

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

FRANCILENE MARIA RIBEIRO ALVES CECHINEL

UMA NOVA MULHER NA MINIFICÇÃO BRASILEIRA: OS
MINIESPELHOS DE MARINA COLASANTI EM *CONTOS DE AMOR RASGADOS*

Dissertação apresentada como requisito parcial e
último para a obtenção do grau de Mestre em Letras.
Área de concentração: História da Literatura.
Orientadora: Prof^a Dr^a Luciana Paiva Coronel

Data da defesa: 13 de dezembro de 2013

Instituição depositária:
SIB – Sistema de Bibliotecas
Universidade Federal do Rio Grande - FURG

Rio Grande, dezembro de 2013.

A Clotilde Sampaio Ribeiro, Florência Maria
Alves e Maria Zélia Ribeiro Alves, minha
linhagem feminina.

A Francisco João Alves e Cristian Cechinel,
pelo contraste perfeito.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Luciana Paiva Coronel, pelo comprometimento incansável, a energia contagiante e a alegria capaz de transformar esta tarefa em uma leve caminhada. Aos professores Mauro Nicola Póvoas e José Luís Giovanoni Fornos, pelo incentivo em momentos tão importantes.

Às professoras Clara Zeni Camargo Dornelles, Miriam Denise Kelm, Valesca Brasil Irala e Vera Lúcia Cardoso Medeiros, por me trazerem de volta a este caminho com seu exemplo.

Ao professor Cristian Cechinel, por suas grandes contribuições em minha carreira acadêmica e profissional.

A Giliard Ávila Barbosa e Juliana Tomkowski Mesko da Fonseca, parte mais preciosa desta experiência, e a toda a turma de 2011 do Mestrado em História da Literatura, por tornar tudo muito mais interessante.

*Por onde vou, no jardim,
cato gravetos.
Antigo destino me leva a escolher
entre verdes
aquilo que está seco, ossos mortos
sem seiva
que a árvore abandona.
Nenhuma panela espera a magra chama
nenhum frio me obriga a essa colheita.
Vou de cabeça baixa
garimpando
e faço feixes que levarei à costas
ou nos braços
até lugar nenhum
apenas para juntar-me à fila interminável,
inquebrantada linhagem de fêmeas que
como formigas colhem
e levam
e colhem e levam
e colhem
porque esse é o seu lote.*

Marina Colasanti

*E floresci, comovida, um sentimento de
irmandade que me liga indissoluvelmente
às do meu sexo.*

Marina Colasanti

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo o estudo das estratégias de problematização da condição feminina e da estrutura do conto moderno nos minicontos da obra *Contos de amor rasgados* (1986), de Marina Colasanti. Utilizando uma definição de minificção como microtexto literário narrativo ficcional em prosa fortemente marcado por estratégias para a obtenção da hiperbrevidade e por elementos da estética pós-moderna (Zavala, 2004; Lagmanovich, 2006; Rojo, 2009; Andres-Suárez, 2010), a primeira parte deste trabalho contextualiza tal forma literária dentro da teoria do conto e dentro da história das formas breves na literatura brasileira. A segunda parte do trabalho apresenta os principais traços da escrita de Marina Colasanti, de sua minificção e, principalmente, de sua discussão sobre a situação das mulheres na década de oitenta no Brasil em minificções que têm como tema central os estereótipos de gênero, a violência contra as mulheres e a sexualidade feminina. Ao final, o estudo explicita a importância e os efeitos do trabalho precursor de Marina Colasanti na minificção brasileira, na utilização dessa nova forma literária como instrumento para o rompimento de regras e limites impostos ao conto e às mulheres e na proposição de formas de escrita literária e de experiências femininas ainda inusitadas para a década de oitenta no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Minificção, Marina Colasanti, *Contos de amor rasgados*, Escrita feminina.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objetivo el estudio de las estrategias de problematización de la condición femenina y de la estructura del cuento moderno en los minicuentos de la obra *Contos de amor rasgados* (1986), de la escritora Marina Colasanti. Utilizando una definición de minificción como microtexto literario narrativo ficcional en prosa fuertemente marcada por estrategias para la obtención de la ultra brevedad y por elementos de la estética post-moderna (Zavala, 2004; Lagmanovich, 2006; Rojo, 2009; Andres-Suárez, 2010), la primera parte de este trabajo contextualiza tal forma literaria dentro de la teoría del cuento y dentro de la historia de las formas breves en la literatura brasileña. La segunda parte del trabajo presenta los matices principales de la escritura de Marina Colasanti, de su minificción y, principalmente, de su discusión sobre la situación de las mujeres en la década de los ochenta en Brasil en minificciones que tienen como tema central los estereotipos de género, la violencia contra las mujeres y la sexualidad femenina. Por fin, el estudio explicita la importancia y los efectos del trabajo precursor de Marina Colasanti en la minificción brasileña, en la utilización de esa nueva forma literaria como instrumento para el rompimiento de reglas y límites impuestos al cuento y a las mujeres y en la proposición de formas de escritura literaria y de experiencias femeninas aún inusitadas para la década de los ochenta en Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Minificción, Marina Colasanti, *Contos de amor rasgados*, Escrita femenina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A TEORIA	14
1.1 O CONTO E A BREVIDADE – DO NASCIMENTO LITERÁRIO À PÓS-MODERNIDADE.....	14
1.2 A MINIFICÇÃO, INDEFINIDA E INDOMÁVEL	26
1.3 A MINIFICÇÃO NO BRASIL – DA BREVIDADE À FORMA LITERÁRIA PÓS-MODERNA.....	40
2 A OBRA	57
2.1 MARINA COLASANTI E SEUS ESPELHOS	57
2.2 A MINIFICÇÃO DE MARINA COLASANTI	60
2.3 CONTOS DE AMOR RASGADOS - OS MINIESPELHOS DA NOVA MULHER	66
2.3.1 OS ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO NA CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA CONDIÇÃO FEMININA.....	70
2.3.2 A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER	85
2.3.3 A SEXUALIDADE FEMININA	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	117

INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação tem suas raízes nas leituras sugeridas pela professora Eloína Prati dos Santos à turma de 2011 da disciplina de Literatura de Expressão Feminina e, mais especificamente, em dois textos da referida disciplina que, desde então, passaram a me acompanhar de muitas formas em minha vida acadêmica: o artigo de Ellen H. Douglass (1989), intitulado “Para uma mitologia feminista do século XX”, e o conto “A moça tecelã” de Marina Colasanti, de seu livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1978). O primeiro parte de questionamentos sobre a reescritura da mitologia patriarcal sob a perspectiva das mulheres para discutir uma escrita feminina “para além do fim” (*writing beyond the ending*, segundo Rachel Blau Duplessis, 1985) cuja “estrutura transgressiva, dinâmica e inconclusiva” apaga o ponto final, oferecendo “a tela branca da possibilidade” e despertando no leitor “a capacidade sagrada para a liberdade e para a criação” (DOUGLASS, 1989, p. 33). O segundo mostra tudo isso em uma fantástica tela criada por Marina Colasanti para as novas possibilidades da literatura feminina e das mulheres.

Foi sob a influência dessas leituras que adotei Marina Colasanti como tema de minha pesquisa e que, já estudando sobre ela, cheguei a um segundo objeto de investigação: a minificção. Partindo de seus livros *Zoológico* (1975), *A morada do ser* (1978) e *Contos de amor rasgados* (1986), descobri as formas brevíssimas de escrita literária e um universo de autores e teorias dedicados a elas, os quais persegui no tempo e no espaço por caminhos que me trouxeram de volta à América Latina – epicentro da minificção, conforme Zavala (2004) – e que me remeteram aos seus precursores no Brasil. Então, curiosamente, encontrei de novo Marina Colasanti e, ao tentar entender o papel ocupado por ela na história da minificção brasileira, vi-me outra vez nos domínios da literatura de expressão feminina, empreendendo um inusitado retorno ao meu ponto de partida.

Fechando este ciclo, percebi que aquelas estratégias da escrita feminina “para além do fim” que tanto haviam chamado minha atenção - deslegitimação das convenções culturais, reescritura da mitologia e da tradição sob novas perspectivas, transgressão dos finais tradicionais através de estruturas inconclusivas e abertas a novas possibilidades para enredos e personagens (DUPLESSIS, 1985) – tinham papel importante também na história da minificção – conforme Francesca Noguero (2010), fortemente associada ao uso da ironia e do humor voltados para a carnavalização da

tradição; pelo diálogo paródico e intertextual; pelos finais surpreendentes, implícitos e interrogantes; e pelo deslocamento de elementos, vozes e temas periféricos para o centro das narrativas. A análise inicial da minificção de Marina Colasanti à luz de ambas as teorias mostrou como a natureza crítica dessa forma literária pode transformar-se em um interessante meio de reivindicação das “minorias que por razão de sexo, raça ou ideologia não têm aparecido na história da literatura” (NOGUEROL, 2010, p. 90)¹.

Entretanto, para dar continuidade à pesquisa, uma questão se apresentava constantemente como a primeira a ser discutida: o que é exatamente a minificção? Tentando respondê-la, entrei em contato com as teorias desenvolvidas desde a década de oitenta principalmente na América Hispânica e tomei conhecimento das diversas possibilidades de conceitualização e denominação apresentadas atualmente, bem como das intermináveis discussões sobre estatuto genérico e brevidade. Partindo das obras emblemáticas de Lauro Zavala (2004), David Lagmanovich (2006), Violeta Rojo (2009) e Irene Andres-Suárez (2010), avaliei possibilidades e discussões, coletando elementos que me permitiram compor uma definição inicial de minificção como um microtexto literário narrativo ficcional em prosa fortemente marcado por estratégias para a obtenção da hiperbrevidade e por elementos da estética pós-moderna. Tal definição foi a base das investigações que, ao longo desta dissertação, descrevo e desenvolvo mais profundamente, utilizando como ponto de apoio a minificção de Marina Colasanti e do Brasil.

Com tais decisões tomadas, passei a buscar mais sobre esses temas em obras e estudos produzidos no Brasil e encontrei um panorama que aumentou meu interesse pelo caminho que já havia começado a trilhar. Em relação à Marina Colasanti, foi possível perceber que, apesar de ser citada entre os melhores contistas das décadas de setenta e oitenta (BOSI, 1994), como criadora de uma prosa feminista, original, incisiva e cativante (STEGAGNO-PICCHIO, 2004) e como ensaísta e um dos grandes nomes na ficção surgidos após a década de setenta, por Carlos Nejar (2011), a autora ainda é esquecida – como em *Histórias da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade* (2007), também de Carlos Nejar – e a abrangência e

¹ Todas as traduções minhas, exceto quando indicado. No original: “reivindicando a las minorias que por razones de sexo, raza o ideología no han aparecido hasta ahora en la historia de la literatura” (NOGUEROL, 2010, p. 90).

relevância de sua obra ainda é raramente considerada dentro do estudo da contística brasileira, como mostram, por exemplo, duas importantes obras de referência na área.

Em *Conto brasileiro contemporâneo* (1981), de Antônio Hohlfeldt, o nome de Marina Colasanti é incluído em um anexo que cita autores que, “ou por não terem o principal significado de sua obra radicado no conto [...] ou porque possuem uma obra ainda em construção, não foram estudados no grupo principal” (p. 205) e sua obra apresentada é composta apenas por *Nada na manga* (1974) e *A morada do ser* (1978). Entretanto, quando o livro de Hohlfeldt foi lançado, Marina Colasanti já havia publicado também *Eu sozinha* (1968), *Zoológico* (1975) e *Uma idéia toda azul* (1979), ou seja, já tinha cinco livros publicados, sendo a maioria deles (três) de contos. Assim, ou Hohlfeldt não sabia da existência dos outros três livros da autora, ou não considerou como contos sua minificção e seus contos de fada.

Na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000), organizada por Ítalo Moriconi, o conto de Colasanti intitulado “A nova dimensão do escritor Jeffrey Curtain” (*O leopardo é um animal delicado*, 1998) aparece na seção “Anos 90 – estranhos e intrusos”, composta por textos que, segundo Moriconi, evidenciam a diversificação estilística e temática patente a partir daquela década. Porém, dois fatos tornam essa classificação extremamente questionável: a inclusão da autora na geração de noventa, já que ela publica contos desde a década de setenta; e a inclusão de uma microficção integrada de Fernando Bonassi (“15 cenas de descobrimento de Brasília”) na mesma seção, comprovando que a diversificação estilística e temática apresentada ali por Moriconi já era utilizada por Marina desde 1975 (em *Zoológico*).

Contrastando com tais exemplos, é nítido o reconhecimento que Marina Colasanti recebe em obras preocupadas em dar visibilidade às mulheres - como *Dicionário de mulheres* (organizado por Hilda Flores, em 2011), *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (organizado por Nelly Coelho, em 2002) e *Vinte e cinco mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (organizado por Luiz Ruffato, em 2004) – ou em estudar seriamente a literatura infanto-juvenil – como *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira* (organizado por Nelly Coelho, em 2006) e *Literatura infantil brasileira* (de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, 1988). O efeito dessas publicações pode ser observado na grande quantidade de dissertações, teses e artigos analisando a obra de Colasanti sob tais perspectivas em oposição ao pequeno número de estudos sobre, por exemplo, sua minificção.

Em relação à minificção brasileira, apesar de seu surgimento registrado no final da década de 60, de seu crescimento pela Internet desde a década de 90 e do grande número de autores brasileiros que a ela se dedicam atualmente, encontrei apenas duas obras de referência sobre o tema: a antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), organizada por Marcelino Freire, e os levantamentos históricos *A minificção do Brasil – em defesa dos frascos e comprimidos* (2010) e *Pioneiros do miniconto no Brasil: resgate histórico-literário* (2012), de Márcio Almeida. A primeira obra reúne cem microrrelatos de no máximo cinquenta letras escritos para tal obra por cem autores convidados pelo organizador da proposta; a segunda apresenta cerca de trinta autores de minificção de diferentes gerações; e a terceira resgata as origens do miniconto em Minas Gerais. Porém, nenhuma delas cita Marina Colasanti. Além disso, foi possível constatar que só após o ano 2000 o mercado editorial e o meio acadêmico passaram a se dedicar à minificção com maior interesse, seguindo o fenômeno que já havia atingido blogs, revistas, portais e redes sociais². Foi a partir deste ano que algumas editoras abriram espaço para esses novos autores³ e as formas brevíssimas de escrita literária passaram a ser discutidas em dissertações e teses como as de: Tatiana da Silva Capaverde (2004), Pedro Gonzaga (2007), Marcelo Spalding (2008), Carla Victoria Albornoz (2008), Ítalo Ogliari (2010) e Fabiula Neubern (2011). Segundo Rojo (2009), tanto essa dificuldade em ser levada a sério pela crítica literária, quanto a crescente popularidade entre autores e leitores, advém das mesmas características da minificção: sua brevidade e seu caráter humorístico.

Reunindo todos esses dados, considere importante manter o foco desta dissertação na participação de Marina Colasanti na história da minificção brasileira, tendo como objetivo estudar, na obra dessa autora, a união das estratégias de escrita feminina e da minificção em um movimento uníssono de problematização da condição da mulher e do conto moderno, rompendo as regras e os limites impostos a ambos e propondo formas de existência feminina e de escrita literária ainda inusitadas para as décadas de setenta e de oitenta no Brasil. Como foco de análise, escolhi o livro *Contos de amor rasgados*, única obra na trilogia de minificção de Colasanti a ter as questões de gênero como centro e única obra de ficção breve destinada ao público adulto publicada

² Exemplos são o blog <http://omuroeoutraspgs.blogspot.com.br/>, a revista microcontos.com.br, o portal <http://microcontos.com.br/> e o espaço ocupado pela microficção no Facebook e no Twitter.

³ A Editora Multifoco, por exemplo, lançou em 2010 o selo 3x4, sob a administração do escritor de minificção Wilson Gorj e, desde seu lançamento lançou vinte e três livros de 22 autores de diversas regiões do Brasil.

por Colasanti na década de oitenta, quando, em meio a um discurso feminista mais evidente e com expressão pública mais definida (GOMES, 2004, p.11), ela e tantas outras mulheres no país tentavam definir o papel e o espaço da nova mulher. Lançado em 1986, *Contos de amor rasgados* é até hoje um dos livros de maior repercussão de Marina Colasanti e já teve mais de 100.000 exemplares vendidos.

Para organizar melhor o relato dessa investigação, dividi o texto em duas partes: teoria e obra literária. Assim, no primeiro capítulo, exponho, sob o enfoque da teoria: uma trajetória do conto e da brevidade literários desde seu nascimento até a pós-modernidade, onde, segundo Ogliari (2012), Spalding (2008), Roas (2010), Nogueira (2010), situa-se a minificção; um levantamento das definições e características da minificção como forma literária dentro dessa nova estética; e uma trajetória do conto e da brevidade na literatura brasileira desde seu surgimento até a consolidação da minificção (incluindo aí um breve histórico de obras e autores precursores no país). Para, então, no segundo capítulo, apresentar: o trabalho literário de Marina Colasanti e as características de sua obra; sua minificção e sua relação com a temática feminista; e uma análise dos traços fundamentais de sua minificção e de sua discussão sobre a situação das mulheres na década de oitenta no Brasil no livro *Contos de amor rasgados* (1986), tendo como foco as minificções que abordam os estereótipos de gênero, a violência contra as mulheres e a sexualidade feminina. Finalmente, teço considerações sobre a importância e os efeitos do trabalho precursor de Marina Colasanti na minificção brasileira e na utilização dessa nova forma literária como instrumento para a reivindicação feminina.

1 A TEORIA

1.1 O CONTO E A BREVIDADE – DO NASCIMENTO LITERÁRIO À PÓS-MODERNIDADE

Segundo Nádya Batella Gotlib (2006), o conto, já em seu registro escrito, passou a afirmar sua categoria estética e seu caráter literário a partir do século XIV, mas foi apenas no século XIX que, “estimulado pelo apelo à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico e pela acentuada expansão da imprensa” (GOTLIB, 2006, p. 7), atingiu seu momento decisivo. A publicação da obra dos irmãos Grimm intitulada *Kinder und Hausmärchen* (Contos para crianças e famílias) em 1812, contendo coletânea e estudo comparado de contos maravilhosos, marcou o início do estabelecimento da forma definitiva do conto como “um ‘fundo’ que pode manter-se perfeitamente idêntico a si mesmo, até quando é narrado por outras palavras” (JOLLES, 1976, p.188).

Em 1928, em sua obra *A morfologia do conto*, Vladimir Propp analisou essa mesma característica do conto maravilhoso e propôs uma definição “segundo as *partes* que o constituem e segundo as *relações* destas partes entre si e destas partes com o conjunto” (GOTLIB, 2006, p.21). Dois anos depois, André Jolles definiu o conto como uma “forma simples” (no livro *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste*, de 1930) caracterizada por “esta possibilidade de ser fluido, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões, sem se desmanchar” (GOTLIB, 2006, p. 18) e também por sua “evidente tendência a sublinhar um elemento de moralidade, de sentimento quase ingênuo de justiça e equilíbrio” (JOLLES, 1929 apud HOHLFELDT, 1981, p.14).

Entretanto, o estabelecimento de uma poética do conto teve início em 1842, com o trabalho rigoroso e metódico de crítica e definição apresentado por Edgar Allan Poe em suas resenhas (publicadas entre 1842 e 1847⁴) sobre os contos de outro escritor americano, Nathaniel Hawthorne, e em seu ensaio “A filosofia da composição” (1846⁵),

⁴ Para efeitos de referência, nesta dissertação, serão utilizadas as versões de tais resenhas conforme compiladas e publicadas por Charles Kiefer, em seu livro *A poética do conto* (2004).

⁵ Disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index69.html. Acesso em: 25 mar. 2013.

sobre seu próprio processo de escrita do famoso poema “O corvo”. Como fundamentos dessa poética, Poe propôs o culto à brevidade, à escrita eficiente e funcional, ao absoluto controle formal e ao final surpreendente como ferramentas para a obtenção de uma intensidade e de uma unidade de efeito tais que garantissem que, durante todo o tempo da leitura, “a alma do leitor” estaria “sob o controle do escritor” (POE, 2004, p. 213). Os limites e regras estipulados por Poe para este tipo de narrativa em prosa curta que tinha como ponto principal a reação causada em quem a lesse deram forma à primeira estrutura moderna do conto: o conto de efeito ou de impressão (OGLIARI, 2012, p.64). Ao combinar impressão e rigor em seus contos, Edgar Allan Poe criou “perfeitas máquinas de produzir efeitos fulminantes” (CORTÁZAR, 2008, p. 122) que deram “ao novo gênero o empurrão definitivo em seu país e no mundo” (CORTÁZAR, 2008, p.134).

Porém, para obter o efeito desejado sobre o leitor, Poe alertava também para a necessidade de um rígido controle da extensão do texto, o qual deveria exigir “de meia hora até uma ou duas horas de leitura atenta” possível de ser realizada “de uma assentada”. O respeito a tais dimensões, segundo Poe, afastava os perigos tanto da brevidade excessiva, que impossibilita a impressão profunda e duradoura, quanto da extensão exagerada, que, levando ao cansaço e às pausas, permite que os interesses do mundo interfiram, em maior ou menor grau, nas impressões da obra (POE, 2004, p. 192). Além disso, tais medidas garantiam a adequação do conto a duas outras exigências da época. Em primeiro lugar, as tendências do jornalismo impresso que, contribuindo para a afirmação do conto desde o século XVIII, já davam indícios de “uma era em que se vai caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem volumosa” (POE, 1997 apud SPALDING, 2008, p.14). Em segundo lugar, a aceleração da rotina dos leitores do novo mundo que, após terem trocado “as lentas carruagens pelos rápidos trens” precisavam conhecer “o destino, ditoso ou infeliz, de seus heróis antes da chegada à estação ferroviária” (KIEFER, 2004, p.48). Assim, ao conjugar o tamanho do texto com a aceleração do tempo de leitura, Poe inventou a relatividade literária, conforme explica Charles Kiefer:

O relativismo da extensão de uma assentada como média ideal para o formato de uma história curta abre a possibilidade para a sua redução na direta proporção do aumento da velocidade, como efetivamente ocorreria na história do conto. Hoje temos não apenas as *sudden-stories*, como micro-contos, etc (KIEFER, 2004, p. 48).

Cerca de quarenta anos depois, o escritor russo Anton Tchekhov registrou em seus contos, críticas e correspondências os elementos de uma nova estrutura que reforçava os ideais de brevidade e de economia propostos por Poe, mas apresentava possibilidades diferentes para o final do conto e seu efeito sobre o leitor. Para Tchekhov, o conto deveria registrar situações abertas que não se encerravam no fim do relato, mas que, ao contrário do final revelador e conclusivo da estrutura de Poe, “deixavam questões pulsando no ar, com alto teor de emoção” (GOTLIB, 2006, p.50), capazes de manter a impressão total sobre o leitor diluída por toda a extensão da narrativa. Essa estrutura moderna de conto (o conto de atmosfera) quebrava a rígida “linha de sequência início/meio/fim, valorizando o meio” (GOTLIB, 2006, p. 50) de uma narrativa em que a força não vinha da surpresa causada pelo que era contado, mas sim do desconforto causado pelo que não era contado. Para isso, era imprescindível que seu texto fosse claro, forte, e principalmente, compacto, pois, segundo Tchekhov, é “a compactação que torna vivas as coisas curtas” (TCHEKHOV, 1966, p. 82 apud GOTLIB, 2006, p. 43). A compactação era obtida pelo controle de excessos e supérfluos e pela tentativa de utilização do mínimo de movimentos, estratégias que confirmavam o papel da brevidade como elemento caracterizador do conto e que a levavam a um grau maior do que o utilizado por Poe: no conto de atmosfera, a brevidade se aproximava pela primeira vez do “não contar”.

No final do século XIX, as implicações estéticas apresentadas pelas teorias de Poe e Tchekhov e as exigências das publicações periódicas que limitavam o espaço disponível para os contos impulsionaram a progressiva intensificação da brevidade. A partir de 1880, conforme descreve Davis Roas na introdução do livro organizado por ele e intitulado *Poéticas del microrrelato* (2010), muitos escritores passaram a incluir em seus livros relatos de uma a três páginas, como por exemplo: *El año triste* (1882), de Silverio Lanza (Espanha); *Coeur double* (1891) e *Vies imaginaires* (1896), de Marcel Schwob (França); *The celtic twilight* (1893), de W.B.Yeats (Irlanda); *Fantastic fables* (1899), de Ambrose Bierce (EUA); e *Dicionário de milagres* (1900), de Eça de Queirós (Portugal). Nos primeiros anos do século XX, os movimentos de vanguarda, as correntes Modernista e Minimalista e a Bauhaus (1919-1933) concorreram para a produção de uma “tripla reação” das artes “contra a ornamentação em si mesma (ou seja, baseada nas necessidades funcionais), contra a excessiva extensão e contra a

redundância”⁶ (LAGMANOVICH, 2005 apud ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 10). A adoção do poema em prosa como gênero genuinamente moderno por influência direta das obras de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé e a difusão de um estilo de escrita fragmentada e rapsódica em forma de aforismos utilizado pelos filósofos Schopenhauer e Nietzsche acrescenta ainda mais popularidade à narrativa muito breve (RÓDENAS DE MOYA, 2010, p. 195-196), convertendo-a em uma das direções preponderantes durante o primeiro terço do século, e afirmando de forma ubíqua na Europa uma “estética da brevidade”:

Uma tendência generalizada a encurtar a extensão do discurso literário e despojá-lo do peso morto do ornato retórico e do sentimentalismo decadentista para adequá-lo a um modo de vida mais dinâmico, apressado e descontínuo, à multiplicidade de solicitações da urbe moderna (RÓDENAS DE MOYA, 2010, p. 195).

Neste período, a brevidade extrapola novos limites: em 1906, Félix Fénéon passa a publicar no diário *Le matin*, em Paris, uma seção intitulada *Nouvelles en trois lignes*, com contos com extensão máxima de três linhas; e, em 1925, a revista estadunidense *Collier's* lança um espaço para a publicação de relatos com extensão menor que uma página, batizando-os como *short short stories* para distingui-los dos relatos de extensão padrão (*short stories*) (ROAS, 2010, p.37). Entre os anos vinte e trinta, essa brevidade acentuada seria cultivada com cada vez mais assiduidade e defendida com cada vez mais ardor por vozes como, por exemplo, a do poeta espanhol Juan Ramón Jiménez:

Contos longos! Tão longos! De uma página! Ah, o dia em que nós homens saibamos todos expandir uma fagulha até o sol que um homem nos dê concentrado em uma fagulha; o dia em que nos demos conta que nada tem tamanho, e que, por isso, basta o suficiente; o dia em que compreendamos que nada vale por suas dimensões – e assim acaba o ridículo que viu Micromegas e que eu vejo cada dia - e que um livro pode reduzir-se à mão de uma formiga porque pode amplificá-lo a ideia e fazê-lo universo (JIMÉNEZ, 1924 apud ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 37)⁷!

Entretanto, nos Estados Unidos, os primeiros anos do século XX foram também cenário de uma visão normativa e radicalmente dogmática das teorias de Poe e Tchekhov e responsável por uma série de manuais prescritivos que estimulavam uma

⁶ No original: “contra la ornamentación en si misma (es decir, no basada en las necesidades funcionales), contra la excesiva extensión y contra la redundancia” (LAGMANOVICH, 2005 apud ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 10).

⁷ No original: “¡Cuentos largos! ¡tan largos! ¡De una página! ¡Ay, el día que los hombres sepamos todos agrandar una chispa hasta el sol que un hombre les dé concentrado en una chispa; el día en que nos demos cuenta que nada tiene tamaño, y que, por lo tanto, basta lo suficiente; el día en que comprendamos que nada vale por sus dimensiones – y así acaba el ridículo que vio Micromegas y que yo veo cada día -; y que un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarlo la idea y hacerlo universo” (JIMÉNEZ, 1924 apud ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 37)!

contística artificial e reduziam o culto à brevidade à obsessão por duas “regras básicas”: “1) eliminar tudo que não contribuísse diretamente para a caracterização da personagem e da ação e 2) detectar apenas os pontos altos, sem detalhes inúteis” (GOTLIB, p. 59-60). A comercialização deste tipo de conto através de revistas populares levou a um período de degradação técnica e de formação de estereótipos de contos que passaram a ser “arte padronizada, impessoal, uniformizada, de produção veloz e barata” e provocou um movimento de “diferenciação entre o conto *comercial* e o conto *literário*” (GOTLIB, p. 60). Limitado pelos manuais que exigiam obediência às fórmulas e pelos editores que ofereciam pouco espaço e exigiam enredos vendáveis, o conto *comercial* era “examinado como mercadoria nas suas relações de oferta e procura” e seus escritores se sujeitavam a uma “cadeia consumista” que envolvia editores e público leitor (GOTLIB, p. 62). Em repúdio a tais prescrições e sujeições, nomes como Sherwood Anderson, Ring Lardner, William Saroyan, Katherine Anne Porter, H. S. Canby e Ernest Hemingway atacavam o dogmatismo e o caráter empresarial da produção do conto, rompendo regras, experimentando formas de expressão além das recomendadas e estruturando um movimento de reação e revalorização do gênero.

Um exemplo deste tipo de reação é apresentado por Ernest Hemingway no capítulo introdutório de seu livro *Death in the afternoon* (1932). Respondendo aos constantes cortes e omissões exigidos pelos editores de então, Hemingway reclama para o escritor a autonomia sobre o que deve ou não ser eliminado em um conto e deposita sobre este tipo de escolha (contar ou não) a responsabilidade pela força e valor de uma obra:

Há algumas coisas que eu descobri serem verdade. Se você descarta coisas ou eventos importantes que você conhece, a história fica mais forte. Se você descarta ou evita coisas porque você não sabe sobre elas, a história não terá valor. O teste para qualquer história é quão bom é o material que você, e não seus editores, omite (HEMINGWAY, 1981 apud BENSON, 1990, p. 3)⁸.

Além disso, ao propor que, no conto, o mais importante nunca seja contado e a história seja “construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 92), o escritor estadunidense retoma os caminhos iniciados por Tchekhov e

⁸ No original: “A few things I have found to be true. If you leave out important things or events that you know about, the story is strengthened. If you leave or skip something because you don’t know it, the story will be worthless. The test of any story is how very good the *stuff* that you, not your editors, omit” (HEMINGWAY, 1981 apud BENSON, 1990, p.3).

sedimenta uma “teoria da omissão” ilustrada pela famosa comparação entre o conto e o iceberg:

Se um escritor de prosa sabe o suficiente sobre o que está escrevendo, ele pode omitir coisas que sabe e o leitor, se o escritor estiver escrevendo com verdade suficiente, sentirá tais coisas tão forte quanto se o escritor as tivesse declarado. A dignidade do movimento de um iceberg é devida ao fato de apenas um oitavo de seu volume estar acima da água (HEMINGWAY, 1932 apud MOSCOVICH, 2006).

Apesar de vozes dissonantes como a de Hemingway, na metade do século XX os efeitos de décadas de uma produção empresarial de contos já eram sentidos nos Estados Unidos. Conforme explica Philip Stevick, em seu livro *Anti-story – an anthology of experimental fiction*:

Nos primeiros anos do século, os contos desafiavam as noções de tempo e espaço, continuidade e coerência, ilusão artística e processo psicológico com tanto poder e sucesso quanto a ficção mais longa. Eles intrigavam e perturbavam seus leitores com sua audácia artística. E alguns deles estavam entre a mais extraordinária arte de nosso tempo (...). Mas então sua forma foi tomada por um tipo de fadiga que transformou o conto no que foi, talvez, o tipo de arte mais conservadora do meio do século, e, durante a década de cinquenta, no que foi, provavelmente, o único modo de expressão artística mais autoimitativa (STEVICK, 1971, p. xi) ⁹.

No início da década de sessenta, um movimento de oposição à aplicabilidade das categorias tradicionais de julgamento e descrição (STEVICK, 1971, p. xiii) invade a ficção breve, brincando com a própria natureza da arte e com o que tradicionalmente não se esperava dela, ou seja: “que falasse conosco, zombando de nossas banalidades, que alternasse sem preparação entre um tipo de fantasia lunática e um realismo precisamente calculado e perfeitamente crível, ou que acabasse depois de cinquenta palavras” (STEVICK, 1971, p. xiii) ¹⁰. A criação literária da época foi tomada por um desejo geral de desfazer (NOGUEROL, 2010, p. 78) que produzia contos agressivamente antitradicionais, marcados pela contrariedade e que utilizavam diversas formas de experimentação narrativa para subverter o cânone do gênero. Chamados por Stevick (1971) de “anticontos”, essas obras recusavam-se a apresentar eventos, temas,

⁹ No original: “In the early years of the century, short fiction challenges the received notions of time and space, continuity and coherence, artistic illusion and psychological process just as powerfully and successfully as longer fiction does. It puzzles and troubles its readers with its artistic audacity. And it includes some of the most extraordinary art of our time, as passionate in its craftsmanship, as controlled in its structure, as penetrating in its vision as art of any kind. But then a kind of fatigue overtakes the form, changing short fiction into perhaps the most conservative art of mid-century, during the nineteen-fifties probably the single mode of artistic expression most self-imitative” (STEVICK, 1971, p. xi).

¹⁰ No original: “that it will talk to us, mocking our banalities, or shift without preparation between a kind of lunatic fantasy and a precisely calibrated and perfectly credible realism, or stop after fifty words” (STEVICK, 1971, p. xiii).

análises e significados, extrapolando os limites da experiência cotidiana e desobedecendo aos padrões de mimese, realidade e também de extensão. Contrariando a métrica das assentadas, páginas e linhas, alguns anticontos defendiam uma brevidade limitada apenas pelo número de palavras suficiente para que o escritor pudesse expor sua arte e sua visão e, mais uma vez desafiando as dimensões da ficção breve, questionavam: quão curto um conto pode ser?

Os novos recursos e técnicas experimentados pelos contistas na década de sessenta foram fundamentais para que o conto rompesse as amarras que até então o haviam impedido de acompanhar as ondas de inovação e consolidação que invadiam todos os outros tipos de arte (STEVICK, 1971, p. xiii) e para que, finalmente, pudesse se renovar e seguir evoluindo (ROAS, 2010, p. 39). Neste processo de renovação, o escritor argentino Jorge Luis Borges ocupa papel primordial. Em consonância com as experimentações de diversas formas de minimalismo (BARTH, 2010, p. 48) e de contrariedade ao cânone, as ficções mais breves de Jorge Luis Borges estabeleceram ainda nos anos cinquenta um modelo latino americano de ficção muito breve (RÓDENAS DE MOYA, 2010, p. 192) sem centro, sem autor, múltiplo, metalinguístico e autorreferencial, estruturado sobre a duplicação da fábula e a metaficção (KIEFER, 2004). O conto “Los dos reyes y los dos laberintos” (*O Aleph*, 1949) inaugura este modelo e o extraordinário êxito da antologia *Cuentos breves y extraordinários* (1953), de Borges e Adolfo Bioy Casares, abre caminhos editoriais para essa ficção muito breve, que passa a preencher um número cada vez maior de antologias e de livros individuais (MERINO, 2010, p. 232) e que se categoriza como forma estética diferenciada a partir de textos como “Borges y yo”, do livro *El hacedor* (1960).

A maturidade no cultivo dessa nova forma de conto, entretanto, é atribuída ao escritor guatemalteco Augusto Monterroso – que, em 1959, publica pela primeira vez o arqui-famoso e brevíssimo “El dinosaurio” – e ao argentino Julio Cortázar, por seus livros *Historias de cronopios y famas* (1962), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) e *Último round* (1969) (RÓDENAS DE MOYA, 2010, p. 193). Além de seus contos onde “o fantástico atinge autonomia plena, realiza-se como um novo gênero literário” (KIEFER, 2004, p.103) em oposição à realidade tradicionalmente explorada pelo gênero, Cortázar produziu também alguns ensaios que delinearam uma nova poética do conto estruturada sobre três elementos principais: a significação, a intensidade e a tensão. Em seu texto “Alguns aspectos do conto”, ele explica que a significação é a misteriosa propriedade que o tema de um conto tem de:

Irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico [...] se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica. Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta (CORTÁZAR, 2008, p. 153).

Apesar de residir principalmente no tema do conto, a significação depende do tratamento literário dado a esse tema. Para Cortázar, a única forma de se desenvolver um tema criando o clima próprio de um grande conto, garantindo que “os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível” (CORTÁZAR, 2008, p. 157) e capaz de obter o “sequestro momentâneo do leitor”, é mediante o uso de um estilo baseado na intensidade e na tensão.

Retomando a poética de Edgar Allan Poe, a intensidade para Cortázar é definida como a “eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios e fases de transição” para criar uma narrativa onde fatos e ações “saltam sobre nós e nos agarram” (CORTÁZAR, 2008, p. 157-158). Entretanto, tal intensidade de ação deve estar associada a uma tensão interna que “se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta”, mostrando que a importância não está nos fatos, mas nas “forças que os desencadearam, na malha sutil que os precedeu e os acompanha” e fazendo com que o leitor não possa se subtrair à atmosfera do conto, embora ainda esteja muito longe de saber o que ali vai ocorrer (CORTÁZAR, 2008, p.158). Ou seja, uma técnica narrativa que remete àquela empregada por Tchekhov.

Entretanto, segundo Cortázar, é a “alta pressão espiritual e formal” obtida a partir da combinação extrema de intensidade e tensão que leva à perfeição essa forma breve condensada e esférica em que os limites da narrativa já não podem mais ser distinguidos, embora sejam os detonadores da abertura de significação que sequestra o leitor e o marca para sempre. Assim, a discussão sobre brevidade e efeito é reapresentada a partir do uso estético da limitação prévia na seleção do significativo, como acontece na fotografia:

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 como 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 abre 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 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 (CORTÁZAR, 2008, p.151).

E também a partir da ideia de uma “máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios” (CORTÁZAR, 2008, p. 228), como ilustrado na analogia da luta de boxe:

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*. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. Tomem os senhores qualquer grande conto que seja de sua preferência, e analisem a primeira página. Surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. E isto que assim expresso parece uma metáfora, exprime, contudo, o essencial do método (CORTÁZAR, 2008, p. 152).

Nos anos setenta, o fenômeno anárquico que havia invadido a criação literária na década de sessenta já era amplamente percebido e, aos poucos, passa a se afinar ao processo de formalização da estética pós-moderna, adotando as preferências pela disjunção, abertura, ludicidade e fragmentação (NOGUEROL, 2010, p.79). Definida em 1979, por Jean-François Lyotard, a condição pós-moderna respondia às grandes estruturas e metanarrativas da Modernidade com incredulidade e deslegitimação desses discursos, substituídos então por pequenos relatos, jogos linguísticos sem nenhuma pretensão de soberania e diálogos irônicos com o passado (LYOTARD, 1998). Na base dessa teoria, estavam a noção de descentramento - conforme Foucault - e de descontinuidade, apontada por Frederic Jameson (1984) como um dos fundamentos da Pós-Modernidade.

No campo da literatura, os traços mais significativos da pós-modernidade foram discutidos por Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do pós-modernismo* (1991), e são resumidos da seguinte forma por Francisca Noguerol em seu artigo “Micro-relato y posmodernidad” (2010):

1. Ceticismo radical, consequência da descrença nos metarrelatos e nas utopias. Para demonstrar a inexistência de verdades absolutas, recorre-se frequentemente ao paradoxo e ao princípio de contradição.
2. Textos ex-cêntricos, que privilegiam as margens frente aos centros canônicos da Modernidade. Essa tendência leva à experimentação com temas, personagens, registros linguísticos e formatos literários que haviam sido relegados até agora a um segundo plano.
3. Golpe ao princípio de unidade, pelo qual se defende a fragmentação frente aos textos extensos e se propugna o desaparecimento do sujeito tradicional na obra artística.
4. Obras “abertas”, que exigem a participação ativa do leitor, oferecem grande número de interpretações e se apoiam em modos oblíquos de expressão como a alegoria.
5. Virtuosismo intertextual, reflexo da bagagem cultural do escritor e pelo qual se recupera a tradição literária unindo a homenagem (pastiche) ao passado e a revisão satírica (paródia) do mesmo.
6. Recurso frequente ao humor e à ironia, modalidades discursivas que adquirem importância por definirem-se como atitudes distanciadoras, adequadas para realizar o processo de carnavalizar a tradição, fundamental no pensamento pós-moderno (NOGUEROL, 2010, p. 80-81)¹¹.

Em paralelo à formalização do pensamento pós-moderno, o modelo de conto muito breve inspirado pela obra de Borges inicia sua consolidação como forma estética diferenciada das estruturas de conto já conhecidas. Retomando as teorias de Poe e Tchekhov e os conceitos de “explosão de significação” e “abertura” propostos por Cortázar, Ricardo Piglia explica essa diferenciação partindo da seguinte definição de conto:

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. [...] Essa iluminação profana converteu-se na forma do conto (PIGLIA, 2004, p. 94).

Assim, “concluir um relato é descobrir o ponto de intersecção que permite entrar na outra trama” (PIGLIA, 2004, p. 112), atravessando uma rede de “fatos incertos e palavras cegas” (PIGLIA, 2004, p. 103) que perversamente engana e confunde o leitor e o impede de ver a real dimensão do iceberg a que Hemingway se referia. A arte de narrar, portanto, se baseia na leitura equivocada de sinais:

¹¹ No original: “1) Escepticismo radical, consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías. Para demostrar la inexistencia de verdades absolutas, se recurre frecuentemente a la paradoja y el principio de contradicción. 2) Textos excéntricos, que privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la Modernidad. Esta tendencia lleva a la experimentación con temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios que habían sido relegados hasta ahora a un segundo plano. 3) Golpe al principio de unidad, por el que se defiende la fragmentación frente a los textos extensos y se propugna la desaparición del sujeto tradicional en la obra artística. 4) Obras “abiertas”, que exigen la participación activa del lector, ofrecen multitud de interpretaciones y se apoyan en modos oblicuos de expresión como la alegoría. 5) Virtuosismo intertextual, reflejo del bagaje cultural del escritor y por el que se recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia). 6) Recurso frecuente al humor y la ironía, modalidades discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras, adecuadas para realizar el proceso de carnavalizar la tradición, fundamental en el pensamiento posmoderno” (NOGUEROL, 2010, p. 80-81).

Tal como as artes divinatórias, a narração desvela um mundo esquecido em pegadas que encerram o segredo do futuro. A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos (PIGLIA, 2004, p. 103).

Segundo tal teoria, o conto pode ser lido e estudado com base em duas teses: 1) o conto sempre conta duas histórias, que são narradas com sistemas diferentes de causalidade, mas com os mesmos elementos; 2) a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes, pois os pontos de intersecção entre ela e a história visível fazem o fundamento de tal construção e a cisão entre ela e a história visível define o carácter duplo da forma deste gênero. E, com relação a dois modelos: o conto clássico e o conto moderno. Para Piglia, o conto clássico, proposto por Poe, seria aquele em que uma história é narrada em primeiro plano, enquanto outra é construída em segredo, através de elipses e fragmentos que vão sendo cifrados nos interstícios da história visível. Neste modelo, um “efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (PIGLIA, 2004, p. 90). Já o conto moderno, proposto por Tchekhov, seria o que “trabalha a tensão entre duas histórias sem nunca resolvê-la”, contando a história secreta de forma cada vez mais elusiva e abandonando o final surpreendente e a estrutura fechada (PIGLIA, 2004, p. 91). Em resumo, “o conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 2004, p. 91).

Entretanto, na mesma obra em que expõe tal teoria (o livro *Formas breves*, de 2004) – Ricardo Piglia diz que nos contos de Jorge Luis Borges essa relação entre as duas histórias se dá de outra forma: a história secreta é sempre a mesma, a história narrada em primeiro plano é um gênero e as variantes narrativas do gênero são utilizadas para dissimular a monotonia essencial da história secreta, cuja construção cifrada é o tema do relato. Ou seja: Borges narra, “com ambiguidade, mas também sempre com um eficaz efeito de clausura e de inevitável surpresa”, “as manobras de alguém que constrói perversamente uma trama secreta com os materiais de uma história visível” (PIGLIA, 2004, p. 93 e 97, respectivamente). Analisando este novo modelo, o professor mexicano Lauro Zavala conclui:

Em 1944 são publicadas as *Ficciones* de Jorge Luis Borges, cada uma das quais contendo traços estruturais do conto clássico e elementos narrativos do conto

moderno, de maneira simultânea e, portanto, paradoxal. Estamos aqui diante do exemplo mais claro de escritura pós-moderna (ZAVALA, 2007, p. 53)¹².

Em seu livro *Cartografías del cuento y la minificción* (2004), Zavala propõe uma nova caracterização do conto clássico e moderno (conforme a nomenclatura de Piglia) e acrescenta um elo a mais à teoria do conto ao estabelecer os elementos distintivos do conto pós-moderno. Segundo ele, o conto clássico é:

Circular (porque tem uma verdade única e central), *epifânico* (porque está organizado ao redor de uma surpresa final), *secuencial* (porque está estruturado de um princípio a um fim), *paratático* (porque cada fragmento deve ser seguido pelo subsequente e por nenhum outro) e *realista* (porque está sustentado por um conjunto de convenções genéricas). O objetivo último desta classe de narração é a *representação* de uma realidade narrativa (ZAVALA, 2007, p. 58)¹³.

Enquanto o conto moderno:

Tem uma estrutura *arbórea* (porque admite muitas interpretações possíveis), se apoia na *especialização do tempo* (porque trata o tempo com a simultaneidade subjetiva do espaço), tem uma estrutura *hipotática* (cada fragmento de texto pode ser autônomo), tem *epifanias implícitas ou sucessivas* (ao invés de uma epifania surpreendente no final) e é *antirrealista* (adota uma distância crítica das convenções genéricas) (ZAVALA, 2007, p. 60-61)¹⁴.

Porém, conforme Zavala, há também contos em que coexistem - de forma simultânea e, portanto, paradoxal - elementos clássicos (em uma reciclagem irônica) e modernos (hiperbolizados em seu caráter polissêmico e experimental) em uma construção permanente que os leitores têm a autoridade de articular de maneira diferente a cada leitura. Este tipo de conto, característico da escritura pós-moderna, é também:

Rizomático (porque em seu interior se sobrepõem distintas estratégias de epifanias genéricas), *intertextual* (porque está construído com a sobreposição de textos que poderão ser reconhecidos ou projetados sobre a página pelo leitor), *itinerante* (porque oscila entre o paródico, o metaficcional e o convencional), e é *antirrepresentacional* (porque ao invés de ter como suposição a possibilidade de representação genérica, se apoia no pressuposto

¹² No original: “En 1944 son publicadas las *Ficciones* de Jorge Luis Borges, cada una de las cuales contiene a su vez rasgos estructurales del cuento clásico y elementos narrativos del cuento moderno, de manera simultánea y por lo tanto, paradójica. Estamos aquí ante el ejemplo más claro de escritura posmoderna” (ZAVALA, 2007, p. 53).

¹³ No original: “*circular* (porque tiene una verdad única y central), *epifánico* (porque está organizado alrededor de una sorpresa final), *secuencial* (porque está estructurado de principio a fin), *paratático* (porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro) y *realista* (porque está sostenido por un conjunto de convenciones genéricas). El objetivo último de esta clase de narración es la *representación* de una realidad narrativa” (ZAVALA, 2007, p. 58).

¹⁴ No original: “tiene una estructura *arbórea* (porque admite muchas posibles interpretaciones), se apoya en la *especialización del tiempo* (porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), tiene una estructura *hipotática* (cada fragmento de texto puede ser autónomo), tiene *epifanias implícitas o sucesivas* (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y es *anti-realista* (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas)” (ZAVALA, 2007, p. 60-61).

de que *todo texto constitui uma realidade autônoma*, distinta da cotidiana e sem dúvida talvez mais real que aquela) (ZAVALA, 2007, p. 91)¹⁵.

Em seu livro *A poética do conto pós-moderno* (2012), Ítalo Ogliari aprofunda-se nessa nova estrutura do gênero mostrando os resultados da articulação do saber pós-moderno dentro dele e definindo o conto pós-moderno como aquele que “põe em evidência, que problematiza, desestrutura e discute, dentro de uma articulação formal, estética e paródica o próprio conto moderno, numa relação de apropriação, imitação, assassinato e abandono de seu predecessor” (OGLIARI, 2012, p. 10). Neste cenário literário, o modelo de conto muito breve proposto por Borges se diferencia ainda mais dos contos clássico e moderno, com os quais passa a estabelecer diálogo problematizador e paródico ao transformar sua extensão mínima em “pura ironia pós-moderna de pôr em xeque a luta pela brevidade que o discurso teórico moderno do conto pregou e que o próprio Edgar Allan Poe ditou” (OGLIARI, 2012, p. 87). É deste diálogo que surge a minificção.

1.2 A MINIFICÇÃO, INDEFINIDA E INDOMÁVEL

Como pode ser observado na história do conto literário apresentada até aqui, as narrações brevíssimas sempre existiram, entretanto a brevidade que as caracterizava foi assumindo diferentes nuances, conforme as metas que se desejava alcançar. Assim, em Poe, a brevidade era ingrediente imprescindível para o controle absoluto da intensidade, em Tchekhov, para a compactação e o “não contar” e, em Hemingway, para a omissão. Para John Barth (2010), a estrutura de conto proposta por Poe influenciou os mestres do laconismo, da seleção e do implícito - como Tchekov e Maupassant - e constituiu um manifesto antecipado do minimalismo narrativo moderno que chegaria à literatura nos anos cinquenta - com as obras de Ernest Hemingway, Jorge Luis Borges e Samuel Beckett. A partir daí, a brevidade literária assumiu papel central em movimentos que propunham a experimentação e problematização do conto - como o anticonto, descrito por Stevick (1971) - e que fizeram dela uma das vias de transformação daquele gênero através da estética pós-moderna.

¹⁵ No original: “*rizomático* (porque en su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas), *intertextual* (porque está construido con la superposición de textos que podrán ser reconocidos o proyectados sobre la página por el lector), *itinerante* (porque oscila entre lo paródico, lo metaficcional y lo convencional), y es *anti-representacional* (porque en lugar de tener como supuesto la posibilidad de representación genérica, se apoya en el presupuesto de que *todo texto constituye una realidad autónoma*, distinta de la cotidiana y sin embargo tal vez más real que aquélla)” (ZAVALA, 2007, p. 91).

Além disso, a partir da década de setenta, a proximidade de um novo século trouxe novamente à tona outra ideia inaugurada por Poe: a de relacionar a extensão do texto ao tempo de leitura disponível em meio a um mundo onde grandes transformações impõem um ritmo de vida mais acelerado. Indo ao encontro da paródia da brevidade proposta pela estética pós-moderna (OGLIARI, 2012, p. 87) e da rapidez anunciada pelas novas tecnologias e descobertas científicas (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 11-12) que chegavam com a virada do milênio, a minificção, já sistematicamente produzida, é finalmente categorizada e reconhecida como nova modalidade literária:

Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento. Borges e Bioy Casares organizaram uma antologia de *Histórias breves e extraordinárias*. De minha parte, gostaria de organizar uma coleção de histórias de uma só frase, ou de uma linha apenas, se possível. Mas até agora não encontrei nenhuma que supere a do escritor guatemalteco Augusto Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (CALVINO, 1990, p. 64) ¹⁶.

Consolidada em um período em que descontinuidade, disjunção e hibridismo surgiam como palavras de ordem, a minificção permanece sendo terreno de muitas controvérsias, apesar do estreito diálogo que vem sendo empreendido há mais de três décadas por teóricos especializados. Em geral, pode-se dizer que a maioria dos autores concorda em defini-la como um microtexto literário narrativo ficcional em prosa, entretanto, como veremos a seguir, este é um dos poucos pontos pacíficos em relação à minificção. A primeira grande divergência na área é a própria terminologia utilizada. Para a espanhola Irene Andres-Suárez ¹⁷, por exemplo:

Minificção é uma supracategoria literária poligenérica, um hiperônimo que agrupa os microtextos literários ficcionais em prosa, tanto narrativos (o microrrelato, com certeza, mas também as outras manifestações da microtextualidade narrativa, como a fábula, a parábola, a anedota, a cena ou o caso, por exemplo) quanto os que não são narrativos (por exemplo, o bestiário – quase todos são descritivos -, o poema em prosa, a estampa ou o miniensayo) (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p.30) ¹⁸.

¹⁶ A minificção de Augusto Monterroso intitulada “El dinosaurio” (O dinossauro): “Quando despertou, o dinossauro ainda estava lá”.

¹⁷ Catedrática de Literatura na Universidade de Neuchâtel, na Suíça, e pioneira no estudo do microrrelato espanhol.

¹⁸ No original: “una supracategoría literaria poligenérica, un hiperónimo que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, por supuesto, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los que no son narrativos (por ejemplo, el bestiario – casi todos son descriptivos -, el poema en prosa, la estampa o el miniensayo)” (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 30).

A mesma definição é defendida pelo argentino David Lagmanovich ¹⁹, mas encontra oposição na teoria do mexicano Edmundo Valadés ²⁰, para quem conto breve ou brevíssimo, miniconto e minificção são todos sinônimos (VALADÉS, 1990 apud ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 28). Entre os dois grupos, fica a visão do também mexicano Lauro Zavala ²¹, para quem minificção é um hiperônimo e ao mesmo tempo um hipônimo, conforme consta em seu “Glosario para el estudio de la minificción”:

Minificção. Texto com dominante narrativa cuja extensão é menor que 200 palabras. Existen três tipos de minificción: **miniconto**, **microrrelato** e a **minificción** propriamente dita, muito próxima do poema em prosa por sua hibridação genérica. A primeira é clássica, a segunda é moderna, e a terceira é pós-moderna, ou seja, de maneira paradoxal, simultaneamente clássica e moderna. Este é o termo mais abrangente de todos, pois engloba todas as variedades dos textos extremadamente curtos (ZAVALA, 2004, p. 348) ²².

No mesmo glossário Zavala relata ainda que, considerando tal caráter abrangente, os participantes do primeiro encontro internacional sobre o tema (realizado na Cidade do México, em 1998) concordaram em utilizar o termo minificção para fazer referência a todas as variantes existentes, o que confirma a tese de Andres-Suárez sobre o caráter hiperonímico do termo minificção.

Entretanto, diversas são também as discussões sobre a equivalência ou não dos demais hipônimos abrangidos pelo termo. Como vimos na definição de Zavala, uma das tendências é diferenciar os microtextos literários ficcionais em prosa segundo sua conformidade com as estruturas clássica (**miniconto**), moderna (**microrrelato**) ou pós-moderna (**minificção propriamente dita**) de conto. Para tal diferenciação, o final - elemento mais estratégico na estrutura geral do conto, conforme autores e teóricos já discutidos nesta dissertação - torna-se critério de identificação, uma vez que: o miniconto termina com a “revelação epifânica de uma verdade narrativa que necessariamente deve oferecer-se nas últimas linhas do texto”; o microrrelato possui “final ausente, seja pela natureza poética, fragmentária ou surrealista do resto do texto”;

¹⁹ Professor emérito da Universidade Nacional de Tucumán que define como minificções todos os microtextos que surgem como obras de ficção (LAGMANOVICH, 2006, p. 25).

²⁰ Escritor mexicano e um dos primeiros divulgadores da microficação na América latina através de sua revista *El cuento*.

²¹ Doutor em Literatura Hispânica na Universidade Autónoma Metropolitana de Xochimilco, no México, e criador da revista acadêmica online *El cuento en red*.

²² No original: “**Minificción.** Texto con dominante narrativa cuya extensión es menor a 200 palabras. Existen tres tipos de minificción: **minicuento**, **micro-relato** y la **minificción** propriamente dicha, muy próxima al poema en prosa por su hibridación genérica. La primera es clásica, la segunda es moderna, y la tercera es posmoderna, es decir, de manera paradójica, simultáneamente clásica y moderna. Éste es el término más abarcador de todos, pues engloba todas las variedades de los textos extremadamente cortos” (ZAVALA, 2004, p. 348).

e a minificação propriamente dita tem um “final implícito, seja pela natureza paródica, irônica ou intertextual do resto do texto” (ZAVALA, 2004, p. 313 - 316).

Na visão de Zavala, por se afastarem estruturalmente do conto clássico (e não apenas por sua extensão), as novas formas moderna e pós-moderna não podiam receber nomes que fizessem referência àquele gênero (o conto) e, por isso, ganharam nomes compostos a partir dos termos relato e ficção, respectivamente. A utilização do termo relato para descrever as narrativas breves de caráter experimental e moderno que se opõem ao cânone do conto clássico é atualmente uma convenção no idioma espanhol (ZAVALA, 2007, p.89), porém, a primeira a ressaltar a necessidade deste novo termo (em oposição ao termo conto) foi Dolores Koch (2000) ²³. Para ela, da mesma forma que para Zavala, miniconto é apenas um conto muito breve e microrrelatos são os textos que, por não obedecerem aos parâmetros do conto propriamente dito, ganharam um novo nome. Segundo Koch, em comparação com o miniconto, o microrrelato carece de ação, de personagens delineadas e, por consequência, de momento culminante de tensão, já que seu desenlace não depende de uma ação ou acontecimento concreto, mas sim de uma ideia que acontece “na mente do escritor, e possivelmente na do leitor” ²⁴, e que em alguns casos não é a mesma para ambos (KOCH, 1986 apud ROJO, 2009, p.30).

Em oposição a Zavala, Andres-Suárez defende que os termos microrrelato, minirrelato, microconto ou miniconto funcionam na atualidade como sinônimos e “remetem todos ao texto literário em prosa, articulado em torno dos princípios básicos de hiperbrevidade, narratividade e ficcionalidade” (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 29). E Lagmanovich une-se a ela nessa defesa ao esclarecer que, apesar de usar o termo microrrelato, para ele, miniconto e microrrelato são duas formas de se nomear a mesma coisa - uma minificação ou microtexto de condição ficcional cujo traço predominante é a narratividade – e ao apresentar uma justificativa a mais para a manutenção de tal posição contrária a de Zavala:

Que tipo de desenlace têm? Pois o que lhes tenha atribuído a libérrima vontade do escritor, já que o microrrelato (ou miniconto) é um território eminentemente caracterizado pela liberdade escriturária. E o que há de realista ou irrealista em seu caráter? Também não se pode legislar nada a respeito, já que essas características argumentais podem aparecer em estado puro ou, o que é muito mais frequente, mescladas em variadas proporções. Entender os vocábulos miniconto e microrrelato como sinônimos, eliminando

²³ Dolores Koch: professora cubana responsável pela publicação do primeiro artigo sobre minificação, em 1981, intitulado “El microrrelato en México: Torri, Arreola y Monterroso”.

²⁴ No original: “el desenlace del micro-relato no depende de una acción o suceso concreto sino de una idea. Algo sucede, pero no en el mundo, sino en la mente del escritor, y posiblemente en la del lector, aunque en algunos casos no sea necesariamente lo mismo” (KOCH, 1986a, p. 5 apud ROJO, 2009, p.30).

um corte taxonômico desnecessário, permite ao crítico concentrar-se nas verdadeiras características dessas construções para avançar em seu conhecimento (LAGMANOVICH, 2006, p. 27-28)²⁵.

Ainda assim, caberia ressaltar em relação aos inúmeros equivalentes que, independentemente de teorias como a de Lagmanovich, eles continuam sendo preferidos ou preteridos conforme as tendências generalizadas em cada país por escritores e estudiosos pioneiros no assunto, conforme mostra o estudo de Andres-Suárez (2010, p. 27-28) sobre o maior uso dos termos:

- a) minificção, no México, devido à influência de Edmundo Valadés e Lauro Zavala;
- b) microrrelato, na Argentina, por influência de David Lagmanovich, e na Espanha, devido aos estudos de Fernando Valls²⁶ e Irene Andres-Suárez;
- c) miniconto, na Venezuela, por influência de Violeta Rojo²⁷, e na Colômbia, por influência de Henry González²⁸.

No Brasil, as preferências de terminologia seguiram um processo particular que combina algumas das possibilidades vistas até aqui. Ainda na década de setenta, o primeiro nome dado às narrativas breves de caráter experimental tanto por seus escritores quanto pelos primeiros críticos literários a comentá-las foi miniconto. Os primeiros minicontos brasileiros ainda se mantinham predominantemente sequenciais e paratáticos e eram fortemente influenciados pela literatura mágica e alegórica latino-americana, inaugurada por Jorge Luis Borges e seguida pelos primeiros escritores de minificção da América Latina. Com o passar do tempo, o miniconto brasileiro foi incorporando elementos de natureza moderna e pós-moderna - embora mantendo a mesma denominação - até que, na década de noventa, o cotidiano violento e trágico das metrópoles invade nossa literatura em microtextos ainda mais breves que expõem tais

²⁵ No original: “¿Qué tipo de desenlace tienen? Pues el que les haya atribuido la libérrima voluntad del escritor, ya que el microrrelato (o minicuento) es un territorio eminentemente caracterizado por la libertad escrituraria. ¿Y qué hay de su carácter realista o irrealista? Tampoco se puede legislar nada a respecto, ya que esas características argumentales pueden aparecer en estado puro o, lo que es mucho más frecuente, mezcladas en variadas proporciones. Entender los vocablos minicuento y microrrelato como sinónimos, eliminando un corte taxonómico innecesario, permite al crítico concentrarse en las verdaderas características de estas construcciones para avanzar en su conocimiento” (LAGMANOVICH, 2006, p. 27-28).

²⁶ Fernando Valls é professor de Literatura Espanhola Contemporânea na Universidade Autônoma de Barcelona e atualmente diretor das coleções *Reloj de arena* e *Cristal de cuarzo*, da editora Menoscuarto, ambas dedicadas exclusivamente à narrativa breve.

²⁷ Violeta Rojo é Doutora em Letras e Professora Titular da Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela e seu livro *Breve manual para reconocer minicuentos* (1996) é referência fundamental no estudo da minificção.

²⁸ Henry González é professor investigador da Universidade Pedagógica Nacional da Colômbia e destacado estudioso da minificção.

cenar em uma nova forma instantânea na qual o hibridismo ultrapassa as barreiras da narrativa e da prosa. Por tais características discursivas e temáticas, estes novos textos foram logo diferenciados do conto e do miniconto que já existiam no país e, devido a sua hiperbrevidade crescente estimulada por espaços virtuais de publicação, foram chamados de minificção, microficcção ou nanoficcção.

Ao analisar a questão sob a perspectiva desta dissertação, ou seja, tomando como foco a obra da escritora Marina Colasanti, a definição da nomenclatura adequada também não é tarefa fácil. Escritos entre 1972 e 1986, os textos de Colasanti publicados nos livros *Zoológico*, *A morada do ser* e *Contos de amor rasgados* foram chamados de minicontos pelas editoras e pela crítica da época, entretanto, apesar de manterem a predominância dos elementos mágicos e alegóricos, tais textos se diferenciavam da literatura da época por seu forte caráter intertextual, paródico, irônico e por seus finais implícitos, aproximando-se, assim, da nova estrutura que Zavala chama de minificção propriamente dita. Tomando como exemplo tal divergência na obra de Colasanti e, de forma semelhante, de outros autores que serão apresentados em alguns momentos deste estudo, as diferenças terminológicas cronológicas e geográficas tornam-se um grande empecilho para qualquer um que decida escrever hoje sobre a minificção (ou sobre este tipo de microtexto literário ficcional em prosa, seja lá qual for o nome que decidirão dar-lhe) e insistir em um corte taxonômico é realmente uma incongruência quando se trata de um texto que reflete em sua essência “a inconsistência, relatividade, contingência, o hibridismo e a intranscendência da episteme pós-moderna.” (ÁLAMO FELICES, 2010, p. 219) ²⁹. Então, pensando em evitar ambiguidades ou questionamentos desnecessários em minha exposição, considereei apropriado adotar neste texto um único termo para referir-me tanto a qualquer uma das variantes dos microtextos literários ficcionais narrativos em prosa quanto ao conjunto formado por todas elas e, adotando a mesma solução proposta durante o I Congresso Internacional de Minificção, escolhi para isso o termo minificção.

Visualizando de forma mais ampla essa discussão sobre a terminologia, pode-se notar que outra questão ainda maior impulsiona tais divergências: a indeterminação dos limites genéricos da minificção (ROJO, 2009). Na verdade, o que está em jogo ali é se aqueles microtextos literários ficcionais em prosa fazem parte do gênero conto ou não e, caso seja definido que não, a necessidade de registrar com um novo nome a conquista

²⁹ No original: “texto reflejo de la inconsistencia, relatividad, contingencia, hibridismo e intrascendencia de esta nueva *episteme posmoderna*” (ÁLAMO FELICES, 2010, p. 219).

dessa autonomia ³⁰. Em relação ao estatuto genérico da minificação, simplificando um pouco, pode-se dividir os teóricos em três grandes grupos: os que consideram essa forma literária um tipo ou subgênero do conto - como Violeta Rojo (2009), David Roas (2010), Francisco Álamo Felices (2010) -, os que a consideram um novo gênero autônomo - como Irene Andres-Suárez (2010), David Lagmanovich (2006) e José Luis Fernández Pérez (2010) -, e os que a situam entre uma coisa e outra - como um intergênero (TAHA, 2010) ou um gênero fronteiro (TRABADO CABADO, 2010), por exemplo. E, na base para tais teorias estão as definições que cada um desses autores apresenta para a minificação, partindo, em geral, de um terreno comum, os microtextos literários ficcionais em prosa.

Assim, por exemplo, para Roas (2010) o microrrelato é uma variante do conto derivada do processo de intensificação de sua brevidade; para Álamo Felices (2010), é uma submodalidade narrativa variante do conto em grau máximo; e, para Rojo, é um novo subgênero narrativo do conto dotado de brevidade extrema, argumento definido, estrutura proteica, cuidado extremo com a linguagem e uso de quadros ou marcos de conhecimento, mas que “apesar de sua extrema brevidade e outras características distintivas, cumpre com os elementos básicos que um conto deve ter” (ROJO, 2009, p. 22 e 27). Em oposição à classificação de subgênero, Lagmanovich e Andres-Suárez concordam que, apesar de “decorrente de uma mutação estrutural da matriz da narratividade atribuída geralmente ao conto” (LAGMANOVICH, 2006), o microrrelato é um novo gênero - último elo da cadeia da narratividade, formada, pelo romance, a novela, o conto e o microrrelato – e caracterizado principalmente por sua natureza intrinsecamente elíptica (ANDRES-SUÁREZ, 2012). E, contradizendo ambas as teorias, Taha e Trabado Cabado apoiam-se na estrutura proteica do microrrelato - em aproximação constante de outros gêneros diversos, mas principalmente da poesia – para categorizá-lo como um gênero ainda em formação (TAHA, 2010) ou como uma forma híbrida entre a prosa e a poesia (TRABADO CABADO, 2010).

Além dessas, muitas outras vêm somar-se ao que Álamo Felices chama de “amplo catálogo de definições” decorrentes da “imprecisão caracteriológica e denominativa que arrasta a minificação” (ÁLAMO FELICES, 2010, p. 222), mas seus

³⁰ Como já mencionado anteriormente, a primeira proposta de tal forma de diferenciação data de 1925, quando a revista estadunidense *Collier's* lança um espaço para a publicação de relatos com extensão menor que uma página, batizando-os de *short short stories* para distingui-los dos relatos de extensão padrão, as *short stories*.

traços característicos, de modo geral, podem ser resumidos nestes que David Roas organiza em quatro grandes grupos:

1. Traços discursivos: narratividade, hiperbrevidade, concisão e intensidade expressiva, fragmentariedade e hibridez genérica.
2. Traços formais: ausência de complexidade estrutural na trama; mínima caracterização psicológica das personagens (anônimos, personagens-tipo); construção essencializada do espaço (escassez de descrições e referências reduzidas); utilização extrema da elipse temporal; diálogos pouco usados, extremamente funcionais e significativos; finais surpreendentes e/ou enigmáticos; importância do título; experimentação linguística.
3. Traços temáticos: intertextualidade pelo diálogo paródico; metaficção; ironia, paródia, humor; intenção crítica.
4. Traços pragmáticos: necessário impacto sobre o leitor e exigência de um leitor ativo (ROAS, 2010).

Aqui, novamente contornando as infundáveis discussões sobre uma divisão desnecessária, concluo que, independentemente de seu poder de conduzir a minificação a um novo estatuto genérico ³¹, o que tais características demonstram é a importância de dois fortes movimentos dentro da ficção breve: 1) a intensificação da brevidade e 2) a formalização da estética pós-moderna.

O movimento de intensificação da brevidade é descrito de forma detalhada por David Roas em seu artigo “Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato” (2010), no qual ele defende que a minificação é decorrente de um processo que atingiu a narrativa breve ocidental de forma geral a partir do início da segunda metade do século XIX: a intensificação da brevidade. Para Roas, a minificação compartilha do mesmo modelo discursivo que regula a poética do conto desde as teses lançadas por Edgar Allan Poe em 1842 e desenvolvidas por outros críticos do gênero durante o século XX, com a diferença de que suas potencialidades morfológicas e estruturais (as mesmas do conto) são condicionadas pela hiperbrevidade e, dessa forma, levadas a sua máxima expressão. Para Andres-Suárez também é “indiscutível que a hiperbrevidade condiciona a seleção dos materiais que compõem a trama e determina seus traços formais, discursivos, temáticos e estruturais” (2012, p. 50), mas é Violeta Rojo quem (retomando de certa forma a ideia de *knock-out*, de Cortázar) apresenta uma metáfora esclarecedora para a compreensão deste processo de intensificação comandado pela hiperbrevidade:

Temos uma bola chamada conto. Essa bola narra uma história ficcional, de tal maneira que é como se o autor estivesse lançando-a a um oponente. O oponente é o leitor. A bola é pequena (extensão), é lançada de um só impulso (unidade de concepção), é recebida de uma só vez (unidade de recepção), o

³¹ Segundo Irving Howe, na introdução da antologia *Short shorts*: “Divisions of genre serve a purpose somewhat like a scaffolding: useful as preliminaries but in the end to be discarded.” (HOWE, 1982, p. xiv).

leitor sente um impacto (intensidade do efeito), porque o que agarra é redondo, sólido, forte (economia, condensação, rigor). Pois bem, se imaginamos o conto como uma bola de futebol e o miniconto como uma bola de beisebol, poderíamos pensar que talvez o impacto que o leitor recebe será maior no caso do miniconto, já que a massa está mais concentrada e adquire mais velocidade, portanto, golpeia mais forte (ROJO, 2009, p.49) ³².

Como consequência deste condicionamento à extensão mínima, a condensação, a intensidade e a economia de meios propostas pelo conto atingem também os limites extremos da elipse – “gerando uma ampla zona de indeterminação, ambiguidade e vazios de sentido que intensifica a força semântica da minificação” e “exige intensa cooperação leitora” (ROAS, 2010, p. 25) - e da “desrealização da história” - que outorga ao texto seu valor metafórico e simbólico e sua dimensão fantástica (ROAS, 2010, p. 16). As estratégias para a construção elíptica são descritas por Roas entre os traços formais da minificação (ausência de complexidade estrutural na trama; mínima caracterização psicológica das personagens; escassez de descrições e referências reduzidas; utilização extrema da elipse espacial e temporal; diálogos pouco usados, extremamente funcionais e significativos; e importância do título) e seus efeitos são apresentados pelo mesmo autor como traços pragmáticos (necessário impacto sobre o leitor e exigência de um leitor ativo) dessa forma literária na qual o menor volume visível confere mais força e velocidade ao que é contado e o maior volume “submerso” (como o do iceberg descrito por Hemingway) garante a profundidade e continuidade de seu efeito. Conforme afirma Luis Mateo Díez:

O microrrelato tem a identidade de sua contenção, de suas poucas palavras, o que implica intensidade extrema e sugestão, mas sempre dentro de uma opção narrativa, é preciso distingui-lo da prosa lírica. É um relato ascético, uma expressão verbal, mas com uma forte sugestão narrativa, como se contivesse uma carga de profundidade que não estoura na superfície, mas retumba (DÍEZ, 2002 apud ROAS, 2010, p. 26) ³³.

Em relação à hiperbrevidade ainda cabe ressaltar que, apesar de seu papel central nos estudos sobre a minificação ser indiscutível, a definição de seus limites também é

³² No original: “Tenemos una pelota llamada cuento. Esa pelota narra una historia ficcional, de tal manera que es como si el autor estuviera lanzándola a un contrincante. El contrincante es el lector. La pelota es pequeña (extensión), se lanza de un solo impulso (unicidad de concepción), se recibe de una sola vez (unicidad de recepción), el lector siente un impacto (intensidad del efecto), porque lo que atrapa es redondo, sólido, fuerte (economía, condensación, rigor). Ahora bien, si nos imaginamos el cuento como una pelota de fútbol y el minicuento como una pelota de béisbol, podríamos pensar que quizás el impacto que recibe el lector será mayor en el caso del minicuento, ya que la masa está más concentrada y adquiere más velocidad, por ende, golpea más fuerte” (ROJO, 2009, p.49).

³³ No original: “El microrrelato tiene la identidad de su contención, de sus pocas palabras, lo que implica intensidad extrema y sugerencia, pero siempre dentro de una opción narrativa, hay que distinguirlo de la prosa lírica. Es un relato ascético, es una expresión verbal pero con una fuerte sugerencia narrativa, como si contuviera una carga de profundidad que no estalla en la superficie pero retumba” (DÍEZ, 2002 apud ROAS, 2010, p. 26).

alvo de grandes divergências e serve de argumento para outras inúmeras propostas de divisão e classificação da minificção. Muitos teóricos são categóricos em estipular o número de páginas, de linhas, de palavras ou (mais recentemente) de caracteres - ou mesmo o tempo de leitura ou a possibilidade de se abarcar o texto completo em um só golpe de vista (visando à unidade de recepção e a intensidade de efeito, conforme os ensinamentos de Poe) - como critério para a divisão de diferentes tipos de minificção, cujos nomes se apoiam em prefixos sinalizadores de sua extensão tais como breve, rápido, mini, micro e nano, entre outros. Em oposição a tais segmentações, entretanto, alguns estudiosos da minificção alertam para a arbitrariedade de tais decisões e para o fato de que a percepção de conceitos como a brevidade está “condicionada por contextos culturais, dentro dos quais figura a tradição literária” (LAGMANOVICH, 2006, p.38). Como medida de precaução, Domingo Ródenas de Moya sugere que “a brevidade do breve deverá manter-se no território flexível da lógica difusa”, embora nem mesmo ele resista à tentação de contabilizar e classificar e acabe admitindo uma exceção: que as minificções com cumprimento entre uma e quatro linhas recebam o nome de “hiperbreves” (RÓDENAS DE MOYA, 2010, p. 186)³⁴.

O segundo movimento que engloba grande parte dos traços característicos da minificção é a formalização do pensamento pós-moderno – processo que ocorre em paralelo à constituição da minificção como categoria estética diferenciada do conto tradicional e cujas marcas aparecem nos traços discursivos, temáticos e pragmáticos apresentados por Roas (2010). No campo da literatura, conforme Linda Hutcheon (1991), a influência da estética pós-moderna trouxe para as narrativas a relação com elementos do passado e da tradição – pela intertextualidade e metaficção – não apenas visando a homenagem (como no pastiche), mas também sua revisão satírica e reescritura paródica - instrumentos para a crítica e o questionamento da legitimidade dos discursos modernos a partir de seu próprio interior. Como já citado anteriormente, Zavala (2004) aponta essa mesma relação como marco delimitador entre os demais microtextos literários ficcionais narrativos em prosa e a minificção propriamente dita, uma vez que, para ele, essa última surge sempre como consequência da releitura irônica ou paradoxal de convenções textuais - sejam elas genéricas ou ideológicas ou ambas – e demanda sempre um processo diferente de leitura:

³⁴ No original: “la brevedad de lo breve deberá mantenerse en el territorio flexible de la lógica difusa” (RÓDENAS DE MOYA, 2010, p. 186).

Os textos pós-modernos [...] são paradoxais. E talvez aqui comece o mais interessante, produtivo e polêmico dessa distinção. Ao ter uma natureza que tende a ser simultânea e parcialmente clássica e moderna, a interpretação de sua natureza literária, como totalidade, depende da leitura de cada leitor, quer dizer, da ênfase que sua leitura ponha no sentido de uns ou de outros componentes. E ainda que se possa definir o perfil de cada componente quando este é pós-moderno e paradoxal, cada leitor pode ler unicamente sua dimensão clássica ou sua dimensão moderna (pois ambas estão no mesmo texto), e, portanto, chegar a leituras completamente antagônicas. Essa característica, que na tradição clássica ou moderna seria inexistente ou inexplicável (quer dizer, equivocada), nestes textos é inevitável e imprevisível. E em lugar de ser uma limitação do leitor ou do texto, é o substancial da natureza produtiva de sua leitura (ZAVALA, 2007, p. 93)³⁵.

Segundo a teoria de Zavala, o alto grau de polissemia e a exigência de intensa cooperação leitora são novamente destacados como características da minificção (assim como para Taha, 2010), embora desta vez não sejam associados à ampla zona de indeterminação e ambiguidade gerada por sua hiperbrevidade e sim a sua natureza pós-moderna e, portanto, intertextual e paradoxal. A relação entre tal natureza e a hiperbrevidade, entretanto, é lembrada por Roas (2010, p. 19), que, após apresentar a intertextualidade como procedimento recorrente não apenas na minificção como também nos romances e contos pós-modernos, ressalta a função estrutural especial que tal recurso assume nas formas literárias mais breves: a utilização de elementos já conhecidos do leitor dispensa maiores descrições ou explicações, produzindo assim uma economia de espaço textual fundamental para a obtenção da “contração textual e da adstringência linguística” (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 104). Dessa forma, elipse e intertextualidade misturam-se na trama exígua de escrita e de leitura, na qual o silêncio pesa mais do que o que foi contado e o leitor “fica investido da condição de Deus ou do desafio de criar universos a partir do murmúrio” (BRITTO GARCÍA, 2005)³⁶.

Outra característica da minificção também relacionada à dimensão semântica aberta e à hiperbrevidade e associada à estética pós-moderna é a fragmentariedade. Em oposição às narrações totalizantes e ao conceito de unidade modernos, a escritura pós-moderna defende a ideia de que o texto possa ser lido independentemente da unidade

³⁵ No original: “Los textos posmodernos [...] son paradójicos. Y tal vez aquí empieza lo más interesante, productivo y polémico de esta distinción. Al tener una naturaleza que tiende a ser simultánea y parcialmente clásica y moderna, la interpretación de su naturaleza literaria, como totalidad, depende de la lectura que haga cada lector, es decir, del énfasis que en su lectura ponga en el sentido de unos u otros componentes. Y a pesar de que se puede definir el perfil de cada componente cuando éste es posmoderno y paradójico, cada lector puede leer únicamente su dimensión clásica o su dimensión moderna (pues ambas están en el mismo texto), y por lo tanto llegar a lecturas completamente antagónicas. Esta característica, que en la tradición clásica o moderna sería inexistente o inexplicable (es decir, equivocada), en estos textos es inevitable e impredecible. Y en lugar de ser una limitación del lector o del texto, es lo sustancial de la naturaleza productiva de su lectura” (ZAVALA, 2007, p. 93).

³⁶ No original: “Por el microrrelato queda el lector investido de la condición de Dios o del reto de crear universos a partir del murmullo” (BRITTO GARCÍA, 2005).

que o contém e de que um fragmento “não é um detalhe, mas um elemento que contém uma totalidade que merece ser descoberta e explorada em si mesma” (ZAVALA, 2000)³⁷. Assim, na minificção, a utilização de recursos como o início *in media res*, os finais não completivos e as personagens anônimas, apsíquicas e imprecisas reforça a visão pós-moderna de um mundo que já não pode ser explicado ou representado por uma estrutura sequencial, circular e unívoca e do ser humano como um ente alienado e fragmentado que já não se identifica mais com o sujeito tradicional (NOGUEROL, 2010).

Além disso, as narrativas pós-modernas também são marcadas por forte intenção crítica e pelo funcionamento orientado para a quebra de expectativas e para a problematização (FERNÁNDEZ PÉREZ, 2010, p. 152). Com o intuito de demonstrar a inexistência de verdades absolutas, essas narrativas recorrem, não apenas ao paradoxo e à contradição (ZAVALA, 2007), mas também à frequente experimentação com elementos às margens da tradição e ao humor e à ironia como atitudes distanciadoras necessárias para uma visão cética (NOGUEROL, 2010; FERNÁNDEZ PÉREZ, 2010). No espaço hiperbreve da minificção, tais recursos desviam o leitor de suas expectativas iniciais de leitura para caminhos inesperados construídos através de procedimentos como:

O uso de adversativos, marcas de relativização da verdade diante da informação fornecida, indícios que negam o verossímil antecipado, marcas de incoerência sobre a focalização do narrador, etc. e da conseguinte problematização do cânone que foi desprogramado, seja através de correferências que atribuem novas significações aos antecedentes (frequentemente aos títulos) ou de fórmulas de fechamento que tendem à ampliação dos espaços de ambigüidade (FERNÁNDEZ PÉREZ, 2010, p. 133)³⁸.

A constante atualização de seus títulos e a natureza aberta e catafórica de seus finais - ambos funcionando na maioria das vezes apenas como indicadores do que na verdade ainda está para acontecer ao leitor após a releitura do texto paródico, irônico ou intertextual entre linhas (ZAVALA, 2007, p.94) – fazem da minificção um enigma a ser decifrado retroativamente. É somente após concluir seu contato visual com o texto, que

³⁷ No original: “la idea de que un fragmento no es un detalle, sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por su cuenta” (ZAVALA, 2000).

³⁸ No original: “el establecimiento de un pacto narrativo inicial, la posterior derogación del mismo a través de distintos procedimientos (uso de adversativos, marcas de relativización de verdad ante la información suministrada, indicios que niegan el verosímil anticipado, marcas de incoherencia sobre la focalización del narrador, etc.) y la consiguiente problematización del canon que ha sido desprogramado, ya sea a través de correferencias que asignan nuevas significaciones a los antecedentes (frecuentemente a los títulos) o de fórmulas de cierre que tienden a la ampliación de los espacios de ambigüedad” (FERNÁNDEZ PÉREZ, 2010, p. 133).

o leitor é surpreendido pelo desafio de reprogramar suas expectativas e pôr em prática novas estratégias de decodificação em um espaço textual elíptico (FERNÁNDEZ PÉREZ, 2010, p. 149). Assim, os finais surpreendentes e interrogantes da minificção funcionam não apenas para o divertimento (frequentemente associado a essa forma literária), mas principalmente como uma “punhalada final”³⁹ que só então mostra sua capacidade de:

Sacudir emocionalmente o leitor e obrigá-lo a questionar sua primeira leitura; com isto, o escritor o incita à reflexão e o obriga a acrescentar de sua parte o que a extrema síntese do texto lhe escamoteia. Dito de outro modo, o final surpreendente só é válido se nos leva a repensar todo o conto, se de verdade revela uma ordem diferente da que acreditávamos que guiava nossos passos (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 67)⁴⁰.

Essa natureza desafiadora está presente na minificção desde sua afirmação como forma literária diferenciada, uma vez que, conforme Koch (1986 apud ROJO, 2009, p. 88) seus primeiros autores não queriam conscientemente estabelecer um novo subgênero literário, mas pelo contrário, tentavam não acatar as tradições literárias, resistindo a todo tipo de classificação e aprisionamento. Como uma reação contra as formas dominantes de conto (um anticonto, segundo Stevick, 1971), a minificção se estruturou sobre um questionamento implícito à legalidade genérica e um impulso à transgressão de cânones (EPPLÉ, 1990 apud ROJO, 2009, p.91), conforme explica o “Manifiesto del minicuento” de Laurián Puerta, publicado na revista colombiana *Zona*:

O conto clássico foi domesticado, convertido em uma sucessão de palavras sem encantamentos. O miniconto é chamado a liberar as palavras de toda atadura. E a devolver-lhes seu poder mágico, este poder de escandalizar-nos. Diariamente é preciso estar inventando-o. Não possui fórmulas ou regras e por isso permanece silvestre ou indomável (PUERTA, s/d apud ROJO, 2009, p. 42)⁴¹.

Transgenérica desde seu nascimento, a minificção abre suas portas (da intertextualidade) para os outros gêneros, convidando-os à interação paródica e humorística e utilizando tais inter-relações genéricas como estratégias narrativas - fato

³⁹ Do “Manifiesto del minicuento”, publicado na revista colombiana *Zona*: “siempre tiene un final de puñalada. Es como pisarle la cola a un alacrán para conocer su exacta dimensión...” (PUERTA, s/d. apud ROJO, 2009, p. 42).

⁴⁰ No original: “sacudir emocionalmente al lector y obligarle a cuestionar su primera lectura; con ello, el escritor le incita a la reflexión y le obliga a poner de su parte lo que la extrema síntesis del texto le escamotea. Dicho de otro modo, el final sorprendente sólo es válido si nos lleva a replantearnos todo el cuento, si de verdad descubre un orden diferente al que creíamos que guiaba nuestros pasos” (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 67).

⁴¹ No original: “El cuento clásico ha sido domesticado, convertido en una sucesión de palabras sin encantamientos. El minicuento está llamado a liberar las palabras de toda atadura. Y a devolverle su poder mágico, ese poder de escandalizarnos. Diariamente hay que estar inventándolo. No posee fórmulas o reglas y por eso permanece silvestre o indomable” (PUERTA, s/d. apud ROJO, 2009, p. 42).

que a teria desvinculado das demais narrativas muito breves, conforme Violeta Rojo (ROJO, 2010, p. 244). Isto acontece porque, diferentemente do conto que utiliza elementos de distintas formas literárias para narrar sua história, a minificção, ao incorporar elementos de outras formas literárias em seu tão breve espaço textual, acaba contaminada em toda sua extensão e, assim, assume aquela forma para narrar sua história. Apesar de estabelecer relações intertextuais tanto com a literatura quanto com formas de escritura não literárias, é com certeza da poesia que a minificção mais se aproxima. Segundo Andres-Suárez (2010), a menor extensão e maior concentração e intensidade dessa forma literária obrigam-na a desenvolver uma linguagem essencialmente conotativa, em uma estética muito próxima da elaboração poética pela qual sua narratividade muitas vezes escapa das prisões de gênero, conforme o “Manifiesto del minicuento” descreve:

Apoiando-se em pistas certas foi se despojando das expansões e das catálises, criando sua própria unidade lógica, ameaçada continuamente pelo insólito que leva guardado em seu seio. A economia da linguagem é seu principal recurso, que revela a surpresa ou o assombro. Sua estrutura se parece cada dia mais com a do poema. A tensão, as pulsações internas, o ritmo e o desconhecido se abrigam em seu ventre para assaltar o leitor e incitar sua imaginação. Não se deixa dominar nem enquadrar e por isso estende sua ponte em direção à poesia quando tentam aplicar-lhe normas académicas (PUERTA, s/d apud ROJO, 2008, p. 42)⁴².

Assim, apesar de reconhecer a forte relação da minificção com tantos elementos introduzidos e ressaltados na literatura contemporânea pelos processos de intensificação da brevidade e de formalização da estética pós-moderna e após a avaliação de tantas propostas teóricas, concluo concordando com Rojo (2009) na afirmação de que os traços distintivos que mais se destacam nestes microtextos literários narrativos ficcionais em prosa são justamente seu caráter proteico, sua forma cambiante e sua indefinição genérica (ROJO, 2009). Diante do alerta do “Manifiesto del minicuento” (confirmado por tudo o que foi exposto até o momento) sobre a improdutividade de qualquer tentativa de aplicação de normas académicas a tal forma literária de natureza indomável e surpreendente, volto-me finalmente ao objeto de estudo desta dissertação e

⁴² No original: “Apoyándose en pistas ciertas se ha ido despojando de las expansiones y las catálisis, creando a su propia unidad lógica, amenazada continuamente por lo insólito que lleva guardado en su seno. La economía del lenguaje es su principal recurso, que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece cada día a la del poema. La tensión, las pulsaciones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector y espolearle su imaginación. No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas” (PUERTA, s/d. apud ROJO, 2009, p. 42).

passo a buscar na história da minificção brasileira elementos que possam completar o quadro teórico já apresentado.

1.3 A MINIFICÇÃO NO BRASIL – DA BREVIDADE À FORMA LITERÁRIA PÓS-MODERNA

A história da brevidade na contística brasileira tem como ponto de partida o surgimento do conto literário no país - fato que ocorre na imprensa - e sua divulgação “como um gênero autônomo, no período de influência romântica, a partir de 1836” (SOBRINHO, 1960 apud OGLIARI, 2012, p. 72), através da pena de diversos jornalistas. Neste período:

Praticamente todos os contistas da época tinham o jornalismo como profissão, e a necessidade da expressão literária encontrava, conta sua história, o limite do curto espaço de um jornal ou de um folheto, explicando o tamanho reduzido das narrativas e a escolha pelo gênero (OGLIARI, 2012, p.71).

Os textos “A caixa e o tinteiro” de Justiniano José da Rocha e “Werner – episódio da guerra de Argel”, de Napoleão D’Abrantes, publicados em 1836 pelo jornal *O Chronista*, foram os primeiros no país a serem classificados como conto e a reedição de “As duas órfãs”, de Joaquim Norberto de Souza e Silva, em 1841, foi o primeiro volume brasileiro do gênero. Nas obras dessa geração de escritores – formada por nomes como João Manoel Pereira da Silva, Francisco de Paula Brito e Martins Pena - prevalecia “a temática política, derivada do jornalismo e da crônica”, o “estilo romanesco do período”, mas também um “total influxo da literatura gótica da época” (OGLIARI, 2012, p. 73), tendência que se perpetuou no Brasil com o livro *Noites na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. Considerado por Herman Lima (1952, p. 73) “a primeira manifestação literária brasileira enquadrada nos moldes do conto já em plena voga na Europa”, *Noites na taverna* influenciou muitos dos contistas que consolidaram no país a estrutura do conto de efeito, tais como Teodoro Alves Pereira, Antônio Manuel dos Reis, Fagundes Varela e Bernardo Guimarães (OGLIARI, 2012, p. 74).

Foi, porém, pelo trabalho de Machado de Assis que o conto se firmou no Brasil, “recebendo-lhe das mãos trato que nenhum dos outros anteriormente lhe haviam dado e feição nova e característica com o interesse dos temas e alinhamento e cuidado do estilo” (LIMA, 1986, p. 47). Autor de mais de duas centenas de contos, Machado foi responsável por fixar no país as principais diretrizes do gênero ao aprimorar o já

explorado conto de efeito e, principalmente, ao implantar aqui a moderna estrutura do conto de atmosfera. Em suas obras, são insuperáveis a técnica do conto e o domínio da narrativa clara e concisa, que vai sendo aperfeiçoada ao longo de sua carreira:

quanto mais se desenvolve o escritor, diminui o enredo do conto, que se amplia numa espécie de “demonstração prática” de uma teoria ou conceito que o escritor possui e pretende desenvolver ao leitor, e de que o conto é a exemplificação, advindo daí algumas das formas escolhidas por ele, como o apólogo, a epístola, a paródia, a fantasia, o diálogo, etc (BRAYNER, 1979 apud HOHLFELDT, 1981, p. 37)

Exemplo disso é o conto “Um apólogo”, publicado no livro *Várias histórias* (1896), no qual Machado utiliza a personificação de seres inanimados e o caráter moralizante tradicionalmente encontrados nessa forma literária (o apólogo ⁴³) para descrever com ironia, humor e apenas 650 palavras o comportamento humano alvo de sua crítica. A brevidade deste conto, apesar de ser uma exceção na obra de Machado, é equiparada à encontrada em alguns de seus romances, nos quais a técnica de divisão da narrativa em fragmentos curtos - utilizada inicialmente por Machado em seus contos, por imposição editorial dos jornais que os publicavam em vários números (HOHLFELDT, 1981, p. 37) – produz capítulos que muitas vezes não ultrapassam um parágrafo ou uma página. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e em *Quincas Borba* (1891), em especial, estes pequenos capítulos atingem totalidade e potência narrativa comparáveis às de um conto, além de um nível de brevidade e de elipse semelhante ao encontrado na minificção.

Segundo Karl Erik Schøllhammer (2004), apesar de não termos no Brasil uma tradição de minificções e de dificilmente as encontrarmos “entre os clássicos modernos como Machado de Assis e Lima Barreto”, “a rica tradição de crônicas que eles inauguram contém traços estilísticos que posteriormente aparecem nas minificções contemporâneas” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 153), como os utilizados em “Um apólogo”. Assim, na história das formas breves no Brasil, Machado de Assis estaria entre os precursores, mas em uma fase composta ainda por:

Momentos na literatura brasileira em que a escrita fragmentária aparece como elemento fundamental na procura de novas experiências literárias, ou dentro de narrativas complexas e híbridas, transgredindo a forma narrativa do romance tradicional, ou em forma de mini-relatos, mini-contos, prosas curtas e outras formas breves (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 153).

Durante a mesma época em que Machado desenvolve seus contos psicológicos, toma forma no país outro tipo de conto, preocupado com a fixação de tipos, costumes e

⁴³ Apólogo: fábula moralizante muito breve surgida durante a Idade Média (ZAVALA, 2004, p. 341).

linguagens locais (PEREIRA, 1957 apud HOHLFELDT, 1981, p. 27) e com a defesa do regional e do rural. Aprimorada por nomes como Bernardo Guimarães, Valdomiro Silveira, Afonso Arinos, Xavier Marques, Simões Lopes Neto e Monteiro Lobato, essa tendência se dissemina até as primeiras décadas do século XX, quando as correntes modernistas levaram à sobreposição do ambiente urbano ao rural e o ritmo das metrópoles do novo século impôs mais rapidez à linguagem, exigindo frases mais curtas e comunicação mais breve (HOHLFELDT, 1981, p. 61). Em São Paulo, Oswald de Andrade divulgava os ideais do *Manifesto Futurista* (1909), do italiano Filippo Tommaso Marinetti, e, em 1924, seu *Manifesto Pau-Brasil* (1924) foi o propulsor da velocidade e da síntese como leis de uma época miraculosa em que uma nova escala era necessária. No romance *Memórias sentimentais de João Miramar* (também de 1924), Oswald pôs em prática a agilidade que o manifesto conclamava, intensificando o estilo elíptico que já havia sido experimentado por Machado de Assis e explorando ainda mais a fragmentação (SPALDING, 2008, p. 32) em seus 163 capítulos, ou, “fragmentos”. O fragmento 75, intitulado “Natal” é um marco da hiperbrevidade que seria posteriormente a base da minificção:

Natal

Minha sogra ficou avó (ANDRADE, 2004, p. 70).

Também fundamental no Movimento Modernista foi a obra de Mário de Andrade, que incorporou dialetos e neologismos, quebrou a rigidez cronológica e dos gêneros - “conto é tudo aquilo seu autor batizou com esse nome” (ANDRADE, 1972, p.5) – e, segundo Hélio Pólvora (PÓLVORA, 1971 apud HOHLFELDT, 1981, p. 64), abriu caminho para “tudo o que se seguiria a partir, justamente, dos anos quarenta”. Alcântara Machado, Ribeiro Couto, Marques Rebelo e João Alphonsus foram alguns dos autores que se uniram a Oswald e Mario de Andrade na tarefa de construção do conto modernista brasileiro ainda na década de trinta.

Nas décadas de quarenta e cinquenta, a publicação de uma série de obras lança as sementes de uma revolução no gênero:

A partir de Clarice Lispector, Samuel Rawet, João Guimarães Rosa e Murilo Rubião, abrindo cada qual um veio riquíssimo de exploração, que nos anos subsequentes seriam ampliados e aprofundados por eles mesmos ou pelos que se seguiriam. Pode-se observar, ao mesmo tempo, que, surgindo estas obras de referência no segundo quinquênio dos anos 40, logo no pós-guerra, portanto (“Sagarana”, de Guimarães Rosa, 1946); “O Ex-Mágico”, de Murilo Rubião, 1947), sua busca de rumos estende-se por quase quinze anos (“Contos do Emigrante”, de Samuel Rawet, 1956; “Laços de Família”, de Clarice Lispector, 1960) formando, ao mesmo tempo, gerações inteiras de novos contistas, de tal forma que se poderia falar de uma primeira geração abrangendo o final dos anos 40 e toda a década seguinte, e depois,

sucessivamente, as gerações de 60 e 70, cada qual com características específicas, a última das quais marcadamente mineira, mas com forte presença também dos escritores gaúchos (HOHLFELDT, 1981, p. 79).

Assim, segundo Hohlfeldt, o primeiro passo para essa revolução foi o surgimento do conto rural e, em seu âmbito, a significativa participação de Guimarães Rosa, com sua forma universal de apresentar o mundo regional e de utilizar uma linguagem que “quebra, definitivamente, toda e qualquer ligação entre as formas de expressão lusitanas (clássicas) e brasileiras”, impulsionando o processo de nossa própria expressão (ASSIS BRASIL, 1986, p. 242). Em 1967, com o lançamento de *Tutaméia*, ou *Terceiras histórias* – obra composta por quarenta contos com extensão entre três e cinco páginas - estas características ficam ainda mais claras:

A busca da construção de estórias (uma ficção radical, absolutamente efabulatória), a renovação lingüística até mesmo através dos neologismos, quando necessários, a especulação filosófica e, enfim, a reflexão contida em nível de ficção sobre o próprio ato criador (HOHLFELDT, 1981, p. 85).

Neste livro, o autor cria a poética de um tipo de prosa curta - a “estória”, contrária à História e semelhante à anedota - “forma que na espiritualidade popular dá corpo material e concreto ao ‘nada’ da existência” e que, portanto, permite uma transferência “entre o quase-sensível instantâneo do relato ficcional e um elemento de transcendência espiritual” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 154). Em seu estudo sobre as formas breves no Brasil, Schøllhammer ressalta que a contribuição de Guimarães Rosa para tais formas está na definição da modalidade específica de conto que ele chama de estória ou de “anedota de abstração” e que “pode ser entendida como uma espécie de gérmen ou de semente de um conto” (condensado e comprimido assim como o potencial narrativo da minificção):

Neste sentido as estórias dão a entender como pequenas potências criativas em via de se desabrocharem em narrativas, as formas curtas então são fragmentos que possam ser incorporados em outras estruturas mais complexas e desenvolvidas, ou que permitem vislumbrar uma história mais abrangente que, sem necessariamente ser realizada, aqui está presente virtualmente (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 155).

O segundo “veio de exploração” apontado por Hohlfeldt foi o conto alegórico. Inaugurado no país pelo mineiro Murilo Rubião, o conto alegórico brasileiro surge marcadamente não racionalista, não realista, absurdo e distanciado da literatura europeia na sua utilização do elemento fantástico:

Enquanto naquela o elemento irreal ou não-real apenas serve como ratificação do real como único dado existente, na literatura latino-americana, aí incluída a brasileira, a oposição fica totalmente afastada, de tal sorte que ambos os elementos convivem sem maiores problemas. As diferenciações

eventuais se fazem por matizes ou gradações, tão-somente (HOHLFELDT, 1981, p. 103).

Utilização semelhante do elemento fantástico ressurgiria décadas depois nas formas breves como uma estratégia para obtenção de sua mínima extensão (ANDRES-SUÁREZ, 2010), apoiada no uso de incertezas, ambiguidades e omissões que promovem o questionamento de uma versão unívoca da realidade. Conforme explica David Roas, a respeito da minificção fantástica espanhola: “o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade” (ROAS, 2001 apud ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 120)⁴⁴.

Porém, a partir da metade do século XX, conforme Gilda Neves da Silva Bittencourt (1999), a situação do conto se transforma substancialmente no Brasil com o aumento do número de autores e de livros publicados e o despontar de uma crítica especializada no gênero. Essenciais para essa transformação foram a realização do I Congresso de Contistas (São Paulo, 1956), o reconhecimento do gênero pela Academia Brasileira de Letras - que, no final da década de cinquenta, promoveu uma série de aulas sobre o conto e incluiu a narrativa curta na premiação do Prêmio Machado de Assis - e a criação de diversos concursos literários que impulsionaram a produção de contos no país e revelaram grandes contistas. Segundo Moriconi (2000, p.105), os contos dessa década já eram escritos “numa língua que já amadureceu, está mais uniforme e representativa daquela usada no cotidiano pelos brasileiros educados, de qualquer lugar do país”, resultado de uma busca por “formas de expressão peculiares, visando a uma autenticidade fundada na cultura nacional” (BITTENCOURT, 1999, p.61).

Com tais características, surgem mais dois “veios de exploração” conforme Hohlfeldt (1981). Primeiro, os contos psicológicos, iniciados no Brasil por Samuel Rawet (em 1956), centrados em personagens, sem enredos propriamente ditos e mais atentos “à pesada progressão do momento que se arrasta do que ao fluxo do episódio” (BARBIERI, 1986, p. 571). Depois, o conto de atmosfera, cujo marco de surgimento no Brasil é o livro *Laços de família*, lançado por Clarice Lispector em 1960. No caso específico de Lispector, a atmosfera que envolve tudo e todos em cada conto é a da “surpresa das coisas que são realmente novas e originais” (LINS, 1963 apud HOHLFELDT, 1981, p. 138) ou da “súbita revelação da verdade” (SANT’ANNA, 1977 apud HOHLFELDT, 1981, p. 138), que toma a forma de epifania - essa experiência “de

⁴⁴ No original: “lo irreal passa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad” (ROAS, 2001 apud ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 120).

caráter místico (enquanto revelação), gnóstico (enquanto conhecimento) ou filosófico (enquanto crise existencial), e até estético (enquanto percepção recriadora do mundo)” (GOTLIB, 1991, p.53). Segundo Gotlib, a principal especificidade dos contos da autora é a combinação de recursos narrativos da tradição com os dos novos tempos, ou seja, a inserção da epifania, “de índole moderna, enquanto consagração de um *momento especial* de vida interior”, numa estrutura rigorosamente clássica e linear (com início, desenvolvimento e final).

Para Schøllhammer (2004), na história das formas breves no Brasil, a grande contribuição de Lispector foi o uso da crônica como matéria-prima que “afastada do seu impulso no cotidiano perde sua referência concreta” e “depurada e enriquecida pelo toque criativo da escrita ficcional” comunica com uma “experiência humana mais universal”. Na segunda parte do livro *Legião Estrangeira* (1964), intitulada “Fundo da gaveta”, uma série dessas crônicas, de extensão mínima, mostra como tão poucas palavras podem operar o “milagre” de dizer mais, como Lispector descreve em “A pesca milagrosa”:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler ‘distraidamente’ (LISPECTOR, 1964, p.143).

Nos anos sessenta, período conhecido como a grande década do conto no Brasil (HOHLFELDT, 1981, p. 12), o conto passa por uma verdadeira explosão em termos de qualidade e quantidade (MORICONI, 2000). Dezenas de contistas são revelados ou solidificaram suas carreiras e dois fatos marcam a história do gênero no país: a realização do *I Concurso Nacional de Contos* - em 1968, pela Fundação Cultural do Paraná (FUNDEPAR) - e o crescente destaque dos contistas mineiros. Neste cenário, surgem dois nomes que se destacariam também na história da brevidade brasileira: o do vencedor do concurso realizado pela FUNDEPAR, Dalton Trevisan, e o do mineiro Rubem Fonseca.

As obras do paranaense Dalton Trevisan foram, desde seu início, marcadas pela expressão irônica do destino cruel do homem no ambiente urbano e pelo foco na relação homem-mulher e no universo familiar como cenários dessa crueldade. Sua escrita, submetida a um processo de constante condensação e subtração em busca do essencial e do mínimo, foi responsável por grandes inovações no uso da elipse e da fragmentação extremas no Brasil, conforme explica Hohlfeldt:

O escritor, porém, não diz tudo. Atua sobretudo pela sugestão. Entre uma e outra frase do diálogo, na passagem do diálogo à curta narrativa, os silêncios sugerem muito mais, e a “tradução” desta sugestão é feita evidentemente pelo leitor, de onde seu papel de conivente, de co-criador, que o envolve (HOHLFELDT, 1981, p. 164).

Em seu livro *Novelas nada exemplares* (1959), contos já considerados diminutos ainda obedeciam ao limite de algumas páginas, entretanto, no livro seguinte, *Cemitério de elefantes* (1964), a brevidade já havia dado o salto que levaria Trevisan a um papel importante na história das formas breves no Brasil: o conto “Uma vela para Dário”, de pouco mais de quinhentas palavras.

Segundo Sanches Neto, além dessas inovações, Trevisan também se colocava “fora da concepção tradicional de conto, criando uma forma de expressão pessoal que põe em xeque os parâmetros da crítica” (SANCHES, 1996 apud SPALDING, 2008, p.35), e que torna difícil a tradicional classificação de sua obra. Em seu primeiro livro, por exemplo, o título - *Novelas nada exemplares* (1959), paródia da obra de Miguel de Cervantes, *Novelas exemplares* (1613) - anunciava uma coletânea de novelas, embora se tratasse de um livro de contos. A representação quase documental da realidade em cada conto deste livro os aproximava de crônicas, mas aquelas “quase crônicas” eram “também uma representação mediante concentração, ampliação, por vezes caricatura, através de técnicas específicas, como a ironia, o humor ou o sarcasmo” (HOHLFELDT, 1981, p. 160), conforme explica Bosi:

A obsessão do essencial parece beirar a crônica, mas dela se afasta pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases, e faz de cada detalhe um índice do externo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na cidade moderna (BOSI, 2006, p. 17).

Assim, podemos dizer que na escrita de Trevisan agregam-se pela primeira vez no conto brasileiro grande número das características que se mesclariam posteriormente para atingir a brevidade extrema da minificção, tais como: grande concisão; natureza elíptica; fragmentariedade; personagens, espaço e tempo raramente descritos e início *in media res*.

Acompanhando os passos de Trevisan em direção a este “realismo cruel”, Rubem Fonseca também se destaca por seus contos de linguagem coloquial e estilo enxuto e contundente, posteriormente seguido por escritores como Ignácio de Loyola Brandão, Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll. Segundo Schøllhammer (2009, p. 28), Fonseca “renovou a prosa brasileira com uma economia

narrativa nunca antes vista”, uma comunicação súbita e compacta, que em 1967, no livro de contos *Lúcia McCartney* atingiu dimensões ainda inéditas no Brasil.

Neste livro, quatro contos chamam atenção por apresentar menos de trezentas palavras, são eles: “Âmbar gris”, “Os inocentes”, “Os músicos” e “Corrente”. Além das estratégias para obtenção da brevidade extrema, já exploradas por Trevisan, tais contos apresentam também forte hibridez genérica (com o texto jornalístico, o jargão científico), a quebra de expectativas encaminhadas para a problematização, os finais abertos, surpreendentes e paradoxais que exigem participação ativa do leitor e que levam a visões não convencionais do mundo, o humorismo cético e a ironia como atitudes distanciadoras que permitem o olhar questionador e crítico. No menor deles, Rubem Fonseca utiliza apenas 98 palavras e a paródia a uma modalidade textual (a corrente) para apresentar um retrato perturbador do sofrimento e da solidão e o prenúncio da perpetuação de ambos os sentimentos em um futuro que ele deixa aberto, para que o leitor (conhecedor da referida modalidade textual e das catástrofes que ela “profetiza”) o complete:

CORRENTE

Após meses de sofrimento e solidão chega o correio:
esta corrente veio da Venezuela escrita por Salomão Fuais
para correr mundo
faça vinte e quatro cópias e mande a amigos em lugares distantes:
antes de nove dias terá surpresa, graças a santo Antônio.
Tem vinte e quatro cópias, mas não tem amigos distantes,
José Edouard, Exército venezuelano, esqueceu de distribuir cópias,
perdeu o emprego.
Lupin Gobery incendiou cópia, casa pegou fogo,
metade da família morreu.
Mandar então a amigos em lugares próximos.
Também não tem amigos em lugares próximos.
Fecha a casa.
Deitado na cama, espera surpresa (FONSECA, 1994, p. 324) ⁴⁵.

Porém, a década de 60 também ficou conhecida no Brasil por outro fato marcante: “a instalação de governos militares e a adoção de formas de capitalismo que acentuavam as desigualdades sociais” levaram à “reflexão sobre os modos de funcionamento do poder, incluindo aí tanto a crítica ao sistema capitalista como principalmente ao autoritarismo institucional” (BITTENCOURT, 1999, p. 60). Em repúdio à ditadura, ao regime militar, à censura e ao cerceamento das liberdades individuais, as produções artísticas adquiriram “um caráter peculiar de conscientização

⁴⁵ Já um final implícito e, portanto, conforme Zavala (2004), de estrutura pós-moderna, como utilizado nas minificções propriamente ditas.

e denúncia” e “a literatura brasileira, a exemplo do que já acontecera nos países hispano-americanos, desenvolveu uma forma de narrativa curta que expressava uma nova relação com as estruturas de poder” (BITTENCOURT, 1999, p. 60).

Em termos estilísticos, Silviano Santiago (2002 apud SCHØLLHAMMER, 2009, p.23) ressalta que, nos anos posteriores ao golpe, o escritor brasileiro tinha duas opções - “ou retornava aos problemas estilísticos não resolvidos pelo realismo social”, “ou seguia a corrente latino-americana em direção a uma literatura mágico-realista e alegórica”. Em ambas as opções, mantinha-se igual compromisso com a realidade social e política, uma vez que a prosa fantástica e alegórica produzida durante o regime militar “desenvolvia, sob um intrincado jogo de metáforas, uma crítica áspera ao regime autoritário” (BITTENCOURT, 1999, p. 226). Na linguagem literária, tornou-se mais forte o uso de estruturas e vocabulário menos elaborados e mais coloquiais e de uma maior concisão, que, em alguns casos, apresentava um “gosto ácido do essencial” (BOSI, 2006, p. 16).

Na década de setenta, “o conto afirma-se como instrumento adequado para expressar artisticamente o ritmo nervoso e convulsivo” do cenário de “violência política e social” vivido no país (MORICONI, 2000, p. 281). Segundo Antonio Candido (1989), essa década surge marcada por importantes contribuições de linha experimental e renovadora, pela legitimação da pluralidade e pela ruptura generalizada do pacto realista “que dominou a ficção por mais de duzentos anos”. Então, a literatura mágico-realista e alegórica, já iniciada aqui por nomes como José J. Veiga e Murilo Rubião, é alavancada pela voga da ficção hispano-americana e o insólito assume um papel predominante. Além disso, o “Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força” passa a ser o foco de um tipo de escrita que agride o leitor ao mesmo tempo em que o envolve em textos “que penetram com vigor, mas não se deixam avaliar com facilidade” (CANDIDO, 1989, p. 214) – lembrando a analogia da luta de boxe de Cortázar. Para Candido, tais transformações impulsionaram o desvio da ambição criadora das grandes obras para o pequeno fazer de cada texto e para o crescimento da narrativa curta: “O ímpeto narrativo se atomiza e a unidade ideal acaba sendo o conto, a crônica, o sketch, que permitem manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante” (CANDIDO, 1989, p. 214).

Já no início dessa década, reforçando a importância dos autores mineiros na história do gênero, Elias José, Francisca Villas Boas, Marco Antônio Soares de Oliveira e Sebastião Rezende passam a divulgar, nos jornais (*O Coruja*) e revistas (*Mensagem*,

Cadernos 20 e Poleiro de Urus) do Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Guaxupé (MG), alguns textos muito “despojados, curtos, sintéticos”. Apresentados como única solução para resolver os dilemas da falta de tempo e da necessidade de comunicação rápida em um mundo que se perde, esses contos foram batizados por Elias José de “míni-contos” e defendidos por Sebastião Rezende em um manifesto publicado no segundo número da revista *Cadernos 20*, em 1971:

Miniconto (mini, maxicanto) é a visão do mundo. maneira de ser e agir. dinâmico, pois. miniconto, como rotulação possível de ser substituído: minipoema, minicrônica, minioromance, polimini ou minitudo. nunca menos, abrangente e variável como as mudanças de nosso tempo, instrumento maleável, conciso, objetivo, sintético, cioso de sua funcionalidade, aqui- agora, lá- sempre, ubíquo, polivante, verbivocovisual. com ele sentir e ver o mundo sem desperdícios e derramamentos. formalização das coisas com um mínimo de formas, um nada de fórmulas e um todo de formular, tecnicificar. arte para um tempo de sustos, de sínopes, porém feita com suor+palavras+lágrimas, para sintetizar o humano, o não-humano e o que há de vir. close-up. underground. fotografia tirada com os olhos e o ser. míni-formal, maxi-elaboração e vida. na época dos sintéticos e das sínteses. do microfilme. da pílula. dos comprimidos e das compressões. o artista míni se comprime em sumo, em suor e sangue, e comprime o (i)mundo na tarefa de expressar e expressar-se. para ele o míni conta. canta. e conta com o míni para expressar o maxi e maxi expressar-se. acredita na falência dos gêneros, porque limitadores da criação, mas o míni é um gênero (ou anti-gênero) elástico-dinâmico-mutável. gênero hoje-e-amanhã. nunca ontem. aqui vai uma mostra do míni que sofremos, criamos, fizemos e somos (REZENDE, 1971 apud ALMEIDA, 2010, p. 124 – grifo meu) ⁴⁶.

Em 1970, Elias José publica seu primeiro livro, *A mal-amada*, composto por dez “míni-contos”, dezenove contos e um “maxi-conto”, e em 1971, seu segundo livro, *O tempo, Camila*, o primeiro no Brasil a ter o subtítulo “míni-contos” na contracapa. Nas minificações dessas obras (e dos outros autores de Guaxupé) a brevidade é sustentada pela experimentação linguística, a concisão, a fragmentariedade, a natureza elíptica, a escassez de descrições espaço-temporais, as personagens raramente descritas, o início *in media res* e a simplicidade argumentativa, como já o havia sido em menor escala por Trevisan e Fonseca. Entretanto, Elias José inova pela hibridez genérica, produto da forte aproximação com a poesia, como nesta minificação:

FESTAS

Natal.

Uma estrela brilhava no fundo do copo. Sem sonhos e vazio, eu olhava uma árvore apagada.

⁴⁶ Neste manifesto, ficam nítidas as referências ao uso da brevidade para problematização e ataque dos limites do gênero (sob uma ótica pós-moderna e em consonância com o anti-conto proposto por Stevick, em 1971) e algumas características posteriormente atribuídas à minificação, como a estrutura protéica e o uso de quadros (ROJO, 2009).

Sem presentes para dar, sem ao menos enfeitar a
espera.
Carnaval.
Vesti os meus sonhos em côres berrantes. Na bôca
Um sorriso de samba. Minhas mãos apertaram
Sem nada receber ou doar. Fantasiei-me de palhaço.
Cinzas.
Bateram à porta, não ouvi. Sentada esperando,
encontrei-a tão triste. O beijo da espera tornara-se
amargo. Nas nossas cinzas a certeza de que, depois
dos sonhos, aleluias não há (JOSÉ, 1971, p. 85).

E pelo uso do fantástico como forma de “retratar a imagem eterna de nós mesmos” (ALMEIDA, 2012, p. 7), como na minificção abaixo:

ANIVERSÁRIO

E o bolo tomava conta da praça. Eu teria que apagar todas as velas: duzentas – número de anos comemorados. Já não havia mais sopro em mim, mas a multidão me empurrava para as velas, gritando:

__ Apaga! Apaga! Você não é tão môço?! Apaga! Apaaagaaa!

Precisava sentar-me e lembrar coisas distantes, caladas, mas não mortas. De outros tempos, outros... mas não tenho direito. Sou um animal raro, de vida eterna.

Durante toda a semana, jornais e televisões me entrevistaram. Pediam dados, queriam o meu segredo. Abri meu sorriso maior e desconversei para fazer mistério. Se eu dissesse que a vida me castigou, que de tanto pedir a morte, ela não veio, não me acreditariam.

Logo partirei o bolo, servirei pedaços dele. Depois pressinto que serei cortado e eles se servirão dos meus pedaços – querem viver tanto como eu. Não farei reação alguma, morrerei contente. Se Maria aparecer entre a multidão, com seus 19 anos e o seu corpo tormento, vou apontá-la como o meu segredo. Nossos corpos serão devorados juntos e não haverá mais motivo para eu querer a vida. E nosso filho morrerá no ventre, conseguindo a única felicidade: não nascer (JOSÉ, 1970, n.p.).

Também em 1970, o catarinense Péricles Prade, autor de três livros de poesias na década de sessenta, lança sua primeira antologia de narrativas curtas: *Os milagres do cão Jerônimo*. Em comparação com a obra de Elias José, pode-se dizer que Péricles Prade atinge a mesma brevidade através de estratégias semelhantes, porém nas obras do catarinense o fantástico surge ainda mais forte. A combinação de elementos insólitos e maravilhosos e de referências espaço-temporais escondidas e embaralhadas cria uma atmosfera mítica e profética e um universo indeterminado e circular que aproxima os textos de Prade das fábulas e contos mitológicos. Vestígios do contemporâneo aparecem através da intertextualidade, que remete a grandes nomes das artes como o do dramaturgo italiano Luigi Pirandello (no conto “A dentadura”), do poeta alemão Rainer Maria Rilke (em “A simples morte pelo punhal”) ou o do pintor holandês Vincent Van Gogh:

NO MUSEU

O pintor de roxas faces disse adeus à mãe e foi direto ao museu conversar com o seu quadro predileto. Trata-se do *Café à noite*, de Van Gogh.

Todos os dias, após o almoço, bate na porta da conhecida casa de arte e é recebido por Lipont, um simpático militar responsável pela guarda das telas. Há dez anos conversa com o homem de branco e de misteriosos cabelos verdes que se mantém de pé, bem perto da mesa de snooker. São velhos amigos?

O que o público não tem notado é a sensível modificação da bela pintura. O pintor de roxas faces, frustrado, fez um pacto com o homem branco e de misteriosos cabelos verdes: libertá-lo-ia do quadro se subvertesse todo o ambiente, pois odiava Van Gogh, o grande gênio. E assim foi feito.

O relógio, que no quadro marcava doze horas e quatorze minutos, está quebrado, assinalando quinze para as oito; sobre a mesa, sete bolas coloridas; desaparecido o taco; dos três lampiões, um apenas se encontra aceso; no chão manchas de sangue sugerindo luta; na parede vermelha uma rachadura em forma de V e a cabeça de todos os fregueses pendidas sobre as cadeiras. O famoso quadro está finalmente transformado.

Quando faz menção de levantar-se, o homem de branco e de misteriosos cabelos verdes pergunta, baixinho, se não irá libertá-lo.

- Ora, a libertação está em ti.

Sai zombando, mas não consegue ultrapassar a porta. O velho General Lipont retira um antigo punhal de suas costas. A polícia ainda o está examinando e os depoimentos de Lipont, por incrível que pareça, são considerados contraditórios (PRADE, 1976, p. 97).

Neste período, a produção desses autores já era reconhecida por alguns estudiosos como Nelly Novaes Coelho que, em 1973, na segunda edição de seu livro *O ensino da literatura – comunicação e expressão*, inclui, na seção dedicada à análise do conto moderno, orientações para a análise de “minicontos”. Partindo da definição de Sebastião Rezende, Coelho apresenta uma minificção de Luis Vilela (“Lembrança”, do livro *Tarde da noite*, de 1970) como exemplo daquela “fórmula condensada” que, numa época de “velocidade e rapidez”, ganhava “popularidade cada vez maior” (COELHO, 1973, p. 138).

Em 1975, Marina Colasanti publica *Zoológico*, livro composto por 53 minificções (entre dezenove e 187 palavras) - muito mais breves do que os de Elias José e Péricles Prade - e interrompidas apenas por quatro “histórias mais longas para quebrar o ritmo” (contos breves com no máximo 434 palavras), porém sem nenhuma indicação de gênero. Nessa obra já estão claramente expostas características que se tornariam marca registrada da minificção de Colasanti, como a brevidade e concisão extremas obtidas através de elipses e artificiosidade linguística, a dimensão estrutural especial do título, o final surpreendente e implícito, o fortalecimento da participação do leitor, a intertextualidade, o humor e a ironia. Um exemplo da combinação perfeita de tais elementos é a minificção 37:

37. tem razão

Levo tarântulas no bolso. Sem teias, permitem o trânsito da mão que as afaga, macias como gatas. E brincam com os dedos, brincam com as chaves.

Mas ontem, porque distraído não caçava as moscas com que as alimento nem atraía outros insetos, meu carinho às amigas felpudas foi mal recebido. Duas pontadas de dor selaram no meu dedo seu protesto. Depois da dança frenética não tive dúvida. Agulha e linha, costurei o bolso. “Outra coisa sem dúvida é o que querem as tarântulas.” Razão tem Nietzsche (COLASANTI, 1975, p. 87) ⁴⁷.

Além disso, o livro apresenta forte presença do elemento fantástico que surge na frequente proposta da metamorfose como possibilidade, solução e perigo constante de inversão de parâmetros e pontos de vista entre o humano-lógico e o animal-ilógico (como o próprio título lembra) ou vice-versa. Em relação às obras seguintes de Colasanti, *Zoológico* se destaca ainda por ser o único a apresentar ficções integradas ⁴⁸, como a seguinte:

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).

E a mais breve minificção publicada até hoje pela autora:

41. história só com princípio e fim

Bastou vê-lo a primeira vez para saber que havia chegado seu fim (COLASANTI, 1975, p. 95).

Em 1976, o amazonense Adrino Aragão lança o livro *Inquietações de um feto*, cujo conteúdo é apresentado na contracapa como “contos” e comentado no prefácio como “mini-contos”. A primeira parte da obra, intitulada “ficção”, contém vinte minificções (entre 66 e 353 palavras) e a segunda parte, intitulada “fatos”, traz sete contos um pouco maiores (entre duas e quatro páginas). Além das estratégias de brevidade extrema, Aragão utiliza apenas letras minúsculas, fato que dificulta a percepção do início das frases e dos pontos finais e leva o leitor a visualizar o texto, como se fosse, todo ele, um único e longo período. Três características marcantes são

⁴⁷ Referência ao texto “Das tarântulas” da obra *Assim falou Zaratustra* de Friedrich W. Nietzsche.

⁴⁸ Segundo Álamo Felices (2010, p. 222), microrrelatos integrados ou ficções integradas são conjuntos formados por textos narrativos muito breves que aparecem conectados a outros de mesma característica.

ainda o fantástico como questionamento da verdade, da realidade, da invenção e do onírico; o uso do escritor como personagem e de sua rotina como tema; e a referência a figuras e temas mitológicos e bíblicos, como nas minificções “vão de ícaro”, “rajá” e “parábola”. Em “a bruxa”, as dificuldades da escrita tornam-se desafios ainda maiores devido ao embate entre o escritor e o fantástico:

a bruxa

arremessou a ânfora na vidraça da biblioteca, a noite espatifou-se no oco da sala. das páginas do livro, deixado aberto na escrivaninha, saltou a bruxa montada na vassoura. antes que ele gritasse, a bruxa imobilizou-o, enquanto que da cartola pulou o urso de cordas batendo tambor. e, ao aceno da bruxa, o corvo, bicando a folha de papel da máquina de escrever, devorou o poema que o poeta nunca mais conseguiria escrever (ARAGÃO, 1976, p. 56).

E em “invenção”, o processo de concepção de algo novo é associado ao mito bíblico da criação do homem:

invenção

de barro, o primeiro homem. em seguida, vieram o segundo, o terceiro, o quarto, logo um exército deles. pisando o barro, os homens de barro marcharam. homem e barro, barro e homem. um, dois, feijão com arroz. de barro, não presta, seu bobo. vem o sol e parte ele todinho. o jeito é soprar. com força, mais força, como se você avivasse o fogo do fogareiro de carvão. ao sopro, o barro se fez homem. mais tarde, com o calor do sol, o homem partiu-se ao meio, mas seu criador já se ocupava com outros inventos.(ARAGÃO, 1976, p. 49).

Em 1978, Colasanti publica *A morada do ser*, no qual 75 minificções, descritas na capa da obra como “contos”, estão organizados de forma inusitada: cada um deles recebe o nome de um lugar dentro da estrutura de um prédio de apartamentos ⁴⁹. Na primeira página do livro, está a planta do prédio e na última página, a mesma planta é apresentada contendo os temas e hipotextos utilizados em cada minificção e nenhuma página do livro é numerada. Nessa obra, a autora utiliza as mesmas estratégias presentes em *Zooológico* para discutir a casa, o corpo, a palavra e o sonho como moradas que compartilhamos, com cada vez mais dificuldade, num mundo onde tempo e espaço parecem diminuir para tudo e todos. A minificção “Aptº 102”, por exemplo, apresenta a luta de um homem para se aproximar de seu sonho de morar “com vista para o mar”:

Aptº 102

Acordando via uma réstea de mar pela janela, entre prédios. Vestia o calção, respirava calistênico diante dos vidros abertos. Dez minutos. Depois tirava o calção. Chuveiro, terno, gravata e ônibus até a cidade. Todos os dias. Na volta o mar não se via, escuro.

⁴⁹ O livro se divide apenas em: Fundações, Portaria, Quarto de empregada, Elevador, Salão de festas, Poço de arejamento, Garagem, Playground, Lixeira, apartamentos (Aptº) de 101 a 107, de 201 a 207, de 301 a 307, de 401 a 407, de 501 a 507, de 601 a 607, de 701 a 707, de 801 a 807 e de 901 a 907, e coberturas C-01, C-02 e C-03.

Mas na repartição falava de ondas e sabia-se respeitado. Alcançara o sonho de todos, morava perto da praia (COLASANTI, 1978, n.p.).

Enquanto em “C-02”, a aglomeração predial nas grandes cidades é comparada à punição divina do Velho Testamento, diante da qual o protagonista empreende uma fuga semelhante à de Noé:

C-02

Todos os dias olhava do alto do seu terraço, e via mais prédios crescerem. Breve, acabariam todas as casas. Começou a construção do barco. Quando o casco acabou, os prédios cresciam mais altos. Logo o mar desapareceria. Começou a embarcar os animais. Quando o último casal entrou, o gabarito havia sido liberado. Logo, tapariam o céu. Começou a costurar as velas. Quando os pontos acabaram, já temia pelo sol. Mas ergueu os panos confiante e esperou pela manhã. Quando a brisa chegou, fez-se ao largo no que restava de azul (COLASANTI, 1978, n.p.).

Entretanto, com a chegada da década de oitenta, novas características somam-se às técnicas narrativas e à agilidade na escrita dominadas com maestria pela geração de setenta, responsável pelo *boom* do conto no país. A redemocratização, em meados dessa década, trouxe novos rumos ao processo literário, dando forma a uma vertente geralmente classificada pelos críticos brasileiros como pós-moderna:

O elemento mais utilizado para identificar essa vertente pós-moderna era a combinação entre a alta e a baixa literatura, propiciada pelo novo diálogo entre a literatura, a cultura popular e a cultura de massa, ou a mescla entre os gêneros de ficção e as formas da não ficção, como a biografia, a história e o ensaio. Todavia, a principal dimensão híbrida, na prosa da década de 1980, é resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 30-31).

Além de dialogar com outras artes e áreas do conhecimento, o conto dessa década passa a se voltar também para si mesmo “tentando revelar e explorar o seu processo de feitura e de criação” (BITTENCOURT, 2012, p. 282) e refletir “sobre como tais mecanismos afetam a percepção do mundo que se costuma reconhecer como real” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 30).

Em relação às temáticas, emergem o erotismo feminino e a problemática homossexual “no contexto totalmente urbanizado e erotizado” fornecido pelas grandes metrópoles para “as aventuras do corpo” (MORICONI, 2000, p. 391). Quanto à estrutura interna do conto da década de oitenta:

O que se nota especificamente nessas narrativas é a introdução de aspectos inovadores na organização do conto e uma preocupação manifesta de adequar os procedimentos de linguagem ao conteúdo ou ao contexto contemporâneo à história narrada, numa tentativa de aproximar os aspectos formais dos conteudísticos; por outro lado, a condensação e a síntese inerentes aos conto

se radicalizam em narrativas curtas e extremamente sintéticas que chegam a poucas linhas (BITTENCOURT, 2012, p. 283).

Em 1985, mais um fato reforça o reconhecimento da minificção no país: a editora Nórdica lança a segunda edição do livro *Zoológico*, desta vez contendo na capa o subtítulo “Mini contos fantásticos” e na orelha uma nota apontando Colasanti como uma das precursoras brasileiras do gênero ⁵⁰, uma vez que ela já vinha publicando “seus mini-contos, ou contos mínimos” no *Jornal do Brasil* desde 1972. A inserção de tais informações dez anos após o lançamento da obra mostra que, desde as publicações esparsas da década de sessenta, a minificção se fortaleceu, categorizou-se como forma literária através do manifesto de Guaxupé e dos primeiros livros nos anos setenta, e finalmente, nos anos oitenta, consolidou-se no meio literário juntamente com o nome de “miniconto”.

Em meio a este processo de consolidação e normalização, Marina Colasanti lança *Contos de amor rasgados* (1986), livro composto por 99 minificções nas quais as estratégias de brevidade extrema, as características da vertente literária pós-moderna e a discussão da situação das mulheres no Brasil aparecem fortemente associadas em uma forma brevíssima que já atingiu estabilidade na escrita da autora. A contracapa da obra, entretanto, confirma que o *status* da minificção ainda oscila ao apresentar assim seu conteúdo: “são minicontos, pequenas fábulas ou talvez curtos poemas em prosa”. O próprio título parece manter a confusão ao anunciar “contos de amor”, porém, a palavra “rasgados” traz o alerta de Colasanti: o que ela faz nessa obra não é “contar” histórias de “amor”, mas rasgá-las, abrindo espaço para que o leitor enxergue outras histórias por baixo da superfície tradicional e para que sua crítica irônica e bem-humorada extravase, reformulando de vez os limites da contística e da temática amorosa.

Até o final dos anos oitenta, outros autores continuaram a publicar minificções (Zulmira Ribeiro Tavares e Ignácio de Loyola Brandão, por exemplo), mas foi nos anos noventa que elas obtiveram maior divulgação e repercussão no Brasil. O início dessa nova fase deve-se principalmente ao sucesso do livro *Ah é?* (1994), no qual a concisão e o caráter elíptico na escrita de Dalton Trevisan chegam a um novo patamar nas 187 “ministórias” da obra - todas com menos de duzentas palavras e já nos limites da narrativa e da prosa. Nas obras de Trevisan, João Gilberto Noll, Fernando Bonassi e outros novos escritores de formas breves, a minificção brasileira tornou-se, a partir

⁵⁰ Embora, como já tenhamos visto, até hoje esta autonomia genérica não seja consenso.

dessa década, uma forma literária marcada pela temática urbana, pela “exposição de imagens objetivas, num estilo quase telegráfico”, pela sucessão rápida e dramática dos acontecimentos e por sua narrativa composta “integralmente de diálogos e cenas, como se o leitor presenciasse a situação em tempo real” (BITTENCOURT, 2012, p. 281). O fortalecimento de tais características juntamente com o crescimento da hiperbrevidade - impulsionada pela internet, a partir do ano 2000, ao limite de caracteres e toques - levaram a minificção brasileira a um corte taxonômico (como discutido por Lagmanovich, 2006) e ao emprego de novos termos para a diferenciação da antiga forma de minificção (os minicontos) e para o maior distanciamento do conto clássico: surgem a microficcção e a nanoficcção brasileiras.

Livros como *Ficcção brasileira contemporânea* (2009), de Karl Erik Schøllhammer, *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XX* (2008), de Beatriz Resende, *Geração 90: manuscritos de computador*, organizado por Néilson de Oliveira em 2001, e *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizado por Marcelino Freire em 2004, registram e estudam essas novas formas breves e seus criadores durante a década de noventa e os anos 2000 e têm gerado bom número de artigos, dissertações e teses sobre o assunto. Os precursores das três primeiras décadas (sessenta, setenta e oitenta), entretanto, continuam sendo pouco estudados e deixados de lado mesmo em estudos que relatam o surgimento da minificção no Brasil e, por isso, aparecem aqui analisados com mais detalhamento e posicionados como ponto final desta exposição. Por motivos semelhantes - poucas referências e muitos esquecimentos - encerro esta apresentação cronológica com a minificção de Marina Colasanti e o livro *Contos de amor rasgados*, focos desta dissertação, os quais passo a analisar exclusivamente no próximo capítulo.

2 A OBRA

2.1 MARINA COLASANTI E SEUS ESPELHOS

Marina Colasanti nasceu em 26 de setembro de 1937, em Asmara, então colônia italiana da Eritreia e atual território da Etiópia, na África. Sua família voltou para a Itália quando ela ainda era criança e, em 1948, emigrou para o Brasil devido à eclosão da Segunda Guerra Mundial. Artista plástica por formação, jornalista, publicitária, tradutora e escritora, Colasanti se destaca na literatura brasileira principalmente por sua produção destinada ao público infanto-juvenil - aclamada mais de uma vez com os prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e com o Jabuti – e por sua poesia – premiada duas vezes com o Jabuti pelos livros *Rota de colisão* (1993) e *Passageira em trânsito* (2009). Além dos contos e poemas, também fazem parte da obra de Marina Colasanti artigos, crônicas, ensaios e minificções, todos marcados por sua forma de contar histórias invertendo pontos de vista e revelando oposições com ironia e humor, por seu estilo conciso e elíptico e pelo uso de elementos maravilhosos e da temática feminina. Em seu livro de ensaios *Fragatas para terras distantes* (2004) e em diversas entrevistas concedidas a programas televisivos e a pesquisadores interessados em sua obra, essas características surgem como foco principal de discussão e são comentadas com profundidade inclusive por Colasanti, fornecendo abundante material para a análise de seus textos.

No ensaio “Um espelho para dentro” (COLASANTI, 2004), por exemplo, a história desses eixos que percorrem toda a obra de Marina Colasanti é contada por ela mesma. A partir da metáfora da literatura como um espelho ⁵¹, Colasanti comenta as escolhas que definiram seus próprios espelhos, sendo a primeira delas a de que seriam de metal polido e de fundo falso:

O espelho melhor para mim [...] não seria de vidro, mas de metal polido. Um metal capaz de refletir claramente, quando posto em boa luz e bem lustrado, mas disposto a escurecer ao meu comando. [...] Quando o metal brilhante atraísse a mão – ou o olhar -, não encontraria a resistência esperada, mas haveria de afundar, como se em finíssimas cinzas, acolhida por sua mesma temperatura, levada para dentro, cada vez mais para dentro. [...] E o meu espelho – ah, isso eu sentia como muitíssimo importante – haveria de refletir menos as coisas em si do que o avesso das coisas, a sua face guardada, lado

⁵¹ Segundo Colasanti (2004), a literatura é como um espelho que o escritor maneja na sombra e sobre o qual o leitor se debruça na luz, ambos misturando suas imagens na mesma superfície.

escuro da Lua, reverso de tapete, lado de dentro da casca, da concha, da rocha, da pele (COLASANTI, 2004, p. 105-106).

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

A segunda escolha de Marina Colasanti foi por um espelho pequeno, tendendo sempre a uma concisão e economia ainda maior: “eu o queria pequeno, embora capaz de amplos reflexos. Eu o queria do tamanho da palma da mão, companhia possível, a levar consigo como os pequenos espelhos que as damas romanas carregavam pendurados ao cinto” (COLASANTI, 2004, p. 106). Assim, Colasanti estabelece-se desde o início de sua carreira como escritora de gêneros breves, encantada pelas formas pequenas e precisas como instrumento para refletir imagens mais amplas. Essa predileção influencia também a estrutura das obras da autora e seu processo de escrita, muito comumente organizados a partir de diversos fragmentos que se unem para chegar a uma unidade ⁵², como “pedacinhos de pão, marcando um caminho a ser seguido pelo leitor, um caminho aparentemente sereno que o levará, porém, a cair em território enfeitado.” (COLASANTI, 2004, p.107). Tal estratégia pode ser observada já em seu primeiro livro, *Eu sozinha* (1968), onde os fragmentos de duas histórias se interceptam em contraste e complemento, como luz e sombra – ou, mais exatamente aqui, presente e passado – delineando um percurso que conduz o leitor até um amplo território, neste caso, o território da solidão.

E a terceira escolha, finalmente, foi a de que seu espelho teria duas faces: uma que funciona como um portal para a dimensão encantada dos contos de fada e outra que sempre reflete mulheres em primeiro plano. Os contos de fada - onde não há tempo nem espaço, tudo é do lado de dentro e inconsciente – surgem na obra de Marina Colasanti

⁵² Esta unidade pode ser textual - como no caso das minificções integradas - ou temática - como no caso de suas diversas obras sobre as mulheres, publicadas na década de oitenta, ou de cada um de seus livros de minificção, onde um tema central é construído a partir da união das visões apresentadas em cada minificção. Ambos os casos serão exemplificados posteriormente.

não apenas nos diversos livros do gênero publicados por ela (a partir de *Uma idéia toda azul*, em 1979), mas também pelo recorrente diálogo com elementos do gênero – desta vez consciente, racional e crítico – apresentado em vários de seus livros de outras formas breves. Já a face que se volta incessantemente para as mulheres está na base da própria essência da escritora - essência de mulher – e é de onde ela parte sempre que precisa assumir outras essências e buscar outros reflexos a cada nova personagem, cada nova história: “Pois, como poderia ousar qualquer mínima indagação sobre o mundo e sobre a vida sem antes estabelecer quem sou, e questionar minha posição entre os demais?” (COLASANTI, 2004, p. 109). Feminista declarada e interessada pelas questões de gênero desde antes do início de sua carreira literária, Colasanti aborda o universo feminino em muitos de seus espelhos e também em seus ensaios jornalísticos sobre comportamento os quais escreve desde o início da década de sessenta para jornais como o *Jornal do Brasil* (primeiramente) e o *Estado de Minas* (até hoje).

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

Eu fiz um e pensei: o que será isso? Eu não sabia qualificá-los, estamos falando de mais de trinta anos atrás. Fiquei muito surpresa porque não sabia a validade dessa coisa, esse produto estranho que aconteceu na cabeça. [...] E aí, a coisa me encantou muito (COLASANTI, 2007).

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

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

2.2 A MINIFICÇÃO DE MARINA COLASANTI

Foi a partir da criação de “O passarinho” que Marina Colasanti iniciou suas leituras e pesquisas sobre aquela nova forma literária e seu projeto de escrita de textos nos mesmos moldes, seguindo uma estrutura que seria aplicada a todos os seus livros de minificção: contos muito pequenos em si, mas que constituem um todo temático, ou seja, mais uma vez uma composição que parte de elementos mínimos para atingir um amplo reflexo. Apesar de publicadas no *Jornal do Brasil* desde 1972, essas minificções foram sendo produzidas dentro dessa estrutura temática até 1975, quando apareceram reunidas pela primeira vez no livro *Zoológico*. Nessa terceira obra da autora - após *Eu sozinha* (1968) e a coletânea de crônicas *Nada na manga* (1973) - migalhas de pão atraem o leitor até um território fantástico onde humor e ironia destroem conceitos e tradições, conforme Hélio Pellegrino explica no texto intitulado “Miniatura e vertigem” escrito por ele para a apresentação da obra:

O livro de Marina é **zoo-ilógico**, isto é: desmonta, confunde, desarruma, inquieta nossa **zoo-logia**, com o rigor e a precisão de um texto Zen. [...] um livro extraordinário, e seu oculto propósito – me parece – consiste em demolir, propedeuticamente, nossos preconceituosos conceitos, ou nossos conceituosos preconceitos. [...] Preparatoriamente, Marina Colasanti nos injeta a vertigem. Com implacável, irônico – e, por isso mesmo, bondoso – rigor. Suas miniaturas nos empurram no vórtice – e no vértice – do labirinto. [...] Peças aparentes de joalheria, suas curtas obras-primas, estão, em verdade, carregadas de tensões, oposições, relações e ambigüidades tão intensamente significativas que, uma vez deflagradas, se tornam matrizes estruturantes de catedrais e vitrais, e corredores que nos percorrem, e mosaicos bizantinos, lascas e faíscas de jóias que nos rodeiam, atravessando-nos. [...] O insólito irrompe, e nos assombra, no grave espaço aberto pelo exato – e enxuto – discurso de Marina Colasanti (PELLEGRINO, 1975, p. 11-12).

Em *Zoológico*, conforme o próprio título da análise de Pellegrino ressalta, dois traços importantes na obra de Marina Colasanti surgem pela primeira vez em proporções ainda inéditas. O primeiro é a brevidade, que, condensada em peças de joalheria, lascas, faíscas, miniaturas, atinge o rigor e a precisão do texto Zen (elaboração poética), a ambigüidade intensamente significativa (pela linguagem essencialmente conotativa) e o insólito (decorrente da elipse extrema e de sua capacidade de produzir zonas de indeterminação capazes de desrealizar a história)⁵³. Para chegar a tais níveis de concisão - ou seja, à minificção - Marina Colasanti explica que é necessário um trabalho de precisão muito exigente e uma sensibilidade especial para dosar e equilibrar proporções exatas como na receita de um prato muito delicado:

⁵³

Conforme explica David Roas (2010, p. 16-25) e já mencionado no Capítulo I.

Nada pode sobrar, nada pode faltar. Se faltar ele fica muito hermético; se sobrar, ele borra. [...] E nos minicontos⁵⁴, às vezes, eu vou tirando tudo, vou tirando tudo que é supérfluo, tudo que é supérfluo, tira, tira, tira, estica, estica, estica... aí de repente olho: ai meu Deus, está esticado demais! [...] Porque tem um ponto certo; é que nem bolo, tem um ponto em que ele tem que ficar penetrável – ele não pode ser impenetrável senão ele rejeita o leitor. Se você insiste muito na depuração, ele pode ficar impenetrável demais. Aí tem que abrir (COLASANTI, 2003).

E então, segundo ela, é necessário começar o processo inverso, pingando uma palavra aqui outra ali, mas “sem inchar demais porque senão você estraga” (COLASANTI, 2007).

Entretanto, conforme já discutido nesta dissertação, a hiperbrevidade não é o único elemento determinante na minificção, e, como a própria Marina Colasanti lembra, “achar que o miniconto é apenas um conto encolhido, isso é um equívoco fatal”, pois então se trataria apenas “de um produto de terceira classe” (COLASANTI, 2003). Para a autora, além da superfície mínima criada conforme as receitas já apresentadas, a minificção depende também de intensidade e tensão⁵⁵. E aí chegamos ao segundo traço destacado por Pellegrino como efeito principal de *Zooilógico*: a vertigem. Em suas minificções, Colasanti repete o movimento de transição entre iluminar e escurecer, superfície e interior, produzido por seus outros espelhos de metal polido e fundo falso, porém, dentro do brevíssimo texto, a maior proximidade entre esses opostos reforça suas diferenças – mais intensas – e torna brusco e repentino o movimento de alternância entre eles – mais tenso -, como a autora mesmo explica:

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

Desse movimento abrupto – tenso e intenso - entre estados opostos, surge a vertigem, sensação de desconforto e desorientação que ataca o leitor e que Colasanti aproveita a seu favor para desestruturar o lógico, os conceitos e os preconceitos em sua minificção de forte intenção crítica e funcionamento voltado para a quebra de expectativas e a problematização.

⁵⁴ Termo utilizado no Brasil nas décadas de 70 e 80 para referência à minificção.

⁵⁵ Também utilizadas por Cortázar como base para sua poética do conto, embora, para ele, fossem alcançadas através de outras estratégias.

Característico da minificção, esse tipo de funcionamento pode ser construído a partir de uma série de procedimentos ⁵⁶ que afastam o leitor de sua expectativa e visão inicial e o desafiam a reprogramá-las em uma nova leitura. Nos miniespelhos de Colasanti, esse desvio é preparado sub-repticiamente ⁵⁷ ao longo da narrativa até o momento em que uma ponta da história secreta irrompe bruscamente à superfície, puxando o leitor desavisado para dentro de um labirinto do qual caberá a ele encontrar a saída que o levará a um novo final ou a um novo princípio:

O miniconto funciona justamente quando dá o pulo do gato! Você vem vindo distraído e de repente ele te pega e...TCHUM! Vira de cabeça pra baixo a situação. Te põe em desconforto, descompõe, desfaz a organização na qual você vinha vindo. E essa desorganização ou te propõe uma nova forma de organização, ou justifica o princípio – quando você chega no final e dá aquele salto, você entende porque aquilo estava lá no começo. O que é fascinante no miniconto (COLASANTI, 2003) ⁵⁸.

Assim os finais e títulos catafóricos e implícitos convidam a sua ressignificação e à elaboração de novas leituras para além do término do contato visual com o texto, quando, segundo Colasanti, o miniconto finalmente se realiza no eco deixado por ele dentro do leitor (COLASANTI, 2007). Esse processo diferente de leitura é estimulado pelas minificções da autora devido não só a sua escrita elíptica e ambígua e a seus finais implícitos, mas também a sua natureza intertextual – conforme descrito por Zavala (2004; 2007) em seus estudos sobre a minificção pós-moderna ⁵⁹.

Bastante explorada por Marina Colasanti como recurso para a economia textual (como aponta Andres-Suárez, 2010) e para o diálogo satírico e paródico com a tradição literária ou social, a intertextualidade é também utilizada em suas minificções para garantir os mecanismos de tensão e intensidade de duas maneiras distintas. A primeira consiste em transformar a história superficial em hipertexto, mantendo o leitor desde o início envolvido em identificar elementos que confirmam sua familiaridade com a

⁵⁶ Conforme Fernández Pérez (2010, p.133), já citado no Capítulo I.

⁵⁷ Conforme descreve Piglia (2004), já mencionado no primeiro capítulo desta dissertação: com a arte da distorção, perversamente enganando e confundindo o leitor.

⁵⁸ Aqui a definição de Colasanti corrobora a de Andres-Suarez – já apresentada no Capítulo I - sobre a capacidade da minificção de “sacudir emocionalmente o leitor e obrigá-lo a questionar sua primeira leitura” e sobre a importância dos finais surpreendentes e interrogantes da minificção para levar “a repensar todo o conto, se de verdade revela uma ordem diferente da que acreditávamos que guiava nossos passos” (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 67).

⁵⁹ Segundo a teoria de Zavala (2004), tais marcas da escritura pós-moderna caracterizariam a minificção de Marina Colasanti como “minificção propriamente dita” e não como “minicontos”. A mesma teoria, entretanto, não comporta tão facilmente a minificção da autora no que diz respeito ao critério de extensão, uma vez que Zavala estabelece o limite de 200 palavras para qualquer tipo de minificção (minicontos, microrrelatos ou minificção propriamente dita) e que Colasanti ultrapassa tal limite em muitos de seus miniespelhos.

narrativa e garantindo assim sua vertigem diante do inesperado assalto da história secreta, que traz em si os elementos de crítica e oposição necessários para a tensão e intensidade da minificção de Colasanti. Um exemplo dessa construção é “Poço”, minificção que faz parte de *A morada do ser* - segundo livro de minificções de Marina Colasanti, publicado em 1978:

Poço

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

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

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

Navega agora o menino na ondulante ponta do feijão. Voa na tenra extremidade que cresce. Nunca esteve tão longe. Centro do espaço, apóia-se no vento. Uma gaivota desde a correnteza. O olhar que vai no azul parece não ter volta. Estalam folhas-asas junto ao caule. Breve, lá embaixo, a mãe procurará por ele, hora do almoço. E será preciso voltar.

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

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

Aptº 901

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

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

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

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

A costela no chão secava para o novo lugar.

E levantando-se foi momento de fincá-la, com quanto amor, no barro. E soprar (COLASANTI, 1978, n.p.).

Essa construção é um dos traços marcantes de *A morada do ser* (1978), obra na qual a intertextualidade é revelada de forma inesperada não apenas no final de cada minificção, mas também no final do livro, quando o leitor se depara com mais uma surpresa: a planta do prédio de apartamentos apresentada no início é então oferecida ao leitor com novos títulos que confirmam a referência intertextual de grande parte das

minifichões. Então, a intertextualidade revelada no final da história secreta de “Apt° 901” é reafirmada pelo título “Adão e Eva” e mesmo a minifichão “Poço” (cuja intertextualidade era construída na história superficial) tem seu final reconfigurado pelo título “A galinha sem ovos de ouro”, o qual confirma a referência à história de “João e o pé de feijão”, mas ao mesmo tempo diverge dela ⁶⁰ em uma releitura paradoxal.

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

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

E ainda:

A primeira edição não tinha numeração nas páginas. [...] Para mim era mais um artifício para deixar o leitor fora de um espaço tradicional de leitura e dentro de um espaço plural de corredores de andares e de presenças. Onde ele poderia ler como quisesse (COLASANTI, 2007).

Além de todas essas características citadas até aqui, *Zoológico* e *A morada do ser* somam exemplos de um traço acentuado da escrita de Marina Colasanti que ela empregaria ainda em muitas de suas obras, em prosa e em poesia, em espelhos mínimos ou nem tanto e que se tornaria uma marca registrada de sua minifichão: o humor. Incorporado à postura crítica e problematizadora dos textos da autora ⁶¹, o humor de Colasanti é o feitiço final utilizado para esconder completamente as armadilhas preparadas para o leitor, ou, segundo ela mesma, uma maneira mais simpática de dizer coisas um pouco terríveis, em vez de dizê-las com muita afirmação ou com um tom de autoridade (COLASANTI, 2007). Este último elemento completa a definição de

⁶⁰ No título da minifichão a preposição “sem” alerta para esta divergência, uma vez que no conto inglês “João e o pé de feijão” (escrito por Benjamin Tabart em 1807) os ovos de ouro são uma das riquezas que o herói traz para sua mãe ao retornar.

⁶¹ O humor é apontado por Nogueroles (2010) e Fernández Pérez (2010) como atitude distanciadora adequada para realizar o processo de carnavalização da tradição e de visão cética, que, assim como o virtuosismo intertextual e as obras abertas, estão entre os traços mais significativos do pensamento pós-moderno no campo da literatura.

minificação adotada por Colasanti, trabalho de precisão e delicadeza na combinação de intensidade, tensão e humor:

Miniconto trabalha com o humor, quer dizer, esse é o meu conceito de miniconto porque é um gênero pouco trabalhado, portanto pouco analisado. A minha postura é que o miniconto tem um conteúdo dramático, um conteúdo intenso. Você pode num ou noutro aliviar, manter um ou outro jocoso porque também senão ninguém aguenta e você tá fazendo um livro de filosofia disfarçado de contos. O conteúdo do miniconto tem que ser denso e o humor serve porque a pessoa entra de alma leve porque tem um colorido do humor e aí fica com o pé preso na armadilha e sacode o pé e não dá mais para sair. Aí eu já prendi o pé do leitor. Ele sendo muito curto, você não tem espaço para ação, você tem que ser muito cuidadoso, não pode fazer descrições, acertos temporais, explicar o caráter da personagem. Você serve carne crua, tem que ser rápido o jogo! Muito rápido e ao mesmo tempo você tem que dar ao leitor os elementos essenciais porque quando você chegar ao fim do conto e virar a mesa, ele tem que estar com os dados na mão senão ele não te acompanha. É necessário que ele venha com você. Ele tem que vir com você e ao mesmo tempo se surpreender. É um jogo muito delicado, muito bonito (COLASANTI, 2013b).

O processo de elaboração desse seu jogo delicado é descrito com maestria em “Um tigre de papel”, metáfora de seus próprios miniespelhos, sempre prontos a atacar o leitor desavisado que inocentemente aceita o convite da autora para adentrar em sua narrativa ⁶². Em contraste com a riqueza e a leveza do estilo rococó (história na superfície), a natureza feroz do tigre se materializa lentamente, não pela palavra, mas por seus vestígios (elipses, pontas de icebergs), e se intensifica ao se aproximar cada vez mais de seu oposto – primeiro farejando, depois roçando - em movimentos descritos por verbos tão delicados, embora cada vez mais perigosos. A tensão cresce em um salto - um movimento brusco que produz vertigem – e se confirma por algo tão leve quanto a palavra não escrita: um contraste sonoro entre o miado terrível e o tilintar de cristais. Então, o que parecia domesticado pelo escritor e desvendado pelo leitor revela a força e a velocidade latente em seus músculos tensionados e assume a direção da narrativa que agora avança estraçalhando e derrubando seu cenário anterior, totalmente invadida pela natureza de sua história secreta. A possibilidade de um final em que o escritor retome a palavra e domine a narrativa é totalmente destruída por uma nova ameaça que avança lentamente e cai sobre o escritor e sobre o leitor na forma de um ponto final que interrompe bruscamente a narrativa causando nova vertigem:

Um tigre de papel

Sabendo que a ele caberia determinar seus movimentos e controlar sua fome, o escritor começou lentamente a materializar o tigre. Não se preocupou com

⁶² O título funciona como uma metáfora para a natureza indomável da minificação tão bem descrita no “Manifiesto del minicuento” (publicado na revista colombiana *Zona* e já citado no primeiro capítulo desta dissertação) e que, segundo o mesmo texto, sempre prepara uma punhalada final – ou, no caso deste miniconto de Colasanti, uma patada final - que revela então sua exata dimensão.

descrições de pêlo ou patas. Preferiu introduzir a fera pelo cheiro. E o texto impregnou-se do bafo carnívoro, que parecia exalar por entre as linhas.

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

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

O quarto parágrafo pareceu ao escritor momento ideal para ordenar ao tigre que subisse com as quatro patas sobre o tamborete de *petit-point*. E já a fera aparentemente domesticada tensionava os músculos para obedecer quando, numa rápida torção de corpo, lançou-se em direção oposta. Antes que chegasse a vírgula, havia estraçalhado o sofá, derrubando a mesa com a estatueta de Seves, feito em tiras o tapete. Rosnados escapavam por entre letras e volutas. O tigre apossava-se da sua natureza. Já não havia controle possível. O autor só podia acompanhar-lhe a fúria, destruindo a golpes de palavras a bela decoração rococó que havia tão prazerosamente construído, enquanto sua criatura crescia, dominando o texto.

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

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

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

- FIM - (COLASANTI, 1986, p. 207).

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

2.3 CONTOS DE AMOR RASGADOS - OS MINIESPELHOS DA NOVA MULHER

Na década de oitenta, um conjunto de mudanças iniciadas no Brasil, ainda nos anos sessenta, finalmente começou a mostrar em estatísticas e leis a consolidação de seus objetivos. Impulsionadas pelo aumento da participação feminina no mercado de trabalho, pelo acesso da mulher à educação formal e a métodos contraceptivos mais eficientes e pela instituição legal do divórcio, muitas mulheres brasileiras reivindicaram “outras maneiras de ser uma mulher, para além das funções idealizadas de esposa, mãe e dona de casa” e obtiveram importantes avanços no reconhecimento destas novas

possibilidades (PEDRO, 2012, p. 256)⁶³. Em meio a tais transformações, coube à geração de Marina Colasanti, intermediária entre as pioneiras das lutas anteriores e a “nova mulher” ainda em construção, a responsabilidade de “aprofundar certos pontos, analisar o que foi feito, pensar e repensar tudo infinitas vezes, no esforço de tornar as coisas mais claras, dentro e fora de nós, rumo ao futuro” (COLASANTI, 1988, p. 9) e, principalmente, de se manter “em trânsito”⁶⁴:

Somos mutantes, mulheres em transição. Como nós, não houve outras antes. E as que vierem depois serão diferentes. Tivemos a coragem de começar um processo de mudança. E porque ainda está em curso, estamos tendo que ter a coragem de pagar por ele. [...]

Tudo começou tão ontem, que de fato ainda está começando. Se olharmos para frente, veremos umas poucas pioneiras antes de nós. E se olharmos para trás veremos uma grande multidão que somente agora começa a acordar. A mudança não se fez. Está se fazendo. E, no “durante” do processo, impossível ter as respostas e as soluções já computadas (COLASANTI, 1981, p. 10).

Ciente dessas responsabilidades, Colasanti integra-se nessa época de forma intensa à tarefa de transformar e construir o espaço feminino dentro da nova realidade social e passa a dedicar-se ainda mais a tal tarefa através de sua escrita: “Mulher, vou escrevendo meu caminho. Um caminho que, para todas nós, é daqui pra frente” (COLASANTI, 1981, p.7). Ao longo dos anos oitenta, a autora atua como *tourné* do Departamento de Estado dos Estados Unidos para contatos com centros de estudo da mulher, entidades e personalidades feministas, participa como membro ativo do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (entre 1985 e 1989) e, com seus livros e textos jornalísticos, torna-se conhecida pelo “diálogo inteligente e corajoso com os problemas, preconceitos e ocultações ou ousadias que se misturam” no processo de redescoberta da mulher então em curso (COELHO, 2006, p.586). Exemplos desse diálogo podem ser vistos em seus diversos artigos sobre a situação feminina, escritos principalmente para a revista *Nova* desde meados dos anos setenta, mas novamente publicados nos anos oitenta reunidos em três livros: *A nova mulher* (1980), *Mulher daqui pra frente* (1981) e *Aqui entre nós* (1988). E também em *E por falar em amor*, ensaio inédito lançado em 1984, no qual Colasanti apresenta diversas visões sobre o relacionamento entre homem e mulher e propõe a reorganização dessas ideias para a ruptura de preconceitos e para a defesa de um novo papel feminino nessas relações: não mais sob o poder do homem e dotada de liberdade individual de escolha.

⁶³ As mesmas mudanças são apontadas por Rocha (2009, p. 182) como propulsoras da luta pelos direitos femininos e da entrada das mulheres em cenários antes exclusivamente reservados aos homens.

⁶⁴ “Mas as mulheres já sabem que sua verdade não está aqui nem acolá. Está aqui e acolá. Está em trânsito.” (COLASANTI, 1988, p.7).

Na ficção publicada por Marina Colasanti nos anos oitenta, sua dedicação às mesmas questões continua. A temática feminina recebe maior destaque nos contos de fada de *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), vira tema principal de um livro infanto-juvenil (*Uma estrada junto ao rio*, de 1985) e, mais uma vez seguindo a estratégia de partir de pequenas migalhas para chegar a um amplo território enfeitado, atinge seu ápice na obra da autora exatamente ao se espalhar pelos diversos miniespelhos de *Contos de amor rasgados*. Nesse terceiro livro de minificções, as discussões e propostas levantadas em *E por falar em amor* (1984) são exploradas juntamente com as características da brevidade extrema e da vertente literária pós-moderna (conforme apontado por Nogueira, 2010) em lâminas de espelho que refletem em primeiro plano diversos papéis e momentos das mulheres ao longo do processo de redescoberta trilhado por elas naquele período da história brasileira. O resultado é mais um livro onde a concisão extrema, o jogo de oposições, a intertextualidade e o humor continuam a quebrar expectativas, a causar vertigens e a propor reflexões e ressignificações mesmo após o ponto final, conforme o texto na contracapa da obra ressalta:

Feminino, este livro não diz respeito apenas às mulheres. A feminilidade de Marina está numa intuição aberta aos sentidos e aos sentimentos, que extravasa as meras aparências da realidade do senso comum. São minicontos, pequenas fábulas ou talvez curtos poemas em prosa. Delicados, perturbadores, surpreendentes. O misto de estranhamento e identificação que cada texto provoca nos acompanha para além do ponto final (CONTOS..., 1986, n.p).

Já no título da obra, esse movimento de abertura para o consequente extravasamento de sentidos e sentimentos é descrito em um jogo de oposições entre o enredo tradicionalmente oferecido à mulher pela sociedade e pela literatura – o amor – e o rompimento com os estereótipos e as convenções em tal enredo, os quais, após rasgados, deixam entrever o que mantinham escondido e permitem emergir novos caminhos para relacionamentos entre homens e mulheres ⁶⁵. Seguindo a mesma metáfora, as minificções da obra expõem diferentes visões sobre os sentidos e sentimentos atribuídos às mulheres, atacam-nas com ironia e humor ao revelá-las em oposição constante – tensa e intensa – com o que se esconde em seu avesso e abrem espaço para que venham à tona denúncias e renovações tão ansiadas pelas mulheres de

⁶⁵ Em *E por falar em amor* (1984), Marina Colasanti explica ter escolhido elaborar suas ideias sobre o comportamento amoroso a partir do ponto de vista de nossa cultura e “em torno da relação heterossexual, não por ignorar a importância do sentimento homossexual”, mas por ter optado por escrever apenas sobre o que conhece “com algo mais do que a razão” (COLASANTI, 1984, p.14).

então. A intertextualidade e o humor surgem nesses miniespelhos mais uma vez como parte da armadilha de Colasanti para garantir o controle sobre a alma do leitor ⁶⁶enquanto o arrasta para o território cada vez mais denso e polêmico de suas histórias secretas, nas quais três temas se repetem e se acrescentam, como grandes eixos que se estendem ao longo da obra e também do momento de mutações profundas na sociedade brasileira da época: **os estereótipos de gênero, a violência contra a mulher e a sexualidade feminina.**

A relevância crescente de tais temas naquele cenário nacional e na literatura de Marina Colasanti é confirmada por sua presença nos livros de contos de fada da autora ⁶⁷ e nas duas primeiras obras de sua trilogia de minificção. Entre as 66 minificções de *Zoológico* (1975), “Uma história de amor” e “Semelhança” trabalham respectivamente com os estereótipos da presa e predador mostrando dois finais diferentes para uma mesma história de “domesticação” do animal-mulher ⁶⁸, enquanto “Porém igualmente” narra um trágico caso de violência doméstica. Entre as 75 minificções de *A morada do ser* (1978), “Aptº 703” discute os papéis de dominação e passividade sexual comparando homem e mulher às tradicionais personagens de oficial e índio dos filmes de Velho Oeste, enquanto “Aptº. 803” questiona a falta de planejamento familiar levando o estereótipo do instinto materno ao extremo da animalidade. Mas é, finalmente, entre as 99 minificções de *Contos de amor rasgados* que a discussão desses temas se espraia ainda mais: oito discutem os estereótipos de gênero, oito apresentam histórias de violência contra a mulher e oito giram em torno da sexualidade feminina, formando três grandes grupos temáticos entrecidos no rico material sobre relacionamentos que estrutura a obra.

Em cada um destes grupos temáticos é possível observar que cada minificção mostra um aspecto diferente do mesmo tema e todas juntas se complementam em um quadro mais amplo da situação problematizada, seguindo a mesma organização utilizada por Colasanti em seus outros livros de minificção. Além disso, cada grupo possui pelo menos uma minificção que funciona no grupo do mesmo modo que o final característico dessa própria forma literária: como o golpe desestabilizador que rompe

⁶⁶ Garantir que “a alma do leitor” estaria “sob o controle do escritor” durante todo o tempo da leitura era o objetivo da estrutura proposta por Poe: o conto de efeito ou de impressão (POE, 2004, p. 213).

⁶⁷ Como em dois (“Um espinho de marfim” e “Entre as folhas do verde O”) dos dez contos de *Uma idéia toda azul* (1979) e em três (“A moça tecelã”, “A mulher ramada” e “Doze reis e a moça no labirinto do vento”) dos treze contos de *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982).

⁶⁸ Conforme a temática do livro, que inverte parâmetros e pontos de vista entre o humano-lógico e o animal-ilógico e vice-versa.

totalmente com o que vinha sendo contado até ali ⁶⁹ e abre inesperadamente uma saída, através da qual uma protagonista feminina adquire o controle de novas possibilidades para sua existência. Como resultado dos movimentos bruscos de alternância e reviravolta no breve e conciso espaço dos miniespelhos, a vertigem habitual surge no final e para além de cada uma das minificções do livro, mas em *Contos de amor rasgados* é acompanhada por outros efeitos colaterais, sobre os quais o leitor é avisado no início do livro. Em um intrincado diálogo metaficcional, o “Prólogo” mostra o que acontece ao leitor após a leitura de um texto com as características de “Um tigre de papel”, completando assim, em um espaço mais amplo, o mesmo ciclo de volta ao início ⁷⁰ que Colasanti considera intrínseco da minificção e essencial na proposta de leitura ativa e de novas formas de organização de ideias que tal forma literária estimula:

Enfim, um indivíduo de idéias abertas

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)

Devido a suas características formais e temáticas, os miniespelhos de *Contos de amor rasgados* provocam “coceiras”, irresistíveis impulsos ao questionamento. A decodificação retroativa de seus enigmas conduz à “beatitude”, mas, no eco deixado dentro do leitor, novos “encaixes” continuam sendo realizados: para além das palavras de Marina Colasanti outras ideias e espaços se conectam e se ampliam rumo à abertura necessária para a ressignificação da minificção concluída e para a construção de novos comportamentos nas relações entre homem e mulher.

2.3.1 OS ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO NA CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA CONDIÇÃO FEMININA

Segundo Carla Bassanezi Pinsky, em seu estudo intitulado “Imagens e representações” (2012, p. 467-543), os modelos de feminilidade e as imagens de mulher se consolidaram no Brasil durante o período entre o começo do século XX e o início da década de sessenta. A partir daí, tais modelos e imagens passaram a ser questionados e confrontados por novas referências que surgiam do contato cada vez mais profundo das

⁶⁹ “a enorme pata do tigre abatendo-se sobre ele obrigou o texto ao ponto final” (COLASANTI, 1986, p. 208).

⁷⁰ “quando você chega no final e dá aquele salto, você entende porque aquilo estava lá no começo” (COLASANTI, 2003), ou, conforme Andres-Suárez (2010) quando a minificção sacode emocionalmente o leitor e o obriga a questionar e repensar sua primeira leitura, buscando uma nova ordem possível.

mulheres com o ensino superior e com o mundo do trabalho produtivo. Ao longo desse processo, a década de oitenta se destacou no país como um período marcado por grandes avanços rumo à reinvenção de papéis femininos na família e na sociedade brasileiras (SCOTT, 2012, p. 24) e durante o qual as mulheres carregavam em si, além das dúvidas constantes decorrentes do rompimento com antigas “certezas”, o desconforto de não atenderem completamente nem (mais) aos padrões antigos, nem (ainda) aos recentes ideais, e a urgente necessidade de solidificar “novas verdades”:

Saímos de um estado que, embora insatisfatório, embora esmagador, estava estruturado sobre certezas. Isso foi ontem. Até então ninguém duvidava do seu papel. Nem homens, nem muito menos mulheres. [...] A certeza a que renunciamos estava solidificada através de séculos, protegida por argumentações convincentes, que lançavam mão da natureza, do instinto, das vontades divinas, da missão fundamental. [...] Se dúvidas havia, foram devidamente sufocadas. Até chegar em nós. As viradoras de mesa. Agora lá está a mesa virada, a louça toda no chão. Mas percebemos que, enquanto duas pernas estão para o alto, outras duas teimam em ficar cravadas no chão, recusando o equilíbrio. São de alguma maneira, as correspondentes das nossas raízes. Sim, nossa nova verdade é muito bonita. Achamos que existimos não só para ser mães, como para muitas outras coisas. Achamos que a cabeça, e não a musculatura, determina a força. E que, com a cabeça que temos, não precisamos de ninguém tomando conta da gente. Temos certeza disso? Temos. Mas a certeza maior, aquela que tranquiliza, é feita também de vivência. E essa não temos (COLASANTI, 1981, p. 10)⁷¹.

As diversas nuances desse cenário são utilizadas por Marina Colasanti também na composição de uma série de minificções em *Contos de amor rasgados*. Nesse grupo temático - formado por “Sem novidades do *front*”, “Sem novidades do *front* II”, “No aconchego da grande mãe”, “A honra passada a limpo”, “Canção para Hua Mu-lan”, “Ela era sua tarefa”, “Apoiando-se no espaço vazio”, e “Nunca descuidando do dever” – os enredos giram exclusivamente em torno dos estereótipos de gênero, de como mulheres e homens se movimentam para preservá-los ou renová-los e das razões e consequências desses movimentos. A análise desses miniespelhos em conjunto faz emergir uma imagem mais ampla do lento e complexo processo de reinvenção da mulher em curso naquela época e dos diferentes estágios desse processo vividos pelas protagonistas, em sua maioria ainda com raízes fortemente presas ao passado, mas, em certos casos visualizando um futuro diferente e até mesmo virando a mesa, em total consonância com a escrita de Colasanti e da minificção.

⁷¹ Nas palavras de Marta Suplicy - outro nome importante para a história do movimento feminista no Brasil na década de oitenta - em seu livro *A condição da mulher* (1984): “Estamos ainda engatinhando, entendendo parcialmente, e somente a experiência e poder pensar sobre ela vão poder mostrar os caminhos” (SUPLICY, 1984, p. 10).

O ponto de partida para a discussão sobre estereótipos de gênero em *Contos de amor rasgados* é, porém, sempre o das mulheres ainda em total identificação com os papéis mais tradicionais e avidamente apegadas às certezas que tais papéis lhes garantem, como acontece em “Sem novidades do *front*” e “Sem novidades do *front* (II)”. Nesses dois miniespelhos, as protagonistas são esposas diante de um cenário que muitas vezes ao longo da história forçou as mulheres para fora de sua zona de conforto e para além dos limites impostos a elas - a guerra – e as fez conviver com a ausência de um elemento central para a sustentação de muitos de seus papéis – o marido. Entre as duas histórias, Colasanti tece uma teia imperceptível à primeira vista, mas que as une de forma muito íntima para compor mais uma armadilha inusitada da autora:

Sem novidades do *front*

Esperava que o marido voltasse da guerra. Durante os primeiros anos, quando ele certamente não chegaria, preparou compotas. Depois, a partir do momento em que o regresso se tornava uma possibilidade iminente, assou pães, e a cada semana uma torta de peras, enchendo a casa com o perfume açucarado que, antes mesmo do seu sorriso, lhe daria as boas-vindas.

Um dia chegou o vizinho da frente. No outro chegou o vizinho do lado. E seu marido não chegou. Voltaram os gêmeos morenos. Voltaram os três irmãos louros. E seu marido não voltou. Aos poucos, todos os homens da pequena cidade estavam de volta a suas casas. Menos um. O seu.

Paciente, ainda assim ela espanava os vidros de compotas, abria em cruz a massa levedada, e descascava peras.

Há muito a guerra havia terminado, quando a silhueta escura parou hesitante frente ao seu portão. Antes que sequer batesse palmas, foi ela recebê-lo, de avental limpo. E puxando-o pela mão o trouxe para dentro, fez que lavasse o rosto na pia mesmo da cozinha, sentasse à mesa, enfim um homem no espaço que a ele sempre fora dedicado.

Encheu-lhe o copo de vinho, serviu-lhe a fatia de torta. Profunda paz a invadia enquanto o olhava comer esfaimado. E esforçando-se para não perceber que aquele não era o seu marido, começou a fazer-lhe perguntas sobre o *front* (COLASANTI, 1986, p.151).

Nessa minificção, o enredo é apresentado por inteiro já na primeira frase e se desenrola a partir daí de forma contínua, sem intercepções ou pistas que alertem para a iminência de uma história secreta. Ao longo do texto, a rotina da espera é apresentada em seus diferentes momentos, partindo da primeira onda de ansiedade e tensão (marcada pelo tempo gasto no preparo de compotas, pães e tortas), passando pelas breves oscilações de expectativa e frustração (causadas pelas chegadas e retornos de todos, menos de um), até a linha estável da paciência e da repetição mecânica que transforma os antigos preparativos em meros passatempos. É então que uma silhueta faz emergir outra vez aquela torrente inicial de sentimentos, enchendo a protagonista e o leitor de nova esperança de ver tal enredo chegar ao seu final tradicional, o reencontro. A expectativa se prolonga e se confirma através de cada um dos elementos seguintes: é

um homem, ele é colocado no espaço que a ele sempre fora dedicado e a protagonista é invadida por profunda paz. Mas então, com um único golpe abrupto, Marina Colasanti traz à tona a história secreta e, imediatamente depois, a esconde novamente, fazendo o leitor, afetado pela vertigem, duvidar do que tão rapidamente pôde vislumbrar.

Ao concluir o texto com a retomada da história superficial, a autora repete em seu miniespelho a postura da protagonista e de muitas mulheres, que fecham os olhos à realidade para garantir a realização da cena para a qual foram preparadas. Para o leitor, entretanto, já não é possível apagar o que percebe, e o final chega como um novo início de leitura e de questionamento da minificção e do estereótipo de esposa, ambas dependentes do interlocutor masculino para encontrarem seu final esperado. A nova história, mesmo encapsulada em tão poucas palavras, abala as estruturas da cena final e do papel feminino, os quais “rasgados” deixam entrever o drama da mulher incapaz de se sentir em paz em qualquer tarefa - doméstica ou não - que não tenha no bem-estar de um homem - independentemente de quem ele seja - seu objetivo final e, portanto, emocionalmente dependente dessa relação de subserviência que lhe dá paz, mas ao mesmo tempo a aprisiona. Após esses novos encaixes, o título “Sem novidades do *front*”⁷², que primeiramente parecia referir-se apenas a um dos obstáculos enfrentados pela mulher à espera, passa a referir-se a uma condição que atravessa todo o texto, a confirmar a não concretização do final esperado, a resumir o final aberto da minificção, mas principalmente a expor a ausência ou reduzida quantidade de mudanças e avanços no *combate* a tais crenças e posturas femininas.

Imediatamente após essa minificção, *Contos de amor rasgados* apresenta “Sem novidades do *front* (II)”, estabelecendo assim uma relação de similaridade e continuidade reforçada nos títulos (iguais e numericamente ordenados) e no primeiro parágrafo de ambas as histórias. O leitor, à medida que avança por uma história semelhante à anterior, se vê percorrendo novamente o caminho para a mesma armadilha, até que, um desvio inesperado o arrasta para uma história secreta totalmente diferente:

⁷² Originalmente, “Nada de novo no front” e “Sem novidade no front” são traduções adotadas no Brasil para o título da obra *Im Westen nichts Neue* (1929), de Erich Maria Remarque, sobre a Primeira Guerra Mundial. Em referência à estagnação da frente ocidental durante a guerra enfocada por Remarque, tais expressões tornaram-se, no Brasil, sinônimo de falta de ação e de transformação. A utilização desta expressão para descrever tais dificuldades na luta por novos papéis femininos, principalmente nos relacionamentos com homens, pode ser vista também no artigo “Nada de novo no *front*. Mas a luta continua”, publicado por Marta Suplicy, em 1982, na *Folha de São Paulo* (SUPLICY, 1984).

Sem novidades do front (II)

Da soleira, viu o marido sair pelo portão do jardim, apagando-se aos poucos na bruma espessa daquela manhã de outono. E então começou a esperar que voltasse da guerra.

Lançou os pontos da suéter com que o aqueceria, semeou nabos na horta para a sopa farta, e esmerou-se em arrancar brilhos dos metais da cozinha, a fim de que ele soubesse, ao chegar, que nem um hálito de poeira se depositara sobre sua ausência.

Porém as suéteres se empilhavam na cômoda, e os nabos haviam sido várias vezes colhidos e semeados, sem que dele viesse notícia ou carta. E embora ela lustrasse e tricotassem com igual devoção, o momento chegou em que não era mais possível manter viva a esperança, nem bastava renovar a lavanda nas gavetas para prolongar a espera. Era preciso decidir.

Mas, a ter que reconhecer, depois daqueles anos todos, que ele não voltaria porque nunca tinha havido guerra alguma, preferiu vestir luto. E decretar-lhe a morte, em terras distantes, a serviço da pátria (COLASANTI, 1986, p. 153).

A frase “Era preciso decidir” marca a total ruptura com a história superficial – a mesma de “Sem novidades do front” - ao mostrar que aqui não existem dúvidas, ondas de esperança e frustração, nem anseios de autorrealização, mas sim uma mulher que reconhece ter chegado o momento e a necessidade de mudar. A história secreta, entretanto, logo revela que, mesmo tendo a vontade de decidir sozinha sobre sua vida, a escolha da protagonista continua atrelada à necessidade de uma presença masculina, conforme as possibilidades aceitas pela sociedade da época⁷³. Assim, diante da iminência de ter que viver fora do papel de esposa e com o peso de ter sido abandonada, ela prefere assumir outros papéis também totalmente dedicados a um homem, ainda que ele esteja ausente, e direcionar seu esmero e devoção à tarefa de interpretar perfeitamente tais papéis e de encobrir com perfeição sua farsa.

O final do texto, então, aproxima novamente as histórias das duas minificções com títulos semelhantes, ao confirmar a preferência de ambas as protagonistas pela manutenção da antiga ordem, mesmo quando já se encontravam cientes de que tal cenário não podia mais ser sustentado sem o uso de fantasias ou de mentiras, e ao não apontar nenhuma ação feminina – nenhuma novidade - em direção à vivência de novos papéis. Da visão unificada destes dois miniespelhos como fragmentos voltados para a composição de um quadro mais amplo sobre um mesmo tema surge, porém, mais uma dúvida: se ambas as histórias podem ser unidas em uma só, é possível que o marido da primeira protagonista também não tenha ido à guerra? A utilização secreta de fantasias e

⁷³ Segundo Pinsky (2010, p. 487), a responsabilidade da boa esposa de manter “suas qualidades morais, sua imensa paciência, sua capacidade de satisfazer os desejos do esposo (mesmo os não explicitados) e cumprir com abnegação a missão atribuída pelo casamento” não acabava nem mesmo diante do abandono. Conforme artigo publicado em 1924 na *Revista Feminina*: “se teu esposo se afasta de ti, espera-o; ainda mesmo que te abandone, espera-o! Porque tu não és somente a sua esposa; és a honra do seu nome. E quando um dia ele voltar, há de abençoar-te” (apud PINSKY, 2010, p. 488).

mentiras revelada pelos dois finais surpreendentes leva o leitor a desconfiar dessa e de outras possibilidades (é possível que a primeira protagonista não tivesse um marido?), novos encaixes que se consolidam em sua mente mesmo após o final dos textos e que o instigam a novas leituras.

Em “No aconchego da grande mãe”, Marina Colasanti apresenta uma situação semelhante, mas em torno de um novo estereótipo: a protagonista, em total identificação com o papel de mãe, se recusa a cumprir as leis da própria natureza (outra grande mãe) para garantir a manutenção eterna de seu papel. Nesta minificção, porém, os atos extremos a que a mulher chega no cumprimento de um estereótipo geram consequências também extremas em um desfecho insólito:

No aconchego da grande mãe

Durante 40 anos gerou filhos que, ampla e generosa, continuava a abrigar no ventre passado o tempo da gestação. Por que atirá-los no mundo se, mãe, a todos podia conter e alimentar?

Achando porém necessário dar-lhes boa educação, fez quatro vezes o serviço militar para atender às necessidades cívicas de seus filhos homens, e completou oito cursos de corte e costura para garantir o futuro das suas filhas mulheres.

Já estava quase chegando à velhice, quando a doçura dos netos começou a lhe parecer mais desejável do que tudo. Não resistindo, deitou-se enfim no centro da cama, e, abertas as poderosas coxas, começou o esforço. Em vão suou lençóis e fronhas, em vão inchou as veias do pescoço. Passadas horas, passados dias em que sem descanso lutava para expelir, compreendeu: por amor e segurança seus filhos se recusavam a deixá-la. Nunca seria avó.

Então a tristeza abateu-se sobre ela. Emagreceram as pernas, emagreceram os braços. Só a barriga não emagreceu, vagando imensa pela casa. Mas a pele se fez cada vez mais fina e em certas horas da manhã, quando a luz bate clara e penetrante sobre o ventre de opalina, já se podem ver os rapazes garbosos na ordem unida, e as moças que cosem infundáveis camisolas (COLASANTI, 1986, p. 139).

O tom fantástico do texto - mais uma vez relacionado à capacidade de metamorfose, tão explorada por Colasanti em suas obras e especialmente em se tratando de mulheres ⁷⁴ - permite estender o tradicional estereótipo da mãe (que alimenta, protege e faz tudo por e no lugar dos filhos) a limites inusitados em uma caricatura que, finalmente, revela um outro lado da situação. A generosidade e a preocupação excessiva da mãe revelam-se estratégias para manter os filhos dependentes e, assim, dentro dos limites que ela lhes impõe, em uma alusão aos dois significados do verbo conter: a mãe é ao mesmo tempo o recipiente no qual estão contidos (encerrados) e a barreira pela qual são contidos (controlados). Impedidos de partir e de buscarem sozinhos seus

⁷⁴ “Eu acho a metamorfose maravilhosa. Quando você se apaixonou por uma pessoa, a partir do momento que você está de fato em estado de amor, você é uma outra pessoa. Você se apropriou de uma parte do outro. E você doa uma parte, as mulheres são seres de uma metamorfose evidente. A metamorfose é muito ligada ao feminino pode ser por isso que me fascina tanto” (COLASANTI, 2007 apud ALBORNOZ, 2008).

alimentos e espaços, os filhos crescem tendo na mãe a única fonte de proteção e sobrevivência (casa e comida), mas também garantindo que ela se sinta necessária e devidamente inserida em seu papel (alimentada emocionalmente e contida em um estereótipo). Presos nessa relação mútua por quarenta anos, quando finalmente a mãe é atraída por algo além (a oportunidade de desempenhar o mesmo papel sob nova perspectiva, a de avó), os doze filhos respondem agindo exatamente da mesma forma que ela, ou seja, recusando-se a cumprir as leis da própria natureza e demonstrando o mesmo tipo de amor que aprenderam a receber ⁷⁵.

A tristeza que se abate sobre a protagonista denuncia sua consciência de ter criado ela própria a prisão emocional que agora a impede de ser completa (com pernas e braços, mas também de completar-se em outros papéis e relações) e a reduz a uma grande barriga (a grande mãe), enorme recipiente servindo e pertencendo totalmente àqueles que a preenchem. Ao contar a história de uma mulher que opta por manter-se durante quarenta anos vivendo um único papel (um único órgão) e que, por isso, acaba se transformando em essência e símbolo desse papel (uma grande mãe, uma grande barriga), Marina Colasanti ironiza a visão biologizante da mulher ⁷⁶ - segundo a qual as características fisiológicas do corpo feminino definiriam e resumiriam suas possibilidades – e atribui às próprias mulheres a responsabilidade pela perpetuação deste tipo de limitação em seus destinos.

Um pouco mais consciente de sua responsabilidade por viver totalmente absorvida por um único papel, a protagonista de “A honra passada a limpo” ainda repete exaustivamente a rotina da dona de casa, porém já revela em si o germe do questionamento que impulsiona aos primeiros passos para além do estereótipo:

A honra passada a limpo

Sou compulsiva, eu sei. Limpeza e arrumação.

Todos os dias boto a mesa, tiro a mesa. Café, almoço, jantar. E pilhas de louça na pia, e espumas redentoras.

Todos os dias entro nos quartos, desfaço camas, desarrumo berços, lençóis ao alto como velas. Para tudo arrumar depois, alisando colchas de crochê.

Sou caprichosa, eu sei. Desce o pó sobre os móveis. Que eu colho na flanela. Escurecem-se as pratas. Que eu esfrego com a camurça. A aranha tece. Que eu enxoto. A traça rói. Que eu esmago. O cupim voa. Que eu afogo na água da tigela sob a luz.

⁷⁵ Segundo Pinsky (2012, p. 494): “Num tempo em que papai não troca fralda e recorrer a babás não é lá muito bem visto, a mulher sabe que ‘pertence aos filhos’, portanto, ‘não tem direito a escolher’ ou ‘transferir suas obrigações’”.

⁷⁶ “A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea e esta palavra basta para defini-la” (BEAUVOIR, 2009, p. 32). Desafiada em 1949 por Simone de Beauvoir, em seu livro *O segundo sexo*, essa ideia do destino natural feminino ainda prevaleceria por algumas décadas sobre a visão cultural e mutável da feminilidade inaugurada por Beauvoir.

E de vassoura em punho gasto tapetes persas.
Sou perseverante, eu sei. À mesa que ponho ninguém senta. Nas camas que arrumo ninguém dorme. Não há ninguém nesta casa, vazia há tanto tempo. Mas sem tarefas domésticas, como preencher de feminina honradez a minha vida? (COLASANTI, 1986, p. 187).

No início do texto, a ausência de conjunção ou preposição entre a primeira e a segunda frase deixa em aberto a relação entre ambas. Porém, nas frases seguintes, a apresentação de uma lista de tarefas de limpeza e arrumação realizada “todos os dias” induz o leitor a uni-las da mesma forma (limpeza e arrumação realizadas compulsivamente) e a associar a compulsão declarada pela protagonista à repetitiva rotina que normalmente constitui o trabalho da dona de casa⁷⁷. A partir daí, pequenos sinais começam a compor o rastro de outro enredo e a arrastá-lo cada vez mais para longe da história superficial. Seguindo essa trilha, o leitor descobre que, com a mesma frequência que realiza suas tarefas, a protagonista as desfaz, gerando, ela mesma, novas demandas de trabalho em um ciclo infinito que ela já perpetua há muito tempo (como denunciado pelo escurecimento das pratas e pela ação de aranhas e traças). No penúltimo parágrafo, finalmente, a reviravolta característica da minificção de Colasanti deixa vir à luz a história secreta: o drama da mulher que se descreve como compulsiva, caprichosa e perseverante não só pelo trabalho dedicado à manutenção de uma casa vazia, mas, principalmente, pelo esforço em manter a si mesma dentro de um estereótipo que já não apresenta razão de ser, assim como tantos outros questionados pelas mudanças da década de oitenta.

Diante da visão geral do território para onde foi atraído, o leitor começa a sentir o incômodo dos novos “encaixes” que, em sua mente, geram perguntas e pedem confirmações através da releitura e da experimentação de novas formas de organização. Porém, uma última frase o chama de volta ao texto, confirmando que, na mente da protagonista, encaixes semelhantes também já tiveram espaço, levando-a a questionamentos e convidando-a a experimentar novas organizações para sua própria história, mas, foram estagnados pelas restrições de outro estereótipo também em crise pelas transformações dos anos oitenta: a honra feminina⁷⁸. É esse final aberto - com menção a um novo tema e em forma de interrogação - também característico de Colasanti, que impulsiona o leitor ao início da minificção em busca da ressignificação

⁷⁷ Este uso da elipse é voltado não apenas para a brevidade, mas também para a manutenção de uma história superficial no jogo de oposições criado a partir daí por Colasanti.

⁷⁸ Segundo Pinsky (2012, p. 495), por décadas as mulheres obtiveram respeito e consideração social quando “apresentadas como ‘boas donas de casa’ perante autoridades policiais e juizes por exemplo” e “as moças de prendas domésticas, por sua vez, eram valorizadas no mercado matrimonial.”

de elementos que só agora se destacam nitidamente em inter-relação e subordinados à discussão que o título propõe: a elaboração de definições de honradez feminina que não apenas dispensem a mulher da total responsabilidade pela manutenção do lar, mas que também considerem a conquista de sua dignidade e realização fora dele.

A conjunção adversativa inicial e o modo interrogativo da frase final sinalizam o dilema vivido por mulheres que já avaliavam outras opções, mas que, ainda sem experiência e sem modelos a seguir, debatiam-se entre as “espumas redentoras” da dedicação ao lar e o sonho de lançar “velas ao alto”, sempre ameaçadas por um mesmo sentimento:

Culpadas estão quase todas as que trabalham. Porque não estão em casa, onde sempre lhes disseram que deveriam estar. Porque não estão coladas nos filhos. Porque não estão à disposição dos maridos. Porque, cumprindo a sua vida, não se sentem cumprindo à perfeição aquelas que são consideradas suas atribuições primordiais. Mas culpadas também estão as que, em casa, ao lado dos filhos e cuidando das camisas dos maridos, se perguntam se não estariam deixando de preencher um destino maior. Seu vô individual (COLASANTI, 1981, p. 7) ⁷⁹.

A discussão do mesmo dilema é levada mais adiante na minificção “Canção para Hua Mu-lan”, que já em seu título explicita a referência à balada sobre a jovem chinesa que se disfarça de homem para lutar na guerra no lugar de seu pai, obtém grande mérito por seu desempenho e volta para casa para cumprir novamente seu papel de filha e donzela ⁸⁰. Para além do final da balada chinesa, entretanto, a minificção continua e revela o futuro das mulheres que embora já tenham descoberto serem capazes de muito mais do que lhes é dito, ainda não têm a liberdade de viver essa nova verdade em nenhum lugar além de em seus sonhos:

Canção para Hua Mu-lan

Donzela, quando soube que o inimigo ameaçava as fronteiras do seu país, vestiu a couraça de couro de rinoceronte, cingiu o elmo, e partiu para a guerra.

Durante anos seus negros cabelos esvoaçaram nas batalhas. Os generais compuseram canções em seu louvor. E muitos cavalos trocou, que tombavam sob as flechas. Nos exércitos, ao pé das fogueiras, contavam-se os seus feitos. Mas rechaçado o inimigo, apagaram-se as fogueiras, e os soldados voltaram a suas casas. Pendurada num prego, a couraça sem serventia se cobre de poeira. Muitos fios brancos rajam os cabelos da donzela. Que não aprendeu a fiar. Que não aprendeu a tecer. E que agora debaixo de um salgueiro dorme e dorme, com sua espada expulsando inimigos para além das fronteiras do sonho (COLASANTI, 1986, p. 73).

⁷⁹ No livro *A liderança feminina no século 21*, de Carreira et al. (2001, p. 14), o sentimento de “estranhamento, dívida, culpa por acharem que não estão cumprindo bem o papel tradicional de cuidado com a família e de suas relações afetivas” é apontado como um dos fatores autolimitantes que ainda impede as mulheres de ascender no território profissional.

⁸⁰ Lenda chinesa contada no poema “Balada de Mulan”, composto no século VI por autor desconhecido. Versão em português retirada do texto “Hua Mulan, a lendária e corajosa guerreira” (WU, 2013).

Criada em uma sociedade extremamente repressiva em relação às mulheres, a lenda chinesa apresenta Mu-lan como uma heroína, apesar de sua ousadia. Isso se explica pelo fato de suas ações terem sido motivadas apenas pela necessidade de evitar que seu pai, já idoso e doente, fosse chamado a representar a família na guerra e de, depois de eliminado este perigo, Mu-lan ter voltado a desempenhar seu papel inicial. No final da balada original, a moral apresentada é a de que, apesar das diferentes habilidades de homens e mulheres, não é possível diferenciar o sexo de um guerreiro em meio a uma batalha, “eles correm lado a lado”. Entretanto, essa suposta igualdade entre os sexos é dissipada no momento da recompensa: enquanto os heróis de guerra são premiados com honras, Mu-lan teve que recusá-las para evitar o risco de que descobrissem sua identidade e, assim, fosse condenada à morte por trair a confiança dos oficiais com sua mentira.

No miniespelho de Colasanti, porém, a lenda é transformada em história superficial (hipertexto) que alimenta no leitor a crença de familiaridade com a narrativa e garante assim sua vertigem diante do inesperado assalto da história secreta, que traz em si os elementos de contraste necessários para a problematização do tema. Em oposição ao lendário “final feliz” no qual toda a ordem inicial da vida de Mu-lan é restaurada por sua volta à família e ao seu destino de donzela, a minificção apresenta uma protagonista transformada pela vivência de um novo papel que já não lhe permite mais ser a mulher que era e tão pouco esquecer a mulher que descobriu poder ser. O destino de donzela não se concretiza no casamento, o destino de guerreira não pode ter continuidade. Eternamente condenada a sentir-se incompleta, a Mu-lan de Colasanti esconde em seus sonhos a força de seus golpes e a “nova verdade” que sua vivência já transformou em “certeza”.

No fundo falso deste miniespelho se oculta ainda a história de muitas mulheres que, apesar de já estarem no mercado de trabalho, vencendo preconceitos e lutando pela inserção nesse ambiente ainda tão masculino, continuavam tentando desempenhar suas tarefas domésticas com a mesma perfeição e, assim, conviviam diariamente com a culpa e a insegurança de quem “não está aqui nem acolá. Está aqui e acolá. Está em trânsito” (COLASANTI, 1988, p.7). No ambiente doméstico, tudo o que elas conquistavam com sua luta fora dali era inútil e desvalorizado (sem serventia) e o fato de já não atenderem mais com perfeição suas atribuições primordiais (fiar e tecer) às fazia sentirem-se deslocadas, independentemente do sucesso (honras e canções) que estivessem obtendo

com suas profissões. Assim como na lenda, abandonar totalmente os antigos papéis femininos e dedicar-se apenas à profissão ainda era uma “traição” passível de punições terríveis. O momento histórico de reinvenção oferecia novos campos, mas não extinguiu os antigos e a necessidade de expurgar a culpa de se lançar à frente as fazia voltar atrás tentando atender às demandas dos estereótipos femininos e domésticos (mãe, dona de casa, esposa) ⁸¹. Em suas mentes, entretanto, o desejo de dedicar mais tempo àquele “voo individual” crescia, impulsionando-as a vivê-lo, um dia, também para além das fronteiras do sonho.

Porém, os papéis femininos não eram os únicos que precisavam ser reinventados para garantir às mulheres direito e acesso a novos caminhos. Criados e desempenhados em uma relação de constante interdependência, a desestabilização e o questionamento dos estereótipos femininos atingiam também os papéis dos homens que, surpreendidos pela súbita perda de suas “certezas”, surgem na minificação de Colasanti afetados pela vertigem e no vértice do labirinto que os desafia a encontrar um novo destino ou um novo começo:

Ela era sua tarefa

Desde sempre, o dia chegando vinha encontrá-lo ali, no começo da encosta, já empurrando e rolando sua esposa para cima, longo esforço em direção ao cume. Desde sempre, resvalando lentamente para a noite, o sol desenhava a sombra embolada do corpo da mulher que, mal chegada ao alto, despencava novamente pelo flanco da morte.

Desde sempre. Até o momento em que, cravando os dentes e agarrando as unhas nas pedras daquele cimo árido, a mulher contém seu destino. E erguidas aos poucos as costas, mal equilibrada ainda sobre si, faz-se de pé. Desaparece quase a luz do sol, o último alento vermelho tinge a mão do homem. Que se levanta. E firme, empurra a mulher pelas costas, monte abaixo (COLASANTI, 1986, p. 99).

Em “Ela era sua tarefa”, a intertextualidade é novamente explorada por Marina Colasanti para a criação da história superficial que oculta e revela pontos diferentes de uma história secreta que, por contraste com a primeira, torna-se mais contundente e crítica. Na superfície deste miniespelho surge a história de Sísifo ⁸², rei grego que com sua astúcia enganava os deuses tentando alterar seu destino e que, por isso, foi condenado a rolar uma enorme pedra até o alto de um morro de onde ela era impelida por uma força repentina de volta à planície, em um ciclo que se estendia pela

⁸¹ Isso porque “mesmo que as mulheres tivessem uma ocupação econômica independente ou contribuíssem financeiramente para a organização familiar, elas eram definidas e avaliadas, acima de tudo, por sua atuação doméstica” (PINSKY, 2012, p. 498).

⁸² Diferentemente de “Canção para Hua Mu-lan”, a intertextualidade nesta minificação não é declarada no título, mas sim construída ao longo de todo o primeiro parágrafo contra o qual então, bruscamente, o segundo parágrafo se choca.

eternidade. (BULFINCH, 2000, p. 321). A punição de Sísifo servia para lembrá-lo da condição humana subordinada à vontade dos deuses e limitada aos trabalhos rotineiros e cansativos que preenchem sua existência, mas não têm nenhuma utilidade ou poder para levá-lo além. A pedra, então, pode ser vista como símbolo das tarefas que absorvem nossas forças e nosso tempo em um processo improdutivo, mantendo-nos presos à repetição exaustiva do passado e negando-nos a liberdade para criar um futuro diferente.

No texto de Colasanti, porém, a pedra do mito grego é substituída por outro elemento também eternamente sob a responsabilidade do homem para o preenchimento de sua condição masculina: a esposa. Ao longo de séculos determinada pelas fragilidades de seu físico em comparação ao do homem, coube à mulher ser dependente da proteção e do trabalho masculinos, um peso a ser carregado pelo pai e pelo marido, limitados assim em suas jornadas ascendentes pela (suposta) força natural que atrai as mulheres sempre em direção contrária à deles: à planície. Desde sempre repetido, este enredo adquire a força das “certezas” que mantêm o passado e impedem a criação de novos futuros, até o momento em que a mulher, instruída e preparada para o mercado de trabalho, conquista (com unhas e dentes, como a autora sugere) seu espaço em um cenário ainda árido para ela. No alto do monte, finalmente em condições de manter-se de pé sem a proteção ou o trabalho masculinos, ela pode reiniciar sua jornada abandonando os papéis de dependência que era obrigada a reproduzir e direcionando-se para outros destinos.

Entretanto é aí que a punhalada de Colasanti atinge o leitor, rompendo novamente as estruturas do mito grego e levando ao riso, mas também desferindo o golpe final contra o tema problematizado: escondida sob a história feminina surge uma nova história secreta que revela o controle e o domínio também “desde sempre” exercido pelo homem sobre a condição da mulher, mesmo quando não o vemos na superfície. Dependente de seu bom desempenho como provedor, protetor e guia da família para a reafirmação de sua masculinidade, o marido vê naquela conquista feminina a assustadora possibilidade de perder seus papéis - e, sem eles, não saber mais preencher sua vida de “masculina honradez” – e não hesita então em impor firmemente seu poder para restaurar a ordem que lhe convém, ainda que ela o leve de volta à prisão no eterno ciclo do mito grego. Ao empurrar a esposa novamente para baixo, o protagonista repete o movimento de campanhas brasileiras e internacionais que pregaram “a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade” (DEL PRIORE, 2011, p. 160) e mostravam “os efeitos negativos da emancipação feminina”,

assim que “a tendência a uma maior participação feminina no trabalho assalariado” (PINSKY, 2012, p. 506) passou a ser identificada como um fato incontestável.

A mesma relação de interdependência entre os papéis femininos e masculinos é apresentada por Colasanti sob outro ângulo em “Apoiando-se no espaço vazio”. Nessa minificção, o marido surge não mais exercendo seu domínio autoritário, mas perdido entre as frágeis divisões e definições que separam os universos feminino e masculino:

Apoiando-se no espaço vazio

Durante mais de 20 anos partilhou a cama com sua esposa chinesa. E embora Ching-Ping-Mei não lhe tivesse dado filhos, sabia o quanto ela os desejara. Várias vezes, ao longo daquele tempo, dissera-lhe ter estado grávida, perdendo a criança em lamentáveis acidentes. E ele piedosamente fingira acreditar, para não ferir sua delicada sensibilidade oriental.

Gentilmente, amavam-se. Recato, escuridão, jogos de leques. Assim se procuravam desde sempre na pesada penumbra do quarto. Corpos nunca revelados, névoa de incenso, o amor envolto em véus e cortinados, conservando o mistério dos primeiros dias.

Porém, adoecendo Ching-Ping-Mei, exigiu o médico que se abrissem janelas e se fizesse luz, tornando possível o exame. E embora ele se mantivesse do lado de fora da porta, em discreta espera, não lhe foi permitido escapar à revelação trazida junto com o diagnóstico.

A paciente logo sararia, comunicou-lhe o médico, porém ele considerava seu dever comunicar-lhe que à luz da medicina, e não obstante a graça e a doçura inegáveis, sua esposa Ching-Ping-Mei era, na verdade, um homem.

Atorreado, cambaleou sentindo esboroar-se o cerne do amor, estendeu as mãos à frente. Mas em que apoiar-se, se ele próprio, apesar da barba e dos bigodes, e sem que sua amada jamais desconfiasse, era, e tinha sido ao longo daqueles anos todos, mulher? (COLASANTI, 1986, p. 93).

Para compor a história superficial deste miniespelho, Colasanti utiliza elementos da história real (e muito noticiada na década de oitenta) de Bernard Boursicot, funcionário da embaixada francesa em Pequim, que viveu por vinte anos um relacionamento com a cantora de ópera Shi Pei Pu e que, apenas após a prisão dos dois por espionagem, em 1983, descobriu que sua esposa era na verdade um homem⁸³. Assim como Boursicot, o protagonista dessa minificção é inesperadamente assaltado pelo esfacelamento de sua história superficial - as “certezas” que ele acreditava guiarem seu relacionamento amoroso - e pela descoberta de uma história secreta que invalida o papel masculino que vivera por tantos anos: o papel de marido. Estruturado sobre uma série de tarefas destinadas à proteção e ao provimento da esposa, esse papel garantia o reconhecimento e a valorização da masculinidade (a honradez masculina) daquele que “complementava” os papéis femininos de fragilidade e subserviência e, ao mesmo tempo, dependia dessa coadjuvante em torno da qual deveria necessariamente girar sua

⁸³ Neste miniespelho as pontes da minificção se estendem para a crônica, misturando notícia jornalística e literatura.

atuação. Privado de seu outro natural ⁸⁴, o marido descobre nunca ter realmente cumprido aquele padrão de masculinidade e, diante do abismo a seus pés, busca cambaleante e atordoado novos encaixes que lhe permitam reescrever para si próprio o enredo que viveu até ali.

Incapaz, porém, de pensar para além da dualidade masculino/feminino e de aceitar ter feito parte de um par que extrapola essa complementaridade, ele não consegue romper totalmente os elos com o passado. Em sua nova versão dos fatos, sexo e gênero finalmente são dissociados - traços físicos (sua barba e bigode) e culturalmente estimulados (a graça e a doçura dela) já não apresentam correspondência inquestionável – porém o delicado equilíbrio entre homem e mulher ainda se impõe como única explicação possível para o amor vivido, através de um cômico silogismo: se amara e havia sido complemento de um homem, havia desempenhado o papel feminino e, portanto, sido uma mulher. A angústia do protagonista em meio ao processo de desmoronamento de papéis antigos e de criação de novos, sua busca por verdades que o auxiliem a atravessar situações ainda não devidamente catalogadas e classificadas e a efemeridade das poucas certezas às quais ele ainda se agarra surgem condensadas no parágrafo final e ecoam no título da minificção, que as reforça ao descrever a tentativa frustrada de encontrar apoio em um espaço vazio.

Mas, entre todas essas minificções que confirmam a força dos estereótipos sobre a pouca vontade, o medo ou a incapacidade de mudar, finalmente surge uma surpresa. Em um de seus miniespelhos, Marina Colasanti esconde uma história secreta que se prepara para vir à tona, mudando o futuro de sua protagonista, de todas as protagonistas deste mesmo grupo temático e das demais mulheres em busca de uma nova saída:

Nunca descuidando do dever

Jamais permitiria que seu marido fosse para o trabalho com a roupa mal passada, não dissessem os colegas que era esposa descuidada. Debruçada sobre a tábua com olho vigilante, dava caça às dobras, desfazia pregas, aplainando punhos e peitos, afixando o vinco das calças. E a poder de ferro e goma, envolta em vapores, alcançava o ponto máximo da sua arte ao arrancar dos colarinhos liso brilho de celulóide.

Impecável, transitava o marido pelo tempo. Que, embora respeitando ternos e camisas, começou sub-repticiamente a marcar seu avanço na pele do rosto. Um dia notou a mulher um leve afrouxar-se das pálpebras. Semanas depois percebeu que, no sorriso, franziam-se fundos os cantos dos olhos.

Mas foi só muitos meses mais tarde que a presença de duas fortes pregas descendo dos lados do nariz até a boca tornou-se inegável. Sem nada dizer, ela esperou a noite. Tendo finalmente certeza de que o homem dormia o mais pesado dos sonhos, pegou um paninho úmido e, silenciosa, ligou o ferro (COLASANTI, 1986, p.31).

84

Conforme apontado por Beauvoir, em *O segundo sexo* (1949).

Compulsiva, caprichosa e perseverante como a dona de casa de “A honra passada a limpo” e tão voltada para o bem-estar do marido quanto às esposas de “Sem novidades do *front*” e “Sem novidades do *front* (II)”, essa protagonista leva esses dois papéis a um ponto máximo: a arte de manter perfeita a imagem (roupa e estereótipo) do marido. Dedicando seu esforço contínuo àquilo que acredita fazer de melhor, é a partir dessa imagem masculina impecável que ela mede seu único poder, até o dia em que se percebe vencida por outro poder ainda maior. A ação do tempo lhe revela o caráter perecível e vulnerável do marido e conseqüentemente da esposa/dona de casa, estereótipos já ameaçados pelas transformações históricas que aos poucos mudam as perspectivas femininas, mas ainda alimentados pelo esforço mútuo em mantê-los em equilíbrio.

Vendo perdida a possibilidade de se manter valorizada por seu trabalho doméstico através dos anos, a esposa/dona de casa resolve romper seus laços com tais estereótipos femininos, fontes de cobranças que se faziam sentir cada vez mais constantes e intermináveis (conforme lembram os advérbios “nunca” e “jamais” no título e no primeiro parágrafo, respectivamente), usando como arma o próprio instrumento que a aprisionava a eles ⁸⁵. Para além da dedicação e delicadeza exemplares mantidas até o fim da narrativa (quando, silenciosa, pega o paninho úmido para garantir a perfeição de sua tarefa), o final implícito deixa entrever a promessa de que a protagonista continue exercendo sua arte (pois como as outras minificções deste grupo já deixaram claro, é difícil se livrar de certos hábitos!) com a mesma determinação anunciada no título e com o mesmo ímpeto descrito no primeiro parágrafo: caçando, desfazendo, aplainando, afiando e arrancando a poder de ferro, porém, agora, com um novo alvo. Essa única diferença, que nem mesmo chega a ser narrada, marca o começo da história secreta, construída aqui apenas “com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 92) ⁸⁶, mas, mesmo assim, capaz de transformar a história superficial em passado e de abrir espaço para que o leitor possa, a partir daí, criar e experimentar novos finais surpreendentes e desafiadores para essa minificção e para as histórias de muitas outras mulheres.

⁸⁵ No artigo “Sob o signo do caracol”, Colasanti menciona outra vez a dificuldade da mulher em se livrar deste utensílio que a torna escrava do trabalho doméstico, mas também rainha do lar: “Quanto a passar roupa, resignai-vos – ou revoltai-vos -, mulheres brasileiras, o ferro é vosso cetro” (COLASANTI, 1988, p. 36).

⁸⁶ Seguindo as regras de Hemingway e obtendo, assim, maior dignidade a partir de um maior volume escondido.

2.3.2 A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER

Na segunda metade da década de setenta no Brasil, segundo Mary Del Priore, em seu livro *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil* (2011), crescia o contraste entre uma minoria progressista e um grupo maior que ainda limitava a mulher ao lar e à família:

A sociedade evoluía. Crescia a urbanização. As mulheres de certo nível social tinham assegurado o acesso ao trabalho assalariado sem perder o prestígio. Em outras palavras “já se podia trabalhar” sem ficar com vergonha. As mudanças chegavam mais rápido para elas do que para eles... Mas a história mostra que, diante das grandes mudanças, brotam grandes resistências. O desagrado dos homens com as “conquistas femininas” não tardou a se manifestar (DEL PRIORE, 2011, p. 208).

E uma das formas utilizadas pelos homens para a manifestação de tal desagrado foi a violência. Então, os casos de “legítima defesa da honra masculina” proliferaram no país atingindo mulheres de diferentes classes sociais⁸⁷, mas sempre mantendo duas características comuns: a suposta conduta lasciva das vítimas (mulheres) como justificativa e a branda punição aplicada aos assassinos (homens). Tais crimes despertaram uma onda de debates em torno da violência contra a mulher, principalmente aquela ocorrida no âmbito familiar, estimulando a denúncia e a visibilidade de todo tipo de abuso doméstico e conjugal e exigindo mudanças políticas e legais em relação a esses temas. Essa luta em comum mobilizou os grupos feministas do país que, a partir da década de oitenta, lançaram campanhas de prevenção (como a do famoso slogan “Quem ama não mata”), criaram mecanismos de amparo e denúncia (como a Central de Atendimento à Mulher, disponível 24h através do número telefônico 180, desde 1980, e as Delegacias de Defesa da Mulher, desde 1985) e, finalmente, como um setor organizado da sociedade civil, conseguiram incluir cerca de 80% de suas reivindicações na Constituição de 1988. Segundo Lage e Nader, no artigo “Violência contra a mulher: da legitimação à condenação social”, o maior resultado decorrente de tais conquistas foi o “reconhecimento da violência doméstica e intrafamiliar contra a mulher como um problema público e a responsabilização do Estado pela implantação de políticas públicas, programas e serviços voltados para mulheres em situação de violência” (LAGE; NADER, 2012, p. 301).

⁸⁷ Entre 1973 e 1979 uma série de crimes deste tipo teve ampla divulgação e discussão na mídia brasileira. Segundo Del Priore (2011, p. 211), entre 1979 e 1980, quarenta e cinco casos de assassinatos ocorridos entre casais foram noticiados pelos principais jornais do país, sendo a mulher a vítima em pelo menos trinta e seis deles.

Sempre envolvida com as lutas femininas, Marina Colasanti participa ativamente desses movimentos de denúncia e reivindicação, abordando tal tema não apenas em seus artigos jornalísticos – como “Mulheres assassinadas”, publicado em *Mulher daqui pra frente* (1981) – mas, principalmente, em miniespelhos que detalham diversas formas de violência contra a mulher e de banalização dessas práticas na sociedade. Um desses tipos de violência é a psicológica, exercida de forma menos evidente, porém não menos agressiva, através de mecanismos de desvalorização e anulação que sufocam as mulheres “desde o berço com a educação destinada a enfraquecer-lhes a personalidade, a convencê-las de sua inferioridade física e mental, a castrar-lhes o sexo, a mantê-las para sempre numa postura de subserviência” (COLASANTI, 1981, p. 54). Em *Contos de amor rasgados*, esse tipo de agressão é o foco de duas minificções que mostram histórias semelhantes, de mulheres sendo privadas gradativamente de si mesmas:

Para que ninguém a quisesse

Porque os homens olhavam demais para a sua mulher, mandou que descesse a bainha dos vestidos e parasse de se pintar. Apesar disso, sua beleza chamava a atenção, e ele foi obrigado a exigir que eliminasse os decotes, jogasse fora os sapatos de saltos altos. Dos armários tirou as roupas de seda, das gavetas tirou todas as jóias. E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiu-lhe os longos cabelos.

Agora podia viver descansado. Ninguém a olhava duas vezes, homem nenhum se interessava por ela. Esquiva como um gato, não mais atravessava praças. E evitava sair.

Tão esquiva se fez, que ele foi deixando de ocupar-se dela, permitindo que fluísse em silêncio pelos cômodos, mimetizada com os móveis e as sombras.

Uma fina saudade, porém, começou a alinhar-se em seus dias. Não saudade da mulher. Mas do desejo inflamado que tivera por ela.

Então lhe trouxe um batom. No outro dia um corte de seda. À noite tirou do bolso uma rosa de cetim para enfeitar-lhe o que restava dos cabelos.

Mas ela tinha desaprendido a gostar dessas coisas, nem pensava mais em lhe agradar. Largou o tecido numa gaveta, esqueceu o batom. E continuou andando pela casa de vestido de chita, enquanto a rosa desbotava sobre a cômoda (COLASANTI, 1986, p. 111).

Assim como os famosos julgamentos da época, essa minificção apresenta em primeiro lugar o motivo masculino que, apesar de não ser comprovado por nenhum outro elemento da história, é dado ao leitor como justificativa única e natural para a conduta do marido, em momento algum questionada ao longo do texto. Também como muitas vezes na vida real, este motivo não é focado em nenhuma ação da esposa, mas sim no que ela supostamente provocaria em outros homens: o mesmo desejo inflamado que despertava no marido. Sentindo-se ameaçado por tal desejo dentro de si mesmo e, possivelmente, de outros, o protagonista priva a esposa de seus hábitos, de seus

ornamentos e de uma parte dela mesma, até que, finalmente, sente que pode descansar: o que restara da mulher já não era capaz de despertar desejos ou atrair olhares.

É, entretanto, a partir deste momento em que tudo parece ter chegado a um ponto de equilíbrio na vida do marido, que a minificação começa a revelar gradativamente os efeitos dessas ações do protagonista sobre sua esposa, dando início à história da mulher vítima de tais abusos no ambiente familiar. Proibida de viver sua beleza, sua feminilidade e sua liberdade, ela perde também sua autoestima, sua dignidade e, com elas, um pouco de sua natureza humana: as marcas deixadas por tais perdas a tornam esquiva (como um animal) e o vazio deixado por elas a fazem cada vez mais silenciosa e fluida, até quase não existir mais sozinha, resumida às formas e limites do ambiente doméstico e do marido (assim como os móveis e as sombras). As partes eliminadas da esposa não fazem nenhuma falta ao marido, que agora vive livre dos sentimentos indesejados que elas despertavam, porém, ironicamente, também a impedem de corresponder aos desejos que ele agora cria sozinho. O final da história, inusitadamente, não apresenta nenhuma reviravolta, nenhum elemento inesperado, além da confirmação de que esses tipos de agressão, apesar de não afetarem fisicamente suas vítimas, transformam para sempre suas vidas e suas personalidades.

Em “De água nem tão doce”, o mesmo processo de enfraquecimento, castração e anulação da mulher atinge maior intensidade em contraste com o que finalmente vem à tona no final da minificação:

De água nem tão doce

Criava uma sereia na banheira. Trabalho, não dava nenhum, só a aquisição dos peixes com que se alimentava. Mansa desde pequena, quando colhida em rede de camarão, já estava treinada para o cotidiano da vida entre azulejos.

Cantava. Melopéias, a princípio. Que aos poucos, por influência do rádio que ele ouvia na sala, foi trocando por músicas de Roberto Carlos. Baixinho, porém, para não incomodar os vizinhos.

Assim se ocupava. E com os cabelos, agora pálido ouro, que trançava e destrançava sem fim. “Sempre achei que sereia era loura”, dissera ele um dia trazendo tinta e água oxigenada. E ela, sem sequer despedir-se dos negros cachos no reflexo da água da banheira, começara dócil a passar o pincel.

Só uma vez, nos anos todos em que viveram juntos, ele a levou até a praia.

De carro, as escamas da cauda escondidas debaixo de uma manta, no pescoço a coleira que havia comprado para prevenir um recrudescer do instinto.

Baixou um pouco o vidro, que entrasse ar de maresia. Mas ela nem tentou fugir. Ligou o rádio, e ficou olhando as ondas, enquanto flocos de espuma caíam dos seus olhos (COLASANTI, 1986, p. 77).

Aqui o marido não apresenta seus motivos, mas de certa forma justifica sua proeza pela facilidade em realizá-la. Afinal, foi-lhe necessário observar apenas duas condições para obter sucesso no treinamento daquela “mulher mitológica” (perigosa e

associada originalmente à sedução e perdição masculina ⁸⁸) para que ela passasse a viver como uma “mulher doméstica” (mansa e dócil como cabe a uma mãe/esposa/dona de casa, estereótipos já vistos neste capítulo): alimentá-la e iniciar seu treinamento desde cedo. Uma vez garantido o cumprimento dessas duas regras, o ser em treinamento facilmente adotará como seus os prazeres e as expectativas de seu treinador, assim como as mulheres que, devido à dependência econômica e à educação que desde cedo as condiciona aos estereótipos de submissão feminina, aceitam silenciosamente adaptar seus hábitos e sua aparência aos prazeres e expectativas dos homens responsáveis por elas. Entretanto, o caráter manso e dócil da sereia e a confiança de seu treinador logo começam a ser sacudidos pela história secreta que Colasanti passa a descortinar.

Apesar de permitir que a sereia se aproximasse de seu habitat natural, o protagonista não o faz sem antes tomar providências para garantir que seu lado animal e mítico – seus instintos mais persistentes e inadaptáveis aos limites domésticos – não pudesse se libertar. A manta, a coleira e o cuidado de baixar o vidro só um pouco confirmam que, apesar de tão satisfeito com a domesticação da sereia, o protagonista pressente nela a existência de algo que ainda não foi totalmente contido. A sereia, por sua vez, há tanto tempo vivendo apenas conforme os papéis humanos, já não se arrisca a romper os limites que a cercam, porém, ao sentir sua natureza adormecida novamente estimulada dentro de si - pelo olfato e depois pela visão - busca ouvir novamente sua voz e, finalmente, a sente emergir. Ao verter como lágrimas a mesma espuma que as ondas lhe atiravam, a sereia responde ao chamado de sua essência e confirma a suspeita de seu treinador e do título da minificção: por baixo do caráter dócil e estagnado que tudo aceitava com passividade – como a água doce – algo de mar ainda vibrava, capaz de refluxos e ressacas e, portanto, prontamente sentenciado à prisão perpétua, em cárcere privado.

É, porém, na discussão sobre a violência física que Colasanti avança ainda mais para expor a desvalorização e a fragilidade da vida feminina constantemente ameaçada pelas tradições, mentes e mãos masculinas. Em cinco minificções de *Contos de amor rasgados*, o uxoricídio é apresentado como possibilidade naturalmente considerada e escolhida pelos maridos, protagonistas de histórias onde as esposas nunca têm voz e,

⁸⁸ Seres mitológicos, metade mulher, metade peixe, as sereias eram conhecidas por sua beleza e habilidade de atrair com seu canto os tripulantes dos navios, conduzindo-os à colisão com rochedos e ao fundo do mar. Nesta minificção, entretanto, como na anterior, o homem que teme o poder de sedução da sereia a obriga a abrir mão de sua própria natureza para assumir uma imagem mais “inofensiva”, incapaz de pôr em risco o absoluto controle masculino.

portanto, nenhuma chance de evitar seu trágico destino. Em “Como se fosse na Índia”, por exemplo, este tipo de crime é visto como procedimento comum dentro dos moldes de uma cultura ainda extremamente patriarcal, justificado por tradições que continuam a ser seguidas inquestionavelmente até a morte:

Como se fosse na Índia

Quando ele soube que ia morrer, comprou uma serra, um formão, e durante semanas, com as poucas forças que lhe restavam, empenhou-se em destruir os móveis do apartamento, reduzindo armários, mesas, cadeiras, molduras e consoles em cavacos de pau que ordenadamente empilhava no centro da sala. A mulher acompanhava o labor, varrendo o entulho, cuidando para que ele não se cansasse demais, sempre disponíveis na bandeja a xícara de cafezinho ou o copo d’água. E estando tudo pronto afinal, quando já se esgotava o tempo do homem, subiu ela no alto da pilha, atenta para não derrubar o cuidadoso arranjo.

Deitada lá em cima, ainda tirou com a mão uma teia de aranha do lustre. Depois vasculhou o bolso do avental, e estendeu para o marido a caixa de fósforos (COLASANTI, 1986, p. 135).

Nesse miniespelho, Colasanti brinca novamente com as pistas falsas e a intertextualidade para criar os movimentos bruscos que levam o leitor à vertigem. Assim, o título revela desde o início a referência utilizada por ela para compor a história que vai ser lida - os costumes indianos – mas já em seguida o texto surpreende o leitor com a atitude do protagonista diante da descoberta de sua morte iminente - aparentemente uma atitude que em nada remete à cultura da Índia. No segundo parágrafo, uma nova personagem distrai mais ainda o leitor: entra em cena a mulher do protagonista, atenciosa, cuidadosa, caprichosa, dedicada ao bem-estar do marido e a complementar o papel dele (como cabe aos papéis que desempenha, conforme já discutido). E é seguindo essa esposa e dona de casa exemplar que o leitor chega ao alto da pilha⁸⁹ e ao final implícito em que, mais uma vez na minificação de Colasanti, uma história secreta se anuncia, mas não se completa, exigindo uma nova leitura e novos encaixes para escrever (apenas na mente do leitor) o desfecho que questiona e reconfigura a história superficial.

Uma das formas de preencher os vazios deixados no texto e delinear a história secreta é seguir a instrução que Colasanti esconde no título dessa minificação e imaginá-la acontecendo “como se fosse na Índia”, onde, há centenas de anos em algumas comunidades hindus do centro e norte do país, era costume que as esposas fossem

⁸⁹ Aqui encontramos também um pouco do humor de Colasanti na crítica ao estereótipo da dona de casa compulsiva que, mesmo deitada em seu leito de morte “ainda tirou com a mão uma teia de aranha do lustre”.

queimadas vivas na pira funerária do marido ⁹⁰. Assim, ao estender para o marido a caixa de fósforos, a esposa acata as regras da sociedade que a valoriza apenas enquanto e se vinculada a uma vida masculina e que concede ao marido o direito e o poder de definir a vida dela, mesmo depois de morto. Da mesma forma que as indianas, ela prefere antecipar o final já conhecido a enfrentar as incertezas de um futuro que inevitavelmente a levará a outros tipos de anulação e de violência. O ponto final, porém, impede o leitor de saber o que prefere o marido, cuja próxima ação é interrompida pelo ponto final. No cenário totalmente preparado para que ele reproduza a tradição, cabe ao protagonista – o homem - decidir como utilizar o que tem em mãos para perpetuar ou interromper práticas tão antigas que continuam autorizando-o a ocupar o papel de algoz em relação a tantas vítimas mulheres ⁹¹.

Em “Verdadeira estória de um amor ardente” a mulher aparece novamente como ser criado e destruído conforme a necessidade masculina de companhia e prazer e valorizado apenas por sua capacidade de preencher as expectativas e as vontades de um homem. O fogo aqui também é a ameaça em seu futuro, ainda que desta vez não mais proveniente da pira funerária do marido, mas do ardor dos desejos daquele a quem ela deve servir. Em seu desfecho, entretanto, este miniespelho vai um pouco mais longe ao mostrar como seu protagonista analisa e decide o que fazer diante da mesma escolha deixada em aberto pela minificação anterior:

Verdadeira estória de um amor ardente

Nunca tivera namorada, esposa, amante. Desde jovem, vivia só. Entretanto, passando os anos, sentia-se como se mais só ficasse, adensando-se ao seu redor aquele mesmo silêncio que antes lhe parecera apenas repousante. E vindo por fim a tristeza instalar-se no seu cotidiano, decidiu providenciar uma companheira que, partilhando com ele o espaço, expulsasse a intrusa lamentosa.

Em loja especializada adquiriu grande quantidade de cera, corantes, e todo o material necessário. Em breves estudos nos almanaques e tratados aprendeu a técnica. E logo, trancado à noite em sua casa, começou a moldar aquela que preencheria seus desejos.

⁹⁰ Apesar de proibida por lei desde 1829, tal tradição continuou conduzindo muitas mulheres a essa forma de suicídio, não apenas por devoção ao marido, mas como única opção diante da vida de maus-tratos e mendicância destinada às viúvas no país. A origem do costume seria o mito de Sati, a primeira esposa do deus Shiva, que se suicidou desta forma por devoção ao marido e para evitar a humilhação de ter sobrevivido a ele, e cujo nome é utilizado também para descrever esta tradição.

⁹¹ Durante a escrita desta dissertação, uma série de crimes hediondos cometidos contra mulheres (estupros seguidos de morte) ganhou a atenção da mídia internacional e reabriu o debate sobre a violência contra a mulher na Índia, conforme comentário da autora em sua crônica “É perigoso, na Índia”, publicada no *Estado de Minas*, em 17 de janeiro de 2013 (COLASANTI, 2013). Na mídia brasileira, porém, casos como o das vítimas Eloá Pimentel (2008), Eliza Samudio (2010) e Mércia Nakashima (2010) também vêm alertando para a necessidade de nova discussão do mesmo problema que, em nosso país, ainda têm proporções epidêmicas e cresce ano após ano. (WAISELFISZ, 2012; http://www.senado.gov.br/noticias/datasenado/pdf/datasenado/DataSenado-Pesquisa-Violencia_Domestica_contra_a_Mulher_2013.pdf).

Pronta, surpreendeu-se com a beleza que quase inconscientemente lhe havia transmitido. A suavidade opalinada, rósea palidez que aqui e ali parecia acentuar-se num rubor, não tinha semelhança com a áspera pele das mulheres que porventura conhecera. Nem a elegância altiva desta podia comparar-se à rusticidade quase grosseira daquelas. Era uma dama de nobre silêncio. E só tinha olhos para ele.

Perdidamente a amou. O calor dos seus abraços tornando aquele corpo ainda mais macio, conferia-lhe uma maleabilidade em que todo toque se imprimia, formando e deformando a amada no fluxo do seu prazer.

Já há algum tempo viviam juntos, quando uma noite a luz faltou. Começava ele a cansar-se de tanta docilidade. Começava ela a empoeirar-se, turvando em manchas acinzentadas os tons antes translúcidos. Um certo tédio havia-se infiltrado na vida do casal. Que ele tentava justamente combater naquela noite empunhando um bom livro, no momento em que a lâmpada se apagou. Sentado na poltrona, com o livro nas mãos prometendo delícias, ainda hesitou. Depois levantou-se, e tateando, com o mesmo isqueiro com que há pouco acendera o cigarro, inflamou a trança da mulher, iluminando o aposento.

Arrastou-a então para mais perto de si, refastelou-se na poltrona. E, sereno, começou a ler à luz do seu passado amor, que queimava lentamente (COLASANTI, 1986, p. 35).

O início dessa história remete a outros mitos da criação feminina nos quais uma mulher é criada por ou para um homem que não encontra semelhantes no ambiente que o cerca ⁹². Para moldar aquela que o completaria, o protagonista escolhe um material extremamente versátil e inflamável – a cera – e estuda técnicas que lhe permitem transferir a ele todas as qualidades que mais valoriza. O produto final é uma mulher que atende a todas as suas vontades, que só tem olhos para ele e que corresponde em formato e temperatura ao fluxo de seu prazer. Porém, a constante adaptação aos padrões e contornos masculinos não apenas forma a mulher (regra básica de sua educação) como também a deforma, manchando seus tons originais, turvando sua matéria original e finalmente apagando nela a suavidade e a elegância altiva que tanto atraíram o marido. Destituída de seus principais valores (os que atendiam às necessidades do homem e os que provinham de sua essência), a mulher já não preenche mais os desejos dele, embora esse continue sendo seu destino. Quando enfim um obstáculo qualquer se interpõe entre o protagonista e um novo prazer, ele facilmente dispõe da mulher para obtê-lo, queimando lentamente a vida dela para iluminar a sua. Após a leitura, destaca-se no título da minificção a sutil ironia de Colasanti em relação ao amor ardente que supostamente leva tantos maridos a praticarem os chamados crimes passionais.

⁹² No mito grego de Pigmeleão e Galatea, o rei de Chipre vivia em celibato por não aprovar a conduta inapropriada das mulheres de sua ilha, até que decide esculpir uma mulher perfeita, cuja beleza e o pudor estivessem acima dos de qualquer humana, e acaba se apaixonando por ela. No mito bíblico da criação da mulher - Gênesis, Cap.II, Versículos 7 e 17-25 – o homem não encontra entre toda a criação de Deus um ser que seja como ele e possa lhe fazer companhia, então, Deus cria para ele uma parceira feita de sua própria carne: a mulher.

Na iminência de cometer esse tipo de crime está o protagonista de “Com a honra no varal”, traído pela esposa e, com essa justificativa, disposto a lavar sua honra através do uxoricídio, até que a força de outras tradições o leva a reconsiderar e suspender seu plano inicial. Infelizmente, como o desfecho da história deixa claro, a decisão final do marido – não matar - não é garantia suficiente de que a violência ficará para sempre lacrada no passado do casal:

Com a honra no varal

Preparando-se para abrir o nicho na parede, não tinha dúvidas: a esposa adúltera seria emparedada viva. E enquanto ela trancada no banheiro aguardava seu destino, ele, talhadeira em punho, esmerava-se no acerto justiceiro, consciente de que o tempo de espera, compassado pelas batidas soturnas do martelo, prolongava o suplício.

Voa a calça, deposita-se o pó sobre a *etagère*. Abrindo brechas nos tijolos, ele antegoza o prazer que virá nos dias futuros, momento de sentar-se à mesa para o almoço, sabendo a mulher lacrada entre cimentos, invisível e presente, presa a seu lado no eterno castigo. Cacos se acumulavam no tapete invadindo a cena da caçada persa. E ele pensa que à noite, quando com lavada honra deitar-se entre lençóis, saberá, orgulhoso de si, que recompôs o destino por um instante ameaçado.

Bate o martelo enquanto, como um cruzado, ele regressa do seu próprio pensamento. E no caminho da volta se detém frente à imaginária mesa, que ninguém pôs, onde nenhum almoço o espera. E pára adiante junto à cama descomposta, ninho de sujos panos embolados, que ninguém troca ou lava, onde ninguém, além dele, se deita.

Corre o suor na testa, empastado de pó. Mais alguns golpes, e a abertura estará pronta, faltando apenas preenchê-la com a mulher e seu pecado.

De pé entre os escombros da parede, ele baixa lentamente o martelo, deixa pender a talhadeira. Sim, conclui, talvez seja melhor esquecer os tijolos, e fechar a abertura apenas com uma porta (COLASANTI, 1986, p. 185).

Nos dois primeiros parágrafos dessa minificção, Colasanti recria o caminho trilhado por tantos maridos até o crime contra a mulher: a confirmação da traição, o plano de fazer justiça com as próprias mãos e a necessidade de recompor um futuro em que ela viva “presa ao seu lado no eterno castigo” – condenada a agressões contínuas ou à morte – e ele viva novamente o prazer e o orgulho de ter “sua honra lavada”⁹³. O contraste entre o esmero e a naturalidade com que o protagonista segue tal caminho e a violência extrema do ato que planeja executar, entre o ambiente doméstico delicadamente decorado com móveis leves e tapete persa e o acúmulo de calça, pó e cacos que os golpes do marido vão produzindo, alimenta a crescente tensão ao longo da história. Assim, da mesma forma que a esposa presa no banheiro, o leitor preso ao texto

⁹³ O título deste miniespelho remete à antiquíssima expressão “lavar a honra com sangue”, a qual, na década de oitenta, ganhou novo destaque em reportagens e depoimentos que defendiam que “a honra de um homem se mancha com o sangue do hímen e se lava com o sangue da carótida” (COLASANTI, 1981, p. 52) e que, portanto, respaldavam “a defesa da honra masculina no sangue da ofensora” (SUPLICY, 1984, p. 216).

pode sentir crescer dentro de si o suplício daqueles que esperam pelo momento em que o algoz concretizará seu trágico destino.

Porém, quando já tão perto de concluir seus planos o marido começa a imaginar sua nova rotina, outro sentimento passa a crescer dentro dele dissolvendo gradativamente a intensidade de seu desejo de vingança do meio até o final da minificação. Entre os escombros do que deveria ser sólido como uma parede – a conduta da mulher e sua honra – e o medo de viver sem o complemento e os serviços de uma esposa/dona de casa, o protagonista abaixa suas armas e, ao invés de lacrar com tijolos e cimento – com a morte - a “mulher e seu pecado”, conclui que o melhor talvez seja esquecer. No ambiente doméstico e na relação dos dois, entretanto, o nicho aberto pela traição e pela promessa de violência já não pode ser totalmente fechado: a porta que o encerra será para sempre uma marca do que a motivou e uma ameaça de que, a qualquer momento, tais feridas possam ser novamente abertas.

E em duas minificações – “Uma questão de educação” e “Tudo na manga” - a discussão sobre a violência física e suas consequências extremas volta-se mais especificamente para a forma como tais crimes são tratados pela sociedade e pelas leis que deveriam puni-los e detê-los. Em ambos os miniespelhos, o texto extremamente conciso e a ironia bem humorada de Colasanti surgem combinados em uma crítica mordaz à banalização de tais casos pela opinião pública e à absolvição de tais criminosos pelos tribunais da época ⁹⁴:

Uma questão de educação

Viu sua mulher conversando no portão com o amante. Não teve dúvidas. Quando ela entrou, decapitou-a com o machado. Depois recolheu a cabeça e, antes que todo o sangue escapasse pelo pescoço truncado, jogou-a na panela. Picou a cebola, os temperos, acrescentou água, e começou a cozinhar a grande sopa.

Pronta, porém, não conseguiu comê-la. Ânias de vômito trancavam-lhe a garganta diante do prato macabro. Nunca, desde pequeno, suportara a visão de cabelos na comida (COLASANTI, 1986, p. 205).

⁹⁴ É importante lembrar que todas as conquistas da década de oitenta não foram capazes de interromper o aumento do número de homicídios femininos no Brasil. Tal número só teve diminuição registrada uma única vez, em 2007, no primeiro ano de vigência da Lei Maria da Penha, e, infelizmente, já em 2008 voltou a crescer de forma ainda mais rápida. Em fevereiro de 2012, o Senado e a Câmara instituíram uma Comissão Parlamentar de Inquérito para estudar por que a referida lei não conseguiu conter tais crimes no país e, após dezesseis meses de trabalho, a CPI concluiu que o problema está no descumprimento da lei pelo poder público e em falhas e omissões em outras leis que precisam ser sanadas com urgência pelo Congresso. Atualmente, um dos anteprojotos que visa combater tal situação é o que propõe transformar o assassinato de mulheres motivado apenas por questões de gênero em um crime específico previsto no Código Penal e chamado de feminicídio (http://mapadaviolencia.org.br/pdf2012/MapaViolencia2012_atual_mulheres.pdf e <http://www12.senado.gov.br/jornal/edicoes/especiais/2013/07/04/cpi-da-violencia-contra-a-mulher-uer-no-codigo-penal-um-crime-chamado-feminicidio>).

Nessa minificação, o espaço mínimo da história torna ainda mais brusca a movimentação entre um ponto e outro do enredo. Entre a primeira e a terceira linha do texto, o marido vê algo, interpreta tal visão e toma uma atitude a respeito, sem que a esposa seja dado tempo para nenhuma outra ação, fala ou pensamento. Com a mesma rapidez e sem receber nenhum tipo de pista ou preparação, o leitor é conduzido do momento em que a mulher conversa com um homem no portão – cena com infinitas possibilidades de significação (quem era o homem? Que tipo de relacionamento eles tinham? O que conversavam?) – até a decapitação dela com um machado – ato bárbaro de significado inquestionável e imutável (a morte). Porém, logo em seguida, a crítica de Colasanti vira a mesa empurrando todos em uma direção completamente inusitada: assim como acontece após a morte de tantas galinhas (conforme processo igual ao descrito no texto), a morte da mulher não é sentida, discutida, punida ou lamentada, mas, apenas, seguida pela preparação de sua carne para o consumo do marido conforme a receita de seu agrado, neste caso, uma grande sopa.

O desfecho da história ironiza a natureza do marido que, diante de uma visão que supostamente fere seu coração, é capaz de cometer um ato tão selvagem com tanta firmeza e naturalidade, mas que reage com tanta sensibilidade quando uma visão lhe afeta o estômago. Como na minificação anterior, a mulher aqui também é condenada a um fim trágico depois de ter desagradado o marido e, por não “servir” mais como esposa, sua vida é utilizada para garantir a realização de outro prazer do protagonista (antes a leitura, agora a degustação de um prato). A frase final e o título dessa história complementam-se no alerta importante sobre o papel da educação em relação à violência domiciliar, já que, assim como o nojo se desenvolve desde cedo no ser humano para impedi-lo de ingerir substâncias nocivas, a violência contra as mulheres também poderia ser impedida se desde cedo novas formas de sentir, entender e reagir ao outro sexo fossem incluídas na educação de homens e mulheres.

A prática diária de diversas formas de agressão à mulher, disfarçadas e em diferentes cenários de nossa sociedade (como a mídia, por exemplo), mas em nenhum momento questionadas ou repreendidas, é o foco de “Tudo na manga”. Neste miniespelho, tanto a vítima quanto seu algoz se esmeram na tarefa de saírem ilesos – ela viva e ele impune – da violência doméstica rotineira:

Tudo na manga

Todas as noites, serrando sua esposa em duas, o mágico pensava no que aconteceria se o truque não desse certo. Visualizava o sangue jorrando inesperado pelas frestas da grande caixa laqueada, o público estremecendo em grito na escuridão da platéia. E uma emoção doce como orgasmo enlanguescia-lhe o instante.

Não havia, porém, erro possível. A caixa era falsa. A serra era falsa. Falsos eram os pés de mulher que apareciam entre madeiras, comprovando presença. Condenado a acertar lá onde só o erro o faria feliz, rebelou-se o mágico contra esse destino. Na estagnação noturna da sua casa, sem refletores, sem rufar de tambores, sem a bela roupa cintilante de lantejoulas, pegou uma espada e cravou-a no coração da esposa adormecida. Mas a mão não conseguiu evitar um gesto elegantemente profissional. E, ao largar a empunhadura, dela brotou colorido um buquê de flores de papel, enquanto a esposa sorria agradecendo os aplausos do sonho (COLASANTI, 1986, p. 75).

O protagonista dessa história é um marido que tem como parte de sua profissão encenar todas as noites o assassinato de sua esposa em um cenário onde, apesar de ser aplaudido por isso, tudo garante a sobrevivência dela. Dentro de si ele alimenta o desejo de vê-la finalmente sangrar de verdade, até o dia em que, não resistindo mais, acaba transferindo sua encenação também para o ambiente doméstico, onde a esposa adormecida e longe dos refletores está totalmente indefesa. A descrição da trama até esse ponto já deixa entrever a história secreta de condutas violentas ainda hoje não discriminadas em nossa sociedade e que, por isso, sobrevivem, se desenvolvem e atingem formas mais drásticas em indivíduos e ambientes mais propícios, sendo o espaço doméstico o cenário da maior parte das situações de violência contra a mulher em todas as faixas etárias ⁹⁵.

É então que mais uma vez o texto de Colasanti surpreende o leitor com seu golpe final de contraste e ironia que rompe totalmente a superfície do miniespelho e deixa emergir outro lado da história: o que acontece após a agressão. Mesmo após a frieza do atentado contra a vida feminina, o marido continua agindo com elegância profissional e a mulher continua sorrindo e agradecendo, mantendo assim inalterados os papéis que sempre desempenharam. O agressor, mais uma vez, “tira da manga” adereços que lhe garantem iludir e encantar o público e, como num passe de mágica, ser aclamado – ou pelo menos absolvido. A vítima, sem voz e adormecida, apesar de atingida em seu coração, se resigna a não “rebelar-se contra o destino” (ao contrário do marido) e a viver no único lugar ainda seguro para ela - seus sonhos – tendo como consolo apenas os aplausos por seu brilhante desempenho como coadjuvante.

⁹⁵ Segundo o *Mapa da violência 2012 - Atualização: homicídio de mulheres no Brasil* (WASELFSZ, 2012).

No fundo deste eixo temático, entretanto, Marina Colasanti também esconde uma surpresa, um golpe inesperado que vira a mesa para mostrar, através da intertextualidade e do humor, um novo final para a história de violência contra a mulher:

De um certo tom azulado

Casou-se com o viúvo de espessa barba, embora sabendo que antes três esposas haviam morrido. E com ele subiu em dorso de mula até o sombrio castelo.

Poucos dias haviam passado, quando ele a avisou de que num cômodo jamais deveria entrar. Era o décimo quinto quarto do corredor esquerdo, no terceiro andar. A chave, mostrou, estava junto com as outras no grande molhe. E a ela seria entregue, tão certo estava de que sua virtude não lhe permitiria transgredir a ordem.

E não permitiu, na semana toda em que o marido ficou no castelo. Mas chegando a oportunidade da primeira viagem, despediu-se ela acenando com uma mão, enquanto com a outra apalpava no bolso a chave proibida.

Só esperou ver o marido afastar-se caminho abaixo. Então, rápida, subiu as escadas do primeiro, do segundo, do terceiro andar, avançou pelo corredor, e ofegante parou frente à décima quinta porta.

Batia seu coração, inundando a cabeça de zumbidos. Tremia a mão hesitante empunhando a chave. Nenhum som vinha além da pesada porta de carvalho. Apenas uma fresta de luz escorria junto ao chão. Devagar botou a chave na fechadura. Devagar rodou, ouvindo o estalar de molas e lingüetas. E empurrando lentamente, bem lentamente, entrou.

No grande quarto, sentadas ao redor da mesa, as três esposas esperavam. Só faltava ela para completar o jogo de buraco (COLASANTI, 1986, p. 115).

Em “De um certo tom azulado”, a autora dialoga com um conto maravilhoso que assombrou gerações de mulheres desde a infância - “O Barba Azul”, de Charles Perrault – e com seu protagonista que punia a desobediência feminina com a morte. Sem saber como exercer o controle sobre mulheres insubordinadas e displicentes, nem como estabelecer com elas uma relação matrimonial que não fosse baseada na obediência e no temor da mulher em relação ao marido, tanto o Barba Azul de Perrault quanto muitos maridos ainda hoje recorrem a maus tratos, cárcere privado e assassinatos, reduzindo suas esposas a números em uma estatística trágica ⁹⁶.

Neste miniespelho, porém, ao atravessarem a porta proibida, ou seja, transgredirem as ordens do marido, as mulheres de Barba Azul provam sua insubordinação e - como parece demonstrar o displicente jogo de buraco na versão de Colasanti - perdem para sempre o medo que lhes amarrava àquele homem. A cena final no ambiente onde as mulheres unidas já não precisam pensar no marido, mas esperam apenas a chegada de mais uma mulher para completar seu jogo, ressalta o poder da

⁹⁶ Segundo Suplicy (1984, p. 216), “é essa disposição da mulher em mudar as regras do jogo, abdicar de um protetor, insistir em descobrir sua identidade diferente da do marido, exigir os mesmos direitos dos homens e não permitir ser tratada como objeto, ou propriedade particular de alguém, que mexe com a autoestima e insegurança do machão, que se sente ameaçado e ataca”.

união feminina para desestabilizar ameaças e abrir à mulher a porta para uma importante estratégia de ação que começava a ser descoberta nos anos oitenta conforme Suplicy:

As mulheres [...] perceberam que na medida em que a liberação feminina se torna cada dia mais uma realidade, esses crimes contra a mulher tendem a aumentar e somente a união das mulheres e um amplo trabalho de conscientização da sociedade tornará possível reverter esse processo (SUPLICY, 1984, p. 215).

O movimento de reviravolta da minificação deixa claro que, apesar de muitas vezes não escutarmos nada do lado de cá da pesada porta que é colocada sobre certos assuntos, outros já a atravessaram e esperam do lado de lá, que mais alguém se junte a eles para mudar, ainda que seja em suas duas últimas linhas, uma história tantas vezes já contada.

2.3.3 A SEXUALIDADE FEMININA

No final dos anos sessenta, a disponibilização de métodos contraceptivos no Brasil ajudou a consolidar na mentalidade das brasileiras a separação entre procriação e sexualidade, apresentando-lhes a possibilidade de planejar e direcionar seus futuros para longe ou além da maternidade e de experimentar o sexo como uma forma de prazer livre de penalizações. Era o início da liberação sexual feminina: “o medicamento que libertava as mulheres da gravidez indesejada levou-as a se preocupar cada vez mais com que seu desejo fosse levado em consideração na relação sexual” (PEDRO, 2012, p. 244) e, logo, via-se por toda parte *slogans* sobre “o direito ao prazer” (DEL PRIORE, 2011, p. 194). Foi, porém, na década de setenta, que os diversos grupos feministas que proliferaram pelo país levaram esses *slogans* a um papel ainda mais central:

Fazer da mulher alguém “dona de seu próprio corpo”, com “direito ao prazer”, ao orgasmo, e a ter filhos “se e quando” quisesse era bandeira de luta. O relacionamento lésbico, em alguns espaços minoritários, também ganhava legitimidade na busca da liberdade de escolha erótica. O acesso à contracepção e o direito de interromper voluntariamente a gravidez eram reivindicações decorrentes do feminismo que propunha a dissolução da hierarquia entre masculino e feminino e a transformação do caráter dos relacionamentos entre homens e mulheres num sentido mais igualitário. Eram projetos verdadeiramente revolucionários que, se não obtiveram naquele momento o sucesso desejado, ajudaram a abalar os tradicionais modelos de mulher (PINSKY, 2012, p. 520).

A partir de 1980, a força dessas mudanças finalmente começou a romper o forte cerco à circulação de informação imposto pela ditadura militar (DINIZ, 2012, p. 317) e

a ser tema nos meios de comunicação brasileiros. Na literatura, segundo Moriconi (2000), a geração que fez a revolução sexual passou a colocar no papel suas histórias, marcando a produção da época com um erotismo exacerbado. E na obra de Colasanti, a sexualidade feminina, já tão fortemente discutida pela autora em seus textos jornalísticos, conquista espaço especial em *Contos de amor rasgados* e se torna tema principal de oito miniespelhos publicados nessa obra.

Nas minificções desse eixo temático, entretanto, o movimento de ruptura e desestabilização das convenções se espalha por todo o corpo da narrativa, que já não se divide tão nitidamente em duas histórias (a superficial e a secreta) e nem se apoia apenas no embate tenso entre elas. A reviravolta final, frequente nas minificções de Colasanti, agora dá lugar a um fechamento no qual humor e ironia eliminam qualquer chance de reconstituição dos padrões que até ali foram sendo desmanchados e o insólito se instala com força total. Seguindo uma organização também diferente daquela vista nos outros dois eixos, estas oito minificções podem ser divididas em um primeiro bloco que discute o sexo, o corpo e o desejo da mulher ainda através de lentes masculinas e conservadoras e em um segundo bloco que apresenta a voz feminina no domínio das narrativas e na expressão livre de sua visão sobre as mesmas questões. Completamente voltadas para o ataque à falta de informação e aos mitos que ainda pairavam sobre a sexualidade feminina⁹⁷, estas histórias exibem e ressaltam a intensidade - até então negada, ignorada e escondida - do desejo e do prazer sexual da mulher, que descrevem com extremo erotismo e naturalidade⁹⁸. Contra a postura sexual passiva e condescendente considerada por tanto tempo a mais “adequada” às mulheres, os mesmos textos revelam protagonistas “donas de seu próprio corpo” e “com direito ao prazer”.

Entre as quatro minificções que formam o primeiro bloco e, portanto, ainda sob lentes masculinas, está “De fato uma mulher preciosa”, miniespelho que apresenta a sexualidade feminina valorizada por seu caráter misterioso e excêntrico, mas que, após o ponto final, instiga o leitor a percorrer sua trilha mais uma vez, agora de trás para frente, até reencontrar ali a mulher e o início de outras tramas:

⁹⁷ “A facilidade de obter informações que se tem atualmente sobre o corpo e o prazer sexual não existia em meados dos anos 1960 e início dos anos 1970. E, mais; durante muito tempo, acreditou-se que a ‘mulher distinta’, ‘respeitável’, não sentia desejo, nem prazer, pois todo seu ser deveria destinar-se à maternidade” (PEDRO, 2012, p. 242)

⁹⁸ Fugindo dos eufemismos e da linguagem neutra e distante, Colasanti utiliza termos que apenas começavam a ser utilizados em público naquela época no Brasil, conforme Del Priore (2012, p.176).

De fato, uma mulher preciosa

Adoeceu a mulher. Bebia água, banhava-se com leite, recusava comida, e não saía da cama. Entre as coxas, por vezes, uma baba irisada escorria, secando sobre a pele.

Passado algum tempo, quis penetrá-la o marido, há muito ausente daquele corpo. Mas adentrando nas carnes, sentiu o impedimento. Então, retirando-se dela, mergulhou os dedos em pinça, e no fundo, além de pétalas e pistilo, rodeada de mucosas palpantes, pescou, úmida, a pérola (COLASANTI, 1986, p. 53).

Uma primeira leitura desta minificção é a que se organiza em torno do título, do qual o texto se afasta e se aproxima até encontrar seu final surpreendente e tornar nítida a estratégia ali empregada com ironia e humor: a utilização de diferentes sentidos do adjetivo “preciosa”. Assim, o título parece referir-se apenas a uma mulher especial e de grande valor moral; o primeiro parágrafo a descreve sensível e incomum; e o segundo parágrafo revela sua natureza extraordinária realmente capaz de gerar algo de grande valor econômico, confirmando com um novo significado a afirmação do título e esclarecendo nele a função da locução adverbial de afirmação “de fato”. Seguindo esta ideia, ainda é possível buscar nos estranhos sintomas da mulher os elementos necessários para a construção da analogia entre ela e o ser que produz pérolas - a ostra - e é exatamente dessa metáfora que surge o convite para reconstituir, a partir daquela pérola, mais uma história escondida no miniespelho de Colasanti: a da sexualidade feminina, vista como valor, mistério e criação que o homem encontra no fundo da mulher.

Corroborando essa visão, o texto ironiza diferentes visões da “preciosidade” feminina: ora conferida ao valor da sexualidade intocada ou guardada para o marido (o caráter exemplar da mulher ao qual o título se refere); ora relacionada aos mistérios da natureza instável e sensível do corpo e do prazer femininos (como na descrição da indisposição feminina e do órgão genital misto de planta e animal, no primeiro e segundo parágrafos respectivamente); ou ainda atribuída ao poder de criar dentro de si outro elemento (filho/pérola que o marido extrai ainda úmido das mucosas palpantes da mulher). A associação da doença da mulher ao processo de produção da pérola é o convite para que o leitor trilhe outra história, na direção inversa, buscando as origens da pérola e descobrindo que, na natureza, ela surge da cristalização de uma secreção produzida pela ostra ao redor do corpo de parasitas que a invadem e que, assim aprisionados, são impedidos de se reproduzirem em seu interior. Ao remeter ao esforço da esposa em evitar que o marido se reproduza dentro dela, o texto deixa no ar o convite

à discussão sobre métodos contraceptivos, o direito da mulher de se opor à opinião do parceiro no que tange a sua sexualidade (o impedimento sentido pelo marido quando ele a penetra) e o poder de proteger seu corpo de doenças sexualmente transmissíveis ou da gestação indesejada mesmo após o casamento.

Em contraponto a essa minificação, “Por preço de ocasião” utiliza novamente o tema do valor/preciosidade da mulher, porém desta vez, como o próprio título explica, enfocando a depreciação da sexualidade e - a exemplo do que já foi discutido a respeito de “No aconchego da grande mãe” - a visão biologizante que reduz o corpo da mulher a um único órgão⁹⁹ e “uso”:

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 aço 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 cabelos 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 a perna, despejou lá dentro, uma por uma, brancas bolinhas de naftalina (COLASANTI, 1986, p. 13).

Assim como visto em “Verdadeira estória de um amor ardente”, a mulher é um produto à disposição do homem para que ele, entre diversos espécimes oferecidos, escolha o mais apto a preencher suas expectativas e vontades. Novamente, o contentamento inicial masculino é logo substituído pelo desapontamento com o material adquirido, embora neste caso, tal frustração seja causada unicamente pela má escolha do protagonista, influenciada pelo comportamento dos outros homens ao seu redor. Mas então, longe dessa influência e da avaliação pública, o homem abandona a postura ativa e determinada (“homem escolhendo mulher, homem pagando mulher, homem metendo mulher em saco”), abre mão de seus desejos mais ambiciosos (modelos novos e sofisticados) e se conforma em manter em sua vida a esposa que está aquém de seus sonhos (mas facilmente ao seu alcance), apenas pela garantia de poder dispor, quando e se quiser, de sua sexualidade.

⁹⁹ Um dado interessante para a leitura de “De fato, uma mulher preciosa” e “Por preço de ocasião” é que, no iDicionário Aulete (online) e no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2004), a palavra preciosa é encontrada também como termo popularmente utilizado no Brasil para referência à vulva.

Junto a essa história, se entrelaça a da esposa que, sem qualidades humanas ou individualidade, continua, do início ao fim do enredo, sendo apenas parte de um todo inerte e sem vontade própria. Inicialmente apenas mais uma parte de um estoque em exposição (o estoque de moças a espera de um marido ou de um homem que as queira), ela é finalmente escolhida, entretanto, por já apresentar sinais do tempo (e talvez de uso), é julgada incapaz de preencher inteiramente o papel para o qual havia sido adquirida. Valorizada apenas por sua sexualidade, ela continua sendo vista como uma parte de um todo ainda em exposição, à espera que o marido lhe atribua utilidade e lhe convide a ser e a existir, ainda que apenas na mesma proporção em que o serve e em esparsas ocasiões (como sugere a necessidade da naftalina). Curiosamente, em “De fato, uma mulher preciosa”, o marido retira do fundo das mucosas palpitantes e através da vagina da esposa uma branca bolinha de grande valor e pureza que ali se formou (a pérola); enquanto em “Por preço de ocasião”, o marido introduz através do mesmo órgão da esposa as “brancas bolinhas de naftalina” para que se dissolvam entre as mesmas mucosas e protejam o valor e a pureza que ali se escondem.

Da união desses fios, Colasanti compõe sua crítica bem humorada a homens e mulheres que, em meio a um universo com possibilidades muito mais amplas do que aquelas para as quais vinham sendo educados até a década de setenta, não são capazes de definir seus próprios limites e, por isso, continuam se contentando e conformando sexualmente com aquilo que lhes é permitido e escolhendo seus parceiros levados por motivos completamente externos a si mesmos. Para tais indivíduos, infelizmente, a liberação sexual não garante uma maior satisfação de seus desejos, mas apenas a substituição da opressão das proibições pela “tirania do bom desempenho sexual”¹⁰⁰. Mais especificamente no caso das mulheres, o final em aberto ironiza a antiga visão da sexualidade feminina como valor a ser conservado (a virgindade), totalmente devotado à “utilização” masculina ou destinado a usos específicos (procriação), além de ressaltar o caráter inanimado do corpo que serve apenas à satisfação do outro.

De fato, na década de oitenta, muitas mulheres ainda oscilavam diariamente entre o direito às novas experiências propostas pela “liberação sexual” e os deveres de uma conduta sexual atrelada aos mais retrógrados moldes de relacionamento entre homem e mulher. Em “O leite da mulher amada”, por exemplo, a protagonista já havia

¹⁰⁰ Título de artigo publicado por Colasanti no livro *Mulher daqui pra frente* (1981) a respeito das consequências da má interpretação da meta da revolução sexual e da dificuldade em se estabelecer padrões pessoais de atividade sexual em meio aos fantasmas da repressão e às ilusões do superdesempenho.

se aventurado para além do padrão monogâmico do casamento e se dividia sexualmente entre o marido e o amante, porém tais inovações não garantiam que usufruísse livremente de seu corpo e que o utilizasse para a obtenção de seu próprio prazer:

O leite da mulher amada

No seio direito mamava o marido. Mamava o amante no esquerdo. Sem que um soubesse do outro, e o outro pensasse muito no um. Ambos, porém, cobiçando o peito que não lhes cabia, e que ela negava pretextando ardências – não fosse um esvaziar o seio reservado ao outro, desencadeando um universo de ciúmes.

Mas a posse garantida e o uso constante tornavam o marido cada vez mais exigente, sempre disposto a queixar-se da qualidade do leite. Ora parecia-lhe muito amargo, ora inventivava por achá-lo fraco. E sempre afirmando que o outro seio deveria estar melhor, agredia a mulher por negá-lo, acusando-a inclusive de piorar propositadamente o produto.

A necessidade de solução ficou patente para ela na tarde em que, tomada de desespero, surpreendeu-se invejando as Amazonas. Chamou o marido, e com voz contrita lhe disse que sim, ele tinha razão, fora nos últimos tempos esposa descuidada, permitindo que ele bebesse leite por vezes mais áspero que o das cabras. Isso não tornaria a se repetir. De agora em diante, um provador testaria o leite antes que chegasse aos lábios conjugais e, estando um seio ácido, recorreriam ao outro, para que nunca faltasse o precioso néctar a quem de direito.

E foi assim que, tendo sido nomeado o amante para o cargo de provador, instalou-se este com lábios ávidos, sempre disposto a provar e comprovar, garantindo com sua experiência a satisfação do marido. Agora, um de cada lado, mamam os dois. Enquanto ela, generosa, se oferece na grande cama (COLASANTI, 1986, p. 15).

Voltando ao mesmo modelo de tensão e vertigem já explorado nos outros eixos, essa minificação se apoia no embate entre dois blocos: a instauração do adultério e o aumento da tensão até o momento em que a situação se torna insustentável (nos dois primeiros parágrafos); e a vertigem causada pela inusitada solução da protagonista e pelo rápido restabelecimento do equilíbrio (nos dois últimos parágrafos). Para criar a tensão inicial, Colasanti conduz uma curiosa oscilação entre o marido e o amante ¹⁰¹, que imita o movimento da protagonista entre um e outro e que converge para um mesmo ponto em comum que os une em torno dela: a cobiça e os ciúmes. Rompendo tal equilíbrio, o segundo parágrafo apresenta o marido como aquele que por ter “posse garantida e uso constante” exige cada vez mais qualidade e quantidade no que a mulher lhe oferece e que, sentindo-se enganado, torna-se cada vez mais ativo e perigoso em suas cobranças. A agressão e as acusações do marido desesperam a protagonista que finalmente admite a necessidade de uma solução e, então, Colasanti começa a ocultar sua reviravolta inesperada.

¹⁰¹ “No seio direito mamava o marido” / “Mamava o amante no esquerdo”; “Se que um soubesse do outro” / “e o outro pensasse muito no um”; “não fosse um” / “esvaziar o seio reservado ao outro”.

Então, a menção às Amazonas leva a crer que tal solução seja a eliminação de um seio ¹⁰² (ou seja, de um homem em sua vida), a contrição em sua voz leva a crer que tal eliminação será precedida por uma confissão arrependida e ambas as suposições parecem ser confirmadas pela afirmação de que o marido tem razão, de que ela fora descuidada e de que isso não tornaria a se repetir. Mas é aí que, num golpe súbito, a protagonista propõe que o amante passe a provar, comprovar e garantir a qualidade e a quantidade do alimento fornecido por ela ao marido e a restituição da satisfação daquele a quem o seio e o leite eram de direito põe tudo novamente em equilíbrio. As duas últimas frases do texto deixam claro que por trás das desconfianças e ciúmes, se escondia uma questão diferente e mais importante do que a fidelidade: o medo de que a mulher tentasse tomar posse de seu próprio corpo (o seio), deixando de se oferecer “tão generosamente” a qualquer homem que fosse e reclamando para si o direito àquele precioso néctar (o prazer)¹⁰³ que só aos homens era permitido provar e cobiçar.

Esse mesmo medo é tema da penúltima minificção deste bloco, na qual a intertextualidade conduz ao mito bíblico da mulher de Lot ¹⁰⁴ e à discussão sobre como os estereótipos femininos contribuem para a manutenção de uma conduta sexual passiva e submissa ao homem e como a transgressão desses estereótipos no que tange à sexualidade é motivo de discriminação e punição:

Quando já não era mais necessário

“Beije-me”, pedia ela no amor, quantas vezes aos prantos, a boca entreaberta, sentindo a língua inchar entre dentes, de inútil desejo.

E ele, por repulsa secreta sempre profundamente negada, abstinha-se de satisfazer seu pedido, roçando apenas vagamente os lábios no pescoço e rosto. Nem se perdia em carícias, ou se ocupava de despir-lhe o corpo, logo penetrando, mais seguro no túnel das coxas do que no possível desabrigo da pálida pele possuída.

Com os anos, ela deixou de pedir. Mas não tendo deixado de desejar, decidiu afinal abandoná-lo, e à casa, sem olhar para trás, não lhe fosse demais a visão de tanto sofrimento.

Mão na maçaneta, hesitou porém. Toda a sua vida passada parecia estar naquela sala, chamando-a para um último olhar. E, lentamente, voltou a cabeça.

¹⁰² Na mitologia grega, as Amazonas eram guerreiras que se perpetuavam pela união com estrangeiros e que matavam, mutilavam ou cegavam seus descendentes masculinos. *Amázon*, em grego, quer dizer “sem seio”, designação que provém do costume que elas teriam de eliminar um dos seios para melhor manejar o arco e flecha (KURY, 2008, p. 27).

¹⁰³ O leite então seria uma alusão às secreções produzidas por homens e mulheres no momento do orgasmo.

¹⁰⁴ “Então, fez o Senhor chover enxofre e fogo, da parte do Senhor, sobre Sodoma e Gomorra. E subverteu aquelas cidades, e toda a campina, e todos os moradores das cidades, e o que nascia na terra. E a mulher de Lot olhou para trás e converteu-se numa estátua de sal” (BÍBLIA SAGRADA, 1965, Gênesis, Capítulo 19, Versículos 24-26).

Sem grito ou suspiro, a começar pelos cabelos, transformou-se numa estátua de sal.

Vendo-a tão inofensivamente imóvel, tão lisa, e pura, e branca, delicada como se translúcida, ele jogou-se pela primeira vez a seus pés.

E com excitada devoção, começou a lambê-la (COLASANTI, 1986, p. 19).

A transgressão feminina marca essa narrativa desde seu início, com a frase imperativa proferida pela protagonista que declara abertamente seu desejo e exige do parceiro sua satisfação. Como mostra o texto, a resposta masculina a tal conduta é a repulsa e a negação de tal satisfação (que passa a ser evitada propositadamente) e de qualquer carícia ou atenção que desvie do “túnel seguro das coxas” para os perigos do desabrigo do corpo feminino. A repetição dessa resposta durante anos apaga na mulher a esperança de ser atendida, mas não apaga seu desejo que, embora sufocado, ainda a impele a abandonar o homem, a casa e o sofrimento, quando esse sentimento finalmente ultrapassa sua capacidade de enfrentá-lo. Entretanto, a hesitação da protagonista no momento de partida é o indício de que, além de seus pedidos, algo mais já havia sido silenciado em seu interior, algo que finalmente se extingue quando ela dá ouvidos ao chamado daquela vida passada – e, portanto, daquele sofrimento, daquela casa e daquele homem – e, antes mesmo de dar início a sua partida, começa lentamente a voltar.

Ironicamente, a passividade e a frieza que a invadem e a aprisionam em uma forma imóvel a tornam inofensiva, delicada e pura aos olhos do marido que, excitado por tais qualidades, lhe dá muito mais do que ela desejara, mas apenas quando ela já não pode sentir¹⁰⁵. Em contraste com a mulher de Lot, aniquilada por Deus pela ousadia de preferir um passado de conduta criminosa e condenada a uma vida nova e pura junto a seu marido, a protagonista de Colasanti é aniquilada pela passividade que a faz preferir um passado de submissão ao desejo do marido à oportunidade de ir em busca de sua satisfação (um desejo condenável em uma mulher). Entre as duas personagens femininas não é apontado nenhum outro modelo que garantisse à mulher a aprovação social e a adoração masculina (afastando punições e repulsas) e que, ao mesmo tempo, lhe permitisse expressar e satisfazer seus desejos livremente (mantendo-se viva e capaz de sentir). Para ambas, entretanto, o trágico destino final é causado pela insistência em reviver algo que já estava em ruínas (a cidade de Sodoma ou o relacionamento) e que já havia ultrapassado certos limites (os de Deus, no mito bíblico e os do sofrimento da

¹⁰⁵ Ao longo da narrativa, dois movimentos se opõem: a repressão da excitação feminina até sua total inexistência (como em uma estátua) e o despertar da excitação masculina pela pureza imóvel que substitui a “repulsiva” (para o homem) busca feminina pelo prazer.

mulher, no texto de Colasanti) impossíveis de serem cruzados novamente (em um caminho de volta) sem perdas irreparáveis.

A crítica ao controle masculino sobre a sexualidade feminina aparece novamente no miniespelho “De floração”, que descreve a conduta de um marido que zela pela natureza de sua esposa, mas não hesita em interferir de forma dolorosa sobre ela quando o assunto é a reprodução:

De floração

A mulher acordou com os seios inchados, doloridos. Tocou de leve, comentou com o marido. Na manhã seguinte os mamilos estavam duros, brilhantes. E notou que no seguir dos dias modificava-se a cor, escura a princípio, quase roxa, clareando aos poucos em tons esverdeados à medida que os mamilos mais e mais erguiam suas pontas.

Compressas, pomadas, água morna. Delicado trato. Racha-se nas extremidades a pele agora fina, quase transparente. E leve cacho de carne protuberana entre os lábios da fenda, projeta-se desenovelando lento e seguro a primeira pétala lilás.

Sépalas tensas, trêmulos babados. E o rijo clitóris do labelo. Nos seios da mulher duas orquídeas explodem em silêncio.

Reverente, o marido a transporta frente à janela, abre cortinas, despe blusa, que se derreta a luz no colo em primavera. Nem descuida da água, em jarras e copos, que ela bebe seguida.

Como aranhas, assim as orquídeas tecem seu perfume. Fio frágil flexível, e nunca igual. Quase indizível nos primeiros dias, doce em seguida, fazendo-se maduro, pegajoso enquanto nas pétalas manchas escuras se alastram queimando a cor, vazando a consistência.

Bebe e bebe a mulher tentando prolongar sua floração. Mas o rendado se encolhe, o lilás se retrai. Murchas passas pardas, caem enfim as orquídeas deixando nos mamilos uma gota de seiva.

Que o marido vem colher entre os dedos. Para depois, cuidadoso, segurando a tesoura nas duas mãos, podar em sangue a matriz (COLASANTI, 1986, p. 97).

Assim como em “De fato, uma mulher preciosa”, o início desta minificção é também marcado pelo aparecimento de estranhos sintomas na esposa: mamilos duros e brilhantes que logo revelam uma fenda, com lábios e um rijo clitóris, exalando perfume e, finalmente, gotejando seiva. Uma flor – a orquídea – é novamente utilizada por Colasanti como analogia ao órgão sexual feminino e as etapas do ciclo da floração são descritas de forma semelhante a alguns sinais de excitação na mulher¹⁰⁶. Ainda que em silêncio, a sexualidade feminina aqui se ergue, protuberana, explode, exala e goteja em um ciclo acompanhado pelo marido que, com “delicado trato” e reverência, passa a prover todo o necessário para a manutenção de tão rara situação. Essa atitude masculina,

¹⁰⁶ As pétalas e sépalas lembram os pequenos e grandes lábios, o labelo assume características de clitóris e o gotejar da seiva é nova referência à secreção produzida durante a relação sexual, assim como a baba irisada que escorria entre as pernas em “De fato, uma mulher preciosa” e como o leite compartilhado em “O leite da mulher amada”.

marcada e exaltada ao longo do texto é, porém, mais uma trilha de pedacinhos de pão utilizada pela autora para conduzir o leitor até a vertigem final.

Na frase final do texto, o caráter “cuidadoso” do marido é finalmente desmascarado pelo seu ataque incisivo e planejado contra a esposa, agora vista apenas como “matriz” e, portanto, tratada como reprodutora. A tesoura manejada com as duas mãos (tesoura de jardinagem) e o verbo “podar” confirmam mais uma vez a analogia com a planta que somente após perder as flores pode ter seu rizoma cortado para a formação de novas mudas; a expressão “em sangue”, porém, reafirma o caráter humano da protagonista e denuncia a crueldade da interferência masculina em um processo que poderia muito bem ser conduzido apenas pela natureza¹⁰⁷. Partindo de tais informações, é possível encontrar nos sintomas da esposa a indicação da preparação de seu corpo para a maternidade (endurecimento dos mamilos, mudança de formato e de cor das auréolas, intumescimento genital e secreções lácteas) e, no zelo do marido, traços de sua preocupação em ser o único a controlar e manipular o corpo da esposa conforme suas decisões e seus objetivos. No título, finalmente, Colasanti esconde mais uma vez o arremate de sua crítica: a atitude do marido é comparada à “defloração”¹⁰⁸, garantia da pureza da mulher e de prole legítima àquele que a efetua, e, portanto, alvo de tanto interesse masculino.

Contrastando com as cinco minificções apresentadas até aqui, outras três formam, dentro desse mesmo eixo temático, um bloco de miniespelhos nos quais a sexualidade feminina já não se oculta nem se contém submersa ou à margem: enquanto sua liberação caminha a passos largos, seus traços se espalham abertamente pela narrativa e se tornam o centro do enredo. Além de revelar o que as mulheres podem (como analisado em alguns elementos dos dois primeiros grupos temáticos aqui apresentados), essas minificções colocam em evidência uma pergunta pouco feita às mulheres dos anos oitenta em se tratando de sexualidade - o que elas gostam e querem? – e propõem aos homens o desafio de encontrar a resposta. Em “Perdida estava a meta da morfose”, por exemplo, o texto de Colasanti dialoga com o conto maravilhoso “O príncipe sapo”, dos irmãos Grimm, para mostrar as transformações na vida da mulher que tem a liberdade de experimentar e escolher seu parceiro sexual:

¹⁰⁷ As orquídeas se reproduzem naturalmente por sementes, embora em um processo muito mais longo.

¹⁰⁸ Deflorar ou desflorar, conforme o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2004), significa tirar as flores ou violar a virgindade.

Perdida estava a meta da morfose

Durante todo o verão, o sapo coaxou no jardim, debaixo da janela da moça. Até que uma noite, atraída por tanta dedicação, ela desceu para procurá-lo no canteiro. E entre flores o viu, corpo desgracioso sobre pernas tortas, gordo e verde, os olhos saltados, aguados como se chorando, o papo inchado debaixo da grande boca triste. Que criatura era aquela, repugnante e indefesa, que com tanto desejo a chamava? A moça abaixou-se, apanhou o sapo e, carregando-o nas pregas da camisola, levou-o para a cama.

Naquela noite o sapo não coaxou. Suspirou a moça, descobrindo as viscosas doçuras do abismo.

Mas, ao abrir-lhe os olhos, a manhã seguinte rompeu seu prazer. Sem aviso ou pedido, o sapo que ela recolhera à noite havia desaparecido. Em seu lugar dormia um rapaz moreno. Bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais conseguir fazê-la estremecer.

A seu lado, sobre o linho, jazia inútil a pele verde (COLASANTI, 1986, p.43).

Na história alemã, um sapo ajuda uma princesa, mas, em troca, pede que ela o deixe compartilhar de sua intimidade. A princesa aceita a proposta para conseguir o que necessita, mas depois, enojada, foge do sapo, até que seu pai lhe ordena cumprir sua promessa. Assim, o sapo passa a viver na mesma casa e a comer no mesmo prato que a princesa, mas, quando exige que durmam na mesma cama, ela se recusa a fazê-lo e o atira contra a parede. Então o sapo se liberta da maldição que o aprisionava, se transforma em um lindo príncipe e se casa com a princesa, em um final tradicionalmente considerado feliz, uma vez que a princesa, antes perseguida por um ser repugnante, acaba casada com um príncipe de olhos preciosos. A “meta da morfose” nessa história é mostrar que algo bom e bonito pode estar escondido sob uma primeira impressão desagradável.

Na minificção de Colasanti, entretanto, a protagonista não precisa de ajuda e é ela quem atende ao pedido choroso do sapo¹⁰⁹. Mais experiente do que a princesa do conto original, ela reconhece no chamado do sapo o desejo por ela, se sente atraída pela insistência desse desejo e decide compartilhar com ele sua intimidade, levando-o diretamente para sua cama. Lá, ambos encontram o prazer que buscavam (ele para de coaxar e ela descobre “as viscosas doçuras do abismo”), embora para a moça isso não garanta um final feliz: ao descobrir que o amante era apenas mais um rapaz fingindo não ser como os outros, ela entende que, como os demais, esse também não seria capaz de manter o desejo e a dedicação constantes que tanto a atraíram até essa primeira noite. A “meta da morfose” é perdida, pois, para esta protagonista, a boa aparência que o rapaz

¹⁰⁹ Na história dos irmãos Grimm, o sapo surge quando a princesa chora por ter perdido sua bola dourada. (GRIMM; GRIMM, 2011).

revela após sua transformação significa apenas que ela ainda não encontrou o que realmente busca.

Ao comprimir os dois enredos em um miniespelho, Colasanti mais uma vez utiliza a intertextualidade como estratégia para manter o leitor envolvido na identificação de elementos que confirmam sua familiaridade com o hipotexto e garantir, assim, a brusca movimentação que causa a vertigem e a inesperada irrupção do desfecho. Desta vez, porém, as duas histórias se chocam e se misturam desde o começo, a história secreta se impõe totalmente a partir do meio do texto e, a partir daí, passa a guiar um processo de crítica, mas também de ressignificação da história superficial. Desse embate, o enredo dos irmãos Grimm ressurgue como uma visão sobre a situação das jovens para quem, ainda na década de oitenta, qualquer tipo de relacionamento com o sexo masculino logo devia se tornar uma promessa de compromisso (limitando suas descobertas sexuais e garantindo a manutenção de seu “valor”¹¹⁰) e, em seguida, um casamento (cobrado pela família e pela sociedade). Após o matrimônio, inexperientes e sem intimidade com aquele com quem deviam compartilhar casa, mesa e cama, tanto elas quanto a princesa do conto confrontavam-se com a falta de sentimentos e de atração recíprocos, com a descoberta de gostos e comportamentos bem diferentes daqueles que supunham ter¹¹¹ e, finalmente, com uma vida sexual que se resumia a atender aos desejos e às ordens do marido.

A protagonista de Colasanti, porém, vive o enredo e o destino daquelas que fugiam de tais padrões para encontrarem seu caminho em meio à liberação sexual feminina. Após ter tido tantos “príncipes” em sua cama, ela sabe que a aparência “encantada” ou a intimidade compartilhada durante uma noite não a obrigam à união eterna com um homem (ainda que ele a tenha feito suspirar) e muito menos lhe garantem um final feliz. Entretanto, apesar de já conduzir sua vida sexual e de experimentar o prazer de forma ativa e satisfatória (indo tão além das protagonistas dos contos maravilhosos tradicionais), essa moça continua tendo sonhos e expectativas que vão além dos suspiros e estremecimentos de uma noite, mas que, para serem preenchidos, precisam de mais do que um belo príncipe.

¹¹⁰ No conto original, a princesa passeava sozinha e livre pelos jardins do castelo e brincava com uma bola dourada, algo tão valioso quanto sua virgindade. (GRIMM; GRIMM, 2011).

¹¹¹ A inocente princesinha do início do conto se mostra capaz de mentir (pois não cumpre sua promessa) e de agredir (ao atirar o sapo contra a parede) e o sapo revela ter ocultado não só sua identidade e sua real condição como também o motivo pelo qual estivera enfeitado daquela forma.

Esta discrepância entre o que a mulher deseja e o que lhe é oferecido e permitido aparece novamente em “Prelúdio e fuga”, minificção que enfoca as falsas concepções sobre os anseios sexuais femininos ao tornar nítidos o desejo e o prazer comumente ocultados nas mulheres e ao ironizar a crença no romantismo como único fator necessário para a satisfação da mulher na hora do sexo:

Prelúdio e fuga

A noite sobre a pele. E o desejo. Os mamilos lentamente duros exigindo que deitasse de bruços. Os pêlos contra o colchão exigindo que abrisse lentamente as pernas. Na boca, porém, só sua própria língua, que não a sabia penetrar.

Levantou-se em segredo. Foi até a sala. Descalça, fez amor com o piano de cauda.

Não era um bom amante. Desafinou várias vezes antes que ela alcançasse o orgasmo. Mas tinha a virtude principal: era muito romântico (COLASANTI, 1986, p. 91).

Como metáfora para os diversos mitos que cercam o orgasmo feminino e sua tão complexa obtenção, e, também, para a estrutura de seu texto, Colasanti utiliza dois tipos de composição musical. O primeiro deles é o prelúdio, introdução ou ensaio que já antecipa os temas que estão por vir e que se desenvolve no primeiro parágrafo desta minificção, mostrando o surgimento do desejo em diversas partes do corpo feminino que se prepara para o prazer. Então, pele, mamilos, pelos e boca da protagonista unem-se numa só exigência, expressando em diferentes vozes uma mesma urgência silenciosa e secreta que ela finalmente resolver atender. Os verbos do segundo parágrafo confirmam o caráter ativo dessa mulher que, impulsionada apenas por seu desejo, busca sua satisfação e, opondo-se ao modelo passivo tradicionalmente esperado do dito “sexo frágil”, levanta-se, vai em direção ao que deseja e faz amor.

O terceiro parágrafo descreve a fuga, composição musical marcada por diferentes vozes que se intercalam e se imitam na perseguição de um mesmo tema até seu entrelaçamento e, aqui, metáfora para o ato sexual, durante o qual os corpos dos amantes se perseguem e se imitam até a consonância total. Na minificção de Colasanti, entretanto, a consonância não se realiza: a protagonista alcança o orgasmo apesar dos percalços e desafinações de seu amante, objeto inanimado que soa apenas ao ser acionado por ela. O final, mais uma vez, resalta a voz dissonante da protagonista e a ironia de Colasanti, ao revelar uma mulher cuja experiência sexual permite avaliar o pobre desempenho do amante, alcançar o prazer apesar disso e satisfazer-se plenamente, ainda que o único romance ao seu redor seja apenas a doce sonoridade do instrumento musical que a acompanha. A falta de qualquer menção ao prazer do amante reafirma o foco na sexualidade feminina como algo que pode ser vivido independentemente da

participação masculina – neste caso, através da masturbação – ou sem qualquer envolvimento romântico - com a atuação masculina resumida ao papel de objeto de desejo e satisfação imediata de uma exigência física, ambas as visões extremamente polêmicas na década de oitenta ¹¹².

Na última minificção deste eixo temático, finalmente, Colasanti abre espaço para mostrar uma mulher vivendo livremente sua sexualidade e em harmonia com personagens masculinas em um papel diferente ¹¹³:

No silêncio que o sol queima

No meio do trigal, pernas abertas, abrigava pássaros. Era sempre assim. Com a chegada do verão sentia-se fértil, ensolarada de desejo, mãe da terra.

E deitava-se entre as hastes rígidas, as espigas túrgidas, à espera. Logo, pardais vinham aninhar-se entre suas coxas, fazendo-a suspirar com a doce carícia das asas. Esmagava entre os lábios pétalas de papoulas, e gemia. Fremir de plumas, pequenos bicos, breves pios, delícias. E as línguas de sol sobre seus seios.

Mas era só ao entardecer quando o gavião em vôo desenhava círculos de sombra sobre o ouro, lançando-se como pedra entre suas carnes para colher o mais tonto dos pardais, que as hastes estremeciam enfim, inclinando as espigas ao supremo grito (COLASANTI, 1986, p. 59)

Dividido em dois blocos distanciados pelo tempo, este miniespelho apresenta imagens contrastantes da sexualidade e do corpo femininos na juventude e na maturidade, mas com um ponto em comum: a obtenção do prazer, diferente, mas possível para a mulher em ambas as fases da vida. Assim, o primeiro e o segundo parágrafos mostram a protagonista jovem e seu corpo rígido, túrgido, no auge da fertilidade e ensolarado de desejo à espera de parceiros (pardais) que despertem delicadamente seus sentidos, delícias e suspiros. Já o último parágrafo retrata o entardecer dessa mulher e de seu corpo, onde as línguas de sol deram lugar à sombra e as folhas verdes tornaram-se douradas, mas a carne atingida pelos golpes também experientes do parceiro (gavião) alcança um prazer supremo. Em ambos os momentos, o homem ¹¹⁴ está envolvido no processo de experimentação e amadurecimento da vida sexual feminina e do prazer que não é apenas dado ou tomado, mas nutrido e

¹¹² Suplicy (1984) relata casos de multa ao programa TV Mulher por falar sobre o clitóris em rede nacional e Del Priori (2011) lembra os movimentos contra o relaxamento dos costumes no vídeo empreendidos principalmente contra programas da década de oitenta que mostravam mulheres se relacionando sexualmente fora do casamento.

¹¹³ É importante ressaltar que *Contos de amor rasgados* (1986) é um livro sobre o relacionamento amoroso e que, como tal, apresenta também minificções nas quais equilíbrio, harmonia e respeito regem a relação homem/mulher.

¹¹⁴ Como já mencionado na página 68 desta dissertação, é uma opção consciente de Colasanti elaborar suas ideias sobre relacionamentos amorosos partindo sempre do ponto de vista das relações heterossexuais, por serem aquelas que ela conhece “com algo mais do que a razão” (COLASANTI, 1984, p.14).

intensificado, também, pela atração e pela intimidade desenvolvida entre os parceiros e seus corpos.

Além disso, o texto ressalta a importância da vivência e do conhecimento de ambas as fases para que a mulher se torne realmente “dona de seu próprio corpo” e dele saiba extrair o prazer que a satisfaz (seja ele um leve fremito de plumas ou o impacto da pedra entre suas carnes), conforme seu desejo, seu momento e seu parceiro, guiada por novas curiosidades ou pela experiência já adquirida. Entre os temas polêmicos para a década de oitenta abordados por Colasanti, “No silêncio que o sol queima” mostra também a vida sexual feminina caracterizada pela diversidade de parceiros, pela continuidade além do período fértil (além do “verão”) e pelo orgasmo feminino obtido inclusive durante o “entardecer” da vida, ou seja, completamente dissociado da visão de sexualidade feminina como estrutura/mecanismo acionado apenas pela fertilidade para a exclusiva função da maternidade e dentro do casamento. No final da minificção, em consonância com o clímax sexual, o grito supremo de prazer da protagonista carrega a carga de profundidade tão característica desta forma literária que “não estoura na superfície, mas retumba” (DÍEZ, 2002 apud ROAS, 2010, p. 26.), assim como o desejo feminino tantas vezes sufocado e proibido, mas que, conforme o título, mesmo no silêncio, continua queimando.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfiou a serpente na agulha. E começou a costurar.

(Marina Colasanti, 2013)

Após essas incursões pela teoria e história do conto e da minificção e pela obra de Marina Colasanti, alguns pontos apresentam-se como coordenadas importantes na identificação do espaço de tal autora dentro da contística e da minificção brasileira. Tomando como ponto de referência as grandes teorias do conto, por exemplo, os contos breves de Colasanti se afastam da receita de conto clássico (conforme Poe) e de conto moderno (conforme Tchekhov) uma vez que sua história secreta não emerge para apresentar a epifania que tudo explica e nem estende *ad infinitum* a tensão entre si e a história superficial. Além disso, seu final não é fechado nem ausente, mas sim implícito e catafórico, mero anúncio do que só se completará após o ponto final, pelo e no leitor que, com sua ideia, amplifica o breve e nele cria universos (JIMÉNEZ, 1924 apud ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 37; BRITTO, 2005). Nos miniespelhos de Colasanti, porém, elementos clássicos e modernos se combinam de forma simultânea e paradoxal, hiperbolizados e ironizados em uma construção rizomática, intertextual, itinerante e antirrepresentacional que cabe ao leitor articular de maneira diferente a cada leitura - ou seja, a escrita de tais textos segue a estrutura pós-moderna de conto descrita por Lauro Zavala (2007).

Escrita no começo da década de setenta, a minificção de Marina Colasanti apresenta desde seu início a forte presença de traços que posteriormente comporiam a estética pós-moderna, tais como: o uso de paradoxos e do princípio de contradição para demonstrar a inexistência de verdades absolutas, a inversão de planos e temas privilegiando as margens frente aos centros canônicos, o recurso ao humor e à ironia como atitudes distanciadoras e carnalizadoras, o virtuosismo intertextual e a exigência da participação ativa do leitor na articulação das diversas interpretações oferecidas. Voltada para o questionamento de visões unívocas da realidade, a minificção de Colasanti recorre a adversativos, a marcas de relativização da verdade e de incoerência e a correferências em títulos catafóricos (conforme Perez, 2010, p.133) para criar uma rede de “fatos incertos e palavras cegas” (PIGLIA, 2004, p. 103) que

perversamente engana e confunde o leitor. Assim iludido, ele chega mais indefeso ao momento em que o abismo do texto se abre sob seus pés e sente com mais intensidade o golpe que o desafia a problematizar e reprogramar o que até então tomava por palpável e estável.

Além disso, as estratégias de omissão e de ambiguidade utilizadas pela autora criam zonas de indeterminação que imprimem em seus miniespelhos uma atmosfera insólita que, juntamente com a temática mágica e alegórica adotada por ela (conforme as tendências hispano-americanas desde o final da década de quarenta), leva também ao questionamento da oposição excludente entre real e irreal. Na minificção de Colasanti, assim como em toda sua obra, “a realidade é apenas um conceito, um a mais entre os tantos que os seres humanos engendram para organizar e para tentar compreender a vida” (COLASANTI, 2004a, p. 10), porém um conceito pequeno, que pouco nos explica, que nos angustia com suas lacunas, enquanto o mais que real é onde encontramos o equilíbrio e o bem-estar. (COLASANTI, 2004a).

A associação dos finais implícitos e catafóricos à natureza irônica, paródica ou intertextual da minificção de Colasanti problematiza o próprio contar realizado até ali e abre, para além do fim esperado e tradicional, um espaço para a expressão de crítica às narrativas dominantes e de negação de padrões hegemonicamente envenenados (DUPLESSIS, 1985). Assim Colasanti ataca a lógica ilógica, “demole, propedeuticamente, nossos preconceituosos conceitos, ou nossos conceitos preconceituosos” (PELLEGRINO, 1975) e põe em evidência elementos textuais (o título), formas literárias (o conto de fadas), relações (homem/animal, homem/mulher, realidade/fantasia) e personagens (femininas, principalmente) geralmente relegadas a um segundo plano na literatura canônica até então. Porém, em *Contos de amor rasgados*, tal crítica se volta impietosamente para os padrões de gênero, questionando a representação da identidade feminina e as convenções culturais dicotômicas usadas como tropo para o sistema de sexo-gênero (CAMPELLO, 2003).

Ao desferir sua punhalada sobre a situação da mulher nas décadas de setenta e oitenta no Brasil, os miniespelhos de *Contos de amor rasgados* explicitam a vinculação da diferença de sexo a “questões de discurso e de autoridade e poder” e contribuem para a “valorização pós-moderna das margens e do ex-cêntrico como uma saída com relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino.” (KAMUF, 1982 apud HUTCHEON, 1991, p. 34-35). Então, em uma época em que o movimento feminista começava a se estruturar no país, tais textos já apresentavam uma

transgressão temática e formal que não apenas deslegitimava a ordem e as prioridades da narrativa convencional, como também deslocava a atenção para outros lados da história tradicional, convidando as mulheres a construir seus próprios universos a partir dos vazios e silêncios, das ambiguidades e enigmas da minificção.

Recorrendo aos traços característicos da minificção identificados por Roas (2010), os miniespelhos de Marina Colasanti podem ser situados dentro do panorama brasileiro com base em seus traços formais, destacando-se pela combinação da elipse temporal e espacial com uma maior omissão e ambiguidade, arquitetadas para garantir maior surpresa diante da reviravolta final e para preparar o solo para a desrealização e a indeterminação necessárias ao fantástico. A mínima complexidade estrutural da trama e a mínima caracterização psicológica das personagens - traços formais comuns nesta forma literária - revelam-se mais uma das armadilhas de Colasanti, já que, após o embate entre a história superficial e a história secreta, uma nova trama emerge, muito mais complexa nas entrelinhas do que aquela registrada no texto impresso, e revela níveis mais profundos daquelas personagens. Além disso, trama e personagens são amplificadas pela intertextualidade e pelos títulos que, na obra de Colasanti, desempenham papel primordial na reconstituição da história superficial e na ressignificação do texto após o desafio apresentado por seu final. A escassez de diálogos é constante em seus miniespelhos, fato que vincula Colasanti às gerações de 70 e de 80 da minificção brasileira, uma vez que, a partir dos anos noventa, os diálogos voltam a ocupar papel de destaque na microficção marcada pelo ritmo urbano de autores como, por exemplo, Dalton Trevisan.

Com relação a seus traços discursivos, os miniespelhos de Colasanti são notáveis pela intensa hiperbrevidade, concisão e intensidade expressiva. Quanto aos traços temáticos, é notável o uso da intertextualidade, da paródia, da ironia, do humor e da intenção crítica combinados com muito mais intensidade e em maior frequência do que na minificção de Elias José, Péricles Prade e Adrino Aragão. Como resultado da intensidade de tais traços, torna-se também maior na minificção de Colasanti a exigência de uma leitura mais ativa e de um leitor que (como lembra Andres-Suárez, 2010) compartilhe de certo patrimônio cultural, mitológico, histórico, literário e até religioso para que possa percorrer com mais liberdade os labirintos desses miniespelhos.

Curiosamente é esse patrimônio compartilhado e revisitado através da intertextualidade o ponto escolhido por Marina Colasanti para sua volta à minificção, após vinte e sete anos, com o livro *Hora de alimentar serpentes* (2013). Retomando os

caminhos já consolidados ao longo da trilogia composta por *Zoológico*, *A morada do ser* e *Contos de amor rasgados*, a autora mantém na nova obra todas as características já apresentadas nesta dissertação, inclusive a organização temática que parte de elementos mínimos para atingir amplos reflexos, e articula seus novos miniespelhos em torno do diálogo com a cultura que lhe foi dada e da observação de como os elementos dessa cultura a construíram. As pontes desse diálogo se estendem para culturas distantes no tempo e no espaço, para cenários contemporâneos e corriqueiros e, inclusive, para a própria minificção de Colasanti, revisitando com um novo olhar temas e personagens já explorados por ela em outros minicontos. Parte inegável desse conjunto maior, continuação de um trajeto iniciado nos anos setenta, *Hora de alimentar serpentes* (2013) representa, também dentro desta dissertação, uma peça a mais na história da minificção brasileira e no processo de participação de Marina Colasanti nessa história.

Infelizmente, os estudos atuais que apontam as formas brevíssimas como um dos traços explorados pela ficção brasileira contemporânea resumem-se a textos desenvolvidos no Brasil a partir da década de noventa, ou seja, a microficcção marcada pela urgência da presentificação e pela dominância do trágico em torno da violência como tema evidente (Resende, 2008) e vinculada à intensificação do hibridismo literário, do recurso ao pastiche e aos clichês dos gêneros menores e ao que Schøllhammer (2009) chama de “reinvenção do realismo”. Envolvidos na propagação de uma forma ainda inusitada, nomes como Elias José, Péricles Prade, Marina Colasanti e Adriano Aragão foram e ainda são excluídos das obras dedicadas à contística brasileira, porém a proximidade temporal, estética e temática entre seus minicontos e os contos que conquistaram o Brasil nos anos 70 também tem impedido qualquer associação de seus nomes à microficcção que a “geração de 90” (Oliveira, 2001) colocou em prática. Tais exclusões vêm alimentando crenças equivocadas, como a do recente surgimento da minificção no Brasil, que perpetuam a ausência de autores brasileiros em importantes estudos sobre a história da minificção, como os que vêm sendo desenvolvidos em toda a América Latina.

Os avanços hispano-americanos na documentação e divulgação da trajetória historiográfica da minificção em língua espanhola felizmente têm tornado nítida a ausência de registros sobre a mesma trajetória em terras brasileiras e alertado alguns pesquisadores para a urgência de um trabalho semelhante em nosso país. Nesse sentido, a pequena análise das obras dos precursores da minificção brasileira apresentada nesta dissertação é um convite a outros pesquisadores interessados em preencher essa lacuna

em nossos estudos literários e a breve apresentação de *Hora de alimentar serpentes* é uma armadilha que planto aqui na expectativa de prender o pé de algum leitor e de arrastá-lo junto comigo para mais estudos sobre a minificção de Marina Colasanti.

REFERÊNCIAS

ÁLAMO FELICES, F. El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas. In: ROAS, D. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 209-230.

ALBORNOZ, C. *Pequenas resistências da narrativa: a microficção em três vozes*. 2008. 144 f. Dissertação (Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ALMEIDA, M. *Pioneiros do miniconto no Brasil: resgate histórico-literário*. Oliveira: Gráfica e Editora Santa Cruz, 2012.

_____. *A minificção do Brasil – em defesa dos frascos e comprimidos*. Minas Gerais: Clube de Autores, 2010.

ANDRADE, M. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

ANDRADE, O. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 16. ed. São Paulo: Global, 2004.

ANDRES-SUÁREZ, I. *El microrrelato español - una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto, Colección Cristal de Cuarzo, 2010.

ARAGÃO, A. *Inquietações de um feto*. Manaus: Casa Editora Madrugada, 1976.

ASSIS BRASIL. A nova literatura brasileira (o romance, a poesia, o conto). In: COUTINHO, A.; COUTINHO, E. (Org.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. v. 6. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986. p. 236-265.

BARBIERI, Ivo. O modernismo na ficção: situação e perspectivas. In: COUTINHO, A.; COUTINHO, E. (Org.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. v. 5. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986. p. 560-590.

BARTH, J. Unas pocas palabras sobre el minimalismo. In: ROAS, D. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 45-56.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENSON, J. (Ed.). *New critical approaches to the short stories of Ernest Hemingway*. Durham: Duke University Press, 1990.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução: Padre Antonio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Barsa, 1965.

BITTENCOURT, G. O conto brasileiro no final do século XX. In: GOMES, G. (Org.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos, 2012. p. 265-284.

BITTENCOURT, G. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1999.

BOSI, A. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRASIL. *Violência Doméstica e Familiar Contra a Mulher*. Secretaria de Transparência. DataSenado. Março 2013. Disponível em: <http://www12.senado.gov.br/jornal/edicoes/especiais/2013/07/04/cpi-da-violencia-contra-a-mulher-uer-no-codigo-penal-um-crime-chamado-feminicidio>. Acesso em: 25 ago. 2013.

BRITTO GARCÍA, L. Maximanual del minicuento. *El cuento en red*, México, nº. 11, Primavera, 2005. Disponível em: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3268&archivo=10-241-3268wax.pdf&titulo=Maximanual%20del%20minicuento. Acesso em: 13 ago. 2013.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia* (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. 9 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPELLO, E. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da Furg, 2003.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CAPAVERDE, T. *Intersecções possíveis: o miniconto e a série fotográfica*. 2004. 106 f. Dissertação (Literatura Comparada) - Instituto de Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2004.

CARREIRA, D.; AJAMIL, M.; MOREIRA, T. *A liderança feminina no século 21*. São Paulo: Cortez, 2001.

COELHO, N. (Org.). *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. 5. ed. São Paulo: Nacional, 2006.

_____. (Org.). *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

_____. *O ensino da literatura*. Volume I - Comunicação e expressão. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

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

_____. Marina Colasanti: chegar com concisão ao âmago das coisas. Entrevista concedida a Kátia Persovisan. *Blog Marina manda lembranças*, junho 2013b. Disponível em: <http://www.marinacolasanti.com/2013/06/chegar-com-concisao-ao-amago-das-coisas.html>. Acesso em: 11 nov. 2013.

_____. O leitor também manda lembranças: *Contos de amor rasgados*. Entrevista concedida a Frederico Helou Doca de Andrade. *Blog Marina manda lembranças*, fevereiro 2013c. Disponível em vídeo em: <<http://www.marinacolasanti.com/search/label/Entrevistas?&max-results=7>>. Acesso em: 29 abr. 2013.

COLASANTI, M. É perigoso, na Índia. *Blog Marina manda lembranças*, janeiro 2013d. Disponível em: <http://www.marinacolasanti.com/2013/01/cronica-de-quinta-e-perigoso-na-india.html>. Acesso em: 10 dez. 2013.

_____. *Passageira em trânsito*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. Entrevista realizada com Marina Colasanti. In: ALBORNOZ, C. *Pequenas resistências da narrativa: a microficção em três vozes*. 2008. 144 f. Dissertação (Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/12216/12216_9.PDF>. Acesso em: 29 abr. 2013.

_____. *Uma ideia toda azul*. 23. ed. São Paulo: Global, 2006.

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

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

_____. Letras femininas: Marina Colasanti fala sobre literatura, vida, amor e feminismo. Entrevista concedida a André Azevedo da Fonseca. *Jornal Revelação*, n. 245, maio 2003a. Disponível em: <<http://www.revelacaoonline.uniube.br/portfolio/0514coll.html>>. Acesso em: 29 abr. 2013.

_____. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 11.ed. São Paulo: Global, 2003b.

_____. *O leopardo é um animal delicado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Rota de colisão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *Aqui entre nós*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

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

_____. *E por falar em amor*. 12. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986b.

_____. *Uma estrada junto ao rio*. São Paulo: Pensamento, 1985a.

- _____. *Zoológico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985b.
- _____. *Mulher daqui pra frente*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- _____. *A nova mulher*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.
- _____. *A morada do ser*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- _____. *Nada na manga*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975a.
- _____. *Zoológico*. Rio de Janeiro: Imago, 1975b.
- _____. *Eu sozinha*. Rio de Janeiro: Gráfica Record Brasileira, 1968.
- CONTOS de amor rasgados. In: COLASANTI, M. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DEL PRIORE, M. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.
- DINIZ, D. Aborto e contracepção: três gerações de mulheres. In: PINSKY, C; PEDRO, J. (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 313-332.
- DOUGLASS, E. H. Para uma mitologia feminista do século XX. *Organon*, Porto Alegre, v. 16, n. 16, p. 26-33, 1989.
- DUPLESSIS, R. *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, J. Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano. In: ROAS, D. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 121-154.
- FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.
- FLORES, H. (Org.). *Dicionário de mulheres*. 2. ed. Florianópolis: Mulheres, 2011.
- FONSECA, R. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FREIRE, M. (Org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- GOMES, A. *E por falar em mulheres: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti*. 2004. 143 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina. 2004.

- GONZAGA, P. *A poética da minificação: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?* 2007. 117 f. Dissertação (Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas) – Instituto de Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2007.
- GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- GRIMM, J; GRIMM, W. *O príncipe sapo e outras histórias*. Tradução de Zaída Maldonado. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- HOHLFELDT, A. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- HOWE, I; HOWE, I. (Eds.). *Short shorts: an anthology of the shortest stories*. Estados Unidos: Bantam Books, 1982.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- iDicionário Aulete*. Disponível em: <http://aulete.uol.com.br>. Acesso em: 08 out. 2013.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.
- JOLLES, A. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JOSÉ. E. *O tempo, Camila*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.
- _____. *A mal-amada*. Belo Horizonte: [s. n.], 1970.
- KIEFER, C. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.
- KOCH, D. Retorno al micro-relato: algunas consideraciones. *El cuento en red: la minificción en Latinoamérica I*. n.º. 1, Primavera, 2000. Disponível em: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. Acesso em: 13 ago. 2013.
- KURY, M. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 8.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LAGE, L.; NADER, M. Violência contra a mulher: da legitimação à condenação social. In: PINSKY, C; PEDRO, J. (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 286-312.
- LAGMANOVICH, D. *El microrrelato: teoría e historia*. Espanha: Menoscuarto, 2006.
- LAJOLO, M; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.

LIMA, H. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

_____. Evolução do conto. In: COUTINHO, A.; COUTINHO, E. (Org.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. v. 6. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986. p. 45-63.

LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LYOTARD, J. *A condição pós-moderna*. 5ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.

MERINO, J. De relatos mínimos. In: ROAS, D. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 231-237.

MORICONI, I. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOSCOVICH, C. De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. *Veredas*, v. 8, n. 124, out. 2006. Disponível em: http://www.msmdia.com/spalding/veredas/popup/textos_detalhes.asp?id=256. Acesso em: 29 jun. 2013.

NEJAR, C. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

_____. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*. 2. ed. São Paulo: Leya, 2011.

NEUBERN, F. *A arquitetura da criação: um estudo de mínimos, múltiplos, comuns, de João Gilberto Noll*. 2011. 82 f. Dissertação (Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2011.

NOGUEROL, F. Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para um final de milênio. In: ROAS, D. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 77-100.

OGLIARI, I. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. 2010. 184 f. Tese (Letras) – Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. 2010.

_____. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

OLIVEIRA, N. (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

PEDRO, J. O feminismo de “segunda onda”: corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, C; PEDRO, J. (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 238-259.

- PELLEGRINO, H. Apresentação. In: COLASANTI, M. *Zoológico*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 11-12.
- PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PINSKY, C. Imagens e representações. In: PINSKY, C; PEDRO, J. (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 467-543.
- POE, E. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. In: KIEFER, C. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. p. 189-200.
- POE, E. Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. In: KIEFER, C. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. p. 202-216.
- PRADE, P. *Os milagres do cão Jerônimo*. 3. ed. São Paulo: Editora do escritor, 1976.
- RESENDE, B. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- ROAS, D. Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato. In: ROAS, D. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010.
- ROCHA, P. *Mulheres sob todas as luzes: a emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2009.
- RÓDENAS DE MOYA, D. Consideraciones sobre la estética de lo mínimo. In: ROAS, D. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 181-208.
- ROJO, V. El minicuento, ese (des) generado. In: ROAS, D. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 241-253.
- _____. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Editorial Equinócio, 2009.
- RUFFATO, L. (Org.). *Vinte e cinco mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- SCHØLLHAMMER, K. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. Miniatura e fragmento: brevíssima incursão pelas formas breves do Brasil. In: NOGUEROL, F. (Org.). *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. p. 153-162.
- SCOTT, A. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, C; PEDRO, J. (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 15-42.

SPALDING, M. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. 2008. 81 f. Dissertação (Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas) – Instituto de Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2008.

STEGAGNO-PICCHIO, L. *História da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

STEVICK, P. (Ed.). *Anti-story: an anthology of experimental fiction*. New York: Free Press, 1971.

SUPLICY, M. *A condição da mulher: amor – paixão – sexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

TAHA, I. La semiótica de las ficciones inimalistas: el género como sistema modelizador. In: ROAS, D. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 255-272.

TRABADO CABADO, J. El microrrelato como género fronterizo. In: ROAS, D. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 273-300.

WAISELFISZ, J. *Mapa da violência 2012 - Atualização: homicídio de mulheres no Brasil*. Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos (CEBELA) e Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (FLACSO). Agosto 2012. Disponível em: http://mapadaviolencia.org.br/pdf2012/MapaViolencia2012_atual_mulheres.pdf. Acesso em: 25 ago. 2013.

WU, D. Hua Mulan, a lendária e corajosa guerreira. *Epoch Times*, São Paulo, 22 fev. 2013. Disponível em: http://www.epochtimes.com.br/hua-mulan-a-lendaria-e-corajosa-guerreira/#.Uq-Sm_RDupA. Acesso em: 16 dez. 2013.

ZAVALA, L. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

_____. De la teoría literaria a la minificción posmoderna. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, p. 86-96, jan./abril. 2007.

_____. Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad. *El Cuento en Red* - revista electrónica de teoría de la ficción breve. n.1; Primavera, 2000. Disponível em: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. Acesso em: 13 ago. 2013.