

## O eco de velhas histórias, uma leitura da trilogia microficcional de Marina Colasanti

Doutoranda Carla Victoria Albornoz<sup>i</sup>

### Resumo:

*A microficção, uma narrativa que cabe no espaço de uma página, vem experimentando um crescimento sustentado na América Latina desde meados do século XX. Muitas das suas ferramentas narrativas provêm do conto, do qual herda a capacidade de criar um ritmo e uma pulsão interna, embora nelas haja ressonâncias de outros gêneros. São pequenas obras abertas que freqüentemente se apropriam e brincam com narrativas anteriores num jogo contínuo de intertextualidades, no qual a microficção seria uma peça de uma coleção de relatos em que o leitor identifica vestígios de histórias passadas. A proposta é a de analisar algumas das intertextualidades que se manifestam através das tramas, o tempo e a voz em *Zoológico*, *A morada do Ser* e *Contos de amores rasgados* de Marina Colasanti.*

**Palavras-chaves:** narrativa latino-americana, microficção, intertextualidade, Marina Colasanti

A escritora e artista plástica Marina Colasanti, nascida em Asmara (Etiópia) em 1938, residente no Brasil desde 1948 após passar grande parte da sua infância na Itália, descreve o processo de criação literária num ensaio intitulado “O real mais que real” incluído em *Fragatas para terras distantes*, onde nos diz:

Como o sonho, a história não nasce do nada. O lugar que ela ocupa em mim, a partir do momento em que passa a existir, não estava vazio antes dela, mas tomado, preenhe da latência da história. Ela ocorre gerada por um impulso externo, uma mínima provocação que repercute em ecos dentro de mim, e dentro de mim se avoluma ... E essa história se concretiza a partir de meu desejo de fazê-la ocorrer, desejo que se traduz em uma espécie de absoluta disponibilidade da alma para recebê-la. (COLASANTI, 2004: 15)

Esses ecos de que nos fala Colasanti iluminam um caminho na tentativa de compreender esses relatos mínimos, essa lúdica textual que literalmente pode ser lida de cabo a rabo em poucos minutos e que compõem a sua trilogia de narrativas muito curtas, que aqui chamaremos de microficcões. Um gênero ainda não muito explorado na narrativa brasileira, mas que vem ganhado adeptos e popularidade nos últimos anos no resto da América Latina, caracterizado por quatro elementos fundamentais: 1) brevidade do texto, 2) concisão da linguagem, 3) velocidade da narrativa e 4) a literariedade ou contextualização dos enunciados da narrativa (LAGMANOVICH, 2006). Elementos estes que não lhe são exclusivos, porque também os encontramos no conto, mas que produzem uma particular alquimia no pequeno espaço da microficção. Um fenômeno narrativo em que, apesar de breve, veloz e conciso, a microficção consegue sempre nos relatar uma história como se se tratasse de uma fotografia instantânea de uma realidade ficcional que ainda deixa um traço após a sua leitura.

Brincando com a palavra, esboçando histórias ficcionais como peças de um mosaico do que talvez logo seria uma narrativa maior, Marina Colasanti começou a escrever textos muito curtos, sem motivos aparentes. Talvez fossem anotações ou idéias para ficções futuras. A palavra em total faceta de experimentação. Não estava buscando realizar poesia, embora se sinta nessas histórias uma grande influência da lírica. 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 desses pequenos textos ao seu marido, Affonso Romano de Sant’Anna, que lhe adverte que tinha algo diferente em mãos e a incentiva a continuar trabalhando. Assim nasceram as microficcões que mais tarde comporiam a trilogia que evocamos aqui: *Zoológico* (1975), *A morada do Ser* (1978) e *Contos de amores rasgados* (1986).

*Zoológico* é uma constelação dinâmica de 66 relatos que se assemelham a um passeio num zoológico, onde em cada parada vão sendo recriadas histórias de um convívio estranho entre homem e animal. Os relatos deste primeiro volume têm um tom mais poético e menos humorístico que dos restantes, embora Colasanti consiga recriar desde o início os elementos da atmosfera enigmática através de reiteradas metamorfoses e transformações tão caras à microficção.

Já as histórias de *A morada do Ser* foram organizadas como pequenos blocos narrativos em torno da estrutura de um prédio residencial de nove andares no qual se desenvolvem diferentes enredos. A moradia, o corpo e a palavra são aqui os grandes temas. Estranhos seres proliferam por esses andares de um prédio que surgiu no mesmo terreno que ocupou a fundação de um outro condomínio de nove andares, desta vez de luxo, mas que desabou por causa da enorme e extravagante carga que as carretas de mudanças e até helicópteros levaram e que, entre outras coisas incluíam-se cristaleira, cavalos puro-sangue, navios, focas e buracos no gelo pelos quais as focas respiravam e caixotes de *manzanas Rio Negro*. No entanto,

... debaixo desse peso o primeiro andar afundou lentamente, levando o segundo, trazendo o terceiro, laje a laje, aos poucos cobertas por completo, formando sólido embasamento para o novo prédio de nove andares que já em planta, antes da planta, estava completamente vendido (Colasanti, *A morada do Ser*: 11)

Os relatos de *A morada do Ser* não têm títulos, eles são apenas encabeçados pelo número do apartamento correspondente, colocando-nos no papel de testemunhas da vida dos seres que ali habitam. A idéia que nucleia essas narrativas é a da solidão do Ser na vida urbana contemporânea onde, paradoxalmente, por estarmos o tempo todo rodeados de pessoas, o nosso espaço vital à nossa volta minora cada dia mais. Habitam nesses relatos indivíduos anônimos que moram entre quatro paredes, uma mônada onde tudo pode acontecer. Colasanti faz nessas histórias um interessante tratamento do humor através da alegoria e também da metáfora. Somente nessas moradas pequenas e fragmentadas o Ser se expande através de criações fabulosas nas quais voltam a destacar-se os recursos de transformação e de metamorfoses fantásticas, convertendo, por exemplo, corredores sem saída em desertos com cachoeiras de águas claras.

Definitivamente é a comicidade uma das chaves que comunicam as histórias de *Contos de amores rasgados*, um humor que se vislumbra na resignação e na rachadura do Ser ilustrados através dos paradoxos dos relacionamentos amorosos que servem como idéia-guia nessa última entrega da trilogia, a que talvez tenha tido mais reconhecimento e aceitação dos leitores. Continuam a ser trabalhados elementos narrativos relacionados como o devir do homem em objeto, mas, desta vez, de uma ótica mais humorística que aproxima o leitor a partir de um estranhamento intimista e costumbrista, mas sem deixar de lado uma linguagem concisa e poética. Entre eles podemos destacar, por exemplo, “Nunca descuidando do dever” a história de uma mulher dedicada a seu marido que nunca permitira que ele fosse para o trabalho com a roupa mal passada. Escreve Colasanti que “Impecável, transitava o marido pelo tempo”, mas “Um dia notou a mulher um leve afrouxar-se das pálpebras. Semanas depois percebeu que, no sorriso, franziam-se fundos os cantos dos olhos”, e a história termina nos surpreendendo quando “Sem dizer nada, ela esperou a noite. Tendo finalmente certeza de que o homem dormia o mais pesado dos sonos, pegou um paninho úmido e, silenciosa, ligou o ferro”.

Em todos os relatos da trilogia, Colasanti explora a sensação de um outro olhar através de construções que se transformam em outros lugares e até em outras temporalidades. Esse ângulo de visão alternativo mistura o objetivo com o subjetivo revelando-nos uma outra potencialidade do espaço. Esses três volumes de microficcões, ainda quando estão organizados em torno de temáticas determinadas e haja uma ordem estabelecida pela autora, recriam uma estrutura paratática dos textos, pois cada uma dessas histórias mínimas pode ser lida de maneira autônoma e em qualquer ordem sequencial sem que isso altere a essência da obra. Frequentemente, alguns deles precisam ser lidos várias vezes para resgatar os diversos sentidos neles imersos, pois a microficção comporta-se

como um fragmento de uma história ausente, que é pressentida através do pequeno relato como se ele fosse um fragmento. Histórias de estrutura cristalina, nas quais não há começo, meio e fim, e sim um constante e perpétuo acontecer. Elas não precisam ser contadas integralmente para que sua trama completa possa ser compreendida, pois esse fragmento da história é suficiente para captar a nossa atenção. Ele provoca em nós o anelo de achar um sentido e, sobretudo, convida-nos a imaginar que estamos brincando na fronteira entre o atual e o virtual. Há uma opacidade nesses relatos que nos deixa absortos ao revelar uma visão ou plano diferente do que chamamos realidade. Há o desejo de narrar uma história, com personagens imersos numa situação e que realizam uma determinada ação. Seja como uma forma de narrativa breve, como um subgênero do conto ou um epifenômeno que logo evolui num percurso independente, essas microficcões, assim como o fazem os contos, partem da noção de limite. Além da extensão da narrativa, elas se destacam por explicitar a participação do leitor como agente decifrador que se encarrega, depois da última frase, de adicionar aquilo que o narrador somente insinuou.

### **1- Temáticas intertextuais: fragmentos de histórias reescritas**

As temáticas das microficcões de Colasanti são diversas, embora rondem sobre um conjunto de temas que constantemente se repetem. Não são nem mais nem menos do que os grandes tópicos da literatura universal: amor, sonhos, a condição humana, a solidão do homem e os mitos da própria literatura, entre outros. O desenlace súbito, surpreendente e epifânico as caracteriza. Às vezes, eles podem remontar-se a questões abstratas e até metafísicas, embora tenham muitas ocasiões o humor, inclusive negro, como grande protagonista. As histórias mínimas de Colasanti desenvolvem-se preponderantemente num cenário urbano a partir de uma poética estilizada e um vocabulário requintado em que ficam poucos, ou quase nenhum vestígio das falas e frases do cotidiano, deixando transparecer reflexões sobre problemáticas de nosso tempo: a ambigüidade, a descrença nos grandes relatos, a falta de valores e os medos do homem a partir de uma perspectiva de aparente leveza que abriga um olhar crítico sobre o mundo que nos circunda.

Em grandes linhas, podemos distinguir dois tipos de relatos breves nesta trilogia: por um lado estão aqueles que foram concebidos como um relato original (ou de primeira mão) e, por outro, aqueles que foram gerados a partir da releitura de um texto ou narrativa preexistente. De uma forma ou outra, percebe-se um interesse especial e constante destas ficções por criar áreas de interseção do texto ficcional original com o ato da reescrita em geral, provocando sempre uma outra leitura possível. Contudo, esses textos mínimos inspirados na releitura de outros anteriores podem ainda ser sub-divididos entre aqueles que remetem a histórias antigas, anônimas ou não, e aqueles outros que reproduzem diversas vezes um relato escrito pela própria Colasanti, mas que se desenvolvem sob um ângulo diferente, dando assim a possibilidade de gerar séries de pequenas ficções a partir de um personagem ou de uma problemática comum. Mesmo quando esse outro sentido explorado pelo relato já se encontrava em camadas mais profundas do pensamento e da linguagem, a microficcão de Colasanti, com a sua forma concisa e brincalhona, ainda que trabalhada a partir de uma atmosfera de estranheza, consegue trazê-lo à superfície de uma forma diferente. 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.

Encontramos um exemplo disto na microficcão que Colasanti dedica à história de Rômulo e Remo, fundadores da Roma antiga, incluída em *Zoológico* e que intitula “Rêmulos e Ramos”, na qual narra de forma sintética, inversa e distorcida (assim como o faz com as vogais dos nomes), o relato original:

Dei de mamar aos lobinhos porque tinham ficado sem mãe. Os dentes feriam os seios, as unhas lanhavam, mas a língua lambia o leite que escorria, e o pelo era suave.

Criei os dois. Com a idade ganharam carne crua. E um ar esquivo.

Rosnavam entre si disputando meu afeto.

Quando cheguei em casa e encontrei um deles estirado, soube quem tinha morto.

Então despi o casaco e ofereci o seio ao vencedor. (Colasanti, *Zooilógico*:137)

Os relatos bíblicos também são fonte de inspiração para a sua microficação, entre eles podemos citar uma espécie de paródia de Adão e Eva no relato do apto 901 de *A morada do Ser*, no qual se reproduz o momento de criação de Eva alavancando-se na enorme solidão vivenciada por um homem que brinca de ser Deus:

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

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

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

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

A costela no chão secava para o novo lugar.

E levantando-se foi momento de fincá-la, com quanto amor, no barro. E soprar. (Colasanti, *A morada do ser* : 107)

Essas narrativas incorporam sutilmente, quase tacitamente, o comentário crítico dentro de suas próprias estruturas, pondo em evidência o fascínio que eles experimentam em construir e recriar sistemas que, à semelhança do humano, têm a capacidade de auto-referencialidade reflexiva. Pois há na microficação em geral, e na de Colasanti em particular uma intenção simultânea de contar e descontar, que também é observada na perspectiva paródica que utiliza e que busca sacralizar e dessacralizar relatos que são parte do acervo da cultura e do imaginário social. Há nesse ir e vir ares de desafio e contradição. Através da compreensão sinecdótica da trama, esses textos buscam num só gesto marcar e colocar-se no lugar da ausência daquilo que se reconhece através do apelo à memória e a intuição do leitor, porque salvo pequenas referências, nada nos é revelado em sua totalidade.

Um outro exemplo que recria uma temática bíblica o encontramos em “Como Jô” também incluído em *Zooilógico*. Nesse pequeno relato, como o relata o livro de Jó, o narrador faz um pacto com os olhos, assim como o fez o personagem bíblico para provar o seu amor e lealdade a Deus, numa das tentativas clássicas por conciliar a coexistência do Mal e de Deus. No entanto, em vez de prometer não olhar virgem alguma como Jô, a voz da microficação inverte a proposta e promete só olhar aquilo que seja belo. O mal que o Jó bíblico sofre pelas provas a que é submetido iria se apagando enquanto crescesse o seu amor a Deus. O relato de Colasanti reverte mais uma vez o sentido e, à medida que passa o tempo, somente o belo fica no campo de visão de nosso narrador. Ao não terem com o que serem contrastadas, as coisas belas já não lhe parecem tão encantadoras. Pouco a pouco tudo vai se apagando, até mesmo o narrador, ficando somente o rumor da língua como testemunha de tão nobre intenção.

Como Jô, fiz um pacto com meus olhos. Só enxergaria aquilo que fosse realmente belo. Eliminei de imediato o mais terrível. A vida melhorou, mas a cada dia coisas desapareceram do meu campo. Apago e apago.

O belo, posto só, já não parece tão belo. Obedientes, meus olhos não me pedem licença.

O mundo foi primeiro. Depois a casa.

Tomaram-me os móveis, os quadros. Tomaram-me os cabelos. O nariz em seguida. E hoje, quando amanheci para escovar os dentes invisíveis, já não havia mais anda na parece vazia, nem rosto nem espelho. Só dois olhos verdes que se olhavam e que depois, lentamente, se apagaram” (Colasanti, *Zooológico* : 15)

Em outros relatos, a questão da metamorfose e da transformação que caracterizam muitos dos contos de fadas são o centro de atenção e também motivo de ironia. Neles, questionam-se não somente as mensagens moralistas e pacatas das histórias infantis, como também introduzem-se com sutileza outros assuntos como em “Perdida estava a meta da morfose” uma versão da popular história do Sapo e a Princesa na que se recria a frustração frente aos finais já conhecidos. Soterrando a inocência inicial da história, aqui a Princesa acolhe carinhosamente um sapo, deslumbrada pela possibilidade de um amor único e diferente. O relato culmina nos contando que :

... ao abrir-lhe os olhos, a manhã seguinte rompeu seu prazer. Sem aviso ou pedido, o sapo que ela recolhera à noite havia desaparecido. Em seu lugar, dormia um rapaz moreno. Bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais conseguir fazê-la estremecer. A seu lado, sobre o linho, jazia inútil a pele verde. (Colasanti, *Contos de amores rasgados*:43)

Soma-se a estas repetições de histórias antigas a reescrita de outros relatos cuja iteração em diversas narrativas tornou-os uma espécie de clichê. Na reapropriação dessas narrativas parece estabelecer-se uma comunicação dialógica mas crítica, visando atingir uma relação com a auto-representação textual. Aqui já não se parodia tão somente a história ou a trama, mas sim as próprias formas literárias. Talvez um dos exemplos mais explícitos neste sentido seja “A quem interessar possa”, mais uma versão da velha trama da mensagem na garrafa, que em poucos detalhes codificados invoca uma história ausente. Microficção esta que foi incluída tanto em *A morada do ser* como em *Contos de amores rasgados*, talvez como elo que sintoniza ambos os livros e que demonstra como uma mesma história, escrita de igual forma palavra por palavra, pode ter uma interpretação diferente dependendo do contexto narrativo que a rodeia.

Abriu a janela no exato momento em que a garrafa com a mensagem passava, levada pelo vento. Pegou-a pelo gargalo e, sem tirar a rolha, examinou-a cuidadosamente. Não tinha endereço, não tinha remetente. Certamente pensou, não era para ele. Então, com toda delicadeza, devolveu-a ao vento. (Colasanti, *Contos de amores rasgados*:33)

Algo semelhante acontece com um outro relato mínimo, mas que desta vez não somente recria uma narrativa literária, porque ela se repete na imagética de uma linguagem audiovisual, que conta o momento em que um condenado à morte se enfrenta ao pelotão de fuzilamento. Esse é o caso de “Dormiremos à sombra”:

Não sabia dormir com luz. Assim que clareava o dia, amarrava um lenço preto sobre os olhos e continuava o sono em profunda noite.

Em plena revolução, foi preso e condenado à morte. Tremia. O padre trouxe a extrema-unção. O capitão trouxe a venda. Antes que fosse dada a ordem de atirar, o pano preto fez noite em seus olhos. E encostando a cabeça no espaldar, adormeceu. (Colasanti, *Contos de amores rasgados* : 179)

As dobras e inversões nestas pequenas narrativas sucedem-se como imagens do pensamento, brincam com a circularidade de um detalhe que se prolonga no tempo. Da mesma forma se repetem nas séries de relatos que proliferam sobre um mesmo tema como “Andrógino I, II e III” ou as “Histórias com princípio meio e fim” de *Zooológico*. Somente trazemos aqui alguns exemplos das mais de 200 microficções incluídas na trilogia, sem fazer menção das tantas nas quais se realizam divertidos jogos com a linguagem. No entanto, estas poucas histórias nos servem para perceber nelas a força suspensa que há no gesto da microficção. Um *punctum* à maneira de Barthes, algo que

nos toca e nos perfura, da mesma forma como o faz a visibilidade ótica da imagem. Penso a microficação como um fragmento, porque assim ela pode ser vista como uma escrita que arranca um pedaço da realidade trazendo-a para dentro da concretude da escrita através do *tilt*, conceito que Barthes trabalha em *Preparação do romance*, esse “é isso” que dizemos a nós mesmos ao sentir que estamos frente à “captura instantânea do sujeito pela própria coisa” (BARTHES, 2005:161).

Essas microficações nos fazem refletir sobre um sucesso fugaz, histórias que passam rapidamente, mas que deixam ressonâncias ecoando em nós. Ecos que não se revelam de forma firme e contundente, pois neles se destaca a tenuidade do inacabado, que inclusive poderíamos associar àquilo que Calvino chama de leveza, e que funciona como um indutor de uma certa “verdade”. Esses textos breves provocam um fascínio não somente pelas nuances do inacabado, mas também pela imagética que desafia a nossa atenção visual ao atrair, no seu pequeno formato, o nosso olho para a página. Esse encantamento perdura página a página na repetição de uma forma reconhecida que parece reproduzir-se ou dissipar-se prolificamente. O espaço à sua volta termina tendo tanta importância como a palavra em si. O ar, o vazio que se encontra entre as linhas manifesta-se como um tempo-espaço suspenso a partir do qual trabalha o fragmento. No vazio, o não limitado funciona como a sua moldura.

Chama-nos a atenção a inexistência de um vínculo de poder hierárquico entre as próprias microficações, assim como entre elas e esse texto anterior ao qual elas remetem. Não há um único centro. Essas frações de texto se relacionam entre si no abstrato, cabendo ao leitor realizar as conexões. Essas histórias parecem apoiar-se no ponto de vista panorâmico que Barthes privilegia na literatura. Ele serve como uma porta sem interior onde os planos e volumes não têm profundezas e tornam-se totalmente extensivos. Tudo se junta numa imagem proliferante que abole a interdição entre o detalhe e o conjunto, entre a história mínima e a história maior, pois eles vêm tudo num tempo só. Nessa superposição de imagens sem profundidade, dá-se o *tilt* destas microficações.

Vemos nesses relatos brevíssimos uma escrita do gozo, eles trabalham com textos que não bastam ser re-lidos pois, de alguma maneira, ainda que simbólica, precisam ser reescritos para serem compreendidos, porque são textos inacabados. Essas ficções, ainda que ínfimas e pequenas, não descansam e não deixam de se movimentar e, portanto, estão condenadas à repetição, ora na leitura ora na própria escrita. Barthes liga esse movimento da repetição à pulsão da morte. Sentimos que essas microficações recriam de alguma maneira essa mesma pulsão de maneira sutil às vezes, utilizando o humor negro em outras ocasiões, mas sempre de forma múltipla, como uma alternativa que nos ajuda a lidar com a morte. Essas pequenas obras morrem no inacabado, mas renascem no início da próxima narração num movimento que parece prolongar-se infinitamente. Aqui tudo é diálogo e, ao mesmo tempo, tudo é original, inclusive essa reescrita na qual esse primeiro todo aparece ausente.

## **2- Tempo e vozes estranhas**

O chamado à memória do leitor que se realiza nas microficações de Colasanti através das intertextualidades recriadas está intimamente relacionado com a forma em que ela consegue trabalhar o tempo e a voz nestas narrativas. Manifesta-se no tratamento da dimensão temporal destas histórias uma falta de historicidade que nos permite interpretar o tempo da escrita como se estivesse em suspenso ou como se ele fosse infinito. Microficação trás microficação vai se tecendo esse tempo múltiplo e ramificado da literatura pós-moderna como “uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos” (Calvino, 2002:134). O impacto fulgurante dessas narrativas se constrói a partir da predominância de uma ação ou acontecimento muito conciso que subverte as expectativas do leitor ao transportá-lo a uma temporalidade outra, um presente aberto que parece ameaçar constantemente que nada mais irá suceder. Talvez o tempo da memória que permite a possibilidade de paralisar o tempo fazendo com que ele permaneça eternamente interrompido.

A microficcão também nos traz ressonâncias de outros gêneros, como o haicai, o poema em prosa ou do próprio conto fantástico através dos finais abruptos e da forma em que trabalha a sua temporalidade. Um discurso que no início desenvolve-se com normalidade mas que num breve instante se interrompe para dar passo a essa ação que transforma o curso da situação. Em suma, um tempo narrativo onde toda redundância é suprimida. Uma pintura impressionista de pinceladas soltas, ou como o gesto da pintura japonesa com as suas formas breves e leves nas quais Colasanti parece buscar inspiração. Assim como o pintor japonês desenha com poucos traços um bambu, sem necessidade de ser exaustivo na sua representação, Colasanti procura que em cada um desses livros as suas pequenas histórias não fiquem soltas no espaço e sim que se acrescentem umas às outras deixando uma sensação de completude. Através de uma economia de linguagem e da escolha do uso reduzido dos tempos verbais, encadeiam-se pequenas pinceladas procurando sempre acentuar o contraponto entre o sucesso pontual e a continuidade do contexto. A microficcão não pode perder tempo, ela não teme dar os saltos necessários para criar a ambientação precisa. É por isso que ela trabalha com códigos facilmente reconhecidos pelo imaginário do leitor na temporalidade desenvolvida nos audiovisuais, seja cinema ou televisão, através dos quais aprendemos a capturar a complexidade das diversas energias envolvidas numa situação para realizar uma compreensão rápida de elementos ausentes e que, no mínimo, resultariam redundantes. Em suma, uma mise-en-scène se põe em marcha na procura dos deslocamentos dos eventos, um recurso que dá início aos relatos com um certo atraso em relação ao momento em que parece ter começado a história, como uma forma de conectá-la com essa outra história maior. Nesse retardamento ou digressão da ação cria-se a sensação de estar alcançando -num ritmo acelerado- uma história que não esperou por nós para ter início. Nesse deslocamento cria-se a sensação de estar frente a uma espécie de *work in progress*.

O clima de estranheza conquistado por Colasanti nessas ficções deve-se, por outro lado, à forma em que ela trabalha a voz desses narradores anônimos que dão a sensação de estar frente a um tipo de escrita branca e intransitiva, incapaz de esclarecer a sua origem e que tampouco diz aonde vai. Trata-se de uma voz na qual transparece uma onipresença. Ainda que o narrador varie entre a primeira e a terceira pessoa e até inclua o discurso indireto livre, o que faz distinguir essas vozes é a tonalidade que elas adotam, metaficcionais às vezes, intertextuais outras, paródicas, humorísticas ou fantásticas em outras ocasiões. Elas se expressam de forma sucinta, determinada e leve, tentando fazer da linguagem um elemento sem peso, que ao mesmo tempo carrega uma certa densidade capaz de transmitir a concretude das coisas, dos corpos e das sensações. Essa leveza é um véu que mascara essas vozes distantes que se aproximam de nós e que cada microficcão parece desenterrar de uma outra dimensão temporal ou, talvez, de um outro plano de existência. Essa voz distante e anônima soa como um murmúrio no qual se confundem várias subjetividades que ouvimos numa onda de frequência descoberta por acaso, mas que nos deixa cativos nesse clima bizarro. Cria-se a percepção de estar frente a uma voz fragmentada nas diferentes narrativas, provocando no leitor a tentação de rastrear esse fio que as vincula.

O enigma dessa voz se manifesta no seu grão, na sua cadência e musicalidade (elemento este que pontua Barthes num lindíssimo ensaio intitulado precisamente “O grão da voz”), que se anuncia por cima e por baixo do sentido das palavras, revelando-nos fragmentos desses corpos, ou melhor, bocas sem corpos que nos falam da solidão, da morte, do amor desesperado e de velhas histórias que agora são parodiadas e, por que não, também de uma certa nostalgia. Vozes que parecem vir do além e que ecoam dentro de nós, como um inconsciente falante, como o pensamento traduzido em voz. No entanto, precisa-se de um “ouvido fino” para poder vivenciar esse som de fundo no qual trabalham as significações do interior da língua e de sua própria materialidade. São justamente as nuances entre a sensação da vida e esse som por trás, vazio e seco, que provocam esse sentimento de estranheza e de revelação que nos envolve ao penetrar cada microficcão.

#### **A maneira de conclusão**

A idéia de eco e de ressonâncias foi nos guiando nesta nossa particular leitura das microficcões de Marina Colasanti, pois consideramos os seus relatos breves pequenas obras abertas e lúdicas que se apropriam de narrativas anteriores e que brincam com elas, construindo assim um jogo contínuo de intertextualidade, no qual cada microficção seria tão só uma pequena peça de uma grande coleção de relatos em que o leitor consegue identificar vestígios ou traços de histórias passadas. Temos tentado chamar a atenção à figura do leitor em várias oportunidades porque os traços intertextuais, assim como o espaço dessa voz que nos narra e que nos leva a perceber novas significâncias, ou o fundo vazio que nos transporta a uma temporalidade outra, não são apreensíveis facilmente. Pode ser percebido por todos, mas não é criado para todos. Essas microficcões estão à procura de um interlocutor culto, não de saberes enciclopédicos, mas de experiências e sensibilidades que somente se manifestam nos detalhes imperceptíveis numa primeira aproximação.

A voz da microficção está direcionada àquele devorador de textos contemporâneos e profanos que busca nas pequenas histórias uma significância na tentativa de escapar da tirania da significação. Precisamente é este o convite ao imaginário que formula Colasanti a partir de seus relatos. Ela procura plantar uma semente com o fragmento das histórias selecionadas de forma tal que o intelecto e a sensibilidade combinem-se para incentivar uma busca de significados além da anedota visual ou literária contidas na imagem e na palavra, desvendando uma nova visão do mundo através da expansão de um punhado de partículas narrativas. Uma prática que não é nova na literatura ainda que inovadora nas letras brasileiras e que como assinalava Jorge Luis Borges no prefácio da coletânea *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) compilada junto com seu amigo e escritor Bioy Casares: “o essencial do narrativo está, nos atrevemos a pensar, nestas peças; o restante é episódio ilustrativo, análise psicológica, feliz ou inoportuno adorno verbal” (trad. própria).

## **Bibliografia**

- [1] BARTHES, Roland. A Preparação do romance I: da vida á obra. Trad. Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- [2] \_\_\_\_\_. El grano de la voz. In: Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Ediciones Paidós, 1ª ed, 1986
- [3] BORGES, Jorge Luis e BIOY CASARES, Adolfo. Cuentos breves y extraordinarios. Barcelona: Losada, 1998
- [4] CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª ed, 1990
- [5] COLASANTI, Marina. Zooilógico. Rio de Janeiro: Imago, 1975
- [6] \_\_\_\_\_. A Morada do Ser. Rio de Janeiro: Record, 2004
- [7] \_\_\_\_\_. Contos de Amores rasgados. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986
- [8] \_\_\_\_\_. Fragatas a terras distantes. Rio de Janeiro: Record, 2004
- [9] LAGMANOVICH, David. El Microrrelato. Teoría e historia. Palencia: Menoscuarto ediciones, 2006
- [10] POLLASTRI. El límite de la palabra. Buenos Aires: Ediciones Menoscuarto, 2007
- [11] ZAVALA, El cuento ultra-corto: hacia un nuevo canon literario. Revista Interamericana de bibliografía. XL VI, 1996, pág. 67-78



---

<sup>i</sup> Carla Victoria Albornoz, doutoranda em Literatura Brasileira na Pontifícia Universidade Católica de Rio de Janeiro (PUC-RJ). Email: calbornoz2000@yahoo.com