homem começa a contar carneiros. O primeiro, os outros subsequentes.
O homem para de contar, olha.
Há um rebanho, agora, do lado de lá da cerca. Cabeça baixa, só os dorsos se veem, ondulantes e claros. Não brancos, claros apenas, como a pele oculta debaixo da funda lã. Serenos, os carneiros se deslocam lentamente, à procura de pasto, ou à espera. Mansidão e paz emanam deles como um calor.
O homem alonga o braço, colhe o casaco no espaldar da cadeira, levanta-se. Precisar de um cajado, e também de um cão. Mas isso resolverá adiante. Por enquanto, a sua voz basta para tocar o rebanho. Têm muito chão pela frente, é melhor se apressar. A primavera deve estar chegando nas campinas da alta montanha (COLASANTI, 2013, p. 439).

Na primeira história, o homem, com insônia, começa a contar os carneiros e o lobo aproveita para ficar do outro lado da cerca para pegá-los. Na última história, o homem, ainda sem sono, para de contar e decide pastorear os carneiros.

O clássico conto de João Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”, publicado no livro *Primeiras histórias* (1962), também é referenciado por Marina Colasanti:

Porto

E o navio fantasma atracou na terceira margem do rio. (COLASANTI, 2013, p. 445)

O miniconto em questão faz alusão ao conto de Guimarães Rosa e foi escolhido para finalizar a coletânea. A escolha dessa história como a última do livro, arremata a viagem que o leitor veio fazendo ao longo das páginas, conhecendo outros universos e ampliando seus horizontes, dentro de um navio que permeia o imaginário, navegando pelas águas da terceira margem de um rio que representa a literatura e toda a sua importância.

De todas as conexões implícitas ou explícitas presente nos minicontos de *Hora de alimentar serpentes* (2013), o elemento mais relevante para a compreensão da intertextualidade como temática central do livro, já se encontra logo no título, que é a

simbologia representada pela serpente. Além do título do livro, a serpente se encontra no prólogo e, também, em mais quatro mininarrativas.

No texto “Indicações para roteiro do 1º ano”, a serpente aparece como a figura bíblica responsável pela expulsão de Adão e Eva do paraíso terrestre:

Indicações para roteiro do 1º ano

1 – Externo – Paraíso Terrestre – Dia – Luz de sol intensa.

Irado com a desobediência ao seu único interdito, Deus expulsa Eva e Adão do Paraíso Terrestre.

A maçã, causa do desastre, vai com eles.

ATENÇÃO: não usar efeitos especiais para a ira do Senhor.

Passagem de tempo.

2 – Externo – Mesmo cenário – Dia – Luz em decréscimo.

O Paraíso Terrestre continua inalterado. As feras passeiam, os pássaros voam, as flores se abrem.

Mas a ira de Deus não se esgotou com a expulsão, e ele pensa em alternativas.

3 – Externo – Mesmo cenário – Quase anoitecendo.

Cintila o olhar divino. Castigo pior tem em mente.

Chama de volta os dois infratores.

E se retira, deixando tudo para eles. Mas levando consigo a Harmonia.

Close no galho da Árvore.

Big close na Serpente que desliza (COLASANTI, 2013, p. 179).

Nesse miniconto, a intertextualidade retoma o texto bíblico, como também o texto teatral. A narrativa se apresenta em forma de um roteiro, baseado na história de Adão e Eva, criando uma releitura humorada e crítica do castigo de Deus aos humanos. A serpente, mesmo aparecendo só no final da história, ganha relevância ao ser destacada em um “big close”, tornando-se a personagem importante para os acontecimentos descritos no enredo.

A outra relação intertextual envolvendo a simbologia da serpente está presente no miniconto “Ao modo de La Fontaine”:

Ao modo de La Fontaine

A cauda da serpente queixava-se a Deus, por tê-la obrigado a um eterno segundo lugar. A cabeça vinha sempre na frente, a cabeça via o mundo e tomava as decisões, a cabeça comia carne viva e palpitante, enquanto a ela só alimento morto cabia.

Estava a cauda empenhada em suas lamentações, quando a cabeça, ameaçada pelo aproximar-se de um camponês, deu o bote para atacá-lo, e este ergueu a foice. Não se detém a lâmina no alto, com um silvado abate-se decapitando a serpente.

Livre da cabeça, a cauda revira-se ainda por alguns minutos. Tempo exato para agradecer a Deus o segundo lugar, que pela primeira vez lhe parece conveniente (COLASANTI, 2013, p. 223).

Nessa mininarrativa, a relação intertextual acontece com as fábulas de La Fontaine. A cobra é personagem central da história, que tem como objetivo, assim como nos textos fabulosos, passar um ensinamento ao leitor. Nesse caso, a questão abordada no texto se refere às constantes lamentações da cauda da serpente por sempre estar em segundo lugar, o qual só terá importância para a cauda no final da sua vida, quando a cabeça é morta, e ela só pode viver por alguns instantes.

Além dos textos fabulosos, a serpente aparece nos minicontos de Colasanti em uma de suas vertentes mais famosas, que é o mito da Medusa:

Mais que um penteado

Inquietas sempre, as serpentes na cabeça de Medusa tolham-lhe por vezes a clareza de pensamento. Só uma ameaça as acalmava: trança (COLASANTI, 2013, p. 371).

A inquietação das serpentes na cabeça da Medusa a incomodava, prejudicando os seus pensamentos, para que elas ficassem quietas era preciso ameaçar fazer uma trança. De forma humorada, Colasanti expõe a figura do animal menos mistificada, podendo, até mesmo, ser controlada.

Outro miniconto que tem a figura da serpente presente na narrativa é “Dia Chegaria”. Nele, o título da obra se faz presente logo no início da história, permitindo levantar questionamentos sobre a escolha da autora ao nomear o livro:

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 por ovos. (COLASANTI, 2013, p. 343)

As serpentes, nesse contexto, estão relacionadas aos pensamentos inquietantes da personagem, que, para alimentá-las, pensa em pequenos alimentos vivos até sentir que elas se acalmaram. Essa metáfora pode relacionar-se com o processo de criação do escritor, que possui várias ideias em sua mente e são como serpentes, precisando ser alimentadas, assim como o escritor precisa ser abastecido de criatividade e inspiração para poder criar.

O prólogo do livro se compõe de um miniconto de apenas uma linha:

Prólogo

Enfiou a serpente na agulha. E começou a costurar (COLASANTI, 2013, p. 13).

Ele se conecta com o título da obra e o miniconto demonstrado acima, pois, com as serpentes alimentadas, as narrativas podem surgir. Em outras palavras, a intertextualidade com o arquétipo enigmático da serpente, relaciona-se nesse texto com o processo de criação das mininarrativas.

Além dessas mininarrativas apresentadas nesse subtópico, o restante da obra é composto por diversas manifestações intertextuais, pois, conforme declarado pela própria autora, o tema do livro são as suas vivências culturais, por isso os textos são cheios de referências.

A intertextualidade garante à obra não só a sua consolidação temática, mas reforça o seu aspecto de representação do cotidiano de forma poética, conforme já demonstrado nas teorias anteriores. Ao retomar as teorias de Laurent Jenny, em *Estratégias da forma* (1979), constata-se que os minitextos de Colasanti são responsáveis por constituir sujeitos multiculturais, pela intertextualidade, pois, de acordo com Jenny:

[...] Já não se acredita no sujeito que se pretendia matéria do livro; a partir de agora inverte-se a questão: são os livros a matéria do sujeito, sujeito escrevente ou sujeito escrito. Em consequência, não mais haverá odisséia sem a 'travessia da escrita'. A verdade literária, como verdade histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas - na intertextualidade (JENNY, 1979, p. 47).

Os livros fazem parte do sujeito como sua matéria, logo a escrita se torna cada vez mais importante e presente na sociedade. A intertextualidade confere à literatura autenticidade histórica, por conta das variadas manifestações escritas. Assim, a multiplicidade intertextual presente nas mininarrativas de Colasanti, contribui para a formação de um sujeito mais engajado socialmente, além de propiciar à literatura um caráter mais sólido historicamente. O sujeito e a sua interação com o texto são elementos importantes para o engajamento social e as relações discursivas:

Se o sujeito é verdadeiramente esse ser mumificado vivo pelos códigos sociais que cercam o seu cotidiano que melhor ferramenta haverá do que a intertextualidade, para quebrar a argila dos velhos discursos? A intertextualidade deixa de ser aproveitamento bem educado, ou citação da Grande Biblioteca, para tornar estratégia da mistura; e estende-se, para fora do livro, a todo o discurso social (JENNY, 2013, p. 49).

A intertextualidade é um instrumento importante, pois rompe com a barreira dos discursos tradicionais, indo além das citações e se tornando elemento relevante para a

sociedade. Os minicontos de Marina Colasanti são exemplos significativos para o discurso social, pois ao estabelecerem relações intertextuais com outros textos, permitem ao seu leitor olhar de forma diferente para questões oriundas de um discurso tradicional e, assim, promover uma modificação em padrões arraigados socialmente.

3.7 Os minicontos e a representação do cotidiano

O objetivo deste capítulo se concentrou em comprovar a terceira hipótese dessa tese que consiste em analisar o quanto os minicontos representam poeticamente o cotidiano. Para isso, foi preciso fazer um percurso por várias teorias literárias diferentes, que demonstram, cada uma à sua maneira, as formas existentes de interatividade entre texto e leitor.

Verificou-se que o processo de construção de uma mininarrativa está relacionado não somente à perspicácia do autor, mas também em como ela vai atingir o seu leitor. Tais narrativas são constituídas de ditos e não ditos e, por isso, são permeadas de espaços vazios, que precisam ser preenchidos pelo leitor. Nos minicontos, os preenchimentos desses espaços são fundamentais para a concretização da leitura.

Constatou-se, também, que as narrativas dos minicontos, por exigirem a participação do leitor em sua constituição, são elaboradas de uma forma em que as palavras precisam atingir uma profundidade poética, em que seus significados vão além dos usos linguísticos, resultando na imagem estética dos minicontos. Dito de outro modo, ao ler um miniconto, o leitor precisa se desprender das convencionalidades puramente reais e imergir nas literariedades que formam o texto, para, desse modo, compreender o real que o cerca.

Nesse sentido, as narrativas dos minicontos ganham caráter poético, na medida em que seus textos permitem uma leitura que se concentra na interpretação das metáforas, das sugestões, dos ditos e não ditos, extrapolando as convenções linguísticas para estabelecer uma compreensão melhor do que é o real.

A imagem estética dos minicontos, por estar ligada a uma forma de construção e interpretação específica das narrativas, relaciona-se diretamente com os textos de fruição especificados por Barthes, pois são textos que extrapolam os modelos narrativos habituais, sendo capazes, portanto, de desestabilizar o leitor, afetando seus preceitos culturais e históricos. Assim, conseqüentemente, ao elaborar um texto que instigue o leitor, as mininarrativas se ligam ao seu receptor de alguma forma, seja direta ou indiretamente, remetendo-se ao conceito de endereçamento.

O endereçamento permite olhar para os minicontos como textos dinâmicos, que causam sensações no leitor, sendo elas sedutoras ou incômodas. A tática de construir um enredo que dependa da participação do leitor para a sua concretização, estipula narrativas que dialogam com seu público e resultam em composições literárias complexas, abrangendo a pluralidade dos discursos.

O dialogismo suscitado pelo endereçamento se liga às concepções do discurso polifônico, dialógico e carnavalesco de Bakhtin, em que as variadas vozes que se manifestam dos textos, corroboram para uma interação mais social e multifacetada das consciências que permeiam as mininarrativas. Tal diversidade, oriunda dos textos multifacetados, constitui o discurso poético, que é aquele determinado pela capacidade de demonstrar as manifestações complexas do social e as interações intertextuais. A poeticidade é capaz de se demonstrar em qualquer representação artística que não limite as interações e as interpretações dialógicas e, como os minicontos são textos que se conectam ao seu interlocutor de um modo dinâmico, eles são, verdadeiramente, uma representação do discurso poético.

Por fim, a forma como a narrativa poética acontece nos minicontos, faz com que o conceito de intertextualidade esteja arraigado à caracterização dos textos curtos. Percebe-se que a relação entre textos presentes nos minicontos, pelas complexas formas intertextuais que neles se apresentam, faz com que seja possível compreender aspectos sociais oriundos das relações humanas.

A intertextualidade permite que algo que já está pré-estabelecido seja olhado de forma diferente e, com isso, seja mais bem apreendido. Quando Marina Colasanti faz uma releitura de uma fábula ou cria uma narrativa que dá vida aos personagens estáticos das grandes pinturas, ela aproxima o seu leitor da realidade social que o cerca e o faz compreender um pouco mais de si e do meio em que vive.

Logo, diante das análises expostas, confirma-se que os minicontos são textos poéticos e representantes do cotidiano, visto que, pelas suas narrativas, é possível depreender as diversas formas de expressão da sociedade, como seus anseios e conflitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos que aqui se apresentaram tiveram como objetivo principal consolidar os minicontos como um gênero literário pertencente à literatura brasileira pós-moderna e contemporânea, como também enfatizar a importância de Marina Colasanti como uma das autoras precursoras do modo conciso de narrar no país. Para isso, utilizou-se como corpus de análise o livro mais recente de minicontos da autora: *Hora de alimentar serpentes* (2013) e foram levantadas algumas perguntas que nortearam as investigações.

A primeira pergunta da tese era: o miniconto é um gênero literário da pós-modernidade e da contemporaneidade?

Para que se pudesse entender a pertinência do gênero como pertencente à era pós-moderna, traçou-se um percurso que se iniciou nas concepções de modernidade em Baudelaire, complementadas pelas teorias de Berman e Teixeira Coelho, passando pelos estudos da condição pós-moderna em Lyotard, Hutcheon e Harvey, até chegar nas postulações de contemporaneidade estabelecidas por Agamben e Schöllhammer.

Com base nesses levantamentos foi possível compreender que os minicontos se originam na modernidade, devido ao seu caráter efêmero e fragmentário, mas se consolidam na pós-modernidade, justamente por incorporar suas características questionadoras e subversivas, mantendo-se na contemporaneidade, por conseguir evidenciar nos seus textos, aspectos da atualidade de forma poética e instigante.

Constatou-se, também, que Marina Colasanti é uma escritora pós-moderna, não somente por escrever desde os anos de 1960, mas, principalmente, por estar à frente do seu tempo, construindo textos, tais como os minicontos, que permitem pensar de forma irreverente a sociedade.

A segunda pergunta da tese questionava se os minicontos poderiam ser classificados como um gênero literário independente do conto. Para averiguar a pertinência das mininarrativas como uma categoria literária independente, fez-se um levantamento das publicações sobre o estudo das narrativas curtas nas teorias nacionais.

Foi possível observar uma variada gama de pesquisas, em que os estudiosos delineavam as características pertencentes ao texto e o que as tornava diferentes do conto tradicional. Destaca-se aqui os estudos de Cechinel na sua tese o *Miniconto e a história da minificação brasileira* (2019), que traçou um panorama histórico da minificação no Brasil e contribuiu de maneira significativa para o entendimento do miniconto como um gênero.

Os minicontos são um gênero literário, pois possuem estudos suficientes que o determinam como tal. Ademais, há, na literatura nacional, uma variedade de escritores consagrados, além de Marina Colasanti, que escrevem minicontos, tais como Dalton Trevisan, João Gilberto Noll, Marcelino Freire, entre outros. Além disso, os minicontos possuem características específicas que o diferenciam do conto tradicional, como a hiperconcisão, o caráter questionador intenso, o modo de ler, a relação intrínseca com o leitor, a linguagem poética semelhante à poesia e a representação da sociedade pós-moderna e contemporânea.

A terceira pergunta desta tese consistia em averiguar se Marina Colasanti poderia ser considerada uma das principais escritoras de minicontos da literatura brasileira. Para isso, fez-se, no segundo capítulo, um pequeno inventário dos principais trabalhos acadêmicos envolvendo a escritora, dividindo-os em pesquisas sobre minicontos que mencionavam Marina Colasanti e pesquisas sobre minicontos que tinham Marina Colasanti como corpus principal.

Descobriu-se que, apesar de não haver tantos estudos exclusivos sobre as obras literárias de minicontos de Colasanti, principalmente do livro *Hora de alimentar serpentes* (2013), a autora é sempre lembrada como uma precursora do gênero no Brasil, juntamente com Dalton Trevisan. Observou-se, ainda, que os estudos sobre a sua minificação vêm crescendo ao longo dos anos e as suas obras ganhando mais popularidade, e um dos fatores que contribuíram para isso foi a escolha de *Hora de alimentar serpentes* (2013) como leitura obrigatória para a realização do vestibular da UERJ em 2019.

Somam-se a esses dados o fato de Colasanti escrever minicontos desde os anos 1970, abrangendo, então, várias épocas e manifestações literárias que surgiram ao longo desses anos, como também, possuir na sua bibliografia quatro obras exclusivas de minicontos que são: *Zoológico* (1975), *A morada do ser* (1978), *Contos de Amor rasgado* (1986) e, o mais recente, *Hora de alimentar serpentes* (2013).

Diante disso, a resposta à terceira pergunta é afirmativa, pois a escritora possui um trabalho consolidado dentro da minificação, é uma pioneira desse modelo de narrar e, o mais importante, continua atuante, movimentando o mercado editorial, bem como as pesquisas acadêmicas sobre o tema.

Por fim, a última questão era descobrir se as mininarrativas representavam o cotidiano de forma poética. As pesquisas obtiveram êxito em confirmar esse item da tese, visto que desde o início das análises, nas teorias de Baudelaire, já se evidenciava a relação da forma de escrita dos minitextos como um produto da sociedade da era moderna, que foi se legitimando ao longo dos tempos.

Além do mais, observou-se nas mininarrativas, que os seus enredos, na maioria das vezes, apresentavam um aspecto do dia a dia das pessoas e, até mesmo, indagações a respeito do ser e da vida em sociedade. Isso posto, utilizou-se o terceiro capítulo para expor as teorias da estética da recepção, dos textos de prazer e fruição, da formação da imagem e do discurso poético e da intertextualidade, como embasamento teórico para confirmar o caráter poético dos minitextos.

A interação entre texto e leitor e a intertextualidade são elementos importantes nas narrativas de minicontos, pois a consolidação da leitura do texto, depende da forma de como o seu receptor a interpreta, utilizando de todas as suas experiências e vivências. A intertextualidade dá um caráter mais social e complexo para as mininarrativas, garantindo a sua marca transformadora e transgressora.

Conclui-se, assim, que todos os objetivos desse trabalho foram cumpridos. Espera-se que esta tese contribua, de alguma maneira, para fortalecer os estudos dos minicontos dentro da crítica literária atual, uma vez que ele já se configura como um gênero textual. Ainda, reafirma-se por esta pesquisa, a importância de Marina Colasanti como uma das grandes autoras da literatura brasileira na arte da escrita de minicontos.

REFERÊNCIAS

- A CONSTRUÇÃO do livro Hora de alimentar serpentes. Grupo Editorial Global. [s.l.] Canal do Grupo Editorial Global, 2014. 1 vídeo (7 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TwO_DC_m838. Acesso em: 21 out 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBORNOZ, Carla Victoria. *Pequenas resistências da narrativa: a microficção em três vozes*. Orientador: Karl Erik Schøllhammer. 2008. 144 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- ALBORNOZ, Carla Victoria. O eco de velhas histórias, uma leitura da trilogia microficcional de Marina Colasanti. In: XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 11, 2008. *Anais...* São Paulo, SP: ABRALIC, 2008. p. 1 - 9.
- ANDRADE. Frederico Helou Doca de. *Mulheres desamarradas: os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns Contos de Amor Rasgados, de Marina Colasanti*. Orientador: Cleide Antonia Rapucci. 2012. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94079/andrade_fhd_me_assis.pdf?sequencia=1. Acesso em: 30 out. 2020.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene. *El microrrelato español - una estética de la elipsis*. Palencia, Espanha: Menoscuarto, 2010.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz Fiorin. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin Mikhail*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das letras, 1986.
- CÂMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA; Celia; WOLFF, Jorge (Org.). *Indiccionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- CARVALHO. Damiana Maria. Microcontos no Brasil. *Entreletras*, Araguaína - TO, v. 8, n. 2, p. 266-281, jul./dez. 2017.

CECHINEL, Francilene. *Uma nova mulher na minificação brasileira: os miniespelhos de Marina Colasanti em Contos de amor rasgados*. Orientador: Luciana Paiva Coronel. 2013. 124 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) - Instituto de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande - FURG, Rio Grande do Sul, 2013.

CECHINEL, Francilene. *Precisão e vertigem: armadilhas da minificação de Marina Colasanti*. Rio de Janeiro: Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, 2015.
<https://doi.org/10.35520/flbc.2015.v7n13a17236>

CECHINEL, Francilene Maria Ribeiro Alves. *O miniconto e a história da minificação brasileira*. Orientador: Luciana Paiva Coronel. 2019. 176 f. Tese (Doutorado em História da literatura) - Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2019.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos e versões*. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

COLASANTI, Marina. *Hora de alimentar serpentes*. São Paulo: Global, 2013.

COLASANTI, Marina. Um escritor na biblioteca: Marina Colasanti. Entrevista concedida a Miguel Sanches Neto. *Cândido: jornal da biblioteca pública do Paraná*, Curitiba-PR, n. 77, dez. 2017. p. 26-31. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Marina-Colasanti>. Acesso em 23 fev. 2021

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CUNHA FILHO, Jório Corrêa da. *Para uma tradução comentada de poemas de Robert Frost*. Orientador: Eclair Antonio Almeida Filho. 2016. 90 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/20068>. Acesso em: 31 out. 2021.

DANTAS, José Maria de Souza. *Imagem poética, linguagens, modernidade*. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

DIAS, Amanda da Silva Freeira. *A minificação e o grotesco feminino em Contos de amor rasgados de Marina Colasanti*. Orientador: Izabel F. O. Brandão. 2018. 85 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Programa de pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/bitstream/riufal/5528/1/A%20minific%C3%A7%C3%A3o%20e%20o%20grotesco%20feminino%20em%20contos%20de%20amor%20rasgados%20de%20Marina%20Colasanti.pdf>. Acesso em 30 set. 2020.

FERREIRA, Ana Sofia Marques Viana. Consideraciones básicas sobre el microrrelato brasileño contemporáneo. *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*, Lima, v. 1, n. 10, p. 111-128, dez. 2017. Disponível em: <https://revistaplesiosaurio.files.wordpress.com/2017/12/plesiosaurio-10-12.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020. <https://doi.org/10.1590/2316-4018592>

FERREIRA, Ana Sofia Marques Viana. Pensar a multiplicidade na hiperconcisão ficcional: o microconto brasileiro contemporâneo (2000-2017). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 59, p. 1-14, jan. 2020. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/29321/25087>. Acesso em: 06 out. 2020.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

HERÓDOTO. *Histórias*. Tradução de J. Brito Broca. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1950.

HOPPER, Edward. *Nighthawks*. 1942. 1 pintura, óleo sobre tela, 84,1 x 152,4 cm. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/kebpix/117776513>. Acesso em: 01 abr. 2021.

HOPPER, Edward. *Hotel Room*. 1931. 1 pintura, óleo sobre tela, 152.4 x 165.7 cm Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mazanto/49653808048>. Acesso em: 30 out. 2021

HOPPER, Edward. *Cape Code Evening*. 1939. 1 pintura, óleo sobre tela, 76.2 x 101.6 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward_Hopper,_Cape_Cod_Evening,_1939,_NGA_61252.jpg Acesso em: 30 out. 2021

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2

JENNY, L. A estratégia da forma. In: JENNY, L. et al. *Intertextualidades ('Poétique' n. 27)*. Coimbra: Almedina, 1979.

LAGMANOVICH, David. *El microrrelato: teoria e história*. Palencia, Espanha: Menoscuarto, 2006.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MATISSE, Henri. *Natureza morta com peixes vermelhos*. 1911. 1 pintura, óleo sobre tela. Disponível em: https://www.ebiografia.com/henri_matisse/. Acesso em: 31 out 2021.

MATISSE, Henri. *Intérieur au bocal de poisson rouge*. 1914. 1 pintura, óleo sobre tela. Disponível em: <https://shows.acast.com/circuit-in-the-collections-of-the-centre-pompidou/episodes/interieur-bocal-de-poissons-rouges>. Acesso em: 31 out 2021.

MATISSE, Henri. *Poissons rouges et palette*. 1914. 1 pintura, óleo sobre tela, 146.5 x 112.4 cm. Disponível em: <https://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/matisse/poissonsrougesetpalette.htm>. Acesso em: 31 out 2021.

MIGUEL, Maria Aparecida de Fátima. *Densa tessitura: uma leitura em contraponto, a visão da academia sobre a produção literária de Marina Colasanti*. Orientador: João Luís Cardoso Tápias Ceccantini. 2015. 275 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP), Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/134289>. Acesso em: 01 dez. 2020.

NA cola do selo - Entrevista com Marina Colasanti. Instituto Interdisciplinar de Leitura da PUC-Rio (iiLer) e Cátedra UNESCO de Leitura PUC-Rio, 2021. 1 vídeo (1h07min)

Publicado pelo canal TV Cátedra UNESCO de Leitura. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=E5AdwGV2R8o&list=WL&index=13&t=2730s>. Acesso em: 14 ago. 2021.

NOGUEROL, Francisca. Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para um final de milênio. In: ROAS, David (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010.

OLIVEIRA, Danieli Munique Fontes da Silveira. *Casa de microrrelatos: a caracterização do microrrelato em Casa de Geishas, de Ana María Shua*. Orientador: Roxana Guadalupe Herrera Álvarez. 2019. 212f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista (Unesp), São José do Rio Preto, 2019.

OLIVEIRA, Tássia Tavares. A voz narrativa e as relações de gênero em um conto de Marina Colasanti. In: III Seminário Nacional Gênero e Práticas culturais: olhares diversos sobre a diferença, 3, 2011, João Pessoa-PB. *Anais...* João Pessoa-PA: UFPB, 2011. p. 1 - 10.

PARMÊNIDES. As duas vias. In: MARCONDES, Danilo. *Textos Básicos de filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 12-13.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. Novas teses sobre o conto. In: *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 89 - 114.

POE, E. A. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. *Bestiario*, Porto Alegre, v.1, n. 6, p. 1 - 16, ago, 2004. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3714997/mod_resource/content/3/Poe%20%20Resenha%20de%20Hawthorne.pdf. Acesso em: 22 jun. 2020

RASPE, Rudolf Erich. *As aventuras do Barão de Munchausen*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2010.

ROAS, David. Sobre la esquiwa naturaliza del microrrelato. In: ROAS, David (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. Consideraciones sobre la estética de lo mínimo. In: ROAS, David (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010.

ROJO, Violeta. El minicuento, esse (des)generado. In: ROAS, David (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Miniatura e fragmento; brevíssima incursão pelas formas breves do Brasil. In: NOGUEROL, Francisca (org). *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. p. 153 - 161.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SEMPRE um papo em casa recebe Marina Colasanti. [s.l.]. Publicado pelo Canal Sempre um papo, 2020. 1 vídeo (1h04min). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=WKBJ5Ym6Qbc&t=1554s>. Acesso em 25 nov 2020.

SILVA, Maria Gomes da Costa. Da leitura de minicontos de Marina Colasanti para os quadrinhos: uma estratégia de letramento literário. In: VII ENLIJE, 7, 2018, Campina Grande. *Anais...* Campina Grande: Realize Editora, 2018. p. 1 - 6. Disponível em:
<https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/45323>. Acesso em: 28 out. 2020.

SOUZA, Monique Soares. *Referenciação: leitura de minicontos de Marina Colasanti*. Orientador: Maria Aparecida Lino Pauliukonis. 2018. 119 f. Dissertação (Mestrado profissional em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1KQbZjCv18Ukr-VysUOvdshaDFt1C8Ci1/view>. Acesso em: 30 out. 2020.

SPALDING, Marcelo. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. Orientador: Ana Lúcia Tettamanzy. 2008. 84 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas, Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

STEVICK, Philip (Ed.). *Anti-story: an anthology of experimental fiction*. New York: Free Press: 1971.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *Forma mínimas minificação e literatura brasileira contemporânea*. Orientador: Regina Célia dos Santos Alves. 2012. 160 f. Tese (Doutorado em Letras - Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. Origens do miniconto brasileiro contemporâneo. *Revista Língua & Literatura*, Rio Grande do Sul, v. 17, n. 28, p. 66 - 80, ago. 2015. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/1696#:~:text=Parte%2Dse%20da%20concep%C3%A7%C3%A3o%20de,marginal%20da%20d%C3%A9cada%20de%201970>. Acesso em: 19 set. 2020

ZAVALA, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla. Renacimiento. 2004.