

FREDERICO HELOU DOCA DE ANDRADE

MULHERES DESAMARRADAS:
os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns
Contos de Amor Rasgados, de Marina Colasanti

ASSIS

2012

FREDERICO HELOU DOCA DE ANDRADE

MULHERES DESAMARRADAS:
os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns
***Contos de Amor Rasgados*, de Marina Colasanti**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Prof^ª Dra. Cleide Antonia Rapucci

ASSIS

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

A553m Marina	<p>Andrade, Frederico Helou Doca de Mulheres desamarradas: os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns <i>Contos de amor rasgados</i>, de Marina Colasanti / Frederico Helou Doca de Andrade. Assis, 2012 107 f. : il.</p> <p>Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Orientador: Dra. Cleide Antonia Rapucci</p> <p>1. Colasanti, Marina, 1937- 2. Intertextualidade. 3. Humor, sátira, etc. 4. Literatura comparada. 5. Crítica literária feminina. I. Título.</p> <p>CDD 869.93 801.95</p>
-----------------	---

A Heloisa Helou Doca, minha mãe, que, para mim, sempre foi a mulher mais “desamarrada”, independente e de quem herdei o amor pelas Letras – desde as garrafais, mais canônicas, até as miúdas, multiculturais.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Prof^a Dra. Cleide Antonia Rapucci, por todo o apoio durante a realização de minha pesquisa de mestrado, além da bibliografia fornecida e das tardes acadêmicas tingidas de esmeralda.

Ao Prof. Dr. Altamir Botoso, pelas maravilhosas aulas de Teoria da Comunicação durante a graduação em Letras, na UNIMAR, Universidade de Marília, que me engrandeceram muito, e também pela força com o empréstimo de literatura teórica, sem a qual este trabalho acadêmico não seria possível de ser realizado.

À Prof^a. Dra. Ana Maria Carlos, pelas instigantes aulas da disciplina “Literatura e Intertextualidade”, ministrada por essa docente durante meu curso de mestrado, além de todo o suporte teórico dessa especialista em intertextualidade e das sugestões, em minha banca de qualificação, para que eu aprimorasse e aprofundasse minha pesquisa.

À FAPESP (Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), minha agência financiadora, pela bolsa de estudos e reserva técnica, que me foi de suma importância para que participasse de eventos acadêmicos (tanto no Brasil, quanto na Irlanda do Norte) e realizasse a entrevista, no Rio de Janeiro, com Marina Colasanti.

A Leonardo Helou Doca de Andrade e Isabela Helou Doca de Andrade, meus irmãos queridos que, com uma amizade que traspassa meros laços sanguíneos, apoiaram-me muito nesta importante fase de minha vida acadêmica.

A Deus, por toda a saúde e norte a mim concedidos nos momentos de ansiedade e dúvidas durante a realização de meu trabalho científico.

E, finalmente, a Marina Colasanti que, com sua presteza e dedicação, concedeu-me uma entrevista em seu apartamento, em Ipanema, no Rio de Janeiro, após um ano de conversas por meio de e-mail; e também por ter clareado várias dúvidas que foram surgindo ao longo de minha pesquisa.

RESUMO

ANDRADE, Frederico Helou Doca de. *MULHERES DESAMARRADAS*: os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns *Contos de Amor Rasgados*, de Marina Colasanti. 2012. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista – Assis, 2012.

Este estudo tem como finalidade descortinar, por meio do uso da paródia, o sarcasmo elaborado nos vários “eus-femininos” presente em alguns dos textos de *Contos de Amor Rasgados*, que são minicontos. Marina Colasanti, escritora mais reconhecida dentro da literatura infanto-juvenil, traz a marca da zombaria enobrecida por meio da re(construção) de textos e personagens clássicos da literatura de autoria masculina, utilizados pela autora como meio de “melhorar” tais textos, de modo a “desamarrar a voz desses vários ‘eus-mulheres’ ”. Tendo em vista a importância desta proposta para as pesquisas acadêmicas e também levando-se em conta que as versáteis obras da referida autora ainda não têm o devido destaque no meio acadêmico, este estudo pretende dar luz e voz ao elemento do sarcasmo na formação de paródias criadas a partir de minicontos, em conformidade com a quebra dos paradigmas femininos da mulher “amarrada”, servil, apagada diante de seu marido, construídos pela alteridade patriarcal falocêntrica muito antes das primeiras pegadas feministas no século XIX. Para tanto, dividimos nosso trabalho acadêmico em três capítulos, a saber: no primeiro, “O miniconto colasantiano – a construção de tramas existenciais ‘a pouca tinta’ ”, abordamos o miniconto dentro das teorias do conto e de novíssimos estudos desse tipo de conto curto, de maneira a exaltar as técnicas de escrita de alguns dos minicontos de Marina Colasanti. No segundo capítulo, “O humor corrosivo maquia bocas femininas”, entramos no debate de como a contista dá voz a mulheres de bocas “amarradas” por meio de um humor sutil e abrasivo contra a antiga condição feminina de coadjuvantes em uma sociedade falocêntrica. Por conseguinte, no terceiro e último capítulo, “Marina Colasanti conversa com os ‘mortos’”, damos ênfase às referências clássicas da literatura de autoria masculina. Para que nossa análise seja desenvolvida, embasamo-nos na obra de Linda Hutcheon sobre a paródia, *Uma Teoria da Paródia*; em conceitos sobre a sátira menipeia, a partir de estudos de Mikhail Bakhtin, bem como dedicamos uma parte de nosso estudo à análise do conto curto (apoiados em Julio Cortázar, Gerárd Genette e Vladimir Propp), em especial à elucidação da hermética e muito bem elaborada estrutura dos minicontos.

Palavras-chave: *Contos de Amor Rasgados*; Marina Colasanti; intertextualidade; paródia; feminismo; humor.

ABSTRACT

ANDRADE, Frederico Helou Doca de. *UNFASTENED WOMEN: the male authorship intertexts in the development of sarcasm in some Contos de Amor Rasgados*, by Marina Colasanti. 2012. 107 f. Dissertation (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista – Assis, 2012.

This study aims to unveil the elaborated sarcasm, by using parody, found in various “female voices”, which occur in some of the texts from *Contos de Amor Rasgados*, which are short short stories. Marina Colasanti, a much more renowned writer among children’s literature readers, shows us an ennobled mockery through the (re)creation of texts and classic characters attached to the male authorship, which were employed by that writer as a way of “improving” such texts and “unchaining the voices of those several ‘female speeches’ ”. Considering the importance of this analysis for the academic researches and also taking into account that Colasanti’s skillful writings still have not been properly highlighted in the scientific field, this academic work intends to spotlight sarcasm in the development of parodies from microfictions, according to the deconstruction of feminine paradigms, such as the “tied” women, the subservient ones, blanked out before their husbands; and all of these archetypes were conceived by the phallogocentric patriarchic alterity much more before the first feminist steps on the second half of the nineteenth century. Our dissertation is divided in three parts, set as following: in the first one, “The Colasantian microfiction – the development of existential plots ‘low on ink’ ”, in which we analyze the short short story according to theoretical support on the short story, besides very recent studies on that kind of short prose, highlighting the techniques with which Marina Colasanti wrote some of her flash fictions. In the second chapter, “The sarcastic humor makes up feminine mouths”, we approach how the short short story author gives voice to fictionalized and “chained” women through a perspicacious and caustic humor against the same old feminine condition of mere supporting individuals in a phallogocentric society. Finally, in the last topic, “Marina Colasanti talks to the ‘dead’ ”, we emphasize the classic references of male authorship. In order to accomplish our goals, we are based on Linda Hutcheon’s work about parody, *A Theory of Parody*; on concepts concerned to the Menippean satire, studied by Mikhail Bakhtin in *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, as well as on the analysis referred to the short short story (supported by Julio Cortázar, Gérard Genette and Vladimir Popp), in which we will dedicate a special attention to the flash fictions.

Key-words: *Contos de Amor Rasgados*; Marina Colasanti; intertextuality; parody; feminism; humor.

SUMÁRIO

Introdução	8
1. O miniconto colasantiano: a construção de tramas existenciais ‘a pouca tinta’	13
1.1. Contos (bem rasgados) de amor	15
1.2. Costurando os rasgos dos contos de amor	21
2. O humor corrosivo maquia bocas femininas	26
2.1. A “saída em grande estilo” do Conde Ugolino.....	28
2.2. A “esposa-pedra” e sua tentativa de emancipação	32
2.3. O humor “pesado” de “Para sentir seu leve peso”	36
2.4. Jantar a três: gênero e ironia em “Embora sem náusea” e “Mártir em casa e na rua”.....	40
2.4.1. Esposas e amantes – Justines e Juliettes?	42
2.4.2. O irônico e o tragicômico	46
2.4.3. Poesia e estilística do som em “Embora sem náusea”	50
3. Marina Colasanti “conversa” com os mortos	54
3.1. Proventos canibais: a carnavalização do Mito de Prometeu.....	55
3.2. A função da intertextualidade em “O prazer enfim partilhado”	59
3.3. Homem-mulher e mulher-homem: a (des)construção de gênero em “Apoiando-se no espaço vazio”, de Marina Colasanti e “Jin Ping Mei”, de Lanling Xiaoxiao Sheng.....	64
3.4. Esvaziando sombras perante a “lei” patriarcal	66

3.5. Ficcionalização da realidade, paródia ou sátira?	69
Considerações finais	70
Referências	73
Anexos	81
1. <i>Corpus</i> dos minicontos selecionados de <i>Contos de Amor Rasgados</i>	81
2. Entrevista com Marina Colasanti realizada no dia 07/05/2010, em Ipanema, Rio de Janeiro	84
3. Transcrição do áudio de “Mártir em casa e na rua”	97
4. Marina Colasanti na Irlanda do Norte	100

Introdução

Eu trabalho muito com mitos, mas o que me interessa é “dar uma volta no mito”, não apenas fazer paráfrase, nem fazer paródia exatamente... é tirar do mito um outro significado, uma vez que os mitos são sempre plurissignificantes.

Marina Colasanti, 2010

Epigrafamos nosso estudo com esse trecho da entrevista que realizamos com a escritora ítalo-brasileira Marina Colasanti, em seu apartamento no bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro, em 7 de maio de 2010, pois essas palavras sintetizam, em termos gerais, a gênese de muitos dos minicontos que compõem *Contos de Amor Rasgados*, publicado, primeiramente, em 1986.

Selecionamos, dos 99 minicontos do referido livro, um *corpus* de seis narrativas (ver Anexo 1) por entendermos que, nelas, faz-se presente mais intensamente o processo de *empréstimo* da voz de um narrador onisciente às mulheres que protagonizam essas diegeses. Daí, portanto, como essas *heroínas* se desamarram, desprendem-se de tramas amorosas dissaborosas, rasgadas (como no próprio título da publicação), cujos antecedentes ora são intertextos famosos do cânone literário “masculino” (entre muitas aspas, pois esta separação entre uma *escrita feminina* e uma *masculina* é uma questão muito polêmica), ora são ficcionalizações de figuras que existiram ou releituras que o narrador faz de mitos da Antiguidade. Além disso, o que nos levou a essa amostragem foi o fato de que esses minicontos foram pouco explorados, ou nem mesmo analisados até hoje pela crítica.

Dessa forma, os minicontos escolhidos foram “Ela era sua tarefa” (*recriação* do mito de Sísifo), “Apoiando-se no espaço vazio” (explícita referência a um verossímil caso de amor entre um embaixador francês e uma cantora de ópera transexual chinesa), “Embora sem náusea” (triângulo amoroso *pintado* em cores vivazes), “Para sentir seu leve peso” (uma solução grotesca ao truncado amor entre o Imperador chinês e seu rouxinol), “O prazer enfim partilhado” (mais uma ressignificação do mito de Prometeu) e “A grande fome do Conde Ugolino” (sarcasmo, ironia e galhofa frente à dantesca história desse conde e de seus filhos).

E, além do critério da tentativa de deslindamento das tramas extraídas desses seis minicontos, também objetivamos estudar o intrincado humor com que Colasanti reacende os *hipotextos* (textos de partida, de acordo com a denominação do estruturalista francês Gerárd

Genette). Esse tipo de humor, que, em determinadas narrativas, tende mais à sátira ou ao grotesco, ao *nonsense*, conduz o leitor-decodificador ao estranhamento, à reflexão acerca de um tipo de amor que, diferentemente do edulcorado, rasga-se e se escancara, no riso sardônico, em temas e questionamentos filosóficos, sociológicos ou de gênero, ainda muito pertinentes nos dias de hoje. À época do lançamento da primeira edição de *Contos de Amor Rasgados*, em 1986, o Brasil se redemocratizava após 21 anos de ditadura militar e Colasanti, assumidamente feminista, trabalhava como editora de comportamento na revista *Nova*. Logo, a Segunda Onda Feminista chegava ao fim no exterior, mas ainda se estenderia, no Brasil, até a IV Conferência Mundial sobre a Mulher: “Igualdade, Desenvolvimento e Paz”, em 1995, na capital chinesa, em que foi expandida a preocupação em relação a tópicos concernentes às mulheres em questionamentos de gênero.

Antes que chegássemos a esse conjunto de seis minicontos extraídos de *Contos de Amor Rasgados*, nossa procura por um objeto de estudo, a fim de iniciarmos nossa pesquisa de mestrado, deu-se casualmente. As professoras doutoras Heloisa Helou Doca e Cleide Antonia Rapucci, esta última nossa orientadora, indicaram-nos a leitura de algumas obras de Marina Colasanti. Tendo em mão as obras *Contos de Amor Rasgados* (1986), *Nada na Manga* (1975) e *Rota de Colisão* (1993), passamos a lê-las com olhos desacostumados a um humor tão bem elaborado, que, de início, nos desconcertou não só por esse elemento que entretém e, ao mesmo tempo, “rasga” o riso de nossa boca, como também pela curiosa estrutura dos minicontos daquele livro.

Também escolhemos Marina Colasanti para desenvolvermos nosso trabalho por entendermos que deveríamos dar mais visibilidade à sua rica produção literária voltada ao público adulto, em que permeiam universos androcêntricos e ginocêntricos, sem que disputem o fazer de gênero feminino. Essa escritora, de extrema versatilidade quanto aos gêneros literários que utiliza para expressar sua arte (conto, ensaio, poesia e crônica), soube quebrar tabus sobre as mulheres, pois traz o mundo masculino para perto do ginocêntrico; não a título de rivalidade de gênero (a histórica oposição masculino *versus* feminino), mas a fim de ironizar situações em que, comumente, segundo os padrões masculinos, os homens sempre “se saíram melhor do que elas”.

Atraídos por essa literariedade com que Colasanti manipula esses minicontos, propomos, aqui, uma tentativa de abarcarmos três elementos comuns a essas seis narrativas: a intertextualidade e a transcontextualização dos *hipotextos* canônicos, bem como o porquê do uso desse recurso na gênese narrativa dos contos curtos tomados como objeto de estudo; o estudo dos tipos de humor aparentes ou não nessas histórias, assim como a pertinência que

têm na composição das tramas “rasgadas”; o miniconto, suas características e sua estreita ligação com o humor, longe do texto da piada.

Para tanto, dividimos nosso trabalho acadêmico em três capítulos, a saber: no primeiro, “O miniconto colasantiano – a construção de tramas existenciais ‘a pouca tinta’ ”, abordamos o miniconto dentro das teorias do conto e de novíssimos estudos sobre esse tipo de narrativa curta, de maneira a exaltar as técnicas de escrita de alguns dos minicontos de Marina Colasanti. No segundo capítulo, “O humor corrosivo maquia bocas femininas”, entramos no debate de como a contista de narrativas curtas dá voz a mulheres de bocas “amarradas” por meio de um humor sutil e abrasivo contra a antiga condição feminina de coadjuvantes em uma sociedade falocêntrica. Por conseguinte, no terceiro e último capítulo, “Marina Colasanti conversa com os ‘mortos’ ”, damos ênfase às referências clássicas da literatura de autoria masculina.

Tendo em vista que a obra que escolhemos como objeto de estudo já foi trabalhada em dissertações de mestrado e teses de doutorado, porém não com a abordagem que aqui propomos, nosso estudo acrescentará conhecimento à academia, uma vez que a intertextualidade, principalmente por meio da paródia, segundo define Hutcheon,

[...] é hoje dotada do poder de renovar. Não precisa de o fazer, mas pode fazê-lo. Não nos devemos esquecer da natureza híbrida da conexão da paródia com o “mundo”, da mistura de impulsos conservadores e revolucionários em termos estéticos e sociais. O que tem sido tradicionalmente chamado paródia privilegia o impulso normativo, mas a arte de hoje abunda igualmente em exemplos do poder da paródia em revitalizar. Citando as palavras de Leo Steinberg:

Há casos sem conta em que o artista investe a obra em que se vai basear de relevância renovada; ele concede-lhe uma viabilidade até então insuspeitada; atualiza as suas potencialidades, como um Brahms tomando temas de Handel ou Haydn. Ele pode limpar as teias de aranha e dotar de frescura coisas que se consumiam no esquecimento ou, o que é pior, que se haviam tornado banais através de uma falsa familiaridade. Alterando o seu ambiente, um artista dos nossos dias pode emprestar a imagens moribundas um recomeço de vida. (1985, p. 146)

Ainda que não seja inédito o fato de a paródia, um recurso narrativo, ter o poder de renovar os textos com que dialoga, pois ela sempre o fez, desde a Antiguidade, o que Hutcheon quis dizer com essa citação é que esse processo de “limpar as teias”, a *transcontextualização*, toma emprestado para si, por exemplo, uma obra considerada canônica, apropria-se de alguns de seus traços estruturais e semânticos e vai além dela, afastando-se do original por meio da ironia. E o leitor

é peça-chave, pois é ele quem decodificará o parodiado e a paródia a partir de questionamentos sociológicos ou ideológicos embutidos nessas duas obras literárias (o texto de partida e sua paródia), para estabelecer reflexões sobre seu próprio cotidiano.

Em seu estudo *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (*Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional*), a autora põe o leitor diante da tarefa de perceber o texto como *autoconsciente*, ou seja, de enxergar a narrativa como *processo imaginário do contar a história*, não se atendo somente à trama da criação literária, contida no texto. Caberá ao leitor de *Contos de Amor Rasgados*, então, de maneira paradoxal, ser coautor dos minicontos, pois terá de perceber o artifício da arte e participar dela ativamente como recriador da ficção que está diante de seus olhos. O leitor não mais poderá conformar-se com uma leitura agradável, prazerosa, despretensiosa, descompromissada. Ao longo das paródias (algumas delas de cunho satírico) de Colasanti, o receptor dos textos deverá ser, ao mesmo tempo, crítico, leitor e coescritor, já que deverá perceber a presença de um *autor manipulador* do processo de desenvolvimento mimético, além de trazer de volta à memória o texto parodiado.

Marina Colasanti, por exemplo, em “Casanova, de amor rasgado”, um dos minicontos em *Contos de Amor Rasgados*, toma como texto de partida a figura de Giacomino Girolamo Casanova, escritor italiano do século XVIII e conquistador barato e escroque das mulheres para, no decorrer da paródia, “transcontextualizá-lo” na figura do modelo patriarcal de masculinidade, pois essa personagem, no final da narrativa,

Preparava-se, então, para viver novamente feliz, quando numa noite de vitórias, pronto a mais uma vez desvendar úmido abismo, ouviu um som seco de laceração. E para supremo horror viu desenhar-se sobre o corpo pálido da amada um rastro escuro, serpentear da serragem que, incontida, escapava pelo rasgão do membro. (COLASANTI, 1986, p. 162)

É curioso notar, neste caso, que o tipo de paródia pretendido pela escritora corresponde àquela preconizada por Linda Hutcheon, mas também se distancia daquilo que é parodiado, carregando um tipo de ridicularização.

Encontramos, no trecho supracitado, alguns traços da sátira menipeia, estudada por Mikhail Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, pois ela aparece exemplificada por meio da carnavalização de Casanova: homem conquistador, impecavelmente vestido, transformado em um homem fracassado sexualmente, flagrado em sua impotência e esvaziamento (figura frívola) como pseudomodelo de *homem com H*. A *serragem*, como metáfora para *essência, seiva, sêmen*, também nos serve de símbolo para a “força da vida, e a vida humana só pode descender daquilo que caracteriza o homem: o seu cérebro, sede de suas

faculdades próprias”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, p. 813). Além disso, a *serragem* também alude ao fato de que há bonecos feitos desse material. Por conseguinte, nesse miniconto, podemos vislumbrar, também, que Casanova não só tem sua “alma” esvaziada de seu corpo aparentemente garboso, como também essa figura, simbolicamente, não passava de um ornamento, de um objeto de deleite, ou seja, o “boneco” Casanova era oco de caráter e de alma. Destarte, ele não passava de um títere na mão das mulheres que conquistava. Resumidamente, podemos atestar que era aparentemente impecável em suas feições e vestimentas, porém oco e desprovido de conteúdo interno – o caráter.

Então, é a partir dessa conotação universal da paródia que Marina Colasanti criativamente traz o leitor para mais perto dos textos canônicos, a fim de que este reflita sobre suas antigas leituras feitas por um mundo falocêntrico, cuja atenção às mulheres ficava condicionada ao uso de sua beleza como inspiração em alguns romances, peças de teatro e poemas que as representaram apenas sob uma visão de subjugação. Ou, fora desse Parnaso, as mulheres serviam como musas à arrumação da casa, preparação das refeições e o ninar dos novos varões.

Com um toque de erotismo revelador da real beleza feminina, aliado à emancipação discursiva das mulheres que nunca tiveram “tetos todos seus” (WOOLF, 1985) é que esse mundo colasantiano de *Contos de Amor Rasgados* “rasga” relacionamentos heterossexuais desgastados pelo machismo. E a única arma de que dispõem essas heroínas esfarrapadas pelo monólogo com seus lares é a paródia emprestada por Marina Colasanti.

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

Passemos, então, à investigação do formato de conto curto de que se valeu Colasanti para compor os minicontos de *Contos de Amor Rasgados*.

1. O miniconto colasantiano: a construção de tramas existenciais ‘a pouca tinta’

O miniconto corre sérios riscos e um deles é a piada. Muita gente está fazendo piada achando que está fazendo miniconto. Miniconto não é piada. Miniconto trabalha com o humor, quer dizer, esse é o meu conceito de miniconto porque é um gênero pouco trabalhado, portanto pouco analisado.

Marina Colasanti, 2010

Dado que não existe, ainda, uma poética consolidada do miniconto, trataremos de encontrar, neste capítulo, elementos comuns às seis narrativas por nós extraídas de *Contos de Amor Rasgados*. E um desses elementos é que o miniconto, de fato, não se configura como piada, como nos relatou Colasanti em entrevista realizada em maio de 2010 (ver Anexo 2).

Desde a publicação do mais famoso e insólito miniconto do escritor hondurenho/guatemalteco Augusto Monterroso Bonilla (1921-2003),

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.^{1 2} (2005, p. 90)

na década de 60 do século XX, houve uma célere e fecunda onda de produção de minicontos nos EUA e, sobretudo, na América Latina. No entanto, ainda não há tratados teóricos consagrados sobre o miniconto.

Marcelo Spalding Perez, contista de narrativas breves e doutorando pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), em sua dissertação de mestrado intitulada “*Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*”, de 2008, defendida naquela mesma instituição, não se propôs a definir o miniconto enquanto gênero literário, nem mesmo a “dissecar” sua estrutura e cristalizá-la em uma receita pronta. O que ele fez, no entanto, foi analisar alguns minicontos (dentre os quais, alguns unifrásicos) a partir de uma historiografia desse tipo de narrativa na América Latina, EUA e Brasil, tomando como norte o miniconto unifrásico supracitado.

¹ “Quando despertou, o dinossauro ainda estava ali”. (Tradução de Millôr Fernandes, 1983).

² Apesar de esta formatação não se enquadrar nos padrões da ABNT para a elaboração de trabalhos acadêmicos, é nosso intuito destacarmos este miniconto unifrásico.

Nós, da mesma forma, não tencionamos estabelecer normas versificatórias ou uma concepção fechada sobre o miniconto. Não disporíamos de referencial teórico pelo motivo anteriormente reclamado e, além disso, esse debate fugiria de nosso objetivo nesta parte de nosso estudo.

O que podemos afirmar é que, retomando a epígrafe deste capítulo, “Miniconto não é piada”, pois os minicontos de nosso *corpus* não se propõem ao riso frouxo, descompromissado, que simplesmente entretém. Corroborando essa nossa primeira hipótese e o elemento comum à nossa seleção em *Contos de Amor Rasgados*, Luciene Lemos de Campos, em artigo publicado nos anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC: “Centro, Centros – Ética, Estética”, investiga uma confluência de características inerentes ao miniconto:

Percebem-se como partes comuns a essas narrativas ultracurtas: a brevidade; a intertextualidade; a metaficção; a epifania; precisão cirúrgica que aproxima prosa e poesia; o ficcional entrelaçado a recortes de elementos factuais; o humor; a polissemia; o inusitado; a ironia; a ludicidade da linguagem — para citarmos algumas das características peculiares. (2011, *Online*)³

Desses traços comuns aos minicontos de *Contos de Amor Rasgados*, pelo menos a *brevidade*, a *intertextualidade*, o *humor*, a *ironia* e a *polissemia* certamente figuram no recorte de seis narrativas de nosso estudo.

³ Disponível em <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0674-1.pdf>>. Acesso em 05.out.2011.

1.1. Contos (bem rasgados) de amor

Quanto à *brevidade* de um miniconto, há contistas breves que consideram que a extensão de uma narrativa desse tipo não deve ultrapassar 75 palavras. Já outros afirmam que um miniconto não deve “sangrar” a barreira de 1.500 palavras. Todos os 99 minicontos que compõem *Contos de Amor Rasgados* não ultrapassam duas páginas de livro diagramadas. Daí, então, a indefinição quanto a um formato facilmente identificável de miniconto. Julio Cortázar, em *Valise de Cronópio*, compara o conto a uma fotografia e o romance a um filme. O miniconto, então, seria apenas o *flash* da máquina fotográfica, em que o leitor-decodificador deveria tentar captar, sem piscar (ou seja, munido de repertório e leitura apurados) as nuances de luz desse recurso fotográfico, retomando, finalmente, todas as cores (tempo, espaço, enredo, personagens) utilizadas pelo fotógrafo-minicontista?

Mais uma vez recorreremos à dissertação de mestrado de Marcelo Spalding, mencionada no início deste capítulo, para completarmos essa metáfora relativa à extensão do miniconto. Esse doutorando gaúcho complementa o pensamento metafórico de Cortázar no mesmo *Valise de Cronópio*:

Cortázar usará uma metáfora muito famosa (e aludida por Freire na apresentação de *Os Cem Menores*) de que “nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (ibidem, p. 152). Aí complementamos nós: se o conto vence por *knock-out*, o miniconto é um *knock-out* no primeiro *round* e o miniconto à Monterroso no primeiro e único soco. (PEREZ, 2008, p. 73)

Se ainda não há consenso quanto à extensão de um miniconto, como pudemos verificar até aqui, o que podemos afirmar, a partir de nosso referencial teórico, é que pelo menos as seis narrativas por nós selecionadas, de fato, configuram-se como minicontos, pois não ultrapassam a disposição espacial de duas páginas. (ver Anexo 1)

Recorreremos novamente à nossa entrevista com Marina Colasanti, especificamente em um momento em que essa escritora trata da característica de condensação desse tipo de conto:

Ele, sendo muito curto, você não tem espaço de ação; você tem que ser muito cuidadoso: você não pode fazer descrições, você não pode fazer acertos temporais, você não pode explicar o caráter da personagem. Você serve carne crua, tem que ser rápido o jogo, muito rápido! (COLASANTI, 2010, entrevista concedida a Frederico Helou Doca de Andrade)

E a metáfora da *carne crua*, a respeito dos minicontos de Colasanti, não só se refere a uma estrutura inacabada, como também alude à tessitura contida na “carne”, o texto. Já que o garçom (aqui, também, utilizamos uma metáfora referente ao narrador) “serve carne crua” ao leitor-decodificador desses minicontos, há de se *fritá-la* e saborear todos os temperos neles escondidos. Consequentemente, o contista sério de textos curtos não pode “corar” esse tipo de texto. O que ele pode fazer, a fim de que o leitor-decodificador tenha um ponto de partida, uma “pista” de como perscrutar toda a receita da “carne-miniconto”, é inserir um ou mais fios narrativos, principalmente por meio de verbos que conotem ação, quiçá citar personagens (mesmo que inominadas) e, muito raramente, dar ao receptor do texto rasgos, fragmentos de intertextualidade e contextualização a fim de que ele, ao final da leitura, possa “comer” e “saborear”, com paladar mais apurado, a tenra carne que é o miniconto.

Ratificando a brevidade e capacidade sintética de um miniconto, especificamente do colasantiano, Violeta Rojo, venezuelana e mestre pela Universidad Simón Bolívar, em sua dissertação *Breve Manual para Reconocer Minicuentos (Breve Manual para Reconhecer Minicontos)*, traz-nos uma nomenclatura ramificada a partir da terminologia “miniconto”:

Tan poca atención se le ha prestado a este tipo de narrativa que no cuenta ni siquiera con un nombre definido para llamarla, y a la hora de hablar de ella haya que debatirse entre una multitud de expresiones, muchas de las cuales pecan de ambiguas y caprichosas. Entre ellas podemos citar: arte conciso, brevicuento, caso (aplicado a la narrativa breve de Anderson Imbert), cuento breve, cuento brevísimo, cuento corto, cuento cortísimo, cuento diminuto, cuento en miniatura, cuento escuálido, cuento instantáneo, cuento más corto, cuento rápido, fábula, ficción de un minuto, ficción rápida, ficción súbita, microcuento, microficción, microrrelato, minicuento, minificción, minitexto, relato corto, relato microscópico, rompenormas, texto ultrabrevísimo, ultracorto, varia invención (para la de Juan José Arreola) y textículos, entre otros muchos nombres. En la taxonomía peyorativa tenemos: relato enano, embrión de texto, resumen de cuento, cagarruta narrativa o chistecitos. En Estados Unidos el nombre varía entre *short short story*, *short shorts*, *shortsy*, *very shorts*.⁴ (1996, p. 7)

⁴ Tem-se dado pouca atenção a esse tipo de narrativa, que nem sequer possui um nome definido com que chamá-la. E, quando dela tratamos, encontramos várias expressões – muitas das quais tendem ou à ambiguidade, ou ao esmero. Dentre elas, podemos citar: *arte concisa*, *conto*, *caso* (aplicada à narrativa breve de Anderson Imbert), *conto breve*, *conto brevíssimo*, *conto curto*, *conto curtíssimo*, *pequena história*, *conto em miniatura*, *conto esquálido (magro)*, *conto instantâneo*, *conto mais curto*, *conto rápido*, *fábula*, *ficção de um minuto*, *ficção rápida*, *ficção súbita*, *microconto*, *microficção*, *microrrelato*, *miniconto*, *minificção*, *minitexto*, *relato curto*, *relato microscópico*, *quebra-regras*, *texto ultracurtíssimo*, *ultracorto*, *invenção vária* (para a de Juan José Arreola) e *texto pequeno*, entre muitos outros nomes. Quanto à classificação pejorativa, temos: *relato anão*, *embrião de texto*, *resumo de conto*, *excremento narrativo* ou *piadas*. Nos Estados Unidos, o nome varia entre *conto curto*, *short shorts* (algo como *shorts* curtos, em referência a calças curtíssimas), *curtinho*, *contos muito curtos*. (Tradução e grifos nossos.)

Tal qual na proposta desse manual, também é nosso intuito comprovar que o miniconto, diferentemente de um relato curto, prosa poética, minitexto, etc. tem, sim, uma unidade de ação. Ou seja, esse tipo de conto, mesmo que extremamente econômico na apresentação dos elementos de uma narrativa linear curta (tempo, espaço, personagens, enredo, clímax), não pode ser uma anedota, tampouco um chiste ou um texto minúsculo sem narratividade, porque concentra, em sua estrutura, esses mesmos elementos citados.

Tomemos como exemplo, para melhor visualizar essas características narrativas, o miniconto “A grande fome do Conde Ugolino”:

Quando não *houve* mais prantos e gritos, sua descendência toda *brilhando* em ossos pelo chão, *tirou* enfim do bolso a cópia da chave, *abriu* a porta, e *palitando* dos dentes a doce carne da sua carne, *desceu* a longa escada da torre. (COLASANTI, 1986, p. 137, grifos nossos)

Disposto em apenas um período, contendo seis orações (concentradas em um período de subordinação temporal), esse miniconto transcontextualiza a história da punição que o Conde Ugolino de La Gherardesca narra a Virgílio, no Canto XXXIII do “Inferno”, em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Porém, o narrador do miniconto que ressignifica esse episódio de um cânone literário de *autoria masculina* condensa o famoso episódio-quadro (também retratado em esculturas e pinturas) por meio da alusão e da citação. Não tivesse o narrador onisciente feito isso, a “carne narrativa” teria uma aparência ainda mais crua para o leitor-decodificador. Por meio do título desse miniconto, “A grande fome do Conde Ugolino”, o leitor munido de repertório intertextual automaticamente identificará tratar-se da dantesca cena grotesca em que o Conde Ugolino, encerrado em uma prisão juntamente com sua prole, é sentenciado à fome.

Os substantivos *pranto*, *grito*, *descendência*, *ossos*, *chave*, *porta*, *carne* e *torre* são elementos catafóricos de retomada do *hipotexto* de Dante – daí, o leitor já possui uma sucinta descrição espacial, bem como indícios do enredo do miniconto de Colasanti. O núcleo narrativo mínimo de que o receptor desse texto valer-se-á provém da sucessão de verbos de ação – *brilhar*, *tirar*, *abrir*, *palitar*, *descer* – que conferem ao miniconto uma sequência quase que fílmica. Depois de devorar os próprios filhos para não morrer de fome, o Conde Ugolino, perspicazmente, saca do bolso uma cópia da chave da torre em que era mantido prisioneiro na companhia de seus filhos e abandona esse lugar, surpreendendo o leitor em razão da *ruptura* que Colasanti engendra no texto de partida canônico. O clímax da diegese “reconstruída” a partir do “original” é percebido pelo leitor-decodificador no momento em que Ugolino desce

as escadas, empanturrado por ter devorado seus filhos, buscando, certamente, a liberdade em relação ao encerramento em um dos círculos do inferno dantesco. Essa é a carga dramática e de tensão que Colasanti atribui ao miniconto (ver Anexo 2) e que, aqui, é reforçada pelo contista colombiano Edmundo Valadés (1915-1994):

[...] concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el minicuento ha ido formando su propia estructura [...]. 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. Narrado en un lenguaje coloquial o poético, siempre tiene un final de puñalada. [...] El minicuento está llamado a liberar las palabras de toda atadura. Y a devolverle su poder mágico, ese poder de escandalizarnos.⁵ (1990, p. 28)

Destarte, o *desconhecido* e o *assombro* também são elementos imiscuídos na característica de economia de palavras do miniconto. Como podemos verificar na transcrição, na íntegra, do miniconto supracitado, a “punhalada” a que Valadéz se refere é sentida pelo leitor quando o Conde Ugolino sai da torre palitando os dentes, tranquilamente, sendo que supostamente deveria ficar encerrado no inferno a que havia sido condenado.

Na segunda parte de nosso estudo, vamos nos ater a como essa “punhalada” acontece no leitor-decodificador. Ou seja, estudaremos o humor irônico e pleno de criticidade, sempre presente nas seis narrativas de nosso objeto de estudo.

Por ora, examinemos mais algumas características do miniconto, incluindo a *brevidade* linguística e literária, a fim de demonstrarmos que, nesse tipo de conto tão moderno, o leitor, além de receptor do texto, também atua como coescritor, já que a ele é servida “carne crua”. De acordo com a professora Dolores Koch, que diferenciou um mero microrrelato ou texto curto do miniconto, esta subdivisão do conto:

1. Ofrece una prosa sencilla, cuidada y precisa, cuya vaguedad o sugerencia permite más de una interpretación. 2. Está regido por un humorismo escéptico; como recursos narrativos utiliza la paradoja, la ironía y la sátira. 3. Debe su origen, responde, alude a otras obras o al proceso mismo de la creación literaria. 4. Rescata fórmulas de escritura antigua, como fábulas y

⁵ [...] concebido como um híbrido, um cruzamento entre o relato e o poema, o miniconto foi formando sua própria estrutura. [...] A economia de linguagem é seu principal recurso, que revela a *surpresa* e o *assombro*. Sua estrutura se parece cada vez mais com a de um poema. A tensão, as pulsações internas, o ritmo e o desconhecido se abrigam em seu ventre para surpreender o leitor e estimular sua imaginação. Narrado em uma linguagem coloquial ou poética, sempre tem um final a punhaladas. [...] O miniconto é chamado a libertar as palavras de todas as suas amarras. E a devolver-lhas seu poder mágico, esse poder de nos escandalizar. (Tradução e grifos nossos.)

bestiarios. 5. Inserta formatos nuevos, no literarios, de la tecnología y los medios modernos de comunicación.⁶ (1986b, p. 165)

Ou, em outras palavras, para Marina Colasanti:

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

A carga dramática, a surpresa, ou a tensão, como mencionam Colasanti (2010) e Valadéz (1990), estão fortemente ligadas ao miniconto, pelo menos nos daquela escritora, na medida em que a estrutura breve e concisa dessas narrativas assim o permite. Como já discutimos anteriormente, a respeito do papel do leitor-decodificador como coautor na interpretação dos minicontos, quanto mais breve, hermético e econômico for um miniconto (basta lermos, no começo deste capítulo, o afamado miniconto unifrásico de Monterroso), mais repertório, conhecimento de mundo um leitor deverá ter para penetrar no universo rarefeito de uma narrativa dessa espécie.

Outro miniconto extremamente breve de nosso recorte em *Contos de Amor Rasgados*, “Para sentir seu leve peso”, também exige do leitor-decodificador leitura atenta e prene de repertório:

Guardava o rouxinol numa caixinha. Tudo o que queria era andar com o rouxinol empoleirado no dedo. Mas se abrisse a caixinha, ah! certamente fugiria.

⁶ 1. Oferece uma prosa espontânea, cuidadosa e precisa, cujo caráter vago ou de sugestão permite mais de uma interpretação. 2. É regido por um humor cético; como recursos narrativos, utiliza a contradição, a ironia e a sátira. 3. Origina-se, responde, alude a outras obras ou ao processo, em si, de criação literária. 4. Resgata fórmulas antigas de escrita, como fábulas e bestiários. 5. Insere novos formatos, não literários, da tecnologia e dos meios de comunicação. (Tradução nossa)

Então amorosamente cortou o dedo. E, através de uma mínima fresta, o enfiou na caixinha. (COLASANTI, 1986, p. 155)

O escritor de minicontos, segundo Rojo (1996, p. 60), “[...] utiliza una gran cantidad de cuadros, de manera de no tener que dar explicaciones, partiendo de la base, por supuesto, de que el lector debe comprender todo el sistema”⁷. Se ele, em uma primeira leitura, captasse apenas a diegese aparente, em que um rouxinol é mantido dentro de uma caixinha, sob os auspícios de uma personagem que nem sequer é nomeada, a ironia, o grotesco e o sarcasmo latentes não seriam percebidos. Desta maneira, esse mesmo leitor deve perceber, antes de qualquer interpretação, o *quadro* (no sentido de ambientação, intertexto aludido) que remete ao conto de fadas “O Rouxinol”, de Hans Christian Andersen. Exploraremos esse miniconto mais detalhadamente no segundo capítulo de nosso estudo, que abarca os tipos de humor presentes em alguns dos minicontos por nós escolhidos.

A seguir, deter-nos-emos mais pormenorizadamente na brevidade do miniconto atrelada à Estética da Recepção, uma vez que, até este ponto, já atribuímos ao leitor sua função nas narrativas de *Contos de Amor Rasgados*.

⁷ [...] utiliza una grande quantidade de quadros, de modo a não ter que dar explicações, partindo do princípio, é claro, de que o leitor deve compreender todo o sistema. (Tradução nossa.)

1.2. Costurando os rasgos dos contos de amor

Diante do texto ficcional, o leitor é forçosamente convidado a se comportar como um estrangeiro, que a todo instante se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo.

Lima

Dentro da Teoria da Estética da Recepção, que data do final dos anos de 1960 e que foi concebida a partir de reflexões feitas, inicialmente, por Wolfgang Iser (discípulo de Edmund Husserl, fundador da *Fenomenologia*) e Hans Robert Jauss acerca do processo comunicacional de um texto (literário ou não) com seu receptor, vamos explicar, aqui, o atrelamento do papel do leitor à brevidade e estrutura concisa (e quase hermética) de nosso *corpus* de minicontos de *Contos de Amor Rasgados*.

Como ler *Contos de Amor Rasgados*? Existe um leitor ideal, um indivíduo que fora concebido para fruir, coescrever e repensar sua psique a partir da *poiesis* (o prazer de autorrealização da obra) do autor? Não, pois, de acordo com Wolfgang Iser, “O leitor contudo nunca retirará do texto a certeza explícita de que a sua compreensão é a justa” (ISER *apud* LIMA, 2001, p. 87). O que existem são, sim, diferentes tipos de leitor munidos de diferentes tipos de percepção de mundo tanto extratextuais, quanto intratextuais. É como se os *vazios textuais* do objeto literário a ser recebido esteticamente exigissem que o leitor formulasse uma sequência de imagens, ou seja, de *projeções* que os preenchessem. E, dada a práxis social e *bagagem de mundo* de cada leitor, juntamente com sua individualidade, é *mister* que percebamos que diferentes tipos de receptor, a partir dos arquissemas e de outros elementos textuais, formulem miríades de imagens. E estas podem ou não conduzir ao que Iser referenda como a *good continuation* do texto literário, ou seja, os *encaixes* que o leitor produz, com seu repertório social e livresco, costurando as *gaps* (*lacunas*) por meio das projeções que faz:

Quanto maior a quantidade de vazios, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor. A razão disso se encontra naquela estrutura descrita por Sartre: como as imagens não podem ser sintetizadas em uma sequência, se é levado a abandonar as imagens formadas, a partir do momento em que as circunstâncias nos forçam a produzir outra. Pois reagimos a uma imagem, à medida que construímos uma nova. (ISER *apud* LIMA, 2001, p. 110)

E será a partir dessas projeções que o leitor-decodificador-receptor faz nos *vazios* textuais, que as possibilidades interpretativas surgirão. Ou seja, tudo o que *não é dito* em um texto caberá ao leitor dar-lhe voz, partindo sempre de sua práxis social e da relação (mesmo que não feita face a face) entre como a obra (e, por trás dela, está o autor) é vista, enxergada pelo leitor e como este é vislumbrado pelo objeto de percepção e fruição. Iser explica esse processo:

O texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (*Leerstellen*) no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. (*apud* LIMA, 2001, p. 91)

Especificamos esse “desvendamento de pontos de indeterminação” retomando o miniconto “A grande fome do Conde Ugolino”. Nele, resgatando sua brevidade, o primeiro contato de um leitor que conhece o poema dantesco com o miniconto de Marina Colasanti será o fio condutor para que as tentativas de preenchimento dos *vazios* se iniciem.

Porém, se imaginarmos um leitor não cultivado, ou seja, que, em seu universo de conhecimentos não figura o episódio do “Inferno”, d’A *Divina Comédia*, acerca da “pena esfaimada” a que o Conde Ugolino e seus filhos foram submetidos, ocorrerá o que Ingarden investigou como uma *estupidez* do leitor, pois:

O leitor menos cultivado, o diletante artístico, de que fala Moritz Geiger, interessado apenas no destino dos homens representados, não leva em conta a proibição de afastar estes pontos de indeterminação e, pela complementação loquaz do que não precisava ser complementado, converte obras de arte bem formadas numa tagarelice barata, esteticamente irritante. (ISER *apud* LIMA, 2001, p. 97-98)

Mesmo inacabada, uma obra de arte (como o miniconto de que, por ora, tomamos como exemplo) não demanda do leitor a resolução de todas as lacunas textuais. No entanto, nesse caso do *hipotexto* de Dante Alighieri, uma leitura de “A grande fome do Conde Ugolino” dele desprovida incorrerá nas tagarelices interpretativas a que Iser faz menção. Pois, como este teórico alemão trata em seu ensaio “A interação do texto com o leitor”, o propósito de um texto literário é o de comunicar, de estreitar sua relação com o leitor; e a ele não é dado o papel de entender, por exemplo, como o Conde Ugolino conseguira a cópia da chave da torre em que era mantido preso com seus filhos, muito menos aonde os degraus da escada que lhe deu acesso à liberdade o levaram.

A intertextualidade, pois, dentro da Estética da Recepção, é de extrema relevância para que o leitor-decodificador-receptor tente preencher os vazios textuais, uma vez que ele,

recorrendo a outros intertextos (lidos e relidos diacronicamente), enriquecerá seu próprio horizonte de expectativas sobre o objeto estético, o texto. Flory assim descreve essa importância da relação entre textos na Estética da Recepção:

A literatura comparada é também uma das preocupações do teórico (Jauss), que se debruça sobre o estudo da intertextualidade, ressaltando o papel do “velho” (citações, referências, insinuações de outros autores, de outras épocas ou da mesma época) que se torna “novo” num texto que o descontextualiza. A análise das estratégias textuais esclarece como o autor organiza, dialeticamente, as relações entre o individual e o coletivo, entre a literatura nacional e as estrangeiras, a partir de seu próprio contexto sócio-ideológico. A consciência da presença mútua de um autor em outro, de uma literatura em outra e a intensidade da função complementar do contexto estabelecem *relações integrativas* (alusões, empréstimos, adaptações) e *relações diferenciais* (paródia, ironia), configurando-se inter-relações de unidade/alteridade, decorrentes dos próprios autores estudados, que devem estar na base de qualquer análise que se pretenda comparativa. (1997, p. 23)

Em um miniconto, mais inacabado ainda se comparado a um romance, novela, conto ou poema⁸, devido à sua breve estrutura, como já mencionamos anteriormente, os *vazios* devem ser preenchidos pelo leitor, contudo sem que seja perdida a função a ele atribuída. Assim, em “A grande fome do Conde Ugolino”, as lacunas (ou rasgões) a serem preenchidas jazem no fato de entender que essa narrativa, intencionalmente, ressignifica seu *hipotexto* canônico e o desconstrói (ou reconstrói), incutindo uma intenção irônica e sarcástica em torno do tema do amor truncado e egoísta de um conde canibal que tira proveito da carne de seus filhos.

O efeito que essa paródia colasantiana provocará no leitor, a princípio, será o de *estranhamento* face ao objeto estético, o texto literário. E a função desse objeto em sua relação com o leitor, segundo Chklovsky, não é a de reconhecimento, de projeção dentro da tessitura, mas sim a de provocar:

[...] uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento do “estranhamento” das coisas e o procedimento da forma obstaculizada provoca o aumento da dificuldade e da duração da percepção, pois a própria finalidade da arte é o processo de percepção e deve ser prolongado. (1969, p. 15)

⁸ Aqui, é necessário deixar claro, para o leitor, que há poemas também extremamente curtos, como, por exemplo, o poema “Amor, humor”, de Oswald de Andrade, disposto apenas nessas duas palavras.

Por conseguinte, uma recepção pragmática, que apenas incita o leitor ao reconhecimento de estereótipos fundados em seu pré-conhecimento de mundo, não caracteriza a atitude de prolongamento da recepção a que Chklovsky alude nesse excerto. Não caberá a um possível leitor de “A grande fome do Conde Ugolino” reduzir a recepção desse miniconto a uma reles situação ilusória de “se dar bem”, “tirar proveito de tudo” — mesmo que, para isso, haja de se recorrer ao canibalismo da própria prole. Este tipo de recepção ilusória, mal formulada, superficial, não chega a atingir nenhum dos vinte avos do *iceberg textual* a que Marcelo Spalding (2008), em sua dissertação de mestrado, faz menção quando exemplifica a caixa fechada e quase impenetrável que é um miniconto.

Para tentar “quebrar” todas as camadas submersas desse *iceberg textual*, de acordo com Karlheinz Stierle, em seu ensaio sobre a Estética da Recepção, intitulado “Que significa a recepção dos textos ficcionais?”, o leitor deverá abandonar essas leituras ilusórias, em que toma para si como reais as situações ficcionais a partir de suas experiências de vida, para, a partir de uma segunda leitura, lançar mão da compreensão plurissignificante dos significantes em uma ficção:

Só o horizonte da segunda leitura pode converter a primeira leitura, quase pragmática e causadora de ilusão, em uma leitura captadora da ficção. Pois só assim a construtividade da ficção pode-se tornar objeto da faculdade de julgar do receptor. (*apud* LIMA, 2001, p. 159)

Então, um leitor que julga, a partir de seu imaginário e de milhares de leituras anteriores de outros textos (ficcionais ou não), como a grande fome do Conde Ugolino fora saciada macabramente (de acordo com o miniconto supracitado), é esse o receptor de que trata o excerto acima. Ou seja, ele vai em busca de um *além* que é oferecido pelo *horizonte ficcional* do miniconto — uma sequência de ações dispostas em apenas um período de subordinação regido por um advérbio de tempo (“Quando”), dada em um espaço implícito (uma cela ou um quarto, em uma torre de castelo ou de edificação alta), somados à alusão ao texto de partida de Dante Alighieri.

Se a recepção, aí, é superficial ou não, dependerá, como já dito, da capacidade de rompimento do *horizonte* textual, bem como do preenchimento dos *vazios* feitos pelo leitor-decodificador — tarefa minuciosa e árdua em virtude da estrutura condensada do miniconto, em especial à *poiesis* com que Marina Colasanti refina seus contos curtos em *Contos de Amor Rasgados*. A capacidade de leitura de textos ficcionais, em especial a desses minicontos superfechados estruturalmente e em relação às intenções da autora, é “[...] sobrecarregada por

esta ampliação de horizonte. Em poucas palavras, a riqueza infinita do que se pode receber impede a recepção.” (STIERLE *apud* LIMA, 2001, p. 181).

Todavia, o leitor, quando vira a primeira página de *Contos de Amor Rasgados*, é convidado a abrir suas ideias — já que, no prólogo dessa obra, “Prólogo — Enfim, um indivíduo de ideias abertas”, também um miniconto:

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)

De maneira interessante, o narrador, nesse “Prólogo”, convida o leitor-receptor de *Contos de Amor Rasgados* a abrir sua cabeça, a fazer projeções, a dialogar com os 99 minicontos que compõem esse livro de Colasanti. À guisa de miniconto abarcador da Estética da Recepção, essa narrativa sintetiza tudo o que vínhamos abordando até aqui a respeito do papel do leitor. Flory retoma essa tarefa do leitor:

Compete ao leitor a ocupação dos vazios, dos brancos do texto, usufruindo do prazer estético da *poiesis*, uma vez que participa da construção do próprio texto, ocupando os espaços que lhe são reservados; da *aisthesis* pela possibilidade de configurar uma nova visão do mundo pela fusão de seus horizontes de expectativa e a do autor; e, da *katharsis* pela ativação de suas representações projetivas, que podem levá-lo a uma reelaboração de conceitos individuais, através da interação com o texto ficcional. (1997, p. 15)

Se pensarmos no caráter diacrônico do prólogo de *Contos de Amor Rasgados*, perceberemos que o leitor daquele contexto sociopolítico-cultural foi, sim, remodelado nos dias de hoje. Todavia, os *vazios* desses minicontos intensificaram-se, pois o leitor de hoje deverá buscar leituras anteriores e a contextualização histórica dessa obra àquela época.

O que não mudou, em um sentido de *poiesis*, foi o humor cáustico e refinado que atravessa essa mesma obra. Acerca dos efeitos que esse humor causa no leitor, caracterizado em alguns dos seis minicontos de nosso *corpus*, passemos, agora, à segunda parte de nosso estudo.

2. O humor corrosivo maquia bocas femininas

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico!

(JURENEV *apud* PROPP, 1992)

Dos tipos de humor arrolados por Jurenev, pelo menos o *indignado*, o *inteligente*, o *insinuante*, o *depreciativo*, o *hostil*, o *irônico*, o *sarcástico*, o *grosseiro*, o *significativo*, o *justificativo* e o *animalesco* figuram em nosso *corpus* de seis minicontos. Aqui, na segunda parte de nossa dissertação, investigaremos justamente que categorias de humor *maquiam*, com borrões *rasgados* (supondo-se que esses risos tendem mais a inserir, nessas ficções, carga dramática), as bocas dos eus-femininos em alguns desses minicontos.

Os tipos de riso são tão variados, possuem tantos aspectos, que caberá ao leitor-decodificador da obra de arte (literatura, música, pintura, escultura, enfim, todas as manifestações da expressividade do *ethos* humano) captar qual riso foi proposto pelo enunciador, por um *pathos* realmente intencionado do artista. Caso contrário, cai-se na ingenuidade de interpretar a obra de maneira superficial e imprimir o riso frouxo ou leve, fácil, a algo que não foi dito pelo parodista ou ironista.

Vamos explorar justamente essas intenções do não dito (os *vazios*, *rasgos* do texto), da ironia mais profunda, julgadora, enraizada nas paródias que a escritora brasileira Marina Colasanti cria a partir de cânones literários. É com a estrutura dos minicontos (ou, como a própria definição trazida na contracapa de *Contos de Amor Rasgados* define esse hermético e eximamente construído tipo de conto – “São minicontos, pequenas fábulas ou talvez curtos poemas em prosa...”) que Colasanti tece essas paródias. Por se tratarem de narrativas muito poéticas, erigidas em não mais que uma página (às vezes dispostas em apenas um parágrafo), torna-se ainda mais dispendiosa a tarefa daquele leitor-decodificador a que nos referimos de enxergar o humor e a ironia cáusticos nessas ficções, se não o fizer munido de contextos

oferecidos pelo próprio texto, pelo texto de fundo e de seu *horizonte de expectativas*, uma vez que:

[...] toda ironia acontece intencionalmente, quer a atribuição seja feita pelo codificador, quer pelo decodificador. A interpretação é, num sentido, um ato intencional por parte do interpretador [...] Os interpretadores, também, não são consumidores ou “receptores” passivos de ironia: eles fazem a ironia acontecer pelo que quero chamar de ato intencional, diferente da intenção do ironista de ser irônico, mas relacionado a ela. [...] O interpretador tem de formular a hipótese que o falante intenciona que seja irônica ou que minta. Esse ato é também, para usar os termos sugeridos no Capítulo III, um ato de inferência semântica do significado adicional, relacional e inclusivo da ironia mais do que o contrário da mentira ou outro significado. Mas formular a questão dessa forma não acaba com a intenção, como eu a defini, porque aquele ato de inferência é, em si, um ato intencional, baseado (como o próximo capítulo vai explorar) em informação fornecida pelo contexto imediato e por marcadores textuais. (HUTCHEON, 2000, p. 171-172)

Tais elementos do *contexto imediato* e de *marcadores textuais* a que se refere Hutcheon tornam complexa a total decodificação das narrativas de Marina Colasanti, visto que a poeticidade dessas prosas se faz marcante por meio de uma simbologia muito latente. Além disso, o tamanho dessas narrativas faz com que suas estruturas concisas e sintéticas dificultem ainda mais uma interpretação apurada de toda a ironia aí contida. Hutcheon faz suas as palavras de Umberto Eco sobre o garimpo da ironia pelo leitor: “encontrar um caminho a partir da marca visível para o que ela está dizendo que, sem essa marca, permaneceria como discurso não falado, dormente” (*apud* HUTCHEON, 2000, p. 190). Portanto, se o leitor não compartilha da *comunidade discursiva* descrita por Hutcheon, ou seja, “as normas e crenças que constituem a compreensão anterior que trazemos à elocução” (2000, p. 205), a ironia será pouco entendida, ou nem mesmo inferida.

2.1. A “saída em grande estilo” do Conde Ugolino

Uma pessoa é única ao estender a mão, e ao recolhê-la inesperadamente torna-se mais uma. O egoísmo unifica os insignificantes.

William Shakespeare

A temática de “A grande fome do Conde Ugolino”, uma paródia muito bem-humorada da “lenda” do Conde Ugolino della Gherardesca, gira em torno do filicídio, egoísmo, canibalismo e tetricidade. O conde, na recontextualização de Marina Colasanti, saboreia seus filhos sem remorso algum, pega a cópia da chave da torre em que fora encarcerado pelo Arcebispo Ruggieri (será que essa chave estava o tempo todo com o conde?) e desce a escadaria da fortaleza, palitando zombeteiramente os dentes.

O grau de ironia, aí, é tão imenso, que podemos ser levados a crer que se trata de uma paródia ridicularizante do poema de Dante. No entanto, a acepção de paródia de Hutcheon (1989) nos leva a crer que se trata de um texto em que a autora brasileira teve a intenção de colocar o leitor-decodificador frente a um *pathos* que, ao mesmo tempo, causa o riso mordaz e traz a marca de uma ironia que estabelece uma relação alusiva e de afastamento em relação ao texto de partida, pois:

Muito embora a paródia marcada pelo respeito se ache mais próxima da homenagem do que do ataque, essa distanciação crítica e marcação de diferença continua a existir.

Por estas razões, o *ethos* postulado para a paródia deveria provavelmente ser rotulado de não marcado, com uma série de possibilidades de ser marcado. De acordo com o sentido oposicional do prefixo *para* (como “contra”), podemos postular uma forma desafiadora ou contestatória da paródia. Este é o conceito comum do gênero, aquele que exige um *ethos* ridicularizador. (1989, p. 79-80)

Há, sim, escárnio em “A grande fome do Conde Ugolino”, pois este miniconto ataca o texto de partida, mas o faz na medida em que incita o bom humor travestido de crítica contra valores negativos de nossa sociedade, como o egoísmo de um pai frente a seus descendentes.

No “Canto XXXIII” do *Inferno* da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, é deixado em aberto, para o leitor, se o nobre pisano saboreia ou não seus filhos e netos. Mas, ele é condenado a amargar eternamente na 2ª zona do 9º círculo do inferno, Antenora (referência a

Antenor, troiano que ajudou os gregos), reservada aos traidores da pátria. Ugolino, no *Inferno* dantesco, está encerrado no gelo, somente com a cabeça para fora, e constantemente rói o crânio de seu algoz, o Arcebispo Ruggieri, o que simboliza sua condenação, juntamente com os de seu sangue, à morte pela falta de comida.

Porém, no poema de Dante, é curioso notar que seus quatro herdeiros (seus dois filhos Gaddo e Ugucione e os netos Nino e Anselmuccio) oferecem seus corpos para saciar a fome do nobre italiano: “Menos mal nos será feito / Nutrindo-te de nós, pai; nos vestiste / Desta carne: ora sirva em teu proveito.” (2003, linhas 61-63). Ugolino, no entanto, vive seu inferno na agonia insana, que acaba suplantando sua fome e, depois que os quatro jovens morrem na torre, sucumbe à fome e desfalece.

Em “A grande fome do Conde Ugolino”, Marina Colasanti soube sintetizar a “grande fome” carnal, de poder, ego e “malandragem” que Ugolino, em um outro contexto (talvez o nosso) ou de modo atemporal, possuía. E este, sem titubear, não só se serviu da “doce carne de sua carne”, como também, como um gatuno e egoísta, sacou a cópia da chave da torre em que os cinco se encontravam trancafiados para, sorrateiramente, livrar sua pele.

Respondendo à pergunta que fizemos no primeiro parágrafo deste tópico e amparando-nos na crítica literária feminista, podemos reforçar o mau-caratismo da personagem Conde Ugolino por meio dos símbolos fálicos contidos nos substantivos *chave*, *palito de dentes* e *torre*. O primeiro objeto, que estava o tempo todo no bolso de Ugolino, é a solução para sua fuga da torre; o segundo reforça a postura de desdém do nobre em relação a seus herdeiros, dado que o fato de palitar os dentes conota zombaria e relaxamento após a ceia canibal de que se nutre esse nobre. É como se ele estivesse saindo de um rodízio em uma churrascaria, empanturrado da carne humana de seus filhos e satisfeito tanto com sua liberdade, previamente arquitetada pela posse da chave de seu cárcere, quanto pelo fato de não ter morrido de fome. Já o terceiro símbolo, a torre, também em forma de falo, remete-nos à enorme capacidade de punição do patriarcado italiano, por meio de seu imperador, à traição de Ugolino à pátria. Além disso, em muitos contos de fadas, a simbologia da torre sempre esteve ligada ao poder de isolamento de diversos prisioneiros por meio do poder patriarcal de reis e outros governantes supremos.

Em *Teoria e Política da Ironia*, sobre as funções que esse recurso pragmático e semântico pode ter em relação ao interpretador, Hutcheon (2000) assim organizou o diagrama a seguir:

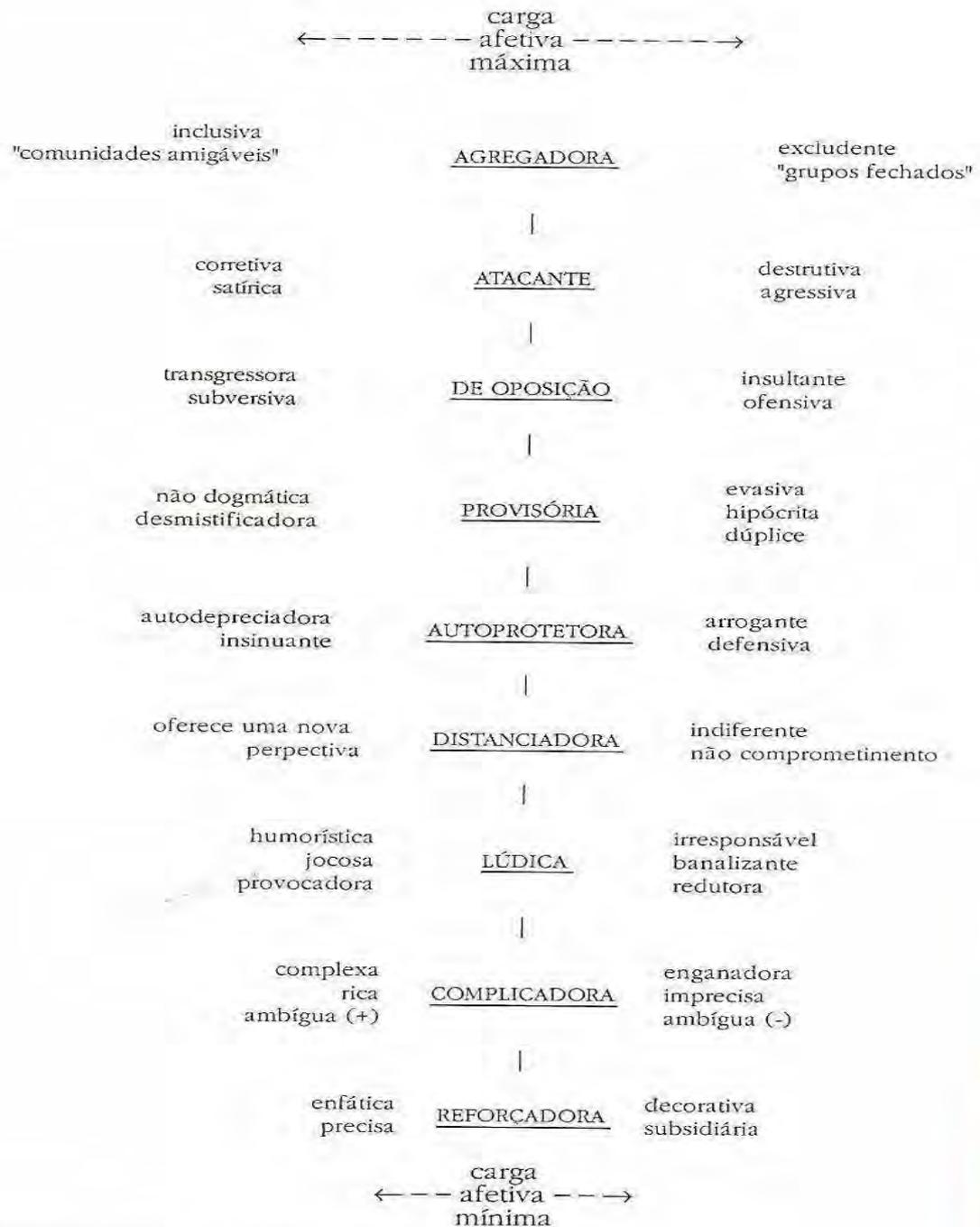


FIGURA 2.1 - As funções da ironia

A função que encontramos em “A grande fome do Conde Ugolino” é, pois, a *assaltante* (ou *atacante*, como consta na tradução do diagrama que Hutcheon coloca em *Teoria e Política da Ironia*). Essa função é a seguir explicitada pela teórica canadense:

A próxima função é uma que eu chamei desajeitadamente de ASSALTANTE, porque eu quero ser capaz de lançar mão do significado de sua raiz latina, *assilire*, saltar sobre. Acredite ou não, eu não consegui encontrar um descritor mais neutro em lugar nenhum em toda a abundância de textos sobre a ironia. Mas, ao lidar com as arestas ou as “mordidas” (Fogelin, 1988: 10) mais afiadas da ironia, talvez isso fosse de se esperar. A carga negativa aqui chega ao máximo quando uma invectiva corrosiva e um ataque *destrutivo* tornam-se as finalidades inferidas – e sentidas – da ironia. Em muitas discussões sobre a ironia, essa parece ser a única função que se leva em conta, especialmente quando a questão é de apropriabilidade ou, principalmente, de excesso no seu uso. Contudo, existe o que se poderia interpretar como uma motivação positiva para “saltar sobre” alguma coisa, não importa quão vigorosamente, e isso está na função *corretiva* da ironia *satírica*, onde há um conjunto de valores que você tenta alcançar. Pode-se argumentar que toda ironia tem uma função corretiva (Muecke, 1970/1982: 4), mas, uma vez que a sátira é, na maior parte das definições, melhorativa em intenção (Highet, 1962: 56), é a sátira em particular que frequentemente se volta para a ironia como um meio de ridicularizar – e implicitamente corrigir – os vícios e as loucuras da humanidade. No entanto, há uma variação tonal muito ampla dentro dessa função corretiva, desde a provocação brincalhona até o desprezador e o desdenhoso. (2000, p. 83-84)

Pelo fato de o Conde Ugolino de Marina Colasanti ter “saído em grande estilo”, ao contrário do inferno em que o nobre pisano é representado n’A *Divina Comédia*, a ironia brota, no primeiro caso, realmente de maneira *assaltante*, variando entre *brincalhona* e *desprezadora*, segundo Hutcheon, pois o leitor-decodificador-interpretador que capta a intenção do que está por trás da ironia do miniconto percebe a crítica que é feita em relação ao comportamento ainda mais tétrico e canalha do Ugolino revisitado.

Então, há a amenização galhofeira do inferno do Ugolino dantesco em “A grande fome do Conde Ugolino”. Contudo, as “mordidas” da ironia latentes nesse texto denunciam sentimentos humanos atemporais, universais, como os que já citamos no começo deste tópico. Mas, como a sátira tem o papel moralizador e *extramural* de derreter vícios e aspectos grotescos de uma dada sociedade, é possível atribuir à ironia, na ficção colasantiana, a função mais extrema dentro desse caráter *assaltante*, que é a da *correção*, que também pode ser apreendida no miniconto que analisaremos a seguir.

2.2. A “esposa-pedra” e sua tentativa de emancipação

Sem que se diga

*Sísifo empurrava sua pedra
morro acima. E chegando no alto
a pedra rolava, a pedra
rolava.*

*Semelhante é o destino das mulheres.
Sem que se diga ‘maldição’
refazem camas. (COLASANTI, 1993, p. 12)*

A “esposa-pedra” em “Ela era sua tarefa”, de Marina Colasanti, é o estereótipo *gendrado* da *mulher-objeto*, que Lúcia Osana Zolin diferencia da *mulher-sujeito*:

[...] a *mulher-sujeito* é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição; enquanto a *mulher-objeto* define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz. As oposições binárias subversão/aceitação, inconformismo/resignação, atividade/passividade, transcendência/imanência, entre outras, referem-se, respectivamente, a essas designações e as complementam. (2005, p. 183)

Todavia, a mulher da narrativa de Colasanti, no penúltimo parágrafo do miniconto supracitado, interrompe seu destino, quebra a anáfora “Desde sempre”, que vinha permeando os dois parágrafos anteriores, para chegar no “[...] 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.” (COLASANTI, 1986, p. 99). Essa personagem passa, então, de *mulher-objeto*, passiva, mas que não aceita seu “destino”, com o pesar de nunca poder mudá-lo algum dia, para transmutar-se em *mulher-sujeito*, que toma a decisão de não mais tolerar a sina de seu homem, que fora designado, até o fim de seus dias, a rolar sua mulher (provavelmente sua esposa) encosta acima, do amanhecer ao anoitecer – quando era o momento em que a mulher despencava, por meio de uma força descomunal, flanco abaixo – o que também evidencia que essa jornada interminável se repetirá no dia subsequente.

Tal qual Sísifo, que fora condenado pelos deuses a um trabalho desgastante, incessante e repetitivo, em virtude de ter traído a confiança das divindades do Olimpo, o homem, na paródia de Marina Colasanti ao mito grego, deve, também, realizar uma tarefa que se alongará para sempre. Metaforicamente, essa tarefa era o fardo de ter que aguentar, nas costas, sua

própria mulher – mas *aguentar*, aqui, refere-se ao fato de o homem ter de prover a esposa, de sustentá-la e, conseqüentemente, de impor sua dominação sobre o “segundo sexo”, pois, de acordo com o universo falocêntrico, são os homens que comandam o espaço privado (o lar), gerindo-o pelo fato de trazerem o sustento às mulheres depois da lida, e também o público (o mercado de trabalho, a política, a ciência, etc.). Portanto, foi inadmissível a esse homem que sua mulher tivesse conseguido andar com as próprias pernas, ou seja, que tivesse conseguido sua emancipação, a independência em relação a ele, o fim de uma subjugação fadada à eternidade.

A tentativa de passagem do espaço privado para o espaço público da mulher, em “Ela era sua tarefa”, é frustrada pelo homem, que a empurra e a faz retornar à base do penhasco. A ambivalência feminina (a mulher que encontra dificuldades referentes à sua identidade na migração do espaço privado para o público) foi explorada pela jornalista e estudiosa Rosiska Darcy de Oliveira, quando afirma que:

As mulheres querem mudar de vida mas temem as conseqüências da mudança. Têm medo de questionar sua autoimagem tradicional sem a certeza de encontrar outra mais satisfatória por meio de sua inserção no mundo do trabalho. Têm medo de não estarem mais em condições de desempenhar seu papel de alicerce emotivo e afetivo da família sem a certeza de encontrar compensações em suas atividades profissionais.

Insatisfação, ambição, desejos de independência e de autonomia são sentimentos que, nas mulheres, muitas vezes são acompanhados pelo fantasma da culpa. É essa culpa que o fracasso vem sancionar. Sendo a culpa um sentimento que se nutre das provas de que se está errada, a melhor dessas provas é o fracasso. Lugar de transgressão, o espaço público torna-se também lugar de expiação.

Ter sucesso, para as mulheres, é bem mais arriscado que fracassar. Ter sucesso não está previsto e introduz ao desconhecido. Negociar o sucesso profissional com o equilíbrio familiar e afetivo parece a muitas mulheres configurar uma ameaça de desencontro que elas preferem evitar. (1991, p. 84)

O empurrão que o homem dá na mulher, no cimo do monte, é a vitória do espaço privado sobre o público. Em contrapartida, a ironia, nesse enredo, está no fato de que o medo que as mulheres sentem de galgar o espaço público, segundo Rosiska Darcy, frustra qualquer tentativa de independência em relação ao homem.

No campo da teoria e crítica literária feminista, Elaine Showalter, em relação à tradição literária dos textos de autoria feminina, estabelece três grandes fases:

[...] a de *imitação* e de *internalização* dos padrões dominantes; a fase de *protesto* contra tais padrões e valores; e a fase de *autodescoberta*, marcada pela busca da identidade própria. Adaptando essas fases às especificidades da literatura de autoria feminina, tem-se a fase *feminina*, a *feminista* e a *fêmea* (ou *mulher*), respectivamente. [...] (*apud* ZOLIN, 2005, p. 278)

A tentativa de rebelar-se contra o patriarcado falocêntrico, então, em “Ela era sua tarefa”, configura a fase *feminista*, segundo Showalter, pois há uma reivindicação contra os valores e padrões vigentes por parte da mulher, mas esta é surpreendida pelo empurrão que o homem lhe aplica, ou seja, sua tentativa de descobrir-se como mulher, com vistas à total independência, é frustrada.

Falando, agora, sobre como se dá o processo do riso nessa narrativa, podemos configurar essa paródia do Mito de Sísifo como uma sátira, pois fica claro que ela tem um propósito moralizante, reparador, escarnecedor e extramural, ou seja, vai além dos textos em que está presente (texto original e sátira, em si), para construir uma crítica a valores vigentes para além da esfera estética, ficcional.

Há elementos satíricos mesclados a uma ironia mordaz no fato de Marina Colasanti ter substituído a *pedra*, do “Mito de Sísifo”, pela *mulher*, em “Ela era sua tarefa”. Não há gratuidade nisso, pois, mesmo que a autora carioca não tenha tido a intenção de moralizar e aplicar uma correção, punição a um comportamento falocêntrico e sexista, é por meio de traços satíricos e da função pragmática da ironia de julgar, denunciar que ela, metafórica e simbolicamente, expõe a situação da mulher como o “pesado fardo” a ser carregado pelos homens em uma sociedade moderna que ainda se comporta de modo a relegar o gênero feminino a uma categoria inferior.

No miniconto em questão, a paródia satírica, por meio da ironia, repete alguns elementos formais do “Mito de Sísifo”, porém se afasta dele na medida em que se vale desse texto de fundo para exprimir uma crítica ferrenha e mordaz – que não pode suscitar o riso fácil, mas sim um riso crítico, de soslaio, que apedreja, causticamente, uma situação muito em voga – a misoginia reforçada por um pensamento de que as mulheres, no espaço do privado e do público, são fardos impedidos de transpor o limiar que divide esses dois universos – daí o “inferno” (destino) amenizado de Sísifo na figura do *homem*. Pois, ao estabelecermos uma relação de intertextualidade no que tange à questão desse “martírio”, entre a paródia de Colasanti e o texto de partida, perceberemos que Sísifo, transcontextualizado no homem, não partilha, como no caso do grego, de uma sorte tão cruel.

Retomamos, como dito, o miniconto “Para sentir seu leve peso”, para investigarmos como se configura o humor nessa diegese.

2.3. O humor “pesado” de “Para sentir seu leve peso”

Quando o leitor-decodificador se depara com esse miniconto de Marina Colasanti, percebe, automaticamente, que esse texto literário faz uma referência explícita ao *hipotexto* de Andersen, “O Rouxinol”, pois *rouxinol* é mencionado duas vezes ao longo dessa narrativa; isso sem mencionarmos que a diegese de ambos os autores transcorre quase que da mesma maneira, ou seja, um imperador chinês fica fascinado com o cantar de um rouxinol e quer mantê-lo para si em um poleiro, a fim de que esse mavioso pássaro o satisfaça com a frugalidade de seu canto.

O humor pesado a que nos referimos no título desta parte de nosso estudo se inicia a partir do segundo parágrafo do miniconto de Colasanti: “Então amorosamente cortou o dedo. E, através de uma mínima fresta, o enfiou na caixinha.” (COLASANTI, 1986, p. 155). A colocação do advérbio de modo *amorosamente* em meio a uma cena grotesca e de autoflagelação para o imperador, ou seja, o ato de cortar seu próprio dedo com o intuito de comprazer-se com a presença constante do rouxinol dentro do poleiro dá o tom “pesado” ao humor que a autora dessa paródia quer inculcar no leitor-decodificador. O grotesco, que é um elemento constituinte da carnavalização, proposta por Mikhail Bakhtin, está no paradoxo da ação “amorosa” do imperador de mutilar a si mesmo em sacrifício ao seu verdadeiro amigo, o rouxinol. Na carnavalização, há a cerimônia da coroação e do destronamento, que, segundo Bakhtin,

[...] é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei – o escravo ou o bobo, como que inaugurando-se e consagrando-se o mundo carnavalesco às avessas. Na cerimônia de coroação, todos os momentos do próprio ritual, os símbolos do poder que se entregam ao coroado e a roupa que ele veste tornam-se ambivalentes, adquirem o matiz de uma alegre relatividade, tornam-se quase acessórios (mas acessórios rituais); o valor simbólico desses elementos se torna biplanar (como símbolos reais do poder, ou seja, no mundo extracarnavalesco, eles são monoplanares, absolutos, pesados e monoliticamente sérios). Por entre a coroação já transparece desde o início o destronamento. E assim são todos os símbolos carnavalescos: estes sempre incorporam a perspectiva de negação (morte) ou o contrário. O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo nascimento. (2005, p. 124-125)

Ou seja, o rei, em questão, na história tanto de Andersen, quanto de Colasanti é o imperador da China, mas este é destronado, tem uma parte de si removida para que o seu súdito, seu “bobo da corte” (uma vez que o rouxinol não passava, no início da narrativa de Andersen, de uma figura de entretenimento) ganhe, simbolicamente, a coroa de conselheiro e confidente do imperador e este, que outrora era temido por todos no império da China por sua atitude despótica e egoísta, redime-se e se “rebaixa” hierarquicamente, e também em relação à sua atitude tirânica, para ser todo ouvido a seu fabuloso rouxinol, cuja doçura do cantar transformou totalmente o caráter do imperador.

Por se tratar de uma paródia do conto de fadas de Andersen, “Para sentir seu leve peso”, pensado segundo a visão de Bakhtin sobre o gênero paródico, que é próprio da cosmovisão carnavalesca, pois é ambivalente, apresenta alguns traços de sátira menipeia, de acordo com características bakhtinianas desse subgênero, estudadas por Nícea Helena de Almeida Nogueira. A seguir, adaptamos essas características estudadas por essa autora ao miniconto em questão e, também, a vários outros minicontos que compõem *Contos de Amor Rasgados*:

1) no decorrer das diegeses por nós selecionadas, o humor está constantemente presente – a tradição da sátira menipeia lembra-nos do “fenômeno do riso reduzido, ao qual falta expressão direta, deixando sua marca na estrutura e da palavra onde é percebido” (NOGUEIRA, 2004, p. 90);

2) a temática plural nas tramas de *Contos de Amor Rasgados* transpõe as limitações históricas e desenvolve-se com inventividade filosófica e ideológica;

3) a busca pela provocação e experimentação do que é factual, verdadeiro, está inserida em situações surreais (como no *nonsense*, no grotesco e na carnavalização), estas como pretexto para imprimir críticas e questionamentos ao miniconto; a antropozoomorfização debochada e intencional de algumas personagens, assim como a transformação destas em objetos e a concessão de habilidades descomuns a elas (personagens aladas, que mudam de cor, etc.) confere a esses minicontos uma característica referente ao fantástico; mas o que parece *nonsense* diante da realidade ganha verossimilhança se os pequenos contos se valerem de tais técnicas como disfarce ao debate filosófico e sociológico perante os olhos do leitor;

4) presença do comportamento excêntrico, de escândalo, pautado por declarações impertinentes das personagens, indo contra as “regras do bom-tom”, pois a “palavra

inapropriada” (termo cunhado por Bakhtin) contém um cinismo franco e desmistifica o sagrado valendo-se da infração dessas regras de etiqueta;

5) vários gêneros são empregados intercaladamente, fundindo os discursos de prosa e verso; essas tipologias textuais contêm, ainda, variados graus de paródia e objetificação.

Dessa forma, acreditamos que o que parece *nonsense*, no *hipertexto* de Marina Colasanti, nada mais é do que o processo de carnavalização que a autora promoveu a fim de causar no leitor-decodificador o riso cômico-sério, que contém uma carga sarcástica e de muita ironia em si, mas que, ao mesmo tempo, faz com que o leitor queira refletir sobre o “novo” conflito colocado por Marina Colasanti, que nada mais é o do auto-sacrifício em prol das coisas e/ou pessoas que amamos. Se para o imperador chinês o preço a ser pago pela posse de seu rouxinol foi um dedo decepado, aquele não hesitou em, macabramente, fazê-lo.

O conto de fadas de Andersen é transformado quanto a seu discurso, forma, personagens e espaço para que, dentro da narrativa de Colasanti, ganhe uma outra significação.

Retomando os estudos de Laurent Jenny sobre o caráter conotativo que um texto adquire ao servir de fonte a um outro, temos que:

[...] é preciso que o texto “citado” admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado. Deixa de denotar, para conotar. Já não significa por conta própria, passa ao estatuto de material, como na “reconstrução mítica”, em que se colecionam mensagens pré-transmitidas para as reagrupar em novos conjuntos: “nessa incessante reconstrução a partir dos mesmos materiais, são sempre os mesmos fins que são chamados a desempenhar o papel de meios: os significados transformam-se em significantes e vice-versa.” (1979, p. 22)

A partir disso, “O Rouxinol”, de Andersen, deixa de ser significante, para que o miniconto de Marina Colasanti dialogue com ele.

O *hipertexto*, outrossim, sacraliza e dessacraliza o *hipotexto* de que estamos tratando aqui. Sacraliza, pois, como aponta Hutcheon (1989), reverencia-o, toma-o como base para desconstruí-lo logo em seguida, tornando-o quase que irreconhecível aos olhos do leitor. Reforçando essa ideia, “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é

sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno.” (1991, p. 165).

Então, o *nonsense*, o grotesco, a ironia, o carnaval e a intertextualidade foram recursos de que se valeu Marina Colasanti para fazer uma releitura do conto de fadas de Andersen, ressignificando-o, tornando-o mais incisivo dentro de uma época que, muitos de nós, julgamos pós-moderna, em que o antigo e o novo, paradoxalmente, se encontram para reescrever, e não para redigir histórias que sejam puramente originais, geniais – e isso é impossível, uma vez que todas as histórias já foram contadas, mas as formas de como narrá-las são infinitas.

Dando continuidade à nossa pesquisa, passemos à investigação de outro tipo de humor que está nas entrelinhas de um dos minicontos de nossa seleção – o *tragicômico*.

2.4. Jantar a três: gênero e ironia em “Embora sem náusea” e “Mártir em casa e na rua”

A mulher ideal deve ser dama na mesa e puta na cama.

Nelson Rodrigues

Com essa provocadora epígrafe de uma das figuras mais polêmicas da literatura brasileira, pretendemos, nesta parte de nosso estudo, desconstruir os dois estereótipos que foram cristalizados por meio do sistema patriarcal dentro dos cânones literários universais e nacionais, que também estão inseridos no sistema falocêntrico da sociedade ocidental, branca, eurocêntrica, cristã e de classe média-alta ao longo de toda a História: a mulher como o *anjo do lar* (*dama*) e *monstro* (*prostituta*). De acordo com Thomas Bonnici:

O sistema patriarcal fabricou a mulher ideal, que Woolf (1979) chama “o anjo do lar”: ela é simpática, altruísta, passiva, subordinada, silenciosa, casta, obediente, fiel. Não faltam, contudo, vozes femininas que subvertem o *patriarcalismo* monolítico. Megeras, loucas, assassinas, feiticeiras, rebeldes, sedutoras, sutis estrategistas, cínicas, duvidantes povoam a literatura. (2007, p. 22)

Entretanto, nas narrativas “Embora sem náusea”, de Marina Colasanti e “Mártir em casa e na rua”, de Nelson Rodrigues, podemos notar que esse segundo estereótipo mencionado por Bonnici, o da *megera*, não figura nos dois textos. Há, entretanto, uma caracterização da amante como *prostituta*, pois, socialmente, o universo masculino lhe confere tal papel por entender que essas mulheres são as que cumprem a função libertina na cama, inaceitável para uma esposa casta e temente a seu marido e fiel à instituição do casamento (segundo os padrões da falogocentrismo). A ironia e o humor são as armas de que se valem as duas “mulheres ideais” para neutralizar o papel do “machão”, do conquistador, do homem que se orgulha de manter relações sexuais com duas mulheres, pois, como perceberemos ao longo da análise dos dois contos, o marido (denominado genericamente de *ele*, em “Embora sem náusea”; e de “Durval”, na narrativa rodrigueana) será punido tragicomicamente por meio de uma náusea, em virtude de ter que levar uma vida dupla – como marido e amante.

Nessas narrativas aparecerá, então, o humor (que se faz presente nesses textos por meio da ironia) como instrumento para desconstruir a representação do feminino e do masculino em

uma situação muito recorrente e ainda extremamente atual nos relacionamentos amorosos: o triângulo amoroso e, conseqüentemente, o adultério. Também temos a intenção de demonstrar, nesta comparação, como se dá essa relação *gendrada* a três – se Marina Colasanti e Nelson Rodrigues vestiram suas personagens com os estereótipos biologistas, referentes apenas ao sexo imposto (*nature*) ou se rumaram à concepção de gênero (*nurture*), a fim de quebrar paradigmas concebidos pelos cânones literários patriarcais. Temos, então, a definição de gênero segundo a teoria crítica feminista:

[...] gênero é a organização social da diferença sexual. Mas isso não significa que o gênero reflita ou produza diferenças físicas fixas e naturais entre mulheres e homens; mais propriamente, o gênero é o conhecimento que estabelece significados para diferenças corporais. [...] Não podemos ver as diferenças sexuais a não ser como uma função de nosso conhecimento sobre o corpo, e esse conhecimento não é puro, não pode ficar isolado de sua implicação num amplo espectro de contextos discursivos. (SCOTT, 1988 *apud* NICHOLSON, 2000, p. 10)

Pela notoriedade e caráter universal do tema que é comum aos dois contos (o famigerado adultério), estabelecemos esta comparação intertextual em virtude de compreendermos que tanto Marina Colasanti, quanto Nelson Rodrigues são escritores que, por meio de estilos e visões de mundo muito peculiares e críticas, versaram, diacronicamente, sobre uma problemática que ainda está muito enraizada no imaginário dos leitores brasileiros. O dramaturgo e jornalista escancarou uma sociedade carioca, no *glamour* dos anos de 1950, aparentemente casta e católica, por meio de um estilo rotulado por alguns como “pornográfico”, mas nem mesmo essa denominação pejorativa tira o engenho desse exímio escritor. Já Marina Colasanti, na década de 1980, atuando como poetisa, contista, ensaísta, jornalista e pondo em prática sua formação como artista plástica, na mesma Rio de Janeiro de Rodrigues, publica, em 1986, *Contos de Amor Rasgados*, que figurará entre as obras mais importantes dessa escritora.

2.4.1. Esposas e amantes – Justines e Juliettes?

Em seu ensaio *A Mulher Sadiana*, Angela Carter caracteriza os dois principais estereótipos de mulher a partir da visão do Marquês de Sade, nas obras *Justine, ou os infortúnios da virtude*, de 1791 e *História de Juliette* ou *As prosperidades do vício* (publicado entre 1797 e 1801), sendo que:

Justine é uma boa mulher num mundo de homens. É uma boa mulher de acordo com as regras para mulheres estabelecidas pelos homens e sua recompensa é o estupro, humilhação e surras incessantes. Sua vida é a da mulher martirizada pelas circunstâncias de sua vida como mulher. (2000, p. 34.)

Contrariamente, sua irmã, Juliette, é a seguir descrita por Carter: “É uma mulher que age de acordo com os preceitos e também a prática de um mundo dos homens e assim não sofre. Ao contrário, causa sofrimento.” (2000, p. 70-71, Trad. de RAPUCCI, C. A., mimeo).

A esposa, em “Embora sem náusea” e Antonieta, de “Mártir em casa e na rua” são Justines, pois estão encerradas no universo do privado (o lar) e à mercê de um homem que reina sobre esse lugar. Cabe a elas cumprir o papel imposto pela sociedade patriarcal de boas esposas, exímias donas de casa, mães exemplares e perfeitas *damas* na cama, pois seria totalmente inaceitável que se transformassem em Juliettes a fim de conspurcarem a sagrada instituição do casamento e da família. Consequentemente, o estereótipo de *monstro* (*prostituta*) foi designado para as amantes, tanto na sociedade ocidental e cristã moderna, quanto nas duas narrativas acima mencionadas. Abigail e a amante, mesmo não sendo Justines, valem-se do segundo papel com que o falocentrismo as “presenteia”. Abigail, contudo, lamenta o fato de não ser Justine:

[...] ____ Se eu gostar de um camarada é batata! O cara tem mulher, filhos, o diabo! [...]

____ Eu não nasci pra usar véu e grinalda. As outras casam-se no civil e religioso, põem vestido de noiva... só eu que não tenho essa sorte. (RODRIGUES, 1996, transcrição de áudio de programa de TV)

Embora não cumprindo totalmente o papel de Juliettes, as “coadjuvantes” dos dois contos têm a permissão, perante o patriarcado, de darem prazer ao marido e se valerem do ato sexual para a satisfação do próprio corpo (o que é inaceitável na concepção bíblica do ato

sexual com o único propósito da reprodução) sem macular o espaço privado, uma vez que promovem os encontros amorosos em um motel (no caso de “Embora sem náusea”) e no apartamento de Laranjeiras (no conto rodrigueano).

É Abigail e a própria esposa de Durval (Antonieta), entretanto, que arquitetam a destruição do mártir, uma vez que Durval é compelido a jantar duas vezes (no apartamento da amante e na casa da esposa), tendo um desfecho trágico para o adultério estomacal e amoroso. No caso de “Embora sem náusea”, *ele*, como o próprio título da narrativa indica, não carrega consigo qualquer culpa de trair a esposa. Todas as vezes que regurgita, colocando o avesso (a culpa) pelo estômago escatologicamente, a náusea lhe vai embora e, tranquilamente, como se não houvesse corrompido “seu reino” (o lar), deita em limpos lençóis junto à esposa, sua Justine, pronta para recebê-lo com ternura e submissão. A seguir, exemplificamos, respectivamente, as náuseas com culpa e sem culpa dos dois textos:

[...] “Foi o meu erro! Eu podia jantar fora uma vez ou outra, arranjando uma desculpa... Mas todo dia a minha esposa não admitira nunca!

Mas Abigail foi irredutível. Então, fez das tripas coração. Era obrigado a jantar duas vezes todos os dias. A primeira, com a amante; e a segunda, com a mulher.

___ Ô, meu anjo, mas era tudo o que eu queria.

___ Tá quentinho? Tá gostoso, eu tenho certeza que você vai adorar.

Comer duas vezes tornou-se alucinante para o pobre diabo. Um dia, sem poder aguentar:

___ Eu tô meio indisposto hoje, minha filha. Acho que eu não vou jantar hoje não.

___ Eu acho que você já veio jantado, Durval.

___ Ora, meu bem, espera lá!

Na noite seguinte, embora empanturrado do jantar com Abigail, teve que simular um apetite bestial com Antonieta. Repetiu vários pratos. Na sobremesa, já experimentava náuseas horrendas.

“Eu sou um mártir! Um São Sebastião flechado!”

___ Não, eu tô satisfeítíssimo!

E qualquer tentativa de fastio junto à esposa ou à amante desencadeava uma reação inclemente tanto da amante, quanto da esposa.

De madrugada, o desgraçado torcia-se em azias tremendas.

Uma noite, jantou um vatapá esmagador com a amante.

___ Meu bem, tenho uma surpresa pra ti!

___ Vatapá, há.

___ Viu como eu te trato bem?

___ Você aguarda um instantinho só que eu vou lá dentro e já volto.

Foi ao banheiro e lá trancou-se. Uns dois ou três minutos depois, ouviu-se na casa e na rua um estampido.

No banheiro, rabiscado, o motivo do gesto tresloucado: “Morro porque não quero mais jantar duas vezes.” (RODRIGUES, 1996, transcrição de áudio de programa de TV)

[...] Mal acabava o maître de flambar a sobremesa, ia ele se trancar no banheiro. Com a mão metida funda na garganta, vomitava vermelhas lagostas, sanguíneos molhos, e as labaredas do conhaque.

Depois ia para casa, jantar com a esposa. [...]

[...] Mal corria a água da ducha, já ele se trancava no banheiro. Com a mão metida funda na garganta, vomitava os louros cachos, as louras coxas, as labaredas da amante.

Depois ia para casa, deitar com a esposa. (COLASANTI, 1986, p. 131)

O “erro” de Durval foi o de não ter aplicado a estratégia engenhosa de *ele*, de “Embora sem náusea”, que vomitava o jantar e o sexo com a amante para retornar triunfante e casto ao leito matrimonial. Mas, Durval fora surpreendido pelo lado Juliette tanto de Antonieta, quanto de Abigail que, sem nem se conhecerem, tramaram para que Durval, o típico marido canalha que é construído de forma *gendrada*, se enfiasse com o tratamento gastronômico exemplar dessas duas mulheres. Aqui, no espaço privado da cozinha de suas respectivas residências, ambas se encaixam no papel *gendrado* da mulher prendada, que cozinha bem e faz de tudo para agradar seu companheiro. A máxima do ditado popular “homem se pega pela boca” foi cumprida ambigualmente, sendo que Durval foi, como atestam suas próprias palavras no conto, flechado como São Sebastião e transformado em mártir pelas habilidosas mãos de Antonieta e Abigail. Ao afirmar “Eu sou um mártir! Um São Sebastião flechado!”, Durval não só ironicamente tenta se livrar da culpa de ser, segundo seu próprio pai, um canalha, pois traía a esposa, como também reivindica para si o título de mártir, santo, sendo que, como ele próprio comenta com seu pai, na conversa que têm no escritório:

[...] ____ Todo mundo tem boa impressão da esposa alheia. O diabo é a própria! A própria esposa é que ninguém suporta!

____ E tua amante?

____ Pior ainda! Por outra, é a mesma coisa. Um páreo duro! Ai como são chatas!

____ Sua mãe também era um caso sério, meu filho. Dura de roer. [...]
(RODRIGUES, 1996, transcrição de áudio de programa de TV)

Como um São Sebastião flechado não pelas setas dos romanos, mas pelo lado Juliette de Antonieta e Abigail, Durval culpa essas mulheres por terem lhe infernizado a vida. Comparativamente a “Embora sem náusea”, essa investida se assemelha ao método empregado por *ele* neste conto, mas Durval não se safava da culpa de cometer adultério (assim como São Sebastião não conseguira se safar das flechas que o perfuraram por ter traído o Império Romano). Também é muito irônico que Durval clame a alcunha de São Sebastião,

pois esse santo, na Igreja Católica, é protetor contra a fome. E foi justamente a gula que matou Durval. A esses dois, a punição será implacável. Quanto à misoginia do pai de Durval, que julga a esposa por sua chatice, assente com o título de mártir autoproclamado por seu varão, tendo anteriormente recriminado a postura deste. Trataremos, a seguir, como a ironia condena o adultério nos casos de Durval e *ele*.

2.4.2. O irônico e o tragicômico

O termo *tragicomédia*, como investigou Zélia de Almeida Cardoso, apareceu, primeiramente, na peça *O Anfítrion*, de Plauto (254 a.C. – 184 a.C.), pois foi esse autor da Antiguidade quem aproximou os gêneros da comédia e da tragédia nessa obra. No prólogo, a personagem Mercúrio explica o surgimento desse hibridismo:

O que é isso? Vocês franziram a testa porque eu disse que ia ser uma tragédia? Sou um deus, e posso mudá-la; se vocês quiserem farei da tragédia uma comédia, com os mesmos versos, todos eles. Querem que seja assim ou não? Mas que bobo que eu sou! Como se eu não soubesse o que vocês querem, eu que sou um deus! Sei o que existe na cabeça de vocês a respeito disso. Vou fazer com que seja uma peça mista: com que seja uma tragicomédia porque não acho certo que seja uma comédia uma peça em que aparecem reis e deuses. O que vou fazer, então? Como também um escravo toma parte nela farei que seja, como já disse, uma trágico-comédia. (PLAUTO In: CARDOSO, 2008, p. 18)

Embora “Mártir em casa e na rua” não tenha sido composto em versos, como faziam os gregos da Antiguidade nos gêneros da comédia e da tragédia, essa história está repleta de ironia e de tragicomédia, pois o decodificador da narrativa, ou seja, o leitor, fica horrorizado e, ao mesmo tempo, compraz-se com o desfecho drástico e risível de Durval. Este riso, no entanto, pode variar muito de leitor para leitor (ou “decodificador”, na concepção de Hutcheon), pois a ironia nele contida deve ser entendida por meio da enunciação de uma intenção, que passará a ser decodificada pelo leitor, ultrapassando a relação autor/leitor. Além dessa concepção, o *ethos*, ou seja, a resposta intencional que deve ser obtida pelo leitor a partir do texto literário também deve ser levada em conta. A definição de Hutcheon para *ethos* se assemelha ao ponto de vista aristotélico de *pathos* (a paixão com que o orador tenciona atingir seu público).

Dessa forma, pode-se cair no erro de rir desmesuradamente da desgraça a que Durval é sujeito, sem captar o jogo de ironias estruturais que permeiam essa narrativa rodrigueana. Quando essa personagem rabisca, na parede do banheiro, o motivo de seu suicídio (“Morro porque não quero mais jantar duas vezes”), o decodificador deve levar em consideração que a ironia, aí, não está no fato de Durval ter sofrido náuseas horrendas por ter sido glutão e ter feito duas refeições à noite. O que, de fato, deve ser lido nas entrelinhas é que ele, um mártir, não foi capaz de “heroicamente” levar uma vida dupla com a esposa e a amante e, logo, de

não ter correspondido ao comportamento que a sociedade patriarcal espera desse “exemplo de masculinidade”.

Ademais, também é papel do leitor-decodificador possuir um repertório cultural mínimo para que perceba a intenção do ironista.

Os elementos do *contexto imediato* e de *marcadores textuais* tornam complexa a total decodificação da narrativa de Marina Colasanti, “Embora sem náusea”, visto que a poeticidade dessa prosa se faz marcante por meio de uma estilística sonora muito forte e de simbologias. Além disso, o tamanho dessa narrativa (que é um miniconto) faz com que sua estrutura concisa e sintética dificulte ainda mais uma interpretação apurada de toda a ironia aí contida. Portanto, se o leitor não compartilha da *comunidade discursiva* descrita por Hutcheon, ou seja, “as normas e crenças que constituem a compreensão anterior que trazemos à elocução” (2000, p. 205), a ironia será pouco entendida ou nem mesmo inferida.

Em “Embora sem náusea”, *ele* leva uma vida dupla (assim como em “Mártir em casa e na rua”), porém, no primeiro caso, não é um mártir. A culpa do adultério é revertida em vômito, material escatológico que é expelido oralmente por aquela personagem, de modo banal, corriqueiro – isto é o que está aparente no texto, visível, sem que sejam necessários os três tipos de contexto descritos por Hutcheon para inferir a ironia presente:

[...] existe também o que se poderia definir mais estreitamente como “contexto”: o ambiente mais especificamente *circunstancial*, *textual* e *intertextual* da passagem em questão. Um pouco mais amplo que a noção que a teoria de ato de fala tem de “informação contextual” (Searle, 1979a), contexto nesse sentido revisa e aumenta a compreensão do conceito de comunidade discursiva; ele dá “sobretônicas contextuais” (Bakhtin, 1981: 293) que permitem ao não dito entrar numa relação irônica com o dito. Ao passo que outros teóricos elaboraram modelos inclusivos (Groupe Mu, 1981; Chiaro, 1992; D. Knox, 1989) e exclusivos (Eco, 1976; Kerbrat-Orecchioni, 1980a) muito mais complexos, minha impressão é que a experiência prática, ao interpretar a ironia, sugere pelo menos três elementos que se deve considerar: as circunstâncias ou situação de elocução/interpretação, o texto da elocução como um todo e outros intertextos relevantes. (2000, p. 206)

O próprio texto, ou seja, o material que está à disposição do leitor assim que folheia o livro de minicontos *Contos de Amor Rasgados* precisa se unir a intertextos já internalizados pelo leitor-decodificador (quaisquer outras experiências discursivas, verbais ou não verbais) e também à circunstância em que “Embora sem náusea” foi escrito.

Em relação ao primeiro contexto, essa narrativa apresenta elementos poéticos em meio a uma prosa hermética, curta e povoada de imagens, simbolismos e outras características

estilísticas. Não é à toa que esses marcadores textuais aparecem. O paralelismo entre os espaços pertencentes à amante e à esposa, estruturalmente, serve não somente para divisar a dupla relação que *ele* tem com a amante e a esposa, mas também pode ser interpretado como um espelho que reflete o poder dobrado desse marido em relação à esposa e à amante, à guisa de um conquistador ganancioso que perambula entre suas “terras” (a esposa e a amante) e que se vangloria de escolher um lugar espelhado e ver-se refletido com o dobro de vaidade e masculinidade louváveis para o modelo falocêntrico do Don Juan. Virginia Woolf, em *Um Teto Todo Seu*, assim nos mostra como o espelho infla o ego dos homens:

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. Estaríamos ainda rabiscando os contornos de cervos em restos de ossos de carneiro e trocando lascas de sílex por peles de carneiro ou outro qualquer ornamento singelo que agradasse a nosso gosto não sofisticado. Super-Homens e Dedos do Destino jamais teriam existido. O czar e o cáiser nunca teriam portado ou perdido coroas. Qualquer que seja seu emprego nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais a toda ação violenta e heroica. Eis por que tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se. Isso serve para explicar, em parte, a indispensável necessidade que as mulheres tão frequentemente representam para os homens. E serve para explicar quanto se inquietam ante a crítica que elas lhes fazem, como é impossível para a mulher dizer-lhes que esse livro é ruim, esse quadro é fraco, ou seja lá o que for, sem magoar muito mais e despertar muito mais raiva do que um homem formulando a mesma crítica. É que, quando ela começa a falar a verdade, o vulto no espelho encolhe, sua aptidão para a vida diminui. Como pode ele continuar a proferir julgamentos, civilizar nativos, fazer leis, escrever livros, arrumar-se todo e deitar falação nos banquetes, se não puder se ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro do seu tamanho real? Assim refleti eu, esfarelado o pão e mexendo o café e olhando vez por outra para as pessoas na rua. A visão no espelho é de suprema importância, pois insufla vitalidade, estimula o sistema nervoso. Retirem-na, e o homem pode morrer, como o viciado em drogas privado de sua cocaína. (1987, p. 45-46)

E esse paralelismo também está prenhe de ironia na medida em que a amante é comestível, assim como os jantares que *ele* degusta no restaurante e em sua própria casa. O contexto *circunstancial* de transformação da mulher em “comida, carne, alimento, objeto” está inserido num momento de discussões dentro da crítica literária feminista muito recente, da década de 1980 até os dias de hoje, mas que se enquadra na oposição *mulher-objeto* x *mulher-sujeito* a que fizemos menção no início desta análise. A amante tem seus “louros cachos, as louras coxas, as labaredas” vomitadas por *ele* do mesmo modo banal com que este

regurgita “vermelhas lagostas, sanguíneos molhos, e as labaredas do conhaque”. O humor sardônico nessa ironia só poderia ser inteiramente compreendido, então, por meio da circunstância de transformação da amante em *mulher-objeto*:

[...] a *mulher-sujeito* é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição; enquanto a *mulher-objeto* define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz. As oposições binárias subversão/aceitação, inconformismo/resignação, atividade/passividade, transcendência/imanência, entre outras, referem-se, respectivamente, a essas designações e as complementam. (In: BONNICI, 2005, p. 183)

[...] à representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à antipatia. (In: BONNICI, 2005, p. 190)

O dístico “Depois ia para casa, jantar com a esposa / Depois ia para casa, deitar com a esposa” também evidencia o humor mordaz que permeia essa narrativa. Como em um poema, o cinismo de *ele* é corroborado pela náusea que não sente em momento algum ao jantar e se deitar duas vezes, sendo que tais atos acontecem com mulheres diferentes. O contexto *intertextual*, aqui, é por nós estabelecido em relação à outra narrativa, “Mártir em casa e na rua”. Nesta, como já dissemos, há, realmente, uma náusea em forma de culpa crucificadora, que martiriza Durval em troca de seu suicídio. Já *ele*, do miniconto colasantiano, é o herói imaculado que se safa, e também que, intertextualmente e circunstancialmente, é saudado por todos aqueles homens brasileiros espertos e malandros que conseguem levar vidas duplas ou mesmo triplas hoje em dia.

A seguir, discorreremos melhor sobre a poeticidade em “Embora sem náusea”.

2.4.3. Poesia e estilística do som em “Embora sem náusea”

“Embora sem náusea” está estruturalmente disposto em dois blocos de seis linhas. Se pensarmos nesse conto como um poema, temos doze versos no total, sendo que a primeira e segunda “estrofes” se encerram com um mote, compondo um dístico que, paralelamente, opõe dois momentos do adultério de *ele*: primeiramente, *ele* volta para casa para jantar novamente com sua esposa após ter vomitado todo o jantar em “restaurantes espelhados” com a amante. Logo em seguida, volta para casa e deita-se com sua esposa após ter expelido o sexo da amante. “Sexo”, aqui, pode ser compreendido tanto como a relação sexual que *ele* manteve com a amante, como a genitália e o ardor resultante do ato sexual (expresso em “louros cachos”, “louras coxas” e “labaredas da amante”) e também o sexo na categoria do determinismo biológico – metonímias do corpo feminino para caracterizar um estereótipo de *mulher-objeto* (a loira amante, sensual, estonteante).

Há um espaço em branco que divide esses dois momentos – o da refeição e o da relação extraconjugal. Essa disposição gráfica tanto pode indicar apenas uma ruptura na sequência de lugares em que *ele* esteve, como também a quebra de uma sucessão de acontecimentos corriqueiros envolvendo *ele*. Nesta última interpretação, essa quebra significa que é banal e indiferente a *ele* ter de vomitar seguidas vezes os prazeres vividos com a amante para regressar a seu lar sem levantar suspeitas da mulher.

As cores utilizadas para a descrição da traição nos restaurantes e motéis são quentes, de tons fortes, como o vermelho que descreve a “lagosta”, os “sanguíneos molhos”, “as labaredas do conhaque” e “as labaredas da amante”. O vermelho, segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier & Gheerbrant, é:

Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível (KANC). O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. Um seduz, encoraja, provoca, é o vermelho das bandeiras, das insígnias, dos cartazes e embalagens publicitárias; o outro alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta: é o vermelho dos sinais de trânsito, a lâmpada vermelha que proíbe a entrada num estúdio de cinema ou de rádio, num bloco de cirurgia etc. É também a antiga lâmpada vermelha das casas de tolerância, o que poderia parecer contraditório, pois, ao invés de proibir, elas convidam; mas não o é, quando se considera que esse convite diz respeito à transgressão da mais profunda

proibição da época em questão, a proibição lançada sobre as pulsões sexuais, a libido, os instintos passionais. (1993, p. 944)

Logo, o vermelho dos ambientes em que a amante aparece é, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*, o segundo – mais escuro, lascivo, proibido. E as “labaredas” do “conhaque” e da amante são, segundo Chevalier & Gheerbrant, “... chama pervertida, ela é o brandão da discórdia, o sopro ardente da revolta, o tição devorador da inveja, a brasa calcinante da luxúria, o clarão mortífero da granada.” (1993, p. 232)

O amarelo (“louro”) caracteriza a cor do cabelo da amante e também suas coxas, o que reforça o estereótipo da “mulher gostosa”, loura, *mulher-objeto*. Recorreremos, mais uma vez, ao dicionário em questão para reforçar nossa tese de que a amante é o protótipo de beleza e sensualidade:

Entre os antigos, deuses, deusas e heróis eram louros; e mesmo Dioniso (apesar do hino homérico que no-lo descreve moreno) não tardou em tornar-se, diz Eurípedes, *um belo jovem de olhos negros e de tranças louras*. Porque essa cor loura simboliza *as forças psíquicas emanadas da divindade*. E a Bíblia confirma essa tradição: o rei Davi é de um louro ruivo (1 *Samuel* 16, 12), tal como será representado o Cristo, em numerosas obras de arte.

Entre os celtas, uma cabeleira loura é sinal não apenas de beleza masculina ou feminina, mas de uma beleza de reis. No entanto, assim como Dioniso, o herói Cuchulainn não é exclusivamente louro, ele tem também tranças de um castanho-escuro, e a menção desse detalhe raramente é omitida na descrição do personagem. E o mesmo ocorre no País de Gales. O critério, todavia, não é absoluto. Derdriu, uma das mais belas jovens da Irlanda, possui cabeleira castanha. Segundo os autores antigos, os gauleses usavam o óxido de sódio para descolorar os cabelos.

Esse privilégio do louro provém de sua cor solar, cor de pão cozido, de frumento (ou trigo candial, i.e., aquele que produz a farinha mais alva: o melhor trigo) maduro; é uma manifestação do calor e da maturidade, ao passo que o castanho-escuro ou trigueiro indica, antes, o calor subterrâneo, não manifestado do amadurecimento interior. (1993, p. 560-561)

A ironia e a simbologia que permeiam a situação de livramento da culpa de *ele*, no adultério, mostra-nos que o uso do feminino configurado como objeto sexual, como “jantar-sobremesa-lagosta-sanguíneos molhos-labaredas do conhaque” é intencional, a fim de que a ironia julgue e desconstrua, por meio do leitor-decodificador, um padrão de comportamento masculino, como é o caso do adultério, com os olhos de quem se apercebe que há um total esvaziamento da masculinidade-padrão do homem enquanto função em relação à esposa e à amante.

Há de se considerar, também, o fato de que *ele* toma uma ducha assim que faz sexo com a amante. A virtude do jorro de água, do banho, segundo Chevalier & Gheerbrant:

[...] é bem conhecida e atestada, tanto no âmbito do profano como no do sagrado, pelos seus evidentes usos entre todos os povos, em todos os lugares e todos os tempos. Pode-se dizer que o banho é, universalmente, o primeiro dos ritos que sancionam as grandes etapas da vida, em especial o nascimento, a puberdade e a morte. A simbólica do banho associa as significações do *ato de imersão* e do *elemento água*. (1993, p. 119)

A ducha tomada por *ele*, em “Embora sem náusea”, simboliza, então, sua morte, o fardo que carregará por viver tão banalmente. A água e o vômito, duas matérias líquidas tão distintas, iniciam e encerram um ciclo que se repete – o material fétido contendo a alimentação real e a metáfora (a amante) é expelido, assim como a ducha é um subterfúgio e tentativa de fuga da sina de *ele*.

Quanto à estilística do som, ou Fonoestilística, a seguir concebida por Martins:

[...] trata dos valores expressivos de natureza sonora observáveis nas palavras e nos enunciados. Fonemas e prosodemas (acento, entoação, altura e ritmo) constituem um complexo sonoro de extraordinária importância na função emotiva e poética.

Além de permitir a oposição de duas palavras – função distintiva – a matéria fônica desempenha uma função expressiva que se deve a particularidades da articulação dos fonemas, às suas qualidades de timbre, altura, duração, intensidade. Os sons da língua – como outros sons dos seres – podem provocar-nos uma sensação de agrado ou desagradado e ainda sugerir ideias, impressões. O modo como o locutor profere as palavras da língua pode também denunciar estados de espírito ou traços de sua personalidade. Evidentemente, essas impressões e sugestões oferecidas pela matéria fônica são recebidas de maneira diversa conforme as pessoas. São os artistas que trabalham com a palavra, poetas e atores, os que melhor apreendem o potencial de expressividade dos sons e que deles extraem um uso mais refinado. (1989, p. 26)

Na expressividade que Marina Colasanti emprega ao criar aliterações nos trechos “... vomitava vermelhas lagostas, sanguíneos molhos, e as labaredas do conhaque... /... vomitava os louros cachos, as louras coxas, as labaredas da amante.”, podemos perceber que a repetição dos Vs sonoros e constrictivos, “pelo seu caráter contínuo, sugerem sons de certa duração, bem como as coisas e fenômenos que os produzem. [...] São as consoantes labiodentais que reforçam a ideia do vento simbolizando o fluir da vida [...]” (1989, p. 35).

Daí temos a intenção de representar o ato de vomitar como fluxo de vida se esvaindo, esvaziando-se em meio à atitude blasé de *ele*, que sempre ia “embora sem náusea” dos jantares e noites de sexo com a amante.

A repetição da consoante alveolar [s] em “vermelhas lagostas”, “sanguíneos molhos”, “louros cachos” e “louras coxas” expressa o prolongamento do som e das ações, criando uma sensação de silvo, sibilo, sensualidade nas refeições (a “gustativa” e a “sexual”) de que *ele* se servia. As fricativas palatais em “cachos” e “coxas”, nesta aliteração, indicam a maciez, leveza na caracterização do corpo da amante, como se as partes que representam seu corpo estivessem impregnadas da agradável sensação gustativa de dilacerar o corpo feminino à maneira de um simples pedaço de carne comum, porém servido coloridamente em meio aos molhos, lagostas e conhaques flambados.

Dando continuidade, o terceiro e último capítulo de nossa dissertação tratará da intertextualidade em alguns dos seis minicontos de nosso recorte da obra de Colasanti e os textos de autoria masculina por ela aludidos, bem como da função que essa relação entre textos tem dentro dos enredos de nosso *corpus* de análise.

3. Marina Colasanti “conversa” com os mortos

*Mais ou menos todos os livros contêm,
medida, a fusão de qualquer repetição.*
Stéphane Mallarmé

Será por meio dessa “repetição” que desenvolveremos esta terceira e última parte de nosso estudo. Verificaremos qual é a função dos intertextos em alguns textos de nosso *corpus* de seis minicontos.

Colasanti, ao ser perguntada sobre o processo de transcontextualização de hipotextos famosos na literatura mundial canônica, assim relatou sua predileção em recontextualizar tais intertextos:

[...] eu trabalho muito com mitos. Mas o que me interessa é “dar uma volta” no mito, não apenas fazer paráfrase, nem fazer paródia, exatamente... é tirar do mito um outro significado, uma vez que os mitos são sempre plurissignificantes. (COLASANTI, 2010, Entrevista concedida a Frederico Helou Doca de Andrade)

Além da característica de “refrescamento” do *hipotexto*, que não se configura como uma suavização ou enxugamento do texto de partida, poderemos verificar, aqui, que o humor, tão característico deste livro de minicontos, é marcadamente irônico e cáustico, ferino. Esse tipo de humor, dentro da carnavalização, pode ser configurado como sátira, uma vez que ela estabelece sua crítica, destruição por meio de elementos extramurais, extratextuais.

Retomando a epígrafe de Mallarmé que abre este capítulo, Laurent Jenny assim entende a intertextualidade como primordial ao entendimento da literatura:

Ao escrever: “Mais ou menos todos os livros contêm, medida, a fusão de qualquer repetição”, Mallarmé sublinha um fenômeno que, longe de ser uma particularidade curiosa do livro, um efeito de eco, uma interferência sem consequências, define a própria condição da legibilidade literária. Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível... (1979, p. 5)

Destarte, é imprescindível que o leitor estabeleça essa vinculação de outros textos com os minicontos de Marina Colasanti. Para, então, poder melhor compreender por que essa autora se utilizou de outros textos a fim de sacralizá-los e, ao mesmo tempo, ressignificá-los.

3.1. Proventos canibais: a carnavalização do Mito de Prometeu

Intitulamos esta parte de nosso estudo de “Proventos canibais – a carnavalização do Mito de Prometeu” por encontrarmos, no miniconto “O prazer enfim partilhado”, elementos carnavalescos, segundo estudos de Mikhail Bakhtin. Além disso, os “proventos” de que falamos aludem à inversão carnavalesca do suplício de Prometeu, acorrentado e tendo seu fígado devorado diariamente por uma águia na figura de um marido que, todos os dias, fornece sustento a sua esposa por meio de suas vísceras, pois:

[...] esmerava-se ela, diligente, em tirar do seu fígado a refeição diária. Limpo avental embabado, afiada faca cintilando como o sorriso, e a pontualidade da fome. Tirava um bife bem tirado, de cada vez. Não mais. A água subindo à boca junto com o orgulho pelo seu homem, capaz de recompor as células, e sempre fornecer-lhe alimento, satisfazer-lhe a gula. (COLASANTI, 1986, p. 169)

Observamos, aí, o primeiro traço de carnavalização. O homem, destronado do martírio original, contido no Mito de Prometeu, é entronizado no papel de provedor de comida a sua esposa que, outrora, era a águia. Essa inversão de papéis e transcontextualização do Mito de Prometeu, em uma situação conjugal, carrega uma simbologia e um riso sério muito fortes.

Entretanto, antes de desmembrarmos essa simbologia e o cômico-sério, retomemos o conceito de carnavalização proposto em Bakhtin e comentado por Norma Discini:

Fica registrada a carnavalização como movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao “mundo oficial”, seja este pensado como antagônico ao grotesco criado pela cultura popular da Idade Média e Renascimento, seja este pensado como modo de presença que aspira à transparência e à representação da realidade como sentido acabado, uno e estável, o que é incompatível com a polifonia. (2006, p. 84)

Apesar de não se tratar do gênero romance, “O prazer enfim partilhado”, um miniconto em um livro de prosas escritas a pouca tinta, traz esse rompimento e subversão de um “mundo oficial”, a que se refere Discini. Ao antropozoomorfizar a águia que devorava o fígado de Prometeu, em razão do castigo dado por Zeus pelo roubo do fogo olímpico, Colasanti entroniza a mulher como representante do fastidioso destino do repaginado Prometeu – o de fornecer seu próprio corpo, seu fígado, à mulher, em sinal de pacto conjugal cristão (o de prover todas as necessidades do cônjuge), mesmo aquele não levando nada em troca.

A coroação-destronamento de que tratou Bakhtin, em “O prazer enfim partilhado”, ocorre, como destacamos no excerto supracitado, do antípoda do “rei Prometeu” em superior hierárquico a este – a mulher, simbolizando a águia que devorava o fígado de Prometeu (o marido) agora é a subjugadora de seu companheiro. Este, então reduzido à condição de “escravo” e provedor de sua esposa, tem de aguentar um suplício ainda maior do que o castigo dado por Zeus a Prometeu – o de não usufruir dos bifés retirados de seu fígado pela esposa. Essa dupla penalidade configurada ao marido-Prometeu faz com que tente destronizar sua esposa do papel de seu algoz para, então, poder se deliciar com suas próprias entranhas: “Livre, saberia finalmente como era o prazer da mulher, há tantos anos satisfeito na sua frente, sem que dele nunca pudesse participar. Já a boca salivava do novo desejo.” (COLASANTI, 1986, p. 169-170).

Em relação ao que Bakhtin teoriza, nessa parte do processo de carnavalização referente ao coroação-destronamento e seu caráter biplanar e ambivalente, é curioso notar que a desgraça do marido-Prometeu dava a vida a sua esposa. Em outras palavras, a dor da personagem do marido era para ele, ao mesmo tempo, o prazer em ver sua companheira comprazendo-se com os bifés retirados de suas vísceras. Nesse mesmo sentido, a “morte” de uma parte do corpo da “vítima” está associada, concomitantemente, à vida, ao provimento de energia ao corpo da personagem da mulher. Assim, podemos encontrar, também, mais uma característica carnavalesca no enredo do miniconto em questão.

Por se tratar de uma paródia do Mito de Prometeu, “O prazer enfim partilhado”, pensado segundo a visão de Bakhtin sobre o gênero paródico, que é próprio da cosmovisão carnavalesca, pois é ambivalente, apresenta alguns traços de sátira menipeia.

Quanto à primeira característica de sátira menipeia (que já arrolamos no item 2.3) dentro do miniconto de Marina Colasanti, o riso-reduzido ou o cômico-sério está presente na situação grotesca de o marido oferecer seu fígado, diariamente, à esposa, sem que possa ele, também, usufruir desse alimento. Tal “manjar” é degustado em seu próprio corpo pela companheira, e isso faz com que ele sinta inveja e, ao mesmo tempo, orgulho por presenciar tal cena horrenda. Então, de maneira irônica e que inflige um riso sofrível, o leitor se depara com o sarcasmo do ato infame desse marido-Prometeu em livrar-se de seu próprio castigo para, então, poder ele também partilhar desse sustento canibal dado à esposa. Contrariamente a Prometeu, que, no mito, penava diariamente por ter um órgão de seu corpo bicado por uma águia e sofrer por não conseguir se livrar das correntes que o prendiam, ao marido é concedida a força grotesca de conseguir livrar-se dos grilhões que o prendem,

sorratamente, para, em seguida, arrancar nacos de prazer de seu próprio fígado. Essa cena grotesca configura, então, um elemento ridente sofrível, não passível de galhofa ao leitor.

A segunda característica, da pluralidade de temas nesse miniconto, pode ser explicada pelo fato dessa paródia ser uma crítica à ironização/destronamento de papéis pré-concebidos de gênero dentro de um relacionamento amoroso. O marido, ao qual, patriarcalmente, é delegada a função de o provedor da casa, é agrilhado pela própria esposa para que, simbolicamente, tenha seu ego inflado. Esse orgulho que ele sente em alimentar sua parceira com um pedaço de si não passa de um martírio por não poder ele, também, comprazer-se dessa característica de masculinidade aumentada. Portanto, ele é “escravo” da própria esposa, pois está “acorrentado à parede de tijolinhos da sala” (COLASANTI, 1986, p. 169) e deve contentar-se com essa única benesse que lhe é permitida, ou seja, que contemple seu poder de provedor e de regeneração, não podendo, porém, usufruir isso.

A situação surreal, *nonsense* e grotesca está, também, explicitamente descrita em “O prazer enfim partilhado” para explicar, nas entrelinhas, algo que é factual, que realmente ocorre dentro da temática do amor. Como já dissemos no parágrafo anterior, a relação desse casal é de admiração. É como se o provedor do lar pagasse por dois erros – o de Prometeu, no mito, por ter roubado, para si, o poder de criar uma imagem masculinizada de “o homem da casa” (ou, em outras palavras, de o *marido*, no miniconto, querer se apoderar do poder, da razão, tal qual Prometeu almejava ao roubar o fogo do Olimpo) e também o erro de autovangloriar-se por isso – em outras palavras, a própria vaidade. O elemento fantástico é observável na antropozoomorfização da águia do Mito de Prometeu na mulher e também na cena grotesca da retirada de bifés, pela mulher, do fígado de seu próprio marido. Isso explica, também, a característica do comportamento excêntrico que consta no quarto item referente aos elementos da sátira menipeia de que nos valem anteriormente.

A linguagem do miniconto em questão mistura prosa e poesia, pois, além de observarmos a disposição sucinta da narrativa, assemelhando-se a uma prosa poética, podemos verificar que o uso de várias imagens, pela autora, traz a narrativa para mais perto de uma poeticidade. Por exemplo, nos trechos “Limpo avental embabado, afiada faca cintilando como o sorriso, e a pontualidade da fome”; “Milímetro a milímetro cravava no aço os dentes da minúscula serra, abrindo caminho, varando em som estridente o apartamento vazio”; “Meteu as mãos por entre aquela vida quente e viscosa, os dedos tateando pulsações, até sentir a massa veludosa, lisa seda, volúpia deslizante do seu fígado” (COLASANTI, 1986, p. 169-170).

E, finalmente, observamos a sexta característica menipeana por meio da discussão sociopolítica, com um humor corrosivo, que causa repulsa ao leitor, pois este pode observar o marido colocado como um objeto, uma posta de carne frente a sua esposa. Este é um questionamento muito atual colocado pela autora, que, de modo muito perspicaz, recontextualizou, ressignificou um mito da Antiguidade para causar estranhamento e reflexão no leitor. Além disso, o episódio retratado em “O prazer enfim partilhado” pode ser visto, também, como uma crônica surrealista⁹, povoada de sátira, paródia e carnavalização.

A seguir, estudaremos qual é a função que o intertexto de Hesíodo desempenha no miniconto de Marina Colasanti.

⁹ Utilizamos esta nomenclatura para destacarmos os traços de crônica desse miniconto, uma vez que o fato verídico do caso amoroso entre o embaixador francês na China, Bernard Boursicot, e a cantora lírica chinesa Shi Pei Pu de fato foi noticiado na imprensa internacional na década de 60 do século XX. Além disso, o miniconto de Colasanti que dialoga com essa história tem seu clímax na parte em que o homem se “descobre” mulher, pois, apesar de ter barba e bigode, sempre fora do sexo feminino.

3.2. A função da intertextualidade em “O prazer enfim partilhado”

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação [...]

Gérard Genette

Esses textos sobre outros textos de que fala Genette, estabelecendo uma relação entre *hipotexto* (o texto “de origem”) e o *hipertexto* (o texto que contém, em si, o *hipotexto*) foram estudados, também, por Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, que, inclusive, foi quem cunhou o termo *intertextualidade*, na década de 60 do século XX. Porém, tomaremos o termo *transtextualidade*, de Gérard Genette, como ponto de partida por entendermos que essa nomenclatura abarca quaisquer níveis de intertextualidade, sejam eles interdiscursivos, dialógicos, polifônicos, etc. De acordo com Julia Kristeva, “O discurso (o texto) é um cruzamento de discursos (de textos) em que se lê, pelo menos, um outro discurso (texto)” (1967, p. 438-465):

Entendo por *hipertextualidade* toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário. [...] [...] Chamo então hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples (diremos daqui para frente simplesmente *transformação*) ou por transformação indireta: diremos *imitação*. (GENETTE, 2006, p. 12, 16)

No caso de “O prazer enfim partilhado”, está presente o *hipotexto* do Mito de Prometeu, de Hesíodo. Este, como já verificamos anteriormente, é parodiado e carnalizado a fim de que seja transcontextualizado e ressignificado, recebendo uma nova discussão sobre o castigo de Prometeu. Mas, não observamos essa intertextualidade/transtextualidade somente no âmbito textual, da materialidade do texto. Há, também, um dialogismo entre a voz que está

inserida no Mito de Prometeu, de seu locutor e as vozes do narrador e das personagens em “O prazer enfim partilhado”, de Marina Colasanti.

Primeiramente, é preciso que diferenciemos a intertextualidade da interdiscursividade. De acordo com Luiz Fiorin,

[...] pode-se fazer uma diferença entre interdiscursividade e intertextualidade. Aquela é qualquer relação dialógica entre enunciados; esta é um tipo particular de interdiscursividade, aquela em que se encontram num texto duas materialidades textuais distintas. Cabe entender que, por materialidade textual, pode-se entender um texto em sentido estrito ou um conjunto de fatos linguísticos, que configura um estilo, um jargão, uma variante linguística, etc. O caráter fundamentalmente dialógico de todo enunciado do discurso impossibilita dissociar do funcionamento discursivo a relação do discurso com seu outro. (2006, p. 191)

A partir disso, o miniconto “O prazer enfim partilhado” estabelece mais uma relação de intertextualidade do que propriamente uma relação interdiscursiva, em vista que só é possível identificar o intertexto de Hesíodo nessa narrativa de Marina Colasanti por meio de uma análise do *hipotexto* do autor grego, ou seja, seu poema que trata do Mito de Prometeu, do castigo que este sofreu por ter roubado o fogo dos deuses.

Por meio de várias alusões, o *hipertexto* vai dando ao leitor indícios explícitos de que se trata, de fato, de uma transcontextualização do Mito de Prometeu, só que de maneira carnavalizada, pautada pelo grotesco e munida de uma ironia que incute um riso cáustico, longe do cômico, da risada frouxa. De acordo com Koch, que retoma os estudos de Gérard Genette, a alusão,

“[...] para o autor, se dá quando um enunciado supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual remete tal ou tal de suas inflexões, que só são reconhecíveis para quem tem conhecimento do texto-fonte.”

[...] O que distingue a *referência* da *alusão* é justamente a tentativa de implicitude desta última: “Reputamos a alusão como uma espécie de referenciação indireta, como uma retomada implícita, uma sinalização para o coenunciador de que, pelas orientações deixadas no texto, ele deve apelar à memória para encontrar o referente não dito”. (cf. Cavalcante, 2006: 5). Na *alusão*, não se convocam literalmente as palavras nem as entidades de um texto, porque se cogita que o coenunciador possa compreender nas entrelinhas o que o enunciador deseja sugerir-lhe sem expressar diretamente. (2007, p. 123; 127)

Então, o processo intertextual entre os dois textos que ora analisamos se dá mais por meio de uma *intertextualidade implícita* do que por meio da citação ou da referência.

Debrucemo-nos, pois, no *hipertexto*, ou seja, em “O prazer enfim partilhado”. No trecho a seguir, estão destacados os vocábulos que fazem alusão ao Mito de Prometeu:

Estando ele *acorrentado* à parede de tijolinhos da sala, esmerava-se ela, diligente, em tirar do seu *fígado* a refeição diária. Limpo avental embabado, afiada faca cintilando como o sorriso, e a *pontualidade* da fome. Tirava um bife bem tirado, de cada vez. Não mais. A água subindo à boca junto com o orgulho pelo seu homem, capaz de *recompôr as células*, e sempre fornecer-lhe alimento, satisfazer-lhe a gula. (COLASANTI, 1986, p. 169)

Os termos “acorrentado”, “fígado”, “pontualidade” e “recompôr as células” aludem, imediatamente, ao Mito de Prometeu. Mesmo estando esse *hipertexto* transformado e tendo ele subvertido o “original”, é possível que estabeleçamos uma relação intertextual entre os dois já por meio da leitura desses termos. “Acorrentado” nos remete à prisão de Prometeu por Hefesto, no cume do monte Cáucaso, com correntes; “fígado” nos permite, claramente, que identifiquemos que tanto Prometeu, quanto o marido do miniconto de Colasanti tinham o fígado devorado, mas, no caso do primeiro, por uma águia e, no segundo, pela esposa do flagelado; o vocábulo “pontualidade” remete ao fato de que, todos os dias, no monte Cáucaso, a águia devorava o fígado de Prometeu, para, posteriormente, esse órgão se regenerar (é o caso da expressão “recompôr as células”).

A função dessas alusões, em “O prazer enfim partilhado”, é a de fazer com que o leitor volte ao *hipotexto* e identifique, no miniconto, o novo martírio da personagem masculina. A temática do Mito de Prometeu é a da desobediência à hierarquia e a ilustração da ideia do trabalho; no miniconto, é a punição da autovangloriação masculina por gabar-se em poder oferecer sustento à esposa, porém sem gozar desse direito dos frutos de seu trabalho. A águia, nessa narrativa, é humanizada na figura da mulher, que, assim como o animal, subtrai um pedaço da personagem punida. Mas, o prazer desta é muito maior, pois ela não tem somente a função de extrair “bifes” do fígado de seu marido, mas também o de incitar a inveja dele pelo fato de ele desconhecer o gosto de seu próprio “ego”.

Aí, com essas alusões, percebemos que o *hipertexto* operou, no *hipotexto*, o que Genette chamou de *transformação simples e direta*, pois há paródia do texto B sobre o texto A, transformando este quanto ao discurso, personagens, espaço e também estrutura.

E, nessa transformação, nessa recontextualização, os únicos “resquícios” do *hipotexto* que restaram no *hipertexto* são essas alusões que vimos anteriormente. A autora quis ativar o

hipotexto por meio dos vocábulos que analisamos acima. E a intertextualidade entre “O prazer enfim partilhado” e o Mito de Prometeu funciona no sentido de que este texto de partida é transformado em uma outra problemática, com indícios de ideologia feminista, mas sem que a literariedade dos minicontos seja ofuscada por proselitismo feminista.

Marina Colasanti, então, “brinca” com o mito, e o utiliza para “dar uma volta” nesse mito, “modernizando-o”, para trazer ao leitor um questionamento sobre o papel do masculino como provedor e a mulher como beneficiária única desse poder patriarcal.

E que prazer é esse, enfim, partilhado? O prazer irônico e carnalizado de poder usufruir o “pão de cada dia”, ou o “bife de fígado de cada dia” que tanto ativava a salivação da esposa. A relação “rasgada” nesse miniconto é dada por meio de submissão às avessas, de coroação da esposa e destronização do marido; também por antropomorfização da águia no Mito de Prometeu e duplo suplício ao marido-Prometeu. Todavia, a “solução” do conflito, na narrativa de Marina Colasanti, dá-se de modo cômico-trágico com a percepção, pelo marido, da própria condição de “escravo para o lar”, de mera figura provedora de sua esposa. Mesmo cômico disso, ele se livra de seus grilhões simbólicos e tem a chance de saciar esse novo desejo, que é o de conhecer os prazeres que outrora propiciara a sua esposa. Mas, com isso, provoca a própria morte.

Retomando os estudos de Laurent Jenny sobre o caráter conotativo que um texto adquire ao servir de fonte a um outro, temos que:

[...] é preciso que o texto “citado” admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado. Deixa de denotar, para conotar. Já não significa por conta própria, passa ao estatuto de material, como na “reconstrução mítica”, em que se colecionam mensagens pré-transmitidas para as reagrupar em novos conjuntos: “nessa incessante reconstrução a partir dos mesmos materiais, são sempre os mesmos fins que são chamados a desempenhar o papel de meios: os significados transformam-se em significantes e vice-versa.” (1979, p. 22)

Em face disso, o miniconto de Marina Colasanti dialoga com o Mito de Prometeu, transcontextualizando-o e, ao mesmo tempo, falando dele, ou seja, citando-o para que um leitor que conhece esse *hipotexto* compreenda essa relação intertextual. E, como já pudemos analisar ao longo deste estudo, essa dialogia está muito mais marcada pela intertextualidade do que pela interdiscursividade estritamente material.

Assim sendo, a intertextualidade entre “O prazer enfim partilhado” e o Mito de Prometeu é mais implícita, pois se concentra mais na apresentação, por parte da autora, de

alusões, traços, que transportam o leitor/decodificador ao *hipotexto*. Diferentemente do tipo de paródia que tem o objetivo apenas de escarnecer, ridicularizar, fazer troça, a paródia de Marina Colasanti do Mito de Prometeu é laudatória, em tom de homenagem. Apesar de Prometeu ser o correlato da personagem do marido, no miniconto, e de este sofrer duplamente, ou seja, ser coroado como um “escravo” trabalhador e sustentador de sua esposa, não percebemos, aí, uma degradação do *hipotexto*.

O *hipertexto*, outrossim, sacraliza e dessacraliza o *hipotexto* de que estamos tratando aqui. Sacraliza, pois, como aponta Hutcheon (1989), reverencia-o, toma-o como base para desconstruí-lo logo em seguida, tornando-o quase que irreconhecível aos olhos do leitor. Reforçando essa ideia, “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno.” (1991, p. 165)

Entendemos, então, que o *nonsense*, o grotesco, a ironia, a carnavalização e a intertextualidade foram recursos de que se valeu Marina Colasanti para dar a volta no mito, “tapeá-lo”, torná-lo mais incisivo – daí o caráter renovador, mas, ao mesmo tempo, “preso” ao passado mítico da Antiguidade de “O prazer enfim partilhado”. Dando prosseguimento a este último capítulo, debruçemo-nos no miniconto “Apoiando-se no espaço vazio”, a fim de que exploremos, nele, as relações desconstruídas de gênero e a relação intertextual que estabelece com um fato verídico.

3.3. Homem-mulher e mulher-homem: a (des)construção de gênero em “Apoiando-se no espaço vazio”, de Marina Colasanti e “Jin Ping Mei”, de Lanling Xiaoxiao Sheng

Uma verdadeira igualdade entre homens e mulheres não supõe o Andrógino nem tampouco a eliminação de diferenças [...]

[...] As mulheres estão se tornando uma outra mulher, os homens poderão se tornar outros homens, diferentes do que são hoje. Isso não implica em que se dissolvam um no outro.

Dissolver e fundir homens e mulheres, masculino e feminino, no magma de uma natureza humana indiferenciada, é romper a própria dinâmica da vida. (OLIVEIRA, 1991, p. 143)

Mulheres e homens tendem à androginia por encontrarem em si, cada vez mais, seus lados masculino e feminino, respectivamente? Ou a tão sonhada “igualdade” entre sexos não estaria na androginização, mas sim no questionamento sobre a (des)construção de gênero em uma sociedade que sempre foi patriarcal?

O argumento biológico de que homens e mulheres detêm, rigidamente, características físicas e que isso os diferencia quanto ao comportamento que devem seguir na sociedade, de acordo com Showalter, já não serve mais para explicar por que homens e mulheres, sob a luz da ciência, da “verdade” dos homens, agem não de acordo com os corpos com que nasceram, mas sim à maneira como são culturalmente e historicamente formados. Segundo a crítica literária feminista americana:

While a traditional view would hold that sex, gender and sexuality are the same – that a biological male, for example, “naturally” acquires the masculine behavioral norms of his society, and that his sexuality “naturally” evolves from his hormones – scholarship in a number of disciplines shows that concepts of masculinity vary widely within various societies and historical periods, and that sexuality is a complex phenomenon shaped by social and personal experience. The contemporary phenomenon of transsexual operations, in which individuals undergo surgery and hormonal treatment in order to adjust their anatomical sex to their experiential sense of gender and sexuality, is one illustration of the social pressures to conform to gender codes. Even a successful transsexual like the journalist Jan Morris has wondered whether she would have bothered to change sex, “if society had allowed me to live in the gender I preferred”¹⁰. (SHOWALTER, 1989, p. 2)

¹⁰ Enquanto que um ponto de vista tradicional acreditaria que o sexo, o gênero e a sexualidade são a mesma coisa – que um homem, biologicamente, por exemplo, “naturalmente” adquire as normas comportamentais masculinas de sua sociedade, e que sua sexualidade “naturalmente” se desenvolve a partir de seus hormônios – conhecimentos, numa gama variada de áreas, mostram que conceitos de masculinidade variam muito em diversas sociedades e períodos históricos, e que a sexualidade é um fenômeno complexo moldado pela experiência social e pessoal. O fenômeno contemporâneo das operações de mudança de sexo, nas quais os

Esse impasse pelo qual passam pessoas que nascem com um sexo, mas que não se veem presas a um determinado gênero suscita muitas polêmicas nos estudos das relações de gênero, principalmente quando focado, dentro da literatura, na vertente de cunho biológico da teoria crítica feminista.

Neste subitem, vamos nos debruçar na desconstrução dos papéis do homem e da mulher e, portanto, do gênero pelo qual supostamente deveriam “optar” dentro da sociedade falocêntrica, no miniconto “Apoiando-se no espaço vazio”, da escritora carioca Marina Colasanti e no romance naturalista chinês *Ching Ping Mei (Flor de Ameixa no Vaso de Ouro)*. Entendemos que é muito importante aclarar como as personagens desse miniconto, Ching-Ping-Mei e seu marido são “pegos de surpresa” ao se descobrirem, após duas décadas de casamento, que não agiam de acordo com os sexos com que nasceram e em consonância com os modelos de gênero estanques da sociedade patriarcal.

Além disso, investigaremos de que maneira a escritora Marina Colasanti, mais em tom de homenagem e ficcionalização de um fato ocorrido do que à guisa de paródia, traz à luz o conflito da “descoberta” dos sexos das personagens num “espaço vazio” (como o próprio título nos revela). O grau de ironia contido nessa sua “crônica/paródia” mostra-se bastante sutil, subreptício. Dessa maneira, vamos revelar essa ironia mais próxima ao “humor sério” de que tratou Linda Hutcheon (2000) para que, finalmente, possamos fazer uso da Teoria Crítica Feminista, sobretudo a vertente que leva em conta os estudos de gênero, para extrairmos a crítica acerca dos questionamentos de identidade sexual que a autora coloca em “Apoiando-se no espaço vazio”.

indivíduos se submetem a cirurgias e tratamento hormonal a fim de ajustarem seu sexo anatômico a suas noções próprias de gênero e sexualidade, é um exemplo das pressões sociais para que os códigos de gênero sejam ajustados. Até mesmo uma transexual bem-sucedida como a jornalista Jan Morris se questionou se ficaria incomodada em mudar de sexo, “se a sociedade tivesse me permitido viver no gênero que eu preferi.” (Tradução nossa)

3.4. Esvaziando sombras perante a “lei” patriarcal

Apesar de a própria Marina Colasanti ter dito em entrevista concedida a nós que utilizara o nome Ching-Ping-Mei apenas como forma de prestar uma homenagem ao romance medieval chinês, há de se levar em conta que, em sua “crônica-miniconto” transparecem elementos espaciais que aludem à corte de Hsi-Mên.

O erotismo outrora condenado do *hipotexto* de que se vale Colasanti ainda se encontra condensado em seu *hipertexto*, como podemos observar no excerto a seguir:

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. (COLASANTI, 1986, p. 93, grifos nossos)

Dessa maneira, se enxergarmos o miniconto de Colasanti como um poema, verificaremos que a tensão narrativa ocorre logo depois do trecho supracitado, quando ocorre a quebra do ritmo suave, erótico e inebriante a partir do terceiro parágrafo, com a inserção da conjunção adversativa “porém” – “Porém, adoecendo Ching-Ping-Mei, exigiu o médico que se abrissem janelas e se fizesse luz...” (COLASANTI, 1986, p. 93). Essa repentina ruptura introduz o conflito, de fato, da narrativa, por meio do uso de verbos “pesados”, como “adoecendo”, “exigiu”, “comunicou-lhe”, “cambaleou”, “esboroar-se” para que cheguemos ao questionamento de que tratamos aqui – a ciência (biologismo) como verdade absoluta na solução dos gêneros “dúbios” de Ching-Ping-Mei e de seu marido. Nos dois primeiros parágrafos (ou estrofes, se pensarmos nessa narrativa de acordo com um poema), observamos que o “ritmo” é ditado pelo caos; depois, ocorre a classificação (por meio da *luz* da ciência e da razão dos homens) dos gêneros das personagens – portanto, o emocional e o obscuro são deixados para trás.

Mas por que classificar os gêneros sexuais de Ching-Ping-Mei e de seu marido tão rigidamente, de acordo com padrões patriarcais biologizantes? Nessa “crônica-miniconto”, a crítica e a ironia subjacentes revelam uma alusão ao patriarcado imperial chinês, e também à pressão da sociedade europeia frente a um escândalo deflagrado durante a Revolução Chinesa da década de 60 do século XX, envolvendo o embaixador Bernard Boursicot e o(a) cantor(a) de ópera Shi Pei Pu.

No caso de Ching-Ping-Mei, a versão ficcionalizada de Shi Pei Pu e também a personagem que traz resquícios das três mulheres, no romance chinês, de Hsi-Mên, a lei

patriarcal, ou seja, a “verdade” da medicina (biologia), assim como no fato realmente ocorrido e noticiado pela imprensa internacional, impera sobre um suposto casamento feliz e longo, de duas décadas. Para nossa sociedade falocêntrica e para esse mesmo modelo que figura na narrativa de Colasanti, era inaceitável que dois amantes, mesmo desconhecendo seus verdadeiros sexos se entregassem aos prazeres carnavais sob um cenário de penumbra e cortinados. Houve a necessidade da intervenção da Luz patriarcal para que um facho de ciência adentrasse o aposento dos dois amantes.

Podemos comparar essa intervenção “divina” da ciência masculina ao Mito do Andrógino, no *Banquete*, de Platão. Assim descreveu Aristófanes, durante o banquete, sobre a existência de três gêneros na humanidade:

Mas é preciso primeiro aprenderdes a natureza humana e as suas vicissitudes. Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra. (2003, p. 11)

Contudo, no Mito do Andrógino, sucede o seguinte:

Eram por conseguinte de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham; mas voltaram-se contra os deuses, e o que diz Homero de Efiates e de Otes é a eles que se refere, a tentativa de fazer uma escalada ao céu, para investir contra os deuses. Zeus então e os demais deuses puseram-se a deliberar sobre o que se devia fazer com eles, e embarçavam-se; não podiam nem matá-los e, após fulminá-los como aos gigantes, fazer desaparecer-lhes a raça – pois as honras e os templos que lhes vinham dos homens desapareceriam — nem permitir-lhes que continuassem na impiedade. Depois de laboriosa reflexão, diz Zeus: “Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos. Agora com efeito, continuou, eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas. Se ainda pensarem em arrogância e não quiserem acomodar-se, de novo, disse ele, eu os cortarei em dois, e assim sobre uma só perna eles andarão, saltitando.” (2003, p. 11-12)

Assim, encontramos mais um intertexto em “Apoiando-se no espaço vazio”, já que, de forma análoga, no miniconto de Colasanti é o deus masculino, patriarcal, representado na figura do médico, da exatidão, quem é incumbido de ceifar em dois os amantes, “devolvendo-

lhes” seus devidos gêneros e impedindo que levem adiante a aberração de serem dois ao mesmo tempo.

A seguir, trataremos do hibridismo de gênero textual que marca esse miniconto de Marina Colasanti, o que contribuiu para que a narrativa ganhasse tons de uma narrativa carnalizada.

3.5. Ficcionalização da realidade, paródia ou sátira?

Torna-se dispendioso classificar o miniconto “Apoiando-se no espaço vazio” quanto a um gênero, pois encontramos intertextos tanto reais (o envolvimento do diplomata francês com a cantora de ópera chinesa num caso de conspiração e espionagem contra o governo chinês), quanto ficcionais (a alusão ao título do romance medieval chinês naturalista *Jin Ping Mei* ou *Flor de Ameixa no Vaso de Ouro*).

Não podemos negar, no entanto, que Marina Colasanti mesclou a representação da realidade (por meio da documentação do fato ocorrido na década de 60 do século XX) com a parodização laudatória, de acordo com os termos da estudiosa canadense Linda Hutcheon.

Além disso, observamos que há uma certa carga irônica na narrativa de Colasanti, e essa ironia parece apontar para um tipo de sátira. Mas, torna-se perigoso encontrar, nesse miniconto, o procedimento narrativo da sátira, pois este não tenciona criticar uma norma, um vício de uma determinada sociedade; não é extramural. Nas palavras de Klaus Gerth, há de se observar se um dado texto apresenta, claramente, sátira, ou seja, uma denúncia extramural a comportamentos inaceitáveis ou não. Caso contrário, uma dada paródia pode trazer uma forte ironia, mas não sátira.

Portanto, ainda que esse miniconto apresente recursos narrativos da paródia, não podemos afirmar que a sátira, aí, faz-se presente. Não há um combate a uma norma social indesejada. O que há, de fato, é uma ironia em torno de um fato que realmente aconteceu, na década de 1960 e que causa estranhamento no leitor-decodificador, pois faz com que este reflita sobre relações de gênero marcadas pela divisão rígida e militar do patriarcalismo.

É curioso notar, também, que, apesar desse texto de *Contos de Amor Rasgados* ser uma ficcionalização de algo ocorrido, devemos observar que a autora “narrou” com fidelidade o fato de o diplomata francês ter mantido uma relação amorosa com a cantora de ópera chinesa sem ter se dado conta de seu sexo durante 20 anos. Houve um distanciamento maior em relação ao que de fato aconteceu do que fora noticiado em relação ao bebê que Ching-Ping-Mei não dera ao marido. Em nossa “realidade”, Bernard Boursicot sempre cobrava da esposa um filho, porém seu pedido nunca era atendido. Shi Pei Pu, então, comprou um bebê de um médico da província de Xinjiang. Essa inversão da ficção em relação à “realidade” contribui para que se avolume ainda mais a tensão no miniconto envolvendo a dúvida sobre o sexo biológico das duas personagens.

Considerações finais

Outras palavras

*Para dizer certas coisas
são precisas
palavras outras
novas palavras
nunca ditas antes
ou nunca
antes
postas lado a lado.
São precisas
palavras que nascem com
aquilo que dizem
palavras que inventaram
seu percurso
e cantam sobre a língua.
Para dizer certas coisas
são precisas palavras
que amanhecem.*

(COLASANTI, s/d, p. 12)

As palavras de que se valeu Colasanti para permear de humor e estranhamento os 99 minicontos de *Contos de Amor Rasgados*, de fato, amanheceram. Como pudemos constatar ao longo de nosso estudo, a partir de nossa seleção de seis minicontos, a maestria com que aquela escritora soube encaixar esses vocábulos em *pequeninas caixas-surpresa* (seus minicontos) receberam cores renovadas, como as da aurora que anuncia um novo dia. Referimo-nos às paródias (neste ponto, discordamos do que Colasanti declarou na entrevista que fizemos com ela, em que afirma que não faz paródias, nem paráfrases exatamente) com que a escritora fez brotar, nas outrora bocas amarradas de personagens femininas representadas por homens, raios solares sorrateiros, que *derreteram* as teias da misoginia e do sexismo.

Essas palavras renovadoras e colocadas umas ao lado das outras, sem que nunca tivessem se tramado, foram as que a contista, poetisa, cronista, ensaísta, jornalista e artista plástica optou para dotar de frescor (*transcontextualizar*) narrativas de “autoria masculina” e fazer, nelas, *rasgos*. Em outras palavras, podemos depreender que o processo de expurgação e de crítica a situações de violência contra a mulher, na composição da obra que é nosso objeto de estudo, deu-se a partir da introdução, nesses *hipotextos*, de novidade tanto na literariedade, quanto nos questionamentos ideológicos e comportamentais a que se propõe a fazer em leitores de quaisquer idades (novamente, aludindo à nossa entrevista com Colasanti, a autora

relatou que, apesar de *Contos de Amor Rasgados* já ter completado 25 anos desde sua primeira edição, essa obra, hoje em dia, é muito procurada por adolescentes).

Destarte, as “palavras que inventaram seu percurso”, como no poema que epigrafa nossas considerações finais, são as que afagam, mas que, simultaneamente, agriem quem as saboreia. E esses vocábulos, nos minicontos de Colasanti, são como balas dundum (esta metáfora foi proferida pela própria autora, quando da oportunidade de nosso reencontro no II Salão do Livro, em Presidente Prudente, em um bate-papo com leitores), isto é, causam um efeito devastador no leitor-decodificador, pois o deixa perplexo e preenchido de estilhaços de palavras. Em simples comparação, quando um leitor (mesmo que não munido de milhares de outros *intertextos*) entra em contato com os minicontos da obra supracitada, é como se estivesse disposto a rir com culpa. Contudo, como já exploramos até aqui, esse humor é apenas a embalagem da narrativa (aparentemente colorido, banal) e, dentro da “bala”¹¹ do enredo, o leitor sentirá o amargor do sabor dessas palavras dotadas de renovação dos textos de partida de que se valeu para causarem o arroubo de sensações no receptor dessas diegeses.

Ao nascerem nos minicontos de Colasanti, nessas palavras-balas foram confeitados o humor sardônico, a intertextualidade, o questionamento dos gêneros sexuais estanques do mundo patriarcal, além do fato de que contêm um caleidoscópio de relações de amor – extremamente *rasgadas*, como o título do livro de Colasanti. E, diferentemente do clichê e do proselitismo, o narrador desses minicontos depositou, nos meandros dessas palavras, verdadeiras mensagens ideológicas (principalmente de cunho feminista).

E todos esses “sabores”, presentes em nosso *corpus* de narrativas, foram abordados segundo nossos objetivos neste estudo. Retomando-os, pudemos perceber que Colasanti, nesses minicontos, dotou-os de um humor arrebatador, que faz com que o leitor tenha, diante de si, um *rasgo* na consciência. Ou seja, ele se pergunta por que uma história, que, aparentemente, trata de um tema tão explorado na literatura (o amor em suas várias faces) pode conter, em suas entrelinhas, tanto estranhamento, e também pode machucar, com um *soco no estômago*, a visão pautada no mundo patriarcal que um leitor tinha antes de “brincar com o fogo” das paródias satíricas de Colasanti.

Se poucas palavras podem causar tanto “estrago”, como a bala dundum, dentro de uma estrutura superenxuta como é a do miniconto, chegamos à conclusão de que, apesar de o miniconto ainda ser considerado um gênero inferior dentro dos grandes da literatura (como verificado a partir das considerações de Violeta Rojo, na primeira parte deste estudo), sua

¹¹ Aqui, empregamos o substantivo “bala” com ambiguidade – tanto para se referir a confeito, doce, como a projétil de arma de fogo.

virtude é a de impulsionar o leitor, em uma rápida leitura, a um macrouniverso preso em uma microcaixa que, como a caixa de Pandora, denuncia todos os males do homem (satiricamente), mas deixa a humanidade raspar, desse *tacho*, o humor sutil, inteligente, que nos torna mais virtuosos na compreensão de como as mulheres, mesmo em uma realidade em que já conquistaram muitos “tetos todos seus”, necessitam *rasgar* moradas em que ainda são tecidas letras maiúsculas: MISOGINIA.

Referências

ALIGHIERI, Dante. Canto XXXIII, Inferno. In: _____. *A Divina Comédia*. Trad. Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2002, p. 136-138.

_____. Canto XXXII, Inferno. In: _____. *A Divina Comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena, 2003, linhas 124-129.

ANDERSEN, Hans Christian. *O Rouxinol*. São Paulo: Editora Virtual Books Online M&M Editores Ltda., 2000.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/ thesaurus*. 2. ed. Atual. Rev. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

BATISTA, Eliane. “O Figurativo e o Pós-Moderno em *Contos de Amor Rasgados*, de Marina Colasanti”. In: *XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/ II Seminário Internacional Mulher e Literatura Entre o estético e o político: a questão da mulher na literatura*, 2005, Rio de Janeiro/RJ, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAZOTTO, Leoné Astride. “A intervenção da memória nas crônicas de Marina Colasanti”. In: *Terra roxa e outras terras*. Revista de Estudos Literários. Vol. 8. Londrina: UEL – Universidade Estadual de Londrina, 2006, 10 p.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Vol. I. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1980, 312 p.

_____. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Vol. II. Trad. Sérgio Milliet. Nova Fronteira, 1980, 504 p.

BERGSON, Henri-Louis. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico [Le Rire]*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980, 105 p.

BERNARD BOURSICOT. Disponível em:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Bernard_Boursicot>. Acesso em 13.jun.10.

BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007, 297 p.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, 266 p.

CAPAVERDE, Tatiana. *Intersecções possíveis: o miniconto e a série fotográfica*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

CAMPOS, Luciene Lemos de. “Entre frinchas, a poética do microconto brasileiro”. In: Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC. Disponível em:

<<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0674-1.pdf>>. Acesso em 05.out.11.

CARTER, Angela. *O Quarto do Barba-Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rocco: Rio de Janeiro, 2000, p. 3-60.

_____. *A Mulher Sadiana*. Trad. Cleide Antonia Rapucci (mimeo). Assis, 2000, 154 p.

CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: _____. *O próprio e o alheio: ensaios de Literatura Comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003, p. 69-87.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 7. ed. Trad. Vera da Costa e Silva (et. al). Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CHIN P'ing Mei (*Flor de Ameixa no Vaso de Ouro*) [s.a.]. Trad. A. M. Amari. São Paulo: Hemus, [s.d.], 482 p.

CHODOROW, Nancy. *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

COLASANTI, Marina. *Contos de Amor Rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 115-116.

_____. *Rota de Colisão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 12.

_____. *Fino Sangue*. Rio de Janeiro: Rocco, s/d, p. 12.

_____. [Rio de Janeiro, 7 mai. 2010]. Entrevista concedida a Frederico Helou Doca de Andrade.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

FLORY, Suely Fadul Villibor. *O Leitor e o Labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: FUNCK, Susana Bornéo. (org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Pós-graduação em Inglês. Universidade Federal de Santa Catarina, 1994, p. 19-20.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. Extratos – cap. 1-2: p. 7-19; cap. 7: p. 39-48; cap. 40-41: p. 291-299; cap. 45: p. 315-321; cap. 80: p. 549-559.

GERTH, Klaus. Satire. *Praxis Deutsch*, v. 22, p. 83-86, 1977. Trad. Aluizia de Hanisch & Álvaro S. Simões Jr.

GURLEY, Jason. *Flash What? A Quick Look at Flash Fiction*. 2000. Disponível em: <<http://www.writing-world.com/fiction/flash.shtml>>. Acesso em 15.out.10.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. 3. ed. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Biblioteca Pólen – Iluminuras, 1995.

HILL, Marylu. *Mothering modernity: feminism, modernism, and the maternal muse (Origins of modernism)*. London: Routledge, 1998, p. 138.

HISTÓRIA DA VIDA E MARTÍRIO DE SÃO SEBASTIÃO. Disponível em: <<http://www.ruadasflores.com/saosebastiao/>>. Acesso em 09.fev.10.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 188 p.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1985a.

_____. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, 359 p.

_____. *Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das formas de arte no século XX. A Theory of Parody*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 45-68.

JAURRETCHE, Colleen. (editor) *Beckett, Joyce and the art of the negative (European Joyce studies 16)*. Amsterdam: Rodopi, 2005.

JAUSS, Hans Robert; *et al*; LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 213 p.

JENNY, L. *et al*. “Intertextualidades”. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

JIN PING MEI. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Jin_Ping_Mei>. Acesso em 25.mai.10.

JOYCE, James. *Dublinenses*. São Paulo: Siciliano, 1993. 2. ed. Tradução de José Roberto O’Shea.

_____. *Dubliners*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 25-29.

KOCH, Dolores M. “El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso”. In: FORSTER, Merlin H. & ORTEGA, Julio (eds.). México: Oasis, 1986.

KOCH, I. G. V., BENTES, A.C., CALVACANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

KRISTEVA, Julia. “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”. *Critique. Revue générale de publications*. Paris, v. 29, fascículo 239, abr. 1967, p. 438-465.

_____. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAGMANOVICH, David (org.). *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*. Valencia: Menoscuatro, 2005.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MALUFE, Annita Costa. *Micro-contos ou micro-poemas?* 2005. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=108>>. Acesso em 10.set.11.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Ed. da Universidade de São Paulo, 1989, 259 p.

MONTERROSO, Augusto. *A ovelha negra e outras fábulas*. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Record, 1983.

MÁRTIR EM CASA E NA RUA In: *A vida como ela é*. Rio de Janeiro, Rede Globo, 1996, programa de TV. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yfJmHdfSUzY>>. Acesso em 02.jan.10.

MEDEIROS, Marcos. “O texto invasor: intertextualidade e interdiscursividade na prosa brasileira contemporânea”. Artigo apresentado no *Encontro Regional da ABRALIC 2007*. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 2-4, 2007.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. *Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipeia*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004, 204 p.

NICHOLSON, Linda. “Interpretando o gênero” In: *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 8, nº. 2, 2000, p. 9-41.

O BANQUETE, de Platão. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/19775131/O-BANQUETE-Platao>>. Acesso em 25.mai.10.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 84.

PAULSON, Ronald. (Editor). *Satire: modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1971, 378 p.

PASSOS, Leandro. *Rapto e absorção: referências clássicas em Contos de amor rasgados*, de Marina Colasanti. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2008, 175 p.

_____. O viés da mitologia greco-latina em dois contos de Marina Colasanti. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&ID=19>>. Acesso em 25.fev.09.

PEIXOTO, Afrânio. Aspectos do “humour” na literatura nacional. In: _____. *Poeira da estrada*. Ensaios de crítica e de história. Revista pelo Autor. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1947. p. 276-318.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Série Fundamentos. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, 215 p.

ROJO, Violeta. *Breve manual para reconhecer minicuentos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1996, 195 p.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 366 p.

SILVA, Salma Divina da. *Eros no imaginário de Marina Colasanti*. Dissertação de mestrado. Goiânia: UFG – Universidade Federal de Goiás, 1999, 158 p.

SPALDING, Marcelo. *Pequena poética do miniconto*. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2196>>. Acesso em 26.fev.09.

SÍSIFO. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADsifo>>. Acesso em 01.fev.10.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. New Jersey: Princeton UP, 1985.

TORRES, Maximiliano. A desconstrução do feminino em Grimm e Marina Colasanti: “A Filha do Moleiro”, “Rumpelstisequim” e “A Moça Tecelã”. Rio de Janeiro: UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 10 p.

VALADÉS, Edmundo. “Ronda por el cuento brevíssimo”. In: *Puro Cuento*. Número 21. Março/abril. Buenos Aires, 1990.

VIDAL, Marly Camargo de Barros. *A dialogia escritural em Marina Colasanti*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, ECA – Escola de Comunicação e Artes, 2001, 213 p.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1987, 136 p.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Cristina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005, p. 181-203.

Anexos

1. *Corpus* dos minicontos selecionados de *Contos de Amor Rasgados*

a) “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 do monte.

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, Marina, 1986, p. 99)

b) “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.

Atordoado, 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. 94)

c) “Embora sem náusea”

Jantava com a amante em restaurantes espelhados.

Mal acabava o maître de flambar a sobremesa, ia ele se trancar no banheiro. Com a mão metida funda na garganta, vomitava vermelhas lagostas, sanguíneos molhos, e as labaredas do conhaque.

Depois ia para casa, jantar com a esposa.

Deitava com a amante em espelhados motéis.

Mal corria a água da ducha, já ele se trancava no banheiro. Com a mão metida funda na garganta, vomitava os louros cachos, as louras coxas, as labaredas da amante.

Depois ia para casa, deitar com a esposa.

(COLASANTI, 1986, p. 131)

d) “Para sentir seu leve peso”

Guardava o rouxinol numa caixinha. Tudo o que queria era andar com o rouxinol empoleirado no dedo. Mas se abrisse a caixinha, ah! certamente fugiria.

Então amorosamente cortou o dedo. E, através de uma mínima fresta, o enfiou na caixinha.

(COLASANTI, 1986, p. 155)

e) “O prazer enfim partilhado”

Estando ele acorrentado à parede de tijolinhos da sala, esmerava-se ela, diligente, em tirar do seu fígado a refeição diária. Limpo avental embabado, afiada faca cintilando como o sorriso, e a pontualidade da fome. Tirava um bife bem tirado, de cada vez. Não mais. A água subindo à boca junto com o orgulho pelo seu homem, capaz de recompor as células, e sempre fornecer-lhe alimento, satisfazer-lhe a gula.

Em segredo, porém, nos raros momentos de solidão, ele serrava os grilhões. Milímetro a milímetro cravava no aço os dentes da minúscula serra, abrindo caminho, varando em som estridente o apartamento vazio. Tarefa que culminou no repentino silêncio daquela manhã, quando ainda incrédulo soltou um pulso. Depois o outro. E, pela primeira vez debruçando-se sobre a abertura ensanguentada do seu ventre, viu palpitem as vísceras.

Livre, saberia finalmente como era o prazer da mulher, há tantos anos satisfeito na sua frente, sem que dele nunca pudesse participar. Já a boca salivava do novo desejo. Meteu as mãos por entre aquela vida quente e viscosa, os dedos tateando pulsações, até sentir a massa veludosa, lisa seda, volúpia deslizante do seu fígado. Que arrancou num só golpe. E que, entre suspiros e gemidos, devorou.

(COLASANTI, 1986, p. 169-170)

f) “A grande fome do Conde Ugolino”

Quando não houve mais prantos e gritos, sua descendência toda brilhando em ossos pelo chão, tirou enfim do bolso a cópia da chave, abriu a porta, e palitando dos dentes a doce carne da sua carne, desceu a longa escada da torre.

(COLASANTI, 1986, p. 137)

2. Entrevista com Marina Colasanti realizada no dia 07/05/2010, em Ipanema, Rio de Janeiro



Imagens da entrevista, em Ipanema, Rio de Janeiro, no apartamento de Marina Colasanti

Frederico: Estou aqui com a maravilhosa escritora Marina Colasanti. É... eu estudo ela no meu mestrado, na UNESP, Universidade Estadual Paulista. Eu estudo o livro *Contos de Amor Rasgados*, em particular os contos que fazem intertextualidade com a literatura universal, com as personagens históricas também... Shakespeare... tem os quadros também, um referencial aos quadros, Degas, Dührer; acho que é assim a pronúncia, né? E... vou fazer a entrevista

com ela então. É... primeira pergunta: Marina, no programa “A Polêmica Feminista – O Mundo da Literatura”, da SescTV, a senhora havia dito que fez militância em seu trabalho jornalístico e em seus livros de ensaio, mas que sua literatura não é feminista. Mas, em *Contos de Amor Rasgados*, em minicontos como “Ela era sua tarefa”, em que a senhora parodia o mito de Sísifo, né?, a mulher tem que ser carregada pelo homem morro acima, só que ela sempre é rolada morro abaixo, e, em “Apoiando-se no espaço vazio” tem Ching-Ping-Mei, né?, uma referência à literatura chinesa do século XII, em que “ela” se descobre como homem após 20 anos de casamento; é um questionamento de gênero, né? A senhora poderia afirmar, então, que algumas das narrativas de *Contos de Amor Rasgados* estariam impregnadas de uma crítica muito forte a padrões patriarcais de comportamento e que suas personagens femininas clamam, nesses minicontos, por voz? Enfim, uma reivindicação feminista, apesar de não ser uma literatura panfletária e ter isso muito sutilmente?

Marina Colasanti: Olha, eu vou... tem várias coisas na tua pergunta, é... tem várias coisas e eu vou esclarecer alguns pontos. Na questão do mito de Sísifo, o que mais me interessa é que, quando ela não tomba de volta, ela é jogada pra baixo, ou seja, o homem se queixa de ter que “empurrar” as mulheres, “carregar” as mulheres – o que não é verdade – na verdade, é uma situação de dominação. E, quando elas resistem, eles empurram porque a situação tem que ser mantida, né? O que me interessava... quando... Eu trabalho muito com mitos, mas o que me interessa é “dar uma volta no mito”, não apenas fazer paráfrase, nem fazer paródia exatamente... é tirar do mito um outro significado, uma vez que os mitos são sempre plurissignificantes. (*Com certeza*). O outro que você disse que tem uma citação do *Ching-Ping-Mei*, de fato tem uma citação do *Ching-Ping-Mei*, mas não referente ao conto. É uma homenagem. Eu usei o nome Ching-Ping-Mei porque eu acho o romance esplendoroso; no entanto, a história é uma história de crônica, ou seja, esse fato aconteceu. Ocorreu um fato que foi noticiado na imprensa internacional de um homem que era casado com outro homem e afirmou não saber que fosse um homem, nunca ter percebido, que era, na verdade, uma questão que envolvia espionagem porque ele era diplomata americano na China... americano, inglês na China e o companheiro era chinês. (*Impressionante. Eu não sabia*). Então, é... foi feito até um filme desse fato. Então, achei que você gostaria de saber já que você está estudando os vários... (*intertextualidade*) fontes de intertextualidade. Bom, há uma diferença entre fazer feminismo e ter uma alma de formação e de sentimento feminista. Quando eu digo que eu nunca fiz proselitismo na literatura, é verdade. Não me interessa, nunca fiz. Nunca sentei para fazer um livro feminista. Menos um: o único que ninguém nunca percebeu... é,

que é um livro infantil, que se chama... que se chama *A Estrada e o Rio*. É um livro que me foi encomendado, me foi pedido. Não por uma editora, mas pela revista *Recreio*. E quando me pediram: “Ah, vê se vocês fazem uma história feminista pra criança!”. Era o auge do feminismo. Estávamos trabalhando muito com isso. Aí, eu pensei, pensei e fiz uma história de uma estrada e um rio, que, na verdade, era de cunho de pensamento feminista. Foi a única coisa que eu fiz *a priori*. Agora, eu sou uma mulher que batalhou as questões de gênero, então chamadas de feminismo, não porque fosse... não por uma atividade coletiva, não por uma atitude coletiva, não por um acompanhamento. Tanto que eu não pertenci a grupo nenhum. Eu trabalhei com o meu fazer, né, a escrita, editora. É... isso é uma coisa, em direção a declaradamente feminista é uma atividade política. Na literatura, isso transparece porque está entretecido na minha maneira de ser. Se eu falo das mulheres, eu falo sempre de um ponto de vista de orgulho, de admiração, de riqueza porque é assim que eu vivo, compreende? (*com certeza*) Então, não são textos dedicados às mulheres, mas o feminino que está em mim, o meu feminino está muito forte. A diferença é essa. Agora, de maneira nenhuma eu pretendo fazer proselitismo na literatura.

Frederico: Tanto é que nesse mesmo programa acho que a Elódia Xavier, né, que trabalha com literatura de autoria feminina fala que empobrece muito a literatura se for pegar a literatura só pela parte panfletária.

Marina Colasanti: É... na maioria dos casos, quando a literatura está “a serviço de” passa mau quarto de hora, né? Basta você ver as coisas do Violão de Rua, poesia de Violão de Rua... muito entusiasmada, muito entusiasmante, mas muito ruim (risos).

Frederico: É... a segunda pergunta é sobre *Contos de Amor Rasgados*, né? Tem um humor muito ácido, muita ironia, é... aí eu estudo uma canadense que é especialista em humor, na paródia, que ela fala que o riso frouxo, o humor descompromissado... ele não tá nesse humor que a senhora faz. Esse humor é mais pro leitor ficar com estranhamento quando ele lê, pra ele repensar os valores dele e repensar questões da sociedade, não só questões de gênero; qualquer tipo de violência que acontece por aí. Eu queria saber se a senhora, em *Contos de Amor Rasgados*, se a senhora vê esses eus-líricos... se esses eus-líricos tencionam causar esse estranhamento no leitor ou no próprio autor, no caso, a senhora porque é um estranhamento, assim... Quando eu li *Contos de Amor Rasgados* pela primeira vez, eu senti, nossa, um soco no estômago... é pra você acordar. É... por exemplo, aquele conto em que o homem vai

escolher as esposas na liquidação, há uma crítica muito forte à banalização do corpo da mulher, à vulgarização do corpo da mulher. A gente tá vendo muito isso hoje em dia: no funk carioca, músicas de duplo sentido... a mídia, em geral, assim, a televisão. Parece que é um antifeminismo, assim, não sei. Eu tô vendo que as conquistas todas feitas tão indo pelo cano, porque a mulher não tá valorizando a inteligência dela. Parece que tá caindo naquela coisa da Biologia, é... porque eu li um texto semana passada, em uma disciplina que eu faço... acho que Schopenhauer (teve uma entrevista que a senhora... que um rapaz perguntou sobre Schopenhauer)... Schopenhauer e Nietzsche falaram, ah, a mulher só serve pra ser bonita; enquanto ela não abre a boca, perfeito; quando ela abre a boca, aí a coisa desmorona. Então, eu tô vendo muito isso hoje em dia, aí.

Marina Colasanti: Quando Nietzsche se apaixonou pela Louise von Salomé... que, quando abria a boca, arrasava (sorriso de admiração por essa intelectual e escritora alemã). Maravilhosa. É... eu vou te dar... vou te dizer uma outra coisa antes de responder à tua pergunta, vou te dizer a gênese desse livro, que é o que você tá trabalhando. Eu tenho dois outros livros de minicontos: um se chama *A Morada do Ser* e o outro se chama *Zoológico*. Um trabalha com os animais, com a questão animal, animal, animal... e tal e o outro trabalha com o corpo como morada, a língua como morada, a linguagem, o outro como a morada. E quando eu decidi fazer um sobre o amor, eu achei que ia ser muito fácil porque eu estava trabalhando com o amor há muitos anos, uma vez que a editora da revista *Nova*, de comportamento, me cabia muito esse lote amoroso e eu também tinha uma coluna, eu respondia cartas numa coluna, então eu trabalhava com o amor há anos; 18 anos eu trabalhei no jornal... com grande frequência. Porém, esses livros foram trabalhados de uma maneira bastante específica, sobretudo os dois últimos (*A Morada* e o *Zoológico*), ou seja, eu queria eles temáticos, eu fiz uma pauta para levantar quais eram os pontos essenciais do tema, marquei os pontos essenciais, fui levantar os mitos, quais eram os mitos que podiam me ajudar a falar desses pontos essenciais... e aí comecei a escrever a partir disso. Eu escrevi a partir de uma estrutura, porque o meu desejo, ao fazer um livro de minicontos, era que, embora feito de fragmentos, ele tivesse um conteúdo sólido, ele tivesse a solidez de um romance. A pessoa não precisa perceber, mas, quando ela acabou de ler, eu queria que ela tivesse algo mais do que uma porção de continhos pequenos, que ela tivesse um discurso. E, para tecer esse discurso, eu tinha que estar muito certa do tema, o que que eu queria dizer do tema. Só que, quando eu fui levantar o tema do amor, eu me surpreendi vendo que ele estava muito contaminado por estereótipos, muito edulcorado, muito chatinho, muito desgastado.

Amor pra cá, amor pra lá, “I love New York”, “I love you”, camiseta com coração, papel higiênico com coração, uma coisa horrorosa! E aí eu me senti confusa pra fazer a pauta. Então, fui ler tudo outra vez, fazer todas as leituras sobre o amor que eu precisava fazer, fazer os levantamentos, ler a história, ler comportamento. Fui percorrer o caminho todo outra vez; quando acabei de percorrer esse caminho (claro, um caminho limitado, senão eu estaria até hoje pesquisando), quando acabei, eu escrevi um ensaio, *E por falar em amor*. Só depois do ensaio é que eu me senti sólida para fazer os contos, para fazer a pauta sem cair no açúcar, sem derramar mel, que era o que eu não queria. Então, eu fiz a pauta e escrevi *Contos de Amor Rasgados*. O que me interessa é... e os minicontos, nisso, são muito... é parte do gênero... é “virar a mesa”, é mostrar o outro lado da coisa, é virar as coisas de ponta-cabeça, o outro lado das situações, é escancarar um sentimento que tava oculto. Me interessa... O miniconto corre sérios riscos e um deles é a piada. Muita gente está fazendo piada achando que está fazendo miniconto. Miniconto não é piada. 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 você estar fazendo um livro de filosofia disfarçado de contos e também não sou filósofa, não me caberia. Porém, o conteúdo do miniconto tem que ser denso, e o humor serve... é como esta bandeja; eu te servi café, mas eu botei ele na bandeja, não é isso? Então, o humor serve, também, pra isso, porque a pessoa entra de alma leve porque tem um colorido do humor e aí fica com o pé preso na armadilha e sacode o pé e não dá mais pra sair (risos). Aí, eu já prendi o pé do leitor. Ele, sendo muito curto, você não tem espaço de ação; você tem que ser muito cuidadoso: você não pode fazer descrições, você não pode fazer acertos temporais, você não pode 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 no fim do conto e “virar a mesa”, ele tem que estar com os dados na mão, senão ele não te acompanha. É necessário que ele venha com você, senão ele se perde, você perde o leitor, ou você perde o entendimento do leitor. Ele tem que vir com você e, ao mesmo tempo, se surpreender... É um jogo muito delicado, é muito bonito.

Frederico: Com certeza. É um gênero que eu não conhecia. Fui conhecer por meio do *Contos de Amor Rasgados*. É muito perfeito, assim, é... Eu vi em uma outra entrevista que um rapaz fez com a senhora. Ele fala que... não sei que escritor que foi que falou, ah, foi o Oscar

Wilde, coloca uma vírgula de manhã, depois tira ela à noite, né? (risos) Porque, senão, pode sobrar ou faltar alguma coisa. Tem que ser muito... (*Se faltar...*) concatenado. (... *ele fica muito fechado. É, por isso que tem que abrir um pouco pro leitor poder transitar ali*).

Marina Colasanti: A América Latina tem o Monterroso (Augusto Monterroso Bonilla, escritor guatemalteco), que é um excelente minicontista. Você o conhece? (*Não*) Então procure, compre pela Amazon. Monterroso. Morreu já. Mas, é um mago do miniconto. Ah, sim, aí você queria saber do humor. (*É*). Respondi a tua pergunta? (*Respondeu*). Tá bom (risos com muita simpatia).

Frederico: A terceira pergunta era sobre “Por preço de ocasião”, mas tava embutida nessa outra pergunta. A senhora já falou um pouco, que era da representação feminina vulgar, né?...

Marina Colasanti: Ah, sim, você quer saber sobre o que houve com o feminismo, né, uma parte da tua pergunta.

Frederico: ...se isso não desqualifica, né, décadas de luta? Essa questão da exposição muito forte do corpo da mulher, muita banalização; o tempo inteiro voltado só pro sexo, sexo, sexo... *É...* a mulher é um pedaço de carne só, que tá exposto em um açougue. *É* uma mercadoria mesmo, como está lá no “Por preço de ocasião”. Tá exposta só.

Marina Colasanti: Você sabe que, é... eu não sei exatamente em que medida, porém a gente sabe que, é... há, inclusive, um agravamento disso no Brasil. Isso é uma questão mundial, mas há um agravamento no Brasil porque o Brasil se vangloria de uma sensualidade que, afinal de contas, não é nenhuma novidade porque foi inventada há algum tempo a sensualidade, né? O erotismo é velho... muitos séculos de estrada. Não fomos os inventores, mas no Brasil foi-se desenvolvendo essa atitude de que nós somos os inventores da sensualidade, que as nossas mulheres são muito mais sensuais do que as mulheres dos outros países. E, com isso, se agravou a questão corpo, a questão beleza, num país onde, hoje, há milhares de mulheres maravilhosas, atuantes, poderosíssimas, é... Podemos dizer que, no campo do trabalho, o preconceito já foi muito domado, muito domado, porque as mulheres, por terem feito a Revolução Feminista, em primeiro lugar e, em segundo lugar, por demonstrarem a sua capacidade, elas têm aberto as portas em muitas áreas, muitas áreas. Apesar disso, agravou-se a questão corpo, a questão beleza, a questão eterna juventude, é... o

Brasil deve ser um dos países que faz mais plástica no mundo, é o recordista de peitos de borracha. É o recordista, agora, de bundas de borracha, calcinhas preenchidas – uma coisa horrorosa! Porque é uma falsificação, inclusive, é... há um cunho de doença nisso, nessa falsificação porque, se você não aceita o envelhecimento, você não aceita a regra primeira da vida, que é nascer, crescer, envelhecer e morrer. Não tem outro percurso, não tem duas ofertas, não tem duas opções. É isso que é, o pacote é esse! (com ênfase) E como é que você está negando metade do pacote? (*Exatamente*). É uma coisa muito doente porque é uma não aceitação, inclusive, dos lucros do envelhecimento, que têm que te ajudar a fazer um percurso que não é fácil. Não é fácil envelhecer. Não sei se isso tem a ver, exatamente... Isso é uma conversa longa. Isso é outra tese, Fred. Não sei se tem a ver com o fim do feminismo e o deslizamento para questões de gênero. Ao deslizar para questões de gênero, abandonou-se todo o trabalho que era, eminentemente, dirigido... que era, exclusivamente, dirigido às mulheres. Não sei se tem a ver. Esse fim aconteceu porque havia uma exaustão, porque para os países mais ricos a situação estava bastante bem resolvida. E, afinal de contas, são sempre eles que mandam, né? No Brasil, muita coisa ficou pendente, mas não sei se foi por isso, não posso atribuir a isso. A que podemos atribuir? À servidão voluntária com que metemos a cabeça debaixo do jogo dos veículos de comunicação de massa. Compramos o jogo que nos venderam, que é um jogo econômico. (*É uma hipnose, né?*). É. As pessoas compraram isso... a ascendência das massas... Que discurso tão complicado pra uma pergunta só, né? A ascendência das massas foi feita não dando às massas conhecimento, cultura, o polimento do seu saber, porque as massas têm o seu saber, mas é um saber que pode ser polido. Podem-se oferecer outros produtos do saber às massas. Não foi feito assim, foi feito comprando os produtos das massas e fabricando produtos similares pra que eles consumissem. Vamos publicar... fazer música similar, em vez de enriquecer as massas culturalmente, empobreceu-se a cultura considerando que seria mais fácil vendê-la às massas. Essa questão do corpo da mulher-objeto vai muito nisso. Agora, eu soube de... eu, eu e a torcida do Flamengo. Aliás, a torcida do Flamengo certamente não, talvez a do Fluminense (risos). Soubemos que nos EUA começa a haver uma rejeição às mulheres muito plastificadas, às mulheres de peitos turbinados porque a sociedade começa a se cansar do *fake*. E a gente sabe que isso vai acontecer num momento em que a Disney dá a ordem a seus produtores de elenco, como aconteceu, para não contratarem atrizes muito plastificadas, atrizes muito botoxadas, atrizes muito artificialmente infláveis, né? E procurar pessoas mais autênticas. Isso pode ser um sinal de cansaço muito positivo. As coisas mudam. Não é possível que só eu me incomode de ver as mulheres esticadas como cuíca, com os peitos de borracha... Os homens, também, botando

bíceps, botando panturrilha, botando peitorais. Não posso ser só eu que me incomode. Se você fez a pergunta, é porque você se incomoda. Então, já somos dois. Se você se incomoda e ela é a tua namorada, ela também se incomoda, somos três. Já podemos fazer um movimento (risos).

Frederico: Fica evidente na leitura do miniconto (pelo menos para mim, né?) “De um certo tom azulado” e também levando-se em conta que... acho que eu já vi em uma entrevista que a senhora já leu *O quarto do Barba-Azul*, da Angela Carter... que a senhora brinca com o final do conto de fadas do Charles Perrault de um modo meio tétrico, surpreendente e irônico. Por que que a paródia e a ironia lhe atraíram tanto na escrita de *Contos de Amor Rasgados*?

Marina Colasanti: É... me atrai em tudo, me atrai também na poesia, me atrai na escritura de contos. É... a minha paródia não é exatamente uma paródia; ela está sempre no meio do caminho entre a paródia e a paráfrase; eu estou retomando o texto e dando uma outra função a ele, uma outra... Eu gosto muito do conto do Barba-Azul, é maravilhoso. Dentro do... com tensão dramática o conto original. Você conhece? (*Conheço.*) É muito bom, né? Tem o diálogo dela com os irmãos, o saco de roupa suja que entra e sai. Ele tem uma estrutura narrativa muito bonita, muito interessante. Eu gosto do humor de vez em quando, gosto muito. Acho difícil o humor que não caia na gaiatice; gosto de humor... (risos) (*Bem elaborado, né?*). É... um humor que tenha uma outra... (*Uma sutileza, né?*). É.

Frederico: E a Angela Carter, ela fez também essa reescrita e ela coloca a mãe da personagem, da protagonista como a heroína. A mãe vem e dá um tiro no Barba-Azul.

Marina Colasanti: É, a Angela Carter, ela é muito interessante. Você sabe que ela tem duas coletâneas de contos de fadas que falam de mulheres. E ela escreveu já no hospital, já muito doente. Portanto, ela era uma pesquisadora do gênero, além de ter escrito. Ela fez uma versão do Barba-Azul muito interessante porque o Barba-Azul é um livro que fala de assassinato de esposas. É um conto, perdão, que fala de um fato antiquíssimo e que continua existindo, que é o homem matando as mulheres e a astúcia dela pra se livrar da morte, né? É um conto sobre a violência dos homens e a astúcia das mulheres como única arma possível. As mulheres não têm outra arma pra se livrarem da força assassina de um homem. A Angela Carter pega o conto e fez uma versão sadomasô; ela fez uma versão século XVIII, ou anos 20, como se queira, né? Ela fez uma versão ao contrário, uma questão de perversão erótica – quando não é

essa... não é esse o cunho do conto original. É bonito pegar um conto e ver como ele pode se desdobrar em variantes, né?

Frederico: Com certeza. E no conto da senhora a esposa abriu aquele quarto proibido e as outras três esposas esperando pra jogar cartas (risos). Sensacional, muito bom. Na academia, a literatura feita por mulheres é chamada de Literatura de Autoria Feminina, entendendo-se que, pelo fato de as mulheres terem começado a escrever, de fato, e figurar no cânone literário a partir do século XIX, porque antes, esse cânone, era só patriarcal. Esse rótulo incomoda a senhora? Pergunto isso pelo fato de se associar muito ainda a literatura escrita por mulheres a questões que supostamente seriam, equivocadamente, referentes somente às mulheres.

Marina Colasanti: ... a escritora e depois falava a brasilianista que tinha estudado a obra dela... e era exatamente sobre essa questão – se as escritoras, quais delas, e como e por que consideravam que existe uma escrita feminina, sim ou não. Então, o substrato, você vê, inclusive, que é mais fácil porque é uma conferência. O que existe é que, de fato, há um preconceito muito grande com relação à escrita feminina. O preconceito... é curioso, porque na academia, a área... estuda a literatura das mulheres, embora com essa ressalva. Estuda separado, como se estuda a indígena, a dos africanos,... ou seja, como se estudam as literaturas marginais, sendo que a literatura feita por mulheres não é marginal. Acho que o número de mulheres... no cânone (muito ruído) muito rapidamente, mas continua sendo olhada como uma coisa um pouco... Mas, se a mulher for muito boa, ela é tirada do saco e colocada no cânone. Por exemplo, Clarice Lispector. Já não é estudada a Clarice Lispector na escrita feminina. Clarice Lispector é estudada em literatura, pronto e acabou, é uma voz da literatura brasileira moderna, a maior junto com o Rosa, Guimarães Rosa. Abaixo disso, vai entrar nos caminhos da literatura feita por mulheres. Existem pesquisas não tão recentes, é... de muito, muito recentes, não tenho conhecimento, mas existem pesquisas bastante científicas que provam que os homens têm resistência a comprar um livro escrito por mulher, não compram títulos que tenha mulher no título. Livros que tenham mulher no título, claro, como fazer uma mulher ir ao leito, isso eles compram (risos). Se não for assim, em um outro contexto, não compram e a crítica também tem uma abordagem, tem uma dificuldade, uma resistência a abordar livros escritos por mulheres.

Frederico: É porque a gente vê o Alfredo Bosi, na *História Concisa da Literatura*, enfim, praticamente nenhuma mulher aparece.

Marina Colasanti: A mulher aparece na página duzentos e tal. Teve uma vez que eu fui numa mesa-redonda, fui debatedora... debatedora não, fui... estava ali pra fazer um pouco de gentileza a uma escritora italiana muito interessante [...], muito boa escritora, e justamente ela tinha que falar sobre as mulheres na literatura brasileira e eu falei do livro do Bosi. Você lê, lê, lê e cadê as mulheres? Lê, lê, lê e cadê as mulheres? (risos) Lá adiante aparece uma. Oh, que maravilha, né? (sarcasticamente).

Frederico: Teve que ter uma editora chamada editora Mulheres pra fazer um compêndio, acho que dos melhores contos.

Marina Colasanti: É, [...] uma universidade, na área acadêmica, que se levantou a escrita feminina no Brasil, o papel, porque elas fizeram campanha antiescravagista, enfim. [...] Há um preconceito. Que há, há.

Frederico: Última pergunta. Eu não vou mais tomar tanto tempo da senhora (risos). Pela entrevista que a senhora concedeu ao “Itajubá em Foco”, sobre a condição da mulher, hoje [...], achei interessante que a senhora respondeu que a senhora havia comentado que as mulheres ricas são parecidas no mundo todo porque, por exemplo, compram a bolsa na mesma loja, possuem condições financeiras similares. Mas que, ainda, pensa-se muito pouco nas mulheres pobres, chefes de família, que têm um salário minúsculo pra sustentar todo mundo. Queria que a senhora comentasse como a senhora vê a mudança de foco do feminismo para as relações de gênero, que aconteceram após a Conferência de Pequim, em 1995? Se a gente pode fazer um balanço positivo, se está se focando mais nessa parte, vamos dizer assim social; as pessoas que, infelizmente, passam muitas necessidades, pessoas quase miseráveis, se ainda está se focando na questão feminista.

Marina Colasanti: É... veja bem: o feminismo, no Brasil, o saldo, evidentemente, é positivo. O feminismo, no Brasil, foi interrompido... o percurso do feminismo no Brasil foi interrompido pela discussão de Beijing (Pequim) quando faltavam umas coisas muito, muito importantes a serem resolvidas. Uma delas é a questão das mulheres. ...são três itens fundamentais num país de tantas mulheres pobres. Ou seja, são três itens que elas não podem resolver sozinhas. Uma mulher rica, uma mulher de classe média, uma mulher é... que trabalha, que é uma profissional liberal faz como eu fiz, como tantas fizeram: põem os filhos

na creche, sai de manhã para ir pra redação, deixa o filho na creche e vai pra redação. Quando sai, pega o neném. Ou então, você consegue, ainda, uma babá, uma pessoa de confiança, que cuida do neném pra você. Agora, as mulheres pobres deste país, que são a gigantesca maioria, ficaram sem creche... Além de creche que havíamos conseguido graças às conquistas feministas, que toda empresa com mais de X mulheres, acima, já na idade reprodutiva, tinham que ter uma creche, foi burlada porque foi permitido que se fizessem acordos... Então, você tem uma empresa cheia de mulheres que podem parir e você faz acordo com uma creche em outro bairro, em outro lugar, e, com isso, você dribla a lei. A mulher não tem tempo pra levar o neném na creche e chegar na hora, no serviço, não tem dinheiro pra pagar duas conduções e não vai ver o neném na hora do almoço, que era quando ela veria o neném na creche da empresa e amamentaria o neném. Então, a questão das creches foi detonada. No Brasil, continua sendo uma questão candente, não há creches. Uma cidade ou outra, por exemplo, Curitiba desenvolveu, tem desenvolvido, nos últimos anos, uma política intensa de creches, que é zerar a ausência de creches, né, botar creche pra todas as crianças. Mas, é uma cidade. No resto do país, não há creches. Não há uma política de saúde da mulher. Foi feito o plano. Na época... ainda chamava os Direitos da Mulher; foi feito o plano,..., que nunca foi implementado. Então, as mulheres não têm como cuidar da própria saúde... Elas têm que ir a um posto, mas têm chegar não sei que horas pra pegar uma ficha, é uma coisa que não funciona. E o governo não parece, de fato, interessado (não é este governo). O governo no Brasil, o poder no Brasil, desde aqueles tempos, não parece interessado em implementar políticas de planejamento familiar. O interesse da camisinha é pela AIDS, mas não há um interesse para, então, o que está acontecendo. No Brasil, há uma coisa terrível, que é a quantidade de mulheres que são sozinhas, chefes de família e que sustentam os filhos, os filhos das filhas, os filhos das netas é assustador, é verdadeiramente assustador. Com a questão da Bolsa Família, por um lado, foi bom, por outro lado foi ruim, porque, por um lado, foi bom porque deu um suporte a essas mulheres, elas têm que sustentar essas crianças. Por outro lado, deu uma razão de ser para a gravidez juvenil. Então, as meninas estão engravidando muito jovens, porque a única coisa que podem fazer é mudar de *status*, na miséria. Então, você é mãe, você é dona de casa, ele vai casar comigo. Ele não vai casar contigo, você não vai ser dona de casa, você vai ser dona de nada e, sobretudo, não vai mais ser dona das suas possibilidades, das possíveis alternativas. Uma vez que você tem um filho, você vai ter que criá-lo, está presa. [...] Então, isso está se multiplicando no Brasil e é uma questão dramática. Eu acho que as mulheres pobres, no Brasil, se foram socorridas com...

(não vamos chamar de esmola, vamos chamar de colete salva-vidas) no Estado, não estão sendo... (inaudível). É isso.

Frederico: Eu queria agradecer, então, a entrevista que a senhora concedeu. Muito obrigado (*De nada*). Por ter aberto uma brecha na sua agenda supercorrida, que eu sei que a senhora tem.

Marina Colasanti: E você tem meu e-mail, se você precisar de alguma orientação. (*Obrigado*). Se você tiver alguma dúvida, você me escreve e eu te respondo.

Frederico: Muito obrigado. A senhora é supersolícita, muito acessível por ter... outros escritores, Dalton Trevisan, superinacessível, né?

Marina Colasanti: É, mas isso é raro. A maioria dos escritores é gentil. Como eu sou casada com o Affonso (Romano Sant'Anna), e ele foi, durante muitos anos, professor, orientador de teses, eu sei como sofrem as pessoas do mestrado, as pessoas pra fazer dissertação de mestrado, preparar projeto. É um sofrimento muito grande, né? Porque, de repente, tem que escrever livros. A maioria nunca escreveu um. E a tese, na verdade, é um livro... Não há um costume anterior que facilita... Porque tocava o telefone toda noite com mulheres e homens chorando do outro lado: 'Aaahh! Meu mestrado tá indo pro brejo!' (risos).

Frederico: Tem mais uma perguntinha que a minha orientadora pediu pra fazer porque ela é especialista em Angela Carter.

Marina Colasanti: Ah! Ela é especialista em Angela Carter? Pede pra ela trocar figurinha comigo, me contar coisas, porque eu não sou especialista em Angela Carter. Eu gosto, mas não sou especialista. Se ela souber de alguma novidade, pra ela me escrever, me dizendo...

Frederico: Ela pediu pra perguntar se a senhora leu *Miss Z* pra escrever *Ana Z*, *aonde vai você?*

Marina Colasanti: Não, não. Quando eu escrevi *Ana Z*, acho que eu nem tinha lido a Angela Carter.

Frederico: É que eu acho que tem uma semelhança com os títulos.

Marina Colasanti: Não, mas eu escolhi *Ana Z* pelo seguinte – porque eu queria a primeira e a última letra do alfabeto, eu queria o percurso. E eu não queria um sobrenome inteiro, porque eu não queria revelar a Ana inteira, uma vez que eu não tinha ela inteira na cabeça e eu não queria procurar. Eu queria ficar com o que apareceu dela na minha cabeça. Também eu tinha feito um roteiro... você vê como as coisas são complicadas. Existe uma teoria que diz que a vida do escritor não interessa à obra, e eu acho o contrário, que a vida do escritor interessa muito à obra. Sem a vida do escritor, a obra... com outra vida, a obra seria outra. Então, eu tinha trabalhado com um roteiro e, fazendo o roteiro, havia toda uma conversa que tem que conhecer a personagem, tem que saber tudo da personagem, tem que saber a cor do sutiã da personagem, tem que saber o passado, o presente, o futuro, o que ela pensa... E, de repente, eu quis escrever uma coisa que não tivesse que saber tudo da personagem. E a gente nunca sabe tudo de ninguém. (*Nem de nós mesmos*). Imagina, então, é... é uma ficção por cima da ficção você compreender que sabe tudo de uma personagem. Então, eu quis formar uma personagem assim como ela veio, e seguir com ela em frente sem fazer a parte anterior. Então, eu fiz com que ela tivesse um nome pra... (inaudível).

3. Transcrição do áudio de “Mártir em casa e na rua”

O pai de Durval foi procurá-lo no emprego. Era um desses pais antigos, de ópera, que infundem um respeito medonho:

___ Filho, é verdade que você tem uma amante?

___ É, papai, é verdade.

___ Filho, duas coisas. Primeiro: fui casado com a sua mãe 27 anos e nunca a traí. Nunca!

___ Acredito.

___ Em segundo lugar: considero todo homem casado que tem uma amante um autêntico canalha! Canalha, ouviu?

___ Escuta, papai. O marido que tem amante é um mártir. Um mártir! Sofre com a esposa e com a amante. É um inferno em vida, papai!

___ E tua mulher? Sempre tive boa impressão da tua mulher.

___ Todo mundo tem boa impressão da esposa alheia. O diabo é a própria! A própria esposa é que ninguém suporta!

___ E tua amante?

___ Pior ainda! Por outra, é a mesma coisa. Um páreo duro! Ai como são chatas!

___ Sua mãe também era um caso sério, meu filho. Dura de roer.

Durval casara-se com Antonieta, uma moça de Copacabana que parecia a todos o anjo dos anjos. Mas, ainda na lua-de-mel, Antonieta o advertira:

___ Presta atenção! Tu podes fazer tudo, só não topo traição. Não quero ser traída. Nunca!

“A mulher que passa gosma no rosto na frente do marido tem que ser traída, mais cedo ou mais tarde”, pensou Durval.

Três meses depois, com efeito, Durval já estava namorando Abigail, moça solteira e carente. A princípio, escondeu, mas acabou explodindo na confissão heroica:

___ Eu sou casado!

___ Casado?

___ Casado. Ai, eu sou sim, meu bem, infelizmente.

___ Se eu gostar de um camarada é batata! O cara tem mulher, filhos, o diabo!

___ Mas meu anjo, eu gosto muito mais de ti do que de minha mulher. Mil vezes mais!

___ Eu não nasci pra usar véu e grinalda. As outras casam-se no civil e religioso, põem vestido de noiva... só eu que não tenho essa sorte.

A partir de então, Durval teve uma vida dupla: na casa do Grajaú, com a esposa; no apartamento de Laranjeiras, com a amante.

“Minha mulher é ciumentíssima, e a outra também. Eu não sei mais pra onde me virar. Pior é que eu ainda caí na asneira de perguntar à Abigail”:

___ Tens ciúmes da minha mulher?

___ Só tenho ciúmes da tua mulher. Só dela.

___ Ora, veja.

___ Preferia que tu me traíesses com todo mundo, menos com a tua mulher. Tua mulher tá atravessada na minha garganta.

___ É mesmo? Eu tenho que ir. Tá na hora.

___ Amanhã tu almoças comigo.

___ Meu anjo, almoçar não posso. Desde que eu me casei que eu nunca deixei de almoçar com a minha mulher. Mas jantar posso.

___ Então vamos fazer o seguinte? Tu almoças com a tua mulher e jantas comigo.

___ Sempre?

___ Sempre.

“Foi o meu erro! Eu podia jantar fora uma vez ou outra, arranjando uma desculpa... Mas todo dia a minha esposa não admitira nunca!

Mas Abigail foi irredutível. Então, fez das tripas coração. Era obrigado a jantar duas vezes todos os dias. A primeira, com a amante; e a segunda, com a mulher.

___ Ô, meu anjo, mas era tudo o que eu queria.

___ Tá quentinho? Tá gostoso, eu tenho certeza que você vai adorar.

Comer duas vezes tornou-se alucinante para o pobre diabo. Um dia, sem poder aguentar:

___ Eu to meio indisposto hoje, minha filha. Acho que eu não vou jantar hoje não.

___ Eu acho que você já veio jantado, Durval.

___ Ora, meu bem, espera lá!

Na noite seguinte, embora empanturrado do jantar com Abigail, teve que simular um apetite bestial com Antonieta. Repetiu vários pratos. Na sobremesa, já experimentava náuseas horrendas.

“Eu sou um mártir! Um São Sebastião flechado!”

___ Não, eu tô satisfeitíssimo!

E qualquer tentativa de fastio junto à esposa ou à amante desencadeava uma reação inclemente tanto da amante, quanto da esposa.

De madrugada, o desgraçado torcia-se em azias tremendas.

Uma noite, jantou um vatapá esmagador com a amante.

___ Meu bem, tenho uma surpresa pra ti!

___ Vatapá, há.

___ Viu como eu te trato bem?

___ Você aguarda um instantinho só que eu vou lá dentro e já volto.

Foi ao banheiro e lá trancou-se. Uns dois ou três minutos depois, ouviu-se na casa e na rua um estampido.

No banheiro, rabiscado, o motivo do gesto tresloucado: “Morro porque não quero mais jantar duas vezes.”

(RODRIGUES, Nelson. “Mártir em casa e na rua” In: *A vida como ela é*, Rio de Janeiro, Rede Globo, 1996, programa de TV)

4. Marina Colasanti na Irlanda do Norte

Em julho de 2011, foi-nos oferecida a oportunidade, por meio da Prof^ª. Dra. Karen Peña (da University of Glasgow, na Escócia), de rumar à Irlanda do Norte a fim de apresentarmos um recorte de nosso estudo na Queen's University of Belfast, na capital desse país, Belfast. A nossa orientadora, Prof^ª. Dra. Cleide Rapucci, foi solicitado, pela Prof^ª. Dra. Karen Peña, que um estudante brasileiro de pós-graduação (em nível de mestrado) fizesse um estudo comparativo entre um autor irlandês e um brasileiro. Então, elaboramos um miniprojeto paralelo aos nossos estudos, em que analisamos a intertextualidade entre um miniconto de Marina Colasanti, da obra que tomamos como nosso objeto de estudo, *Contos de Amor Rasgados*, intitulado “De volta, para sempre” e um dos 15 contos de *Dublinenses*, de James Joyce, “Eveline”.

Com o total apoio e orientação da Prof^ª. Dra. Roberta Quance, estadunidense, docente da Faculdade de Linguística, Literaturas e Artes Cênicas (School of Languages, Literatures and Performing Arts) da Universidade de Queen's, de Belfast, tivemos a oportunidade de divulgar um pouco da literatura de Colasanti no exterior, pois, no dia 31/07/2011, no prédio da referida faculdade, apresentamos uma comunicação, a professores e alunos de pós-graduação tanto norte-irlandeses, quanto de outras nacionalidades, com o título, em inglês, de “Trying on a dress(ed) of(off) motherhood: a comparative study between ‘Eveline’, by James Joyce and ‘De volta, para sempre’ (‘Back forever’), by Marina Colasanti”¹².

A seguir, transcrevemos os dois contos comparados. Primeiramente, façamos uma leitura do miniconto de Marina Colasanti, “De volta, para sempre”, e de sua versão em inglês, visto que ainda não há traduções das obras de Colasanti para esse idioma:

De volta, para sempre

Entrou na loja de antiguidades porque desejava um jarro de opalina. E logo se viu envolvida pelo labirinto devassável de mesas e consoles, papeleiras e vitrines carregados de objetos desconhecidos, que igual unção do tempo irmanava porém, como se todos pertencessem a um mesmo tesouro familiar, a um idêntico passado. Foi numa das vitrines, ao lado de uma caixinha de marfim, que de repente o viu, grande botão de prata com duas flores de íris cinzeladas. No sobressalto que lhe adoçou as carnes, sua lembrança retirou o botão da prateleira, suavemente recolocando-o no justo lugar, lá onde sempre o havia visto, fechando o vestido preto da mãe, logo abaixo da gola de renda. E ela soube que havia entrado na loja para buscá-lo.

¹² “Vestida(o) de mãe: *motherhood*, intertextualidade e literatura comparada em ‘Eveline’, de James Joyce e ‘De volta, para sempre’, de Marina Colasanti”.

Preso está agora o botão no vestido que ela mesma coseu. Brilha a prata entre o preto e branco. Nua frente ao espelho, ela se veste devagar, lentamente enfiando os braços por dentro daquelas mangas macias como pele, lentamente, muito lentamente, passando o botão pela casa, fechando sobre si o vestido de seda, trancando ao redor do corpo a presença da mãe, para sempre reconstruída¹³. (COLASANTI, 1986, p. 117-118)

Eveline

Ela sentou-se à janela para ver a noite invadir a avenida. Encostou a cabeça na cortina e o odor de cretone empoeirado encheu-lhe as narinas. Sentia-se cansada.

Poucas pessoas por ali passavam. O sujeito que morava no fim da rua passou a caminho de casa; ela ouviu seus passos estalando na calçada de concreto e em seguida rangendo sobre o caminho coberto com cascalho em frente às casas vermelhas. Tempos atrás havia ali um terreno baldio onde eles brincavam toda noite com os filhos dos vizinhos. Mais tarde um indivíduo de Belfast comprara o terreno e construíra casas — mas não eram casas pequenas e escuras como aquelas em que eles moravam; eram casas vistosas de tijolo e com telhados luzidios. As crianças que moravam na avenida costumavam reunir-se para brincar naquele terreno — crianças das famílias Devine, Water, Dunns, o pequeno Keogh, que era manco, ela e seus irmãos e irmãs. Ernest, no entanto, nunca brincava: já estava crescido. O pai dela muitas vezes enxotava-os do terreno com sua bengala de madeira preta; mas geralmente o pequeno Keogh montava guarda e dava o alarme quando avistava o homem se aproximando. Apesar de tudo consideravam-se bastante felizes naquela época. Seu pai ainda não estava tão mal e, além disso, a mãe ainda estava viva. Isso tudo acontecera há muito tempo; ela, seus irmãos e irmãs tinham crescido; a mãe estava morta. Tizzie Dunn também morrera e a família Water havia retornado à Inglaterra. Tudo se modifica. Agora era a vez dela ir embora, como os outros, ia sair de casa.

Casa! Correu os olhos pela sala, revendo todos os objetos conhecidos, por ela espanados uma vez por semana há tantos anos, e perguntou-se de onde vinha tanta poeira. Talvez jamais voltasse a ver aqueles objetos conhecidos dos quais jamais imaginou separar-se um dia. Contudo, durante todos aqueles anos ela nunca viera a saber o nome do padre cuja fotografia amarelada se encontrava pendurada na parede acima da pianola quebrada, ao

¹³ Reproduzimos, nesta nota de rodapé, a versão, em inglês, desse miniconto:

Back forever

She went into the antique shop because she wanted an opaline vase. And soon she found herself surrounded by the impenetrable maze of tables and console tables, stand up desks and showcases loaded with objects disharmoniously arranged, which have been united by the same blessing of time, however, as if all of them belonged to the same family treasure-trove, to the same past. It was in one of those showcases, beside an ivory little box, that she suddenly glimpsed a large silver button with two fleurs-de-lis carved on it. In the sudden surprise that relieved her flesh, a memory of hers removed the button from the shelf, gently putting it back on its correct place, where she had always seen it, tying up her mom's black dress, right below the lace collar. And she knew she had entered that store to find it.

Now that button is tied to a dress she herself has sewn. The silver shines amid the black and white. Naked before the mirror, she dresses herself softly, slowly slipping her arms into those sleeves, silky as skin, languidly, very languidly, buttoning the jewel through the hole, attaching the silk dress to herself, locking her body to her mother's presence, always remade. (Tradução nossa.)

lado da gravura em louvor à beata Margarida Maria Alacoque. O padre fora colega de escola do pai dela. Sempre que mostrava a foto a uma visita ele repetia mecanicamente a mesma frase:

— Ele está em Melbourne agora.

Concordado em partir, em deixar a própria casa. Teria sido uma decisão sensata? Tentou analisar cada lado da questão. Em casa ao menos tinha um teto e comida; vivia entre pessoas que conhecia desde criança. É bem verdade que o trabalho era pesado, tanto em casa quanto no emprego. O que diriam na loja quando descobrissem que ela fugira de casa com um sujeito qualquer? Que era uma idiota, talvez; e sua vaga seria preenchida através de um anúncio no jornal. Miss Gavan ficaria bem satisfeita. Sempre implicara com ela, especialmente quando havia gente em volta.

— Miss Hill, não está vendo estas senhoras esperando?

— Mexa-se, Miss Hill, por favor!

Ela não derramaria muitas lágrimas por deixar a loja.

Em seu novo lar, num país distante e desconhecido, tudo seria diferente. Estaria casada — ela, Eveline. As pessoas a tratariam com respeito. Não seria tratada como a mãe o fora. Mesmo agora, que estava com mais de dezenove anos, sentia-se às vezes ameaçada pela violência do pai. Sabia que tinha sido isso a causa daquelas palpitações. Quando eram crianças ele nunca havia batido nela, conforme batia em Harry e em Ernest, porque ela era menina; mas ultimamente passara a ameaçá-la e a dizer o que faria com ela não fosse a lembrança da mãe falecida. E agora não havia mais ninguém para protegê-la. Ernest estava morto e Harry, que trabalhava com decoração de igrejas, estava quase sempre ausente, viajando pelo sul do país. Além do mais, o inevitável bate-boca sobre dinheiro todo sábado à noite começava a deixá-la exausta, mais do que qualquer outra coisa. Ela sempre entregava o salário inteiro — sete shillings — e Harry sempre enviava o que podia mas o problema era conseguir arrancar dinheiro do pai. Ele dizia que ela desperdiçava dinheiro, que não tinha juízo, que não lhe daria o seu dinheiro suado para ser jogado fora, e dizia muito mais, pois geralmente ficava em péssimo estado nas noites de sábado. Contudo, acabava dando-lhe o dinheiro e perguntava-lhe se ia ou não comprar as provisões para o jantar de domingo. Então ela era obrigada a sair correndo para o mercado, segurando firme a bolsa preta de couro enquanto abria caminho na multidão com os cotovelos, e voltava para casa tarde, carregada de pacotes. Trabalhava pesado para manter a casa em ordem e garantir às duas crianças que haviam ficado sob os seus cuidados a oportunidade de frequentar a escola devidamente alimentadas. O trabalho era pesado — uma vida difícil — mas agora que estava prestes a deixar tudo para trás não considerava a vida que levava de todo indesejável.

Estava prestes a começar a explorar uma outra vida ao lado de Frank. Frank era um homem bom, viril, amoroso. Concordara em fugir com ele na barca noturna para tornar-se sua esposa e viver ao seu lado em Buenos Aires, onde ele possuía uma casa à espera dela. Com que nitidez se recordava da primeira vez em que o vira! Ele alugava um quarto numa casa na rua principal, que ela costumava frequentar. Tudo parecia ter acontecido há apenas algumas semanas: ele parado no portão, com o boné no cocuruto da cabeça e o cabelo despenteado caído sobre a testa bronzeada. Então começaram a se conhecer melhor. Ele costumava esperá-la todas as noites à porta da loja para acompanhá-la até em casa. Levou-a para assistir *The Bohemian girl* e ela ficou radiante por sentar-se ao lado dele num setor do teatro onde não costumava ficar. Ele adorava música e tinha uma voz razoável. As pessoas notavam que os dois estavam namorando e, sempre que ele cantava a canção sobre a jovem que amava o marinheiro, ela sentia um

agradável acanhamento. Ele gostava de chamá-la de *Poppens*, carinhosamente. A princípio a ideia de ter um namorado não passara de uma empolgação, mas logo começou a gostar dele de verdade. Frank contara-lhe histórias de países distantes. Começara a vida como taifeiro ganhando uma libra por mês a bordo de um navio da Allan Line com destino ao Canadá. Disse-lhe também os nomes de todos os navios em que viajara bem como de diversas companhias de navegação. Velejara pelo estreito de Magalhães e contara-lhe histórias a respeito dos terríveis habitantes da Patagônia. Estabelecera-se em Buenos Aires, dizia ele, e voltara à velha terra natal apenas para passar férias. O pai dela, obviamente, descobrira o namoro e a proibira de sequer dirigir-lhe a palavra.

— Conheço bem esses marinheiros — ele dizia.

Um dia o pai discutira com Frank e a partir de então ela fora obrigada a encontrar-se com o namorado às escondidas.

A noite aprofundava-se na avenida. O reflexo branco de duas cartas que tinha ao colo se tornava indistinto. Uma era para Harry; a outra, para o pai. Ernest era seu irmão preferido mas também gostava de Harry. O pai estava ficando velho, dava para notar; sentiria a falta dela. Às vezes, ele sabia ser agradável. Há pouco tempo, quando ficara acamada um dia inteiro, ele lera para ela um conto de terror e preparara-lhe umas torradas. Em outra ocasião, quando a mãe ainda estava viva, fizeram juntos um piquenique em Hill of Howth. Lembrava-se do pai colocando o chapéu da mulher para divertir as crianças.

Estava chegando a hora, mas ela continuava sentada à janela, com a cabeça encostada na cortina, aspirando o cheiro de cretone empoeirado. Lá embaixo na avenida ouvia um realejo tocando. Conhecia a canção. Estranho que o realejo surgisse ali naquela noite, como que para lembrá-la da promessa que fizera à mãe, de preservar o lar unido enquanto pudesse. Lembrou-se da noite em que a mãe morreria; era como se estivesse novamente no quarto fechado e escuro do outro lado do hall e lá fora ouvisse a melancólica canção italiana. Na ocasião, deram seis pence ao tocador de realejo e pediram-lhe que fosse embora. Lembrou-se do pai voltando ao quarto da enferma com um andar emproado, exclamando:

— Italianos desgraçados! O que eles querem aqui?

Enquanto divagava, a visão deplorável da vida que a mãe levava tocou-a no fundo da alma — uma vida de sacrifícios banais culminando em loucura. Estremeceu quando voltou a ouvir a voz da mãe repetindo com uma desvairada insistência:

— Derevaun Seraun! Derevaun Seraun!

Levantou-se num sobressalto de pavor. Fugir! Precisava fugir! Frank a salvaria. Daria uma vida a ela, talvez, quem sabe, até amor. E ela queria viver. Por que haveria de ser infeliz? Tinha direito à felicidade. Frank a tomaria nos braços, a abraçaria. Ele a salvaria.

.....

Lá estava ela no meio da multidão ondulante na estação de embarque de North Wall. Ele segurava-lhe a mão e ela sabia que estava se dirigindo a ela, repetindo alguma coisa a respeito das passagens. A estação estava repleta de soldados carregando malas marrons. Através dos largos portões do embarcadouro ela podia ver o vulto negro do navio, atracado ao longo do cais com as vigias iluminadas. Ela nada respondia. Sentia o rosto pálido e frio e, num labirinto de aflição, rezou pedindo a Deus que lhe guiasse, que lhe apontasse o caminho. O navio lançou dentro da névoa um silvo longo e triste. Se partisse, amanhã estaria no mar ao lado de Frank, navegando em direção a Buenos Aires. As passagens dos dois já estavam compradas. Seria possível voltar atrás depois de tudo o que ele fizera por ela? A aflição que

sentia lhe provocava náuseas e ela continuava a mover os lábios rezando fervorosamente em silêncio.

Um sino repicou em seu coração. Deu-se conta de que ele lhe agarrara a mão:

— Vem!

Todos os mares do mundo agitavam-se dentro de seu coração. Ele a estava levando para esses mares: ele a afogaria. Agarrou-se com as duas mãos às grades de ferro.

— Vem!

Não! Não! Não! Era impossível. Suas mãos agarraram-se ao ferro em desespero. No meio dos mares ela deu um grito de angústia!

— Eveline! Evvy!

Ele correu para o outro Lado do cordão de isolamento e a chamou, para que o seguisse. Gritaram para que fosse em frente, mas ele continuava a chamá-la. Ela o encarava com o rosto pálido, passivo, como um animal indefeso. Seus olhos não demonstravam qualquer sinal de amor, saudade, ou gratidão. (JOYCE, 1993)

Com base nessas duas narrativas, podemos estabelecer confluências temáticas nos dois contos. Primeiramente, observamos que as duas protagonistas dessas histórias — uma mulher inominada, em “De volta, para sempre” e Eveline, personagem homônima ao título do conto de James Joyce — encontram-se frente a um dilema. No caso da primeira mulher, ao adentrar a loja de antiguidades à procura de um jarro de opalina e, em se deparando com a joia que pertencera à sua mãe, vem-lhe, à cabeça, reminiscências da mãe (o modo como vestia a delicada indumentária). Diferentemente dessa personagem feminina, o dilema de Eveline é o de (des)vestir a presença *pesada* da falecida mãe, que legara à filha a manutenção da harmonia no lar dublinense. A Eveline, foi confiada a tarefa de trabalhar para o sustento da casa, cuidar do pai beberrão e dos irmãos menores.

Em ambas as diegeses, “The presence of the mother creates ambivalent emotions in the daughters who simultaneously adore and resent the mother, desiring her as a love object even while resenting the choices the mother makes.”¹⁴ (HILL, 1998, p. 138), já que tanto Eveline, quanto a mulher que entra na loja de antiguidades têm suas mães como modelos, porém estão impregnadas da presença de suas progenitoras. No miniconto de Colasanti, a mulher quer reforçar essa presença *vestindo* sua mãe — uma metáfora construída por meio da simbologia em torno do botão de prata com duas flores-de-lis cinzeladas —, ou seja, inesperadamente, ao entrar na loja de antiguidades (outro símbolo, que alude às memórias que os seres humanos guardam, representada com os objetos que perenizam essas lembranças), na mulher

¹⁴ A presença da mãe cria emoções ambivalentes em suas filhas, que, ao mesmo tempo, amam suas mães e delas se ressentem, desejando-as como um objeto de afeição, mesmo guardando rancor das escolhas feitas por estas. (Tradução nossa).

inominada são acionadas memórias boas de sua mãe. E essas reminiscências fazem com que ela possa reaver o objeto-símbolo da mãe. Provavelmente, por meio da descrição desse botão (“grande botão de prata com duas flores de íris cinzeladas”), a mãe dessa personagem era uma mulher elegante, fina, tal qual o objeto precioso. Ao contrário de Eveline, a personagem do miniconto não quer “se livrar” da presença da mãe; o que ela quer, na verdade, é poder sentir, mais uma vez, a sensação quente de maternidade que sua mãe lhe proporcionava, agindo, para esse propósito, como a mãe fazia, ao pôr o vestido preto de gola.

Em “Eveline”, assim como nas outras 14 narrativas de *Dublinenses*, percebemos a caracterização de uma paralisia dessa personagem frente aos conflitos com que se depara: os maus-tratos do pai, sempre embriagado e também paralisado em virtude da ausência da matriarca na família (aqui, enxergamos que, nesse lar irlandês, era a mãe quem ditava as regras da casa e também quem garantia o bem-estar de seu marido e filhos, bem como o gerenciamento do funcionamento dessa estrutura familiar, já decadente no transcorrer dessa narrativa), o fato de ter de entregar todo o salário ao pai, que se fazia negligente na administração desse pequeno montante, o tratamento humilhante dado a Eveline, na loja em que trabalhava, por sua patroa, Miss Gavan, e o dilema de se casar ou não com Frank e ir embora com ele para Buenos Aires (configurando uma fuga do *destino* que a mãe lhe legara). E esse “fardo” herdado por Eveline fora traduzido por meio da expressão “Derevaun Seraun! Derevaun Seraun!”¹⁵ (do gaélico arcaico, idioma também oficial em ambas as Irlandas — na Irlanda “do Sul”, a República, e na Irlanda do Norte, que faz parte do Reino Unido), proferida por sua mãe antes de morrer.

O desfecho dos enredos do miniconto colasantiano e do conto joyceano são bastante díspares. Em “De volta, para sempre”, a presença da mãe da personagem, vestida por esta, traz à tona sentimentos maternos bons, de proteção e ajuda na construção da identidade feminina dessa filha. Já no caso de “Eveline”, como é comum nas narrativas de James Joyce, o *fluxo de consciência* que permeia esse conto dá a tônica da confusão de identidade que Eveline, uma garota irlandesa de 18 anos, emana. Neste caso, após os insistentes chamados de Frank para que Evvy embarque com ele rumo a uma terra nova, desconhecida e longínqua (Buenos Aires, na Argentina), não há como definir qual foi a escolha dessa garota.

Dessa maneira, conseguimos estabelecer esse estudo comparativo (paralelo aos nossos objetivos nesta dissertação de mestrado) que aponta confluências e divergências nas duas narrativas, utilizando, para tal, o conceito de *motherhood* investigado por Nancy Chodorow.

¹⁵ Apesar de haver inúmeras interpretações do significado dessa expressão, optamos por traduzi-la como “o fim da liberdade”.