

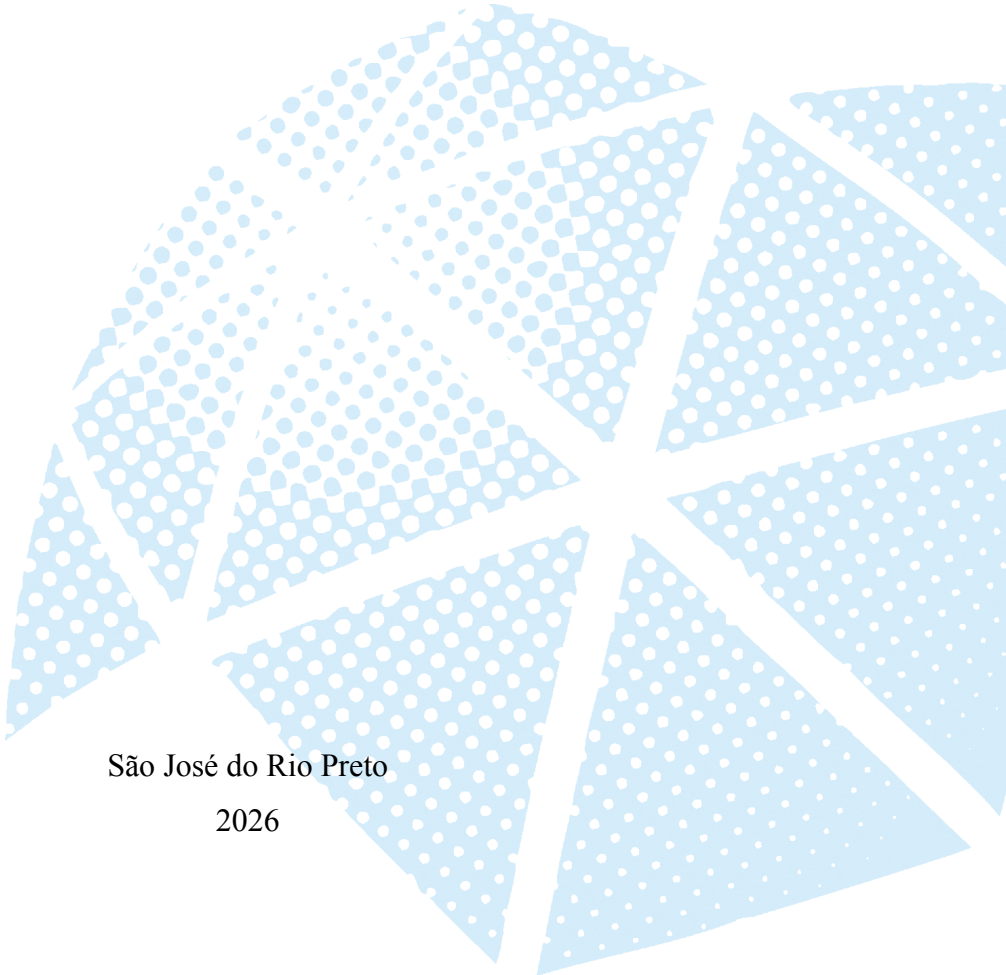
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de
São José do Rio Preto

MONIZE LUIZ SANTOS

A CONSTRUÇÃO DO HUMOR NO MICROCONTO DE MARINA COLASANTI

São José do Rio Preto

2026



MONIZE LUIZ SANTOS

A CONSTRUÇÃO DO HUMOR NO MICROCONTO DE MARINA COLASANTI

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria e Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes de Jesus

São José do Rio Preto

2026

S237c Santos, Monize Luiz
A construção do humor no microconto de Marina Colasanti /
Monize Luiz Santos. -- São José do Rio Preto, 2026
136 f. : tabs.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto
Orientador: André Luís Gomes de Jesus

1. microconto. 2. Marina Colasanti. 3. humor. 4. literatura brasileira
contemporânea. 5. literatura brasileira. I. Título.

MONIZE LUIZ SANTOS

A CONSTRUÇÃO DO HUMOR NO MICROCONTO DE MARINA COLASANTI

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários

Data da defesa: 20/02/2026

Banca Examinadora:

Prof. Dr. André Luís Gomes de Jesus
UNESP - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto

Profª. Dra. Milena Mulatti Magri
UNESP - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto

Profª. Dra. Ellen Mariany da Silva Dias
UEL - Universidade Estadual de Londrina

Dedico este trabalho à Melissa e ao Arthur, que me fazem sorrir todos os dias.

AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos filhos, Melissa e Arthur, e ao meu querido marido, Gustavo, pelo amor, pela compreensão das minhas múltiplas ausências e pelo bom humor, que me fez permanecer até o final deste percurso.

À minha gatinha Amora, testemunha de cada letra escrita neste trabalho.

Ao meu irmão, Eduardo, e à minha doce sobrinha, Alice.

Aos meus pais e avós, com os quais tenho a sorte de conviver. À minha avó Neca (*in memoriam*), que continua me protegendo.

Ao meu querido amigo, orientador, pesquisador e professor admirável, Prof. Dr. André Luís Gomes de Jesus, por suas sábias e acolhedoras palavras. Seu olhar iluminado e generoso foi crucial desde quando este trabalho era só uma ideia de uma mãe sonhadora, tentando timidamente voltar aos estudos.

À minha maravilhosa amiga de caminhada acadêmica, Aline, que me apoiou com seu sorriso profundamente amoroso todas as vezes que eu precisei.

Aos meus colegas de disciplina, Alencar, Érico, Isabella, Larissa, Mariana, Priscila e Vitória, pelas conversas enriquecedoras (e pelas risadas também).

À Ana e à Vivian, que estão sempre onde a literatura me leva.

À Tulana, pela generosa contribuição na elaboração do *abstract*.

Às minhas queridas amigas Carol e Erika, que me acolheram lindamente na Etec de São José do Rio Preto, solar surpresa no meio desse caminho.

Ao Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim e ao Prof. Dr. Márcio Scheel, pelo afeto e pela transformação proporcionada por suas aulas fascinantes.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, pelos valiosos direcionamentos na primeira leitura deste trabalho.

À Profa. Dra. Milena Mulatti Magri, pela generosa contribuição, com sugestões que enriqueceram significativamente esta pesquisa.

À Profa. Dra. Ellen Mariany da Silva Dias, pela arguição atenciosa, com apontamentos que levarei para a vida.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[...] espero que olhem o meu trabalho como um todo muito homogêneo e não como coisas fragmentadas porque eu estou fazendo um grande painel como se fosse um mosaico. Vamos dizer que eu sou uma orquestra de câmara onde eu toco todos os instrumentos porque o som de que eu preciso só seria acessível através de distintos instrumentos. (Colasanti, 2019)

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar a construção do microconto na obra de Marina Colasanti, no que tange ao papel do humor para o equilíbrio da densidade inerente às histórias contadas em poucas palavras e aos temas trabalhados pela autora. Primeiramente, por meio dos recentes estudos que se tem registro, especialmente a tese de Vanderlei de Souza (2021), que defende o microconto como um gênero autônomo, demonstraremos o pioneirismo de Marina Colasanti e, portanto, a relevância de suas obras de microcontos na literatura contemporânea brasileira. Em seguida, considerando as reflexões sobre poesia e prosa de Eco (1987) e o conceito de arte como estranhamento/singularização de Chklovski (1978), passaremos à análise dos textos que constituirão o *corpus*, que são microcontos pertencentes a quatro livros da autora, sendo eles: *Zoológico* (1975), *A morada do ser* (1978), *Contos de amor rasgados* (1986) e *Hora de alimentar serpentes* (2013). Por meio do estudo de microcontos escolhidos, faremos um passeio por cada um dos livros, demonstrando o fazer literário da autora, ao estudar, de forma sistematizada, como o humor é construído nos textos e quais os artifícios utilizados (inversões, jogos de palavras, figuras de linguagem, foco narrativo, entre outros) para que eles cheguem ao leitor de forma leve e simples, mesmo ao abordar temas pesados e complexos. Desse modo, mapearemos quais assuntos e quais reflexões a autora propõe por meio do humor em seus microcontos. Consideramos principalmente os trabalhos de Duarte (1994), Hutcheon (2000), Alvarce (2009), Bergson (2018) e Eagleton (2023). Quanto à metodologia, abordaremos alguns aspectos diacrônicos da produção literária. Entretanto, o trabalho se caracteriza mais profundamente pelo método de análise sincrônica das obras, dado o *corpus* a ser explorado, que pertence à literatura contemporânea, utilizando o critério estético-criativo, que coloca a obra em evidência, ressaltando o que ela traz de novo dentro do seu contexto e também fora dele.

Palavras-chave: Marina Colasanti; microconto; literatura brasileira contemporânea; humor

ABSTRACT

This study aims to analyze the construction of the sudden fiction in Marina Colasanti's work, regarding the role of humor in balancing the density inherent in stories told in few words and the themes explored by the author. Firstly, through recent studies, especially the thesis of Vanderlei de Souza (2021), which defends the sudden fiction as an autonomous genre, we will demonstrate Marina Colasanti's pioneering work and, therefore, the relevance of her micro-stories in contemporary Brazilian literature. Secondly, considering Eco's reflections on poetry and prose (1987) and Shklovsky's concept of art as defamiliarization (*ostranenie*) (1978), we will proceed to analyze the texts that constitute the corpus, which are micro-stories belonging to four of the author's books: *Zooilógico* (1975), *A morada do ser* (1978), *Contos de amor rasgados* (1986), and *Hora de alimentar serpentes* (2013). Through the study of the selected micro-stories, we will take a journey through each of the books, demonstrating the author's literary craft by systematically studying how humor is constructed in the texts and what devices are used (inversions, wordplay, figures of speech, narrative focus, among others) to reach the reader in a light and simple way, even when addressing heavy and complex themes. In this way, we will map the subjects and reflections the author proposes through humor in her micro-stories. We will primarily consider the works of Duarte (1994), Hutcheon (2000), Alvarce (2009), Bergson (2018), and Eagleton (2023). As for research methodology, we will discuss some diachronic aspects of literary production. However, this work will be more profoundly characterized by the method of synchronic analysis of the works, given the *corpus* to be explored, which belongs to contemporary literature, using the aesthetic-creative criterion that highlights the work, emphasizing what new it brings within its context and also outside of it.

Keywords: Marina Colasanti; sudden fiction; contemporary Brazilian literature; humor

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Reprodução do sumário do início do livro <i>A morada do ser</i>	23
Tabela 2 – Reprodução do sumário do fim do livro <i>A morada do ser</i>	24

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. MICROCONTO E IRONIA: LACUNAS DE SENTIDO.....	31
2.1 UMA HISTÓRIA 3X4.....	32
2.2 ROTINA.....	38
2.3 APT° 201.....	40
2.4 APT° 305.....	42
2.5 NUNCA CONSPURCANDO A FAMÍLIA.....	45
2.6 OLHANDO PARA O HORIZONTE DA VIDA.....	48
2.7 QUESTÃO DE TIMING.....	51
2.8 O DIA DO	54
2.9 DE FATO	56
3. QUEBRA DE EXPECTATIVA: A INCONGRUÊNCIA CONTIDA NOS FINAIS SURPREENDENTES	59
3.1 EDUCAÇÃO.....	60
3.2 ANDRÓGINO.....	62
3.3 SALÃO DE FESTAS	71
3.4 APT° 706.....	75
3.5 A QUEM INTERESSAR POSSA.....	78
3.6 A PAIXÃO DA SUA VIDA	80
3.7 CONTOS EM LETRAS GARRAFAS	82
3.8 TIJOLO SOBRE TIJOLO	84
3.9 POIS	85
3.10 É VOCÊ?	89
4. O INSÓLITO NA CONSTRUÇÃO DO HUMOR	92
4.1 O CAMALEÃO	92
4.2. APT° 407	96
4.3 APT° 902.....	102
4.4 POR PREÇO DE OCASIÃO	104

4.5 MELHOR UM MÁGICO NA MÃO QUE DOIS VOANDO	107
4.6 DIRETO DO TRABALHO.....	110
4.7 HISTÓRIAS DE INSÔNIA	111
4.8 FIM DA ESTAÇÃO.....	118
4.9 PARA TÊ-LO SEMPRE	120
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	129

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o objetivo de, como o próprio nome diz, analisar a construção do humor nas obras de microcontos de Marina Colasanti, cuja contribuição para a literatura nacional é vasta e notável, tendo sido atestada pelo prêmio Machado de Assis, recebido pela escritora em 2023 pelo conjunto de sua obra. De responsabilidade da Academia Brasileira de Letras desde o ano de 1941, o prêmio é considerado o mais antigo e mais importante da literatura brasileira. Ressaltamos que Marina Colasanti é uma das mais premiadas autoras do país. Já venceu, por exemplo, nove vezes o Jabuti em diversas categorias. Além disso, tornou-se *hors-concours* da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), por ter sido muitas vezes premiada. Recebeu também diversos prêmios internacionais, como dois prêmios latino-americanos e o terceiro prêmio no Portugal Telecom de Literatura 2011.

Nascida em 1937 na Eritreia, Marina Colasanti viveu na Líbia e na Itália e veio para o Brasil somente em 1948, mais precisamente para o Rio de Janeiro, onde faleceu em janeiro de 2025. Segundo sua biografia publicada em seu site oficial marinacolasanti.com.br, formou-se artista plástica (e ilustrou alguns dos seus livros), mas trabalhou principalmente como jornalista, atuando como redatora, repórter, editora, colunista e cronista, inicialmente no *Jornal do Brasil*. Ela também trabalhou como apresentadora em programas culturais televisivos. Marina foi ainda tradutora e publicou mais de 50 livros autorais a partir de 1968, de diversos gêneros: poesia, contos, microcontos, crônicas, livros para crianças e jovens e ensaios sobre os temas: amor, literatura, arte, feminismo, entre outros.

Interessa-nos, como citamos, o estudo dos microcontos da autora, posto que é uma tipologia textual popularizada na literatura contemporânea, especialmente, por meio de mídias sociais, porém, pouco estudada, já que, em consulta às bases de dados de teses e dissertações não há muitos resultados, embora eles venham crescendo, pois as publicações são mais recentes, como os trabalhos de Tatiana Capaverde (2004), Marcelo Spalding (2008), Agnes Sanfelici (2009), Leandro Passos (2012), Francilene Cechinel (2019) e a tese de Vanderlei de Souza (2021), *Pequeno como um dinossauro: microconto um gênero autônomo*, que, como o próprio nome diz, defende o gênero microconto como autônomo, além dos trabalhos de Frederico Helou Doca de Andrade (2012) e de Marília de Freitas (2021), que tratam especificamente de alguns dos microcontos de Marina Colasanti (respectivamente, dos livros *Contos de amor rasgados* e *Hora de alimentar serpentes*) com os quais dialogamos mais de perto.

Fazendo contraste com a extensão dessas narrativas brevíssimas, está a complexidade nelas inserida, por isso a importância de revelar suas leituras possíveis, acerca das quais discorre Marília de Freitas (2021) em sua tese *O estudo do miniconto como gênero literário pós-moderno na obra Hora de alimentar serpentes, de Marina Colasanti*:

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. (Freitas, 2021, p. 96)

Segundo Souza (2021), o leitor é participante indispensável na construção dos sentidos dos microcontos devido às lacunas semânticas implantadas pelo autor na busca pela concisão e pela abertura da possibilidade de sentidos:

Identificamos, na maioria desses textos curtíssimos, uma estética própria que se constrói a partir de vácuos semânticos deixados pelo autor e que pressupõem um interlocutor com grande domínio de suas competências leitoras. Em tais produções, normalmente *in medias res*, o título, quando aparece, na maioria das vezes, tem um papel importante, quando não decisivo, no processo de construção de sentidos. Há intensa valorização polissêmica com a utilização de um exíguo conjunto de recursos, de forma que, cada lexema, cada fonema, seja escolhido pelo autor de forma a produzir o máximo de tensão semântica. (Souza, 2021, p. 13)

Sendo assim, a opção por fazer a leitura dos microcontos se deu na intenção de desmembrar cada uma das mínimas partes dos textos escolhidos, revelando a intrínseca relação da forma e do conteúdo desses textos, ao analisar as escolhas da autora em sua construção. O objetivo é demonstrar a importância de cada léxico, de cada sinal de pontuação, e, também, de cada elipse, ou seja, de cada ausência de elementos textuais na construção dos sentidos dos textos.

Quanto à escolha de trabalhar com o humor, ela surgiu a partir da leitura das teses e dissertações que abordam a obra de Marina Colasanti, mais especificamente em uma declaração da autora em entrevista concedida a Frederico Helou Doca de Andrade, que foi publicada na dissertação *Mulheres desamarradas: os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns Contos de amor rasgados, de Marina Colasanti*, ao tratar da relação entre suas narrativas brevíssimas com o humor:

[...] A minha postura é que o miniconto tem um conteúdo dramático, um conteúdo intenso. Você pode num ou noutro aliviar, manter um ou outro jocoso porque, também, senão ninguém aguenta você estar fazendo um livro de filosofia disfarçado

de contos e também não sou filósofa, não me caberia. Porém, o conteúdo do miniconto tem que ser denso [...] Então, o humor serve, também, pra isso, porque a pessoa entra de alma leve porque tem um colorido do humor e aí fica com o pé preso na armadilha e sacode o pé e não dá mais pra sair [...] Aí, eu já prendi o pé do leitor. [...] E, ao mesmo tempo, você tem que dar ao leitor os elementos essenciais porque, quando você chegar no fim do conto e “virar a mesa”, ele tem que estar com os dados na mão, senão ele não te acompanha. É necessário que ele venha com você, senão ele se perde, você perde o leitor, ou você perde o entendimento do leitor. Ele tem que vir com você e, ao mesmo tempo, se surpreender... É um jogo muito delicado, é muito bonito. (Colasanti, 2010).

Portanto, neste trecho, é possível verificar claramente a importância que a autora dá ao tom cômico como meio de aproximar o leitor para que ele complete os sentidos desejados, desvendando os significados encobertos pelo trabalho da concisão. Essa característica inerente ao humor ultrapassa, dessa maneira, os limites do registro textual, demonstrando sua marca de pessoalidade, já que é capaz de, com seu calor humano, cozinhar a “carne crua”, para utilizar a metáfora construída por Marina Colasanti. Em outras palavras, o humor é o que torna o diálogo com o leitor verdadeiramente produtivo. Segundo o filósofo francês Henri Bergson, em seu livro *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*, a comicidade está intimamente ligada ao que é humano:

Não há cômico fora do que é propriamente humano. Uma paisagem pode ser bonita, graciosa, sublime, insignificante ou até feia; nunca será risível. Podemos rir de um animal, mas apenas porque surpreendemos nele uma atitude ou expressão humanas. Podemos rir de um chapéu; mas o que ridicularizamos neste caso não é o pedaço de feltro ou de palha e, sim, a forma que os homens lhe deram, o capricho humano que o moldou. [...] Muitos definiram o homem como um ‘animal que sabe rir’. Poderiam igualmente tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou qualquer objeto inanimado chegam a tanto é por semelhança com o homem, pela marca que o homem neles imprime ou pelo uso que deles o homem faz (Bergson, 2018, p.38).

Quanto ao gênero textual, embora a autora mencione o termo “miniconto” no trecho da entrevista, optamos, neste trabalho, como dissemos, por usar o termo “microconto”, o mais difundido na atualidade, inclusive em concursos literários em suas versões mais tradicionais, como o *Concurso Microcontos de Humor de Piracicaba*, que já teve 14 edições. Além disso, como aponta Vanderlei de Souza (2021), em sua referida tese que caracteriza o microconto como gênero literário autônomo, Marina Colasanti “é uma precursora legítima da microcontística brasileira” (Souza, 2021, p. 32), pois, em 1975, ela já publicara microcontos brevíssimos, em seu primeiro livro do gênero, *Zoológico*. O mesmo termo é utilizado para se referir à produção de Marina Colasanti por Ana Sofia Marques Viana Ferreira (2020) no artigo “Pensar a multiplicidade na hiperconcisão ficcional: o microconto brasileiro contemporâneo”. Nesse texto, Ferreira elenca alguns aspectos dos microcontos de Marina

Colasanti, como o uso lúdico e artificioso da linguagem, a comicidade, a quebra de expectativas, a criação de desautomatização da linguagem, além, é claro, da concisão própria do microconto.

Também Carla Victória Albornoz (2008) em seu artigo “O eco de velhas histórias, uma leitura da trilogia microficcional de Marina Colasanti”, ao relacionar os três primeiros livros de narrativas breves da autora (*Zooológico*, *A morada do ser* e *Contos de amor rasgados*) chamou os textos de microficção, que conceituou como “uma narrativa que cabe no espaço de uma página” (Albornoz, 2008, s.p.).

Não nos preocupamos em definir uma quantidade mínima de palavras ou caracteres para essas narrativas brevíssimas, como escolheu Silva (2021) ao delimitar a sua pesquisa a “[...] microcontos brevíssimos, de uma a três linhas ou de, no máximo, cinquenta caracteres” (Souza, 2021, p. 20), mas em analisar os elementos que as inter-relacionam, ou seja, que predominam nas construções da autora, especialmente os que persistem através do tempo, pois faremos um passeio pelos livros de microcontos de Marina Colasanti em ordem cronológica, a começar pelo livro *Zooológico*, de 1975, passando por *A Morada do ser*, de 1978, por *Contos de amor rasgados*, de 1986, e finalizando com *Hora de alimentar serpentes*, de 2013, a mais recente publicação do tipo. Os textos foram selecionados pelo critério do tom de humor que apresentam e serão analisados com base em seu propósito de causar estranhamento, isto é, em como desautomatizam a visão de mundo e tornam o tema retratado por meio do humor de forma singular, como é próprio do objetivo da arte, segundo o formalista russo Viktor Chklovski:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte . O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte. (Chklovski, 1978, p. 45, grifos próprios)

É com essa visão de arte, portanto, que buscaremos demonstrar os principais aspectos do microconto de Marina Colasanti. Posto isso, como dissemos, salientamos que compreendemos o microconto como um gênero à parte, que, inclusive, diferencia-se do conto, e, para justificar mais uma vez essa escolha, podemos utilizar uma analogia de “Alguns aspectos do conto”, um dos singulares artigos de Cortázar em *Valise de cronópio* (1993), a fim

de esclarecermos que o microconto não é simplesmente uma variação do conto, assim como, segundo ele, o conto não é uma variação do romance:

[...] Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e com a fotografia, na medida em que um filme é, em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. [...] Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte com um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo, ou o contista sentem 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. Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*. [...] (Cortázar, 1993, p. 151-152)

Cortázar, primeiramente, diferencia romance do conto, fazendo uma analogia com a diferença entre cinema e fotografia, ao mostrar que o desenvolvimento do romance, assim como o do cinema, é extenso e, por isso, permite elementos cumulativos; enquanto, ao contrário, o conto, assim como a fotografia, é muito menor e, por isso, seus elementos devem ser muito mais significativos. Em seguida, ao citar um escritor argentino, ele compara o romance e o conto a uma luta de boxe, mais uma vez dando relevância para a extensão da narrativa como o que leva à diferenciação entre os dois gêneros, especialmente porque, a depender do tamanho da narrativa, as estratégias para atingir o leitor mudam.

Considerando esse raciocínio, podemos dizer que, no microconto, a exploração dos significados e o conjunto de estratégias para fazer o leitor se envolver com o texto são mais potencializados, posto que o texto atinge o ápice da brevidade. Utilizando também a analogia da fotografia, podemos nos valer da metáfora da fotografia 3x4 (como no texto “Uma história 3x4”, do livro *Zoológico*, que leremos neste trabalho), pois esse tipo de fotografia representa um indivíduo inteiro, mas mostra apenas uma pequena parte dele, qual seja, o seu rosto. Também cabe citar a escritora Andréa Del Fuego, que compara a narrativa extremamente curta a uma fotografia que retrata um menino ao pular uma poça d’água:

Uma boa imagem para pensar o miniconto é, por exemplo, uma fotografia de um garoto pulando uma poça d'água e o momento em que ele capta desse movimento é o ponto mais alto dele que é o menino exatamente em cima da poça. Ele já não está mais no ponto de partida e ele também não chegou no final do seu trajeto. Ele está em suspensão. Essa é a imagem que eu tenho do miniconto. (Fuego, 2017)

Há outros trabalhos que aproximam o microconto com a fotografia, como a tese de Leandro Passos, *Cliques poéticos de instantes ficcionais: a elipse e o fora de campo fotográfico em mínimos, múltiplos, comuns de João Gilberto Noll*, que justifica o seu trabalho relacionando-o com os procedimentos da fotografia, como ele explica em: “A relação entre o miniconto e a fotografia, em nossa tese, não gira em torno de correspondências temáticas, mas, sim, de correspondências de procedimentos, de comportamentos das formas.” (Passos, 2012, p. 14).

Entretanto, se, por um lado, diferenciamos o gênero microconto do conto, por outro lado, neste trabalho, consideramos a proximidade do microconto com a poesia, colocando em evidência a construção estética dos textos, como também aponta Marília de Freitas em sua referida tese sobre a obra *Hora de alimentar serpentes* (embora ela use o termo “miniconto”):

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. (Freitas, 2021, p. 100)

De maneira similar, Souza (2021) discutiu essa relação, comparando o microconto à poesia, ao citar o poema em prosa como exemplo: “[...] O fato é que há mais semelhanças entre microconto e poesia do que geralmente se comenta nas discussões sobre o status de gênero literário/discursivo dessa forma breve, mormente quando nos referimos aos poemas em prosa” (Souza, 2021, p. 56).

Entendemos, portanto, que nos microcontos, especialmente os mais breves (com poucas linhas de produção), cada palavra conta, ou seja, as palavras, muitas vezes desconexas de uma narrativa fluida, carregam em si uma potência de significados, uma densidade própria, aspecto que se aproxima da poesia, isto é, do exercício estético geralmente proposto pelo poema, que usa os signos em favor do texto. Umberto Eco, em seu ensaio “O signo da prosa e o signo da poesia” (1987), faz uma reflexão sobre as características que distinguem prosa e poesia, na qual é possível depreender, por meio das suas tentativas de esclarecer a diferença

entre essas categorias de texto literário, discussões que denotam mais uma aproximação do que um distanciamento entre essas modalidades, como em:

[...] Narrar em prosa não é acima de tudo escrever, é *conceber o mundo*. A decisão é cosmológica.

O que acontece, em vez disso, com a poesia? O poeta escolhe uma série de constrições expressivas, e depois aposta que o conteúdo, seja ele qual for, e por mais que possa preceder a escritura, se adequará às constrições expressivas, e melhor ainda se disso sair modificado. O poeta olha o mundo tal qual as constrições do verso lhe impõem. Não só, mas olha também a língua do mesmo modo. Porque se a prosa, antes de ser um fato linguístico, é um fato cosmológico, a poesia, antes de ser um fato linguístico, é um fato paralinguístico. Em ambos os casos a língua fica como se presa no meio, e reinventada à luz de uma das duas constrições. Em ambos os casos a língua é determinada por outros sistemas semióticos. Não é o ritmo (seja este pé, metro, cadência, verso segundo o ouvido ou a respiração, cesura fixada arbitrariamente mas de modo cíclico) que se adequa às palavras, mas as palavras que se adequam ao ritmo. As palavras são *escolhidas* pelo ritmo. Tal como na prosa eram escolhidas pelo conteúdo.[...] (Eco, 1987, p. 243)

Em outras palavras, segundo Eco, na prosa, o conteúdo vem antes dos signos; já na poesia, os signos é que vem antes do conteúdo. Neste trabalho, verificamos a hipótese, por meio das análises, de que os microcontos são trabalhados das duas formas: em favor do conteúdo e também em favor da expressão, posto que dizer muito com pouco requer uma escolha minuciosa de cada elemento, a ponto de ele se tornar insubstituível no texto.

Conteúdo e forma (ou expressão, como prefere Eco), de fato, é uma coisa só no texto literário, como na metáfora criada por Walter Benjamin em *Infância Berlimense*, em que ele compara uma meia enrolada (como se fosse uma bolsa que contém a própria meia) a um texto literário:

[...] Depois de a ter agarrado com a mão fechada e ter confirmado a minha posse daquela massa de lã macia, começava a segunda parte do jogo, que trazia consigo a revelação. Agora, tentava tirar para fora da bolsa de lã “o que trazia comigo”. Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia : eu tinha retirado “o que trazia comigo”, mas “a bolsa” onde isso estava já não existia. Nunca me cansei de pôr à prova esse exercício. Ele ensinou-me que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa. E levou-me a extrair da literatura a verdade com tanto cuidado quanto a mão da criança ia buscar a meia dentro da sua “bolsa”. (Benjamin, 2013, p. 101)

Está claro que Benjamin está se referindo a textos de qualquer gênero literário, mas isso é especialmente pertinente no microconto, pois, nesse tipo de narrativa brevíssima, a união entre forma (ou expressão) e conteúdo é potencializada devido à sua concisão inerente. E a concisão é também o que aproxima o microconto da poesia. O poeta e crítico literário americano Ezra Pound definiu-a como condensação/brevidade, ou seja, como o poder de dizer

o máximo com o mínimo, ao explicar a origem da palavra “poesia” em alemão, em seu livro *ABC da literatura* (2006):

Começo com a poesia porque é a mais condensada forma de expressão verbal. Basil Bunting¹, ao folhear um dicionário alemão-italiano, descobriu que a ideia de poesia como concentração é quase tão velha como a língua germânica. “Dichten!” é o verbo alemão correspondente ao substantivo “Dichtung!”, que significa “poesia” e o lexicógrafo traduziu-o pelo verbo italiano “condensar” (Pound, 2006, p. 40).

De maneira mais direta e abrangente, ele diz, no mesmo capítulo do referido livro, que “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (Pound, 2006, p. 40). Esta é justamente a mesma definição, ou seja, o mesmo propósito de um microconto: extrair o máximo de cada elemento da narrativa. Foi Ezra Pound que também defendeu a investigação de literatura por meio da leitura aprofundada dos textos literários, ao falar de poesia, embora entendamos que se aplique a qualquer obra literária: “E estou convicto que se pode aprender mais sobre poesia conhecendo e examinando realmente alguns dos melhores poemas do que borboletando de um grande número deles.” (Pound, 2006, p. 45).

A professora e pesquisadora Florencia Garramuño, em seu livro *Frutos estranhos*, discute a questão de gênero artístico ao analisar obras literárias contemporâneas sob o aspecto do não pertencimento:

[...] Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros — em todos os sentidos do termo — e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. Nem num local nem noutro, nem de um ou de outro lugar, nem numa disciplina nem noutra [...] (Garramuño, 2014, p. 11-12)

Nesse sentido, entendemos o microconto, na busca pela concisão e pela brevidade, como uma expressão artística que está neste não-lugar, que não pode ser claramente especificado: “Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade² [...]” (Garramuño, 2014, p. 16).

¹ Segundo nota do tradutor de *ABC da literatura*, Basil Bunting foi um poeta inglês a quem Ezra Pound dedicou o seu livro de ensaios *Guide to Kulchur* (1938).

² Marina Colasanti situa-se em uma espécie de fronteira dessa inespecificidade: ao mesmo tempo que seu microconto aponta para essas afirmações de Garramuño, também bebem na fonte da Modernidade e do Modernismo.

Garramuño aborda o poema em prosa e o coloca neste lugar não definido entre as duas categorias, o que vale também para o microconto (como nas discussões que levantamos acerca da prosa e da poesia ao citar o ensaio de Umberto Eco): “É esse passo de prosa — essa espécie de manifestação da tensão entre prosa e poesia — o que coloca em questão a possibilidade ou pertinência de uma definição específica [...]” (Garramuño, 2014, p. 55).

Sendo assim, o objetivo principal do nosso trabalho é o de analisar, partindo da leitura minuciosa de cada texto selecionado dos quatro livros que constituem o *corpus* (*Zooológico* (1975), *A morada do ser* (1978), *Contos de amor rasgados* (1986) e *Hora de alimentar serpentes* (2013)), a construção do microconto na obra de Marina Colasanti, no que tange ao papel do humor para o equilíbrio da densidade inerente às histórias contadas em poucas palavras e aos temas trabalhados pela autora. Para a análise do humor nas obras do *corpus*, consideramos principalmente os trabalhos de Duarte (1994), Hutcheon (2000), com sua importante teoria da ironia, Alvarce (2009), Bergson (2018) e Eagleton (2023), sendo que, neste último, há uma especial contribuição ao separar o humor em três categorias, baseado em três teorias, sendo elas: teoria do alívio, teoria da superioridade e teoria da incongruidade. Além disso, utilizamos brevemente o conceito de carnavalização de Bakhtin (1987) e ainda alguns apontamentos dos estudos sobre o chiste de Freud (1996), inclusive porque essa tipologia textual tem características que se assemelham às da construção dos microcontos mais breves, sobretudo na economia de palavras:

Algo muito simples e óbvio deve ser pensado. O uso múltiplo do mesmo material é, afinal, um caso especial de condensação; o jogo de palavras nada mais é que uma condensação sem formação de substitutivo; portanto, a condensação permanece sendo a categoria mais ampla. Todas estas técnicas são dominadas por uma tendência à compressão, ou antes à economia. Tudo parece ser uma questão de economia. (Freud, 1996, p. 48)

Ademais, os objetivos específicos deste trabalho são : 1) Investigar as diferenças e semelhanças estético-formais e semânticas entre as obras selecionadas; 2) Mapear quais são os temas levantados por meio do humor nas obras do *corpus*; 3) Mostrar a relevância do humor na construção do gênero microconto na obra de Marina Colasanti, testando a hipótese, por meio da análise dos microcontos selecionados, de que o tom cômico e/ou irônico aproxima o leitor e, dessa forma, facilita o preenchimento das lacunas semânticas deixadas pela autora.

Para isso, dividiremos este trabalho em três capítulos, sendo cada um deles referente à análise de um dos principais procedimentos da autora, a partir da leitura de um conjunto de

textos escolhidos pelo critério do humor. No primeiro capítulo, analisaremos microcontos que carregam forte ironia, demonstrando sua relação com a maneira que a autora constrói lacunas a serem preenchidas pelo leitor na compreensão de seus textos. No segundo capítulo, os objetos de estudo são textos permeados pela incongruência, que promovem o riso pela quebra de expectativa, característica marcante da autora. No terceiro, examinaremos os textos que carregam humor pelo insólito, nos quais o *nonsense* causa o riso.

Os textos de cada um dos capítulos serão lidos, como dissemos, em ordem cronológica, isto é, obedecendo à publicação dos quatro livros que constituem o corpus: *Zoológico* (1975), *A morada do ser* (1978), *Contos de amor rasgados* (1986) e *Hora de alimentar serpentes* (2013), que apresentaremos brevemente a seguir:

Zoológico, de 1975, é a primeira publicação de microcontos de Marina Colasanti³ e a que demonstra o seu pioneirismo no gênero, em sintonia com o experimentalismo estético vigente na década de 1970, como bem pontua Schøllhammer, em *Ficção Brasileira Contemporânea* (2011), acerca da inovação presente na literatura brasileira da época:

[...] a década de 1960 marca o início de uma prosa urbana arraigada na realidade social das grandes cidades e que, durante a década de 1970, encontra sua opção criativa no conto curto. Os anos 70 se impõem sobre os escritores com a demanda de encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime autoritário. É esta responsabilidade social que se transforma numa procura de inovação da linguagem e de alternativas estilísticas às formas do realismo histórico. (Schøllhammer, 2011, p. 22-23)

Marina Colasanti realiza procedimentos originais na construção de suas brevíssimas narrativas nesta obra, a começar pelo título, que é uma combinação das palavras “zoológico” e “ilógico”, sugerindo que o tema animal seja trabalhado de forma diferente do costumeiro. A própria grafia exige uma leitura atenta para não passar despercebida a letra “i” inserida, incorrendo na interpretação equivocada do título como apenas “zoológico”. Esse procedimento causa estranhamento, e, como dissemos, desautomatiza a visão de mundo e torna a obra singular, como é próprio do objetivo da arte, segundo o formalista russo Chklovski (1978).

Zoológico é, portanto, um lugar onde os seres humanos são relacionados (e, muitas vezes, representados) como animais absurdos, incoerentes e contraditórios, que se acreditam coerentes e racionais. Por meio de fragmentos que se conectam, o livro constitui uma

³ Marina Colasanti publicou seus primeiros microcontos no *Jornal do Brasil*, em 1972, como explica Cechinel em seus estudos sobre a minificção brasileira: “A partir dessa criação [do texto ‘Passarinho’], Colasanti passa a ler e pesquisar sobre tais formas brevíssimas e, em 1972, começa a publicar textos semelhantes no *Jornal do Brasil*” (Cechinel, 2019, p. 101, inserção nossa), mas o primeiro livro de microcontos da autora foi *Zoológico*.

metáfora do mundo humano. Desse modo, a autora faz uma crítica a esse mundo, como veremos na leitura de alguns textos da obra.

Em 1985, o livro ganhou a segunda edição e, com ela, um subtítulo: “mini-contos fantásticos”, mas manteve o número de textos: sessenta e seis. Embora haja essa nomenclatura no título, não procuramos determinar um padrão de extensão textual, e, como mencionamos, usaremos o termo “microconto” para nos referirmos aos textos que compõem o livro, pois ele é o mais difundido na atualidade.

A morada do ser é o segundo livro de microcontos de Marina Colasanti, publicado pela primeira vez em 1978, apenas três anos após a primeira publicação de *Zoológico*, demonstrando a dedicação da autora nesse período à narrativa brevíssima, o que mantém o seu caráter experimental. Outro fator relevante que o coloca nessa posição é o fato de ele ser fortemente marcado pela linguagem da arquitetura⁴, pois o livro é estruturado de modo similar a um prédio, com microcontos cujos títulos têm o nome de cada parte de um edifício, além de apartamentos, que seguem a sequência lógica de andares, que vão do primeiro ao nono, com sete apartamentos cada, ou seja, há sessenta e três microcontos com nomes de apartamentos numerados em sequência. Para a melhor compreensão dessa estrutura visual, vejamos a reprodução da sua versão na edição de 2004, publicada pela editora Record:

Tabela 1: Reprodução do sumário do início do livro *A morada do ser*

FUNDAÇÕES						
APT° 101	APT° 102	APT° 103	APT° 104	APT° 105	APT° 106	APT° 107
PORTARIA						
APT° 201	APT° 202	APT° 203	APT° 204	APT° 205	APT° 206	APT° 207
QUARTO DE EMPREGADA						
APT° 301	APT° 302	APT° 303	APT° 304	APT° 305	APT° 306	APT° 307
ELEVADOR						
APT° 401	APT° 402	APT° 403	APT° 404	APT° 405	APT° 406	APT° 407
SALÃO DE FESTAS						
APT° 501	APT° 502	APT° 503	APT° 504	APT° 505	APT° 506	APT° 507
POÇO DE AREJAMENTO						
APT° 601	APT° 602	APT° 603	APT° 604	APT° 605	APT° 606	APT° 607
GARAGEM						
APT° 701	APT° 702	APT° 703	APT° 704	APT° 705	APT° 706	APT° 707
PLAYGROUND						
APT°	APT°	APT°	APT°	APT°	APT°	APT°

⁴ Como vimos em *Zoológico*, Silva (2006) explica que a incorporação de outros códigos artísticos, como o da arquitetura, na ficção brasileira é uma marca do experimentalismo que se intensificou na década de 1970.

Adão e Eva	Reversão de expectativa	Monte Cristo	Calota polar	Sansão e os filisteus	Casas da Banha	Pitecantropo
Aula de natação		Arca de Noé			Torre de Babel	

Fonte: Colasanti, 2004, p. 123

Para reiterar essa intenção da autora em deixar revelações para o final, preservando a surpresa para os elementos e ações de cada microconto, cabe informar que, em sua primeira edição, a de 1978, este livro foi propositalmente não numerado, como Marina Colasanti afirma no mesmo programa: “Na primeira edição eu cometi uma maldade grandíssima com editor porque eu exigia que não houvesse numeração das páginas exatamente para o leitor poder guiar-se só pelos números dos apartamentos.” (Colasanti, 2004).

Note-se que a separação em andares do prédio, que se repete nos dois sumários, permite a leitura de que os microcontos são separados por capítulos, o que demonstra a integração entre eles. A propósito, antes do início de cada “andar”, há um microconto que marca essa separação, que são aqueles que, como dissemos, têm nomes de áreas comuns ou outras partes relevantes da construção de um edifício, como “Fundação”, “Portaria” e “Garagem”. Estruturalmente, nas duas edições do livro, esses microcontos também se diferenciam por sempre se iniciarem na página à direita, de número ímpar, e por terem a página subsequente em branco, antes do início da sequência de microcontos do “andar” (que, diferentemente, são dispostos de modo contínuo, sem página em branco que os separem) o que também demarca essa separação similar a capítulos. Além disso, a sequência lógica dos microcontos é similar à construção de um prédio, iniciando na fundação, partindo para o primeiro andar, depois para o segundo e seguindo em ordem crescente até a cobertura.

Verifica-se, portanto, já nesse primeiro olhar sobre o livro, o trabalho minucioso da autora em criar uma estrutura capaz de unir os textos, fazendo-os pertencer a um todo, em um projeto que vai além de uma simples coletânea.

Entre as semelhanças semânticas, está o eixo temático do livro, que é a moradia, em seu sentido mais amplo, que vai desde a moradia literal, como são os apartamentos de concreto, passa pela corpo humano como moradia (sendo sempre contraposto e, ao mesmo tempo, interligado com os objetos com que se relacionam, como veremos nas análises), até a noção de linguagem como moradia, posto que ela tem como prólogo a frase: “A palavra é a morada do ser”, de Heidegger, e dela se apropria o próprio título do livro. A citação advém do texto *Carta sobre o humanismo*, de 1946, cuja melhor tradução seria “A linguagem é a casa do ser”, como na versão traduzida por Rubens Eduardo Frias:

O pensar consuma a relação do ser com a essência do homem. O pensar não produz nem efetua esta relação. Ele apenas a oferece ao ser, como aquilo que a ele próprio foi confiado pelo ser. Esta oferta consiste no fato de, no pensar, o ser ter acesso à linguagem. A linguagem é a casa do ser. Nesta habitação do ser mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardas dessa habitação. A guarda que exercem é o ato de consumir a manifestação do ser, na medida em que a levam à linguagem e nela a conservam. (Heidegger, 2005, p. 7-8)

Nesta carta, entre outras reflexões, Heidegger relaciona a linguagem com o lugar onde habita a essência do ser humano, como explica Marcelo José Doro no artigo “A formação humana no pós-humanismo: reflexões a partir da *Carta sobre o humanismo* de Heidegger”:

A linguagem é o elemento determinante desse todo significativo que Heidegger chama de mundo. Ela é o elemento estrutural que fornece, em cada caso e em cada época, a rede de significância a partir da qual as coisas do mundo e os fatos da vida se tornam inteligíveis, ou seja, se mostram para o ser humano como significativos. Por isso, a linguagem será declarada, na *Carta*, como “a casa do ser”, ou seja, como o *a priori* que se mostra ao ser humano como “realidade”. Nessa perspectiva, também o ser humano pertence à linguagem, no sentido de que suas possibilidades de autocompreensão e autoformação estão atreladas à realidade que a cada vez se abre ou se fecha com a linguagem. (Doro, 2020, p. 6)

Sendo assim, depreende-se que Heidegger aborda a questão existencial ligada à linguagem: “Na perspectiva oferecida por Heidegger, é o pensamento do ser que abre aos indivíduos a compreensão mais radical de suas possibilidades existenciais (caminhos para sua autoformação) e, ao mesmo tempo, compromete-os com uma proposta política que desautoriza visões fechadas acerca do ser humano e da sociedade.” (Doro, 2020, p. 3-4). A escolha do nome do livro é, portanto, mais do que uma mera referência metafórica, mas um forte indício que aponta para a discussão dessa temática na obra.

Considerada essa visão geral sobre a estrutura do livro e sobre essa referência a Heidegger em sua abertura, podemos dizer que *A morada do ser* é um livro metonímico, no sentido de que usa a figura de linguagem da metonímia⁵ de uma forma global, em que o espaço físico (prédio e cada um dos apartamentos), ou seja, o concreto, representa uma sociedade que preza a privacidade (e, por extensão, a alienação), ou seja, o abstrato, e, dessa relação, emergem as questões existenciais vividas pelos indivíduos inseridos nessas separações representadas pelos apartamentos.

⁵ “A metonímia consiste no emprego de uma palavra por outra, com que se acha relacionada.” (CUNHA, 2008, p. 358). Aqui a empregamos, como dissemos, em um sentido amplo, em que o prédio (parte) representa a sociedade contemporânea (todo).

O livro retrata a sociedade urbana da década de 1970, posto que a ficção deste período é justamente aquela que deixa de falar de temas ligados à vida na zona rural e passa a tratar dos centros urbanos, como explica Pellegrini:

A industrialização crescente desses anos vai — em última instância — dar força à ficção centrada na vida nos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então. [...] No nível econômico, grosso modo, assiste-se à introdução do país no circuito do capitalismo avançado, com a conquista e ampliação de mercados, inclusive para a cultura, que, aos poucos, vai aprofundando seu caráter de mercadoria. Dentre os principais aspectos dessas transformações — no que interessa à literatura — destaca-se a consolidação de uma poderosa e sofisticada *Indústria Cultural* (de que a televisão é a ponta-de-lança) [...] (Pellegrini, 2002, p. 358)

A indústria cultural a que se refere Pellegrini é abordada por Adorno e Horkheimer (1969) no capítulo dedicado ao tema intitulado “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” do livro *Dialética do esclarecimento*, publicação importante dos filósofos, na qual eles criticam o uso da cultura para fins meramente comerciais:

A cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la. É por isso que ela se funde com a publicidade. Quanto mais destituída de sentido esta parece ser no regime do monopólio, mais todo-poderosa ela se torna. (Adorno; Horkheimer, 1969, p. 76)

Apontada por Pellegrini como ponta de lança, isto é, como principal meio de comunicação (e de dominação) da indústria cultural, a televisão também é citada por Adorno e Horkheimer:

A televisão visa uma síntese do rádio e do cinema, que é retardada enquanto os interessados não se põem de acordo, mas cujas possibilidades ilimitadas prometem aumentar o empobrecimento dos materiais estéticos [...] (Adorno; Horkheimer, 1969, p. 58)

O papel da televisão em *A morada do ser* é muito relevante, comumente representativa de um forte poder dominante sobre as pessoas, como veremos nas análises dos textos nos próximos capítulos.

Contos de amor rasgados é o terceiro livro de microcontos de Marina Colasanti, publicado pela primeira vez em 1986, pela editora Rocco, contendo cem microcontos. Como o próprio nome diz, o livro fala de amor, mas de uma forma disruptiva (rasgada), questionando relações de diversos tipos, além de refletir sobre questões de gênero, posto que

Marina Colasanti era declaradamente feminista, como explica Frederico Helou de Andrade (2012):

À época do lançamento da primeira edição de *Contos de Amor Rasgados*, em 1986, o Brasil se redemocratizava após 21 anos de ditadura militar e Colasanti, assumidamente feminista, trabalhava como editora de comportamento na revista Nova. Logo, a Segunda Onda Feminista chegava ao fim no exterior, mas ainda se estenderia, no Brasil, até a IV Conferência Mundial sobre a Mulher: “Igualdade, Desenvolvimento e Paz”, em 1995, na capital chinesa, em que foi expandida a preocupação em relação a tópicos concernentes às mulheres em questionamentos de gênero. (Andrade, 2012, p. 9)

Com humor, Marina Colasanti sai do senso comum, adicionando um pouco de fantástico às suas narrativas breves, que sempre exigem uma leitura atenta, como também pontua Andrade:

Caberá ao leitor de *Contos de Amor Rasgados*, então, de maneira paradoxal, ser coautor dos minicontos, pois terá de perceber o artifício da arte e participar dela ativamente como recriador da ficção que está diante de seus olhos. O leitor não mais poderá conformar-se com uma leitura agradável, prazerosa, despretensiva, descompromissada. [...] o receptor dos textos deverá ser, ao mesmo tempo, crítico, leitor e coescritor [...] (Andrade, 2012, p. 11)

Essa abertura de lacunas que exige uma complementação e precisa da participação do leitor é, como vimos, segundo Souza (2021), uma das características do microconto. E o fato de o leitor não poder conformar-se com uma leitura despretensiva, rompendo com os padrões de escrita, é também um projeto da Modernidade, o que demonstra que as obras da autora se situam entre esse movimento e o da contemporaneidade.

Ademais, o prólogo do livro intitulado “Enfim, um indivíduo de ideias abertas” introduz essa ideia de que, para ler o livro (e também para escrevê-lo), é preciso estar com a “cabeça aberta”, ou seja, estar com a mente receptiva a novas ideias e possibilidades:

A coceira no ouvido atormentava. Pegou o molho de chaves, enfiou a mais fininha na cavidade. Coçou de leve o pavilhão, depois afundou no orifício encerado. E rodou, virou a pontinha da chave em beatitude, à procura daquele ponto exato em que cessaria a coceira.
Até que, traque, ouviu o leve estalo e, a chave enfim no seu encaixe, percebeu que a cabeça lentamente se abria. (Colasanti, 1986, p. 11)

Hora de alimentar serpentes, publicado em 2013 pela editora Global, é o último livro de microcontos de Marina Colasanti e o que, de longe, revela a maior produção da autora neste gênero. Em suas impressionantes 445 páginas, Marina Colasanti realiza importantes

procedimentos na construção de suas breves narrativas, especialmente naquelas que usam o humor como equilíbrio da densidade presente nos temas trabalhados.

Acompanhando a extensão da obra, o tema também é abrangente, pois, como o próprio livro traz em sua sinopse, ele engloba toda a bagagem cultural da autora, inclusive ao se referir aos outros três livros que analisaremos neste trabalho como uma trilogia:

[...] Ironia e doçura constroem personagens que, por mais imprevisíveis e erráticos, nos soam admiravelmente familiares. E o cotidiano mais prosaico — como a insônia e seus habitantes — convive com os ecos vindos da pintura, da filosofia, dos grandes autores. Pois se na trilogia anterior *Zoológico* tratava da animalidade, *A Morada do Ser* estava centrado no corpo e na casa, e *Contos de Amor Rasgados* [...] cuidava do amor, neste *Hora de alimentar serpentes* dialoga com o universo cultural que recebeu. (Colasanti, 2013)

Isso significa que tudo o que Marina Colasanti aprendeu e experienciou em uma vida longa (até então de 76 anos), tendo morado em países de três continentes (África, Europa e América), vivenciado a Segunda Guerra Mundial⁶ de perto, estudado na Escola de Belas Artes, trabalhado como jornalista, casado com um escritor⁷, e vivido a maternidade, só para citar alguns exemplos, está nesta produção, em um processo de extrema concisão e máxima significação, posto se tratar da obra em que os microcontos atingiram o menor número de palavras, muitos deles compostos por apenas uma linha..

A serpente aparece como uma personagem que perpassa toda a obra, costurando os temas das narrativas, como anuncia o prólogo:

Enfiou a serpente na agulha. E começou a costurar. (Colasanti, 2013, p. 13)

Desse modo, como destaca Freitas: “a intertextualidade com o arquétipo enigmático da serpente, relaciona-se nesse texto com o processo de criação das mininarrativas”. (Freitas, 2021, p. 130). Portanto, essa figura que metalinguisticamente é o próprio livro (com sua capa que representa a pele da serpente em *zoom*), além de aparecer no título e também figurar como personagem em alguns microcontos, liga toda a obra, tornando-a uma unidade, ao gosto de Marina Colasanti, que, como vimos nas outras obras de forma sistematizada, trabalha com estruturas bem definidas.

⁶ O pai de Marina Colasanti, Manfredo Colasanti, combateu nas duas grandes Guerras Mundiais.

⁷ Marina Colasanti foi casada com Affonso Romano de Sant'Anna, que era poeta, cronista e crítico literário. Ele teve uma sólida carreira acadêmica e lecionou literatura em universidades no Brasil e no exterior. Entre seus vários livros, destacam-se *Que país é este?* e *Drummond, o gauche no tempo*. Affonso faleceu poucos dias após Marina Colasanti, no mesmo ano de 2025.

A serpente é um símbolo poderoso, que abrange diversos e múltiplos sentidos. Entre eles, cabe destacar o fato de o animal, na mitologia cristã, ser descrito como um ser astucioso e inteligente, capaz de construir enredos, como aquele descrito em Gênesis, que levou à queda original e expulsou o ser humano do paraíso por ter comido (ou seja, se alimentado — conexão com o título do livro) do fruto do conhecimento do bem e do mal.

Outro sentido importante está na relação entre o feminino e a serpente, emulado insistentemente pela narrativa do patriarcado como algo negativo, que nos levou à queda. Marina Colasanti redimensiona criticamente essa narrativa no ato de alimentar a serpente, via linguagem, e de utilizar-se da astúcia dela para construir o seu projeto escritural mais ousado, que se consolida neste livro.

2. MICROCONTO E IRONIA: LACUNAS DE SENTIDO

O microconto, como dissemos na introdução deste trabalho, é um gênero literário que, segundo Souza (2021), tem como uma das suas características principais a construção de lacunas de sentido a serem preenchidas pelo leitor. Em outras palavras, é necessário compreender as elipses e construir sentidos por meio de inferências advindas de uma leitura aprofundada para a real compreensão de um microconto.

Na leitura da ironia, por sua vez, ocorre um processo muito semelhante. Ao utilizar essa figura de linguagem, o autor do texto não dá todas as informações necessárias para a sua compreensão, mas cria uma ausência que exige do leitor participação na narrativa ao dialogar com o que está materializado, ou seja, com o que é dito, e inferir o que não está, ou seja, o que não é dito, preenchendo as referidas lacunas de sentido. A importância do leitor para que a ironia seja compreendida e para que os questionamentos gerem as reflexões propostas pelo texto é defendida (e explicada) por Hutcheon, em sua importante *Teoria e política da ironia*:

A ironia é uma estratégia *relacional* no sentido de operar não apenas entre significados (ditos, não ditos), mas também entre pessoas (ironistas, interpretadores, alvos). O significado irônico ocorre como consequência de uma relação, um significado performativo, dinâmico, de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados, primeiro, como o propósito de criar algo novo e, depois, [...] para dotá-lo da aresta crítica do julgamento. [...] ideia de significado irônico como *relacional*, como resultado de juntar — até mesmo de friccionar — o dito e o não dito, cada um assumindo um significado apenas em relação ao outro. Por certo, essa (como a maioria) não é uma relação de iguais: o poder do não dito de desafiar o dito é a condição semântica que define a ironia. (Hutcheon, 2000, p. 91, grifos próprios)

Portanto, a ironia é intencional e “[...] acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce na relação entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações.” (Hutcheon, 2000, p. 30).

A pesquisadora brasileira Camila da Silva Alavarce, ao discorrer sobre a ironia, a paródia e o riso, também destaca a participação do leitor para a compreensão do humor: “Sem a participação do sujeito na construção do sentido, essas categorias não existem — pelo menos não enquanto ‘ironia’, ‘paródia’ e ‘riso’”. (Alavarce, 2009, p. 12). Especificamente sobre a ironia, ela explica:

[...] o estudo da ironia exige o reconhecimento de um sentido literal e de outro figurado, uma vez que esse “recurso” se constitui de um significante para dois significados contraditórios ou incompatíveis. Aquele que pratica a ironia qualifica o enunciatário, pois o julga capaz de perceber os índices que sinalizam esse

procedimento, participando, assim, da construção da significação irônica. (Alvarce, 2009, p. 29)

Considerando essa proximidade entre o microconto e a ironia, especialmente na construção do humor, dado que, segundo Hutcheon, uma das funções da ironia é a função lúdica, que “banaliza a seriedade essencial da arte” (Hutcheon, 2000, p. 70), veremos neste capítulo como a ironia é construída por Marina Colasanti em seus microcontos, por meio da relação entre o dito e o não dito, especialmente na construção de sentidos que levam ao efeito cômico.

Portanto, com o objetivo de verificar o uso da ironia nos microcontos de Marina Colasanti, faremos a análise de textos significativos da autora que utilizam esse procedimento, de maneira cronológica. Para isso, leremos, em sequência, “Uma história 3x4” e “Rotina”, do livro *Zooilógico*; “Apto 201” (ou “Compacto”) e “Apto 305” (ou “Obrigado, senhor!”), de *A Morada do ser*; “Nunca conspurcando a família” e “Olhando para o horizonte da vida”, de *Contos de amor rasgados*; e, por fim, “O dia do”, “Questão de *timing*” e “De fato”, de *Hora de alimentar serpentes*.

2.1 UMA HISTÓRIA 3X4

Para iniciar as análises dos textos selecionados, vejamos o microconto de número 22, “Uma história 3x4”, do livro *Zooilógico*:

22 uma história 3x4

Foi tirar fotografia que daria ao namorado quando tivesse um. Retrato 3x4 para ele levar na carteira, de corpo inteiro para levá-la toda. Mas a senhora não cabe! transbordou o fotógrafo. Não aceitou outro formato, nem quis esperar por regimes. Na praça vazia foi se afastando da câmara passo a passo obedecendo às ordens, até caber toda com sua fartura, coxas peitos e nádegas, minúscula mulher de bolsa branca. (Colasanti, 1975, p. 54-55)

Iniciemos esta leitura pelo título, qual seja, “Uma história 3x4”. Depois do número 22, que indica que ele faz parte de uma sequência numerada que integra o livro, segue-se a ideia incomum de uma história caracterizada por 3x4, aproximando literatura (uma história) da fotografia (3x4), no movimento metalinguístico de chamar uma história pelo que ela é, ao mesmo tempo em que usa como adjetivo um tipo específico (e mínimo) de foto. Portanto, já nesse primeiro momento, é possível inferir que se trata de uma narrativa pequena, ou, ainda, uma narrativa que se refere a algo que caiba em um padrão determinado.

Partindo para o enredo, descobrimos que se trata de uma mulher que curiosamente resolve tirar uma fotografia de corpo inteiro que caiba em uma foto de três centímetros de largura por quatro centímetros de comprimento com o objetivo de presentear um futuro namorado. Mesmo contrariado, o fotógrafo atende ao seu desejo pedindo que ela se afaste até o ponto de enquadrá-la perfeitamente. Note-se que, mesmo se tratando de um resumo superficial, o texto usado aqui para descrever a narrativa tem praticamente o mesmo número de palavras do texto original e, claro, não compreende a sua força imagética e simbólica, muito menos os sentidos que emergem dele. Por isso, vejamos a trama e os aspectos que a tornam singular, a começar pela ausência de qualquer item que contextualize o tempo e o espaço ou que descreva inicialmente a personagem. Estas são características próprias do gênero microconto, que o diferem do gênero conto, como defende Souza (2021):

A economia de recursos dá-se no conto e no microconto, mas de forma manifestadamente diversa; a importância do conhecimento enciclopédico possui *status* diferenciado; os elementos da narrativa têm graus de enxugamento incomparáveis; o não-dito constitui a quase totalidade do microconto; os recursos estilísticos operam no limite mínimo de sua materialidade e no máximo de suas possibilidades semióticas. (Souza, 2021, p. 154)

Sendo assim, sem qualquer introdução, a linha inicial do texto já apresenta de forma sucinta a motivação da protagonista: “Foi tirar fotografia que daria ao namorado quando tivesse um”. Essa ideia ilógica e inusitada de presentear um namorado inexistente prontamente desautomatiza o olhar para o texto e capta a atenção do leitor, especialmente porque essa desautomatização é potencializada pelo humor que emerge do final da frase: “quando tivesse um”, aguçando a curiosidade para os acontecimentos posteriores.

Na frase seguinte, o narrador onisciente revela o tipo de fotografia desejada pela personagem, mostrando ainda mais o seu caráter singular: “Retrato 3x4 para ele levar na carteira, de corpo inteiro para levá-la toda”. Dessa singularidade, emerge o humor, que advém da quebra de padrões do senso comum. Nesse sentido, podemos considerar a narrativa como incongruente, ou seja, relacionada aos estudos de Alvarce (2009) e à teoria da incongruidade de Eagleton (2023), que veremos com mais profundidade no próximo capítulo.

Posto isso, dá-se o conflito, pois o fotógrafo questiona o pedido, já que o formato 3x4 é usado para retratar apenas o rosto das pessoas. E essa intervenção da personagem, mais uma vez, se dá de modo enxuto, sem qualquer característica que demonstre formalmente o diálogo, como o sinal de travessão ou aspas, embora a fala esteja em discurso direto: “Mas a senhora não cabe! transbordou o fotógrafo”. Além disso, o uso de um verbo de enunciação incomum é

mais um ponto de atenção para a escolha proposital de cada elemento na composição do texto. A palavra “transbordou” traz em si possibilidades semânticas amplas, como se verifica em uma simples consulta ao dicionário:

transbordar

trans·bor·dar

vtd, vti e vint

1 Sair ou fazer sair fora das bordas, das margens.

vtd, vti e vint

2 fig Manifestar(-se) impetuosamente; não poder conter-se.

vti

3 fig Espalhar-se em várias direções; derramar-se.

vti

4 fig Estar repleto, ter em demasia.(Michaelis, 2025)

Isso significa que o uso deste termo, ao mesmo tempo que dispensa longas descrições sobre o estado de perplexidade e de chateação do fotógrafo na intenção de negar a proposta, também carrega a ideia de ultrapassar limites, em contraponto com o desejo da personagem de se fazer caber: “Não aceitou outro formato, nem quis esperar por regimes”. O que se sucede é um movimento de afastamento da personagem, ao reduzir-se para o desejado enquadramento da câmera: “Na praça vazia foi se afastando da câmara passo a passo obedecendo às ordens, até caber toda com sua fartura, coxas peitos e nádegas, minúscula mulher de bolsa branca” (Colasanti, 1975, p. 55) .

Em um primeiro plano de leitura, há a resolução do conflito em um final feliz, afinal, a personagem protagonista realiza o seu desejo de obter uma foto sua de corpo inteiro no formato 3x4. Entretanto, em um segundo plano de leitura, há um outro conflito, que não se dissolve, mas gera uma reflexão sobre a padronização do corpo feminino. Esse tema emerge do texto de diversas maneiras: na intenção da personagem em ter um namorado, alguém que a deseje publicamente a ponto de levar sua foto na carteira; no julgamento da personagem do fotógrafo ao dizer que a mulher era grande demais para caber em uma foto pequena; na menção da personagem em não esperar por regimes, isto é, não fazer dieta para emagrecimento; no uso da antítese **fartura** x **minúscula mulher** construída em seu movimento de se afastar para caber no formato da foto; na metáfora do formato 3x4 da foto sendo usada como um limite de tamanho e um modelo definido; por fim, na própria ideia central do desejo da mulher em se encaixar em um padrão.

Essa discussão é potencializada pela força imagética da mulher se afastando em praça pública, reduzindo-se sob o olhar (e obedecendo às ordens) do fotógrafo para caber na foto padronizada. A descrição dessa situação é sutilmente cômica, pois, ao mesmo tempo que

ênfatiza o seu caráter excêntrico, destaca as características físicas da protagonista: “até caber toda com sua fartura, coxas peitos e nádegas, minúscula mulher de bolsa branca”. A escolha das palavras para essa descrição, além de, como dissemos, construir a antítese **fartura x minúscula mulher**, potencializa o seu tamanho e também o esforço para reduzi-lo, ao aglutinar as palavras “coxas peitos e nádegas”, sem, inclusive, usar vírgula.

No entanto, paradoxalmente, também é possível ler a atitude da personagem da mulher como transgressora, posto que ela se recusa a deixar qualquer parte de seu corpo fora da fotografia, ou seja, ela transborda todo o seu enorme ser, metonimicamente representado por suas “coxas peitos e nádegas”, questionando regras e impondo o seu desejo sobre elas. Nessa leitura, a mulher não se submete a ordens, mas dita regras. Essa leitura de uma mulher que questiona os padrões impostos pela sociedade é típico de autoras contemporâneas, como aponta Pellegrini (2002) em seu artigo “A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade”:

Essa nova mulher que se expressa na ficção (e na poesia) contemporânea revela agora uma consciência crítica bastante madura e um impulso de questionar com veemência os modelos femininos de submissão herdados da sociedade patriarcal, que a restringiam à esfera privada. Rompendo os limites do eu, antes reiteradamente traduzido numa temática lírico-sentimental, ela, hoje, além de si mesma, busca também o outro, o ser humano em crise dos novos tempos. A voz que fala, portanto, na ficção feminina mais recente, revela-se também cada vez mais como uma voz coletiva (e isso, de certo modo, também se pode afirmar a respeito dos homossexuais), transformando problemas apenas femininos em questões de âmbito geral, assim quebrando a pseudo-protetora esfera privada para assumir todos os riscos da esfera pública. Assim, sua nova imagem é a da transgressão, por meio da qual ela parece ter chegado a uma literatura ético-existencial, que rompe a oposição maniqueísta criada pela sociedade (anjo/demônio, esposa/prostituta, etc.), revelando-se contraditória e paradoxal, na medida em que assume como suas as faces plurais de todo ser humano. (Pellegrini, 2002, p. 363)

Sendo assim, a personagem disruptiva quer um namorado que a deseje por inteiro, como ela é, sem tentar inseri-la no padrão de mulher bonita para só depois desejá-la. Assim, ele terá que “levá-la toda” ao se relacionar com ela. Dessa forma, os dois modos de ver a mulher (como aquela que se reduz literalmente e metaforicamente para encaixar-se no padrão e como aquela que subverte os padrões da fotografia e da sociedade) são possíveis no texto. Esta é a magia da construção das lacunas em um microconto: abrir as possibilidades de leitura. A ironia deste texto está em permitir duas leituras contrastantes por meio do julgamento que fazemos ao interpretar o comportamento da mulher descrito no texto. O julgamento é uma característica inerente às manifestações irônicas, como explica Alvarce ao citar Hutcheon:

[...] essa categoria possui duas importantes funções: uma semântica contrastante, e outra pragmática avaliadora. A primeira deve ser entendida como um assinalar de diferenças de sentido; desse modo, essa função (a semântica contrastante) se origina na sobreposição de contextos semânticos – o que é afirmado e o que é intencionado pelo produtor daquele discurso. A segunda função, geralmente esquecida, segundo Hutcheon – por parecer óbvia demais –, é, no entanto, extremamente importante, pois estabelece a avaliação, o julgamento, propriedades inerentes a quase todas as manifestações irônicas. (Alvarce, 2009, p. 119-120)

Considerando as possibilidades de leitura aqui levantadas, analisemos as palavras finais da descrição da imagem, quais sejam, “bolsa branca”. Considerando que cada palavra e cada pontuação (e também cada ausência) é relevante para a construção do microconto, com essas palavras finais não seria diferente. Essa intrigante menção nos faz pesquisar a simbologia que ela traz ao texto. Por isso, primeiramente, vejamos o objeto, isto é, a bolsa, item que a personagem carrega. No sentido figurado, ela pode representar todos os anseios que a mulher carrega, ou seja, a bolsa pode ser lida como a metáfora do seu estado emocional.

No entanto, o texto não cita apenas uma bolsa, mas uma bolsa branca. Por isso, cabe também analisar os efeitos de sentido que essa cor remete. Em consulta ao dicionário de símbolos, temos uma vasta descrição das representações dessa cor. Podemos destacar aquela que a relaciona à candidatura: “o branco — *candidus* — é a cor do candidato, i.e., daquele que vai mudar de condição (*os candidatos às funções públicas vestiam-se de branco*)” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 141). Esta relação da cor branca à candidatura é relevante para a interpretação do texto porque a personagem da mulher é candidata a namorada, já que ela está tirando uma foto para presentear um possível futuro namorado. Então o branco seria a representação do momento que antecede este acontecimento, dessa possibilidade de um relacionamento feliz. Citando o pintor W. Kandinsky, há uma definição no mesmo dicionário sobre a cor branca, que remete a esses significados: “O branco produz sobre nossa alma **o mesmo efeito do silêncio** absoluto... Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas... É um nada, pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada **anterior a todo nascimento, anterior a todo começo**” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 142, grifos próprios).

Além disso, o branco remete à alvorada, às vestes da noiva e à pureza:

[...] o branco não é uma cor solar. Tampouco é a cor da aurora, mas sim a da alvorada — esse momento de vazio total entre a noite e o dia, quando o mundo onírico recobre ainda toda realidade: ali está o ser interdito, suspenso numa brancura côncava e passiva. E, por esta razão, esse é o momento dos mandados de busca, dos ataques de surpresa e das execuções das penas capitais, ocasião em que o condenado [...] veste uma camisa branca, significativa de submissão e de disponibilidade. Igual significado têm, também, a vestimenta branca dos comungantes e a da noiva, ao dirigir-se para

seus esponsais; costuma-se chamar essa roupa de *vestido de noiva* ou *de casamento*, erradamente: pois é o vestido daquela **que se dirige** para o casamento. [...] É a cor da **pureza**, que não é originariamente uma cor positiva, a manifestar que alguma coisa acaba de ser assumida; mas sim uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi realizado ainda. E é este justamente o sentido de origem da brancura **virginal** [...] (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 142-143, grifos próprios)

Esses significados reiteram o desejo da personagem de ter um namorado, revelando sua pureza e sua provável virgindade, ao mesmo tempo que demonstram o caráter aberto e cheio de possibilidades do microconto, posto que a palavra “branca” marca o final do texto, sugerindo o nada anterior a algo que ainda está por vir.

Para finalizar, ressaltamos que o caráter metalinguístico, isto é, do texto que remete ao próprio texto, marca este microconto e é própria do fazer literário do século XX, da qual ainda pertence à obra, segundo Barthes (2007):

Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a se sentir dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. (Barthes, 2007, p. 27-28)

Considerando essa figura de linguagem, ao voltar ao título, “história 3x4” refere-se ao texto como uma narrativa pequena, mas carregada de significados e de possibilidades de leitura, ou seja, uma narrativa que diz muito com pouco. Para utilizar as palavras do texto, podemos dizer que ele, como a personagem, reduz-se ao mesmo tempo que transborda. O uso do termo “3x4”, que vem da fotografia, para definir a história contada revela o caráter experimental do livro em trazer outros códigos para o texto, aspecto da literatura da década de 1970 evidenciado por Antonio Manoel dos Santos Silva em *Os Bárbaros Submetidos* (2006):

[...] a prosa de ficção brasileira toma duas direções inventivas, [...] uma se cinge ao universo da literatura e a seu código de base, ou seja a linguagem verbal; outra acolhe outros códigos, artísticos como os do arabesco e do desenho, do cinema e do teatro, da arquitetura e da fotografia, ou não artísticos como os da formulação geométrica ou matemática, do jornalismo e da publicidade, da televisão e do rádio etc. Embora as experimentações de segundo tipo pudessem ser notadas antes, intensificaram-se na década de 1970 [...] Com raras exceções, os experimentos, geralmente múltiplos numa mesma obra, nos reportam ao cinema ou à técnica cinematográfica, mas também a outros meios como o jornal, as histórias em quadrinhos, o rádio-jornalismo, a televisão. (Silva, 2006, p 32-33.)

Há, portanto, nessa sutil intersecção de linguagens artísticas a tentativa de definir o microconto, essa narrativa breve e concisa, que pode ser mesmo comparada a uma fotografia, a um *frame*, um breve momento, aberto de possibilidades sobre o que precede e o que sucede ao seu acontecimento.

2.2 ROTINA

Vejamos mais um texto contido no livro *Zooilógico*:

45 rotina

Todos os dias, terno gravata. Tomava café apressado, despedia-se da mulher, entrava no carro. O carro estacionado na sala.
Punha o paletó no banco de trás, segurava o volante. No retrovisor o quadro de *flamboyant*. Demorava. O trânsito, cada dia pior.
Chegava, desligava a chave, trancava o carro. De pasta, ia para o quarto e, para frente e para trás, passava o dia na cadeira de balanço.
Às seis, pontual, atravessava a sala, entrava no carro. A mulher sempre o esperava na volta para o abraço desajeitado por causa da pasta.
Até aquele inverno mais frio que, fechadas as janelas, a sala se encheu de monóxido de carbono. (Colasanti, 1975, p. 102-103)

Nesse texto, o narrador onisciente neutro mostra com sua inerente impessoalidade a rotina da personagem, que começa de maneira trivial (com destaque para o fato de as ações se aglutinarem ao ponto de não haver vírgula ou outro elemento, como a conjunção *e*, entre as palavras “terno” e “gravata”), mas logo se torna ilógica (condizente com o projeto do livro), a começar pelo fato de o carro estar “estacionado na sala”. O carro, tido como símbolo do progresso, é um simulacro no texto e não leva a personagem a lugar algum. Ela tem uma rotina cíclica e mecânica, na qual repete ações que começam e terminam dentro da própria casa.

Essa rotina, que funde a vida doméstica com a vida pública, acaba por se tornar paralisante, representada especialmente pela cadeira de balanço, que leva a personagem para frente e para trás, sem que ela realize qualquer deslocamento com o movimento. O texto mostra o lado animal do homem ao repetir ações sem sentido, e é quase impossível não associar esses movimentos cíclicos da personagem com a corrida dos ratos em uma gaiola, que comumente é usada como metáfora da armadilha do trabalho e da vida dedicada a uma busca desenfreada, sem fim e sem sentido.

O fim surpreendentemente trágico⁸ é, ao mesmo tempo, irônico por, pelo menos, dois motivos. Um deles é o fato de o carro, como dissemos, símbolo do progresso da vida moderna, ser, pelo contrário, o motivo da morte das personagens, qual seja, a intoxicação por monóxido de carbono liberado pelo carro estacionado na sala. O outro é a própria morte como única saída possível do aprisionamento da personagem (ou das personagens, considerando que a mulher também realiza ações repetitivas).

Esse não é um texto propriamente cômico, a não ser por uma leitura que considere o desfecho como dotado de um humor negro, em consonância com o fato de haver humor em estar livre das convenções sociais, como na teoria do alívio, abordada pelo crítico literário Terry Eagleton, em seu livro *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*: “[...] Para a teoria do alívio, todo humor envolve esse efeito de deflação, como no ímpeto de dessublimação que economizamos na energia investida em questões sérias, ou na repressão de certos desejos ilícitos, e despendemos, em vez disso, na forma de riso.” (Eagleton, 2023, p.28)

Dessa maneira, o humor depende da contribuição do leitor em julgar o comportamento das personagens e, desse modo, depreender a ironia (ou as ironias) contidas na história narrada, como elencamos. Portanto, ao fazer esse julgamento, o leitor pode tanto se identificar quanto se distanciar. Ao se identificar, o riso vem do alívio em constatar a sua condição de ser humano preso em um sistema sem um verdadeiro sentido, que o leva inevitavelmente à morte. Ao se distanciar, sendo capaz de enxergar a falta de inteligência das personagens evidenciadas em suas más escolhas, como deixar o carro dentro da sala, por exemplo, o riso vem do lugar de superioridade no qual o leitor se coloca. Essa é a teoria da superioridade que, como explica Eagleton, data dos mais remotos tempos:

O argumento — de que o humor surge da gratificante percepção da fragilidade, estupidez ou absurdidade dos outros seres humanos — é antigo. Ele pode ser encontrado no livro de Salomão, no qual Jeová ri das calamidades que reservou para os inócuos. Esse é um de vários exemplos de riso divino nas escrituras hebraicas, a maioria dos quais é desdenhosa, e não afável. (Eagleton, 2023, p. 39)

Dos dois pontos de vista, a forte ironia do texto faz dele um microconto extremamente significativo como exemplo mais claro da metáfora do mundo humano criada por Marina Colasanti no livro *Zoológico*, no qual animais (sendo o humano um deles) se acham

⁸ Em uma possível leitura, pois o microconto indicia a morte, ao finalizar com a informação de que a rotina acaba quando a sala se enche de monóxido de carbono — “Até aquele inverno mais frio que, fechadas as janelas, a sala se encheu de monóxido de carbono” (Colasanti, 1875, p. 103) —, mas não afirma claramente que as personagens morreram em decorrência da intoxicação por esse gás.

coerentes e sensatos ao realizar ações ilógicas. Isso traz à tona a ilusão do progresso na sociedade industrializada.

2.3 APT° 201

Vejamos o microconto “Apt° 201”, intitulado também (ou na verdade) “Compacto”, que é o nome que aparece no sumário da última página do livro *A morada do ser*:

Parecia amplo, na planta. Pelos cálculos, tudo dela caberia. Mas passado o habite-se, cresciam os móveis manuelinos.
No quarto coube a cama, e a deixar as portas do armário para sempre fechadas, preferiu abertas exibindo espelhos. Dentro, as mesinhas-de-cabeceira continuavam par.
Na sala, *étagère*, poltronas, sofá, a rica cristaleira. O lustre de pingentes deitou sobre a mesa, desconfiança do teto. Na varanda colocou a marquesa, no banheiro piano. Estantes na cozinha.
Quanto a ela, continuou morando na casa da mãe. (Colasanti, 2004, p. 25)

Analisemos o texto passo a passo, a começar pelo título. Ressaltamos que a escolha de revelar o que seria o verdadeiro título no final do livro⁹ é importante para este texto, pois preserva a surpresa do desfecho, construída pela quebra de expectativa em uma única (e última) frase. Se o leitor tem a informação de que o texto prestes a ser lido chama-se “Compacto”, as expectativas passam a girar em torno da ideia de falta de espaço, mas, apenas com o número do apartamento na “porta” do texto, a entrega de possibilidades é muito maior.

O início, em “Parecia amplo, na planta. Pelos cálculos, tudo dela caberia. Mas passado o habite-se¹⁰, cresciam os móveis manuelinos”, já traz o conflito (como se caracterizam muitos microcontos, por conta de sua concisão inerente), que é o fato de o apartamento ser menor do que o esperado pela moradora. Esse fato é corroborado pela imagem criada dos móveis crescendo no apartamento, que, embora carregue a ideia do aumento do número de objetos, também pode ser lida como uma personificação dos móveis por meio do uso do verbo “crescer”, ação que sugere o desenvolvimento natural de seres animados. Além disso, “crescer” ainda permite uma outra leitura, por extensão, considerando o sentido de “investir contra alguém” (Michaelis, 2025). Nessa leitura, os móveis estariam investindo contra, ou seja, enfrentando a personagem, em uma disputa por espaço.

As soluções apresentadas na sequência levam a entender que ela consegue resolver o imprevisto, dispondo, nos cômodos do apartamento, seus móveis manuelinos, isto é, móveis

⁹ Como vimos na introdução deste trabalho, o livro *A morada do ser* tem dois sumários: um no início do livro com o título dos microcontos formado por números de apartamentos e outro, no final, com outro título.

¹⁰ Documento que declara que um imóvel está pronto para ser habitado.

antigos, de estilo decorativo português: “Estilo manuelino é a nomenclatura mais popular no mercado de antiguidades e do público em geral. Lembramos que o dito estilo refere-se à arquitetura portuguesa de cunho tardo-gótico. Geralmente é invocado para identificar os móveis de estilo nacional-português [...]” (Malta, 2007, p. 16). Para o texto que ora analisamos, importa entender que são móveis de prestígio por serem antiguidades valiosas, que se caracterizam por serem rebuscados, grandes e pesados, já que são constituídos de madeira maciça.

Dessa forma, o que se segue são soluções, ora comuns e coerentes, como os objetos escolhidos para compor a sala: “*étagère*”¹¹, poltronas, sofá, a rica cristaleira”; ora incomuns, como deixar as portas do guarda-roupa “abertas exibindo espelhos” para não se desfazer das mesinhas de cabeceira, que ficam dentro do armário; ora incoerentes (ou ilógicas, para usar uma palavra que define o projeto do livro *Zoológico*), como colocar o piano no banheiro e o lustre sobre a mesa, sendo que essas últimas chegam a ser cômicas pelas imagens criadas, que beiram à falta de verossimilhança.

Por fim, os móveis ocupam todo o espaço restrito do apartamento, fazendo com que a mulher opte por não deixar a casa da mãe (o que pode ser lido tanto literalmente quanto metaforicamente). O humor se faz pelo desfecho inusitado, construído por meio de uma quebra de expectativas, já que as soluções apresentadas no desenvolvimento da narrativa levam a crer que o conflito da falta de espaço seria findado pela disposição dos móveis no apartamento, quando demonstra que, na realidade, esse conflito não se desfaz e a protagonista recua, continuando na casa da mãe, ou seja, não realizando a mudança.

Note-se que a ironia é construída pelo dito, que é o tamanho exacerbado dos móveis antigos em comparação ao tamanho compacto do apartamento, e também pelo não dito, que é (entre outras leituras possíveis, considerando as lacunas inerentes ao microconto, como aponta Souza (2021)) o valor e a importância que a protagonista dá as suas coisas em detrimento de si própria e do seu apego material por causa do prestígio e do *status* que os móveis representam. Portanto, a ironia é intencional e, como vimos, segundo Hutcheon (2000), acontece como parte de um processo comunicativo.

Sendo assim, por extensão, o narrador convida o leitor ao riso e permite a interpretação de que a protagonista, além de apegada aos móveis, também é apegada à sua vida de dependência financeira e emocional, representada pela figura da sua mãe. O texto traz em si muitos dos temas e das reflexões sobre o ser e o mundo, que se repetem em todo o livro

¹¹ *Étagère* é uma palavra de origem francesa usada para designar “Espécie de estante, sem portas, com prateleiras, para guardar louças, adornos etc.”, conforme consulta ao dicionário *Michaelis on-line*.

A morada do ser, como a falta de espaço das moradias modernas, o valor das coisas em detrimento das pessoas, as relações familiares, a importância dada ao *status* social, a ilusão de liberdade que causa a aquisição de uma moradia e a noção de propriedade, entre outras.

2.4 APT° 305

Vejamos o que há em Apt° 305, também contido em *A morada do ser*:

Sim, a vida lhe fora generosa, era um homem bem-sucedido, disse para si mesmo botando a chave na fechadura. Tinha um bom emprego, assegurou-se largando o embrulhinho da marmita sobre o jornal do vovô. Tinha uma boa esposa, gabou-se pendurando o paletó em cima do amante escondido no armário. Belos filhos, ponderou entrando no chuveiro onde eles já se banhavam. Pais vivos, tranquilizou-se afastando a mãe do caminho. Boa saúde. Garantiu-se subindo nos ombros da tia para alcançar o remédio na prateleira. E comida à mesa, arrotou baixinho, instalando-se no colo da sogra.
Sim, suspirou, a vida lhe fora generosa, Tinha todos os confortos modernos, uma família numerosa, e a esperança de um dia comprar aquele apartamento. Ajeitou-se no sofá em cima do pai, e agradecendo a Deus preparou-se para mais um cochilo diante da televisão. (Colasanti, 2004, p. 42)

Neste microconto, o trabalho narrativo por si só integra o tom cômico desde o início. Veja-se que a escolha de começar o texto sem qualquer contextualização ou detalhamento da personagem, ao narrar abruptamente o que se passa no pensamento do protagonista é uma estratégia que torna o texto conciso e constrói as lacunas a serem preenchidas pelo leitor, características próprias do gênero, como dissemos, com base nas ideias de Souza (2021).

Quanto ao título, qual seja, “Obrigado, senhor”, a autora, mais uma vez, ao deixá-lo para o final, preserva dados importantes sobre o texto, permitindo uma leitura menos tendenciosa. O fato é que ele todo causa um certo estranhamento no leitor por causa da ironia fortemente marcada na narrativa, construída pelo contraste causado pela oposição entre o que pensa e o que faz o protagonista, como em: “Tinha uma boa esposa, gabou-se pendurando o paletó em cima do amante escondido no armário.” (Colasanti, 2004, p. 42), em que há uma oposição entre o que pensa o protagonista sobre a sua esposa, “boa esposa”, e o que ele faz, ao fingir que não vê o “amante escondido” ao pendurar o paletó. Este fato denuncia que a esposa é adúltera, ou seja, uma “má esposa”, segundo a moral média, mas isso não está dito, como é próprio da ironia, segundo Hutcheon (2000), mas precisa ser inferido pelo leitor, para que o humor (e a compreensão dos acontecimentos narrados) de fato se dê. Há, nesse sentido, um contraste entre o dito/ não dito, mas mostrado.

Além disso, o humor é construído também nas ações que sugerem a falta de espaço de modo inverossímil. De maneira sucinta, essas ações são descritas imediatamente após cada pensamento de gratidão e de egoísmo da personagem principal. Esse procedimento se repete especialmente no trecho: “Pais vivos, tranquilizou-se afastando a mãe do caminho. Boa saúde. Garantiu-se subindo nos ombros da tia para alcançar o remédio na prateleira. E comida à mesa, arrotou baixinho, instalando-se no colo da sogra.” (Colasanti, 2004, p. 42), no qual as ações do protagonista, quais sejam, afastar a mãe do caminho, subir nos ombros da tia para alcançar o remédio e instalar-se no colo da sogra, carregam em si o contraste com o pensamento de gratidão por ter “pais vivos”, “boa saúde” e “comida à mesa”, ao mesmo tempo em que evidenciam a falta de espaço e de privacidade no apartamento, que começam com o ato grosseiro de afastar a mãe e avançam com atos exagerados, que podem ser considerados hipérboles, como subir no ombro da tia e sentar-se no colo da sogra.

Esse exagero dos gestos é uma incongruência (como chamaram Alavarce (2009) e Eagleton (2023)), posto que são incomuns e, como dissemos, chegam a ser inverossímeis (e ilógicos), em uma quebra de expectativa, na qual deslizamos das cenas esperadas (gestos educados e movimentos sutis) para as cenas narradas (gestos rudes e movimentos bruscos).

A repetição desse procedimento por si só provoca o riso, segundo Bergson: “Quando uma cena cômica foi frequentemente repetida, ela passa ao estado de ‘categoria’ ou de modelo. Ela se torna engraçada por si mesma, independentemente das causas que fizeram com que ela nos divertisse” (Bergson, 2018, p. 78). Essa repetição também sugere reflexões acerca da personagem que se acentuam à medida que o protagonista avança em seus pensamentos e em suas ações sem confrontar a realidade em que vive. Essas reflexões, como já citamos, se resumem no problema da falta de espaço, tanto no campo material, do apartamento em que vive (em que podemos incluir a falta de recursos financeiros, já que o protagonista tem a “esperança de um dia comprar aquele apartamento” (Colasanti, 2004, p. 42), ou seja, vive em um lugar que mal o comporta e ainda paga aluguel por isso, e também a falta de privacidade, posto que vive literalmente esbarrando nos familiares), quanto no campo das ideias, pois o protagonista não tem espaço para questionar o sistema, vivendo em favor do *status* social, de ser visto pela sociedade como um bom chefe de família, perdendo sua individualidade ao não expressar os seus desejos, em função de manter as aparências de sucesso no trabalho e na família.

E, para completar essa defesa da reputação de bom homem pelo protagonista, o texto se apoia na figura de Deus, que aparece expressamente no título, “Obrigado, senhor!” e no final, a quem o homem agradece (“agradecendo a Deus”) por ter “todos os confortos

modernos, uma família numerosa e a esperança de comprar aquele apartamento” (Colasanti, 2004, p. 42). Diante de todo o contraste construído de forma irônica, fica claro que esse agradecimento também vem carregado de ironia.

Deus representa a vida, (assim referenciado pelo protagonista no início de sua análise, em “a vida lhe fora generosa”), ou seja, Deus é a vida ideal: “Deus é e simboliza o Um, para o qual tendem todas as manifestações, a Vida, na qual se realiza toda a vida” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 333). Sendo assim, a construção irônica do texto questiona Deus, no sentido de que questiona o sucesso dessa vida entendida como ideal. Portanto, questionar Deus significa no microconto questionar não só a sua benevolência, mas também a sua existência e, por extensão, o sentido da vida.

No final, a personagem protagonista realiza sua última ação, revelada como cotidiana por meio da expressão “mais um”: “Ajeitou-se no sofá em cima do pai, e agradecendo a Deus preparou-se para mais um cochilo diante da televisão.” (Colasanti, 2004, p. 42). A figura do pai (que também pode ser o “senhor” do título, posto que a palavra inicia-se com letra minúscula) e da televisão ligam-se simbolicamente à de Deus, pois representam essa confiança que há algo que dê sentido à vida e também que guarda e protege os seres, inclusive durante o sono, ou seja, são aqueles em que se pode confiar, assim como Deus: “Tocados por um sentimento de dependência impotente, projetaram seus desejos e seus temores em um Ser superior, capaz de satisfazê-los e defendê-los” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 333). A televisão é uma presença marcante na obra, como já mencionamos, e, neste texto, representa esse papel dominador e apaziguador das questões existenciais. Quando o protagonista deita para cochilar “diante da televisão”, ele demonstra sua entrega a ela, ao confiá-la o seu momento mais vulnerável, dando a este objeto uma personificação e uma soberania semelhante a de Deus.

Note-se que a televisão¹² é uma representação metonímica, em que o aparelho físico (concreto) representa o discurso por ele transmitido (abstrato), que é o de imposição de padrões sociais para transformar o ser humano em mero consumidor, que aceita passivamente esses padrões e, dessa forma, fica à mercê de discursos publicitários, o que está em consonância com o conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer (1969), como vimos na introdução deste trabalho.

¹² A televisão é dessa forma representada em todo o livro, ou seja, nos outros microcontos (tanto nos que analisaremos quanto em outros) ela também é a parte concreta (objeto) que representa um conceito abstrato (discurso comercial por ele transmitido).

Portanto, o protagonista não se rebela, ou seja, não realiza um ato disruptivo, ele apenas aceita as condições em que vive, em favor do comodismo e da permanência do *status* social. Uma outra possibilidade de leitura que corrobora essa ideia é a de que os atos da personagem em relação a seus parentes, como afastar a mãe, subir nos ombros da tia, deitar sobre o pai prazerosamente, são formas de demonstrar que, embora o protagonista possa projetar uma vida padronizada e independente, ele aproveita-se dessas personagens, reafirmando sua dependência delas, o que também é irônico, posto que, nessa camada de leitura, ele intenciona algo, mas realiza justamente o contrário disso.

A construção do humor é importante neste texto porque constitui a ruptura entre o pensamento da personagem e a realidade em que ele vive. O narrador onisciente se vale da ironia para revelar a opressão e o automatismo do protagonista; por meio dessa figura de linguagem, ele constrói as lacunas a serem preenchidas pelo leitor, ou seja, sem dizer quais os desejos do protagonista, o narrador convida o leitor a decifrar/perceber a real situação do protagonista e a tirar suas próprias conclusões acerca da situação em que ele vive. Embora se trate de um texto publicado há quase 50 anos, “Obrigado, senhor!” levanta questionamentos contemporâneos acerca da opressão dos modelos sociais e da influência dos novos meios de comunicação em massa (internet e redes sociais) como ditadores desses modelos. O humor tem um papel relevante porque aproxima o leitor, para que ele seja capaz de se identificar no protagonista e de enxergar uma história muito maior e mais complexa nas entrelinhas das poucas palavras utilizadas no texto.

Para finalizar essa análise, vale a pena fazer uma breve comparação com o texto “Rotina”, que lemos no capítulo sobre *Zooilógico*, no qual o protagonista se vê preso em sua casa, realizando ações sem sentido, que o aprisiona a uma rotina de trabalho ilógica e opressora. Ambos os textos questionam os valores (ou a falta de valores) da sociedade que se estava criando na década de 1970, em que as pessoas são levadas a se enquadrar em um modelo insano de vida, na qual o trabalho não leva ao progresso existencial, apenas a uma verdadeira corrida sem fim.

2.5 NUNCA CONSPURCANDO A FAMÍLIA

Vejamos “Nunca conspirando a família”, de *Contos de amor rasgados*:

Nunca conspirando a família

Duas vezes por semana, o amante ia buscá-la diante da casa da costureira, e no carro de vidros fumê seguiam para o motel no bairro distante.

Chegando ao quarto, entretanto, exigia ela que o amado se despidesse no banheiro e de lá viesse nu, o rosto coberto por uma máscara negra. Só assim se entregava, salvo o tesouro da sua respeitabilidade. Pois, entre gemidos de paixão, como poderia fundamente garantir que o homem mascarado capaz de arrancar-lhe do corpo tais prazeres não fosse, de fato, seu próprio marido? (Colasanti, 1986, p. 25)

Iniciemos a análise pelo título, qual seja, “Nunca conspurcando a família”, que chama a atenção pelo verbo utilizado, que não é comum na linguagem falada nem na escrita. *Conspurcar*, que significa manchar (nesse caso, no sentido conotativo, ou seja, de manchar a reputação), é uma palavra usada na *Bíblia*, como em: “Assim manterão os israelitas longe das impurezas e eles não correrão o risco de serem mortos, por irem *conspurcar* com a sua impureza a morada onde eu habito junto de vós.”, em Levítico, capítulo 15, versículo 31¹³, trecho que se refere a casos impuros de se ter relação sexual, que incluem a transmissão de doenças e a menstruação. A palavra *conspurcar* também é usada no direito, como na lei de crimes ambientais (Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998): Art. 65, que fala sobre as penas ao “Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano”. Esse uso, portanto, dá ao título um tom de formalidade, remetendo a algo superior e correto, tanto sob as leis de Deus quanto sob as leis dos homens.

Entretanto, quando iniciamos a leitura do texto, já nas primeiras palavras, há um contraste evidenciado pela história narrada, que é a de encontros frequentes de uma mulher com seu amante: “Duas vezes por semana, o amante ia buscá-la diante da casa da costureira, e no carro de vidros fumê seguiam para o motel no bairro distante.” (Colasanti, 1986, p. 25). Sendo assim, esse primeiro período, mesmo sem dar detalhes sobre as personagens, contextualiza a situação vivida por elas, o que é feito de maneira irônica, já que narra uma história totalmente contrária ao que é anunciado no título.

No segundo e último período, narra-se um fato curioso e repleto de humor por sua ação nada familiar, ou seja, fora do comum, e que remete mais uma vez à teoria da incongruidade, de Eagleton (2023), também abordada por Alavarce (2009). Trata-se do fato de que a mulher exigia que seu amante fizesse sexo mascarado, sem mostrar o rosto. Além disso, na frase final, que é uma interrogação, o narrador onisciente passa para o modo “intruso” ao mostrar os pensamentos (e a justificativa) da personagem ao realizar o ato com seu amante sem ver o seu rosto: “Pois, entre gemidos de paixão, como poderia fundamente garantir que o homem mascarado capaz de arrancar-lhe do corpo tais prazeres não fosse, de fato, seu próprio marido?” (Colasanti, 1986, p. 25). Há, portanto, uma ironia inerente nessa justificativa, que perpassa todo o microconto, considerado o contraste criado desde o título

¹³ Disponível em <https://www.bible.com/pt-PT/bible/228/LEV.15.BPT09DC>. Acesso em 13 abr. 2025.

entre aquilo que é direito, isto é, considerado correto segundo as leis, e aquilo que é errado na constituição de uma família, sendo esse contraste representado pelos opostos **casamento x adultério**.

Ademais, ainda permeada pela ironia, em um outro plano de leitura, dadas as lacunas narrativas, o amante mascarado poderia ser realmente o marido da personagem principal. Juntos, eles estariam, nesse caso, instituindo um jogo adúltero dentro do próprio casamento.

Ressalta-se que a história é narrada no pretérito imperfeito do modo indicativo, ou seja, de maneira a indicar que as ações narradas já tinham se iniciado há algum tempo e continuavam a ocorrer com uma certa frequência, inclusive marcada no início do texto, por meio da locução adverbial “duas vezes por semana”. Isso demonstra que a personagem da mulher, ao justificar a maneira de praticar seus atos libidinosos, não pretendia dar fim ao seu relacionamento adúltero.

Mais uma vez, como no texto “Uma história 3x4”, uma personagem feminina realiza um ato transgressor e, por meio desse ato, como vimos nas observações de Pellegrini (2002), quebra com a visão da mulher perfeita e também com a dualidade de **anjo x demônio**, mostrando a complexidade das personagens criadas por Marina Colasanti e sua habilidade em fazê-lo em narrativas curtas, usando poucas palavras. Essa habilidade perdura, portanto, como uma característica marcante de sua obra de microcontos.

Por fim, destacamos que o humor é aqui utilizado para abordar um tema denso, que é o do adultério, e torná-lo mais acessível, provocando reflexões acerca do papel feminino e da culpa que é carregada pela mulher ao realizar seus desejos carnaís fora do casamento. De uma forma irreverente, essa mulher busca uma maneira de não corromper os mandamentos, mesmo utilizando-se da ironia, o que também pode ser lido dubiamente como mais um desvio de caráter da personagem, ressaltando a construção dela como complexa (com tendência a redonda, segundo Forster, 1974), mais próxima de uma mulher real, ao distanciar-se do estereótipo de mulher idealizada. Podemos considerá-la, portanto, como uma personagem que se encontra dentro do conceito freudiano de perversão, que é aquele que se refere a um comportamento sexual propositalmente desviante, inclusive sendo um caso de fetichismo (Freud, 2016, p. 45-46), expresso na máscara que a mulher exige que o homem utilize durante o ato sexual. Por extensão, a personagem da mulher neste microconto é aquela que busca prazer em transgredir as normas sociais. O papel do marido, por sua vez, fica relegado ao da dúvida. A máscara negra permite a leitura de um apagamento da sua individualidade e a ausência de informações sobre ele no texto reafirma essa ideia.

2.6 OLHANDO PARA O HORIZONTE DA VIDA

Continuando a análise dos microcontos de *Contos de amor rasgados*, vejamos o texto intitulado “Olhando para o horizonte da vida”:

Olhando para o horizonte da vida

Subitamente tocado pela mutabilidade da vida, parou e perguntou-se: “Meu Deus, onde estarei no ano que vem a esta hora?” E do futuro respondeu-lhe o tédio: “Aqui, quando então te perguntarás, onde estarei no ano que vem, e a resposta será: aqui. Quando então te perguntarás, onde estarei...” (Colasanti, 1986, p. 71)

O título tem um tom lírico por tratar do futuro com a metáfora “horizonte da vida” e prenuncia que o texto se relaciona justamente com o questionamento sobre ele. Ao iniciar o microconto, o tom lírico continua por meio do uso de palavras mais formais e rebuscadas: “subitamente tocado pela mutabilidade da vida”, para se referir ao modo repentino pelo qual a personagem (que pode ser qualquer ser humano, posto que não é identificada) se questiona sobre como a vida é feita de mudanças. O que se segue é um questionamento existencial: “Meu Deus, onde estarei no ano que vem a esta hora?”, que continua com tom elevado pelo fato de a personagem dirigir-se respeitosamente a Deus. Note-se que o existencialismo, tão marcadamente importante no livro *A morada do ser*, como nos textos aqui analisados, (especialmente em “Aptº 305” ou “Obrigado, senhor!”), também é um dos temas importantes em *Contos de amor rasgados*, cujo repertório já denota uma amplitude maior do que apenas o tema “amor” em relacionamentos entre amantes (aqueles que se amam), como sugere o título do livro.

Segundo Arthur Schopenhauer, o homem oscila entre a dor (sofrimento) e o tédio:

O panorama mais amplo nos mostra a dor e o tédio como os dois inimigos da felicidade humana. Observe-se ainda: à medida que conseguimos nos afastar de um, mais nos aproximamos do outro e vice-versa: de modo que a nossa vida, em realidade, expõe uma oscilação mais forte ou mais fraca entre ambos. Isso se origina do fato de eles se encontrarem reciprocamente num antagonismo duplo, ou seja, um antagonismo exterior ou objetivo, e outro interior ou subjetivo. De fato, exteriormente, a necessidade e a privação geram dor; em contrapartida, a segurança e a abundância geram o tédio. (Schopenhauer, 2002, p. 24)

Esse pensamento nos interessa na análise de “Olhando para o horizonte da vida” ao menos por dois motivos. Um deles é o fato de o tédio figurar claramente no texto com uma personagem-oráculo (que se une à figura de Deus, uma vez que responde à pergunta feita a Ele). O outro é que podemos inferir que o momento da pergunta revela uma dor da personagem (uma dor existencial — a de não saber “onde estará no ano que vem a esta

hora”), que se tornará tédio, posto que, ao ter essa informação (as circunstâncias de sua existência no ano e hora seguinte), a personagem ficará entediada, daí a resposta para a sua pergunta vir do tédio. Na sequência, ao se deparar com a falta de respostas em um novo futuro, ela sofrerá novamente com a dor de não saber e fará a mesma pergunta. Dessa maneira, ela permanecerá oscilando entre a dor e o tédio, sem alcançar a felicidade humana, justamente como na ideia elaborada por Schopenhauer.

Friedrich Nietzsche, em *A gaia ciência*, trata dessa repetição de uma maneira mais ampla abordando o conceito do “eterno retorno” de uma forma pessimista, uma vez que levaria à estagnação:

O maior dos pesos. — E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem — e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente — e você com ela, partícula de poeira!”. — Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela? (Nietzsche, 2001, p. 341)

Essa leitura da vida eterna que, por retornar “incontáveis vezes”, é o maior dos pesos cabe também ao microconto que ora analisamos, já que o texto, ao dar voz ao tédio, não finda os questionamentos feitos pela personagem. Sendo assim, em contínuas vidas, a personagem mudaria paradoxalmente sem sair do lugar, ou seja, voltaria a viver sem obter uma resposta sobre o sentido dessa experiência infinita.

Nesse texto, em todas essas propostas de leitura (que podem ser entendidas como complementares), as questões existenciais vêm marcadas pelo humor. Segundo Nietzsche, “Talvez, se nada mais do presente existir no futuro, justamente a nossa risada tenha futuro” (Nietzsche, 2005, p. 106). Sendo assim, rimos ao final da leitura desse texto justamente por identificar nele a inerente incapacidade de mudar a condição humana, como refletiu Eagleton:

Se os seres humanos são vistos como estando presos em ciclos sem sentido, isso pode inspirar não cinismo ou condescendência, mas comédia. [...] Como nada nessa estupenda obra de arte conhecida como cosmos pode ser alterado, devemos aceitar que os julgamentos humanos são vãos, que tudo tem lugar designado e que a única atitude que podemos adotar em relação ao mundo é estética. Certamente não há possibilidade de interferirmos para modificá-lo. A comédia e o fatalismo, portanto, estão em colusão. (Eagleton, 2023, p. 48-49)

O humor também é construído no microconto pela quebra de expectativas com a resposta do tédio. Destarte, há um diálogo, que, embora não esteja disposto no texto de forma habitual, com mudança de parágrafo e travessão, aparece no discurso direto livre, enunciado por um narrador onisciente e separado por aspas. Como no formato de uma piada, o diálogo se encerra, como dissemos, com uma quebra de expectativas. Sendo assim, na sequência desse diálogo, o tédio personificado dá a resposta final: “Aqui, quando então te perguntarás, onde estarei no ano que vem, e a resposta será: aqui. Quando então te perguntarás, onde estarei...” (Colasanti, 1986, p. 71), que paradoxalmente deixa o desfecho aberto por não concluir a frase (e, também, por usar reticências, sinal de pontuação que demarca visualmente a continuidade, a repetição e a infinitude dos questionamentos, ou seja, a falta de respostas definitivas), ao mesmo tempo em que enfatiza a falta de mudanças (e de sentido) na vida da personagem.

Portanto, essa quebra de expectativas não se dá apenas no âmbito do conteúdo, visto que a resposta retira da personagem qualquer resquício de esperança sobre um futuro ditoso, mas também da linguagem utilizada, que deixa o tom lírico para tornar-se irônica. A ironia teorizada por Hutcheon (2000) é, desse modo, crucial na construção do humor nesse texto, pois a constatação da falta de sentido da vida só é possível se o leitor for capaz de compreender o jogo criado pelas palavras ao ressaltar a ironia de viver e de buscar inutilmente um sentido nesse processo. Isso é enfatizado pela repetição, que, por si só, já é, como vimos, um mecanismo cômico, segundo Bergson (2018), ao compará-lo a um boneco de molas, que tanto mais se aperta para dentro, mais ele salta para fora: “Observemos ainda um pouco mais de perto a imagem da mola que se tensiona, se distende e volta a tensionar-se. Retiremos o que há de essencial nela. Obteremos um dos procedimentos usuais da comédia clássica, *a repetição*” (Bergson, 2018, p. 67, grifos próprios).

Considerando esses procedimentos, cabe ressaltar que o humor novamente aproxima o leitor por meio da ironia e da provocação da curiosidade para levantar questionamentos acerca de um tema denso que, no caso, é o questionamento sobre o futuro e sobre o sentido da vida. Esse é, portanto, um texto exemplar do questionamento existencial em sua forma mais explícita e se liga, por meio da temática, ao livro *A morada do ser*, que, como vimos, traz o existencialismo à tona por meio de uma referência ao filósofo Martin Heidegger e por meio das personagens construídas nos microcontos.

Esse movimento repetitivo também aparece no microconto “Rotina”, de *Zooológico*, que é importante para a compreensão do livro como metáfora do mundo humano. Conforme demonstramos, no referido texto, ele aparece tanto no movimento circular da personagem

principal ao ir e voltar do trabalho sem sair de casa, quanto na cadeira de balanço, símbolo máximo da estagnação da vida humana. Dessa maneira, há uma relação por meio do tema e dos procedimentos tanto em *A morada do ser* quanto em *Zoológico*.

2.7 QUESTÃO DE *TIMING*

Continuando a análise dos textos selecionados, vejamos o microconto “Questão de *timing*”, publicado no livro *Hora de alimentar serpentes*:

Questão de *timing*

Achou que não ficaria bem ter relações sexuais com ele no primeiro encontro. Teve antes. (Colasanti, 2013, p. 45)

O microconto apresenta-se aqui em uma de suas formas mais breves, com apenas duas frases e, portanto, cada palavra conta para a sua compreensão, isto é, de cada palavra utilizada emerge um significado importante para a interpretação do texto e, neste caso, sobretudo para a construção do humor.

Nota-se no título uma relevância no uso de “questão de *timing*”, que, para além da tradução livre do termo *timing* em inglês, que nos faria ler, em um primeiro plano, apenas “questão de tempo”, exige, em um segundo plano de leitura, a compreensão da abrangência dessa expressão em seu termo original em inglês, tanto por seu uso recorrente na oralidade quanto por seu significado no gênero piada, especialmente no uso por comediantes. A expressão usada na oralidade com um termo em inglês confere ao título um caráter de informalidade e modernidade e, por isso, de proximidade com o leitor, o que se confirma na leitura integral do texto. Acrescentando o uso de *timing* na comédia, ao ser lido como “tempo certo”, o título ganha ainda outro significado que é o momento ideal da piada para que ela atinja o seu objetivo, ou seja, para que ela faça o público rir.

Portanto, da expressão “questão de *timing*” utilizada no título emerge o tom informal e cômico do texto e também a sua tematização, qual seja, o questionamento do tempo certo para ter relações sexuais. Verificamos o desdobramento dos significados da palavra “questão”, demonstrando mais uma vez a importância de cada palavra utilizada na composição do texto.

A construção dessa ideia de questionamento do que seria o tempo certo para as relações sexuais se dá na leitura do texto que se segue. O narrador (onisciente, em terceira pessoa), na primeira oração: “Achou que não ficaria bem ter relações sexuais com ele no primeiro encontro” (Colasanti, 2013, p. 45) expõe brilhantemente com poucas palavras o

enredo e o clímax, revelando o dilema enfrentado pela personagem. Dessa forma, demonstra, no pensamento de uma personagem não identificada, em relação ao seu parceiro masculino, apenas identificado como “ele”, uma afirmação que aparenta demonstrar o julgamento da personagem sobre si mesma em uma situação hipotética. Como o narrador diz “não ficaria bem”, é possível compreender que esse julgamento se estende ao senso comum que julga moralmente reprovável a atitude de ter relações sexuais no primeiro encontro como algo ruim para a reputação da personagem. Apreende-se daí uma ideia estabelecida na sociedade, já que o dilema exposto não causa surpresa, embora seja capaz de prender o leitor por não revelar os fatos que se seguem.

Então, após uma frase longa, temos um desfecho, breve e sucinto: “Teve antes” (Colasanti, 2013, p. 45), que é apresentado, gerando uma quebra de expectativa também em seu aspecto formal, pois aparece após um ponto final e não após um conectivo, por exemplo. Como na piada, o narrador conduz o público, aproximando-se dele, e, em um corte brusco, apresenta algo que o faz sair do senso comum, causando o riso. Todo esse procedimento causa estranhamento, desautomatiza a visão de mundo e torna o texto singular, como é próprio do objetivo da arte, segundo Chklovski (1978). Além disso, esse desfecho é regressivo, pois traz uma informação necessária para a compreensão completa e verdadeira da história narrada, como classificou o formalista russo Boris Tomachevski, em seu capítulo “Temática”, publicado na coletânea *Teoria da literatura: formalistas russos*¹⁴:

Este retardamento da exposição pode ser prolongado até o fim: em toda a narração, o leitor é mantido na ignorância de certos detalhes necessários à compreensão da ação. Habitualmente, esta ignorância do leitor corresponde no relato ao desconhecimento dessas circunstâncias, do qual também participam o grupo inicial de personagem, isto é, o leitor é informado unicamente do que é conhecido por um certo personagem. Esta circunstância ignorada é comunicada no desfecho. O desfecho que inclui elementos da exposição e que representa o esclarecimento em torno de todas as peripécias conhecidas desde o exposto precedente, chama-se desfecho regressivo. (Tomachevski, 1978, p. 179)

Sendo assim, segundo o teórico, no desfecho regressivo, a exposição da trama¹⁵, na qual se explicitam o estado das personagens e as suas relações, acontece integralmente apenas no final.

Portanto, o texto não causa o riso frouxo, mas sim aquele riso que faz pensar, resultado da ironia, posto que o desfecho revela justamente o contrário do que se havia estabelecido na

¹⁴ “A arte como procedimento”, de Chklovski, também faz parte dessa coletânea.

¹⁵ A trama é como Tomachevski chama o modo como uma história é contada, e se opõe à fábula, que é o que se conta: “Na verdade, a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele.” (Tomachevski, 1978, p. 173). Em outras palavras, usando os termos de distinção de Franco Jr. (2003), a fábula é a história narrada, e a trama é a história construída.

primeira oração. A personagem, que parecia preocupada com sua reputação, na verdade, já tinha transgredido as imposições, tendo relações sexuais com um desconhecido, considerando que isso aconteceu antes de um “primeiro encontro” padrão, ou seja, um encontro em público marcado, para conversarem e se conhecerem.

Essa leitura só é possível se houver a interpretação da ironia presente no texto, ou seja, se o leitor for capaz de estar atento e preencher as lacunas deixadas pelo narrador, como requer o microconto (Souza, 2021, p. 13). Essa relação é necessária porque a ironia é intencional, como explica Hutcheon (2000, p. 30).

Voltando à expressão do título, “questão de *timing*”, em seu uso informal, é notável que, após a leitura completa do microconto, ela ganha ainda outro significado, o do termo também informal “sacada”, isto é, maneira de resolver um problema com esperteza, de burlar um sistema de forma inteligente e rápida (antes do primeiro encontro). Além disso, ao final do texto, fica o questionamento sobre o que seria o tempo certo para se ter relações sexuais e se seria correto que uma sociedade imponha regras para o uso do corpo feminino, já que, embora não nomeada claramente como personagem feminina, pode-se inferir que o seja, visto que ter relações em um primeiro encontro é sabidamente proibido para mulheres segundo os valores morais dominantes.

Sendo assim, essa abordagem do papel feminino na sociedade surge no microconto por meio do humor, mais especificamente da ironia, já que ela acontece no espaço entre o dito e o não dito e “a cena da ironia é uma cena social e política” (Hutcheon, 2000, p. 19). Desse modo, a ironia se revela no texto como arma usada por Marina Colasanti para abordar a questão de gênero, tão marcante nas vozes femininas da literatura contemporânea, como explica Pellegrini:

Uma das questões teóricas que têm sido levantadas pelo surgimento desse novo sujeito literário, o sujeito mulher, é a da especificidade de sua escrita. Boa parte da crítica especializada parece concordar com o fato de que existem nela registradas marcas comuns, que permitem falar de um discurso feminino. Dentre estas, a própria condição feminina (histórica e socialmente situada), vivida e transfigurada esteticamente, funciona como um elemento estruturante dos textos; não se trata de um tema, apenas, mas da própria substância de que se nutre a narrativa. Toda a representação do mundo se faz a partir da ótica feminina, de uma perspectiva outra, diferente da masculina. (Pellegrini, 2002, p. 363-364)

Dessa maneira, há no texto a construção de uma personagem que questiona uma regra social de seu tempo (questão de tempo), a de não ter relações sexuais no primeiro encontro, por meio de um ato transgressor, que é fazer sexo com um desconhecido antes (marcação de tempo) do primeiro encontro, e essa situação se revela por meio da ironia, que faz rir, por ser

feita no tempo certo da comédia (questão de *timing*). Esse riso provoca uma reflexão no leitor e transforma a ação particular da personagem em um questionamento coletivo.

2.8 O DIA DO

Vejamos o próximo microconto a ser analisado, também contido no livro *Hora de alimentar serpentes*:

O dia do

Um publicitário inventivo criou o Dia do Nada. As celebrações foram tudo! (Colasanti, 2013, p. 337)

O título faz uma conexão com outros textos do livro *Hora de alimentar serpentes*, por se apresentar de maneira incompleta, sem o complemento que a preposição sugere, como acontece em outros títulos, por exemplo: “Apesar da”, “Apesar de”, “Quem haveria de”, “Em pele de”. Em “O dia do”, entretanto, essa ausência de complemento é mais significativa, pois representa justamente o “nada” em “Dia do Nada”, comemoração que está no centro da narrativa.

O microconto brevíssimo de apenas doze palavras narra a história de um publicitário, profissional responsável pelas estratégias de comunicação para a venda de produtos, que inventou o “Dia do Nada”. O texto termina afirmando, de maneira enfática e informal, que houve sucesso nessa ação: “As celebrações foram tudo!”. Em um primeiro plano de leitura, podemos verificar, por essa breve descrição que acabamos de fazer, que houve um trabalho de construção do humor pela informalidade no uso da palavra “tudo”, gíria que significa “maravilhoso, incrível” (ou redução da expressão informal “tudo de bom”) como adjetivo para definir o bom estado/resultado das celebrações do Dia do Nada, aproximando a antítese **nada x tudo**.

Em um segundo plano de leitura, podemos aprofundar a interpretação sobre o contraste criado no texto **nada x tudo**, ao analisar a personagem do publicitário. Marina Colasanti, inclusive, trabalhou como redatora em agências de publicidade, o que colabora para que o eixo temático do livro *Hora de alimentar serpentes* dialogue com a bagagem cultural da autora. Quanto ao texto, embora não haja nenhuma contextualização sobre a empresa ou instituição para a qual a personagem do publicitário trabalharia, nem sobre a sua caracterização (sendo o publicitário apenas adjetivado como “inventivo”), na busca por concisão para a realização do microconto, só o fato de essa personagem, responsável pela

comunicação entre empresas e seus possíveis consumidores, ser a criadora do “Dia do Nada” já revela a intenção desse dia, que é a de movimentar o comércio para garantir vendas. Isso demonstra que a data comemorativa em si deixa de ser importante por aquilo que ela significa, podendo, como o texto bem ironiza (Hutcheon, 2000), reduzir-se a nada, pois o que importa é que as celebrações, ou seja, as vendas, sejam lucrativas, atingindo todos os objetivos de crescimento do capital.

Se essa redução do significado das datas comemorativas em detrimento de um apelo apenas comercial parece exagerado, basta compará-lo com dados do mundo real para mostrar o contrário. Como exemplo, podemos citar a criação do Dia dos Namorados no Brasil, que é comemorado todos os anos em 12 de junho e foi criado justamente por um publicitário para alavancar vendas, como explica a matéria da *Revista Superinteressante*:

No Brasil, a data nasceu por intenções comerciais. Como junho era um mês de vendas baixas, o publicitário João Dória, pai do prefeito paulistano¹⁶, sugeriu aos donos da loja Exposição Clipper, seus clientes, que bolassem a tal comemoração para a véspera do Dia de Santo Antônio, o santo casamenteiro. Isso foi em 1949. Logo todos os comerciantes seguiram a ideia. (Neves, 2005)

Em seu livro *A origem de datas e festas*, o jornalista Marcelo Duarte comenta que “no Brasil, a data tem um significado muito menos heróico ou romântico que o Valentine’s day comemorado em outros países, em homenagem a São Valentim” (Duarte, 2005, p. 64). Significado menos romântico também tem o Dia dos Pais, celebrado no Brasil no segundo domingo de agosto, data que também foi criada por um “inventivo publicitário”, o diretor do Jornal *O Globo*, Sylvio Bhering, em 1953:

O jornal *O Globo* difundiu a data visando atrair anunciantes do comércio. Dois anos depois, os jornais da empresa *Folha da Manhã* se uniram à TV Record, à Rádio Panamericana — atual Jovem Pan — e à Rádio São Paulo para festejar a data pela primeira vez em São Paulo. [...] A princípio, a celebração ocorria no dia 16 de agosto, dia de São Joaquim, pai de Maria e avô de Jesus. Depois a festa foi transferida para o segundo domingo de agosto. (Duarte, 2005, p. 87-88).

Portanto, do microconto “O dia do” emerge, por meio do humor e da antítese **nada x tudo** uma crítica à criação de datas comemorativas para fins comerciais e, por extensão, ao capitalismo, sistema no qual a urgência (tudo ou nada) das grandes empresas (que contratam publicitários) para enriquecerem cada vez mais, levam a exageros de exploração do comércio e das pessoas, que, enganadas por algo vazio, ausente de real significado (Dia do Nada), são

¹⁶ Referência a João Dória, que foi prefeito da cidade de São Paulo de 2017 a 2018, quando renunciou para concorrer ao governo do estado de São Paulo.

instigadas a comprar, consumindo produtos, serviços e informações sem sentido para as suas vidas. Sendo assim, o texto mostra de forma sutil, porém fortemente marcado pela ironia, que, para essas empresas, vale tudo por dinheiro.

Esse apelo comercial exacerbado, como vimos, também foi evidenciado em *A morada do ser*, relacionado à presença e à importância da televisão nas casas de cada morador. Em “Programação classe A”, por exemplo, texto que analisaremos no próximo capítulo, há uma apropriação da linguagem da propaganda pela personagem. Dessa maneira, há uma intersecção das obras pelos temas levantados em sua construção, especialmente por meio da roupagem do humor.

Por fim, cabe pontuar que o tom cômico do texto é importante, mais uma vez, para captar a atenção do leitor e fazê-lo refletir sobre o denso tema do consumismo. Nesse microconto, a autora retrata a sociedade capitalista (especialmente a brasileira) com pouquíssimas palavras, dando enorme significado até mesmo para as ausências. Para fazer um trocadilho com o texto, Marina Colasanti disse tudo com quase nada.

2.9 DE FATO

No microconto “De fato”, há uma abordagem semelhante a de “Questão de *timing*”, como se pode depreender da sua leitura:

De fato

Mulher minha não trabalha na rua!, gaba-se no trabalho e no botequim o marido ciumento.

De fato, só em casa, à tarde, a mulher obediente recebe homens. (Colasanti, 2013, p. 309)

Por ser mais um texto brevíssimo, também cabe analisá-lo quase que palavra a palavra, procurando compreender a construção que o faz singular no gênero, especialmente no modo cômico como é apresentado o denso tema do adultério e, por inferência, o também denso tema da prostituição, já que o texto permite essa leitura pela aproximação dos contrários ao construir a antítese **trabalha na rua x trabalha em casa**.

Iniciando pelo título, vejamos que “de fato” é uma locução adverbial, ou seja, uma expressão formada por duas ou mais palavras que, segundo a gramática normativa, tem a função de modificar uma outra classe de palavras (verbo, adjetivo ou outro advérbio) ou ainda uma outra oração (Cunha, 2008). Usada como título sem qualquer outra palavra que

demonstre o seu uso com essa função, como no microconto “Pois”, a expressão por si só é transgressora por infringir a regra gramatical padrão e, de pronto, desautomatiza o olhar para o texto, além de aproximar o leitor por causar curiosidade, posto que não dá pistas sobre o seu conteúdo, por ausência de complementação semântica.

O que se segue é o discurso direto: “Mulher minha não trabalha na rua!”, sem qualquer marca que assim o defina prontamente, como travessão ou aspas. Logo após essa fala, a breve apresentação da personagem e uma pequena contextualização se fazem por um narrador onisciente: “gaba-se no trabalho e no botequim o marido ciumento”. Mesmo sem maiores detalhes (como é de se esperar em um microconto, em sua busca por brevidade e concisão), a fala e a caracterização do marido revelam o seu machismo, a sua possessividade e o seu autoritarismo.

Na segunda frase: “De fato, só em casa, à tarde, a mulher obediente recebe homens” (Colasanti, 2013, p. 309), a expressão “de fato” aparece encabeçando-a e, desta vez, modificando-a por completo, cumprindo sua função gramatical de advérbio. Entretanto, apresenta-se de forma irônica, pois, a despeito do seu uso esperado e corriqueiro, que é o de reforçar uma afirmação, indicando que algo acontece realmente, ela é usada para reforçar uma antítese. Isso nos faz voltar ao título e permite a leitura de que a locução toda é modificadora do texto ou, ainda, que é usada para dar ênfase, em uma função discursiva.

A ironia (Hutcheon, 2000) também é construída por meio da palavra “obediente”, que, num primeiro momento, leva o leitor a entender que a mulher faz o que o homem deseja, para depois revelar que ela o trai, desobedecendo-o, ou seja, colocando sua autoridade em xeque. O encadeamento de três locuções que exercem função de adjunto adverbial (“de fato, só em casa, à tarde”) antes dessa informação conduz a uma leitura pausada e, desse modo, a surpresa fica por conta das duas últimas palavras “recebe homens”, quebrando a expectativa de forma eficiente, em um desfecho regressivo (Tomachevski, 1978), que reserva informações importantes para a completa compreensão da história narrada. Note-se que, como em “Questão de *timing*”, tudo é arquitetado com a preocupação de prender a atenção do leitor e de provocar o riso no tempo certo da comédia, ou seja, propositalmente no final.

Mais uma vez, a mulher protagoniza um ato transgressor, revelando sua complexidade como ser que vai além de um papel social. Ao cometer adultério e provavelmente se prostituir, a personagem, como afirma Pellegrini acerca da voz feminina na literatura contemporânea, “rompe a oposição maniqueísta criada pela sociedade (anjo/demônio, esposa/prostituta, etc.), revelando-se contraditória e paradoxal, na medida em que assume como suas as faces plurais de todo ser humano” (Pellegrini, 2002, p. 363).

O riso, por sua vez, é provocado com a função de refletir sobre os valores e sobre os fatos narrados, fazendo uma crítica ao machismo e ao patriarcado, por meio da ironia. Como já vimos, a ironia acontece como um ato comunicativo e, podemos acrescentar, como uma maneira de buscar apoio para o que se critica. Dessa questão trata o artigo de Lélia Pereira Duarte (1994) acerca da ironia no texto literário:

O dito irônico, portanto, ataca e ao mesmo tempo, procura reforços; critica e simultaneamente busca apoio para o ponto de vista defendido; se o ironista nega ou defende valores, normas, leis - supostamente a sociedade -, é porque sabe que alguém perceberá e apoiará (ou criticará com ele) a infração das mesmas. (Duarte, 1994, p. 59)

Sendo assim, é notável a construção de um texto com poucas palavras capaz de gerar, por meio do tom irônico e de um vocabulário simples, reflexões complexas, trazendo temas polêmicos (patriarcado, adultério, prostituição) e questionando os valores por meio de situações cotidianas que acontecem (ou poderiam acontecer) de fato.

Dessa maneira, o objetivo deste capítulo concentrou-se em aprofundar a leitura de microcontos que faziam uso da ironia de forma mais veemente. Demonstramos, por meio dessas leituras, que a ironia permeia os textos cômicos do *corpus* e é uma das principais causadoras de humor nos microcontos de Marina Colasanti.

Verificou-se por diversas vezes que o leitor é importante na compreensão da ironia que emerge do dito na conexão com o não dito (Hutcheon, 2000) e que esse jogo dialoga com a construção do microconto, polissêmico em sua concisão. Em outras palavras, na criação do microconto, há uma busca por dizer muito com pouco, e utilizar-se do recurso da ironia, que necessita de um leitor capaz de compreendê-la, é a maneira ideal de ampliar as possibilidades de leitura.

Constatou-se, também, que essa necessidade da participação do leitor faz com que a ironia seja o principal meio de levantar os importantes temas de cada texto. Sem a compreensão da ironia, não seria possível ler a crítica aos padrões femininos em “História 3x4”, a crítica ao sentido da vida em “Rotina” e em “Obrigado, senhor”, entre outros aspectos que levantamos em cada leitura. Sem essa compreensão, seria igualmente difícil perceber a conexão entre os textos lidos, pois as retomadas de temas e procedimentos nem sempre estão claras no texto, mas precisam ser percebidas nas entrelinhas.

No próximo capítulo, faremos análises de textos que têm desfechos surpreendentes, analisando esse procedimento, além de como isso impacta a construção do humor.

3. QUEBRA DE EXPECTATIVA: A INCONGRUÊNCIA CONTIDA NOS FINAIS SURPREENDENTES

A construção do humor por meio da quebra de expectativa, principalmente nos desfechos das histórias narradas, também é característica marcante na produção de microcontos de Marina Colasanti. Esse trabalho narrativo do qual se subentende a participação do leitor é abordado pela crítica literária brasileira Camila da Silva Alavarce:

[...] existe um embate de vozes dissonantes na estrutura da ironia, da paródia e do riso, entendido na presente investigação como fruto de uma incongruência entre o “pensado” e a “realidade concreta”. Para compreender a mensagem ou as ideias veiculadas por essas modalidades de discurso, o sujeito deve perceber a existência de vozes que se chocam na estrutura desses textos. Essa é, indubitavelmente, a condição fundamental para a concretização da ironia, da paródia e do riso. Sem a participação do sujeito na construção do sentido, essas categorias não existem - pelo menos não enquanto “ironia”, “paródia” e “riso”. (Alavarce, 2009, p. 12)

Alavarce discorre sobre a ironia, a paródia e o riso. Portanto, esse procedimento de fazer com que o leitor deslize da história esperada para a história narrada já foi visto no capítulo anterior, ao analisar os textos nos quais a ironia fica mais evidente. Sendo assim, nota-se que os procedimentos se sobrepõem em muitos textos e que a chave para a compreensão do humor nos microcontos continua sendo a participação do leitor.

Em outras palavras da mesma autora, “[...] é justamente a quebra de expectativa entre o que esperamos que aconteça e o que de fato se dá a causadora do riso.” (Alavarce, 2009, p. 106). Segundo ela, o riso é, nesse caso, fruto de uma incongruência. Terry Eagleton, filósofo e crítico literário britânico, chama esse procedimento, semelhantemente, de teoria da incongruidade, ao elaborar explicações sobre o que leva ao riso:

[...] teoria da incongruidade, que permanece a mais plausível análise de por que rimos. Nessa visão, o humor surge do impacto entre aspectos incongruentes: uma súbita mudança de perspectiva, um deslize inesperado do significado, uma atraente dissonância ou discrepância, uma momentânea desfamiliarização do familiar e assim por diante. Como temporário “descarrilamento de sentido”, ele envolve a perturbação do processo ordeiro de raciocínio ou a violação das leis de convenções. (Eagleton, 2023, p. 61)

Portanto, com o objetivo de verificar como os desfechos surpreendentes são construídos nos microcontos de Marina Colasanti, faremos a análise de textos significativos da autora que utilizem esse procedimento, de maneira cronológica, como no capítulo anterior. Para isso, leremos, em sequência, “Educação”, “Andrógino I” “Andrógino II” e “Andrógino III”, do livro *Zoológico*; “Salão de Festas” (ou “A caráter”), “Apto 706” (ou “*Pater*

familiae”), de *A Morada do ser*; “A quem interessar possa”, “A paixão da sua vida” e “Conto em letras garrafais”, de *Contos de amor rasgados*; e, para finalizar, “Tijolo sobre tijolo”, “Pois” e “É você”, de *Hora de alimentar serpentes*.

3.1 EDUCAÇÃO

Para iniciar as análises dos textos selecionados, vejamos o microconto 6, “Educação”, do livro *Zooilógico*:

6 educação

Durante algum tempo tentou ensiná-lo a fazer pipi no lugar certo. Esfregava-lhe o nariz na poça amarela, batia com o jornal, e duas vezes por dia o levava a passear. Mas o homem relutava em aprender. E o cachorro não teve outro remédio senão mantê-lo para sempre trancado no banheiro. (Colasanti, 1975, p. 18-19)

Iniciemos a leitura do microconto pelo título, qual seja, “Educação”. A enumeração que vem antes dele, como vimos nas análises anteriores de textos de *Zooilógico*, demonstra que o texto faz parte de uma organização sistemática dentro do livro, na qual os microcontos são enumerados de forma crescente. Esse primeiro fator já revela, portanto, que há uma interligação entre eles, além de gerar a expectativa de que o texto não é totalmente independente dentro da obra e que, por isso, ela não compreende apenas um conjunto de textos esparsos.

Quanto à palavra que o define, “educação”, verifica-se que ela tem um significado amplo, que, à primeira vista, pode remeter desde o ensino formal de qualquer tipo até as boas maneiras de convívio social. Entretanto, na primeira linha, já entendemos que se trata de um tipo de adestramento. Em: “Durante algum tempo tentou ensiná-lo a fazer pipi no lugar certo” (Colasanti, 1975, p. 19), o narrador inicia o texto sem qualquer contextualização ou introdução sobre as personagens, como é próprio do exercício da concisão. Dessa forma, abrem-se lacunas sobre o acontecimento narrado que o leitor precisa preencher, ou seja, há um convite para que o leitor faça inferências a partir das poucas palavras fornecidas, especialmente sobre as personagens, posto que elas são mencionadas apenas pela flexão do verbo em terceira pessoa do singular em “tentou” e pelo pronome oblíquo em “ensiná-lo”: afinal, quem tentou ensinar a quem fazer pipi no lugar certo? A resposta mais provável para essa questão é que algum ser humano adulto estaria tentando ensinar um animal de estimação ou uma criança pequena a urinar no lugar correto.

Essa dúvida sobre o fato de o texto tratar de um animal ou de uma criança é sanada logo em seguida, posto que as ações da personagem em educar o outro ser são descritas da maneira comumente utilizada para adestrar cães, especialmente quando o narrador diz que a personagem “adestradora” leva a outra para passear: “Esfregava-lhe o nariz na poça amarela, batia com o jornal, e duas vezes por dia o levava a passear” (Colasanti, 1975, p. 19). Mas as afirmações que estamos fazendo se dão pelo senso comum, pois nada disso está explicado no texto, já que o narrador apenas narra uma sequência de acontecimentos, enfatizando a sua longa duração, mas sem fazer qualquer digressão ou dar voz à personagem que age.

Entretanto, na sequência, há uma virada de jogo rápida, em uma frase curta, que imediatamente causa estranhamento, pelo seu sentido ilógico: “Mas o homem relutava em aprender” (Colasanti, 1975, p. 19). Veja-se que a conjunção adversativa “mas” traz muito mais do que uma negação ou um contraste, pois ela anuncia uma inversão de papéis importante na revelação de que era o homem a ser adestrado pelo cão. A inversão é um procedimento relevante de construção do humor, como explica Bergson:

Imagine certas personagens em uma determinada situação: uma cena cômica será produzida ao fazer com que a situação seja revertida e os papéis invertidos. [...] É por isso que rimos do acusado que dá lição de moral ao juiz, da criança que pretende ensinar a seus pais, enfim, daquilo que venha a se classificar sob a rubrica do “mundo às avessas”. (Bergson, 2018, p. 77-78)

No texto, a construção que permite a revelação dessa inversão de papéis é sofisticada, pois ela é feita de maneira breve e precisa, o que provoca o riso ao surpreender o leitor e tirá-lo do senso comum. Este é um bom exemplo da incongruência (Alavarce, 2009; Eagleton, 2023) que provoca a quebra de expectativa, na qual o leitor desliza da cena esperada (homem adestra o cachorro) para a cena narrada (o cachorro adestra o homem).

Além disso, neste texto, o que causa o riso também pode ser relacionado com a simbólica vitória do cachorro, animal servil, sobre o homem, considerado um ser superior, dotado de razão. Eagleton também escreveu sobre isso ao elaborar a teoria da superioridade, citando Schopenhauer e Freud:

Também há um elemento de superioridade em operação aqui. Schopenhauer viu a Vontade, uma categoria que, para ele, incluía o que era corporal, instintivo, percentual, autoevidente, espontâneo e gratificante, como presa em um combate permanente com a Razão ou a Ideia; e o humor surge quando a Razão, incapaz de lidar com as complexidades da experiência percentual, tem seus limites momentaneamente relaxados. Em uma visão epistemológica do Bobo derrubando o Mestre, o cômico representa o triunfo momentâneo da baixa Vontade sobre a elevada Ideia - ou, em jargão freudiano, do id sobre o superego. Essa vitória é agradável também porque, tanto para Schopenhauer quanto para Freud, a Razão censura e

reprime nosso prazer sensorial. [...] Nesse sentido, poderíamos afirmar que há um toque de *Schadenfreude* em todo humor, mesmo quando não estamos nos divertindo com a angústia alheia. É nossa própria e valorizada racionalidade que cutucamos. A pessoa cujo desconforto nos dá prazer somos nós mesmos. (Eagleton, 2023, p. 63)

Ademais, há, na revelação surpreendente do final do texto, o desfecho regressivo (Tomachevski, 1978). No caso de “Educação”, apenas o leitor ignora o fato de se tratar de um cachorro domesticando um homem (e não o contrário), e, por isso o desfecho surpreende, causando humor, ao mesmo tempo que faz com que o leitor volte ao início do texto para compreender verdadeiramente os acontecimentos narrados. A voz narrativa, predominantemente neutra no texto, também contribui para esse resultado, pois esse recurso é o que possibilita que o desfecho regressivo atinja o efeito previsto.

Entretanto, o desfecho também carrega um desconforto: “E o cachorro não teve outro remédio senão mantê-lo para sempre trancado no banheiro” (Colasanti, 1975, p. 19) e provoca reflexões importantes acerca desse tipo de adestramento e da violência nele contida. Nesse caso, a inversão de papéis, além de ser cômica, também gera uma empatia imediata no leitor e faz com que a situação seja singular ao questionar o tratamento dado aos animais, posto que prender um animal em um cômodo pequeno é aceitável, mas prender um homem parece mais cruel.

Portanto, neste texto, há o procedimento de deixar lacunas propositalmente para buscar uma aproximação com o leitor, que culmina na inserção do humor pela inversão de papéis e finaliza com um desfecho surpreendente, que suscita questionamentos por causa da densidade inerente ao tema do adestramento. Note-se que o humor está contido na essência da situação narrada e o riso só é possível porque cada palavra (e cada ausência) foi inserida de maneira muito engenhosa, de forma a provocar questionamentos sobre o tratamento que se dá a um animal doméstico e ainda sobre o conceito de educação, para ficar em um plano de leitura simples, em que consideramos homem e cachorro como representativos dos seres que assim se denominam no mundo, ou seja, sem interpretá-los como metáforas ou alegorias. Nas próximas análises, verificaremos que há procedimentos semelhantes na obra, além de, como dissemos, a recorrência do tema animal tratado de forma incomum, sempre relacionado com o humano.

3.2 ANDRÓGINO

Vejamos três microcontos sequenciais, do 27 ao 29, também do livro *Zoológico*, denominados “Andrógino I”, “Andrógino II” e “Andrógino III”, respectivamente:

27

andrógino I

No dia dos seus quinze anos foi ao cabeleireiro, passou na costureira para apanhar o vestido. Em casa teve apenas o tempo de se arrumar e dar um retoque na maquilagem. Depois desceu a escada pelo braço do pai. Na sala cheia de convidados levantou a saia, segurou com as duas mãos o membro erecto, e masturbou-se ao som da valsa de Strauss.

28

andrógino II

Entrou no banheiro das damas. De onde saiu imediatamente. Entrando na porta ao lado, cavalheiros, que também não lhe serviu. Confuso, olhou para as duas portas. Depois dirigiu-se para um poste e, levantando a perna, urinou abundantemente.

29

andrógino III

Ajeitou os cobertores do berço, vestiu o uniforme e retocou o batom. O oficial do dia esperava por ele na *limousine*.

Em campo aberto dirigiu os deslocamentos táticos da campanha simulada. Mas entre gritos e explosões, um pensamento o preocupava. Esquecidas as claras em neve, a *mousse* não daria ponto para o jantar. (Colasanti, 1975, p. 65-70).

Nesses três microcontos, há o procedimento singular de sequenciar três textos com o mesmo título, ao posicioná-los na obra um após o outro, enumerando-os em ordem crescente e, portanto, evidenciando o exercício de escrita literária, ao mesmo tempo que os relaciona. Há no livro *Zooológico* outros textos que se valem de sequências, como os textos 39, 40 e 41, denominados, respectivamente, “História com princípio, meio e fim”, “Outra história com princípio, meio e fim” e “História só com princípio e fim” e na série “História mais longa para quebrar o ritmo”, “História mais longa para quebrar”, “História mais longa para” e “História mais longa”, que não aparecem um após o outro no livro, mas foram posicionados de forma espaçada, numerados por 9, 21, 33 e 46, respectivamente, ou seja, com uma diferença de cerca de doze textos entre eles, o que também demonstra uma repetição. Entretanto, nenhuma dessas sequências carrega exatamente o mesmo título e nem retoma a mesma personagem (ou personagens semelhantes, sendo todas denominadas pelo mesmo signo linguístico) como no caso de “Andrógino I”, “Andrógino II” e “Andrógino III”.

Portanto, nos textos que acabamos de ler, há três histórias narradas sobre a mesma personagem (ou não, lacuna deixada pelo narrador para a interpretação do leitor, como é próprio do microconto, segundo Souza (2021)), referida como andrógina e retratada como uma figura humana que possui em si tanto o sexo feminino quanto o masculino, e que vive essa dualidade, o que é paradoxal, considerando a totalidade que ela representa:

O andrógino inicial não é senão um aspecto, uma figuração antropomórfica do **ovo cósmico**. Encontramo-lo ao alvorecer de toda cosmogonia, como também no final de toda escatologia. No alfa como no ômega do mundo e do ser manifestado situa-se a plenitude da unidade fundamental, onde os opostos se confundem, quer sejam ainda nada mais do que potencialidade, quer se tenha conseguido sua conciliação, sua integração final. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 51-52, grifos próprios)

Essa totalidade também é retratada no mito do andrógino, de Platão, como um ser humano que, em sua origem, era constituído pelos dois sexos:

Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino [...] Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse; mas quando se lançavam a uma rápida corrida, como os que cambalhotando e virando as pernas para cima fazem uma roda, do mesmo modo, apoiando-se nos seus oito membros de então, rapidamente eles se locomoviam em círculo. Eis por que eram três os gêneros, e tal a sua constituição, porque o masculino de início era descendente do sol, o feminino da terra, e o que tinha de ambos era da lua, pois também a lua tem de ambos; e eram assim circulares, tanto eles próprios como a sua locomoção, por terem semelhantes genitores. (Platão, 2001, p. 11)

No mito, o que se segue é a separação em duas partes e a consequente perda da unidade original, que continham dois sexos, e que, por isso, passam a ser constituídos por apenas um deles. Esse seria o motivo, segundo o mito, de as pessoas buscarem suas partes correspondentes, num encontro amoroso e sexualmente completo. Sendo assim, os seres andróginos dariam origem aos heterossexuais, que buscam sua outra metade em alguém do sexo oposto. Contraditoriamente ao mito, a personagem (ou as personagens) dos microcontos de *Zoológico*, como dissemos, vivem a dualidade e o conflito de pertencer a dois gêneros distintos.

Em “Andrógino I”, o narrador inicia o texto descrevendo ações triviais de uma debutante ao preparar-se para a sua festa de quinze anos, conhecida como uma celebração que marca a transição da infância para a vida adulta da mulher. Portanto, o texto, que é dividido em dois períodos, narra essa preparação no primeiro deles: “No dia dos seus quinze anos foi ao cabeleireiro, passou na costureira para apanhar o vestido. Em casa teve apenas o tempo de se arrumar e dar um retoque na maquilagem.” (Colasanti, 1975, p. 66). Dessa forma, neste

primeiro momento da narrativa, o leitor sabe que se trata de um ser andrógino apenas pelo título.

O segundo período do microconto inicia-se também de maneira esperada ao narrar a chegada da debutante à festa de modo triunfal pelas escadas, como requer a tradicional celebração: “Depois desceu a escada pelo braço do pai” (Colasanti, 1975, p. 66). Entretanto, há uma quebra de expectativas construída na sequência dessa ação: “Na sala cheia de convidados levantou a saia, segurou com as duas mãos o membro erecto, e masturbou-se ao som da valsa de Strauss” (Colasanti, 1975, p. 66). Na descrição desta cena, a parte sexual masculina da personagem é revelada de forma agressiva, pois a masturbação acontece após a entrada da personagem, quando todos os convidados estão voltados para ela, e, de forma irônica, ao som da valsa que comumente é tocada no ponto alto da festa, imbuído de feminilidade, quando a debutante dança com o pai e, nesse momento solene, é oficialmente apresentada à sociedade.

Essa informação não é dada no texto, portanto, a ironia é criada nessa ausência que exige do leitor participação na narrativa ao dialogar com o que está materializado, ou seja, com o que é dito, e inferir o que não está, ou seja, o que não é dito, preenchendo as lacunas de sentido, de acordo com Hutcheon (2000), como vimos no capítulo anterior.

Note-se que, na narrativa que estamos analisando, o leitor tem uma visão privilegiada ao saber de antemão pelo título que a personagem possui os dois sexos. Os convidados podem não ter essa informação, pois ela não está presente em outra parte do texto e representa mais uma lacuna, que abre as possibilidades em favor da concisão e da brevidade, próprias do microconto. De qualquer forma, mesmo com essa informação de que se trata de um ser andrógino, a atitude é chocante aos olhos do leitor, porque o texto é construído do ponto de vista de quem observa apenas as ações da personagem, sem conhecer suas intenções. Portanto, o narrador conta a história mediante um foco narrativo que Friedman (2002) chama de narrador onisciente neutro, que é aquele que narra em terceira pessoa e não faz comentários sobre ele. Essa escolha do foco narrativo faz toda a diferença na construção da quebra de expectativas e da ironia, que constituem o tom cômico do final, em que a personagem, que inicia o texto com uma feminilidade marcante, acaba por realizar um ato transgressor, questionando tudo o que se espera dela. Ressalta-se que o aspecto ilógico do zoológico humano emerge aqui novamente. Há, portanto, um fio condutor no processo escritural do livro.

Além disso, este texto está em sintonia com os de mulheres que fazem a literatura contemporânea, como é o caso de Marina Colasanti, que questiona os modelos femininos,

como vimos na análise de Pellegrini (2002) em seu artigo “A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade”. Portanto, ao criar essa personagem alegórica do andrógino, que mescla os dois sexos, Marina Colasanti realiza um procedimento importante para questionar essa dualidade e mostrar a pluralidade que todo ser humano carrega.

Considerando essa questão, antes de finalizar a análise desse primeiro microconto da série, retornemos um pouco ao texto para ressaltar um outro detalhe da construção do humor no clímax da história narrada, quando a personagem desce as escadas antes de se masturbar na frente de todos. A descrição dessa ação está diretamente relacionada à carnavalização de Bakhtin, posto que há um rebaixamento simbolicamente representado pelo movimento de descer as escadas e, em sequência, pela realização de um ato grotesco, próprio do tipo de humor ligado ao sexual e ao escatológico sobre o qual Bakhtin teorizou:

[...] todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (Bakhtin, 1987, p. 9- 10).

Ademais, o gesto da personagem de se masturbar no momento em que debuta joga com os discursos sobre os papéis de gênero, de maneira contrastante: enquanto a debutante é alguém que é apresentada à sociedade como futura dama que, de certo modo, emula os valores da família, da feminilidade e da futura maternidade, incluindo entre esses valores o decoro sexual, a virgindade e a sujeição ao papel de mulher de um único homem, o jovem pode exercitar sua sexualidade livremente, seja por meio da masturbação (interditada às mulheres pela moral pequeno burguesa), seja pelo encontro sexual prematuro com vário(a)s parceiro(a)s.

Tanto por meio da linguagem carnavalesca quanto por meio da ironia, o humor é importante porque aproxima o leitor para que ele transforme a experiência de leitura em reflexões sobre os questionamentos levantados no texto. Pelo mesmo motivo, o cômico também marca os outros textos da série, como veremos a seguir.

Em “Andrógino II”, a personagem protagonista se depara com o problema de não se encaixar em nenhuma das duas figuras aceitas pela sociedade, quais sejam, homem e mulher, metaforizada pela situação de escolher um banheiro público para urinar. Sem qualquer contextualização, em favor da brevidade que o gênero microconto pede, o texto inicia-se com “Entrou no banheiro das damas. De onde saiu imediatamente. Entrando na porta ao lado,

cavalheiros, que também não lhe serviu.” (Colasanti, 1975, p. 68). Como se vê, apenas o título, mais uma vez, caracteriza a personagem e explica a sua atitude. Em seguida, dá-se o nó da narrativa: “Confuso, olhou para as duas portas” (Colasanti, 1975, p. 68) que é, segundo Franco Jr, em seu capítulo “Operadores de leitura da narrativa”:

[...] o fato que interrompe o fluxo da situação inicial da narrativa, criando um problema ou obstáculo que deverá ser resolvido. O nó é o que dá origem ao conflito dramático de uma narrativa. Ele evidencia que só há uma história a ser contada, porque uma crise se instalou em uma determinada situação, exigindo que se tente resolvê-la de modo a reequilibrar o que ela desestabilizou.” (Franco Jr, 2003, p. 44)

Posto esse conflito, o desfecho acontece logo na sequência, condizente com as poucas palavras que constituem o texto: “Depois dirigiu-se para um poste e, levantando a perna, urinou abundantemente.” (Colasanti, 1975, p. 68). Note-se que há um pouco de fantástico nesse desfecho, posto que a personagem se zoomorfiza. Essa é outra característica marcante nas obras analisadas, com um papel igualmente importante na construção do humor, como veremos no próximo capítulo.

Além disso, como em “Andrógino I”, a personagem realiza um ato transgressor, questionando a dualidade **homem x mulher** — e a espécie humana — de forma irônica. Da mesma forma que no texto anteriormente analisado, o foco narrativo narrador onisciente neutro contribui para a quebra de expectativa final, pois mostra as ações sem revelar as intenções da personagem. Além disso, o desfecho também é construído de maneira cômica por meio da ironia, ao aproximar a atitude da personagem a de um cachorro, procedimento muito semelhante ao que vimos no texto “Educação”, dado que nele o homem é adestrado, como um cachorro, para urinar no lugar certo. Portanto, em “Andrógino II”, o motivo da animalidade emerge desse questionamento sobre a divisão dos sexos, culminando com a atitude ilógica e transgressora de urinar abundantemente, palavras fortes que finalizam o texto.

Ressalta-se que esse ato final do protagonista é cômico porque, além da ironia inerente, ele é escatológico e, por isso, destaca o lado animal do ser humano. Esse fato por si só contém humor, como explica Eagleton (2023), ao citar escritores e críticos literários:

Matthew Bevis afirmou que a criatura humana é ‘um animal que acha sua própria animalidade repreensível ou engraçada’, e escreveu espirituosamente sobre o ‘duplo ato que somos’. Para Jonathan Swift, uma certa comédia grotesca [...] está inserida no contraditório amálgama de corpo e espírito que conhecemos como humanidade. ‘Todos os homens são necessariamente cômicos’, comentou Wyndham Lewis, ‘pois todos eles são *coisas*, ou corpos físicos, comportando-se como pessoas’. ‘Por fim, o que é engraçado’, afirmou Simon Critchley, ‘é o fato de ter um corpo. [...] Somos, em

resumo, criaturas cômicas antes mesmo de termos feito uma piada, e uma boa dose de humor explora essa fissura ou autodivisão em nossa constituição. ‘O objetivo de uma piada’, observou George Orwell, ‘não é degradar o ser humano, mas lembrá-lo de que ele já é degradado’. (Eagleton, 2023, p. 27)

O antropólogo americano Ernest Becker também aborda essa dualidade do ser humano ao defini-lo como um “deus-verme ou deus que caga” em seu livro *A negação da morte*, no qual ele ressalta a incongruência dessa verdade ao relacioná-la com a analidade, de Freud:

[...] representa o absoluto aturdimento diante do cabal *absurdo* da criação: moldar o sublime do rosto humano; o *mysterium tremendum* da radiosa beleza feminina [...] tomar um milagre desses e dentro dele colocar outros milagres mais, na profundidade misteriosa dos olhos que perscrutam — os olhos que provocaram uma comoção até mesmo no impassível Darwin: fazer tudo isso e combiná-lo com um ânus que caga! É demais. A natureza zomba de nós, e por isso os poetas vivem atormentados. Tentei reproduzir somente um choque de um exame científico e poético do problema da analidade, e se tiver conseguido meu intento de uma maneira assim informal, poderemos entender o que significa o paradoxo existencial: o que realmente incomoda as pessoas é a incongruência, a vida tal como é. (Becker, 1995, p. 46)

Ademais, esse ato do desfecho de “Andrógino II” também está em sintonia com a teoria do alívio defendida por Eagleton (2023), que é o fato de haver humor em estar livre das convenções sociais:

[...] Para a teoria do alívio, todo humor envolve esse efeito de deflação, como no ímpeto de dessublimação que economizamos na energia investida em questões sérias, ou na repressão de certos desejos ilícitos, e despendemos, em vez disso, na forma de riso. (Eagleton, 2023, p.28)

Essa deflação citada por Eagleton está em consonância com o que Freud aborda em “Os chistes e sua relação com o inconsciente”, no qual ele explica que os chistes (tanto ao serem criados por uma primeira pessoa quanto ao serem contados a uma terceira) são uma forma de expressão do inconsciente, que funciona como uma via de escape para pensamentos que seriam reprimidos:

[...] O processo de chiste na primeira pessoa produz prazer pela suspensão da inibição e diminuição da despesa local; não parece entretanto chegar ao fim senão por intermédio de uma terceira pessoa interpolada, obtendo o alívio geral através da descarga. (Freud, 1996, p. 173)

A teoria do alívio também se aproxima ao que Bakhtin conceituou como carnavalização, ou seja, a tudo que se refere ao grotesco e ao escatológico, como vimos na análise anterior.

Já em “Andrógino III”, vemos a personagem protagonista (que, reiteramos, pode ser a mesma dos textos anteriores ou não) em uma outra situação de confronto entre a

representação feminina e a representação masculina. O mesmo narrador onisciente neutro, sem qualquer tipo de contextualização, como nos microcontos anteriores, inicia o texto mostrando as ações da personagem, que se parecem tipicamente com as de uma mulher, mais especificamente de uma mãe, que se prepara para sair para o trabalho, especialmente quando se refere ao ato de retocar o batom: “Ajeitou os cobertores do berço, vestiu o uniforme e retocou o batom.” (Colasanti, 1975, p. 70). Entretanto, a próxima frase já mostra ações tipicamente masculinas, inclusive referindo-se à personagem como “ele”, o que já denota um contraste e, ao mesmo tempo, o encontro entre o **feminino e o masculino**: “O oficial do dia esperava por ele na *limousine*.” (Colasanti, 1975, p. 0). Note-se que o fato de se mencionar a *limousine* mostra que a personagem tem uma posição de prestígio no trabalho. Esse procedimento de ir mostrando as ações e se referindo a elementos que trazem informações aprofundadas requer uma leitura investigativa, focada nos detalhes, para que os sentidos do texto sejam completados. Isso é o que permite dizer muito com pouco e caracteriza o microconto.

No período seguinte, o narrador começa mostrando as ações da personagem no trabalho, o que confirma a sua posição de prestígio ao gerir uma equipe, especialmente em se tratando de uma guerra, pois as atividades exercidas em campo de batalha são estereotipicamente masculinas. “Em campo aberto dirigiu os deslocamentos táticos da campanha simulada.” (Colasanti, 1975, p. 70). Mas na oração seguinte, iniciada por uma conjunção adversativa, que enfatiza o contraste, o foco narrativo muda para o onisciente intruso, ao utilizar o discurso indireto livre para revelar o pensamento da personagem: “Mas entre gritos e explosões, um pensamento o preocupava. Esquecidas as claras em neve, a *mousse* não daria ponto para o jantar.” (Colasanti, 1975, p. 70). O desfecho se faz ao mesmo tempo que o conflito, sem uma solução propriamente dita, em mais uma abertura característica do microconto, que deixa para o leitor fazer suas próprias reflexões sobre a história narrada.

Ressalta-se que esse desfecho é cômico porque enfatiza o contraste entre o masculino e o feminino ao construir a antítese **brutalidade x delicadeza** materializada no uso das palavras “gritos/ explosões” x “claras em neve/ *mousse*” construído desde o primeiro momento por meio do foco narrativo adotado. Portanto, a construção do humor não se dá apenas neste momento, mas é elaborada desde o início da narrativa.

Considerando as antíteses construídas, contrastando e, ao mesmo tempo, aproximando o lado feminino e o lado masculino da personagem em situações conflituosas por meio do humor, este microconto pode ser visto como uma alegoria da situação da mulher que, ao se

lançar no mercado de trabalho, se vê dividida entre dois mundos, o da casa e o do trabalho, e compelida a dar conta dos dois papéis. Nesta leitura, é possível interpretar a guerra como o local de trabalho, de ação, tipicamente relacionado ao masculino, e a casa como o lugar de cuidado, de emoção, tipicamente relacionado ao feminino. Essa interpretação está condizente com a mudança ocorrida na representação da mulher na literatura contemporânea, como aborda Pellegrini no já seu já mencionado artigo:

Por conseguinte, a consolidação de uma «literatura feminina», nesse período, estando relacionada a esse ethos, sem dúvida deveu-se ao aumento gradativo do número de mulheres no mercado de trabalho e nas universidades, decorrência direta da industrialização e da modernização — ainda que conservadora — e aos movimentos internacionais de liberação feminina que também chegaram ao Brasil, criando, de início, um espaço de rebeldia no interior do qual se podia discutir a própria marginalidade, destruindo o mito de inferioridade natural da mulher e avançando, depois, para um questionamento de todas as formas de poder, inclusive o do discurso. Por meio da literatura que produzem, as mulheres tentam, enfim, resgatar sua própria história, reivindicando para si a condição de sujeito. (Pellegrini, 2002, p. 361)

Essa sequência de microcontos também pode ser lida a partir da perspectiva da transgeneridade e da homossexualidade, sendo uma alegoria da dificuldade de aceitação que as pessoas vivem, especialmente das transexuais, por causa de estarem fora do padrão binário homem x mulher imposto pela sociedade, já na década de 1970, em que o livro foi publicado. Os atos transgressores protagonizados pela personagem em várias fases da vida (ou pelas várias personagens) representam atos políticos que questionam a visão dualista de sexo/gênero:

[...] Os homossexuais [e os transexuais], juntamente com as mulheres, portanto, são as vozes até então reprimidas (quase sempre suprimidas), que conseguem aos poucos um espaço para se fazer ouvir, inclusive como decorrência de sua própria organização enquanto movimento político brasileiro. Aos poucos, seja através de ambíguas máscaras e sinais de que sua escrita lança mão, seja por meio do realismo puro e simples, essa prosa cada vez mais vai abrindo caminho nas ruas da cidade. (Pellegrini, 2002, p. 361, inserção nossa)

Em suma, ressalta-se que a construção do humor nesses textos, nas diferentes formas de interpretação, se dá de maneira sutil por meio da incongruência aliada à ironia criada no contraste vivido pela(s) personagem(ns) e nas suas atitudes transgressoras. O humor é importante, como dissemos, para aproximar o leitor a ponto de que ele seja capaz de completar os sentidos e refletir sobre os temas propostos.

3.3 SALÃO DE FESTAS

Analisemos o microconto “Salão de festas” do livro *A morada do ser*, a começar por sua leitura:

Decidiu ir fantasiado à reunião de condomínio, disposto a desmontar a compostura fria com que todos suportavam o ódio ao síndico e suas rédeas.

Obteve baiana rodada, turbante de seda, brincos e colares. Prendeu ao peito sutiã recheado de meias. Laqueou as unhas. E aproveitando a inexperiência pintou-se borrando lápis e batom.

Por fim, triunfante, batendo os saltos dos tamancos e rebolando as cadeiras, entrou no Salão de Festas onde os outros condôminos esperavam.

Foi recebido com a mesma distante intimidade de sempre, vagos cumprimentos, acenos de cabeça. Nenhum espanto, surpresa sequer. Lia-se a ata da reunião anterior. Sentou-se.

Porém surdo às palavras do secretário, fingindo olhar para a frente como todos os outros, deixou-se aos poucos penetrar pela súbita percepção de dentes postiços, perucas, enchimentos, rostos pintados. E pela primeira vez viu a grande caracterização, carnaval de médicos, advogados, donas-de-casa, síndicos e secretários, de que ele participava desde sempre. (Colasanti, 2004, p. 57-58)

O texto se inicia, como na maioria dos textos analisados, *in medias res*, quando os acontecimentos estão pelo meio, posto que não introduz a situação e não detalha o lugar ou a personagem, em favor da concisão. O narrador onisciente, de terceira pessoa, revela-se conhecedor do que se passa no pensamento do protagonista ao começar falando sobre sua decisão inusitada de ir fantasiado à reunião de condomínio, um evento formal. Essa situação causa desde o início um estranhamento, mesmo com a justificativa de “desmontar a compostura fria com que todos suportavam o ódio ao síndico e suas rédeas” (Colasanti, 2004, p. 57), que vem carregado de humor e dá o tom do texto desde as primeiras palavras, pois leva o leitor a preencher a lacuna deixada pelo narrador ao fazê-lo imaginar ao menos duas situações: o quão eram pesadas essas reuniões e qual seria a fantasia que um homem usaria para tornar o próximo evento mais leve. Portanto, já na primeira linha do texto, a curiosidade do leitor é aguçada intencionalmente, com o intuito de que ele continue focado em busca das respostas criadas por meio do tom cômico evocado.

Sendo assim, podemos dizer, usando os termos de Tomachevski (1978), que a situação criada pelo narrador provoca no leitor (ser abstrato presente na consciência do autor) um interesse desde o início, posto que cativa pela emoção:

O elemento emocional contribui muito para cativar a atenção. Não é sem razão que, segundo sua característica emocional, classificam-se em comédias e tragédias as peças destinadas a agir diretamente sobre um grande público. Suscitar a emoção é o melhor meio para cativar a atenção. (Tomachevski, 1978, p. 172)

Seguindo a leitura do microconto, há, no segundo período: “Obteve baiana rodada, turbante de seda, brincos e colares. Prendeu ao peito sutiã recheado de meias. Laqueou as unhas. E aproveitando a inexperiência pintou-se borrando lápis e batom” (Colasanti, 2004, p. 57), uma força imagética de elementos marcantes, descritos de forma segmentada para a criação da fantasia, que mantém o tom cômico, ao mesmo tempo que faz aumentar a curiosidade à medida que o leitor é levado a organizar mentalmente essa fantasia exagerada e carregada de feminilidade, que contrasta com um protagonista muito provavelmente sóbrio de meia idade, para apoiar-se no estereótipo de um típico condômino. Note-se que essa imagem paradoxal não está dada. Ela precisa ser criada a partir dos dados fornecidos pelo narrador para que o humor surta efeito e complete os sentidos.

Portanto, a imagem do protagonista fantasiado provoca o riso porque realiza dois procedimentos cômicos apontados por Bergson. Um deles é a caricatura. Por causa dos exageros criados pela composição da fantasia, com destaque para a maquiagem propositalmente mal-feita, podemos fazer uma comparação com a arte de desenhar caretas propositalmente cômicas:

Compreenderemos então o cômico da caricatura. [...] seu equilíbrio nunca é absolutamente perfeito. Sempre poderemos discernir a indicação de um tique que se anuncia, o esboço de uma possível careta, enfim, uma deformação naturalmente acentuada. A arte do caricaturista consiste em apreender esse movimento, por vezes imperceptível, e torná-lo visível a todos, exagerando-o. (Bergson, 2018, p. 47)

A essa ideia de caricatura podemos acrescentar a imagem do clown/palhaço, que também se maqueia exageradamente para se apresentar (objetivo semelhante ao da personagem do microconto e cuja comicidade guarda certo riso melancólico).

O outro procedimento é o disfarce. O fato de a personagem estar disfarçada, isto é, vestida como uma mulher, já é motivo para o riso: “Um homem que se disfarça é cômico. Um homem que achamos que está disfarçado também é cômico. Por extensão, todo disfarce se tornará cômico, não apenas o do homem, mas também da sociedade e, mesmo, da natureza.” (Bergson, 2018, p. 54). Acerca desse “disfarce” de mulher, também cabe ressaltar que ele engloba ainda um terceiro procedimento, que é o da imitação: “Imitar alguém é extrair parte do automatismo que ele deixou introduzir em sua pessoa. É, assim, por definição, torná-lo cômico.” (Bergson, 2018, p. 50). Embora o protagonista não esteja imitando uma mulher específica, o fato de ele se vestir como alguém do sexo feminino e de imitar seus gestos de forma estereotipada tem um efeito cômico. Essa ideia lembra a figura da drag queen, como

traço de travestilidade controlada do masculino, isto é, a noção de performatividade de gênero com vistas a construir certa crítica a certos aspectos sociais.

Considerados esses procedimentos, o jogo de criação da imagem impactante do protagonista disfarçado/fantasiado é finalizado com o ponto alto do enredo, que é o momento em que ele entra no salão de festas, esperando o riso dos condôminos presentes: “Por fim, triunfante, batendo os saltos dos tamancos e rebolando as cadeiras, entrou no Salão de Festas onde os outros condôminos esperavam.” (Colasanti, 2004, p. 57). Portanto, a situação é construída com humor até esse momento, de modo a não deixar espaço para imaginar algo diferente de uma assembleia surpresa, ainda que negativamente.

No entanto, o que se segue é uma quebra das expectativas criadas, com a descrição da naturalidade com que os presentes lidaram com a figura do protagonista: “Foi recebido com a mesma distante intimidade de sempre, vagos cumprimentos, acenos de cabeça. Nenhum espanto, surpresa sequer. Lia-se a ata da reunião anterior. Sentou-se” (Colasanti, 2004, p. 57). O estranhamento esperado deixa os personagens e passa a pertencer ao leitor, que é surpreendido com o contraste entre a figura chamativa do protagonista e os gestos contidos dos moradores ao perceberem sua presença na reunião. Essa quebra de expectativa é uma incongruência (Alavarce, 2009; Eagleton, 2023), pois faz o leitor deslizar da cena esperada (condôminos surpresos) para a cena narrada (condôminos indiferentes).

Essa incongruência, por sua vez, leva a um final ainda mais inusitado: o de que todos os moradores usavam fantasia, isto é, interpretavam personagens estereotipados, quais sejam, os das profissões e cargos pelos quais eram conhecidos: “[...] deixou-se aos poucos penetrar pela súbita percepção de dentes postiços, perucas, enchimentos, rostos pintados. E pela primeira vez viu a grande caracterização, carnaval de médicos, advogados, donas-de-casa, síndicos e secretários, de que ele participava desde sempre” (Colasanti, 2004, p. 58). Neste trecho, o protagonista percebe-se parte daquele “carnaval”, isto é, da grande farsa coletiva, e o narrador finaliza o texto com o ápice dessa participação ao usar as palavras “desde sempre”. Essa constatação final faz com que o leitor se identifique diretamente com a personagem e, assim, leve a questionar o seu lugar na sociedade (semelhante ao que acontece em “Aptº 305” ou “Obrigado, senhor!”). Essa identificação é irônica, pois há a percepção do questionamento por trás da representação.

Segundo Wolfgang Iser, em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, essa identificação faz com que o leitor participe do texto: “a obra de arte dá satisfação ao receptor apenas quando ele participa da solução e não se limita a contemplar a solução já formulada (Iser, 1996, p.95). Esse texto de Iser é, juntamente com os textos de Hans-Robert Jauss, muito

importante para o desenvolvimento da estética da recepção, que, como explica Wolney Unes em seu artigo “A estética da recepção – Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser”, é uma perspectiva que só foi possível de ser instaurada graças à visão moderna de arte:

[...] não seria demais especular que o desenvolvimento de uma teoria estética centrada no leitor – ao invés de estar centrada na obra de arte – apenas tenha sido possível neste século, no período em que a individualidade mais esteve encorajada. O século do modernismo é o período do indivíduo, das liberdades individuais, da livre escolha, do anônimo habitante da metrópole, do motorista solitário em seu automóvel, com o qual usufrui do agora sagrado direito de ir e vir livremente. Apenas num ambiente assim é que foi possível o início do desenvolvimento de uma teoria estética que partisse também da premissa do indivíduo: todo o resto lhe deve sujeição. (Unes, 2003, p. 765)

Esse apontamento sobre a estética da recepção e a identificação irônica do leitor é relevante para o nosso trabalho, posto que estamos considerando como uma característica inerente ao microconto a necessidade da participação ativa do leitor na construção dos sentidos do texto. Ademais, o microconto “Salão de festas” pertence ao livro *A morada do ser*, que, como já dissemos, tem personagens, como é o caso do protagonista desse texto, que representam esse indivíduo habitante da metrópole descrito por Unes.

Além disso, voltando ao texto “Salão de festas”, vale a pena destacar que nele há um desfecho regressivo (Tomachevski, 1978), que carrega a exposição completa da situação, de forma a permitir uma verdadeira interpretação dos acontecimentos. No microconto “Educação”, contido na obra *Zoölógico*, o desfecho também é desse tipo, como verificamos na análise. Nesse caso, porém, há uma diferença: se em “Educação”, apenas o leitor ignora a revelação final, neste microconto de *A morada do ser*, além do leitor, também a personagem principal não sabe sobre os segredos pertencentes à narrativa.

Ademais, como dissemos, as personagens são chamadas pelo narrador apenas pelos cargos e profissões que ocupam, o que reafirma tanto a concisão típica do gênero microconto, ao não usar muitas palavras para definir personagens, quanto a ideia de que as pessoas estão encerradas em suas funções na sociedade, ou seja, nos papéis que elas representam ao interagir em público. Há nessa escolha de mostrar apenas esses dados sobre elas uma riqueza ao omitir sua real identidade, ou seja, o seu verdadeiro ser em detrimento da máscara por trás da qual se escondem.

Clarice Lispector, em sua crônica “Persona”, publicada pela primeira vez em 02 de março de 1968 no *Jornal do Brasil* e depois na coletânea *A descoberta do mundo*, trata dessa questão da escolha de uma máscara para atuar na sociedade. Segundo a crônica, escolhemos essa máscara na adolescência, ou seja, na entrada para o mundo adulto:

Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma *pessoa*. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. (Lispector, 1999, p. 81, grifos próprios)

Essa leitura da necessidade de uma máscara para enfrentar à luta, isto é, a vida em sociedade, é relevante para o microconto que ora analisamos, uma vez que essa situação é exposta na reunião de condomínio retratada no texto.

Vale destacar que o título deste texto, que aparece no segundo sumário do livro, é “A caráter”, o que é curioso, não por surpreender o leitor, como em alguns dos microcontos que acabamos de ver, mas pelos significados que ele carrega. “A caráter” é comumente utilizado para se referir ao traje típico de uma festa ou evento “que requer o uso de fantasia” (Michaelis, 2025), o que, no texto, pode ser lido de modo duplo e paradoxal, tal qual se revela o enredo. Em um plano de leitura, há o ato improvável do protagonista de se vestir a caráter para uma festa à fantasia e não para a reunião de condomínio de que ele efetivamente acaba por participar e, em um outro plano de leitura, mais aprofundado, há o questionamento do caráter das personagens, isto é, da moral, da ética, da honestidade delas e, como vimos, por identificação, há o questionamento do caráter de todo indivíduo, o que gera questões existenciais sobre o que é ser uma pessoa e o que é ser uma personagem ao desempenhar uma função social.

3.4 APT° 706

Vejamos mais um texto de *A morada do ser*: o sexto microconto do sétimo andar, também chamado “*Pater familiae*”:

Um estremecimento sacudiu a mesa de jantar, espasmo. Tremeu a sopeira, oscilaram os copos. Aos gritos da família o pai levantou-se opondo as mãos espalmadas ao tampo, garantia de segurança. Do que se aproveitou a mesa para levantar a perna junto à gabardine listrada e urinar abundantemente. (Colasanti, 2004, p. 90)

Sem mencionar o espaço e as personagens, o texto começa descrevendo um tremor que acontece na mesa de jantar. Apenas “Tremeu a sopeira, oscilaram os copos” é suficiente

para fazer o leitor perceber que o estremecimento da mesa é significativo e acontece durante uma refeição (provavelmente jantar, considerando que a sopeira se encontrava em cima da mesa e geralmente se come sopa no jantar). Mais uma vez, o narrador vai dando pistas sobre os acontecimentos à medida que os narra, sem fazer qualquer introdução sobre a história que está sendo contada. Dessa maneira, na próxima frase, tem-se a informação de que é uma família que está jantando no momento em que a mesa treme: “Aos gritos da família o pai levantou-se opondo as mãos espalmadas ao tampo, garantia de segurança” (Colasanti, 2004, p. 90). Veja-se que há no gesto do pai uma maneira firme de conter o tremor da mesa, em uma demonstração de poder própria do que se espera de um pai de família tradicional.

Entretanto, em seguida, com a última oração, qual seja, “Do que se aproveitou a mesa para levantar a perna junto à gabardine listrada e urinar abundantemente” (Colasanti, 2004, p. 90), há uma quebra de expectativas, ao menos em dois planos de leitura. No primeiro plano, há uma quebra da ordem da narrativa, posto que a história passa do real (ou do similar ao real) à fantasia, quando o narrador resolve surpreender o leitor ao revelar que o que fazia a mesa tremer não era algo exterior à ela, mas ela mesma, dando-lhe características de um ser animado (que tem a capacidade de levantar a perna e urinar), ou seja, fazendo uso da figura de linguagem conhecida como prosopopeia ou personificação. Note-se que isso permite ao narrador criar uma imagem inusitada, que provoca o riso por causa da incongruência (mais uma vez usando o termo de Alvarce (2009) e a teoria da incongruidade de Eagleton (2023)) entre **real x fantasia**.

Em um segundo plano de leitura, observa-se que, com a personificação da mesa, há uma inversão de papéis, que, como explica Bergson (2018), é um procedimento cômico, nesse caso, potencializado pelo fato de que essa personagem realiza um ato transgressor ao urinar¹⁷ na gabardine listrada. Ressalta-se, neste ponto, que o narrador faz uso da figura de linguagem metonímia (parte pelo todo) para representar a calça do pai pelo tecido utilizado em sua composição, que, além de ser sofisticado e elegante, é um tecido de alfaiataria comumente utilizado por homens que ocupam a posição de gestores em uma empresa. Veja que a escolha de usar as palavras “gabardine listrada” ao invés de “calça do pai”, por exemplo, diz muito mais sobre a personagem, o que condiz com a elaboração de um microconto. Dessa maneira, a “gabardine listrada” também tem um sentido metafórico ao representar o poder do pai, ou seja, do chefe daquele local. Esse sentido permite uma interpretação mais vasta do ato de urinar na calça do chefe de família. Cabe ressaltar que a mesa não apenas urina, mas o faz

¹⁷ O ato de urinar com intenção de transgredir as regras de convivências sociais também acontece no microconto “Andrógino II”, de *Zoológico*, como analisamos anteriormente.

abundantemente, e essa palavra finaliza o texto, dando a entender que a mesa realiza o ato final com enfrentamento, tirando a autoridade do pai por meio da própria narração, que se encerra com o ato.

Além disso, como enfatizamos, a mesa urina, com o objetivo de marcar território (comportamento típico de muitos animais) e, com esse ato transgressor, desrespeita o chefe de família. Sendo assim, um objeto toma para si o poder daquela casa e, por extensão, da sociedade patriarcal, ou seja, toda uma sociedade que parece ser regida por homens, assim como as famílias, mostra-se, na realidade, dominada pelas coisas e pelo desejo de possuí-las, implementado pelo apelo comercial. Esse microconto, é, dessa forma, um microconto metonímico, como todo o livro, que narra histórias sobre a parte (prédio e seus moradores) que representam o todo (cidade e sociedade).

Destacamos que o título, qual seja, “*Pater familiae*”, ressalta essa relação do pai de família como detentor de todo o poder, pois a expressão em latim se assemelha à *pater familias*, que, na origem do direito romano, significava o poder absoluto do homem sobre sua família. Embora esse poder esteja extinto, vemos que ele ainda tem resquícios na sociedade e essa é uma das abordagens de Marina Colasanti em sua obra, como bem aponta Monteiro (2009) ao tratar dos principais temas trabalhados pela autora:

Na civilização romana a inferioridade e subordinação da mulher também eram pregadas e mantidas sob os auspícios da lei. Com a instituição jurídica do *pater familias* era dado ao homem livre todo o poder sobre a mulher, os filhos, os servos e os escravos. Poder este que, mesmo não mais institucionalizado, ainda reaparece de maneira camuflada e sutil em situações do cotidiano em pleno século XX, como bem demonstra Colasanti em outro artigo cujo título já diz tudo, *Meu marido não deixa*. (Monteiro, 2009, p. 22)

Observemos que a mesa é uma personagem feminina, mas que provavelmente possui um falo, já que levanta a perna, como fazem os machos ao urinar. Essa imagem simboliza esse ato transgressor de uma personagem feminina, que toma para si o poder historicamente dado aos homens. Dessa forma, a inversão e a quebra de expectativas, trabalhados com humor neste texto, funcionam como artimanha criada pelo narrador de Marina Colasanti para questionar a sociedade patriarcal, tema marcante nas vozes femininas da literatura contemporânea (Pellegrini, 2002).

A construção do humor é feita nesse microconto, portanto, por meio da surpresa causada por essa quebra de expectativas, que se desmembra em camadas de leitura. Essas leituras, ao mesmo tempo que fazem rir, pela força imagética do acontecimento inusitado e da inversão por ele criada, também provocam questionamentos acerca do poder do pai, que,

alegoricamente, pode representar a sociedade patriarcal. Ao final, o humor contido no gesto ousado, inesperado e, por isso, engraçado da mesa em contraste com a formalidade da figura do pai de família aproxima o leitor para que ele preencha as lacunas, isto é, interprete o acontecimento de forma a compreender que o texto permite reflexões que transcendem a experiência individual do apartamento e levantam questões sobre quem realmente tem poder na sociedade. Mais uma vez, verificamos que o humor, por meio do desfecho surpreendente e incongruente, é a via que a autora escolhe para abordar de forma relativamente leve um tema denso.

3.5 A QUEM INTERESSAR POSSA

A seguir, vejamos “A quem interessar possa”, de *Contos de amor rasgados*:

A quem interessar possa

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, 1986, p. 33)

O título do texto, “A quem interessar possa”, é formado por uma expressão formal e neutra que se usa para enviar um documento quando não se tem um destinatário específico, além de ser também uma maneira de se dirigir a qualquer pessoa que possa estar interessada na mensagem. Muito utilizada no meio empresarial, esta expressão pertence ao uso formal da linguagem. Como em “Nunca conspurcando a família”, o título é, portanto, carregado de formalidade, em contraste com o texto, que tem construções e vocabulário simples. Isso demonstra uma recorrência que os interliga. Embora essa interligação não seja explícita por meio de uma ordem numérica, como no caso dos textos de *Zoológico* e de *A morada do ser*, ela também se dá em *Contos de amor rasgados* por meio do título, mostrando a relevância de sempre o analisar nos microcontos.

O texto é formado por apenas dois parágrafos, como no texto anteriormente analisado. O primeiro parágrafo, sem qualquer tipo de contextualização sobre o local, a personagem ou o evento, inicia-se com uma ação singular, descrita por um narrador onisciente neutro, que apenas narra, sem revelar as intenções da personagem: “Abriu a janela no exato momento em que a garrafa com a mensagem passava, levada pelo vento.” (Colasanti, 1986, p. 33). O fato de a garrafa estar sendo recolhida na janela e levada pelo vento, e não pelo mar, como de

costume, demonstra essa singularização, característica do insólito, que permeia a obra de Marina Colasanti e sobre o qual nos debruçaremos no próximo capítulo. Além disso, a forma simples e direta com que ela é narrada, sem sobressaltos da personagem e sem julgamento do narrador, constrói o humor. A personagem não questiona o fato de a garrafa estar ali, apenas a examina como a uma carta, procurando seu remetente, como se fosse algo corriqueiro: “Pegou-a pelo gargalo e, sem tirar a rolha, examinou-a cuidadosamente. Não tinha endereço, não tinha remetente.” (Colasanti, 1986, p. 33). Portanto, outra vez se trata de uma incongruência que causa o humor, abordada por Alvarce (2009) e Eagleton (2023).

Cabe ressaltar a importância da garrafa como símbolo de segredo ou de algo muito valioso no microconto, o que acaba por aguçar ainda mais a curiosidade do leitor, aproximando-o da história. O narrador envolve-o ao iniciar o texto com a personagem examinando essa garrafa e abre lacunas sobre o seu conteúdo, que, ainda que hermeticamente guardado, carrega em si referências a diversas histórias sobre o gênio que atende a desejos e sobre naufragos em busca de socorro, só para citar algumas.

O segundo parágrafo é iniciado pelo narrador onisciente, que usa o discurso indireto para revelar o que pensa a personagem: “Certamente, pensou, não era para ele” (Colasanti, 1986, p. 33). O que se segue é um desfecho ainda mais inesperado: “Então, com toda delicadeza, devolveu-a ao vento.” (Colasanti, 1986, p. 33). Trata-se de uma outra importante incongruência no texto, na qual deslizamos da cena esperada (personagem abre a garrafa e lê a mensagem) para a cena narrada (personagem retorna a garrafa fechada ao vento). É claro que o texto pode ser lido com um sentido metafórico, que guardaria uma moral da história: por exemplo, a de que é preciso estar atento aos sinais que o vento, isto é, a vida (ou o amor) nos traz. Nesse exemplo, deixar passar a mensagem é perder uma oportunidade. Mas qualquer que seja a leitura, deixar passar a oportunidade de ler a mensagem contida na garrafa simplesmente por ela não ter um remetente (e dar mais valor a isso do que à própria mensagem) é uma atitude incongruente e cômica em si, seja pela distração da personagem, que, segundo Bergson (2018), é um mecanismo cômico, seja pela curiosidade do leitor em saber o conteúdo da garrafa.

E nada mais curiosa do que a informação de que há um texto no livro *A morada do ser* que tem o mesmo nome, isto, é “A quem interessar possa” (ou “Apto 402”, segundo a estrutura do livro, como explicamos anteriormente) e que pode ser considerado a parte inicial desse mesmo texto, posto que fala sobre o remetente da mensagem, conforme reproduzimos abaixo:

Há muito não saía. Os amigos não telefonaram, se é que tivera amigos algum dia. Ninguém abria a porta, nem ele, se é que tivera porta. Nenhuma voz lhe provocara resposta.

Então, antes que as últimas palavras fossem esquecidas, escreveu a mensagem num papel, enrolou cuidadosamente, fez passar pelo gargalo da garrafa, que lacrou. Depois abriu a janela e, com toda delicadeza, entregou sua garrafa à brisa. (Colasanti, 2004, p. 49)

É possível verificar, não só pelo título, mas especialmente por ele, que se trata da mesma história, com os mesmos elementos, ligando-se o final desse texto com o início do que ora analisamos. Metaforicamente e metalinguisticamente, a mensagem que o protagonista do microconto de *A morada do ser* envia para o protagonista do microconto de *Contos de amor rasgados* é o próprio texto “A quem interessar possa” que lemos em continuidade. Nessa sofisticada intersecção, reconhecemos dois procedimentos que se repetem nos livros de microcontos de Marina Colasanti: a interligação pelos títulos e a interligação pelos eixos temáticos, relacionando textos de um mesmo livro e também de outros livros, o que demonstra o projeto escritural da escritora com relação à sua microcontística.

Por fim, é importante reforçar que o humor contido na descrição das ações da personagem ao lidar com a situação inusitada de ter uma garrafa em sua casa trazida pelo vento aproxima o leitor e aumenta as possibilidades de leitura (afinal, possibilita, por exemplo, a interpretação de que enviar e receber uma garrafa por meio do vento seja habitual para o mundo onde vive a personagem — ou as personagens), ao mesmo tempo que coloca em evidência a falha na comunicação. Considerando que se trata de um texto pertencente a um livro de narrativas sobre relacionamentos amorosos, podemos afirmar que ele provoca reflexões acerca de desencontros que ocorrem por falta de uma boa comunicação entre as pessoas que se relacionam. Se em *A morada do ser*, a linguagem como morada do homem é instaurada e expandida, em *Contos de amor rasgados*, a problemática é o amor como linguagem, sendo que, para acessar a morada do outro, é preciso ter as chaves.

3.6 A PAIXÃO DA SUA VIDA

Vejamos o microconto abaixo, do livro *Contos de amor rasgados*:

A paixão da sua vida

Amava a morte. Mas não era correspondido.

Tomou veneno. Atirou-se de pontes. Aspirou gás. Sempre ela o rejeitava, recusando-lhe o abraço.

Quando finalmente desistiu da paixão entregando-se à vida, a morte, enciumada, estourou-lhe o coração. (Colasanti, 1986, p. 87)

Esse microconto causa estranhamento desde as suas primeiras palavras, quando o narrador revela de forma irônica que a paixão da vida da personagem é a morte, o que quebra as expectativas criadas pelo título do texto, posto que “a paixão da vida” de alguém é geralmente um parceiro amoroso de carne e osso. Há, então, um jogo antitético na tensão entre **paixão da vida** x **morte**. Essa tensão revela uma incongruência pelo fato de o homem comumente temer a morte e de se ocupar em combatê-la de alguma maneira, como explica Becker:

[...] a ideia da morte, o medo que ela inspira persegue o animal humano como nenhuma outra coisa; é uma das molas mestras da atividade humana — atividade destinada, em sua maior parte, a evitar a fatalidade da morte, a vencê-la mediante a negação, de alguma maneira, de que ela seja o destino final do homem. (Becker, 1995 p. 9)

Portanto, a morte é geralmente vista como algo negativo: “A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época” (Chevalier, Gheerbrant, 2001, p. 621). Daí advém o estranhamento que causa o fato de o protagonista devotar-lhe amor.

Além dessa primeira quebra de expectativas, vem logo uma outra, que, com um toque de humor (“Mas não era correspondido”) ao personificar a morte, revela o nó da narrativa apresentado, então, no início, sem qualquer contextualização ou descrição da personagem. E o que segue são tentativas de suicídio, mas narradas de forma similar às investidas de um amante para conquistar a sua amada, o que continua a tornar cômica a situação: “Tomou veneno. Atirou-se de pontes. Aspirou gás. Sempre ela o rejeitava, recusando-lhe o abraço.” (Colasanti, 1986, p. 87), especialmente pela dramaticidade causada pelas longas pausas a cada tentativa do protagonista. Note-se que essas pausas são provocadas pela escolha do ponto final na enumeração das frases, ao invés da vírgula, por exemplo, que é mais comum, mas não causa o mesmo efeito, provando, mais uma vez, que no microconto, cada elemento é de suma importância para construção dos seus significados. Essa pausa se constitui, sobretudo, na construção do humor/ironia por meio da coordenação assindética. Voltando para o conteúdo narrado, notamos que as investidas foram em vão, o protagonista desiste e dá-se o clímax da narrativa, culminando com o desfecho: “Quando finalmente desistiu da paixão entregando-se à vida, a morte, enciumada, estourou-lhe o coração” (Colasanti, 1986, p. 87).

Esse desfecho é o ápice da ironia que permeia o microconto, visto que o texto se encerra evidenciando o poder da morte e a total falta de controle inerente a todo ser humano. Dessa forma, o texto tem um humor trágico, que joga com a morte e, em sua construção, ao personificá-la inusitadamente como uma amante, provoca reflexões acerca do sentido da vida perante o seu fim. Eagleton fala sobre essa abordagem do tema da morte por via cômica em seus estudos sobre a natureza do humor:

[...] há algo de prazeroso no ato de rir da morte e, assim, ser capaz de brincar com nossa própria mortalidade. Pois fazer piadas a respeito da morte é reduzir sua importância e diminuir seu terrível poder sobre nós. [...] Confrontar nossa própria extinção de forma fictícia significa que o ego pode transcendê-la de maneira monumental, obtendo um breve gostinho de imortalidade. [...] O riso compensa um pouco nossa mortalidade, assim como nossas enfermidades de modo geral. (Eagleton, 2023, p. 18-19)

Sendo assim, este texto é singular porque tem um procedimento sofisticado, que se baseia em provocar humor por meio de quebra de expectativas e pela incongruência criada ao retratar a morte com uma amante de um protagonista desafortunado. Essa série de desventuras do protagonista, narrada em poucas palavras, faz com que o leitor se identifique e, ao finalizar o texto, acabe por rir da ironia da situação vivida pela personagem ao mesmo tempo que analisa a si mesmo e ri também da ironia que é viver sabendo que a morte virá a seu tempo, o que ressaltava a incapacidade do ser humano em dominá-la. Mais uma vez, como em “Olhando para o horizonte da vida”, que analisamos no capítulo anterior, as questões existenciais se fazem presentes como tema central do texto.

3.7 CONTOS EM LETRAS GARRAF AIS

Vejamos o próximo microconto a ser analisado, também do livro *Contos de amor rasgados*:

Conto em letras garrafa is

Todos os dias esvaziava uma garrafa, colocava dentro sua mensagem, e a entregava ao mar.
Nunca recebeu resposta.
Mas tornou-se alcoólatra. (Colasanti, 1986, p. 95)

O título é metalinguístico porque remete ao próprio texto, ou seja, um “conto”. “Conto em letras garrafa is”, em uma primeira leitura, diz apenas sobre o fazer literário, anunciando um texto escrito em letras grandes e muito legíveis, que é o significado de “letras garrafa is”.

Entretanto, já no início do texto, o leitor é, mais uma vez, tirado do senso comum ao perceber que a história envolve uma garrafa. Nas primeiras palavras: “Todos os dias esvaziava uma garrafa, colocava dentro sua mensagem, e a entregava ao mar” (Colasanti, 1986, p. 95), a personagem é levada a ler o título de outra maneira, afinal “letras garrafais” passa a permitir a leitura de que se refere também a uma mensagem enviada dentro de uma garrafa, em um sentido literal. Essa escolha, além de, como dissemos, colocar em evidência o fazer literário, por si só causa estranhamento e já torna o texto singular, chamando a atenção para o que se segue após a contextualização dessa curiosa e rotineira (que acontece “todos os dias”) ação da personagem.

O segundo parágrafo, formado apenas por uma frase isolada, “Nunca recebeu resposta”, quebra mais uma expectativa, considerando que a atividade insistente da personagem de enviar uma mensagem ao mar não é correspondida. Dessa forma, a garrafa como portadora de uma mensagem, sugerindo um segredo ou algo muito valioso não revelado, ressurge neste texto, em uma correspondência simbólica com o texto “A quem interessar possa”, que, como verificamos, começa em *A morada do ser* e continua em *Contos de amor rasgados*. Da mesma maneira, “Conto em letras garrafais” opera mais com o que não está dito, ou seja, com o que não está explícito no texto por meio de palavras, mas pelo que fica subentendido. Podemos inferir uma história muito maior do que a contada, preenchendo as lacunas de sentido. Sendo assim, aqui cabe a história de um naufrago, de um homem ou de uma mulher (já que não há referência de gênero) à procura de um ou de uma amante ou de qualquer outra personagem. Por não haver nenhuma informação sobre o conteúdo da mensagem, as possibilidades se ampliam: Quem está enviando as mensagens? O que elas dizem? Quem são os destinatários?

E o que se segue é uma pausa dramática, que anuncia uma virada de jogo acerca de uma atividade que acontece “todos os dias”. Sendo assim, a pausa dramática formada pela ausência de texto depois da frase “Nunca recebeu resposta” também encerra uma atividade rotineira e antecede uma outra quebra de expectativas (a terceira), dessa vez sobre o conteúdo da garrafa, que é alcoólico. Essa informação, por sua vez, revela que, a pessoa que esvazia a garrafa, bebe este conteúdo e, como se trata de uma ação diária, isso a torna alcoólatra.

Portanto, o texto é dominado pela gradação decrescente, que revela três quebras de expectativas, a começar na relação com o título, que joga com a expressão “letras garrafais”, continuando com a narrativa, que frase a frase sai do tom mais lírico e elevado, ao contar a história de alguém que envia mensagens ao mar, e vai aproximando a história da realidade, primeiro ao revelar uma frustração, a de que a personagem não é correspondida, e depois ao

revelar uma consequência, que piora a situação dessa personagem, ao revelar que ela se tornou alcoólatra em decorrência do seu feito, ou seja, de ter esvaziado as garrafas bebendo o seu conteúdo. Essas desventuras em série da personagem são cômicas porque demonstram a sua fragilidade, o que está em acordo com a teoria da superioridade (Eagleton, 2023), que trata daquilo que provoca o riso por dar uma sensação de superioridade no leitor ao mostrar a tragédia do outro. Além disso, paradoxalmente, pode haver a identificação do leitor com a sua própria fragilidade, sendo uma metáfora da desventura humana na tentativa de adaptação à vida em sociedade ou, como nesse caso, na tentativa de alcançar seus sonhos e desejos (e se frustrar com isso).

3.8 TIJOLO SOBRE TIJOLO

Analisemos o texto “Tijolo sobre tijolo”, do livro *Hora de alimentar serpentes*:

Tijolo sobre tijolo

Tantos anos de vida em comum tornaram a separação inevitável. Chamou-se o pedreiro, um muro foi erguido dividindo a casa ao meio. De um lado ficaram os filhos, os empregados, os animais domésticos. Do outro, ele, ela, e a conquistada solidão. (Colasanti, 2013, p. 107)

Em “Tijolo sobre tijolo”, há uma conexão com o título e a construção do microconto, que também poderia ser um poema, dadas as suas frases curtas, que se assemelham a versos, ainda que continuem na linha seguinte. Além disso, o título também sugere a sequência de leitura do texto: “tijolo sobre tijolo”, ou seja, frase por frase, atentamente, para perceber como a construção do “muro” e do texto foi feita. E, mais uma vez, deve-se levar em conta que a virada de jogo, com a quebra de expectativa, se faz por meio do procedimento sutil de mostrar o que se faz, sem revelar as intenções das personagens. Portanto, assim como em muitas análises que realizamos neste trabalho, há nessa construção uma importância do foco narrativo adotado, que é o narrador onisciente neutro (Friedman, 2002).

Note-se que a palavra “separação” logo no início da narrativa, em: “Tantos anos de vida em comum tornaram a separação inevitável” (Colasanti, 2013, p. 107) também colabora para a criação de expectativas no leitor, já que ela é lida no contexto do relacionamento conjugal como sinônimo de “divórcio”. Sendo assim, a expectativa criada é a de que as personagens estavam prestes a se divorciar. Mesmo quando, na segunda oração, revela-se a decisão inusitada do casal de construir um muro dentro de casa, em: “Chamou-se o pedreiro, um muro foi erguido dividindo a casa ao meio” (Colasanti, 2013, p. 107), essa interpretação

de que se trata de um divórcio permanece inalterada. As expectativas só são quebradas na terceira oração, quando se expõe o que o muro está, de fato, separando: “De um lado ficaram os filhos, os empregados, os animais domésticos.” (Colasanti, 2013, p. 107). A surpresa fica para o final, quando o narrador revela a intenção das personagens: “Do outro, ele, ela, e a conquistada solidão” (Colasanti, 2013, p. 107). Esse desejo do casal, anunciado nas últimas palavras, pode chocar, visto que coloca as personagens dos pais como seres complexos, que carregam em si a dualidade “anjo/demônio”, pois se revelam capazes de colocar seus desejos acima da prole, o que parece inconcebível na ideia cristalizada de que os pais devem devotar sua vida aos filhos.

O humor, portanto, é criado com a quebra de expectativas e com a incongruência dessa narrativa, pois a construção do muro (e o seu propósito) dentro de casa foge da previsibilidade. Cabe ainda, nessa incongruência, a teoria do alívio de Eagleton (2023), pois as personagens se despem das convenções sociais de uma família idealizada, e, por isso, convidam o leitor a se identificar e partilhar ficcionalmente dessa liberdade também. A abordagem cômica para tratar de um assunto denso como esse é mais eficiente por gerar essa identificação e proporcionar liberdade de pensamento. Os questionamentos que surgem dessa leitura (e do riso provocado por ela) são profundos, pois refletem sobre a realidade das famílias, cujos membros não necessariamente se amam, pondo em xeque a ideia convencional de que os pais devem sempre colocar seus filhos em primeiro lugar, ou seja, acima de seus interesses — e até de seu bem-estar — pessoais.

Para finalizar essa análise, ressaltamos que o tema trabalhado neste texto caberia perfeitamente na proposta de *Contos de amor rasgados*, que, como vimos, trata especialmente de relacionamentos amorosos. Portanto, em *Hora de alimentar serpentes*, é possível verificar a relação com os outros livros predecessores, retomando-os tanto semântica quanto esteticamente.

3.9 POIS

Façamos, agora, a leitura do microconto “Pois”, também de *Hora de alimentar serpentes*:

Pois

- Teu pai, meu filho, era forte como o carvalho no fundo do jardim.
- Mas não há nenhum carvalho, nem temos jardim.
- Justamente.

(Colasanti, 2013, p. 123)

“Pois” é intitulado com uma palavra que pode funcionar como um advérbio. Se observarmos o sumário de *Hora de alimentar serpentes*, verificaremos que outros textos possuem títulos formados por palavras e locuções que habitualmente têm essa função, como “De fato”, que vimos neste trabalho, além de “Por enquanto”, “Tão” e “Nunca”. O termo “pois” também pode funcionar como uma conjunção para ligar duas orações, e verificamos que outras conjunções e locuções conjuntivas também são utilizadas como títulos de microcontos do livro, como “Ou:” e “Antes que”. Há também textos intitulados com preposições, como “Sem” e “Entre”.

Isso demonstra que utilizar como título palavras soltas, a despeito de elas terem, no uso, a função de ligar termos e orações, é um procedimento utilizado por Marina Colasanti no livro *Hora de alimentar serpentes*, criando no primeiro contato com os textos as lacunas inerentes ao gênero microconto. Note-se que, como já mencionamos, ela não produziu o livro como uma junção de pequenos textos esparsos, mas construiu uma interligação entre eles, fazendo-os pertencer a uma unidade, que se estrutura como um organismo. Desse modo, podemos verificar semelhanças na construção dos textos, nos enredos das narrativas e também nos temas abordados.

Como dissemos, há um título formado por uma palavra sem o termo que ela complementaria, ou seja, fora do seu uso habitual, o que desautomatiza o olhar para o texto, além de gerar curiosidade no leitor pela lacuna produzida, ou seja, por aquilo que está implícito, que não é dito sobre o seu conteúdo. Portanto, sem dar pistas do assunto, nem qualquer elemento de contextualização ou caracterização de personagem, inicia-se um diálogo, marcado por travessão: “ — Teu pai, meu filho, era forte como o carvalho no fundo do jardim.” (Colasanti, 2013, p. 123). Dessa frase, é possível depreender um contexto, qual seja, uma conversa entre mãe e filho acerca do pai. Além disso, há o uso da comparação como figura de linguagem, ao estabelecer uma relação explícita entre a força do pai e a do carvalho. Em consulta ao dicionário de símbolos, nota-se a importância dessa característica do carvalho e também a sua relação com a figura masculina em sua magnitude desde a sua origem etimológica:

O carvalho, em todos os tempos e por toda parte, é sinônimo de **força**; e essa é claramente a impressão que dá a árvore na idade adulta. Aliás, carvalho e força exprimem-se pela mesma palavra latina: **robur**, que simboliza tanto a força moral quanto a força física.[...] De acordo com certa passagem da obra de Plínio, o Velho, que se apóia sobre a analogia do grego (**drus**), o nome dos druidas está em relação etimológica com o nome do carvalho, daí resulta a tradução *homens de carvalho* [...]

no sentido de que os druidas, por causa de sua qualidade sacerdotal, têm direito à **sabedoria e à força**, ao mesmo tempo. O carvalho simboliza, efetivamente, esses dois valores. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 195, grifos próprios).

Vale destacar que a imponente da imagem do carvalho se constrói no microconto por estar localizada no jardim, nesse lugar idealizado de beleza, deleite e plenitude: “o jardim é o símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 512).

Entretanto, após a criação dessa imagem positiva e poderosa da figura paterna com tão poucas palavras, a fala do filho, logo em seguida, sem qualquer marca textual de contextualização que poderia interromper o fluxo do diálogo, faz o leitor sair do ambiente ideal cheio de vida e se deparar com a realidade nua e crua, despida de qualquer imagem paradisíaca: “— Mas não há nenhum carvalho, nem temos jardim.” (Colasanti, 2013, p. 123). Há aí a criação da antítese **idealização x ausência da figura paterna**.

No final, a mãe encerra o diálogo com a palavra “justamente”, concordando com a fala do filho, o que, pela ironia gerada pela contradição e pela quebra da expectativa, provoca o riso. Além disso, este é mais um caso de desfecho regressivo (Tomachevski, 1978), pois há elementos necessários para a verdadeira compreensão da história construída (o fato de a mãe saber que não havia carvalho nem jardim no local e, por extensão, estar propositalmente depreciando a figura paterna) que são revelados somente no final, tanto para o leitor, quanto para a personagem do filho.

Ademais, cabe ressaltar que este é um dos microcontos em que, usando os termos do ensaio de Eco (1987), os signos da prosa e os signos da poesia mais se unem, já que há características da narrativa, como o formato de diálogo, desencadeando uma conversa com coerência, dentro de uma sequência lógica e, de certo modo, também cronológica, com um pequeno desenvolvimento e desfecho, e há também características próprias da poesia, como a disposição estética, sem nenhuma descrição que a antecede, sugerindo versos.

Vê-se que tudo é, como nos textos avaliados anteriormente, construído para captar a atenção do leitor e encadear ideias e palavras que terminam com uma virada de jogo surpreendente e cômica. O microconto “Pois” acrescenta de singular o diálogo, aproximando o microconto do formato de piada e, nele, há a elevação da figura paterna para, no final, ridicularizá-la, tirando a sua autoridade. Esse movimento de destronamento da figura do pai por meio da comédia, em tom debochado, pode ser considerado como uma abordagem desprovida de hierarquização, conforme a teoria de Bakthin (1987) de carnavalização.

Além disso, pode-se depreender dessa ridicularização da figura do pai e do contraste entre a idealização e a realidade, o tema do abandono paterno, o que demonstra o tom tragicômico da narrativa. Rimos porque nos livramos por um momento das questões morais, como explica a teoria do alívio (Eagleton, 2023), mas também podemos nos comover com a situação do filho que, na esperança de obter informações sobre o pai, iludido com uma imagem rica e idealizada (a do carvalho no jardim) acaba por frustrar-se ao se deparar com o nada: “não há nenhum carvalho, nem temos jardim”. Entretanto, não há nenhuma marca textual que revele claramente esse interesse do filho em obter informações sobre o pai, tampouco sobre a dor provocada por não satisfazer esse desejo, afinal, é a mãe que inicia e termina o diálogo. Portanto, neste microconto, a ausência diz mais do que a presença, tanto de signos linguísticos (termos formais) quanto do personagem “pai”, requerendo um leitor atento, que seja capaz de preencher as lacunas semânticas. Daí a importância do tom humorístico para provocar o leitor a realizar as inferências necessárias para a sua inteira compreensão, como explica Lélia Pereira Duarte (1994) acerca da ironia e do humor no texto literário:

[...] o humor revela-se como consciência de elaboração do texto, ou apresenta-se como exibição de uma criatividade auto-consciente que aparentemente ignora as normas e cria armadilhas para o leitor, de cuja capacidade de aceitação desse jogo depende a compreensão e apreciação do texto recebido. (Duarte, 1994, p. 73)

Dessa forma, por meio de um diálogo tão particular, a autora aborda por via cômica um tema que revela um problema coletivo, atual na sociedade brasileira. Segundo a pesquisa mais recente do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas, como divulgado no artigo “Mães solo no mercado de trabalho” no Blog do IBRE (2023), mais de 11 milhões de mulheres brasileiras sustentam seus filhos sozinhas, com um aumento significativo de 1,7 milhão em 10 anos (entre 2012 e 2022). Sendo assim, a escolha de tratar um tema que revela um grave problema social por meio do humor requer uma elaboração complexa e consciente de cada item do texto.

Entretanto, é importante destacar que essa não é a única leitura possível do texto. Uma outra possibilidade pode até contradizer essa ideia de abandono proposital do pai, posto que a depreciação dessa personagem pela mãe pode configurar um caso de alienação parental. Leituras tão diferentes só são possíveis pelo fato de que, neste texto, há mais lacunas de sentido, posto que quase não há informações sobre a história narrada.

Antes de finalizar a análise, vale a pena voltar ao título e fazer algumas considerações sobre ele, numa leitura que permite o preenchimento da lacuna provocada por sua inerente ausência de sentido. Vejamos que o termo “pois”, segundo o dicionário online Michaelis, é:

conj

1 Conjunção usada para ligar duas orações com a mesma característica sintática (a segunda apresenta uma explicação para a anterior); já que, pois que, visto que.

2 Liga duas ideias contrastantes entre si, em orações distintas; no entanto.

3 Liga duas orações, sendo que a segunda representa a dedução ou conclusão do raciocínio expresso na anterior; por conseguinte.

adv

Usado como complemento do discurso, antecedendo uma pergunta e, por vezes, omitindo alguma ideia implícita no contexto; de verdade, de fato. (Michaelis, 2025)

Portanto, podemos inferir que a palavra final do texto, “justamente” liga-se ao título “pois” por terem função de elucidar algo, sugerindo a explicação dada pela mãe ao filho. Essa relação permite a leitura de que o título engloba a função de ligação entre as orações do diálogo no microconto, explicando, contrastando e concluindo o raciocínio.

3.10 É VOCÊ?

É você?

É você? pergunta a mulher em voz alta ao ouvir o marido entrando em casa.

Mas ele, que há anos se procura, não tem hoje resposta segura para lhe dar. Sai devagar, fecha a porta com cuidado. Voltará de madrugada, quando ela, dormindo, não o confrontar com a pergunta. (Colasanti, 2013, p. 275)

Neste microconto, o título é uma pergunta com o pronome de tratamento “você”, o que, primeiramente, antes da leitura do texto, não deixa claro qual seria o interlocutor, podendo se referir ao leitor ou a uma personagem, o que causa curiosidade e prende a atenção para o que se segue. Entretanto, a ambiguidade logo é desfeita na primeira linha do texto. Sem qualquer introdução e sem marca textual, como travessão ou aspas, o microconto inicia-se com o discurso direto, dando voz à personagem apenas referenciada como “mulher”: “É você? pergunta a mulher em voz alta ao ouvir o marido entrando em casa” (Colasanti, 2013, p. 275).

Nesse primeiro parágrafo, portanto, o narrador onisciente mostra uma situação comum, na qual a personagem da mulher faz uma pergunta com o intuito de apenas certificar-se de que era o marido que estava fazendo barulho (da porta, provavelmente) ao entrar em casa. Claramente, essa pergunta não tem qualquer apelo que seja diferente disso,

posto que o narrador escolhe dizer que era o “marido ao entrar em casa”, e não algo como “ao ouvir um barulho de alguém entrando em casa”, por exemplo, o que coloca o leitor em um estado confortável, sem que haja espaço para julgar que um estranho (um ladrão, por exemplo) tivesse invadido a casa.

No segundo parágrafo, entretanto, o leitor sai do conforto da pergunta trivial para passar a enxergar a ecoante “É você?” de outro ponto de vista, como uma questão existencial. Por meio da intrusão, o narrador revela os pensamentos da personagem do marido, surpreendendo o leitor com uma reflexão sobre a identidade dessa personagem. E há também uma marca textual que reitera essa virada de jogo, que é a conjunção adversativa “mas”: “Mas ele, que há anos se procura, não tem hoje resposta segura para lhe dar” (Colasanti, 2013, p. 275). E essa reflexão incomum e, portanto, inesperada, tão fortemente marcada por esses traços aqui elencados constroem o humor nesse texto, mais uma vez indo ao encontro da teoria da incongruidade, abordada por Alvarce (2009) e também por Eagleton (2023), especialmente porque o texto segue com a descrição dos movimentos que a personagem faz enquanto se questiona: “Sai devagar, fecha a porta com cuidado” (Colasanti, 2013, p. 275), que se assemelham a ações de alguém que cometeu uma travessura, com receio de ser pego. Ainda cheio de humor, o narrador finaliza com um pensamento inusitado da personagem do marido que mostra que não há solução para seus questionamentos: “Voltará de madrugada, quando ela, dormindo, não o confrontar com a pergunta.” (Colasanti, 2013, p. 275).

Note-se que a crise existencial instaurada se volta para o leitor, como no título, pois não há um fim pontual para a narrativa, visto que a reflexão permanece latente na personagem e se estende ao leitor, que também pode ser o “você”, já que fazer questionamentos sobre a própria identidade é inerente a todo ser humano. O humor é importante para essa aproximação do leitor, pois deixa a mensagem de maneira mais informal e, ao contrário do tom elevado, mostra que digressões existenciais também fazem parte do cotidiano.

Para finalizar, destacamos que a questão existencial, tão marcante em *A morada do ser*, como vimos no texto “Obrigado, senhor!”, que também marca *Contos de amor rasgados*, é retomada nesta obra, tanto neste quanto em outros textos, como, por exemplo, em “Quem?”, que também se intitula com uma pergunta ambígua sobre a identidade, já que pode se voltar ao leitor, como em “É você?”. No texto, o questionamento sobre a existência nasce também de uma situação cotidiana; no caso, é a de um cachorro que late para o vazio:

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)

Embora o texto não se faça pelos caminhos do humor, as semelhanças estéticas e semânticas com o texto “É você?” não passam despercebidas e apontam para a unicidade do trabalho da autora na obra.

Portanto, a leitura desses dez textos demonstra como a incongruência é recorrente nos microcontos jocosos de Colasanti. Foi importante observar como a quebra de expectativas é relevante no jogo com o leitor para provocar o riso e para ampliar as possibilidades de leitura, especialmente nos desfechos.

Ademais, é fato que o desfecho regressivo (Tomachevski, 1978), como vimos, neste capítulo, em “Educação”, “Salão de Festas” e “Pois”, amplia as possibilidades de maneira ainda mais contundente, posto que o elemento não só surpreende e provoca o riso, mas também faz com que o leitor aprofunde sua leitura, relacionando-se mais intensamente com o texto.

Para finalizar, faz-se necessário destacar que, embora os textos que acabamos de ler são notadamente marcados pela incongruência, os elementos importantes para a construção do humor não acontecem separados aqui e ali em cada texto, mas se inter-relacionam e se complementam. Assim como foi possível observar como a ironia, tratada no primeiro capítulo com mais ênfase, aparece nos textos deste capítulo, aliadas à incongruência, o mesmo ocorre nos textos que leremos no próximo capítulo, no qual nos dedicaremos a analisar o insólito, que permeia muitos dos textos que acabamos de ler.

4. O INSÓLITO NA CONSTRUÇÃO DO HUMOR

Nas leituras que fizemos até aqui, foi possível notar como o uso do insólito é constante nos textos de Marina Colasanti. Isso não acontece somente nos microcontos, mas em toda a sua vasta obra. Como bem pontua Nelly Novaes Coelho, os textos da autora “seduzem de imediato pelo insólito ou mistério envolvente dos acontecimentos, que ali foram represados pela palavra poético-mágica” (Coelho, 1983, p. 662).

Neste trabalho, trataremos o insólito como uma macrocategoria de um modo de narrar que engloba tudo o que é inverossímil, fantástico e maravilhoso, na mesma perspectiva de Bruno Matangrano e de Enéias Tavares no livro *Fantástico brasileiro – o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), que, por sua vez, explicam o conceito por meio de uma fala precisa do professor Flávio García, que lidera um grupo de pesquisas sobre o tema:

Nesse sentido, pode-se dizer que existem, no mínimo, dois sistemas narrativo-literários: um real-naturalista, comprometido com a representação referencial da realidade extratextual; outro insólito – não real-naturalista –, que prima pela ruptura com a representação coerente, congruente, verossímil da realidade extratextual. (García in Matangrano, 2014, p. 181)

Para a construção do humor, o insólito aparece no microconto de Colasanti como um recurso que desautomatiza o olhar, causando um estranhamento, pois, como veremos nas leituras que se seguirão, o leitor desliza da cena esperada (ações e acontecimentos verossímeis) para a cena narrada (ações e acontecimentos inverossímeis), provocando o riso de um leitor que descobre o conflito, muitas vezes no desfecho do microconto, jogando com o dito e o não dito.

Portanto, com a intenção de ressaltar como é o trabalho com o insólito na construção do humor nos microcontos de Marina Colasanti, faremos a análise de textos significativos da autora que usam esse recurso, de maneira cronológica. Para isso, leremos, em sequência, “O camaleão”, do livro *Zoológico*; “Apto 407” (ou “Programação classe A”), “Apto 902” (ou “Reversão de expectativa”), de *A Morada do ser*; “Por preço de ocasião”, “Mais vale um mágico na mão” e “Direto do trabalho”, de *Contos de amor rasgados*; e, por fim, “Histórias de insônia”, “Fim da estação” e “Para tê-lo sempre”, de *Hora de alimentar serpentes*.

4.1 O CAMALEÃO

Consideremos o texto 35 do livro *Zoológico*, intitulado “O camaleão”,

35
o camaleão

I

Cansado de ser azul, o camaleão saiu de cima da hortênsia. Deslizou verde pelas folhas, marrom na terra. Depois mimetizou-se no tronco, e adormeceu. Foi devorado pelo cupim.

II

Cansado de ser azul, o camaleão saiu de cima da hortênsia. Subiu ao tronco e instalou-se na folha. Mas o mimetismo foi tão perfeito que só no outono pôde desprender-se, volteando lentamente.

III

Cansada de ser azul, a hortênsia saiu de baixo do camaleão.
(Colasanti, 1975, p. 82-83)

Observamos no microconto de número 35, marcadamente definido como parte de um todo, isto é, do livro *Zooológico*, uma reescrita da história, similar ao conto de repetição, gênero muito utilizado na literatura infantil, também chamado de conto acumulativo, “que são histórias encadeadas, muito populares e divertidas” (Coelho, 2000, p. 183), com personagens e ações que se repetem, geralmente de forma a inserir novas informações. Neste texto, a repetição se dá por meio da anáfora. Esse formato já carrega em si um mecanismo cômico, segundo Bergson: “Quando uma cena cômica foi frequentemente repetida, ela passa ao estado de “categoria” ou de modelo. Ela se torna engraçada por si mesma, independentemente das causas que fizeram com que ela nos divertisse” (Bergson, 2018, p. 78).

Em “o camaleão”, as retomadas aparecem na repetição das palavras que iniciam cada parte dela (anáfora): “Cansado de ser azul”, e na própria separação dessas partes com algarismos romanos (I, II e III), que podem ser interpretadas como capítulos de uma história e também como cenas de uma peça teatral, assim comumente representadas, posto que há sempre um movimento e um acontecimento diferente em cada uma dessas divisões da história. Sendo assim, mais uma vez atesta-se o aspecto experimental do livro *Zooológico*, como destacamos nas outras análises, ao fazer uma intersecção de gêneros e de códigos, ainda que de forma sutil, no texto literário.

Essa forma de divisão e, muitas vezes, de reescritura/repetição da história pode ser verificada como um procedimento recorrente no livro, demonstrando que há uma interligação entre os textos, ao se construir pontes entre eles por meio da estrutura dos microcontos. Os microcontos “Andrógino I”, “Andrógino II” e “Andrógino III”, que lemos no capítulo anterior, embora separados em uma sequência de três textos, têm um formato semelhante. Além deles, também os microcontos 10, “Amada, com recato”, 14, “O jantar”, 23, “Na

estreia”, 49, “O quebra-cabeça”, 58, “Semelhança”, 63, “Labirinto do bordado” e 64, “Que recolho”, utilizam essa técnica, sendo que a maioria deles se refere a animais como personagens que protagonizam as histórias, como o leão em “Na estreia” e a pantera em “Semelhança”.

Portanto, como dissemos, a referência ao animal constitui-se como um eixo temático no livro, daí o título *Zoológico*, e desse título também depreende-se a ideia de que os animais não são tratados de maneira lógica, isto é, usual, mas que provocam uma desautomatização do olhar, e assim se constrói o insólito. Isso é o que ocorre com o camaleão neste texto que ora analisamos. Na primeira parte da história, o camaleão, entediado (“cansado de ser azul”) sai do seu estado inicial de repouso sobre a hortênsia, e vai aventurar-se pela natureza, transformando-se a cada movimento: “verde nas folhas, “marrom na terra”. Até essa parte da narrativa, tudo parece fluir naturalmente, sem grandes sobressaltos. Entretanto, a singularização (de maneira ilógica, condizente com o projeto do livro) se dá no final dessa cena, no momento em que, ao decidir parar no tronco, o camaleão acaba adormecendo e, por fim, é “devorado pelo cupim”.

O final infeliz também é experimentado pelo camaleão da segunda cena, que pode ser a mesma personagem ou não, como no caso da personagem andrógino dos textos analisados anteriormente. Independentemente disso, é fato que, na cena II do texto, o camaleão não morre, mas se transforma no objeto tocado a ponto de confundir-se com ele, tomando para si as suas características e, nesse caso, tendo o infortúnio de perder a liberdade de se locomover: “Subiu ao tronco e instalou-se na folha. Mas o mimetismo foi tão perfeito que só no outono pôde desprender-se, voltando lentamente” (Colasanti, 1975, p. 83).

Se, por um lado, a característica primordial de adaptação do camaleão é mantida, por outro, é revelado também o seu fracasso ao cair em armadilhas decorrentes de suas transformações. Então esses reveses sofridos pelo camaleão (ou pelos camaleões) na tentativa de adaptação ao mundo, imitando elementos da natureza, podem ser tomados como uma metáfora da desventura humana na tentativa de adaptação à vida em sociedade ou até mesmo no ato de “mimetizar” o outro, aderindo acriticamente a uma perspectiva que não deveria ser a sua. Essas desventuras, nos dois modos de ver (do ponto de vista do camaleão e também do ser humano) contêm humor e ironia, pois as situações trágicas se repetem e geram uma identificação no leitor ao se ver em situações similares de adaptação e de frustração. Por outro lado (e ao mesmo tempo), essa desventura em série da personagem do camaleão também pode ser lida como uma das causadoras do humor no texto por estar de acordo com a teoria da

superioridade, abordada por Eagleton (2023), ao citar a romancista Angela Carter e o ator e cineasta Mel Brooks:

[...] A romancista Angela Carter descreveu a comédia como tragédia que acontece com os outros, ao passo que Mel Brooks observou que tragédia é quando eu corto o dedo, e comédia é quando alguém cai em uma valeta e morre. Nessa visão, rir é estar engajado na realidade, uma vez que você precisa ter vívida noção do que acha engraçado, mas, ao mesmo tempo, precisa se manter distante, altivo, desdenhoso, depreciativo. Observando as gafes e mancadas dos outros, podemos obter um espúrio senso de invulnerabilidade, o que, por sua vez, pode nos dar a falsa sensação de imortalidade. Ao projetar suas próprias deficiências nos outros, o pobre e deplorável ego consegue, por um abençoado momento, sentir-se além de qualquer dano, assim como no estado que o século XVIII conhecia como sublime. Por meio desses mecanismos de defesa, ele pode evitar uma sobrecarga de angústia e ansiedade. (Eagleton, 2023, p. 44)

Além disso, essas situações infelizes são expressas de maneira brusca, sem espaço para descrições e detalhamentos, como é próprio do microconto. Note-se que o desfecho da história/ cena I, é apresentado isoladamente em uma frase logo depois da informação de que a personagem tinha adormecido: “Foi devorado pelo cupim” (Colasanti, 1975, p. 83) e o desfecho da história/cena II é apresentado como uma mudança por iniciar com a conjunção adversativa “mas”, sem maiores explicações: “Mas o mimetismo foi tão perfeito que só no outono pôde desprender-se, volteando lentamente” (Colasanti, 1975, p. 83), o que surpreende o leitor e destaca a reviravolta infeliz de cada história/cena. E as situações postas dessa maneira imediata também enfatizam o quão distraído é o camaleão, fato que o torna uma personagem naturalmente cômica, como explica Bergson:

[...] Neste caso, o cômico se instalará na própria pessoa. Será a pessoa que lhe fornecerá tudo, matéria e forma, causa e ocasião. Não é de se estranhar, portanto, que o distraído (pois esse é o personagem que acabamos de descrever) sempre tenha estimulado a verve dos comediantes. [...] De fato, ainda que a distração não seja a fonte mesma do cômico, trata-se certamente de uma corrente de fatos e de ideias que vem diretamente de sua fonte. Encontramo-nos em uma das grandes vertentes naturais do riso. (Bergson, 2018, p. 41)

Ressalta-se que essa distração da personagem (ou das personagens) se dá por meio de desfechos surpreendentes. Verifica-se esse aspecto no texto, especialmente na história/cena III que é também o final do microconto. Nele, há uma surpreendente inversão, que, como vimos, segundo Bergson (2018), é um procedimento cômico, e, nesse caso, causador da virada de jogo que provoca o riso.

Salientamos que o texto foge à verossimilhança, posto que o camaleão não apenas muda a sua coloração ao tocar outro ser ou objeto, mas toma para si todas as suas

características, transformando-se inteiramente naquele sobre o qual se encontra; e a hortênsia, por sua vez, é uma planta que se anima, causando a surpresa final, como dissemos. Sendo assim, o insólito é o recurso mais relevante para a construção do humor neste microconto.

Para finalizar, destacamos a questão da imitação (mimese) abordada no texto tanto no sentido denotativo, afinal, as palavras “mimetizar-se” e “mimetismo” são utilizadas no texto e, de fato, a personagem do camaleão imita elementos naturais, quanto no sentido conotativo, pois faz referência à noção de imitação inerente ao fazer literário, que seria uma representação da realidade, segundo Aristóteles em sua *Poética*. Nesse sentido, Marina Colasanti questiona a mimese. Isso permite a leitura de que temos aqui um material metalinguístico em que o camaleão (texto) só pode mimetizar a realidade até certo ponto, com risco de, ao tentar fazer isso de maneira ingênua, cair numa referencialidade que mata o aspecto poético, causa primária do texto literário. Portanto, o microconto possibilita essa reflexão acerca do processo artístico, utilizando-se para tal o caminho do humor, que torna o texto mais próximo do leitor e, por isso, menos dramático.

4.2. APT° 407

Vejamos mais um texto em que o uso do insólito é crucial para a construção do humor, intitulado Apt° 407 e também “Programação classe A”, do livro *A morada do ser*:

Quando a televisão morreu esvaindo-se aos poucos em meio à frase do herói, assustou-se. Há muito ela esquecera transistores e circuitos. A televisão simplesmente vivia sua vida. E agora ali estava, sem luz e sem som, fria no meio da sala.

Ausência à qual não podia se submeter.

Trabalhou a noite inteira com o material trazido da rua. Primeiro remover a tampa, precisão de chave de fenda. Depois esvaziar o ventre, retirar fios, placas, conexões. Limpar a cavidade. Na caixa escura instalar as lâmpadas, ligar os fios, o interruptor. E ajustar, com amor e cuidado, o espelho de pontas arredondadas, exata medida do vídeo.

Tudo pronto a seu lado antes de começar o dia. Três minutos antes das sete, maquilagem perfeita. Dois minutos antes das sete, impecável blusa cor-de-rosa. Um minuto antes das sete, colar a postos. Sete horas precisas. Sentada diante do aparelho liga o interruptor. Luzes. Brilha o espelho. Sua imagem no seu ar. Ação.

Sorrindo ela mergulha a colher no Danone que alimenta. Suspirando bebe guaraná da vitória. Halitando brilha Kolinos, ahhhhh. E mastiga Plus Vita. E esfrega Bom-Bril. E limpa com Fúria. E fuma fuma fuma lavando em espumas seus cabelos, tomando banhos refrescantes, estrela dos próprios comerciais, dona de uma programação que só a ela obedece. (Colasanti, 2004, p. 55-56)

Esse microconto é o texto mais extenso do livro *A Morada do Ser* que optamos por analisar. Embora tenha mais palavras, ele carrega as características de um microconto, posto que é conciso, pois não caracteriza a personagem nem contextualiza detalhadamente a

situação e o local, ao mesmo tempo que conta uma história muito mais complexa do que se apresenta em seu corpo material. Além disso, inicia-se com a palavra “quando”, numa narrativa *in medias res*, assim como um dos microcontos mais famoso do mundo, do escritor Augusto Monterroso¹⁸: “Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá”. A escolha dessa palavra faz com que abra uma lacuna importante sobre os acontecimentos anteriores à “morte” da televisão. Sendo assim, no trecho inicial, há uma história que se abre pelo meio e vai se revelando a cada palavra:

Quando a televisão morreu esvaindo-se aos poucos em meio à frase do herói, assustou-se. Há muito ela esquecera transistores e circuitos. A televisão simplesmente vivia sua vida. E agora ali estava, sem luz e sem som, fria no meio da sala. (Colasanti, 2004, p. 55)

Nessa revelação sobre os acontecimentos, a televisão¹⁹ tem logo um destaque muito grande, já que o fim do seu funcionamento, chamado de morte, é o nó²⁰ da narrativa, isto é, o que move a personagem principal. Cabe ressaltar que, de uma maneira sofisticada, o narrador usa o discurso indireto livre para mostrar o que se passa na mente da personagem principal ao mesmo tempo que se refere à televisão fazendo uso da figura de linguagem da personificação (ou prosopopeia), mostrando que a rotina da casa girava em torno de sua programação, especialmente no trecho em que o narrador diz que ela “vivia a vida” da moradora. Dessa maneira, como em outros textos de *A morada do ser* (especialmente em “Compacto”), há a valorização da coisa em detrimento da pessoa, sendo que o diferencial deste microconto é o fato de a história começar e terminar em torno de um único objeto: a televisão, que pode, inclusive, ser lida como uma personagem.

Para realçar a força da televisão neste texto, vemos que o narrador nos conta que ela para de funcionar no exato momento em que está transmitindo uma história na qual o herói está falando. Sendo assim, em: “quando a televisão morreu esvaindo-se aos poucos em meio à frase do herói” (Colasanti, 2004, p. 55), há um corte da frase da personagem do herói ao

¹⁸ O escritor Augusto Monterroso, nascido em 1921 em Honduras, naturalizado guatemalteco e falecido no México em 2003, foi um dos escritores mais importantes de microcontos e seu texto mais conhecido a que nos referimos, qual seja, “O dinossauro”, foi publicado no livro *Obras completas – y otros cuentos*, de 1959, com textos nos quais o humor era usado para trazer reflexões sobre a condição humana. (Aguiar, 2024). Por isso, entendemos que seja importante para este trabalho citar o referido texto.

¹⁹ A televisão, como vimos, aparece como figura importante no livro, muitas vezes personificada e metamorfoseada, como no microconto “Aptº 105” ou “Osmose”, que é muito similar à “Programação classe A” no seu conteúdo, posto que a personagem da moradora também se transforma na televisão. Esse é, portanto, mais um artifício de ligação utilizado pela autora na construção do livro.

²⁰ O nó é “[...] o que dá origem ao conflito dramático de uma narrativa. Ele evidencia que só há uma história a ser contada, porque uma crise se instalou em determinada situação, exigindo que se tente resolvê-la de modo a reequilibrar o que ela desestabilizou.” (Franco Jr, 2003).

mesmo tempo em que a própria televisão se cala. Esse detalhe não pode passar despercebido na leitura, pois é uma forma sutil de fazer uma comparação entre a televisão e o herói de uma história, que é a personagem central, que realiza as ações mais importantes dela. Portanto, na primeira frase há uma complexa escolha de palavras que já coloca a televisão nessa posição central tanto da sala (“no meio da sala”), quanto da história.

Note-se que há, no fim desse período inicial, uma oração que já demonstra a relação estrita entre a personagem da moradora e a personagem da televisão, a ponto de se confundirem. Em: “E agora ali estava, sem luz e sem som, fria no meio da sala” (Colasanti, 2004, p. 55) , há uma ambiguidade, pois o verbo *estava* conjugado dessa maneira, na terceira pessoa do singular, e o adjetivo *fria*, no gênero feminino, se referem ao pronome elíptico *ela*, que tanto pode ser a moradora da casa quanto a televisão. Essa ambiguidade é proposital, pois tem relação com a transformação que se segue na busca da moradora em se tornar efetivamente o objeto por ela idolatrado. Mas antes dessa busca há uma pausa dramática para enfatizar que se trata de uma virada da história, isto é, de um momento crucial no qual se destaca o motivo que leva a protagonista a realizar as suas ações. Essa pausa é criada esteticamente por uma frase de poucas palavras que se isola visivelmente no texto por destoar dos períodos grandes que a antecedem e a sucedem. Verifica-se que após “Ausência à qual não podia se submeter.” (Colasanti, 2004, p. 55), há literalmente uma ausência de texto que cria um vazio material significativo, pois, além de sugerir uma pausa na leitura, demonstrando a importância dos momentos subsequentes, também representa o silêncio deixado pela televisão na casa e na vida da personagem.

Após essa pausa, no terceiro parágrafo, iniciam-se as ações da personagem em busca do que, à primeira vista, parece ser o conserto da televisão, pois se segue um texto conciso e repleto de lacunas a serem preenchidas na leitura, já que há a ausência de explicações e detalhes sobre o que se passa na mente da moradora e também no apartamento. Isso se dá porque há uma mudança estética: o narrador deixa de fazer uso do discurso indireto livre e passa a descrever as ações da personagem da moradora como quem observa de fora. Por meio de uma descrição focada nessas ações da personagem ao manusear a televisão quebrada, revela-se uma sequência de atividades realizadas por ela. A narração é feita com o uso dos verbos no infinitivo, comum em textos instrucionais, como em um manual:

[...] Primeiro remover a tampa, precisão de chave de fenda. Depois esvaziar o ventre, retirar fios, placas, conexões. Limpar a cavidade. Na caixa escura instalar as lâmpadas, ligar os fios, o interruptor. E ajustar, com amor e cuidado, o espelho de pontas arredondadas, exata medida do vídeo. (Colasanti, 2004, p.55)

Sendo assim, causa estranhamento e curiosidade o fato de a personagem não tomar a atitude trivial de chamar um profissional da área, como um técnico, mas optar por mexer no aparelho com suas próprias mãos, usando materiais trazidos da rua, o que sugere que sejam materiais descartados na via pública, como sucata. Além disso, a ausência de explicação permite a leitura de que a televisão, sendo objeto personificado, cujas partes são referidas por meio de palavras usadas para caracterizar um aparelho eletrônico, como “fios” e “placas”, e também por palavras que denominam partes de um corpo animado, como “ventre”, passa por uma espécie de cirurgia. Essa cirurgia com um misto de partes eletrônicas e orgânicas que culmina com o surgimento de uma criatura híbrida, que mescla a pessoa e a televisão, pode ser interpretada como um ritual macabro, que acontece durante “toda a noite” e se assemelha às criações monstruosas, como na obra *Frankenstein*²¹, na qual a criatura é resultado de uma mescla de várias partes de corpos humanos.²²

Podemos fazer um paralelo paródico com essa obra, o que causa humor e riso melancólico. O subtítulo do romance de Mary Shelley é "O moderno Prometeu", o que já porta uma ironia, pois, diferentemente do Prometeu do mito, amaldiçoado pelos deuses pelo furto do fogo, esse é um Prometeu que, na sua ânsia por provar o seu poder sobre a natureza, constrói uma criatura que, no fim das contas, sofre de uma imensa solidão oferecida pela rejeição do seu criador e dos outros homens. Por fim, a criatura é criada como coisa, mas se mostra humana o suficiente para se tornar o outro. No caso do microconto aqui analisado, a própria personagem é criadora e criatura e, nesse processo, ela opta pela própria reificação. Há, portanto, uma perfeita crítica de Colasanti ao capitalismo tardio²³ já instaurado no Brasil na década de 1970 e, por extensão, à vitória desse contexto sistêmico, marcado pela nossa adesão quase que inconsciente aos conteúdos da internet, sobretudo, das redes sociais e das inteligências artificiais.

No quarto parágrafo do texto, as ações narradas passam a obedecer a uma contagem regressiva, com presença da gradação decrescente, mesclada com a descrição da preparação da personagem para algo que está prestes a acontecer:

²¹ Romance gótico de 1818 da escritora britânica Mary Shelley, que conta a história de Victor Frankenstein, um jovem cientista que se dedica à criação de um ser humano artificial a partir de partes de cadáveres.

²² Apesar de o microconto ter sido escrito nos anos 1970/1980, há um caráter de atualidade marcada pela ideia do ciborgue: o homem que vive em duas perspectivas/realidades, marcadas na atualidade pela presença constante dos smartphones nas mãos e pelo uso de avatares digitais das redes sociais.

²³ Termo cunhado pelo economista belga Ernest Mandel, retomado por Jameson (2007) para explicar o que ele define como pós-modernismo: em linhas gerais, a manifestação cultural dessa então nova fase do capitalismo, marcada pelo consumismo desenfreado.

Tudo pronto a seu lado antes de começar o dia. Três minutos antes das sete, maquilagem perfeita. Dois minutos antes das sete, impecável blusa cor-de-rosa. Um minuto antes das sete, colar a postos. Sete horas precisas. Sentada diante do aparelho liga o interruptor. Luzes. Brilha o espelho. Sua imagem no seu ar. Ação. (Colasanti, 2004, p.55)

A despeito desse tom melancólico criado na obra, o texto passa a ter um tom mais jocoso, com essa sequência de movimentos mecânicos da personagem durante a sua transformação, que é cômica porque, segundo Bergson: “*As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que seus corpos nos fazem pensar em um simples mecanismo.*” (Bergson, 2018, p. 49, grifos próprios). Além disso, Bergson também chama atenção para o fato de que imitar algo que não é vivo é uma atitude cômica:

[...] nossa imagem central: o mecânico sobreposto ao vivo. O ser vivo de que se trata aqui é um ser humano, uma pessoa. O dispositivo mecânico, ao contrário, é uma coisa. Portanto, se considerarmos a imagem sob esse aspecto, o que faz rir é a configuração momentânea em coisa. [...] *riremos todas as vezes que uma pessoa nos der a impressão de uma coisa.* (Bergson, 2018, p. 61, grifos próprios)

Por fim, o texto encerra-se com um humor mais evidente, na incorporação do discurso da propaganda²⁴ pela personagem, de forma aglutinada e marcadamente exagerada, em uma paródia, isto é, tipo de intertextualidade que imita um texto original, de vídeos de campanhas publicitárias de empresas reais e relevantes em comerciais da época, sendo que alguns perduram até a atualidade, tais como Danone e Bombril:

Sorrindo ela mergulha a colher no Danone que alimenta. Suspirando bebe guaraná da vitória. Halitando brilha Kolinos, ahhhhh. E mastiga Plus Vita. E esfrega Bom-Bril. E limpa com Fúria. E fuma fuma fuma lavando em espumas seus cabelos, tomando banhos refrescantes, estrela dos próprios comerciais, dona de uma programação que só a ela obedece. (Colasanti, 2004, p. 56)

Como se vê, essa paródia recupera os textos das referidas campanhas publicitárias, ao mesmo tempo que faz uma junção hiperbólica, ressaltando a forma agressiva com que as empresas impõem seus produtos aos telespectadores, especialmente no trecho: “E esfrega Bom-Bril. E limpa com Fúria. E fuma fuma fuma [...]” (Colasanti, 2004, p. 56).

Para Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*, a paródia consiste na retomada de formas ou discursos anteriores com um distanciamento crítico e irônico, cujo objetivo não é reproduzir a semelhança, mas evidenciar a diferença:

²⁴ Como vimos, Marina Colasanti trabalhou com publicidade, o que provavelmente influenciou esse e outros textos, como “O dia do”, de *Hora de alimentar serpentes*, que lemos neste trabalho.

A paródia é, pois, na sua irônica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa [...] (Hutcheon, 1985, p.48)

Alavarce, ao realizar sua teorização da paródia, destaca as suas características, especialmente o fato de haver nesse tipo textual um caráter questionador:

[...] a paródia, tencionando a fuga do lugar-comum, põe em confronto uma multiplicidade de visões, uma vez que, como escrita da ruptura, objetiva um corte com os modelos anteriores, retomando-os de maneira invertida, destruindo para construir. Assim, a paródia reproduz um choque e deve, pois, ser fruto de uma diferença de postura entre dois planos. [...]

Outro aspecto interessante da paródia é que, contendo outro texto em si, ela geralmente fala sobre o que esse outro texto deixou de dizer e salienta o fato de não ter sido dito (Alavarce, 2009, p. 62)

Ressalta-se que, como no caso da ironia (e do microconto), a paródia requer a participação do leitor para a recuperação do texto parodiado e para a compreensão profunda e verdadeira do texto que se enuncia, como também explica Alavarce:

Desse modo, ironia e paródia apresentam uma “voz” explícita, superficial, e outra implícita, que aparece como pano de fundo. Em relação a essa segunda voz implícita, o sentido provém do contexto, no caso da ironia, e do próprio texto, no caso da paródia. (Alavarce, 2009, p. 119)

Ademais, a apropriação da linguagem da propaganda com a reprodução de alguns comerciais tem uma sonoridade própria desse tipo de texto, produzida por meio de aliteraões, como no uso de palavras com fonema /r/ em encontros consonantais (“brilha”, “esfrega” e “refrescantes”, por exemplo), por meio de repetições, como em “fuma fuma fuma”, sem, inclusive pontuação que delimite as palavras, e também por meio do uso da onomatopeia “ahhhhh” (que era, inclusive, a fala final da propaganda da Kolynos), sendo que essa sonoridade aproxima o texto da expressão poética.

Além de aproximar-se da poesia, esta linguagem também é cômica porque surpreende o leitor e ironiza o fato de que, ao tomar a programação para si, ou seja, ao tomar as rédeas da própria vida, a personagem não inova, mas acaba por reproduzir mecanicamente os modelos por tanto tempo impostos pela TV. Isso é caricaturizado na ação paradoxal de estrelar um comercial, em uma posição considerada de prestígio e, ao mesmo tempo, de se prestar ao serviço de vender produtos. Também é irônico o título “Programação classe A”, pois, ao invés de se referir a uma programação requintada, como requer a denominação “classe A”, ela

acaba por ser apenas uma programação pífia, baseada em comerciais, rebaixando a sua reputação, em um procedimento condizente com a carnavalização de Bakhtin (1987), que, segundo Alvarce, geralmente acompanha a paródia: “A ligação estreita entre paródia e carnavalização deve também ser mencionada. Para Bakhtin, o procedimento paródico é uma das formas de carnavalização.” (Alvarce, 2009, p. 60).

Considerando esses elementos cômicos, podemos afirmar que o texto possibilita, por meio do humor construído pelo insólito, um questionamento sobre o poder da televisão, mais especificamente do apelo comercial sobre a vida do indivíduo, que era (e ainda é) submetido a um padrão de vida que oprime a criatividade e exerce domínio sobre as pessoas mesmo quando o aparelho se quebra, pois é o discurso que prevalece. Dentre os textos de *A morada do ser*, este é, portanto, o que mais desvenda os problemas de uma sociedade subordinada à indústria cultural (Adorno; Horkheimer, 1969).

Essas reflexões se tornam mais acentuadas por meio do humor do parágrafo final, que, por sua vez, é construído no contraste com o tom melancólico (embora seja bem humorado) do início, além de todos os elementos que acabamos de analisar, com destaque para o insólito. Essa mudança no tom e na forma de narrar é gradativa e capta a atenção do leitor por aguçar a sua curiosidade sobre o que se apresenta a cada ação da personagem da mulher. A construção do humor, portanto, se faz baseada nesse jogo com o leitor, culminando com a virada de jogo final, em uma singular mudança estética e semântica.

4.3 APT° 902

Para encerrar as análises feitas neste trabalho do livro *A morada do ser*, entremos metaforicamente no apartamento do nono andar, de número 902:

Todas as noites sentavam-se, o pai na poltrona, a mãe no sofá, a filha no banquinho, a avó na cadeira de balanço. E olhavam televisão.

Todas as noites, à mesma hora, levantavam-se, o pai da poltrona, a mãe do sofá, a filha do banquinho, a avó da cadeira de balanço. Apagavam a televisão e iam dormir.

Todas as noites.

Até a noite em que a poltrona sentou-se no colo do pai, o sofá ajeitou-se no colo da mãe, o banquinho acomodou-se no colo da filha, a cadeira de balanço balançou-se no colo da avó. E a televisão, para sempre ligada, ficou olhando para eles. (Colasanti, 2004, p. 108)

No texto, há uma repetição (anáfora), que se dá pela locução adverbial de tempo “todas as noites”, que inicia os três primeiros parágrafos. Os dois primeiros descrevem as cenas de maneira teatral, marcada por ações que se repetem mecanicamente (e comicamente,

já que, como vimos, a repetição é um mecanismo de humor, segundo Bergson (2018)) por cada membro da família:

Todas as noites sentavam-se, o pai na poltrona, a mãe no sofá, a filha no banquinho, a avó na cadeira de balanço. E olhavam televisão.
Todas as noites, à mesma hora, levantavam-se, o pai da poltrona, a mãe do sofá, a filha do banquinho, a avó da cadeira de balanço. Apagavam a televisão e iam dormir.
(Colasanti, 2004, p. 108)

No terceiro parágrafo, o uso da expressão “todas as noites” é singular, pois ele é formado apenas por ela, situando-se no meio do texto, o que sugere uma pausa, não só na história narrada, mas também na materialidade do texto, visto que a frase destoa das orações longas que a antecedem e a sucedem. Isso cria uma pausa dramática, um silêncio na leitura, que gera expectativas para o que se segue. Ressalta-se que esse recurso também foi utilizado com propósito semelhante no texto “Programação classe A”, no qual o curso da narrativa também é interrompido por uma frase com poucas palavras que destoa do texto e antecede a virada de jogo na história narrada.

Após essa pausa, cessa a repetição das personagens, que deixam de realizar os mesmos atos mecânicos “todas as noites”. Em um último período, o narrador, usando a figura de linguagem da personificação, quebra a expectativa ao mostrar que os atos dos membros da família passaram a ser realizados pelos objetos: “Até a noite em que a poltrona sentou-se no colo do pai, o sofá ajeitou-se no colo da mãe, o banquinho acomodou-se no colo da filha, a cadeira de balanço balançou-se no colo da avó.” (Colasanti, 2004, p. 108). O humor é construído por essa quebra de expectativa e pelo insólito contido na imagem cômica dos objetos sentados nos colos dos membros da família, que não têm seus nomes revelados, bem como nenhum outro detalhe sobre si e são referenciados apenas pela sua função na família: “pai”, “mãe”, “filha” e “avó”, o que colabora para a concisão do texto e para a objetificação que as caracteriza no final.

Como no texto analisado no capítulo anterior, “*Pater familiae*”, as coisas assumem o lugar das pessoas; portanto, esses textos trazem reflexões semelhantes. Embora “*Pater familiae*” esteja centrado na figura do pai, ambos levam o leitor a questionar o poder que as coisas têm sobre as pessoas. Isso é demonstrado pela inversão de papéis, que também é um procedimento cômico, segundo Bergson (2018).

Note-se que, em “Reversão de expectativa”, as pessoas assumem características dos objetos, como a estaticidade, pois ficavam apenas sentados olhando a televisão, a subordinação, já que, no final do texto servem de colo para os objetos se sentarem, e também

a maneira sistemática e mecânica de realizar sempre as mesmas ações da mesma forma, o que é próprio de máquinas, que, como vimos, também é um ato cômico (Bergson, 2018). Por outro lado, as coisas terminam sendo personificadas ao realizarem ações, como sentar e ficar observando os moradores. Ressaltamos que não são apenas seres que se tornam animados, mas que assumem exatamente as mesmas ações dos moradores do apartamento, tomando para si o poder daquela família. Esse aspecto também se relaciona ao texto “*Pater familiae*”.

A tomada de poder dos objetos fica mais evidente no fim do texto: “E a televisão, para sempre ligada, ficou olhando para eles.” (Colasanti, 2004, p. 108). Essa imagem final da televisão que permanece ligada observando as pessoas que perderam a sua mobilidade e a sua autonomia pode ser vista como aterrorizante, e faz o leitor encerrar o riso provocado na imagem cômica imediatamente anterior dos objetos sentados no colo das personagens. Esse contraste final cria uma segunda reversão de expectativa no enredo e possibilita a leitura de que se trata de um texto tragicômico, característica que faz dele um microconto semelhante ao “Programação classe A”, anteriormente analisado, que também tem a televisão como elemento central do texto, cujo caráter dominador é questionado e gera reflexões acerca da liberdade de pensamento das pessoas (e, por extensão, da indústria cultural, citando Adorno; Horkheimer, 1969) que são representadas nos dois textos como seres condicionados a replicar os modelos impostos pela programação da televisão.

Para finalizar, vale ressaltar que, neste microconto, como em outros de *A morada do ser*, a omissão do título do texto se torna crucial para que o desfecho alcance o propósito de surpreender o leitor. Afinal, se ele souber de antemão que o nome do texto é “Reversão de expectativa”, já inicia a leitura desconfiado do que se apresenta, e, assim, o humor não surte o mesmo efeito.

4.4 POR PREÇO DE OCASIÃO

Para continuar nossa leitura de textos nos quais o insólito é marcante para a construção do humor, vejamos o microconto que abre o livro *Contos de amor rasgados*:

Por preço de ocasião

Comprou a esposa numa liquidação, pendurada que estava, junto com outras, no grande cabide circular. Suas posses não lhe permitiam adquirir lançamentos novos, modelos sofisticados. Contentou-se pois com essa, fim de estoque, mas preço de ocasião.

Em casa, porém, longe da agitação da loja — homem escolhendo mulher, homem pagando mulher, homem metendo mulher em saco pardo e levando às vezes mais de

uma para aproveitar o bom negócio — percebeu que o estado da sua compra deixava a desejar.

“É claro”, pensou reparando na sujeira dos punhos, no amarrotado da pele, nos tufo de cabelo que mal escondiam rasgões do couro cabeludo, “eles não iam liquidar coisa nova.”

Conformado, deitou-a na cama pensando que ainda serviria para algum uso. E, abrindo-lhe as pernas, despejou lá dentro, uma por uma, brancas bolinhas de naftalina. (Colasanti, 1986, p. 25)

Intitulado com a expressão “Por preço de ocasião”, que comumente se refere a um negócio vantajoso por motivo de a mercadoria custar um valor abaixo do mercado, esse texto inicia-se com uma acentuada incongruência, procedimento abordado por Alavarce (2009) e Eagleton (2023), que estabelece o insólito, posto que a mercadoria tratada não é um produto, mas uma pessoa — a esposa do protagonista —, o que prontamente capta a atenção do leitor. Em “Comprou a esposa numa liquidação, pendurada que estava, junto com outras, no grande cabide circular” (Colasanti, 1986, p. 25), há, sem nenhuma introdução, a informação de que o protagonista adquiriu sua esposa em uma loja, e não só isso: detalha o seu posicionamento em cabides usados para peças de roupas em promoção. Essa imagem forte, criada por meio dessas informações, dadas por um narrador onisciente, que, nesse primeiro momento, não revela o sentimento do protagonista, isto é, não mostra qualquer espanto por parte dele, constrói o humor porque, como vemos nestes dados, trata com despojamento algo inconcebível na realidade. Portanto, o insólito se manifesta desde o início.

Essa situação continua na sequência, em que o narrador, por intrusão, evidencia o fato de o protagonista não ter escolha por não ter muito dinheiro para investir em uma esposa melhor: “Suas posses não lhe permitiam adquirir lançamentos novos, modelos sofisticados. Contentou-se pois com essa, fim de estoque, mas preço de ocasião”. (Colasanti, 1986, p. 25). Nesse movimento que o narrador faz ao deslizar para dentro da subjetividade da personagem, ele capta uma densidade, posto que ela realiza ações inesperadas. Como essa personagem não se reduz à previsibilidade (embora mantenha uma certa linearidade, no sentido de que não abandona a ideia de comprar a esposa e reduzi-la a um objeto), podemos classificá-la como plana com tendência a redonda (Forster, 1974).

Portanto, o humor continua sendo construído por meio do insólito, isto é, da situação ilógica tomada como verossímil, em que deslizamos da cena da expectativa (compra de um bem material) para a cena da realidade construída no texto (compra da esposa). Com a revelação dos pensamentos e cálculos mentais do protagonista, o humor é acentuado, posto que ele não questiona a situação e continua lidando como o fato de comprar a esposa como se

fosse algo comum, transformando uma relação conjugal e, portanto, sentimental, em uma relação meramente material.

Por meio do foco narrativo e da escolha de sustentar a ideia da compra da esposa, o leitor é preso na curiosidade de saber aonde essa história incongruente e cômica vai, como quem aguarda que as coisas se tornem verossímeis, na expectativa de que o protagonista tome alguma atitude considerada coerente. No entanto, isso não acontece no parágrafo seguinte: “Em casa, porém, longe da agitação da loja — homem escolhendo mulher, homem pagando mulher, homem metendo mulher em saco pardo e levando às vezes mais de uma para aproveitar o bom negócio — percebeu que o estado da sua compra deixava a desejar” (Colasanti, 1986, p. 25). Enquanto o narrador continua revelando o que se passa na mente do protagonista (que se mostra insatisfeito com a aquisição), ele destaca o que ocorreu dentro da loja durante a compra (até mesmo por meio da pontuação — entre travessões), posto que coloca em evidência a comparação da mulher com uma mercadoria por meio da repetição e da justaposição das orações, para demonstrar a movimentação que houve na loja no dia da liquidação, como, inclusive, costuma acontecer em lojas de departamentos.

Persistindo no desdém sobre o produto, isto é, sobre a esposa, o narrador utiliza o discurso direto, com o uso de aspas, para dar ênfase aos pensamentos do protagonista e acentuar o desprezo pela esposa: “É claro”, pensou reparando na sujeira dos punhos, no amarrotado da pele, nos tufo de cabelo que mal escondiam rasgões do couro cabeludo, ‘eles não iam liquidar coisa nova.’” (Colasanti, 1986, p. 25). Há a descrição da aparência física da esposa do ponto de vista do protagonista, na intenção de degradar ainda mais a sua imagem, o que foge à construção das narrativas curtas, como observamos, inclusive, nos exemplos de textos analisados neste trabalho. Portanto, considerando essa repetição insistente e gradualmente crescente de menosprezo pela esposa, parágrafo a parágrafo, é possível fazer a leitura de que se trata de uma maneira intencional de buscar uma empatia do leitor pela esposa e de fazê-lo passar da diversão para outro sentimento, como o de pena da esposa e/ou o de repulsa pelo protagonista, posto que a incongruidade nem sempre tem a intenção de tornar o texto cômico (ou, pelo menos, não apenas cômico), como explica Eagleton, ao citar as ideias do erudito do século XVIII James Beattie: “Algumas formas de incongruidade, admitiu ele, não são engraçadas, mas isso porque sua comicidade é superada por algum outro sentimento (pena, medo, repulsa, admiração e assim por diante)”. (Eagleton, 2023, p. 62).

Com essa mudança do texto de um tom cômico para um tom de seriedade, o narrador finaliza o microconto com o que pode ser considerado uma metáfora do ato sexual, posto que o protagonista insere bolinhas de naftalinas (brancas, tal qual o sêmen) entre as pernas da

esposa: "Conformado, deitou-a na cama pensando que ainda serviria para algum uso. E, abrindo-lhe as pernas, despejou lá dentro, uma por uma, brancas bolinhas de naftalina" (Colasanti, 1986, p. 25). Dessa maneira, portanto, há a consumação do casamento, sem que o marido revele qualquer carinho pela esposa, perdurando o seu desprezo sentimental, tratando-a como mercadoria do início ao fim.

Além disso, colocar bolinhas de naftalina dentro da esposa pode ter ainda mais dois sentidos. Um deles é a ideia de objetificação máxima da mulher comprada, uma vez que só colocamos naftalina na gaveta onde guardamos coisas passíveis de serem atacadas por insetos. O outro é a criação de uma imagem repulsiva em que o homem é, ao mesmo tempo, o possuidor/ consumidor do produto-mulher e inseto/ ser asqueroso que a invade.

Portanto, o tema da objetificação da mulher, que é recorrente no livro *Contos de amor rasgados*²⁵, é abordado pela via cômica no texto, para prender a atenção do leitor, como demonstramos por meio desta leitura minuciosa, a fim de fazê-lo refletir sobre as relações rasgadas — para fazer referência ao título do livro —, de um casal cujo amor pode sequer existir.

Entretanto, é preciso destacar que a construção do humor nesse texto é singular, posto que não é realizada por meio de uma virada de jogo cômica apenas no final do texto, (procedimento que se repete em muitos dos microcontos de humor da autora, como vimos no capítulo anterior). De maneira inversa, ela se inicia com toda a sua força, estrelando uma história nada familiar (insólito) e o próprio tema do texto (e do livro, posto que se trata do texto de abertura) de maneira resplandecente, para, por meio da repetição incomum em um microconto (indo na contramão da concisão inerente às narrativas curtas), ir se apagando gradualmente. No fim, o leitor é levado do riso ao mal-estar.

4.5 MELHOR UM MÁGICO NA MÃO QUE DOIS VOANDO

Seguimos, com a leitura de "Melhor um mágico na mão que dois voando", de *Contos de amor rasgados*:

Melhor um mágico na mão que dois voando

Discretamente maquilado, sorri o pálido rosto do mágico debaixo dos refletores, enquanto no alto a mão volveia, se espalma, e em gesto de quase dança mergulha seca na cartola.

²⁵ Como exemplo de outros textos que tratam do tema, podemos citar os seguintes textos: "Como uma rainha de Micenas", que também aborda o tema do adultério pela via cômica.

Mas algo parece retê-la lá dentro. Esforça-se o mágico, puxa, joga para trás o peso do corpo. Tenta sorrir para o público. E já o antebraço afunda na cartola, some o cotovelo. Ainda luta cravando a outra mão no tampo da mesinha. Depois os pés. Inútil. O ombro é tragado no vórtice das abas, nem se salvam o pescoço esticado, a cabeça. Diante da plateia expectante que acredita tratar-se de um novo truque, todo o corpo desaparece pouco a pouco, num último adejar* das caudas do fraque. No fundo de cetim preto, triunfa o coelho. Pela primeira vez, conseguiu botar um mágico na cartola. (Colasanti, 1986, p. 149)

O texto tem um título que faz referência intertextual ao ditado “mais vale um pássaro na mão do que dois voando”, que significa que é melhor valorizar o que se tem do que se arriscar por algo incerto, mesmo com a possibilidade de o incerto ser algo melhor, ou seja, mais vale o certo do que o duvidoso. Portanto, ao parodiar esse ditado, trocando a palavra “pássaro” por “mágico”, o texto provoca a expectativa de se tratar de algo relacionado ao significado moral do ditado, em uma história envolvendo um mágico.

Quanto à personagem citada, o texto cumpre o que enuncia, ao começar narrando a apresentação de um mágico, provavelmente no circo, descrevendo ações e gestos comuns a esse tipo de espetáculo, que costuma ter um momento no qual o mágico tira um coelho da cartola. Sendo assim, em: “Discretamente maquiado, sorri o pálido rosto do mágico debaixo dos refletores, enquanto no alto a mão volteia, se espalma, e em gesto de quase dança mergulha seca na cartola.” (Colasanti, 1986, p. 149), mesmo sem qualquer tipo de introdução ou contextualização marcada (dizendo claramente que se trata de um show em um circo, por exemplo), como é próprio da concisão do microconto, as ações narradas são triviais e esperadas.

No entanto, no segundo parágrafo, iniciado por uma conjunção adversativa, marca textual de contradição, algo sai do esperado: “Mas algo parece retê-la lá dentro.” (Colasanti, 1986, p. 149). O que se segue é uma descrição detalhada e cômica do mágico teatralmente sendo “sugado” para dentro da cartola, enquanto faz pose para a plateia, disfarçando o seu desespero: “Tenta sorrir para o público. E já o antebraço afunda na cartola, some o cotovelo. Ainda luta cravando a outra mão no tampo da mesinha. Depois os pés. Inútil. O ombro é tragado no vórtice das abas, nem se salvam o pescoço esticado, a cabeça”. (Colasanti, 1986, p. 149). Note-se que essa teatralização exagerada é cômica por se aproximar dos gestos típicos de um palhaço. Há ainda, no fato de a personagem do mágico ir entrando gradualmente na cartola, um efeito de bola de neve, que é um procedimento cômico, segundo Bergson:

Tomemos, por exemplo, a bola de neve que rola, e que cresce enquanto rola. Também podemos pensar em soldadinhos de chumbo colocados em fila: se empurramos o primeiro, este tomba sobre o segundo que derruba o terceiro e a situação vai se agravando até que todos estejam no chão. Podemos ainda pensar em um castelo de

cartas laboriosamente montado: a primeira carta que tocamos custa a cair, a vizinha, que sofre o abalo, decide-se mais rapidamente e o trabalho de destruição acelera-se até correr vertiginosamente para a catástrofe final. Todos estes objetos são muito diferentes, mas poderíamos dizer que nos sugerem a mesma visão abstrata, a de um efeito que se propaga adicionando-se a si mesmo, de modo que a causa, insignificante em sua origem, chega, por uma necessária progressão, a um resultado tão grandioso quanto inesperado. (Bergson, 2018, p. 71)

Essas ações prendem a atenção da plateia e, claro, do leitor do texto, que ainda espera um desenrolar verossímil, ao imaginar que se trata de um truque de magia: “Diante da plateia expectante que acredita tratar-se de um novo truque, todo o corpo desaparece pouco a pouco, num último adejar* das caudas do fraque.” (Colasanti, 1986, p. 149). Ressalta-se que, nesse trecho, o narrador utiliza a palavra “adejar” para explicar a maneira como as caudas do fraque do mágico entram na cartola. Essa palavra significa, em sua forma verbal, segundo o dicionário Michaelis (2025), “1. agitar as asas para se manter em equilíbrio no ar. 2. Dar voos curtos e repetidos sem direção definida; esvoaçar. 3. Encaminhar-se (para algum local) voando”, ou seja, voar. Dessa forma, no texto, usado como substantivo, a palavra “adejar” se refere ao voo do fraque ao entrar na cartola, isto é, o mágico tem sua imagem metaforizada na de um pássaro, ligando-se a ideia do título de forma associativa.

No final, há uma quebra da expectativa quando surpreendentemente, em um desfecho regressivo (Tomachevski, 1978), é revelado ao leitor que era o coelho quem estava puxando o mágico para dentro da cartola: “No fundo de cetim preto, triunfa o coelho. Pela primeira vez, conseguiu botar um mágico na cartola” (Colasanti, 1986, p. 149). Portanto, nesta parte, há uma importante inversão de papéis como outro procedimento cômico (Bergson, 2018) no texto; e uma incongruência, (Alavarce, 2009; Eagleton, 2023), quando deslizamos da cena esperada (coelho sendo retirado da cartola pelo mágico) para a cena narrada (mágico sendo puxado para dentro da cartola pelo coelho). A imagem do “mágico na mão” construída no título não é usada, pois, em um sentido conotativo, mas no sentido denotativo, já que o coelho agarra literalmente o mágico.

Note-se que essa atuação do coelho faz com que o microconto se utilize do fantástico envolvendo um animal e, portanto, caberia perfeitamente na proposta de *Zoológico*, especialmente porque o animal protagoniza uma história singular e ilógica, isto é, fora do comum, na qual o insólito e o absurdo cômico se destacam, como ocorre em diversos textos do livro, a exemplo de “O camaleão”, que aqui analisamos. O tema deste microconto, qual seja, a vitória do animal servil sobre o homem, em uma engenhosa inversão de papéis, além de estar em consonância com a teoria de superioridade, de Eagleton (2023), também caberia

perfeitamente na proposta do primeiro livro da autora, similar ao que ocorre no texto “Educação”, que lemos neste trabalho.

Além disso, histórias que envolvem personagens circenses são muito comuns em *Contos de amor rasgados* e nos outros livros de microcontos da autora, a exemplo de “O circo” e “Na estréia”, em *Zooilógico*, “Abaixo do nível do solo” e “*The show must go on*”, em *A morada do ser*, e também “No circo” e “O regresso possível”, em *Hora de alimentar serpentes*. Esses elementos demonstram, mais uma vez, a interligação entre as obras, mostrando que o trabalho feito pela autora é sempre parte de um projeto maior, que faz com que toda a obra se relacione.

4.6 DIRETO DO TRABALHO

Para finalizar as análises de *Contos de amor rasgados*, leremos “Direto do trabalho”:

Direto do trabalho

Era ela botar os pratos na mesa para o almoço e poouuumm! entrava-lhe o marido projetado pela janela adentro com um estrondo. Sacudia invisível poeira da roupa, tirava o capacete, e sentava-se à mesa com os filhos.
Mas depois de alimentado, pesado o estômago de cerveja e carnes, esquecia a janela e saía pela porta da frente como qualquer marido. Da rua, ainda acenava para trás, encaminhando-se para o trabalho no circo, onde à noite brilhava em seu número de homem-bala. (Colasanti, 1986, p. 193)

O título, “Direto do trabalho”, parece se referir a uma situação comum, a algo que se faz ou a um local aonde se vai após o término do trabalho, por exemplo. No entanto, o primeiro parágrafo do texto torna essa simples expressão incomum, pois já nas primeiras palavras o narrador onisciente descreve a chegada do marido em casa de uma maneira retumbante, com o uso de uma onomatopeia, “poouuumm!”, o que torna o texto singular, com um tom informal e cômico. Essa informalidade continua com a descrição dos gestos do marido, limpando a roupa após a entrada pela janela e indo almoçar como se fossem gestos normais de qualquer indivíduo: “Sacudia invisível poeira da roupa, tirava o capacete, e sentava-se à mesa com os filhos.” (Colasanti, 1986, p. 193).

No segundo e último parágrafo, a narrativa continua com a explicação sobre a volta da personagem do marido para o trabalho, de forma trivial, pela porta, posto que estava com o estômago pesado “de cervejas e carnes” e não poderia voltar voando pela janela. O narrador enfatiza que a personagem sai pela porta da frente “como qualquer marido”, ou seja, mostrando, paradoxalmente, que aquele não era um marido comum, ou melhor, com um

trabalho comum. Sendo assim, o narrador finaliza explicando qual era o trabalho dele, que é de homem-bala em apresentações no circo: “encaminhando-se para o trabalho no circo, onde à noite brilhava em seu número de homem-bala” (Colasanti, 1986, p. 193).

Note-se que, mais uma vez, a construção da narrativa é baseada em surpreender com cenas incomuns, o que causa o riso pela incongruência, segundo os estudos de Alavarce (2009) e também os de Eagleton (2023), aqui aliada ao insólito. Há, neste texto, o que parece ser uma tentativa de desmistificar a figura de um trabalhador do circo — no caso, do homem-bala —, na busca por aproximá-lo de um trabalhador comum. Isso também é curioso e acaba por revelar o que acontece por trás do glamour das apresentações do circo. Mesmo de uma maneira singela, sem denunciar nenhum tipo de problema social significativo, por exemplo, o texto acaba por colocar em xeque o que parece ser e o que realmente é, contrastando **vida pública x vida privada**.

Entretanto, veja-se que o narrador não faz isso de forma explicativa, narrando algo como “quando é hora do almoço, o homem-bala se lança, entrando direto para a sua casa” (Colasanti, 1986, p. 193), mas vai revelando isso aos poucos, colocando cada gesto da personagem em evidência, e, dessa forma, provocando a curiosidade do leitor, antes de revelar a função do marido de homem-bala no circo. Esses procedimentos constroem o humor e prendem a atenção do leitor com um toque de fantasia, considerando principalmente o *nonsense* de o marido entrar na casa voando pela janela, o que podemos analisar como mais um indício do insólito, em que há um conflito entre o esperado, mais condizente com a realidade (marido entra pela porta) e o realizado, que foge à verossimilhança (marido entra voando pela janela).

Por fim, cabe ressaltar que o fato de haver uma pessoa (homem) que imita um objeto (bala de canhão) é em si motivo para o riso, segundo Bergson: “[...] *riremos todas as vezes que uma pessoa nos der a impressão de uma coisa*. (Bergson, 2018, p. 61, grifos próprios). Já vimos esse procedimento de pessoa mimetizada em coisa em outros textos do *corpus*, como em “Programação classe A” e “Reversão de expectativa”, de *A morada do ser*, o que demonstra a recorrência dos procedimentos da autora em sua obra.

4.7 HISTÓRIAS DE INSÔNIA

Como mais exemplos do uso do insólito na construção do humor, consideremos os microcontos de *Hora de alimentar serpentes* intitulados como histórias de insônias, ordenados do primeiro ao décimo, com mais três adendos: “Outra história de insônia”, “Mais uma

história de insônia” e “Última história de insônia”, totalizando treze textos²⁶. Escolhemos essa série de textos porque muitos deles são cômicos e também porque retomam um procedimento que a autora utiliza em *Zooilógico*, que é o de fazer uma sequência de textos que são ordenados claramente pelos títulos, de maneira a aparecerem no decorrer do livro, retomando um ao outro, contando histórias similares, porém apresentando diferenças, como vimos na análise da série “Andrógino I”, “Andrógino II” e “Andrógino III” e do microconto “O camaleão”, que apresenta uma divisão semelhante.

No caso dessa série de histórias de insônia, os textos não estão dispostos no livro um após o outro, como os de *Zooilógico*, que aqui analisamos, mas estão distribuídos entre os textos do livro. O mesmo acontece com outra série em *Zooilógico*, “História mais longa para quebrar o ritmo”, “História mais longa para quebrar”, “História mais longa para” e “História mais longa” e também com outra série de textos em *Hora de alimentar serpentes* intitulada com História e seu número cardinal correspondente: “História 1”, “História 2” e assim por diante, finalizando com “História 8”. Entretanto, o que diferencia a série de histórias de insônia é que ela retoma o mesmo enredo e as mesmas personagens apresentados em “Primeira história de insônia”:

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)

Nesse primeiro texto da série, há um procedimento que vimos por diversas vezes nos textos da autora, que é o de iniciar a história sem contextualização e sem explicação sobre as personagens, com um narrador onisciente que narra uma situação verossímil e trivial, no caso, o fato de um homem começar a contar carneiros em sua imaginação para tentar dormir. O único elemento que chama a atenção nesse início é o verbo “emantar”, isto é, cobrir com uma manta, nesse caso, no sentido conotativo, o que causa estranhamento por ser um termo sofisticado e pouco usado na língua portuguesa falada e até mesmo na escrita. Além disso, a ausência de informações sobre o local, o momento e a personagem do homem, ou seja, as lacunas criadas no microconto prendem a atenção do leitor para o que se segue.

Sendo assim, na segunda parte do texto, isto é, na segunda oração do período, com a atenção do leitor presa na tentativa de colher mais informações sobre a história, o narrador faz

²⁶ Treze é o número da morte (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 903), o que colabora para o entendimento da sequência se findar, ou seja, morrer, no décimo terceiro microconto que a integra.

uma virada de jogo cômica, propositalmente pausada, por meio da inserção de vírgulas e de descrições, construindo quebras de expectativas progressivas. A primeira quebra de expectativa ocorre com a introdução da figura do lobo, que, de maneira irreverente, faz referências a contos de fadas, sendo que o texto que mais se aproxima é a história dos três carneirinhos e do lobo mau, na qual as personagens dos carneirinhos resolvem atravessar uma ponte em busca de comida (grama) e lá encontram o lobo, que se esforça para capturá-los²⁷. Entretanto, essa ação caçadora do lobo não aparece em “Primeira história de insônia”, constituindo a segunda quebra de expectativas, especialmente porque ele apenas, para utilizar das palavras do texto, “desliza sorratamente e se posiciona com a boca aberta” (Colasanti, 2013, p. 33), ou seja, há um movimento sutil e surpreendentemente cômico, evidenciando mais a astúcia do lobo do que a sua ferocidade. Além disso, no conto de fadas original, os três carneirinhos se unem e afugentam o lobo, e, por isso, o leitor de “Primeira história de insônia” pode, talvez, esperar alguma reação por parte dos carneirinhos. No entanto, o que se segue é uma terceira quebra de expectativa, pois a narrativa se encerra no clímax, isto é, no momento de auge do conflito dramático, no qual o lobo está de boca aberta do outro lado da cerca, para onde infere-se que os carneirinhos pularão inocentemente, sem que haja uma resolução definitiva do conflito estabelecido.

Considerando a relevante intertextualidade com os tradicionais contos de fadas para a compreensão deste texto, destacamos o procedimento da paródia, que, como veremos, está presente em todos os textos dessa série. A paródia, como já dissemos, segundo Alavarce (2009), rebaixa o texto original²⁸, no sentido de criticá-lo, ao mesmo tempo que o recupera. Para isso, como na ironia (e no próprio formato do microconto) é necessária a participação do leitor para inferir as referências. No caso desta sequência de textos, como veremos mais detalhadamente, o narrador vai trocando de personagem a cada texto e, dessa forma, questionando as atitudes estereotipadas de algumas personagens de contos de fadas (enunciadas neste primeiro texto, sendo elas: o homem, os carneiros e o lobo).

Outrossim, ressalta-se o uso de palavras que remetem ao teatro nesse primeiro texto que acabamos de ler, especificamente no trecho “[...] para deslizar sorrateiro na cena e

²⁷ Há diversas versões desse conto de fadas, intitulado em português como “Os três carneirinhos e o lobo mau”. Não conseguimos precisar a sua exata versão original, mas é bem possível que ele seja uma variação de “Three Billy Goats Gruff”, traduzido por “Os três cabritos cabrões” por Aubert (1995) e conta uma história bastante similar. Nessa tradução, Aubert (1995) explica que o conto norueguês foi coletado provavelmente em comunidades rurais da Noruega por Peter Christen Asbjørnsen e Jørgen Engebretsen Moe, em uma coletânea de contos populares noruegueses publicada pela primeira vez em 1845.

²⁸ Ou os textos originais, pois, nesse caso, não há uma definição clara sobre qual o texto se está parodiando, mas a recuperação de elementos e personagens que se repetem em alguns contos de fadas, sendo “Os três carneirinhos e o lobo mau” uma das possibilidades de leitura intertextual com o primeiro texto da série de histórias de insônia.

posicionar-se [...]” (Colasanti, 2013, p. 33), no qual “cena” e “posicionar-se” demonstram que a personagem do lobo realiza ações ensaiadas e, por isso, há o recurso de metalinguagem utilizado pelo narrador. Ao admitir que aquilo é uma cena, ele admite também que se trata de uma ficção, voltando-se para o texto e, ao mesmo tempo, construindo uma ficção dentro de outra, sendo uma camada ficcional representada pela imaginação do homem (cena dos carneirinhos pulando a cerca) e outra camada ficcional representada pelo lobo que invade essa imaginação (cena do lobo posicionando-se na cena dos carneirinhos pulando a cerca). Portanto, além da quebra de expectativas, o que provoca o humor é também essa justaposição de ficções, distanciando o texto cada vez mais da verossimilhança, fazendo uso do insólito e revelando que se trata de uma encenação, posto a força imagética que ela proporciona.

Essa força imagética e o insólito continuam sendo recursos utilizados nos outros microcontos da série, que narram histórias semelhantes, como dissemos, ao retomar as mesmas personagens, mas de outros pontos de vista. Nem todos são cômicos, porém essa dinâmica de alternar os pontos de vista por si só carregam em si um efeito de humor, porque continuam a quebrar expectativas e a causar estranhamentos. Para exemplificar, vejamos os três microcontos subsequentes :

Segunda história de insônia

O lobo insone decide contar carneiros. Mas ao ver o primeiro saltando a cerca, não resiste. Lança-se atrás dele, e o persegue até acabá-lo em sangue. Cheio o ventre, adormece saciado. (Colasanti, 2013, p. 67)

Terceira história de insônia

Ausente o lobo, dormem os carneiros no redil. Menos um. Que para chamar o sono decide contar homens pulando a cerca. Mas o primeiro se recusa a fazê-lo. E está armado. (Colasanti, 2013, p. 103)

Quarta história de insônia

Enfurecidos com o homem que, noite após noite, lhes impede o sono, obrigando-os a saltar cercas, os carneiros invadem a cama e com cascos e dentes o adormecem para sempre. (Colasanti, 2013, p. 131)

Diferentemente do que ocorre no primeiro microconto da série, cujo enredo se encerra no clímax do conflito dramático, em “Segunda história de insônia” há um fim claramente trágico. Entretanto, o fato de haver um lobo contando carneiros causa estranhamento, com a construção notável da incongruência desde as primeiras palavras, nas quais a imagem construída pelo narrador faz o leitor deslizar da cena esperada (homem imaginando contar carneiros para tentar dormir) para a cena narrada (lobo imaginando carneiros para tentar

dormir). Essa inversão cria o absurdo cômico. Outra incongruência é construída logo em seguida, quebrando-se uma nova expectativa: a de que se trata de uma imaginação. Sendo assim, o leitor desliza mais uma vez da cena esperada, mais próxima da realidade (o lobo imagina um carneiro pulando a cerca) para a cena construída, que se distancia da realidade (o carneiro realmente pula a cerca), o que é próprio do insólito. Essa sequência de incongruências é finalizada com uma cena brutal de assassinato descrita com palavras diretas e, por isso, impactantes, no trecho “Lança-se atrás dele, e o persegue até acabá-lo em sangue” (Colasanti, 2013, p. 67), no qual há a ausência de recursos amenizantes de linguagem, como o eufemismo.

No entanto, o desfecho torna o texto irônico, pois o lobo consegue atingir o seu objetivo de dormir ao comer (e não ao contar) o carneiro que pulava a cerca. Portanto, as quebras de expectativa aqui elencadas, ao somarem-se com esse caráter irônico, constroem uma tragicomédia, em consonância com a teoria do alívio de Eagleton (2023), que, como vimos, trata de estar livre das convenções sociais, além de, nesse caso (como em outros microcontos analisados, por exemplo, “A paixão de sua vida”), diminuir a morte em detrimento da piada, afinal, o lobo dormiu, e há, portanto, a resolução do conflito dramático.

Os mesmos procedimentos (sobretudo o insólito, a paródia e a ironia) podem ser depreendidos do texto “Quarta história de insônia”, no qual a história é contada do ponto de vista de um narrador que, mesmo ao narrar em terceira pessoa, conta a história revelando (brevemente, posto que se trata de um dos microcontos mais concisos da série) os pensamentos e as motivações das personagens dos carneiros, em “Enfurecidos com o homem que, noite após noite, lhes impede o sono, obrigando-os a saltar cercas [...]” (Colasanti, 2013, p. 131). Sendo assim, nesse trecho inicial que revela o conflito dramático (carneiros não querem mais ser impedidos de dormir pelo homem), o humor é criado, mais uma vez, pela incongruência e pela quebra de expectativas; dessa vez, pela quebra do estereótipo dos carneiros como seres passivos e bondosos, já que são descritos e agem como “enfurecidos”. Além disso, o que os motiva é algo inusitado: o impedimento, pelo homem, de dormirem para que satisfaçam a necessidade dele, ou seja, há uma contravenção nessas personagens, que se revoltam contra a personagem opressora do homem.

Como em “Segunda história de insônia”, esse tom de humor gerado pela incongruência da situação inicial é subvertido no desfecho, posto que os carneiros matam o homem de maneira brutal: “ [...] os carneiros invadem a cama e com cascos e dentes o adormecem para sempre” (Colasanti, 2013, p. 131). Há, neste texto, um diálogo com o

procedimento de Júlio Cortázar em seu conto “Continuidade dos parques”, no qual o leitor lê coisas que vão ocorrendo com ele, que se torna personagem do romance. No desfecho desse conto, ele, no papel de personagem, está prestes a matar ele mesmo no papel do leitor, em um encontro surpreendente e magistral entre a ficção e a realidade. O pesquisador Paulo Nunes, em seu artigo “Contos que fogem do livro: Continuidade dos Parques & Teoria do Caranguejo, de Julio Cortázar”, publicado na revista on-line *Fantástica Cultural*, faz uma reflexão sobre esse encontro que nos interessa por relacioná-lo à figura mitológica da serpente que engole a própria cauda:

Este paradoxo absoluto também não é de todo inédito na ficção, mas é menos comum. Assemelha-se a um **Ouroboros**, a serpente que engole a própria cauda: o leitor-personagem começa a ler uma história que, ao final, converge com a sua própria história. Na conclusão do conto, o personagem vê a si mesmo, de costas, lendo o livro que narra a sua chegada. **As duas pontas se conectam**. E quando o personagem que lê sobre si mesmo descobre que será assassinado (por si mesmo), baseando-se no que está lendo, o conto encontra seu final. (Nunes, 2022, n.p. grifos próprios)

A serpente que se alimenta de si mesma é uma ótima metáfora para essa sequência de histórias de insônia, posto que ela envolve a intersecção entre ficção (ou sonho) e realidade ficcional. Essa leitura fica mais relevante pelo fato de esses textos pertencerem ao livro que se intitula *Hora de alimentar serpentes*. Além disso, tanto em “Continuidade dos parques” quanto em algumas histórias da sequência, como “Quarta história de insônia”, sugere-se um fim trágico (morte) no encontro entre ficção e realidade (ficcional).

No caso de “Quarta história de insônia”, sem digressões ou descrições minuciosas, como é próprio do microconto, o narrador usa palavras precisas, que carregam significados profundos, posto que a escolha delas faz toda a diferença para tornar o final surpreendentemente trágico com maestria em poucas palavras. Note-se que a escolha do verbo “invadir” (ao contrário de “subir”, por exemplo) carrega uma violência que ultrapassa a cama da personagem do homem, já que também pode se referir ao contraste que se dá entre uma cena imaginada pelo homem (que comumente conta carneiros para dormir) e uma cena vivida por ele (os carneiros “enfurecidos” em cima de sua cama). Ademais, o uso da metonímia em “com cascos e dentes” reforça essa violência ao se referir aos carneiros pelas partes mais rústicas dos animais.

Mais uma vez, como no texto que analisamos anteriormente, o desfecho, embora trágico, é irônico, pois os carneiros matam o homem, e, por meio dessa ação, fazem com que ele alcance o objetivo de dormir. Essa situação constitui as últimas palavras no final do texto,

“o adormecem para sempre”, reforçando a ironia e consolidando a ideia que rege a teoria do alívio (Eagleton, 2023), em que há a abertura para o riso, embora se trate de um fim trágico.

Já em “Terceira história de insônia”, o humor é construído por meio da inversão de papéis como procedimento cômico (Bergson, 2018). Dessa vez, o carneiro é que está sem sono e resolve contar homens: “[...] para chamar o sono decide contar homens pulando a cerca.” (Colasanti, 2013, p. 103). Embora, como em outros textos, a exemplo de “Primeira história de insônia”, o desfecho sugira um fim trágico: “Mas o primeiro se recusa a fazê-lo. E está armado.” (Colasanti, 2013, p. 103), a força imagética do carneiro tentando contar homens pulando a cerca sobressai na narrativa de tal forma a permitir uma leitura cômica.

Os outros textos da série exploram intertextualidades, como no trecho final de “Décima história de insônia”: “Não sem antes cortar tua garganta e oferecer-te a Deus” (Colasanti, 2013, p. 365), que menciona os sacrifícios religiosos retratados na *Bíblia*. Há também outras referências, como em “Outra história de insônia”, na qual se narra a história do ponto de vista de uma ovelha negra, isto é, daquela que faz as coisas diferentes dos outros, geralmente com uma conotação negativa; e no trecho “O lobo vestiu a velha pele de cordeiro que tantos serviços já lhe havia prestado” (Colasanti, 2013, p. 273), de “Sétima história de insônia”, no qual há referência à expressão “lobo em pele de cordeiro”, que trata daquele que se faz de bom amigo para ludibriar alguém. Dentre eles, como dissemos, nem sempre há um humor predominante, mas o estranhamento causado pelo insólito e pelas quebras de expectativas desenvolvidas na relação com o leitor pela falta da convencionalidade atribuída a um conto de fadas coloca uma pitada de comicidade em quase toda a série, por meio desse feito de paródia que perpassa toda a série.

No último texto da série, por fim, cessa-se a tentativa e dormir, isto é, de curar a insônia, e a personagem do homem que inicia a sequência de textos passa a desenvolver uma ação, sendo a de pastorear o rebanho de carneiros que se formou:

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. Precisarà 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)

Sendo assim, esse rebanho de carneiros formado depois de toda uma série de histórias que envolvem os seus integrantes pode ser lido como uma metáfora da narrativa que se construiu nesse percurso ficcional, revelando que a multiplicidade (de narrativas, de ações e de pontos de vistas) criou uma homogeneidade, que será, a partir de então tocada, ou seja, contada por uma só voz, a do homem: “Por enquanto, a sua voz basta para tocar o rebanho”. Note-se que esse é o mais longo e também o mais circunspecto dos microcontos, o que demonstra que o encerramento também se dá esteticamente. Além disso, o gesto de pastorear o rebanho imaginado pode também ser a metaforização do sono da personagem. Ele pastoreia oniricamente o rebanho imaginado durante a insônia.

Outra possibilidade de leitura é a de que se trata da morte das personagens, já que é a última história, de número 13 (número da morte, como citamos anteriormente), e a narrativa é construída com elementos que sugerem o descanso, a paz e um caminho que leva à “alta montanha”, podendo ser lida como uma metáfora do céu.

Para finalizar, consideremos a temática dessa série de microcontos. Quanto a esse aspecto, podemos dizer que todos os textos, a despeito de os contos de fadas tradicionalmente servirem para passar uma mensagem final, isto é, para a moral da história, nesse trabalho, ao contrário, servem justamente ao fazer literário, voltando-se para o texto ao evidenciar os elementos da narrativa, especialmente o foco narrativo, que, embora permaneça sempre em terceira pessoa, em favor de um narrador onisciente, troca de personagem (ou de personagens) conforme é reescrita. Há, inclusive, um caráter metalinguístico nesse exercício. O humor serve a esse fazer literário por explorar a capacidade do narrador de mostrar as múltiplas maneiras de contar uma história causando estranhamento nessa alternância ao recorrer ao insólito e, por isso, sendo capaz de, em poucas palavras, conduzir o leitor por caminhos singulares. Em outras palavras, o humor é o elemento que faz com que o leitor aceite todos os jogos do narrador e construa os sentidos, preenchendo as lacunas necessárias para uma compreensão mais profunda de cada texto.

4.8 FIM DA ESTAÇÃO

Fim da estação

Cansado de perder suas folhas, o camaleão saiu de cima do outono. (Colasanti, 2013, p. 245)

Não é possível ler este microconto sem fazer uma imediata conexão com “O camaleão”, texto de número 35, do livro *Zooológico*, que analisamos neste capítulo, posto que eles têm o mesmo protagonista e uma estrutura similar:

35
o camaleão

I

Cansado de ser azul, o camaleão saiu de cima da hortênsia. Deslizou verde pelas folhas, marrom na terra. Depois mimetizou-se no tronco, e adormeceu. Foi devorado pelo cupim.

II

Cansado de ser azul, o camaleão saiu de cima da hortênsia. Subiu ao tronco e instalou-se na folha. Mas o mimetismo foi tão perfeito que só no outono pôde desprender-se, volteando lentamente.

III

Cansada de ser azul, a hortênsia saiu de baixo do camaleão.
(Colasanti, 1975, p. 82-83)

Como se pode perceber pela leitura, em “Fim da estação”, de *Hora de alimentar serpentes*, há a repetição das palavras que iniciam cada parte do texto “O camaleão”, de *Zooológico*: “Cansado de [...], o camaleão saiu de cima [...]” e, portanto, a repetição da estrutura sintática formada por uma oração reduzida de particípio “Cansado de perder suas folhas” e de uma oração principal, cujo sujeito é o camaleão que realiza a ação de sair de cima de algo no qual está mimetizado: “o camaleão saiu de cima do outono”. Além dessa semelhança estrutural, há também uma referência ao outono e à queda das folhas que essa estação produz nos dois textos.

Entretanto, embora a estrutura seja similar, há também diferenças entre os textos quanto à semântica. Se em “O camaleão” há a mimetização de elementos naturais concretos (hortênsia, terra, folha, tronco), em “Fim da estação”, o camaleão imita um elemento abstrato (outono), tornando a metáfora mais notável. Sendo assim, se em “O camaleão” há uma representação do animal mais próxima do que ele realiza na natureza, em “Fim da estação”, isso não acontece, pois o camaleão que, não sendo uma planta, “perde suas folhas” por estar sobre a estação do outono e, por isso, decide sair desta situação, pode ser lido metaforicamente, por exemplo, como alguém que perde sua identidade por estar envolvido em um relacionamento (amoroso ou não) e decide retomar suas características colocando um fim nesse relacionamento.

Quanto à construção do humor, o que há em comum nos dois textos é a incongruência da mimese do camaleão ser algo que está em desacordo com a verossimilhança, posto que ele

não apenas muda a sua coloração ao tocar outro ser ou objeto, mas toma para si todas as suas características, transformando-se inteiramente naquele sobre o qual se encontra. Em “O camaleão”, as desventuras da personagem também estão dentro da teoria da superioridade, abordada por Eagleton (2023), como explicamos anteriormente. Como isso não ocorre em “Fim da estação”, o insólito é o principal causador do riso, sobretudo porque, como vimos, o camaleão está sobre o outono, que é abstrato, o que torna esse procedimento mais evidente.

Por fim, ressaltamos novamente a interligação dos textos que se faz dentro de uma obra e também entre as obras de Marina Colasanti de forma implícita, por meio de temas comuns, e também de forma explícita, como nesse caso, que é estrutural, demonstrando que o procedimento de construção dos textos da autora é complexo e sofisticado, formando um conjunto propositalmente integrado.

4.9 PARA TÊ-LO SEMPRE

Para tê-lo sempre

Precisou procurar bastante, porque não era fácil, mas afinal conseguiu encontrar um bom modelo de marido. Não dos mais modernos, é claro, que o dinheiro dela não dava para isso, nem a vida, tinha um padrão mais modesto. Mas bom, de boa qualidade, coisa para se orgulhar. Dona de casa providente que era, tratou de comprar também uma cabeça sobressalente, garantia de tê-lo sempre em uso, mesmo quando a cabeça original estivesse lavando ou, quem sabe, quarando para tirar o encardido das ideias. (Colasanti, 2013, p. 429)

Outra vez temos um texto que é impossível de ser lido de maneira precisa sem uma correspondência com outro microconto da autora. Neste caso, faz-se necessário relembra o texto “Por preço de ocasião”, de *Contos de amor rasgados*, que analisamos neste capítulo:

Comprou a esposa numa liquidação, pendurada que estava, junto com outras, no grande cabide circular. Suas posses não lhe permitiam adquirir lançamentos novos, modelos sofisticados. Contentou-se pois com essa, fim de estoque, mas preço de ocasião.

Em casa, porém, longe da agitação da loja — homem escolhendo mulher, homem pagando mulher, homem metendo mulher em saco pardo e levando às vezes mais de uma para aproveitar o bom negócio — percebeu que o estado da sua compra deixava a desejar.

“É claro”, pensou reparando na sujeira dos punhos, no amarrotado da pele, nos tufo de cabelo que mal escondiam rasgões do couro cabeludo, “eles não iam liquidar coisa nova.”

Conformado, deitou-a na cama pensando que ainda serviria para algum uso. E, abrindo-lhe as pernas, despejou lá dentro, uma por uma, brancas bolinhas de naftalina. (Colasanti, 1986, p. 25)

Vejamos que, no enredo dos dois textos, há uma situação semelhante, em que a personagem principal adquire seu cônjuge (a esposa, em “Por preço de ocasião”, e o marido, em “Para tê-lo sempre”) comprando-o em uma loja, como uma mercadoria, muito diferente do encontro imbuído de elevados sentimentos de amor e admiração comumente esperados para a realização de um casamento. Desse modo, o humor, como destacamos na análise de “Por preço de ocasião”, é construído já no início de ambas as narrativas com a incongruência (para usar, mais uma vez, o termo adotado por Alvarce, 2009, e também por Eagleton, 2023) da normalização dessa relação comercial, em que há uma quebra da expectativa do leitor, que desliza da cena esperada (encontro amoroso/ apaixonado com o cônjuge) para a cena narrada (compra do cônjuge). A ausência de sentimentos das personagens, evidenciada por ambos os narradores oniscientes, marca, portanto, o início dos microcontos. Além disso, a maneira natural com que os narradores contam as histórias sobre a compra, sem interrupções com explicações sobre os fatos e sobre as decisões das personagens, por exemplo, ressalta o uso do insólito, que causa o efeito de humor.

No entanto, diferentemente do que ocorre em “Preço de ocasião”, no qual a personagem do marido evidencia o estado do corpo da esposa, justificando seus danos físicos (“pensou reparando na sujeira dos punhos, no amarrotado da pele, nos tufo de cabelo que mal escondiam rasgões do couro cabeludo”) pelo fato de ela ter sido comprada por um preço baixo, em “Para tê-lo sempre”, a personagem da esposa preocupa-se com possíveis “danos mentais”, isto é, de pensamento, que o marido adquirido possa vir a ter, comprando uma cabeça extra para ele. Ressaltamos que essa diferença também se dá no título dos textos, posto que, enquanto o microconto de *Contos de amor rasgados* é intitulado com uma expressão sobre o motivo da compra, ou seja, a liquidação — “Por preço de ocasião” —, o microconto de *Hora de alimentar serpentes* é intitulado com o motivo da compra da cabeça extra do marido — “Para tê-lo sempre”.

Sendo assim, ambos trazem a temática da objetificação dos parceiros na relação amorosa, mais especificamente a conjugal, mas de pontos de vista antagônicos: enquanto o homem se preocupa unicamente com o corpo ao adquirir uma esposa, focado no ato sexual (como vimos, inclusive, ao analisar o desfecho da narrativa em “Por preço de ocasião”), a mulher se preocupa com o pensamento do homem, metonimicamente representado pela cabeça sobressalente comprada pela personagem feminina, o que realça a superioridade da mulher, cuja preocupação é de que a mente do marido estivesse sempre limpa. O microconto “Para tê-lo sempre” finaliza esclarecendo essa ideia e, por isso, também diferentemente da narrativa de *Contos de amor rasgados*, que termina com tom sério, o microconto de *Hora de*

alimentar serpentes é mais curto e mantém o tom cômico, sustentando o insólito até o final, quando o narrador compara a limpeza dos pensamentos à limpeza de um pano branco, na tentativa de desencardir-lo, em “quarando para tirar o encardido das ideias”.

Para finalizar, note-se que os dois microcontos terminam fazendo referência à cor branca: em “Por preço de ocasião”, ela aparece na descrição das bolas de naftalina e em “Para tê-lo sempre”, há uma inferência desta cor por meio do verbo *quarar*, que significa colocar no sol para clarear (Michaelis, 2025), ou seja, para deixar branco. Essas referências reforçam a ideia do casamento.²⁹

Como pureza e brancura (virginal) são adjetivos que nem de longe representam as relações de interesse comercial retratadas nos textos, essa menção à cor branca também pode ser lida de maneira irônica (Hutcheon, 2000), sendo importante para a construção do humor em ambos os textos.

Vale destacar que a personagem da mulher, ao pensar na possibilidade de colocar a cabeça do marido para quarar, em “mesmo quando a cabeça original estivesse lavando ou, quem sabe, quarando para tirar o encardido das ideias”, usa do recurso da metonímia para relacionar a brancura com a tentativa de limpar a mente do homem, fazendo uma crítica ao pensamento conservador e machista, que precisa ser combatido de forma recorrente, em uma abordagem feminista, que, como vimos, é um viés ideológico recorrente nesta obra. O fato de a personagem da mulher adquirir uma outra cabeça, pode, inclusive, representar a possibilidade de ela obter um amante, reforçando a construção por Marina Colasanti na composição de seus microcontos de personagens que se afastam da dualidade **anjo x demônio** (como vimos nas observações de Pellegrini, 2002).

Para finalizar, cabe fazer uma menção ao episódio “Volto já” (*Be right back*), que é o primeiro da segunda temporada (2013) da série britânica *Black Mirror*. Essa série explora os impactos da interação do homem com a tecnologia na sociedade contemporânea. Cada episódio apresenta histórias independentes³⁰, que provocam reflexões sobre ética, comportamento humano e futuro digital. Em “Volto já”, a protagonista Martha compra um androide que é alimentado com informações sobre Ash, o seu falecido namorado. Por meio da inteligência artificial, o robô torna-se quase idêntico a Ash, com corpo e trejeitos muito semelhantes ao real. Mais do que isso: o robô pode ser programado para se tornar melhor, de

²⁹ Como vimos na análise do texto “História 3x4”, o dicionário de símbolos, no item referente ao branco (Chevalier, Gheerbrant, 2001, p.142-143) relaciona a brancura ao casamento, às vestes da noiva, à pureza e à virgindade.

³⁰ O fato de os episódios de *Black Mirror* contarem histórias independentes, mas unidas por um eixo temático, também é um ponto de semelhança com os livros de microcontos de Marina Colasanti.

acordo com o desejo de sua “administradora”, designação dada a quem o adquire. Portanto, o episódio traz essa reflexão sobre essa maneira comercial de adquirir um cônjuge, semelhante ao que acontece nos microcontos “Por preço de ocasião” e “Para tê-lo sempre”. O episódio, que foi lançado no mesmo ano de publicação do livro *Hora de alimentar serpentes*, mostra que o avanço tecnológico pode tornar a insólita ideia de comprar um parceiro amoroso (e modificá-lo a seu bel-prazer) mais próxima da realidade.

Black Mirror, em tradução livre, “espelho preto”, se refere à tela preta de um celular ou de qualquer outro aparelho tecnológico. Um deles é a televisão, cuja influência social foi amplamente questionada no livro *A morada do ser*. Sendo assim, vale ainda fazer um breve adendo ao comparar o mesmo episódio, “Volto já”, com o microconto “Programação classe A”, que lemos neste capítulo, pois as protagonistas de ambos os textos lidam com o luto lançando mão de um recurso tecnológico que mescla a vida humana com a máquina. Salvas as devidas proporções, pois a inteligência artificial torna a experiência mais complexa, os dois casos levam leitores e espectadores a questionar as fronteiras entre o real e o virtual.

Dessa maneira, reflexões que Marina levantou por meio de seus microcontos, inclusive os publicados na década de 1970, revelam-se atuais e relevantes, mesmo em uma sociedade que presencia importantes transformações organizacionais e tecnológicas.

Sendo assim, neste capítulo, destacamos o trabalho com o insólito como um procedimento importante para construir o humor nos microcontos lidos. Fazendo um apanhado dos elementos que causaram um estranhamento capaz de provocar o riso, ressaltamos a representação do animal em situação fora da realidade, como em “O camaleão” e em “Fim da estação”, nos quais, de maneira muito similar, há o animal que se transforma completamente em seres concretos e até abstratos (outono). Outros textos cujas personagens são animais que realizam ações diferentes e cômicas são: “Mais vale um pássaro na mão”, com a personagem do coelho, e a sequência de “Histórias de insônia”, com as icônicas personagens do lobo e dos carneiros em diversas situações fora do comum.

Outro elemento relevante que provoca o riso, em um trabalho com o insólito, é a imitação de seres inanimados (Bergson, 2018), como pudemos ver no caso de “Programação classe A”, em que a personagem imita uma televisão, e de “Direto do trabalho”, na personagem do marido que imita uma bomba fora do circo. Essa personagem também realiza uma ação exagerada, a de ir voando do circo para casa, e esse é outro recurso importante na construção do insólito.

O exagero das ações cria um mundo à parte, no qual cônjuges podem ser comprados em liquidação, como acontece em “Para tê-lo sempre” e também em “Por preço de ocasião”.

Por fim, a inversão também é usada no uso do insólito em favor do humor (Bergson, 2018), como no caso de “Reversão de expectativa”, em que os móveis realizam ações dos seres humanos, e no caso de “O camaleão”, no qual a hortênsia se zoomorfiza, agindo como a personagem que dá nome ao microconto. A inversão também ocorre na troca de posições das personagens de “Histórias de insônia”, na qual os carneiros perseguem o lobo, por exemplo. Além disso, esse é o recurso mais relevante em “Mais vale um pássaro na mão”, no qual o coelho coloca o mágico na cartola.

Mais uma vez, pudemos comprovar que, embora um recurso se destaque, como é o caso do insólito, a construção do humor se dá, na maioria dos microcontos lidos, na mobilização de um conjunto de recursos que fogem ao senso comum e surpreendem o leitor. Dessa maneira, a ironia, a incongruência e o insólito andam juntos para fazer rir e refletir sobre os temas tratados nos textos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, constatamos que há, sobretudo, uma sutileza na composição do humor nos microcontos de Marina Colasanti. Vimos, nas análises dos textos selecionados, que ele está longe da comédia pastelão, que provoca o riso gratuito, e mais perto da ironia, na qual o não dito carrega mais significados do que as palavras explícitas nos textos. Essa característica da expressão que se revela mais na ausência do que no que está materialmente dito, isto é, escrito, é comum tanto ao gênero microconto quanto à ironia (e também à paródia), o que faz com que esse encontro seja especialmente fecundo, tornando o processo de leitura dos textos relevante e instigante para a crítica literária. A autora faz isso de maneira singular, imprimindo um caráter estético refinado à sua produção.

Ao partir da leitura minuciosa de cada texto selecionado, atingimos o objetivo proposto de analisar a construção do microconto na obra de Marina Colasanti, mostrando passo a passo qual o papel do humor para o equilíbrio da densidade inerente a cada uma das histórias contadas em poucas palavras e aos temas trabalhados pela autora. Nesse processo, investigamos as diferenças e semelhanças estético-formais e semânticas entre as obras selecionadas e pudemos constatar que, embora haja um eixo temático que particularize cada uma delas (resumidamente, o tema animal em *Zoológico* (1975), o tema da moradia em *A morada do ser* (1978), o tema do amor em *Contos de amor rasgados* (1986) e o tema da bagagem cultural da autora em *Hora de alimentar serpentes* (2013)), há uma intersecção entre elas por diversos meios: pelo caráter experimental do formato proposto; pela retomada de temas, de personagens e, em alguns casos, até mesmo de todo o conteúdo; pelos títulos escolhidos; pelo foco narrativo e pela estrutura, além da proximidade entre prosa e poesia, para citar os aspectos mais recorrentes.

Além disso, mapeamos quais são os temas levantados por meio do humor nas obras do *corpus* e, dentre eles, destacamos a crítica à sociedade de consumo, o existencialismo, a morte, o amor e o feminismo, exteriorizado pela crítica à visão maniqueísta da mulher e das figuras femininas em geral, que permeou não só o *corpus* deste estudo, mas toda a obra deixada por Marina Colasanti, que foi uma voz feminista capaz de atravessar dois séculos, transpor dois milênios, e deixar questionamentos que perdurarão para sempre.

Por fim, mostramos a relevância do humor na construção do gênero microconto na obra de Marina Colasanti, confirmando a hipótese, por meio da análise dos microcontos selecionados, de que o tom cômico e/ou irônico aproxima o leitor, posto que, como bem

teorizou Bergson (2018), o humor é uma característica propriamente humana, e, por isso, facilita o preenchimento pelo leitor das lacunas semânticas existentes no texto.

Esperamos que esta dissertação sirva de ponto de partida para que reconheçamos o trabalho artístico de Marina Colasanti e a sua contribuição para entendermos o microconto como um gênero híbrido. Assim como o poema em prosa, ele possui características das duas categorias e, por isso, é inespecífico, para utilizar novamente o termo de Florencia Garramuño ao falar sobre as obras artísticas contemporâneas:

Não se trata desse movimento pelo qual cada texto buscaria ou definiria para si uma especificidade única, exclusiva e própria, mas precisamente do contrário: de que nesses textos nada do próprio pertence ao texto, mesmo encerrado em suas próprias fronteiras, tornando evidente que é precisamente a ideia de especificidade do literário e da propriedade do literário que fundaria um pertencimento o que parece haver entrado numa crise intensa. (Garramuño, 2014, p. 88)

Sendo assim, nota-se, nos textos lidos, características da prosa, isto é, grosso modo, “daquilo que continua enquanto é possível aproveitar um pedaço de papel” (Eco, 1987, p. 233), posto que são textos narrativos, que possuem elementos marcantes desse tipo textual, como narrador (onisciente nos textos lidos) e personagens, mas que, ao servirem à concisão e à busca pela pluralidade de sentidos, também possuem características da poesia, mesmo não estando em versos, pois, ainda assim, o conteúdo é levado a adaptar-se aos recursos expressivos do texto (Eco, 1987). Desse modo, destacamos como indícios da poesia, a escolha de cada item lexical (que vimos em cada leitura ser tão importante para a construção dos sentidos), as figuras de linguagem, como, para citar exemplos do livro *Zoológico*, a repetição em “O camaleão” e na sequência “Andrógino I”, “Andrógino II” e “Andrógino III”, e até mesmo as frases curtas, que certamente poderiam estar dispostas em versos.

Em *A morada do ser*, embora os textos analisados sejam mais extensos³¹ do que nos outros livros, notamos que os microcontos também carregam tanto características da prosa quanto da poesia. Exemplo disso é o texto “Reversão de expectativa”, que é o que mais se assemelha ao poema, devido às suas repetições (anáforas) e à sua pausa dramática. Também em “Programação classe A” há uma pausa criada por meio de uma frase curta que destoa no texto, como vimos na análise, destacando a figura da aliteração, provocada por onomatopéias e pela aproximação de palavras com fonemas semelhantes, criando sonoridade no texto.

³¹ Os microcontos de *A morada do ser* são majoritariamente textos que ocupam uma página de um livro com tamanho padrão, sendo que não há textos de duas ou três linhas, como ocorre nos outros livros de microcontos da autora, que constituem o *corpus*.

Os exemplos mais relevantes de textos narrativos com características da poesia que analisamos em *Contos de amor rasgados* são “Olhando para o horizonte da vida”, como a personificação do tédio, “A paixão de sua vida”, com o paralelismo nas frases curtas de mesma estrutura, além de “Direto do trabalho”, com o uso de uma onomatopeia.

Hora de alimentar serpentes, por sua vez, é o que tem mais textos formados por apenas uma linha, como “Questão de *timing*”, “O dia do” e “Fim da estação”, para citar os que analisamos neste trabalho, o que contribui para o enquadramento na inespecificidade apontada por Garramuño. Além disso, em “Pois”, como vimos, há um diálogo de três frases, sem qualquer introdução ou detalhamento do espaço ou do tempo, o que torna o texto muito similar a uma estrofe composta de três versos. Em todos os textos analisados predominam as frases curtas, em sua maior parte, orações coordenadas assindéticas, o que também favorece esse hibridismo de gênero. Embora se refiram ao conto, cabem aqui as palavras de Cortázar (1993) que também podem ser utilizadas para se referir ao microconto como gênero (e, nesse caso, ao microconto de Marina Colasanti): “[...] tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.” (Cortázar, 1993, p. 149).

Ademais, destacamos que, ao mesmo tempo que as obras analisadas pertencem à contemporaneidade, o projeto escritural de Marina Colasanti flerta com o projeto dos modernistas porque ele tem um caráter estético inovador, que rompe com a escrita tradicional. A brevidade, a fragmentação e a linguagem informal são características presentes em muitos poemas de Oswald de Andrade, especialmente em seu *Primeiro caderno do aluno de poesia* (1927), que contém talvez o mais breve poema brasileiro: “Amor”, que é formado por apenas uma palavra, “humor”, abrindo um vasto campo de possibilidades de interpretação. Ainda no que se convém chamar de primeira fase do modernismo, podemos citar os poemas concisos de Manuel Bandeira, como “Poema do beco”, de *Estrela da manhã*:

Poema do beco

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?

— O que eu vejo é o beco. (Bandeira, 2012, p.19)

Nota-se, neste poema de Bandeira escrito com apenas dois versos (duas linhas de produção, como são muitos dos microcontos de Marina Colasanti aqui analisados), a busca por dizer muito com pouco. Em um diálogo (ou monólogo) formado por pergunta e resposta, com uma linguagem coloquial, evidenciada pelo uso de palavras simples, o eu lírico contrasta

a glória dos locais glamourosos do Rio de Janeiro, citados em um verso longo, com a dureza do beco, em um verso curto. A materialidade do texto e as elipses abrem as possibilidades, desdobrando-se em metáforas para a antítese **horizonte x beco**, a depender do olhar do leitor, como também requer o microconto.

Em outros poemas modernistas, há significativos traços narrativos, a exemplo de “Quadrilha”, poema dotado de humor, de Carlos Drummond de Andrade, publicado pela primeira vez em *Alguma poesia* (1930), considerada por muitos estudiosos como a obra que marcou o início da segunda geração do modernismo:

Quadrilha

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história. (Andrade, 2013, p. 54)

Nele, o eu lírico expõe histórias de frustrações amorosas (tal qual “contos de amor rasgados”) que se entrelaçam como na dança típica de festa junina. Analisando brevemente, notamos que a concisão é uma marca relevante desse texto, que conta a história de sete personagens em apenas sete versos. Além disso, a ironia, outra marca importante dos poetas modernistas, é construída pelo fato de que a única personagem com “final feliz” é aquela que se casou com outra “que não tinha entrado na história”. Outrossim, a quebra de expectativas do final também se enquadra na teoria da incongruidade (Eagleton), com um desfecho cômico e inesperado, bem ao gosto dos microcontos de Marina Colasanti.

Ademais, como apontamos nas análises dos textos de Colasanti, as duas primeiras obras de microcontos, publicadas na década de 1970, *Zoológico* e *A morada do ser*, são obras que têm também um caráter experimental, por dialogar com outras linguagens: em *Zoológico* pudemos observar um diálogo com a fotografia e com o teatro; *A morada do ser* é fortemente marcada pela linguagem da arquitetura. Neste segundo livro de microcontos da autora, há uma significativa ligação com a vida na cidade, por meio da representação do prédio residencial, o que também se conecta com a ideia de modernidade proposta por Walter Benjamin ao analisar a poética de Baudelaire, que é a da experiência do choque de estar só em uma multidão barulhenta e fragmentária: “O próprio Baudelaire se retratou [...] como sujeito da experiência do choque. A existência no meio das massas é para Baudelaire a origem dessa experiência, que, assim, torna-se específica da grande cidade.” (Benjamin, 2015, p. 312). De modo geral, o

aspecto conciso e fragmentário dos microcontos das quatro obras aqui analisadas de Marina Colasanti contribui para essa ligação entre a rapidez das histórias contadas em poucas palavras e o choque de não conseguir apreender, de imediato, todos os sentidos que elas carregam.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: Fragmentos Filosóficos. 1969. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf. Acesso em: 06 jun. 2025.
- ANDRADE, C. D. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, F. H. D. *Mulheres desamarradas: os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns Contos de amor rasgados, de Marina Colasanti*. 2012. 105 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/94079>. Acesso em: 20 ago. 2024.
- ANDRADE, O. *Primeiro caderno do alluno de poesia*. São Paulo: edição do autor, 1927. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/8642>. Acesso em: 31/01/2026.
- AGUIAR, F. Monterosso, Augusto. *Portal Contemporâneo da América Latina e Caribe*. São Paulo: USP, 2024. Disponível em: <https://sites.usp.br/portalatinoamericano/monterroso-augusto>. Acesso em: 21 dez. 2024.
- ALAVARCE, C. S. *A ironia e suas refrações*: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ALBORNOZ, C. V. O eco de velhas histórias, uma leitura da trilogia microficcional de Marina Colasanti. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*, 13 a 17 de julho de 2008. São Paulo: USP, 2008 Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/072/CARLA_ALBORNOZ.pdf Acesso em: 23 jul. 2025.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AUBERT, F. H. *Askeladden e outras aventuras*: uma antologia de contos populares noruegueses. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BANDEIRA, M. *Estrela da manhã*. São Paulo: Global, 2012.
- BARTHES, R. Literatura e metalinguagem. In: _____ *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BECKER, E. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. 2a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única; Infância berlinense: 1900*. Ed. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Ed. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Tradução Maria Adriana Camargo Capelo. São Paulo: Edipro, 2018.

BLACK MIRROR. Volto já (*Be Right Back*). Direção: Owen Harris. Criação: Charlie Brooker. Reino Unido: Channel 4; Netflix, 2013. 1 episódio (48 min), son., color. Série de televisão. Disponível em: <https://www.netflix.com>. Acesso em: 13 jan. 2026.

CAPAUVERDE, S. T. *Intersecções Possíveis: O miniconto e a série fotográfica*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2004.

CECHINEL, F. M. R. A. *O miniconto e a história da minificação brasileira*. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Pós-graduação em Letras-história da Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2019.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHKLOVSKI, V. A Arte como Procedimento. In.: TOLEDO, D. O. [org.] *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Traduzido por Ana Maria R. Filipouski et. all. 4 ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

COELHO, N. N. *Dicionário Crítico da literatura infantil/juvenil brasileira: 1882-1982*. São Paulo: Quíron, 1983.

COELHO, N. N. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

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

COLASANTI, M. *A morada do ser*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

COLASANTI, M. Biografia. *Blog Marina manda lembranças*. Disponível em: <https://www.marinacolasanti.com/p/biografia.html>. Acesso em: 12 mai. 2024.

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

COLASANTI, M. *Hora de alimentar serpentes*. São Paulo: Global, 2013.

COLASANTI, M. *Marina Colasanti*. Brasília, Sempre um papo, 19 out. 2004. Entrevista a Afonso Borges. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=7JiniMCsPWM>. Acesso em 04 nov. 2024.

COLASANTI, M. [Rio de Janeiro, 7 mai. 2010]. Entrevista concedida a Frederico Helou Doca de Andrade. In: ANDRADE, F. H. D. *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/server/api/core/bitstreams/06fbfd6a-7cd0-4c14-b378-cdfd5fb18dfc/content>. Acesso em: 20 ago. 2023.

COLASANTI, M. *Zoológico*. Rio de Janeiro, Imago, 1975.

COLASANTI, M. *Zoológico, Mini Contos Fantásticos*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CORTÁZAR, J. *Continuidade dos parques*. Fantástica Cultural, 2022. Disponível em: https://www.fantasticacultural.com.br/artigo/825/continuidade_dos_parques_-_julio_cortazar_conto_completo. Acesso em: 11 jan. 2026.

CUNHA, C. *Gramática do português contemporâneo*: edição de bolso. 2 ed. Rio de Janeiro: Lexikon; Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

DORO, M. J. A formação humana no pós-humanismo: reflexões a partir da Carta sobre o humanismo de Heidegger. *Educação*, 45 (1), e53/ 1–20, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/1984644435113>. Acesso em: 09 mai 2025.

DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. In: DUARTE, L. P. *Resultados da pesquisa ironia e humor na literatura. Cadernos de Pesquisa NAPq/ FALE/ UFMG*, Belo Horizonte, v. 15, p. 54-78 , 1994. Belo Horizonte: UFMG, 1994. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Resultados%20da%20Pesquisa%20Ironia%20e%20Humor%20na%20Literatura.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2023.

DUARTE, M. *A origem de datas e festas*. São Paulo: Editora Panda, 2005.

EAGLETON, T. *Humor*: o papel fundamental do riso na cultura. Tradução de Alessandra Bonrruquer. 2a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2023.

FEIJÓ, J. Mães solo no mercado de trabalho. *Blog do IBRE*, 12 mai. 2023. Disponível em: <https://blogdoibre.fgv.br/posts/maes-solo-no-mercado-de-trabalho> . Acesso em: 14 jul. 2024

FERREIRA, A. S. M. V. 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: 138 <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/29321/25087>. Acesso em: 23 ago. 2023.

FRANCO JR., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. (orgs.) *Teoria Literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas, Maringá, Ed. da UEM, 2003, pp.33-56.

FREITAS, M. *O estudo do miniconto como gênero literário pós-moderno na obra Hora de alimentar serpentes, de Marina Colasanti*. Orientador: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha. 2021. 140 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

FREUD, S. (1905). Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. *Obras completas, volume 6*: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>. Acesso em: 07 jun. 2025.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974.

FUEGO, A del. In: Miniconto: o máximo do mínimo. Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. 1 vídeo (8 min). Compartilhado pelo canal Mona Dorf. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7E3IoAs2BuI>. Acesso em: 02 jun. 2024.

GARRAMUÑO, F. *Frutos extraños*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HEIDEGGER, M. *Carta sobre o humanismo*. 2 ed. rev. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Loro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

ISER, W. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São. Paulo: Editora 34, 1996, v.1.

JAMESON, F. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2ª ed., 2007.

LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MALTA, M. Algumas questões sobre o mobiliário colonial. *Revista Pindorama*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul./ LEPAC - Laboratório de Estudo e Pesquisa em Arte Colonial, p. 1 a 20, 2007.

MATANGRANO, B.A.; GARCÍA, F. Entrevista com o professor Flávio García acerca da literatura insólita em língua portuguesa. *Revista Desassossego*. São Paulo, n. 11, 2014, pp 180-187. Disponível em: <https://revistas.usp.br/desassossego/es/article/view/82992/86106>. Acesso em: 06 mar. 2026.

MATANGRANO, B. A.; TAVARES, E. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

MICHAELIS. *Dicionário brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2025. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 19 jul. 2025.

MONTEIRO, M. A. A. *Temas e teimas: o discurso feminista de Marina Colasanti*. Orientador: Ester Abreu Vieira de Oliveira. 2009. 104 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/add7a517-a386-43bf-bef0-dfa51531620f/content>. Acesso em: 05 dez. 2024.

NEVES, L. Como são escolhidas as datas festivas? *Superinteressante*, 31 dez. 2005. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/como-sao-escolhidas-as-datas-festivas>. Acesso em: 01 fev. 2025.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, P. Contos que Fogem do Livro: Continuidade dos Parques & Teoria do Caranguejo, de Julio Cortázar. *Fantástica Cultural*, 27 fev. 2022. Disponível em: https://www.fantasticacultural.com.br/artigo/823/contos_que_fogem_do_livro_continuidade_dos_parques_teorica_do_caranguejo_de_julio_cortazar. Acesso em: 11 jan. 2026.

PASSOS, L. *Cliques poéticos de instantes ficcionais: a elipse e o fora de campo fotográfico em Mínimos, múltiplos, comuns de João Gilberto Noll*. Orientador: Maria Celeste Tommasello Ramos. 2012. 242 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2012.

PELLEGRINI, T. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Filología Románica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, n. 19, p. 355-370, 2002.

PLATÃO. *O banquete*. [S.l]: CultVox, 2001. *E-book*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf> Acesso em: 23 jul. 2025

POUND, E. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11a. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANFELICI, A. *Narrativas curtas dos anos 90: suturas/fissuras*. Tese (Doutorado em Literatura) Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHOPENHAUER, A. *Aforismos para a sabedoria de vida*. Trad. Jair Barboza. SP: Martins Fontes, 2002.

SILVA, A. M. S. *Os bárbaros submetidos: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira*. São Paulo: Arte e Ciência, 2006.

SOUZA, V. *Pequeno como um dinossauro: microconto, um gênero autônomo*. Orientador: Cláudio Aquati. 2021. 162 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/3c834dcc-5bae-4f44-883a-f83473ce3f06>. Acesso em: 29 mai. 2024.

SPALDING, M. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Instituto de Letras, Universidade federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In.: TOLEDO, D. O. [org.] *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Traduzido por Ana Maria R. Filipouski et. all. 4 ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

UERJ em Pauta: Palestra de Marina Colasanti na FFP/UERJ em 23 de maio de 2019. 1 vídeo (1h43min). Publicado pelo canal Núcleo de Memória Audiovisual da Uerj. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HhgTMjDn2AM>. Acesso em: 20 abr. 2025

UNES, W. A estética da recepção – Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser. Revista *Estudos* (Universidade Católica de Goiás), Goiânia, v. 30, n.4, p. 753-766, 2003.