

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

AMANDA DA SILVA FERREIRA DIAS

**A MINIFICÇÃO E O GROTESCO FEMININO EM *CONTOS DE AMOR RASGADOS*,
DE MARINA COLASANTI**

Maceió-AL
2018

AMANDA DA SILVA FERREIRA DIAS

**A MINIFICÇÃO E O GROTESCO FEMININO EM *CONTOS DE AMOR RASGADOS*,
DE MARINA COLASANTI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFAL, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre na área de concentração em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Izabel F. O. Brandão.

Maceió-AL
2018

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho

D541m Dias, Amanda da Silva Ferreira.

A minificação e o grotesco feminino em Contos de Amor Rasgados, de Marina Colasanti / Amanda da Silva Ferreira Dias. - 2019.
85 f.

Orientadora: Izabel de Fátima de Oliveira Brandão.

Dissertação (mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2018.

Bibliografia: f. 79-85.

1. Colasanti, Marina, 1937- . Contos de amor rasgados. 2. Mulheres na literatura. 3. Minificação. 4. Grotesco na literatura - Mulheres. I. Título.

CDU: 82:7.048.1



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA



TERMO DE APROVAÇÃO

AMANDA DA SILVA FERREIRA DIAS

Título do trabalho: "A MINIFICÇÃO E O GROTESCO FEMININO EM *CONTOS DE AMOR RASGADOS*, DE MARINA COLASANTI"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profa. Dra. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão (PPGLL/Ufal)

Examinadoras:

Profa. Dra. Elaine Cristina Rapôso dos Santos (Ufal)

Profa. Dra. Idney de Fátima Souza Cavalcanti (PPGLL/Ufal)

Maceió, 20 de dezembro de 2018.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida, pela saúde e pela coragem de enfrentar novos desafios, mesmo aqueles que parecem inalcançáveis.

À minha orientadora professora Izabel Brandão, pela dedicação, paciência e compreensão. Por todas as horas que dedicou à leitura deste trabalho e em me receber, sempre com serenidade, indicando os melhores caminhos e as mais proveitosas leituras. Muito obrigada!

Ao meu marido Ádones Thiago, por cursar comigo a pós-graduação, ficando ao meu lado nas noites em claro, sempre me apoiando, confiando e tomando para si todas as responsabilidades que as leituras não me permitiam cumprir. Muito obrigada, amor!

Às professoras Ildney Cavalcanti e Elaine Raposo por suas atenciosas leituras e apontamentos na qualificação. Seus comentários e anotações foram de grande ajuda na escrita da versão final da dissertação. Ao mesmo tempo, sua leveza e serenidade me auxiliaram a lidar com os percalços inerentes ao processo de escrita e a, por fim, conseguir concluir o trabalho.

Aos meus pais, pela criação que me deram, em especial minha mãe, Maria, meu grande exemplo de paciência, coragem e persistência. À minha irmã amada Aline, amiga, companheira de pós-graduação e psicóloga nos momentos de desespero. Estou tentando seguir os seus passos! A todos os demais familiares, em especial meus avós e tias, que vêm perdoando minhas ausências nesses últimos dois anos.

Aos amigos que a UFAL e o IFAL me deram, em especial a professora menina Laury Lourenço, que me fez ingressar no mundo do grotesco, meu grande amigo Jozefh Fernando e meus parceiros de PROAD, Anderson Luiz, Pollyana Nicácio e Wellington Spencer.

A minha amiga irmã Daris Rocha, pelos anos de insistência e por não desistir de me fazer tentar ingressar na pós-graduação em Letras. Muito obrigada, amiga!

A todas e todos que de modo direto ou indireto me acompanharam, contribuíram e/ou torceram pela realização deste trabalho.

Uma frase ecoa nos meus ouvidos desde criança. Quem a pronuncia? A voz da mãe – não a da minha mãe, mas a de uma tia, uma irmã mais velha, ou da mãe de uma amiga. É uma frase ríspida, matronal, dirigida ao comportamento de outras mulheres:

“Ela [a outra mulher] está se exibindo”.

Mary Russo

RESUMO

Esta dissertação dedica-se ao estudo das minificações presentes na coletânea *Contos de amor rasgados* (1986), da escritora italiana radicada no Brasil, Marina Colasanti, sob a ótica do grotesco feminino. Com base nos textos dessa coletânea, procuro entender a minificação, seus principais traços constitutivos, bem como a origem e o desenvolvimento deste gênero no Brasil. Partindo dos estudos propostos por Mary Russo e das duas correntes investigativas que embasaram seu pensamento teórico, propostas por Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin, faço uma leitura das minificações de *Contos de amor rasgados* observando a presença do grotesco feminino na composição dessas narrativas breves e como essa presença questiona e problematiza os padrões e normas a que são submetidos os seres, em especial as mulheres, na sociedade ocidental.

Palavras-chave: Autoria feminina. Minificação. Grotesco Feminino.

ABSTRACT

This thesis is dedicated to the study of minifictions found in the anthology *Contos de amor rasgados* (1986) by Marina Colassanti, an Italian author rooted in Brazil, from the perspective of female grotesque theories. Based on the texts from this anthology, I seek to understand minifiction, their main constituent elements, as well as the origin and development of the genre in Brazil. Starting from the studies proposed by Mary Russo and from the two lines of research that base her theoretical reflections – those proposed by Wolfgang Kayser and Mikhail Bakhtin – I read the minifictions from *Contos de amor rasgados* while observing the presence of female grotesque in the composition of these short narratives and how its presence questions and problematizes standards and norms to which individuals, especially women, are subjected to in Western society.

Keywords: Women's writing. Minifiction. Female grotesque.

RESUMEN

Esta disertación se dedica al estudio de las minificciones contenidas en la antología *Contos de amor rasgados* (1986), de la escritora italiana que vive en Brasil, Marina Colasanti, bajo la perspectiva del grotesco femenino. Embasándome en los textos reunidos en esa antología, busco entender la minificción, sus principales rasgos constitutivos, bien como el origen y el desarrollo de este género en Brasil. Partiendo de los estudios propuestos por Mary Russo y de las dos corrientes investigativas que embasaron su pensamiento teórico, propuestas por Wolfgang Kayser y Mikhail Bakhtin, hago una lectura de las minificciones de *Contos de amor rasgados* poniendo atención en la presencia del grotesco femenino en la composición de esas narrativas breves y en cómo esa categoría estética cuestiona y problematiza los modelos y las normas a que se submeten los seres, en especial las mujeres, en la sociedad occidental.

Palabras clave: Autoria femenina. Minificción. Grotesco Femenino.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2 SEGUINDO O FIO DA TECELÃ: A MINIFICÇÃO DE MARINA COLASANTI	19
2.1 A minificação no Brasil.....	27
2.2 A minificação de Marina Colasanti	32
2.3 Minificação e grotesco: pontos de convergência.....	39
3.1 Mulheres aberrações: entre gordas e barbadadas.....	55
3.2 Mulheres-mutantes: entre ostras e orquídeas.....	62
3.3 Mulheres míticas: entre pássaros e sereias	65
3.4 Maternidades grotescas: entre ovos e não nascidos	72
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	81

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

Marina Colasanti

Na história da humanidade, a imagem da tecelã é uma metáfora recorrente, especialmente nos mitos e contos de fadas. Mas se, na história cotidiana e na mitologia cristã, o ato de tecer era restrito ao âmbito doméstico e relegado aos seres “inferiores”, entendidos pelas sociedades greco-romanas como mulheres e escravos, na mitologia pagã, a tessitura era um ato de domínio e poder, cabendo àquela que tece o poder de controlar o destino da humanidade (CAMPELLO, 2008).

A fiadora ou tecelã pode, assim, salvar vidas, como o faz Ariadne, que entrega a seu amado Teseu um novelo por ela tecido. Esse fio serve como guia para que o herói mitológico encontre a saída do labirinto do Minotauro, significando sua salvação; como, também, para definir sua duração e término, como fazem as Moiras ao tecer, definir o comprimento e, por fim, cortar o fio da vida; e controlar sua própria vida, numa forma de resistência e insubmissão às imposições sociais e culturais, como ocorre com Penélope que, apaixonada por seu marido Ulisses, rejeita a pressão de casar-se com outro, agregando a possibilidade de escolha de um novo marido ao seu trabalho de tecer a mortalha de seu sogro. Tecendo durante o dia e desfazendo durante a noite, ela consegue manter-se afastada de seus pretendentes por 20 anos, até o retorno de Ulisses da Odisséia (BRANDÃO, 1987).

Entretanto, é no mito de Filomela, filha do rei de Atenas, que encontramos um dos exemplos mais expressivos de como o ato de tecer, uma atribuição cotidiana e pouco valorizada, inclusive, por isso, permitida às mulheres, pode ser um espaço de liberdade, expressão e resistência: é através da tessitura de um quadro que Filomela, após ser estuprada pelo cunhado e ter sua língua cortada para não ser capaz de denunciá-lo, consegue revelar os crimes de seu algoz (BRANDÃO, 1987).

Assim, o tear mitológico dá às personagens liberdade de imaginação e expressão através da arte, funcionando como uma alegoria da escrita que, durante muito tempo, foi o único meio de resistência e expressão das mulheres. Na própria etimologia da palavra, o ato de produzir um texto é também “o ato de entrelaçar fios de sentido, coser referências”

(OLIVEIRA, 2016, p. 65), característica ainda mais destacada na minificção,¹ gênero de caráter fortemente intertextual, como se pode perceber à medida que estudamos seus traços constitutivos.

A metáfora da fiadora, presente em “A moça tecelã”, como o fio de Ariadne, me guiou à escrita de Marina Colasanti e me fez começar a desenrolar o novelo que nos orienta pelos labirintos de sua criação literária. Particularmente, lembro-me com nostalgia de meu primeiro contato com a escrita dessa autora: aos oito anos, num livro didático de língua portuguesa, deparei-me com a história da moça capaz de tecer e destecer os fios da própria vida. Após quase 15 anos, retornei ao universo literário dessa autora, através de seus *Contos de amor rasgados*, coletânea que reúne 99 instigantes minificções, as quais, tão curtos, foram capazes de provocar longos estranhamentos e inquietações que contribuíram no desenvolvimento deste estudo.

Entretanto, o interesse pessoal não foi o único motivador para esta investigação. Antes, o interesse que a autora apresenta pela exploração do universo feminino teve fundamental importância na seleção de sua obra como objeto de estudo. Em Marina Colasanti, o feminino não é apenas uma das principais categorias temáticas, mas, como nos afirma a psicanalista Regina Neri, nos textos dessa autora, “o feminino² deixa de ser musa, objeto ou enigma da obra” (NERI, 2002, p. 26), assumindo o protagonismo.

Para Constância Lima Duarte, Marina Colasanti se destaca dentre as outras escritoras brasileiras mais conhecidas, como Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Nérida Piñon e Lya Luft, por demonstrar “uma maior coerência no que diz respeito às opções temáticas”, predominando, em sua obra, “a observação do comportamento humano, sobretudo o feminino, e a reiterada ênfase na tomada de consciência das mulheres” (2009, p. 35). Entretanto, para essa pesquisadora, o que mais diferencia Marina Colasanti das demais autoras “é que ela nunca foge à pergunta que ainda hoje é sistematicamente realizada, seja

¹ Não há, dentre os/as pesquisadores/as da escrita breve, pleno acordo quanto à nomenclatura dada aos textos curtos como os que compõem *Contos de amor rasgados*. Minificções, microcontos e microrrelatos são alguns dos termos utilizados por/pelas estudiosos/as desse gênero. Nesta dissertação, utilizo o termo minificção, o que será justificado no capítulo a seguir, que se dedica ao estudo desse gênero literário.

² Cabe, desde já, aclarar que a visão de feminino apresentada por Marina Colasanti, não a minha como pesquisadora de linha feminista, em *Contos de amor rasgados*, resume-se a mulheres brancas, de classe média e heterossexuais. Sendo a travesti chinesa Ching Ping Mei a única que se afasta desse essencialismo presente nas minificções colasantianas. A presença da oriental justifica-se, entretanto, pela referência expressa ao caso amplamente divulgado em 1986, de um contador francês que, durante 20 anos, foi casado com um homem chinês, que baseou o filme *M. Butterfly* (1933), de David Cronenberg, e essa minificção. Afirmo, entretanto, que essa posição homogênea e tradicionalista da escrita colasantiana não influencia as análises aqui presentes, pois entendo que o corpo grotesco supera essa visão essencialista. Como Izabel Brandão afirma no artigo sobre o poema “Weeping Woman”, os “corpos carnavalizados através do grotesco são corpos coletivos, que não apenas falam de si, mas de um contexto maior e mais inclusivo” (BRANDÃO, 2014, p. 15).

pela crítica, pelo/a jornalista ou pelo leitor – se existiria ou não uma especificidade na literatura de mulheres” (DUARTE, 2009, p. 35), tanto que elaborou como resposta o esmerado texto “Por que nos perguntam se existimos”.

Nesse ensaio, mais tarde compilado no livro organizado por Peggy Sharpe, *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*, Colasanti defende abertamente sua existência como escritora, apontando que o problema dessa questão já está formulado na própria pergunta: “Ao me perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, [a sociedade] está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraca, tão imperceptível, que é bem provável que não exista” (COLASANTI, 1997, p. 36). Assim, para a escritora, a indagação incessante que ela e as demais autoras precisam constantemente contestar, se existe uma “escrita feminina”, que exige das autoras cada vez mais argumentos e respostas convincentes, já é por si só uma demonstração da negação do “fazer feminino”, presente não apenas na literatura, mas em todas as artes, e serve de arma utilizada pelo mercado na luta pelo poder.

Embora não tenha se afiliado a nenhuma corrente de luta, Colasanti se afirma como feminista em diversas entrevistas, como a concedida em 2009:

Não sou feminista porque me ocupo muito das questões ligadas à mulher. É o contrário. Me ocupo dessas questões porque sou feminista. Me ocupo dessas questões porque nunca ninguém conseguiu me convencer de que não tenho o mesmo potencial, a mesma força, a mesma grandeza dos homens. É porque sempre achei que devia ter os mesmos direitos (COLASANTI, 2009, n. p.).

Assim, Marina Colasanti “se ocupa” das questões voltadas às mulheres e utiliza sua escrita como forma de denúncia e resistência, expondo mulheres reais, cujos dramas e dificuldades são de fácil aproximação e reconhecimento por seus/suas leitores/as,³ mesmo anos após a publicação de suas obras. O que pode ser percebido em *Contos de amor rasgados*, coletânea que, como título já anuncia, reúne diferentes minificções unidas sobre o fio condutor dos relacionamentos ditos amorosos. Entretanto, antes de românticos e açucarados, os amores retratados são “rasgados”, expostos, denunciando as situações e violências a que se submetem os indivíduos para manterem-se nesses relacionamentos. Sempre com seu humor ácido, bem característico da escrita colasantiana e ainda mais acentuado pela utilização do gênero minificção e pela presença do grotesco nas configurações de suas personagens.

Como uma tecelã capaz de criar os mais diversos tipos e cores de meadas, mesmo dentro de seus contos, Marina Colasanti tece diferentes tipos de fios: desde a releitura dos tradicionais contos de fadas, como é o caso do livro *Doze reis e o labirinto do vento*, coletânea em que, originalmente, foi publicado “A moça tecelã”, às minificções que compõem *Contos de amor rasgados*.

A escolha da minificção pela autora é uma das questões que me intrigaram e me fizeram tornar *Contos de amor rasgados* o centro de minhas investigações, pois acredito que a própria opção pelo gênero dá relevo às questões presentes nas narrativas. Nesse sentido, Luciene Campos afirma que:

A proposta estética que o microconto realiza não surge como decalque da prosa tradicional, mas como espaço intervalar, uma terceira-margem poética, um entre-lugar que desloca e anula a antiga noção de centro cultural hegemônico, de certo modo realizando a fórceps a proposta goetheana da *weltliteratur* (CAMPOS, 2011, p.1).

É no entre-lugar promovido pela minificção que Marina Colasanti, em 1986, apresenta o livro *Contos de amor rasgados*, coletânea cujos textos deslocam a atenção às violências e agressões impostas às mulheres no fim do regime militar brasileiro. A opção por um gênero “des-generado” (ROJO, 2009, p. 92), subversivo e perturbador, e que até aquele momento não era reconhecido pela crítica oficial brasileira, fato que ocorreu apenas após a publicação de *Ah é*, de Dalton Trevisan, em 1994, demonstra as inquietudes da autora e de sua obra.

Por toda sua complexidade, incompletude e amplos vieses interpretativos, a minificção é mais que um fio no vasto novelo de Marina Colasanti. Antes, é uma meada composta de diversas linhas que valem a pena ser destrinchadas.

1.1 O universo literário de Marina Colasanti

Nascida em 1937, na então colônia italiana da Eritréia, território atual da Etiópia, África, Marina Colasanti emigrou, com sua família, para o Brasil em 1948, devido à eclosão da Segunda Guerra Mundial. Embora tenha emigrado ainda na infância, as lembranças do território em que nasceu e as aflições da guerra mostram-se presentes na escrita dessa autora, o que podemos ver em algumas de suas crônicas, como as intituladas “O que me contaram” e “Porque esta é a paz”. Na primeira, Marina Colasanti aborda as lembranças do país em que nasceu, na África. Através de fotografias, a cronista revisita lembranças da infância, desconfiando, como o título da crônica transparece, daquilo que contaram a ela. Já na segunda

narrativa, a autora aborda o fim da Segunda Guerra Mundial, período em que retorna à Itália com seus pais, antes da fuga para o Brasil.

Através de seu olhar de cronista, Colasanti faz os menores detalhes, que passariam despercebidos às observadoras comuns, tornarem-se expressivos e impactantes. Ações cotidianas, como o contato com vizinhos e a reorganização da casa, tornam-se significativas, pois, até então, eram impedidas pelo terror da guerra.

No Brasil, Marina Colasanti formou-se em Artes Plásticas pela Academia de Belas Artes e atuou como jornalista, tradutora, publicitária e escritora. Artista multifacetada, ilustrou diversos de seus próprios livros e, por 17 anos, colaborou com uma revista feminina de circulação nacional, a *Nova*, na qual, através de seus textos, mais tarde compilados em livros como *A nova mulher* e *Mulher daqui pra frente*, a autora divulgava o perfil de uma nova mulher frente às mudanças no cenário político e cultural brasileiro.

Esse perfil era resultado das mudanças sociais ocorridas a partir da década de 1960, como o crescimento do número de mulheres no mercado de trabalho e o acesso à educação formal, o surgimento e a divulgação de métodos contraceptivos mais eficazes e a instituição legal do divórcio. Essas novas configurações permitiram às mulheres assumirem novos papéis, que não a idealizada tríade – esposa, mãe e dona de casa –, promovendo um fenômeno de reinvenção da mulher que se apresenta nas obras de Colasanti.

As vivências de seu período na revista feminina, em especial, as cartas recebidas de seus/suas leitores/as, contribuíram no entendimento dos conflitos e problemas enfrentados pela *nova mulher*, que emergia no Brasil no fim do período militar. Essas situações mostraram-se presentes na escrita colasantiana, não apenas em suas crônicas, muitas vezes diretamente identificadas pela voz da crônica como resposta a cartas recebidas, como também na construção das personagens de seus contos e de suas minificções.

Entendo, entretanto, que Marina Colasanti não é hoje uma autora desconhecida. Desde o lançamento de seu primeiro livro, *Eu sozinha*, em 1968, Colasanti já publicou mais de 40 obras, entre literatura infantil e adulta. E, por suas obras, tem recebido diversos prêmios, como o Prêmio Jabuti de Poesia, por *Rota de colisão* (1993), o Prêmio Jabuti Juvenil (1993), por *Ana Z. Aonde vai você?*, e o prêmio latino-americano Norma-Fundalectura de 1996, por *Longe como o meu querer*, para citar alguns.

É na literatura infanto-juvenil que se concentra o maior número de publicações de Marina Colasanti: seus livros, nacionalmente premiados, conquistam os mais diversos públicos, especialmente seus contos de fadas. Nesse gênero, seu primeiro livro foi lançado em 1979, *Uma ideia toda azul*, seguido de *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), *O verde*

brilha no poço (1986), *A mão na massa* (1990), *Ana Z. Aonde vai você?* (1993) e muitos outros.

Conectada às mudanças sociais e novas tecnologias, Marina Colasanti lançou, em 2012, sua página pessoal na internet, na qual divulga informações e notícias de seus trabalhos,⁴ como entrevistas que constantemente atende e, semanalmente, posta uma nova crônica de sua autoria, na coluna “Crônica de Quinta”. É possível perceber nessas crônicas, se comparadas às publicadas nas décadas de 1980 e 1990, como as representações do feminino vêm se modificando, no decorrer dos anos, na escrita dessa autora.

Como artista contemporânea, Marina Colasanti não necessita ser resgatada do ostracismo, mas estudada e valorizada para que não venha a ser esquecida. Diversas pesquisas têm contribuído para o enriquecimento da fortuna crítica dessa autora: numa pesquisa realizada no banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES),⁵ é possível encontrar ao menos 68 trabalhos de pesquisa no nível de pós-graduação, dos quais 60 são dissertações e 8 teses, que enfocam a obra colasantiana como objeto de estudo, entre os anos de 1996 a 2017, sem contar com os inúmeros artigos e outros tipos de trabalho acadêmicos apresentados em eventos e disponíveis em plataformas e bibliotecas virtuais.⁶

É interessante perceber como a escrita de Marina Colasanti é investigada sob as mais distintas óticas: desde Letras e Linguística às questões de Educação, Ciências Sociais, Comunicação, Psicologia e Enfermagem. A título de exemplo, é possível citar a interessante dissertação de Sofia Dionízio Santos - “Sentidos do Vazio: Um estudo sobre as narrativas fantásticas e o fantasiar de adultos hospitalizados” (2008), em que a pesquisadora, utilizando-se do método psicanalítico, buscou compreender as fantasias de pacientes hospitalizados em sua relação com narrativas fantásticas, partindo da leitura do conto “O rosto atrás do rosto”, de Marina Colasanti.

Dentre os conteúdos mais recorrentes nas investigações da obra colasantiana, as representações do universo feminino e o uso da intertextualidade em suas composições ganham destaque. Em 2015, na tese intitulada “Densa Tessitura: uma leitura em contraponto, a visão da academia sobre a produção literária de Marina Colasanti” (2015), Maria Aparecida de Fátima Miguel fez um levantamento da produção acadêmica sobre a produção literária

⁴ Website da autora: <<https://www.marinacolasanti.com/>>. Acesso em: 03 jul. 2018.

⁵ Fundação vinculada ao Ministério da Educação (MEC) do Brasil, responsável pela Avaliação Quadrienal dos cursos de pós-graduação *stricto sensu* no país, que reúne acervo desde 1987.

⁶ Pesquisa realizada em <<http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

colasantiana. O *corpus* desta pesquisa foi composto por 20 trabalhos de conclusão de pós-graduação, submetidos a uma grade composta por 15 categorias que guiaram o estudo individual de cada tese/dissertação. Como resultado dessa minuciosa análise, a autora apresenta quatro perspectivas teóricas principais, que dividem os estudos sobre a fortuna crítica de Marina Colasanti: o feminino, o mito, a linguagem poética e o amor (MIGUEL, 2015). Essas perspectivas se cruzam e se entrelaçam em diversas obras da autora, mas principalmente na obra que é foco deste trabalho. Em *Contos de amor rasgados*, temos o amor e o feminino vistos através de um viés diferente, longe dos ideais românticos e próximos à estética do grotesco, como demonstro na análise. Entretanto, os mitos e a linguagem poética não se ausentam dessa obra, ao contrário, a autora faz bom uso desses recursos na composição das minificções que compõem a coletânea, sendo, inclusive, *mulheres míticas* uma das categorias sob as quais analiso o grotesco feminino em *Contos de amor rasgados*.

No entanto, é o ano de 2016 que mais reúne estudos sobre a obra de Marina Colasanti. Nesse ano, foram defendidas 11 dissertações de mestrado e 1 tese de doutorado referentes ao trabalho dessa autora. Dentre esses, cito a dissertação de Cinthya Freitas de Souza, intitulada “Entre espelhos e unicórnios: representações femininas em contos de resistência de Marina Colasanti” (2016), que buscou analisar as representações femininas em contos de fadas colasantianos, por meio da construção de identidades e das relações de poder presentes nas narrativas, no intuito de compreender a maneira como os modelos de comportamento impostos às mulheres pela cultura são desconstruídos pela autora; a tese de Giovana Flávia de Oliveira, “Estrutura composicional em contos de fadas de Marina Colasanti” (2016), que analisa as características dos planos de texto e das sequências textuais narrativas em seis contos de fadas da autora, incluindo as configurações das personagens femininas como característica do nível local de organização textual; e a interessante dissertação “Exércitos de Bailarinos na Minificção Brasileira” (2016), de Wendell Guiducci de Oliveira, que além de pesquisador é também minificcionista. O trabalho de Oliveira foi de grande relevância na construção desta dissertação, pois, além de nos apresentar uma minuciosa pesquisa sobre a minificção no Brasil, traz o nome de Marina Colasanti, ao lado do de Dalton Trevisan, como precursora do gênero no país.⁷

A minificção, com ênfase na escrita de Marina Colasanti, será abordada no capítulo 2, intitulado “Tecendo o fio da tecelã: a minificção de Marina Colasanti”. Esse capítulo é focado

⁷ Oliveira ainda nos apresenta sua investigação belamente exposta numa narrativa minimalista: o pesquisador alcançou a proeza de compor uma dissertação composta de 59 capítulos, nenhum superior a uma página de extensão, alinhando, assim, o texto acadêmico ao seu objeto de estudo.

na escrita da minificção, nas suas principais características, desde as dificuldades em sua definição como gênero e seu desenvolvimento no Brasil até as minificções de Marina Colasanti, especialmente as que compõem o livro *Contos de amor rasgados*, analisando a escolha da estrutura narrativa como uma forma de transgressão aos gêneros textuais já estabelecidos. Ainda nesse capítulo, teço algumas considerações sobre as aproximações do grotesco com a minificção, demonstrando que, dadas as características desse novo gênero literário, esse é um terreno fértil para o desenvolvimento dessa categoria estética na literatura.

No capítulo 3, intitulado “Para que ninguém a quisesse: o grotesco como categoria estética”, discorro sobre o grotesco feminino presente em *Contos de amor rasgados*, com base nos estudos da pesquisadora norte-americana Mary Russo. Em *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*, Russo reúne diversas publicações produzidas no decorrer de sua vida acadêmica sobre o grotesco como categoria estética, ressaltando a presença constante da figura feminina, embora não nomeada em estudos anteriores e canônicos sobre essa categoria, como os do crítico alemão Wolfgang Kayser e os do formalista russo Mikhail Bakhtin. Bruxas, velhas, bruacas... a pesquisadora comprova as relações entre o feminino e o grotesco sob duas visões, uma superficial e outra mais profunda. Do cruzamento dessas duas perspectivas, emergem as categorias de análise que utilizamos em nossa leitura das minificções colasantianas. Dentre as 99 minificções presentes em *Contos de amor rasgados*, 10 foram selecionadas para compor o *corpus* desta pesquisa e divididas nas seguintes categorias: as *aberrações*, em que se encontram as minificções “Prova de amor”, “Para sua eterna juventude” e “Bela como uma paisagem”; *mulheres mutantes*, na qual estão as protagonistas de “De floração” e “De fato, uma mulher preciosa”; *mulheres míticas*, em que são analisadas “De água nem tão doce”, “Sem que fosse tempo de migração” e “O prazer enfim partilhado”; e, por fim, *maternidades grotescas*, na qual discorro sobre as mulheres de “Castor e Pólux, sequer pressentidos” e “No aconchego da grande mãe”. Não quero dizer que essas sejam as únicas minificções em que o grotesco feminino se manifeste, mas optei em utilizar aquelas que melhor representam as categorias que alcancei definir com base nas teorizações sobre as quais me debrucei.

Ao analisar as construções do grotesco feminino nessas minificções, observo como a autora questiona os padrões produzidos e divulgados nas sociedades ocidentais, principalmente pelos meios midiáticos, para as identidades femininas, ao mesmo tempo em que instiga seus/suas leitores/as a questionar essas normas e repensar os papéis aos quais são submetidas as mulheres. Essa visão política, subversiva e questionadora do grotesco abre uma ampla gama de possibilidades e interpretações, tornando a minificção de *Contos de amor*

rasgados uma obra ainda mais sedutora e digna de ser estudada em todas as linhas, mas mais ainda pela crítica feminista.

2 SEGUINDO O FIO DA TECELÃ: A MINIFICÇÃO DE MARINA COLASANTI

Por isso I preterida, abafada, caluniada, mas também resistente e aguerrida. Amor pela nova mulher que estamos construindo e que, espero, estes meus textos mais recentes ajudem a retratar.

Marina Colasanti

No artigo intitulado “Repensando, a partir do feminismo, os estudos literários latino-americanos”, a crítica cubana Nara Araújo aponta diversas mudanças ocorridas no cenário literário da América Latina como resultado da atuação da crítica literária feminista. Essas modificações, já perceptíveis em meados da década de 1980, desembocam na desestabilização da tradição acadêmica, ocasionada, dentre outras razões, pela afirmação da heterogeneidade e pela escolha de gêneros (literários e sexuais) marginais pelas autoras latino-americanas (ARAÚJO, 2017, p. 632-633).

É nesse contexto de mudanças e transformações que Marina Colasanti lança, em 1986, a coletânea *Contos de amor rasgados*. O livro é composto por 99 textos minificcionais, gênero que só veio a ser reconhecido no Brasil quase 10 anos depois de seu lançamento, em 1994, e que, até o momento, gera críticas e divergências por parte dos/as mais diversos/as estudiosos/as que o consideram, muitas vezes, como subgênero do conto e não como gênero autônomo.

É de relevância, então, ao estudarmos as minificações de *Contos de amor rasgados*, buscar compreender a minificação, seus traços distintivos e características próprias, que nos auxiliarão tanto em nossa análise dessa obra, em especial, ao observá-la sob o viés do grotesco, quanto em ressaltá-la como um novo gênero textual que, embora encontre suas raízes em outros gêneros, principalmente o conto, vem se transformando com o decorrer do tempo e se tornou um gênero autônomo. Para tanto, por ser a brevidade uma das principais características da minificação, partimos da noção de escrita breve trazida pelo conto, entendido também como gênero revolucionário, que, embora tenha sempre existido, mesmo em sua forma oral, ganhou força a partir do desenvolvimento da imprensa e da indústria automobilística, que exigia, com sua velocidade, textos mais breves e concisos, capazes de serem lidos “duma única sentada” (POE, 2004, p. 3).

Para Julio Cortázar, um dos maiores representantes deste gênero, o conto, é “de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos e, em última análise, tão secreto e voltado pra si mesmo, caracol da linguagem” (2006, p. 149), que defini-lo torna-se uma tarefa difícil. Em seu ensaio intitulado “Alguns aspectos do conto”, Cortázar expõe

uma tentativa de “definição” do que vem a ser o conto e alguns traços relativos ao gênero. Para esse autor,

[...] um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência (CORTÁZAR, 2006, p. 150).

Essa tentativa de definição do conto, numa linguagem extremamente poética, associa o gênero à “expressão” da vida humana, a uma “síntese viva” e à “fugacidade numa permanência”, ressaltando os traços recorrentes ao gênero, como a narratividade e a brevidade. Para se entender melhor, Cortázar compara o romance a um filme e o conto a uma fotografia, demarcando um pequeno fragmento da realidade, em que só há espaço para o essencial e para o indispensável. Seguindo a comparação desse autor, a minificção seria ainda menor, uma fotografia apenas em primeiro plano, focalizando apenas uma imagem, sem preocupar-se com cenário ou coadjuvantes.

Entendendo a narrativa não como o resultado duma forma “mítica do acaso” e, sim, como o resultado do trabalho de um/a escritor/a, sobre o qual se deve pensar e teorizar, Cortázar destaca alguns “valores” ou “constantes” que, segundo ele, “se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humoristas” (2006, p. 149). Ou seja, há, para o autor, características estruturais que se unificam em torno de um núcleo comum, independente do/a escritor/a ou da temática apresentada pela narrativa. A primeira dessas constantes seria a noção de “limite”.

A breve extensão material é, assim, uma das principais marcas definidoras do conto. Cortázar afirma que “o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico” (CORTÁZAR, 2006, p. 151). Esse argumento do crítico e escritor argentino fundamenta-se na primeira poética do gênero, elaborada por Edgar Allan Poe, que, através da análise de obras de seu contemporâneo, Nathaniel Hawthorne, escreveu uma série de resenhas em que explicita os fundamentos do conto como gênero, marcado fortemente pelo controle da extensão do texto, que deveria ser breve, por uma escrita eficiente e funcional, e pelo controle formal absoluto arrematado por um final surpreendente, no intuito de alcançar uma intensidade e unidade de efeito tão fortes a ponto de, por um momento, controlar “a alma do leitor” (POE, 2004, p. 3).

Em sua poética, Poe alertava que, para alcançar o efeito desejado sobre o/a leitor/a, era indispensável o controle rígido da extensão textual, que deveria exigir uma leitura atenta entre meia hora ou até duas horas, no máximo. Essa necessidade devia-se às alterações sofridas pela

sociedade da época, em especial, às tendências do jornalismo impresso, que caminhava para o breve, e a aceleração do tempo de leitura, resultado da substituição das carruagens pelos trens.

Se na época de Poe, com os trens e a imprensa, o crítico e literato já previa a necessidade de uma escrita breve, que buscasse o máximo de efeito, com o mínimo de palavras, desprezando comentários e descrições desnecessárias, o que dizer da era dos 180 caracteres? O advento da tecnologia torna a vida cotidiana cada dia mais fugaz, trazendo consigo a necessidade do surgimento de novas formas de ler e reescrever o mundo. Como nos afirma o professor Lauro Zavala, um dos maiores pesquisadores da minificção como gênero, é dessa necessidade que surge a minificção:

O surgimento (durante as primeiras décadas) dos textos literários que agora chamamos minificção é o resultado de novas formas de leitura e escritura literária, e é também o anúncio de novas formas de ler e reescrever o mundo, pois sua criação coincide com o surgimento de uma nova sensibilidade (ZAVALA, 2006, p. 38).⁸

Nesse sentido, é interessante ressaltar que, de acordo com Zavala, um conto convencional oscila entre 2.000 e 30.000 palavras de extensão, entretanto, esse mesmo autor reconhece a existência de, ao menos, três tipos de contos de extensão menor que as tradicionais (ZAVALLA, 2006, p. 49). Conhecidos como minificções, esses textos de menor extensão se destacam por sua natureza narrativa incisiva, breve e condensada, como os textos que compõem o livro *Contos de amor rasgados*, de Marina Colasanti.

Dolores Koch, pesquisadora cubana radicada nos Estados Unidos, foi quem primeiro nomeou essa nova categoria genérica. Poucos anos antes do lançamento da primeira edição de *Contos de amor rasgados*, em 1986, Koch denomina como microrrelatos textos com menos de 200 palavras de caráter experimental, como o intrigante “El dinosaurio”, publicado pelo guatemalteco Augusto Monterroso em 1959; e microcontos, narrações clássicas com extensão inferior a 400 palavras.

Para Koch, não há muito o que definir do termo microconto, uma vez que ele deriva do conto, tendo em sua extensão o diferenciador entre conto, miniconto e microconto. Para essa autora,

⁸ Quando não indicado, todas as traduções do espanhol são de minha autoria. No original: “El surgimiento (durante las primeras décadas) de los textos literarios que ahora llamamos minificción es el resultado de nuevas formas de lectura y escritura literaria, y es también el anuncio de nuevas formas de leer y reescribir el mundo, pues su creación coincide con el surgimiento de una nueva sensibilidad”.

Por mais breve que seja, o miniconto consta, igual que o conto, de uma exposição ou introdução, um nó ou situação conflitiva, e uma ação ou acontecimento concreto que constitui o desenlace. Devido aos recursos estilísticos empregados para conseguir a brevidade, algumas destas etapas são apenas sugeridas. A exposição nos dará uma ideia da localização do narrador ou do personagem, isso é, sua identidade, localidade e tempo histórico. O nó ou conflito apontará para a situação ou disjuntiva, e o desenlace resolverá esta situação por meio de um acontecimento ou ação concreta (KOCH, 2000, p. 21-22).⁹

A manutenção da estrutura narrativa de introdução, conflito e desenlace proposta por Koch é também defendida por Violeta Rojo, pesquisadora venezuelana, que decide utilizar o termo *minicuento*, traduzido para o português como miniconto ou microconto, para denominar textos que, em sua visão, “apesar de sua extrema brevidade e suas outras características distintivas, cumpre com os elementos básicos que deve ter um conto” (ROJO, 1996, p. 9), sendo, portanto, um subgênero deste.

Entretanto, estudos mais recentes afirmam a minificção como um novo gênero literário que, embora possa ter surgido a partir do conto, fato reconhecido pelos/as mais diversos/as estudiosos/as que se debruçam sobre esse gênero, vem, através de sua constante evolução, afastando-se dessa origem e se caracterizando como gênero autônomo. O já citado pesquisador mexicano Lauro Zavala propõe que o termo minificção é um hiperônimo, que designa essa nova categoria genérica, e, ao mesmo tempo, é também um hipônimo dentre os tipos narrativos presentes nesse gênero. Assim, Zavala apresenta a seguinte definição:

Minificção. Texto com dominante narrativa cuja extensão é menor que 200 palavras. Existem três tipos de minificção: **miniconto**, **microrrelato** e a **minificção** propriamente dita, muito próxima do poema em prosa por sua hibridação genérica. A primeira é clássica, a segunda é moderna, e a terceira é pós-moderna, ou seja, de maneira paradoxal, simultaneamente clássica e moderna. Este é o termo mais abrangente de todos, pois engloba todas as variedades dos textos extremadamente curtos (ZAVALA, 2006, p. 225).¹⁰

Percebemos que esse pesquisador utiliza a narratividade e a extensão na caracterização da minificção como gênero, pois classifica como tal todo texto com “dominante narrativa cuja

⁹ No original: “Por breve que sea, el minicuento consta, al igual que el cuento, de una exposición o introducción, un nudo o situación conflictiva, y una acción o suceso concreto que constituye el desenlace. Debido a los recursos estilísticos empleados para lograr la brevedad, algunas de estas etapas sólo se sugieren. La exposición nos dará una idea de la ubicación del narrador o del personaje, esto es, su identidad, localidad y tiempo histórico. El nudo o conflicto apuntará a su situación o disyuntiva, y el desenlace resolverá esa situación por medio de un suceso o acción concreta”.

¹⁰ No original: “**Minificción.** Texto con dominante narrativa cuya extensión es menor a 200 palabras. Existen tres tipos de minificción: **minicuento**, **micro-relato** y la **minificción** propiamente dicha, muy próxima al poema en prosa por su hibridación genérica. La primera es clásica, la segunda es moderna, y la tercera es posmoderna, es decir, de manera paradójica, simultáneamente clásica y moderna. Éste es el término más abarcador de todos, pues engloba todas las variedades de los textos extremadamente cortos”.

extensão é menor que 200 palavras” (ZAVALA, 2004, p. 348). Ao mesmo tempo, Zavala afirma que, dentro do hiperônimo da minificção, existem variantes que podem ser classificadas como miniconto, microrrelato e minificção, diferenciadas de acordo com sua estrutura narrativa, respectivamente: clássica, moderna ou pós-moderna, aqui retomando a tipologia descrita por Jorge Luis Borges e Ricardo Piglia. Entretanto, observando que os limites entre essas variantes não são rígidos, opto por seguir a ideia de David Lagmanovich, crítico argentino, e eliminar cortes taxonômicos desnecessários, concentrando o foco desta pesquisa na minificção em geral e nas características que a constituem como gênero (LAGMANOVICH, 2006, p. 27-28).

Em harmonia com os estudos de Zavala, Francisca Noguero, em seu artigo “Microrelato y posmodernidad”, resume alguns dos traços mais significativos da pós-modernidade na literatura. Com base nos estudos da filósofa Linda Hutcheon, Noguero aponta como características mais proeminentes a descrença nos metarrelatos e nas utopias; o favorecimento de textos ex-cêntricos e formatos literários até então marginalizados; a defesa da fragmentação ao invés dos textos extensos; as obras “abertas”, que exigem participação ativa do/a leitor/a e oferecem diversas interpretações; o virtuosismo intertextual, que recupera a tradição literária através do pastiche e da paródia; e o distanciamento e a carnavalização da tradição, realizados frequentemente pela recorrência do humor e da ironia (NOGUERO, 2010, p. 80-81).

É perceptível, dentre as seis características apontadas pela autora, que a pós-modernidade tem sido um campo fértil para o desenvolvimento da minificção, pois esse gênero apresenta, entre seus principais traços característicos, a narratividade, a concisão, o uso da elipse, a intertextualidade e o uso do humor e da ironia como estratégias de produção de mais de um sentido. Todas essas propriedades resultam na necessidade de uma leitura ativa e promovem um impacto sobre o/a leitor/a, motivando-o/a para além do ponto final do texto. Tornam também a minificção, na pós-modernidade, na era da tecnologia da informação, caracterizada pela rapidez e efemeridade generalizada – de notícias a relações, um gênero cada dia mais atual.

Esses traços, que caracterizam a minificção como gênero, são bem sistematizados por David Roas, que os organiza em quatro categorias – discursivos, formais, temáticos e pragmáticos –, como vemos abaixo:

1. Traços discursivos: narratividade, hiperbrevidade, concisão e intensidade expressiva, fragmentariedade e hibridiz genérica.

2. Traços formais: ausência de complexidade estrutural na trama; mínima caracterização psicológica das personagens (anônimos, personagens-tipo); construção essencializada do espaço (escassez de descrições e referências reduzidas); utilização extrema da elipse temporal; diálogos pouco usados, extremamente funcionais e significativos; finais surpreendentes e/ou enigmáticos; importância do título; experimentação linguística.
3. Traços temáticos: intertextualidade pelo diálogo paródico; metaficção; ironia, paródia, humor; intenção crítica.
4. Traços pragmáticos: necessário impacto sobre o leitor e exigência de um leitor ativo (ROAS, 2008, p. 47-76).

Essas características, comuns na literatura da pós-modernidade, são facilmente reconhecidas na minificção, como as que compõem a coletânea *Contos de amor rasgados*: todos os 99 textos compilados nessa obra são de curta extensão, num formato que, no momento de sua publicação, e até hoje, é marginal para os moldes canônicos. Ao mesmo tempo, exigem do/a leitor/a participação e ativação de seus conhecimentos prévios para a compreensão, como percebemos na minificção a seguir:

Conto em letras garrafais

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

Essa minificção, uma das menores presentes em *Contos de amor rasgados*, exemplifica o gênero a que pertence, se a observarmos de acordo com os traços genéricos distintivos organizados por David Roas. Cabe ressaltar que as categorias apontadas pelo pesquisador reúnem as características recorrentes apontadas pelos diversos estudiosos da minificção, como os já citados David Lagmanovich, Violeta Rojo, Lauro Zavala, Dolores Koch e outros, sendo, assim, uma das compilações mais completas referentes a esse gênero literário.

Na esfera discursiva, a minificção “Conto em letras garrafais” apresenta-se de maneira concisa e hiperbreve: o texto é composto por apenas poucas orações, contabilizando 4 linhas, já incluído o título, cuja presença contribui na formação discursiva. A minificção, em sua brevidade, não perde sua narratividade. Percebe-se também a hibridez genérica presente no texto, pois sua composição se aproxima do bilhete, como o que é construído diariamente pela personagem, e também do chiste, através da tirada risível presente no desenlace.

Na esfera formal, encontramos a presença de apenas uma personagem, anônima, sem demarcação de gênero: não há nada no conto que descreva a personagem como homem ou mulher. Essa personagem não é descrita em nenhum aspecto, seja físico ou psicológico, mas

suas ações permitem que o/a leitor/a preencha essas lacunas por perceber as nuances psicológicas ali presentes, como sua solidão ou mesmo curiosidade demonstrada através do desejo de receber resposta através de garrafas lançadas ao mar.

Essa necessidade de participação do/a leitor/a recai na esfera pragmática e, ao mesmo tempo, na esfera temática, pois a ironia presente na minificação, no final que rompe com a estrutura programada, uma vez que a personagem nunca recebeu a aguardada resposta, mas se torna alcoólatra, exige de quem está lendo o conhecimento prévio do hábito de lançar garrafas com mensagens no mar, ou não será capaz de reconhecer o humor da narrativa. Tudo isso presente numa trama simples, sem descrições do espaço, fora a presença do mar, sem diálogos marcados, apenas o diálogo entre a voz narrativa e o/a leitor/a.

Um outro exemplo, esse um pouco mais extenso, é visto na minificação “Do fim ao princípio”:

Do fim ao princípio

Nasceu de bigodes e acentuada calvície entre as cãs. Não trajava fraque ou flanela cinza de muito respeito. Vinha nu, como todo recém-nascido ao inaugurar sua herança.

Asseado, vestido, alimentado de papinhas, levado a passear na cadeira de rodas, logo começou a remoçar. Surgiam os dentes nas gengivas murchas, endireitavam-se as costas, cobria-se a calva de penugem e, já livre de um certo balbuciar baboso, fazia-se clara a fala.

Foi preciso tempo para que, firmes as pernas, se livrasse da cadeira de rodas. Porém demorou mais ainda para subir à tribuna, palco de seus discursos inflamados. E só anos depois de ter galgado o altar, deu a seus pais a felicidade de vê-lo fardado no serviço militar.

Estudante de brilho, criança prodígio, levou uma vida exemplar. E quando afinal morreu, esperneando no berço, todos lhe louvaram a sabedoria.

Só uma mancha turva a sua memória. A ânsia quase grotesca com que, próximo ao final, tentava meter-se por baixo das saias e entre as pernas das mulheres, no afã, talvez, de buscar seu destino, bem além do que permitem as regras da etiqueta, e da vida (COLASANTI, 1986, p. 61-62).

Embora um pouco mais extensa que a minificação anterior, em “Do fim ao princípio” é possível perceber a presença dos traços apontados por David Roas como característicos do gênero nas quatro esferas sistematizadas pelo pesquisador. Dentre essas, forte narratividade e a concisão da trama, descrições suficientes apenas para a composição da personagem pelo/a leitor/a, ocasionados através de uma releitura paródica do conto escrito por Francis Scott Fitzgerald, “O curioso caso de Benjamin Button” (1922). Embora o texto em si traga o elemento fantástico de uma vida narrada ao revés e uma carga humorística, presente, principalmente, em seu desenlace, quando a personagem, conhecida por seu caráter impecável, em sua velhice, passa a tentar entrar embaixo das saias das mulheres e, com isso,

retornar ao seu princípio no útero, a intertextualidade da minificção demanda uma leitura ativa, bem característica desse gênero literário.

Entendendo, assim, essas narrativas breves como um novo gênero literário dotado das características que o aproximam e o distanciam de outros gêneros, como o conto, resta-nos definir a questão de sua nomenclatura: seriam mini ou microcontos, microrrelatos, micronarrativas ou minificções? Com base nos estudos de Irene Andrés-Suarez, investigadora espanhola, Lucilene Cechinel faz um resumo da frequência de utilização dos termos minificção, microrrelato e miniconto na Hispano-América. Para essas autoras, a periodicidade com que se usa um dos termos é diretamente relacionada à influência dos/das pesquisadores/as do gênero em cada país. Assim, os termos mais utilizados são:

- a) minificção, no México, devido à influência de Edmundo Valadés e Lauro Zavala;
- b) microrrelato, na Argentina, por influência de David Lagmanovich, e na Espanha, devido aos estudos de Fernando Valls e Irene Andres-Suárez;
- c) miniconto, na Venezuela, por influência de Violeta Rojo, e na Colômbia, por influência de Henry González (CECHINEL, 2013, p. 30).

Nesse sentido, a variedade de termos disponíveis para nomear o gênero nos dá uma ideia da natureza indomável da minificção e, ao mesmo tempo, leva-nos, como pesquisadores/as, a uma encruzilhada, na qual precisamos fazer uma escolha e definir qual termo utilizaremos.

Assim, considerando a indefinição gerada por seu hibridismo genérico, que é traço distintivo de sua formatação como gênero, e que essa indefinição se apresenta entre textos de mesmo/a autor/a, como acredito que ocorre na obra de Marina Colasanti, opto por seguir a teoria de Lauro Zavala, que entendo ser, no momento, um dos estudos mais completos e modernos sobre o gênero, denominando como minificções os textos que compõem o *corpus* deste trabalho.

Com essa opção, reafirmo a minificção como gênero literário distinto do conto, não sendo, portanto, subgênero deste. Especialmente porque, no Brasil, como discorro a seguir, a escrita breve encontra suas raízes não apenas no conto, não podendo ser reduzido a uma miniatura deste, mas também na crônica e na poesia, em especial, a partir do poema-minuto Modernista, reafirmando o caráter híbrido desse gênero. Ao mesmo tempo, entendo que, ao caracterizar esse gênero como autônomo, a pesquisa dá maior visibilidade à minificção e ao lugar de Marina Colasanti como precursora dela no Brasil.

2.1 A minificação no Brasil

A marcada tradição que os países hispano-americanos têm na escrita breve é um fato, sendo, por isso, a maioria dos autores que compõem este referencial teórico de língua hispânica, a exemplo, os já citados Zavala, Lagmanovich, Rojo e Andrés-Suárez. Enquanto a escrita breve tem se consolidado na América Espanhola desde a década de 1970, no Brasil, ela só chegou à maturidade na primeira década do século XXI.

Dentre as razões para a consolidação da minificação como gênero literário autônomo, de modo mais evidente, na América Hispânica, quando comparado aos outros continentes, autores/as como Gilda Bittencourt afirmam que a escrita breve foi uma reação de repúdio à ditadura, ao regime militar, à censura e ao cerceamento das liberdades individuais. Nesse contexto, as produções artísticas adquiriram “um caráter peculiar de conscientização e denúncia” que resultou nos países hispano-americanos, e, mais tarde no Brasil, no desenvolvimento de “uma forma de narrativa curta que expressava uma nova relação com as estruturas de poder” (BITTENCOURT, 1999, p. 60).

Embora a prática da escrita breve no Brasil só possa ser identificada a partir de 1960, período em que “a ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno” (CANDIDO, 1987, p. 209) e momento em que há uma ênfase maior em textos mais breves que as grandes obras romanescas, como as publicações de Dalton Trevisan, Clarice Lispector e Lígia Fagundes Telles, alguns estudiosos apontam para Machado de Assis como um dos precursores dessa escrita no Brasil.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado inicialmente em fragmentos na *Revista Brasileira*, em 1880, Machado de Assis utiliza alguns capítulos curtíssimos, com menos de uma página. Wendell Guiducci de Oliveira afirma que esses capítulos breves de Machado de Assis têm espaço na genealogia da minificação brasileira por, ao menos, dois motivos: sua publicação em fragmentos em um veículo jornalístico e sua experimentação em busca de uma escrita sintética, o que só seria racionalizado pelos modernistas (OLIVEIRA, 2016, p. 52).

Entretanto, é no Modernismo, através da influência do Futurismo, que a escrita breve floresce no Brasil. Segundo Andrés-Suárez (2010), de todas as formas literárias e extraliterárias com as quais a minificação estabelece relações intertextuais, é da poesia que esse gênero mais se aproxima. Ainda para essa autora, isso se deve à necessidade de desenvolvimento duma linguagem essencialmente conotativa, resultado da extrema brevidade

e da maior concentração e intensidade desse gênero, o que é perceptível no desenvolvimento da minificção brasileira.

É no poema minuto modernista, numa tentativa de suspensão da fugacidade do tempo através da arte, como proposto pelo futurismo de Marinetti, que a minificção brasileira encontra um de seus principais precursores. Com base nos estudos de Antonio Candido sobre o poeta modernista, Oliveira (2016) afirma ser Oswald de Andrade o pioneiro da minificção brasileira, reforçando a ideia de que, mais que no conto, a minificção brasileira encontra suas raízes na crônica e na poesia. Para esse autor, “a brevidade, a intensidade, o hibridismo, o caráter fragmentário que marcam a escrita oswaldiana ecoam cristalinamente nos microcontistas brasileiros” (OLIVEIRA, 2016, p. 51), como Marina Colasanti.

A experimentação no movimento sintetizador proposto pelo “Manifesto Pau-Brasil” pode ser percebido nos poemas minuto publicados no Modernismo, como os de Oswald de Andrade, nos quais já se nota a presença de narratividade, característica essencial da minificção:

Crônica

Era uma vez
O mundo (ANDRADE, 1971, p. 171).

Em poucas palavras, o texto faz referência ao velho testamento e à criação do mundo através da palavra, retoma os contos de fadas, utiliza-se da ironia, todo um mundo em seis palavras. Um misto de crônica, fábula, sem deixar de ser poema, como percebemos na minificção “Conto em letras garrafais”, a qual utilizamos como exemplo anteriormente. Essa narratividade melhor se desenvolve em *Memórias sentimentais de João Miramar*, como podemos perceber no capítulo transcrito a seguir:

NATAL

Minha sogra ficou avó (ANDRADE, 2004, p. 109).

Nesse capítulo de romance com apenas 23 letras formando uma única frase, acentuam-se traços que, para Rojo, são os que mais se destacam na minificção como gênero: seu caráter proteico, sua forma cambiante e sua indefinição genérica (ROJO, 1996, p. 8-9). Na tarefa de construção da escrita breve brasileira, entre esses poemas que poderiam muito bem ser classificados como minificções, unem-se a Oswald de Andrade outros escritores, como

Alcântara Machado, Ribeiro Couto, Marques Rebelo, João Alphonsus e o próprio Mário de Andrade.

A hibridez genérica da minificação é constante e presente desde seu desenvolvimento como gênero. Esse traço, como dito anteriormente, é motivador de minha opção como pesquisadora em utilizar o termo minificação, não mini/micro conto ou relato. Ao analisar a história da minificação no Brasil, é notável a proximidade da escrita breve brasileira com a poesia, como nos já vistos poemas minuto modernistas, mas também sua proximidade com a crônica. Nesse sentido, Erick Schøllhammer afirma que “os escritores contemporâneos nos mostram que o fragmento ou a miniatura ou o mini-conto pode servir como uma radicalização da crônica” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 158).

A relação entre a minificação brasileira, a crônica e a linguagem jornalística é evidenciada pela publicação de diferentes obras em fragmentos, ou doses homeopáticas em veículos de imprensa, como jornais e revistas. Esse é o caso de *Tutameia* ou *Terceiras estórias*, de João Guimarães Rosa, cujos 40 contos, com extensão entre seis e cinco páginas, foram originalmente escritos para serem publicados em revistas e somente posteriormente compilados em livros. O mesmo ocorreu com as minificações que depois compuseram os livros *Passaporte*, de Fernando Bonassi, e *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, de João Gilberto Noll, publicados inicialmente na Folha de S. Paulo, do mesmo modo, com a obra de Colasanti. A título de exemplo, as minificações que compõem a coletânea *Zooológico* foram publicadas no *Jornal do Brasil* a partir de 1972 e reunidas e lançadas como livro em 1975.

Schøllhammer (2004) afirma ainda que, embora não tenhamos no Brasil uma tradição de minificações como nos países de língua espanhola que nos rodeiam e que dificilmente encontremos esse gênero “entre os clássicos modernos como Machado de Assis e Lima Barreto”, “a rica tradição de crônicas que eles inauguram contém traços estilísticos que posteriormente aparecem nas minificações contemporâneas” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 153), como os utilizados em “Um apólogo”, texto machadiano de apenas uma página e de forte hibridez genérica, traços característicos da minificação, que Machado de Assis realiza retomando elementos como a humanização de objetos, nesse caso, a agulha e a linha, e a presença de uma moral no fim da história, comuns em contos de fadas e nas fábulas.

É, entretanto, a publicação de *Ah é*, de Dalton Trevisan, em 1994, que diversos estudos, como os de Pedro Dutra Gonzaga (2007) e Marcelo Spalding (2008), consideram como o marco zero para a minificação no Brasil. Essa afirmação nos leva a questionar o papel da literatura de autoria feminina no Brasil, pois, embora Dalton Trevisan sempre tenha exercitado as características marcantes da escrita breve, como a intensidade expressiva, o

hibridismo genérico e a concisão, é apenas em 1994 que ele publica um livro exclusivo de minificções, quase 20 anos após a publicação de *Zooilógico*, de Marina Colasanti.

Assim, enquanto a minificação ainda se desenvolvia de modo ínfimo no Brasil, e, inclusive, o “Vampiro de Curitiba” ainda se aventurava na experimentação de textos breves, Marina Colasanti já havia publicado suas três coletâneas de minificções: *Zooilógico* (1975), *A morada do ser* (1978) e *Contos de amor rasgados* (1986). Mesmo assim, o nome da autora não é mencionado em diversas obras de referência na área da literatura ou, especificamente, de contistas brasileiros, como em *História da Literatura Brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade* (2007) e *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos* (2011), de Carlos Nejar. Como o subtítulo indica, o livro tem a pretensão de “mapear o que mais significativo se produziu nas letras nacionais” (NEJAR, 2011, n.p) e, mesmo em sua edição revisada e ampliada (o número de páginas foi duplicado entre a primeira e a segunda edição), o nome de Marina Colasanti não é sequer citado.

O mesmo se repete na antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), organizada por Marcelino Freire, e os levantamentos históricos *A minificação do Brasil – em defesa dos frascos e comprimidos* (2010) e *Pioneiros do miniconto no Brasil: resgate histórico-literário* (2012), de Márcio Almeida, referências para o estudo da minificação no Brasil, nas quais a obra de Colasanti não aparece.

Em outras obras relevantes, como *Conto brasileiro contemporâneo* (1981), de Antônio Hohlfeldt, e a antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000), organizada por Ítalo Moriconi, apesar de o nome de Colasanti aparecer, é apenas citado com outros autores, que não tiveram suas obras estudadas no grupo principal, ou, no caso do livro de Moriconi, incluído na seção de “estranhos e intrusos” dos anos 1990, embora a autora publique, ininterruptamente, desde o fim da década de 1960.

Na contramão das obras já citadas, Marina Colasanti recebe amplo reconhecimento em obras que buscam dar visibilidade à autoria feminina ou se dedicam à literatura infanto-juvenil, como nos estudos *Literatura infantil brasileira* (de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, 1988) e *Vinte e cinco mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (organizado por Luiz Ruffato, em 2004), além dos dicionários *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* e *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira* (organizados por Nelly Coelho, em 2002 e 2006, respectivamente) e *Dicionário de mulheres* (organizado por Hilda Flores, em 2011).

Esse fato apenas evidencia que a literatura de autoria feminina ainda é vista de modo diferente e, muitas vezes, preconceituoso pela crítica. Ou, conforme almejava a poeta Anna

Ribeiro, ainda não é valorizada a ponto de receber “aplausos mil”. Esse desejo se apresenta nos versos utilizados pela poeta, ao responder os questionamentos de outra escritora: a ainda jovem Anália Nascimento que, no fim do século 19, já questionava sua posição de fala, as limitações imputadas socialmente e as restrições impostas pela crítica exclusivamente masculina às mulheres escritoras.

O dilema da jovem poetisa de ter que escrever para homens, por ser por eles julgada, antecipa o posicionamento de Virgínia Woolf, que, em seu famoso ensaio *Um teto todo seu* (1929), decide-se por uma linguagem extremamente cuidadosa no intuito de ser imparcial e, assim, distanciar-se da escrita emocionalmente marcada atribuída às mulheres. Embora nesse ensaio Woolf dirija-se ao público feminino, o tom em que a escritora busca escrevê-lo demonstra, nas palavras de Adrienne Rich, sua “total consciência [...] de que homens a escutavam” (RICH, 2017, p. 69) e, por isso, a necessidade dum discurso polido e impessoal, que a crítica atribuía apenas à escrita masculina.

Mais de um século após a publicação dos questionamentos de Anália Nascimento, a crítica segue excluindo de seu cânone autoras como Marina Colasanti, que se mostra consciente das dificuldades enfrentadas pela mulher escritora no Brasil, como ela mesma afirma no já citado ensaio “Por que nos perguntam se existimos”. Esse preconceito, demonstrado pela ausência de citações à autora, em obras ditas como referências no estudo da minificção no Brasil, reafirma a necessidade de estudos como este, que deem relevo a essa e a outras escritoras.

No caso da minificção, há ainda uma discriminação referente a esses textos como gênero literário autônomo que, muitas vezes, é desconsiderado ou não levado a sério pela crítica, em especial, por sua brevidade e por seu caráter humorístico. Esse argumento sustenta-se, dentre outros modos, pelo fato de que, em grande parte das pesquisas em que se estuda sobre Marina Colasanti, a ênfase desses trabalhos recai sobre os contos de fadas ou sobre o caráter revisionista das obras dessa autora, pouco ainda se estudando sobre sua minificção.

Entretanto, alguns estudos recentes, como os de Erick Schøllhammer (2009) e a já citada dissertação de Wendell Oliveira (2016), vêm dando a Marina Colasanti crédito na história da minificção brasileira. O primeiro, autor de *Ficção brasileira contemporânea*, questiona a ausência de textos e escritores/as, entre esses, os minicontos de Marina Colasanti, especialmente em *Contos de amor rasgados*, no livro *Os cem menores contos brasileiros do século*, ressaltando a importância de retomá-los pelos/as estudiosos/as do gênero.

Oliveira (2016), após analisar os contos de *Zoológico* e tomando como exemplo os contos intitulados “Outra história com princípio, meio e fim” e “História só com princípio e fim”, afirma que:

A disposição dos contos, a titulação de ambos e a destreza cirúrgica na feitura destes textos mínimos são prova de que, em meados dos anos 1970, quando a minificção ainda se encontrava em um estágio embrionário, Marina Colasanti não apenas surgia como grande representante brasileira de um movimento que acabara de se consolidar na América Espanhola. Acima disso, mostrava um profundo conhecimento das técnicas e da estilística necessárias a um perfeito minificcionista (OLIVEIRA, 2016, p. 61).

Assim, sem negar a importância de Dalton Trevisan, a quem se refere como sendo, “com justiça [...] o mais importante minificcionista brasileiro” (OLIVEIRA, 2016, p. 54), afirmação que, particularmente, eu substituiria por “mais conhecido”, Oliveira afirma, com razão, que, “se Dalton Trevisan é nosso maior contador de histórias, Marina Colasanti é a grande dama da minificção brasileira” (OLIVEIRA, 2016, p. 59), devendo, assim, ser reconhecida e prestigiada como precursora do gênero no país.

2.2 A minificção de Marina Colasanti

Em seus mais de 40 livros publicados em cerca de 50 anos, que perpassam os séculos XX e XXI, Marina Colasanti deixa clara sua predileção por gêneros curtos, como contos, ensaios, poesias, crônicas, fábulas e minificções. Dentre a extensa obra de Marina Colasanti, três são coletâneas de minificção, sendo elas *Zoológico* (1975), *A morada do ser* (1978) e *Contos de amor rasgados* (1986), todos compostos por textos breves publicados separadamente, antes de unidos em livros.

A primeira coletânea, *Zoológico* (1975), é composta por 66 minificções, dentre as quais, 62 não ultrapassam o limite de uma página, podendo ser lidos, como proposto por Poe, de uma só olhada. Os quatro textos que escapam dessa regra são, ironicamente, intitulados “História mais longa para quebrar o ritmo”, “História mais longa para quebrar”, “História mais longa para” e “História mais longa”, demonstrando, a partir do título da primeira história, a consciência da autora na construção duma escrita mínima, bem como das estratégias de síntese, como a síntese gradativa que a autora realiza nos títulos dos quatro contos destoantes.

Segundo livro de minificções da autora, *A morada do ser*, publicado em 1978, é composto por 75 minificções, organizadas numa estrutura predial. Sem numeração de

páginas, cada texto do livro recebe o nome de um lugar dentro da estrutura de um prédio de apartamentos, como Fundações, Portaria, Quarto de empregada, Elevador, Salão de festas, Poço de arejamento, Garagem, Playground, Lixeira, apartamentos (Aptº) enumerados por andar e coberturas C-01, C-02 e C-03. Na primeira e na última página do livro, nos é apresentada a planta do prédio, sendo que, na última página, são exibidos os temas utilizados em cada minificção. Nessa obra, Colasanti escreve sobre temas como a casa, o corpo, a palavra e o sonho, como moradas compartilhadas pelos seres.

Como autora, Marina Colasanti admite certa predileção pelas formas breves, pois, para ela, essas narrativas

[...] são mais difíceis. As curtíssimas, então, são um sufoco. Você não tem chão. E eu gosto da economia, do essencial. Eu fiz contos longos, até pra mostrar que eu sabia fazer, mas eu gosto do pequeno, de procurar o grande no pequeno, através do pequeno. E eu gosto do trabalho de ourivesaria, da minúcia (COLASANTI, 2015, n.p).

É através desse trabalho de ourives presente em sua narrativa adulta, centrada na voz feminina, que Marina Colasanti consegue unir todas as características presentes em sua obra, como o uso do diálogo paródico, da intertextualidade, do humor, da ironia e do realismo mágico (CECHINEL, 2013), especialmente na obra *Contos de amor rasgados*.

Nessa terceira coletânea, o conhecimento das técnicas de escrita da minificção da autora retorna de modo ainda mais elaborado. Único, dos três livros de minificções que enfatiza as relações de gênero como fio condutor de suas histórias, é nessa narrativa adulta, centrada na voz feminina, que Marina Colasanti consegue unir todas as características presentes em sua obras. Nas palavras de Cechinel (2013), *Contos de amor rasgados* é um livro em que “[...] a concisão extrema, o jogo de oposições, a intertextualidade e o humor continuam a quebrar expectativas, a causar vertigens e a propor reflexões e ressignificações mesmo após o ponto final [...]” (p. 68).

Vale a pena observar o elo cíclico que abre e fecha a coletânea, num primeiro texto, voltado para o/a leitor/a que se deleitará com as minificções de agora em diante:

Enfim, um indivíduo de idéias abertas

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

Partindo de uma cena cotidiana, a necessidade de se livrar do incômodo de uma coceira no ouvido utilizando um objeto que caiba (geralmente, tampa de caneta, cliques, grampos de cabelo ou chaves), a voz narrativa guia seu/sua leitor/a a um final surpreendente, pois, de modo fantástico, a chave se encaixa e a cabeça do personagem se abre. Assim, essa minificção convida – ao mesmo tempo em que desafia – seu/sua leitor/a a ser este indivíduo de ideias abertas para os textos que hão de vir, como o próprio título nos adianta.

É com esse convite de leitura ativa, responsivo ativo, nos moldes de Bakhtin, em que o/a leitor/a é instigado/a não apenas a compreender passivamente, mas também a responder, concordando ou não, e assim construir seus próprios juízos de valor (BAKHTIN, 2007, p. 291), que Marina Colasanti abre o ciclo de minificções instaurado em *Contos de amor rasgados*. Esse ciclo se encerra com a minificção “Um tigre de papel”, que narra a criação de uma personagem literária, no caso, um tigre, demonstrando total consciência do processo de escrita por parte da escritora:

Sabendo que a ele caberia determinar seus movimentos e controlar sua fome, o escritor começou lentamente a materializar o tigre. Não se preocupou com descrições de pêlo ou patas. Preferiu introduzir a fera pelo cheiro. E o texto impregnou-se do bafo carnívoro, que parecia exalar por entre as linhas. Depois, com cuidado, foi aumentando a estranheza da presença do tigre na sala rococó em que havia decidido localizá-lo. De uma palavra a outra, o felino movia-se irresistível, farejando o dourado de uma poltrona, roçando o dorso rajado contra a perna de uma papeleira. [...] O escritor esperava tenso que o cansaço dominasse a fera, para que ele pudesse retomar o domínio da narrativa, quando o viu virar-se na sua direção, baixar a cabeça em que os olhos amarelos o encaravam, e lentamente avançar. Antes que pudesse fazer qualquer coisa, a enorme pata do tigre abatendo-se sobre ele obrigou o texto ao ponto final (COLASANTI, 1986, p. 207-208).

Nesse texto, além do final surpreendente, o convite à leitura mostra-se implícito desde o título do texto, pois a expressão “tigre de papel” é uma metáfora chinesa para algo que aparenta ser ameaçador, mas é inofensivo, totalmente contrário ao tigre narrado, construído para ser ameaçador, mas, ao mesmo tempo, inofensivo por não passar de um personagem, o que se inverte no fim, quando “apossa-se de sua natureza” e toma o domínio da narrativa. O título nessas e em grande parte das minificções é mais que um elemento paratextual, pois provoca o/a leitor/a, direciona sua expectativa e compõe a narrativa, como percebemos em ambos os textos citados.

Tomando os textos que iniciam e encerram a coletânea como exemplos, podemos perceber que a autora se utiliza dos traços característicos do gênero. É consenso, entre os teóricos da minificção, a brevidade como marca mais explícita, entretanto, outras

características são também constantes, como a estética, a narratividade e o uso da elipse, muitas vezes apontadas como traços distintivos essenciais desse gênero.

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

Referindo-nos à intertextualidade, em muitas das minificções da autora, e também em seus contos e poemas, Marina Colasanti utiliza esse recurso como ponto inicial, rompendo, mais adiante, com as estruturas conhecidas e guiando seu/sua leitor/a ao questionamento da realidade por ela conhecida. Para Maria Lucia David,

Marina Colasanti faz um resgate de narrativas orais, dos mitos, o maravilhoso dos contos de fadas. E, muitas vezes, vestígios de mito junto com elementos tirados de contos de fadas para que o leitor recupere histórias que fazem parte do patrimônio da humanidade (DAVID, 2001, p. 84).

Em *Contos de amor rasgados*, o uso de mitos e releituras de tradicionais contos de fadas, além de frequentemente presentes, nos levam, através, muitas vezes, da paródia e da ironia, a uma nova perspectiva e análise do papel feminino. Como exemplo, observamos o mito de Sísifo, presente em “Ela era sua tarefa”:

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, 1986, p. 99).

Na mitologia, após tentar enganar os deuses, o pastor de ovelhas Sísifo é condenado a, diariamente, rolar uma enorme pedra até o alto de uma montanha. Entretanto, ao chegar ao

topo, a pedra sempre se solta e ele necessita reiniciar seu trabalho, o que se repete por toda a eternidade (BRANDÃO, 1986). Em “Ela era sua tarefa” (COLASANTI, 1986, p. 99), vemos a figura do marido, que, diariamente, empurra, montanha acima, não uma pedra, mas sua esposa. Como no mito de Sísifo, ao chegar ao topo, a mulher volta a cair até a base. Isso se repete até o dia em que a esposa alcança sua liberdade e, ao invés de rolar, se põe de pé no topo da montanha, encarando o horizonte. Entretanto, o marido, ao ver que a mulher não rolaria montanha abaixo outra vez, impedindo a realização da atividade que dava sentido à sua existência, ele mesmo a empurra novamente lá de cima.

A minificação faz, através da paródia do mito grego, uma crítica à visão de mulheres como um fardo para seus maridos provedores, mas que, quando querem ascender profissional, financeira e/ou academicamente, são sempre desacreditadas ou não recebem apoio, como que, metaforicamente, empurradas para baixo. Quando essas mulheres alcançam enxergar sua situação e tentam, a todo custo, se erguer, o companheiro, na minificação, com a mão tingida pelo vermelho que antecede a escuridão após os últimos raios solares e, num ato de covardia (“pelas costas”), derruba, muitas vezes, matando literalmente. É interessante notar, nessa minificação, a irônica repetição da frase “desde sempre” como argumento para a justificativa dos atos masculinos e a manutenção dos costumes internalizados socialmente, como a desvalorização feminina.

A intertextualidade e releitura paródica são recorrentes na minificação colasantiana. Em *Contos de amor rasgados*, encontramos, a título de exemplo, nas minificações “Verdadeira história de um amor ardente” e “Quando já não era mais necessário”, referências aos mitos bíblico¹¹ e grego, de Pigmalão e Galatéia¹². O mito chinês da guerreira Hua Mulan é percebido, como o título anuncia, na minificação “Canção para Hua-Mulan”. E em outras minificações, como “De um certo tom azulado” e “Perdida estava a meta da morfose”, Marina Colasanti nos agracia com releituras de contos de fadas tradicionais, como “Barba Azul” e “A princesa e o sapo”. A releitura feita pela autora, muitas vezes em tom paródico, permite a

¹¹ A criação da mulher presente no registro bíblico de Gênesis 3:1, em que, sentindo-se o homem sozinho, Deus faz cair sobre ele um sono e, após tirar-lhe uma costela, constrói, a partir dela, a primeira mulher e entrega-a ao homem.

¹² Pigmalião, rei de Chipre, esculpe uma mulher considerada por ele ideal e, uma vez que nenhuma das demais mulheres corresponde aos seus padrões de exigência e moral, apaixona-se por ela. Com pena de seu sofrimento, Afrodite, deusa do amor, transforma a escultura em uma mulher de carne e osso, com quem o rei finalmente se casa (BULFINCH, 2002). No conto de Colasanti, “Verdadeira história de um amor ardente”, um homem solitário esculpe sua mulher ideal, utilizando-a para sua vontade até o momento em que se cansa dela e, do mesmo modo que a criou, a destrói (COLASANTI, 1986).

seus/suas leitores/as novas construções e significações a partir de histórias facilmente reconhecidas, como percebemos na minificção a seguir:

Perdida estava a meta da morfose

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

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

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

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

Numa clara referência ao conto maravilhoso “A princesa e o sapo”, essa minificção promove uma leitura moderna e, ao mesmo tempo, uma nova visão das princesas que protagonizam essas histórias. A moça, sem o título de princesa, demonstra ter o controle de sua vida, sendo ela a tomar a iniciativa de levar o sapo para a cama. Num tom paródico, não é o príncipe bonito, mas o asqueroso, em sua diferença, que dá prazer à personagem. Assim, quando ele se metamorfoseia em homem, perde seu encanto, pois se torna apenas mais um “semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama”.

Segundo sugere Cechinel, em *Contos de amor rasgados*, desde o título, Colasanti faz transparecer a ideia de rompimento com o socialmente disposto, especialmente em relação às figuras femininas, para questionar e expor novos caminhos e possibilidades à “nova mulher”:

Já no título da obra, esse movimento de abertura para o conseqüente extravasamento de sentidos e sentimentos é descrito em um jogo de oposições entre o enredo tradicionalmente oferecido à mulher pela sociedade e pela literatura – o amor – e o rompimento com os estereótipos e as convenções em tal enredo, os quais, após rasgados, deixam entrever o que mantinham escondido e permitem emergir novos caminhos para relacionamentos entre homens e mulheres. Seguindo a mesma metáfora, as minificções da obra expõem diferentes visões sobre os sentidos e sentimentos atribuídos às mulheres, atacam-nas com ironia e humor ao revelá-las em oposição constante – tensa e intensa – com o que se esconde em seu avesso e abrem espaço para que venham à tona denúncias e renovações tão ansiadas pelas mulheres de então (CECHINEL, 2013, p. 65).

Assim, não é de admirar que, dentre os temas “rasgados” por Marina Colasanti, destaquem-se os diretamente relacionados à mulher, como os estereótipos de gênero, a violência contra as

mulheres e a sexualidade feminina. A violência contra a mulher, em suas diversas formas – desde a psicológica, perpassando a desvalorização e anulação da identidade feminina, chegando ao feminicídio¹³ –, é retratada em contos como “Para que ninguém a quisesse”, “De água nem tão doce”, “Como se fosse na Índia”, “Verdadeira estória de um amor ardente”, “Com a honra no varal”, “Uma questão de educação”, “Tudo na manga” e “De um certo tom azulado”.

A autora discute, ainda, questões relacionadas ao sexo, ao corpo e ao desejo feminino sob dois grandes vieses: a partir do ponto de vista masculino conservador, sendo a mulher reprimida e sufocada, em minificções como “De fato uma mulher preciosa”, “Por preço de ocasião”, “O leite da mulher amada”, “Quando já não era mais necessário” e “De floração”; e através dum ponto de vista mais livre e igualitário, que exalta o desejo e o prazer sexual da mulher enquanto “dona de seu próprio corpo”, como nos textos “Perdida estava a meta da morfose”, “Prelúdio e fuga” e, principalmente, “No silêncio que o sol queima”.

Em contos como “Sem novidades no front”, “Sem novidades no front II”, “Canção para Hua Mu-Lan”, “A honra passada a limpo”, “No aconchego da grande mãe”, “Ela era sua tarefa”, “Apoiando-se no espaço vazio” e “Nunca descuidando do dever”, observamos o estereótipo do papel feminino como esposa e mãe, às vezes defendido, outras vezes questionado e até mesmo ironizado. Encontramos personagens ainda em total identificação com os papéis mais tradicionais e avidamente apegados às certezas que tais papéis lhes garantem, vivendo situações falsas quando esses papéis já deixaram de existir e lutando contra as próprias leis da natureza para sua manutenção.

Embora a minificção colasantiana, muitas vezes, ultrapasse o limite de 200 palavras proposto por Zavala, ela é caracterizada dessa maneira por possuir as demais marcas da escritura pós-moderna, como natureza intertextual, escrita elíptica e ambígua e finais e títulos catafóricos e implícitos, sempre envolvendo o/a leitor/a, convidando-o/a a uma ressignificação e elaboração de novas leituras para além do fim do texto. Essa possibilidade, dentre outras que exploraremos a seguir, tornam a minificção colasantiana um terreno fértil para o desenvolvimento do grotesco.

¹³ O feminicídio, conforme a Lei n.º 13.104/15, é uma forma qualificada de homicídio, tendo como vítima a mulher em situação de violência de gênero. Opto pelo uso do termo, pois, dentre seus objetivos para inclusão no código penal, está chamar atenção e dar visibilidade ao assassinato de mulheres, como acredito que Marina Colasanti busca fazer ao incluir essas situações em suas minificções.

2.3 Minificação e grotesco: pontos de convergência

Ao estudarmos a minificação de modo simultâneo com o grotesco, podemos perceber possíveis aproximações entre esse gênero literário e essa categoria estética, sendo seu caráter insubordinado, a presença do humor e a exigência de uma postura crítica por parte de seu/sua leitor/a alguns desses vieses possíveis. Esses caminhos aproximam os objetos deste estudo e fazem da minificação um espaço fértil para o desenvolvimento do grotesco.

Em seus estudos sobre o grotesco, Mary Russo tece interessantes argumentos que demonstram que o feminino, embora tenha sido comumente explorado na estética do grotesco, foi relegado por autores considerados clássicos, como Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin. Entretanto, a proposta desses autores constitui, para a pesquisadora, as “duas formações discursivas que dominam a discussão contemporânea” (RUSSO, 2000, p.19) e, de certo modo, contribui na construção do grotesco feminino, pois a pesquisa de Russo realinha os estudos já realizados por esses pesquisadores, trazendo o grotesco feminino ao cerne da discussão. Como podemos perceber no capítulo intitulado “Lá em cima, lá fora – acrobacias, o grotesco e a crítica”, em que a pesquisadora propõe uma inversão da proposta bakhtiniana que associa o grotesco ao inferior e demonstra novas possibilidades para o grotesco feminino a partir da ideia de mulheres no céu, como as mulheres que pilotam aviões e as acrobatas.

Assim, a construção do grotesco como estranho, associado à proposta de Kayser, e como carnavalização, comumente associado às ideias de Bakhtin, servem de suporte para o desenvolvimento das ideias de Russo para o grotesco feminino e também embasam teoricamente as discussões desta dissertação. Essas duas correntes não são opostas, mas oferecem diferentes visões que ampliam as perspectivas dessa categoria estética e, em alguns momentos, chegam, ainda que por caminhos distintos, a convergir.

Fernanda Lima, em seu trabalho “Do grotesco: etimologia e conceituação estética”, aponta como concordância entre os teóricos do grotesco a atribuição de uma natureza subversiva a essa categoria estética. Para essa pesquisadora, com quem concordo, seja por meio de traços horripilantes, seja por traços satíricos, o grotesco tem sua origem na subversão das normas artísticas e culturais vigentes. Isso é demonstrado nas pinturas de Rafael Sanzio, artista renomado e canônico, que também representou motivos grotescos, mantendo-os, entretanto, sempre às margens, enquanto a pintura principal ocupava o centro.

Entretanto, esse posicionamento do grotesco, como sempre, à margem, não é um estilo criado pelo pintor renascentista, mas antecede às pinturas de Rafael, como podemos perceber na imagem a seguir, retirada da *domus aurea*:

Figura 1 – Domus aurea



Fonte: <<http://im-akermariano.blogspot.com.br/2011/07/domus-aurea.html>>. Acesso em: 02 maio 2018.

Como mostrado na gravura, nos acervos em que a estética do gótico foi inicialmente encontrada, as imagens que a caracterizam estavam localizadas nas bordas, principalmente de painéis e colunas. Esse viés de insubordinação é também presente na proposta de Mary Russo, pois, conforme essa autora, é da oposição com o outro, a norma, que o gótico surge. Esse caráter subversivo é perceptível desde a primeira definição como categoria, no *De Architectura de Vitruvius* (c.27 a.C.), que apontava o gótico “como um repositório das associações artificiais, frívolas irracionais entre coisas que a natureza e a arte clássica mantinham escrupulosamente afastadas” (p. 15-16), em contraste com o estilo clássico.

Assim, o gótico surge da insubordinação às normas, sendo, por isso, desde então, marginalizado a uma posição menor, entendido como "simples elementos decorativos fantásticos sem implicações morais" (RUSSO, 2000, p. 17), bem diferente da arte clássica e moralista “cristã”. Ao mesmo tempo, embora rebaixado pela crítica, que não considerava como arte, apenas decoração, modelos que deformavam o corpo humano clássico ao mesclá-lo com outras formas assimétricas, como ramos, flores e animais, sendo que esse corpo poderia ser simetricamente reproduzido, o gótico tornou-se muito popular, sempre “ao lado de outras obras de arte sérias” (RUSSO, 2000, p. 18). Essa postura deu ao gótico um caráter

“superficial e marginal”, o que, por sua vez, aproxima-o da construção do feminino e também da minificação.

Como gênero literário, a minificação tem, em sua natureza híbrida, sua característica mais evidente. Para Zavala, “a minificação é um gênero híbrido não apenas em sua estrutura interna, mas também na diversidade de gêneros aos que se aproxima” (ZAVALA, 2007, n.p).¹⁴ Isso é demonstrado, no Brasil, por, em seu desenvolvimento como gênero, a minificação se aproximar de pelo menos três gêneros literários distintos: o conto, a crônica e a poesia, dificultando sua classificação e gerando controvérsias entre críticos/as e estudiosos/as. Essas discussões mantêm a minificação às margens, de acordo com a crítica canônica, e, ao mesmo tempo, no centro da escrita contemporânea, pois atraem cada vez mais leitores/as e estudiosos/as que tentam compreendê-la e analisá-la (ZAVALA, 2007, n.p).

A presença do humor é outra característica marcante da minificação e muito recorrente em *Contos de amor rasgados*. Entretanto, mais que o humor risível, o humor presente na minificação é muitas vezes ácido, alcançado através da utilização de recursos como a paródia e a ironia. Esse gênero literário torna-se um terreno fértil para o desenvolvimento do grotesco, uma vez que esse traço, subversivo nos termos de Bakhtin, encontra-se “no cerne” do grotesco (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 57).

Ao pesquisarmos esse traço, entendemos que, mais que um estado de ânimo, o humor cumpre importantes funções sociais. Assim como o riso, o humor tem um papel propositivo, é intencional. Para Bergson (2001, p. 101), o riso não é puramente prazer, mas carrega consigo uma intenção não confessa de humilhar e, com isso, corrigir. Desde os gregos, o riso sardônico, ou o do vencedor diante do indivíduo vencido, era uma expressão extremamente humilhante. O riso dessacraliza o sagrado e o temido – rir do temido é, muitas vezes, a maneira de reagir e diminuir o medo – à medida que também estigmatiza indivíduos e classes, exercendo, assim, uma função dupla e ambígua: excludente, mas ao mesmo tempo coesiva, pois não se ri sozinho, o riso ocorre em conjunto (ainda que não haja outro fisicamente presente), reafirmando os sentimentos e os vínculos do grupo.

Para Bonfim (2003, p. 13), dentre as situações que nos fazem rir, rimos do *disparatado*, tudo o que para nós é excessivo ou desapropriado, que contraste com nosso cotidiano. Rimos também de *deformações*, por isso o sucesso da caricatura que, além de facilmente entendida, destaca degradando determinados traços ou atitudes. E rimos por

¹⁴ No original: “La minificación es un género híbrido no sólo en su estructura interna, sino también en la diversidad de géneros a los que se aproxima”.

comparação, por essa razão, sotaques, raças, sexos e nacionalidades são símbolos frequentes de matérias humorísticas. Ou seja, rimos do desvio, do que foge das normas e de padrões social e culturalmente impostos, rimos do grotesco.

Esse é outro ponto de convergência entre os estudos dos teóricos do grotesco. Ao abrir seus estudos sobre o grotesco, Kayser descreve e analisa a história de um mestre penteeiro presente num dos contos de Gottfried Keller. Após narrar as peripécias da personagem em seu intuito de enriquecer e a posterior competição em que se envolve com outros dois penteeiros com o mesmo objetivo que o dele, acrescido do desejo de conseguir a mão de uma moça interessada da cidade, que o leva à desgraça e à ruína, passando por situações de humor mórbido, Kayser conclui que, “no começo, rimos dos arenques, dos lápis, dos meteoros; mas aos poucos, à medida que a atmosfera se tornava cada vez mais tensa, o riso se converteu em sorriso angustiado e, finalmente, desapareceu de todo” (KAYSER, 2013, p. 13). Assim, o humor grotesco, para Kayser, não é alegre, mas angustiante.

Para Sodré e Paiva,

A equação mais simples desta categoria estética será: Grotesco = Homem # Animal + Riso. Daí partem as modalidades atinentes à escatologia, à teratologia, aos excessos corporais, às atitudes ridículas e, por derivação, a toda manifestação da paródia em que se produza uma tensão risível, por efeito de um rebaixamento de valores (o barthos retórico), quanto a identidade de uma forma (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 57).

Nessa ideia, o grotesco como fenômeno surge em situações em que um homem/mulher excede todos os limites regulamentados pela civilização, bebendo ou fazendo sexo, mesmo sem sede ou sem limites de tempo, agindo de modo primitivo e instintivo, como se atribuem a animais. Ao assumir esses riscos, o ser estaria, então, numa zona de fronteira entre o humano, moldado pelas regras e convenções sociais, e o animalesco, movido por seus instintos primitivos, pois, para esses autores, em clara referência ao baixo corporal proposto por Bakhtin, ignorando as convenções sociais, “a incidência de funções relativas às partes baixas do corpo tende a ser maior do que a de valores atinentes às elaborações intelectuais e espirituais” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 57). É nesse limite entre o humano e o animal, acrescido de qualquer possibilidade de riso, mesmo nervoso ou temeroso, que surge o grotesco.

O cômico é, assim, um traço recorrente e fundamental no grotesco. Entretanto, esse humor, mais que riso, gera reações ambíguas, como repulsa, angústia e asco, ao trazer à tona representações de um mundo distorcido, mas, acima de tudo, esse riso sempre tem um caráter

crítico, como ocorre na minificação. Nesse gênero, mais que uma ferramenta estética, o humor funciona como um posicionamento crítico diante do mundo e um recurso de compressão da história ao mínimo possível, sendo fortemente explorado por Marina Colasanti nas minificações de *Contos de amor rasgados*. Assim como a ironia, o humor como recurso estético-narrativo tem presença marcante, dado seu poder de evocar, em especial nessas estruturas mais breves, mais de um sentido, como percebemos na minificação a seguir:

Uma questão de educação

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

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

É perceptível que a conclusão irônica apresentada pela autora aumenta o choque do brutal assassinato narrado, trazendo ainda mais à tona a violência infligida à esposa, pois, ao marido – supostamente traído – incomoda mais a visão de cabelos na comida do que suas próprias ações macabras que resultam na horrível cena do cozimento da cabeça decapitada da esposa. O riso resultante dessa minificação não é alegre, mas “nervoso, inquieto e temeroso” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 57), um riso grotesco.

A título de exemplo, na já citada minificação “Uma questão de educação”, encontramos, como gatilho para a violência narrada, a impressão que tem o marido de estar sendo traído pela esposa. Em nenhum momento do texto há provas de que o fato seja real, assim como Bentinho projeta sobre Capitu uma traição, na conhecida história de Machado de Assis, a personagem julga-se traída e, conseqüentemente, no direito de limpar sua honra através do assassinato (ASSIS, 1996).

Esse tipo de crime, feminicídio, é também o tema da minificação “Com a honra no varal”, a qual lemos a seguir:

Com a honra no varal

Preparando-se para abrir o nicho na parede, não tinha dúvidas: a esposa adúltera seria emparedada viva. E enquanto ela trancada no banheiro aguardava seu destino, ele, talhadeira em punho, esmerava-se no acerto justiceiro, consciente de que o tempo de espera, compassado pelas batidas soturnas do martelo, prolongava o suplício. [...] De pé entre os escombros da parede, ele baixa lentamente o martelo, deixa pender a talhadeira. Sim, conclui, talvez seja melhor esquecer os tijolos, e fechar a abertura apenas com uma porta (COLASANTI, 1986, p. 185).

Na minificação acima, como em “Uma questão de educação”, encontra-se, mais uma vez, a reação de um marido supostamente traído, que assume a função de justiceiro no acerto de contas com a adúltera, a qual será emparedada viva. Numa clara referência ao conto de Poe, “O barril de amontilhado” (1896), a personagem vai, pedra a pedra, prolongando o suplício da vítima, que espera no banheiro seu destino, sem nenhuma possibilidade de defesa. O riso característico do grotesco revela-se na conclusão irônica apresentada pela narrativa: no fim, o justiceiro desiste do assassinato, construindo uma porta ao invés de uma parede. Entretanto, essa mudança ocorre não por ação de sua consciência, demonstração de afeto ou culpa por planejar tirar a vida de outrem, mas apenas por calcular o que perderia com a ausência da mulher. Além disso, como resultado do humor ácido tão recorrente no grotesco, na minificação e, especialmente, em *Contos de amor rasgados*, a substituição da parede por uma porta não exclui a aplicação da pena à mulher, apenas altera sua gravidade, pois, ao invés da condenação à morte, a personagem é condenada ao cárcere privado.

É interessante que, na época da publicação de *Contos de amor rasgados*, era ainda comumente aceita no Brasil a ideia de assassinato em defesa da honra, o que dava aos homens poder e legitimidade em suas ações, ainda que extremas, contra suas esposas. A prerrogativa de legítima defesa da honra tem sido usada no Brasil desde a época de colônia portuguesa, como defesa do réu no intuito de revogar a pena por um homicídio qualificado (RAMOS, 2010). Esse privilégio, mesmo tendo sido retirado da Constituição desde sua versão de 1930, continua sendo utilizado (e funcionando) como argumento para a absolvição de assassinos no Brasil, como comprova o estudo “Legítima Defesa da Honra: Ilegítima Impunidade de Assassinos - Um Estudo Crítico da Jurisprudência Brasileira”, realizado pelas advogadas Silvia Pimentel, Juliana Belloque e Vanessa Pandjarian. Dos 42 crimes analisados pelas autoras, todos ocorridos entre os anos de 1999 e 2003, e cujas defesas utilizaram o argumento de legítima defesa da honra, 23 réus foram absolvidos pelo júri em primeira instância (PIMENTEL; PANDJIARJIAN; BELLOQUE, 2006).

O que a minificação colasantiana induz seus/suas leitores/as a questionar desde o fim do século passado é, hoje, ainda mais atual. Mesmo com a implantação da Lei Maria da Penha em 2006, centenas de mulheres seguem sendo vítimas de violência diariamente, só no Brasil, sendo o ciúme e o sentimento de posse por parte dos companheiros as principais motivações para esses crimes. Esse fato comprova o caráter crítico e questionador dessas minificações que, ao utilizarem-se do grotesco, exigem a participação do/a leitor/a, que, mais que ativar seus conhecimentos prévios, também é induzido/a a questionar os valores sociais nos quais está inserido/a. Essa característica é o que faz a arte social, como nos diz Antonio Candido,

pois é capaz de produzir “sobre os indivíduos um efeito prático, modificando sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (CANDIDO, 2006, p. 30).

As minificções de escrita sintética, como as de Marina Colasanti, exigem uma leitura ainda mais perspicaz que outros tipos de texto. Para Zavala, textos breves são “uma forma de narrativa muito mais exigente para sua leitura que o romance realista ou o conto de extensão convencional” (ZAVALA, 2006, p. 50).¹⁵ Dada sua condensação, que terminam por suprimir certos contextos intratextuais, e a utilização de estratégias, como a hipertextualidade, as minificções acabam por exigir do/a leitor/a um repertório de leitura anterior e extratextual para serem apreciados ou até compreendidos, o que, por sua vez, o/a envolvem ainda mais no universo da narrativa. Sendo esta a principal virtude da minificção: “arrancar o leitor de um estado de contemplação e trazê-lo à ação” (OLIVEIRA, 2016, p. 71).

No caso da minificção de Marina Colasanti, seus textos, ainda que breves e aparentemente leves, servem de denúncia e levam o/a leitor/a a repensar a situação imposta às mulheres na sociedade, principalmente na família, como afirma Maria Lúcia David. Para essa pesquisadora, a autora “[...] contribui na formação de um leitor crítico; procura restaurar a discussão que a sociedade deve fazer quando repensa o papel de cada um de nós: o lugar do homem e da mulher, do sujeito, e assim resgatar a cidadania perdida” (DAVID, 2001, p. 98).

Essa relação do texto com seu/sua leitor/a vincula-se ainda à noção de “unidade de efeito” proposta por Poe e citada por Cortázar, que pode ser definida como a competência que o conto possui de ser “capaz de atuar no leitor como uma espécie de abertura [...] em direção a algo que vai muito além do argumento literário contido no conto” (CORTAZAR, 2006, p. 152), o que é resultado das leituras das minificções colasantianas. Essa necessidade de um/a leitor/a ativo/a e sua consequente reflexão e encaminhamento ao pensamento crítico fazem da minificção um excelente espaço para o desenvolvimento do grotesco.

Para Kayser, o grotesco é produzido em três esferas, sendo elas: a criação, a composição ou a obra propriamente dita e a recepção dessa obra. Nessa concepção, o grotesco não é definido apenas pelos monstros e aberrações presentes na obra, mas nos efeitos causados em seus/suas leitores/as. Assim, para ser considerada grotesco, de acordo com o crítico alemão, a obra, nesse caso, literária, precisa atuar sobre seus/suas leitores/as de modo a causarem neles/as reações, principalmente de estranhamento (KAYSER, 2013, p. 156), como

¹⁵ No original: “una forma de narrativa mucho más exigente para su lectura que la novela realista o el cuento de extensión convencional”.

ocorre nas minificções de Marina Colasanti: seus finais surpreendentes e, muitas vezes, abruptos geram reações que vão do riso, quase sempre nervoso, ao choque e à náusea, destacando, desse modo, as violências físicas e simbólicas a que são submetidas suas personagens em relações denominadas, na coletânea, de amorosas, guiando, dessa maneira, o/a leitor/a ao reconhecimento e à reflexão.

Em seus estudos, Sodré e Paiva sistematizam as espécies do grotesco como categoria estética. Para os pesquisadores, o grotesco assume as mais diversas modalidades expressivas, sendo as principais o grotesco escatológico, que faz referência a dejetos, secreções, partes baixas e demais situações escato ou coprológicas; o grotesco teratológico, que se refere, de modo risível, a monstruosidades, deformações e aberrações; o grotesco chocante, que pode aparecer de modo teratológico ou escatológico, mas com objetivos sensacionalistas, como os comumente utilizados nos programas de auditório da televisão brasileira; e o grotesco crítico, que se associa diretamente à expressão criadora e à vida cotidiana, no intuito de promover inquietações e reflexões, trazendo à tona pessoas, formas e situações que a sociedade tenta ocultar.

Para esses autores, o grotesco crítico “é, assim, um recurso estético para desmascarar convenções e ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ora expondo de modo risível e tragicômico os mecanismos do poder abusivo” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 65). Em conformidade com essa ideia, André Feitosa afirma que o grotesco atua como “[...] um dispositivo questionador das sociedades que não toleram os seres desviantes” (FEITOSA, 2011, p. 7). Nesse sentido, acredito que o estranho, o disforme e os desvios nos padrões sociais recorrentes na obra de Marina Colasanti atuam no papel questionador que seus textos apresentam. Isso é perceptível, pois muitas das personagens femininas descritas pela autora são seres desviantes dos conceitos tradicionais de comportamento que moldam o ideal feminino, como o corpo perfeito, a virgindade, o matrimônio e a maternidade, e são submetidas a diversas violências que, através do humor, as narrativas realçam.

Para Julio Cortázar, já citado escritor argentino, um bom conto deve gerar, no seu final, uma espécie de abertura, proporcionando ao/à leitor/a uma nova visão sobre o que lhe cerca. É o que nos fazem os textos breves de Marina Colasanti: após a leitura, resta ao/a leitor/a questionar a si mesmo/a e aos valores que a minificção, como um espelho, nos reflete.

3 “PARA QUE NINGUÉM A QUISESSE”: O GROTESCO FEMININO EM *CONTOS DE AMOR RASGADOS*

Isso lhe parece estranho? Que a ave engaiolada queira ver o fim das gaiolas, senhor?

Angela Carter

Grotescas. Foram assim nomeadas as imagens encontradas nas paredes das passagens subterrâneas das termas de Titus e nas ruínas da *Domus Aurea*, o palácio dourado de Nero, descobertas em escavações no ano de 1480. Seu estilo, que em muito se diferenciava dos ideais de ser humano, cujos corpos eram perfeitamente simétricos e fechados, valorizados pelos renascentistas, trazia à tona motivos artísticos que, segundo historiadores, sempre existiram, mas foram relegados pelos classicistas: seres mitológicos híbridos entre humanos e animais, corpos amalgamados ou que brotam de flores ou emaranhados delas (KAYSER, 2013).

Denominada como vindo da gruta, em referência às cavernas onde os afrescos foram encontrados, essa manifestação estética é marcada por um espírito de liberdade e rebeldia e, talvez por isso, mostra-se, no decorrer dos séculos, capaz de gerar reações tão contraditórias e heterogêneas quanto seus motivos. À época de seu descobrimento, causou repulsa em muitos, recebendo o caráter de arte falsa por corromper os princípios clássicos, em especial, os de fidelidade à natureza e à verdade; e, ao mesmo tempo, gerou fascínio por promover um espírito de liberdade e uma arte mais lúdica que os padrões oficiais de beleza. Nem as críticas incisivas, como as de Giorgio Vasari, impediram a popularização e disseminação do grotesco, tampouco sua realização por artistas renomados, como Rafael Sanzio (KAYSER, 2013).

Surgido no século XVI e inicialmente relacionado às artes plásticas, esse conceito se configurou de forma mais acabada na literatura no Romantismo, através da teoria do grotesco apontada por Victor Hugo, em seu *Do grotesco e do sublime*, no qual o autor afirma ter o grotesco um “papel imenso”, estando por toda a parte e criando desde o disforme e o horrível ao cômico e o bufo (HUGO, 2002, p. 30-31).

Para Wolfgang Kayser, primeiro pesquisador do século XX a dedicar-se ao estudo do grotesco, a descoberta dos afrescos em 1840 foi um estímulo ao descentramento dos domínios da forma que vigoravam nas artes, até então. O que evidencia o caráter marginal, não oficial e subversivo dessa categoria estética que, para Mikhail Bakhtin, outro conhecido pesquisador dessa estética, sempre existiu, mesmo antes de ressurgir na Renascença. Para esse teórico, as manifestações descobertas e denominadas como grotesco eram “apenas um fragmento do

imenso universo da imagem grotesca que existiu em todas as etapas da antiguidade e que continuou existindo na Idade Média e no Renascimento” (BAKHTIN, 2013, p. 29).

Essa ideia é também reafirmada pelo já citado teórico alemão, que, embora tenha tentado produzir uma análise etimológica da categoria estética, ressalta que o grotesco, como fenômeno artístico, é muito anterior à sua denominação através do termo “vindo da gruta”, instituído após as descobertas do século XV. Para esse estudioso, inclusive, uma história completa da estética grotesca “deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega [...] e outras manifestações poéticas” (KAYSER, 2013, p. 17) que vão além de seus estudos e abrem possibilidade para novas pesquisas e visões desse fenômeno.

Assim, perpassando diferentes épocas, o grotesco adquire suas peculiaridades em cada período histórico. Essa categoria tem, dessa forma, um caráter mutável, variando “de acordo com os valores estéticos do período histórico, de artista para artista, e mesmo no âmbito da fruição estética de espectadores particulares” (SANTOS, 2009, p. 136), o que constitui um obstáculo à sua conceitualização e o torna um “terreno movediço” para os que buscam uma definição universal desse fenômeno.

Essa indefinição possibilita que o grotesco se manifeste de diferentes formas em diferentes épocas e culturas, pois a estrutura dessa categoria estética é, desde sua origem, subversiva, o que, como já discutimos no capítulo anterior, o aproxima da minificação. Para Feitosa (2011), o grotesco é de difícil definição, mas facilmente identificável, uma vez que essa categoria é intrinsecamente relacionada aos padrões apontados pela sociedade, estando, assim, em constante evolução.

Para Sodré e Paiva, o grotesco é capaz de ser característica homogeneizante das mais distintas situações: de frases a obras literárias, perpassando comportamentos e atitudes. Esses autores trazem, inclusive, a fim de demonstrar essa inquietude do grotesco, 12 situações em que essa categoria se faz presente, embora de maneiras extremamente diferentes. Dentre essas, encontram-se desde as festas chamativas promovidas pela classe denominada, no fim do século XX, como “emergente”, até as gafes cometidas por políticos, as críticas feitas a essas figuras públicas através de charges, ironias e performances e, principalmente, os programas televisivos que apresentam “aberrações”, como o “Domingão do Faustão”, o “Programa do Ratinho”, o “Programa do Gugu” e outros que, seguindo um modelo já utilizado em décadas anteriores, por outros programas de auditório, como os apresentados por Chacrinha e Silvio Santos, conseguem audiência explorando as misérias humanas e os

indivíduos considerados aberrações, como anões, obesos, mutilados, alcoólatras e mendigos (SODRÉ; PAIVA, 2014).

Cabe, aqui, ressaltar que, embora os exemplos apontados por Sodré e Paiva refiram-se a situações ocorridas até o fim da década de 1990 e que, desde então, algumas limitações foram impostas no intuito de reduzir comportamentos midiáticos como os acima descritos.¹⁶ Ainda assim, o grotesco e, enfático, o feminino, segue sendo fortemente explorado em construções midiáticas, especialmente em programas televisivos, como “Casos de Família”, “Programa do Ratinho” e outros, como os apresentados por Gugu Liberato, Geraldo Luís e Rodrigo Faro.¹⁷

Ao mesmo tempo, *reality shows* como *Big Brother*, *A fazenda* e *Power Couple*, em que pessoas comuns e “famosas” são confinadas e protagonizam as mais diversas cenas, que vão de banhos públicos a provas exaustivas, e as esperadas brigas e barracos confirmam seus espaços na televisão brasileira, alcançando e mantendo altos picos de audiência. Ainda nesse contexto, noticiários de notícias trágicas e violências, como os apresentados por José Luiz Datena e o falecido Marcelo Rezende, substituído por Luiz Bacci, exploram as situações de extrema violência, apenas não mais exibindo os corpos das vítimas abertamente, demonstrando o fascínio que o grotesco exerce na cultura de massa.

Enfim, ainda que atualizados, exemplos como os relacionados por Sodré e Paiva demonstram o quão movediço é o terreno do grotesco e, ao mesmo tempo, comprovam sua presença quase que onipresente na sociedade contemporânea, operando através de deslocamentos de sentido, de situações absurdas, capazes de gerar reações que permeiam o horror, o riso, o espanto e a repulsa, num fenômeno grotesco.

É interessante perceber, também, como os exemplos acima listados desembocam na associação quase que naturalizada feita entre o grotesco e o feminino. Em grande parte das situações grotescas divulgadas na mídia, apresentam-se estereótipos femininos, especialmente os relacionados a mulheres desafortunadas, de cabelo desgrenhado e sem dentes, ou aquelas que gritam e xingam palavrões em programas de auditório, muitas outras agarrando-se umas às outras pelos cabelos. No caso dos programas policiais, destacam-se a exploração de

¹⁶ <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2008/resumos/R10-0362-1.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2018.

¹⁷ Este último, inclusive, teve um de seus quadros, denominado “Arruma meu marido”, condenado judicialmente por tortura física e emocional ao submeterem um dos participantes, inscrito pela mulher e só ciente de sua participação diante das câmeras, à extração de 12 dentes em apenas dois dias, no intuito de “embelezar” o homem apontado como feio e desarrumado, longe dos padrões de beleza pregados pelo programa. Ver: <<https://www.revistaforum.com.br/arruma-meu-marido-record-e-rodri-go-faro-sao-condenador-por-tortura-fisica-e-emocional/>>. Acesso em: 20 out. 2018.

femicídios e outras situações protagonizadas por mulheres, como o caso de Fabíola, uma mulher flagrada em uma situação de traição, que foi filmada e exibida no programa então apresentado por Marcelo Rezende, ganhando repercussão nacional. No caso desse jornalista, era também grotesco seu modo de se referir à repórter Fabíola Gadelha que, em suas entradas ao vivo no programa, era apresentada como “rabo de arraia”, em clara referência à sua forma física.

Essa associação do grotesco com o feminino não parte de ideias modernas. No modelo de grotesco corporal proposto por Bakhtin, sua representação maior é a figura da bruxa velha, senil e grávida, uma imagem que invoca a morte e a vida ao mesmo tempo, num movimento cíclico, que caracteriza, para esse autor, o grotesco. Essa representação, para Mary Russo, é um movimento regressivo, que retorna a própria identificação etimológica da palavra “grota com o útero, e com a mulher como mãe” (RUSSO, 2000, p. 45). Nessa visão, o corpo feminino incorpora-se ao grotesco pelo viés anatômico, pois a gruta ou caverna, “baixa, escondida, terrena, escura, imanente, visceral”, aproxima-se como metáfora do corpo feminino “anatomicamente cavernoso” e, ao mesmo tempo, valoriza imagens tradicionais como as da “mãe terra, da bruaca, da feiticeira e da vampira”, numa clara associação entre esse corpo e “os elementos primordiais”, como a terra (RUSSO, 2000, p. 13).

Entretanto, esses pressupostos trazem consigo riscos. Identificar o corpo feminino como “um espaço interior oculto” aproxima-o, conseqüentemente, do visceral, em que excrementos e secreções, principalmente as relacionadas a emoções, menstruação e gravidez, como sangue, lágrimas, vômito, causam repulsa e repugnância aos homens, rechaçando o feminino, ou cavernoso, a um lugar de abjeção (RUSSO, 2000, p. 14). Nesse contexto, tomando como exemplo as fotografias bulímicas de Cindy Sherman, que expõem vômitos e outras matérias putrefatas juntamente com corpos deformados e fragmentados, Mary Russo afirma que essas fotografias literalizam a relação metafórica entre o feminino e a abjeção do corpo, expondo “a semelhança estranha, não idêntica entre o feminino e o grotesco” (RUSSO, 2000, p. 14-15).

Citando Hélène Cixous, Mary Russo aponta que essa semelhança estranha associa o grotesco com o feminino, uma vez que o corpo feminino, marcado pelas constantes modificações ocasionadas por alterações hormonais, menstruação e gravidez, é encarado como incompleto, secretante, “sem começo nem fim” (RUSSO, 2000, p. 84), ao mesmo tempo em que é também descrito como local de “excesso de desejo” (RUSSO, 2000, p. 83), sendo, assim, possuidor de excessos e faltas característicos do corpo grotesco.

Entretanto, o grotesco feminino se apresenta não apenas como uma categoria estética e corporal, mas também engloba papéis sociais e comportamentais que os indivíduos desempenham, ou devem desempenhar, espaço esse demarcado por riscos e excessos ultrapassados por aquelas que, de alguma maneira, seja por sua configuração corporal, seja por suas atitudes, subvertem os cânones socialmente impostos. Corpos e comportamentos femininos são moldados por padrões do que são aceitáveis, o que, nas sociedades ocidentais, determinam peso, altura, cabelo, numeração de sapatos, modo de se vestir, de falar e agir como normais ou exagerados. As dissidentes dessas regulações são taxadas de exibicionistas, assanhadas e, muitas vezes, criticadas e excluídas ou isoladas de grupos sociais por, inclusive, outras mulheres. A minificação a seguir, de modo simples, demonstra essa noção trazida por Mary Russo:

Tentando se segurar numa alça lilás

Entrou no elevador.

A um canto, outra mulher segurava firme debaixo do braço uma enorme bolsa de couro lilás.

– Que ousadia, uma bolsa lilás! – sorriu ela.

– Acabei de dizer a um homem que o amo – respondeu a outra – Então entrei numa loja e, entre todas, escolhi essa bolsa. Eu precisava sentir nas mãos a minha audácia. Não sorriu. Agarrou-se náufraga na alça (COLASANTI, 1986, p. 107).

Nessa minificação, encontramos duas personagens a quem, aqui, nos referiremos como A e B, cujo encontro trivial no elevador é marcado pelo estranhamento materializado na bolsa da personagem B, fato que, rapidamente, capta a atenção da outra mulher. Nesse sentido, cabe destacar a hibridez genérica a que nos referimos no capítulo anterior como traço recorrente da minificação como gênero: pode-se perceber, no texto acima, a presença do caráter circunstancial, comumente presente na crônica. Essa particularidade apresenta-se no fato de a cronista, nesse caso, a minificcionista, como uma observadora atenta, captar um pequeno acontecimento do dia a dia, que poderia, facilmente, passar despercebido – sinais da vida que diariamente deixamos escapar – e transformar-lhe num núcleo estruturante de outros núcleos, fazendo de uma simples situação um diálogo sobre normas e padrões, de vestimenta a comportamentos, a que são submetidas, principalmente, as mulheres. Ao mesmo tempo, esse quadro nos remete à teoria do conto de Julio Cortázar, pois, metaforicamente, é possível imaginar a fotografia em preto e branco das duas mulheres no elevador, em que se destaca, como único objeto colorido, a “enorme bolsa de couro lilás”.

Ao diferenciar-se da paleta de cores clássica que domina e padroniza a moda feminina, a bolsa da personagem B funciona como um desvio, uma materialização da ousadia e da

audácia da personagem que se submeteu aos riscos e julgamentos ao expor seus sentimentos a outro. Entretanto, expor-se é sinônimo de desproteger-se, colocar-se em perigo, o que nem sempre é vantajoso ou positivo, como demonstra a ausência de alegria da personagem B, que não sorri, mas é retratada como uma vítima de naufrágio, na instabilidade do mar.

Assim, ao se deixar sair de sua zona de conforto, a personagem B se submete à instabilidade da exposição que, para Mary Russo, embora seja permitida aos homens, para as mulheres transforma-se num risco perigoso:

Para uma mulher, expor-se tinha mais a ver com uma espécie de descuido e perda da noção de limites: as donas de coxas grandes, velhas e cheias de celulite exibindo-se na praia, com as bochechas vermelhas de blush, rindo alto ou com uma alça de sutiã aparecendo – principalmente se frouxa e encardida – estavam imediatamente condenadas [...] qualquer *mulher*, poderia se expor ao ridículo se não tivesse cuidado (RUSSO, 2000, p. 69).

Nesse contexto, qualquer uma que tenha a coragem de se arriscar, por ultrapassar de algum modo os limites a que somos social e culturalmente coagidas a seguir, seja por uma alça suja de sutiã à mostra, seja por usar uma bolsa lilás ou, até mesmo, por tomar a iniciativa de cortejar um homem, pode se expor ao ridículo e transformar-se num ser grotesco. Esse perigo é uma constante a todas as mulheres que, para evitá-lo, precisam seguir as regulações morais e políticas sociais que postulam “a negação radical, o silêncio, a retração, a invisibilidade e as ousadas afirmações de performance, impostura e disfarces femininos (pureza e perigo)” (RUSSO, 2000, p. 70), com algumas mudanças e adaptações, como reguladores do gênero feminino.

Percebe-se, então, como o risco da exposição é diretamente relacionado à noção de limite que define quem, quando e como deve agir de modo a ser ou não aceitável, de acordo com padrões pré-estabelecidos social e culturalmente. E essa ruptura de padrões é característica do grotesco. Como definem Sodré e Paiva:

[...] **o grotesco funciona por catástrofe.** Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos como “caóticos” ou da geometria fractal, que implica irregularidade das formas, mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 24, grifo original).

Nessa definição de grotesco proposta pela dupla de pesquisadores da Universidade Federal do Rio de Janeiro, destaca-se a função catastrófica atribuída a essa categoria estética. Nessa visão, para que essa categoria se manifeste, é necessário que haja uma ruptura de padrões e de previsíveis repetições. Entretanto, quem ou o que constrói esses padrões e

canoniza as formas de modo que o diferente, o disforme, o que destoia dessa norma seja considerado grotesco? Essa questão é também levantada por Mary Russo já em suas considerações iniciais. Para a crítica, o grotesco, mais especificamente como categoria corporal, “emerge como um desvio da norma” (RUSSO, 2000, p. 24), ou um excedente dela. Nessa perspectiva, o grotesco pode se configurar nas imagens mais heterogêneas, desde as fantasmagóricas até as asquerosas, assustadoras e risíveis.

Partindo do conceito de Michel Foucault de que “a normalização é um dos grandes instrumentos de poder na era moderna, suplementando, se não substituindo, outros sinais de status e condições sociais” (RUSSO, 2000, p. 23), Mary Russo aponta que o grotesco, como desvio dessa norma, não é um mal a ser evitado, mas uma possibilidade produzida por essa normalização. Assim, um ser heterogêneo contrapõe-se ao meio homogeneizador, causando dissonância e perturbação, como acredito que fazem as personagens colasantianas.

Nesse espaço homogeneizante, o corpo feminino torna-se um espaço promissor para o desenvolvimento do grotesco. A título de exemplo, numa sociedade que privilegia corpos magros como modelos a serem seguidos e divulgados, a mulher gorda encarna tudo o que é socialmente rejeitado, estando, nas palavras de Mary Russo, “mais sobrecarregada de projeções do que de gordura” (RUSSO, 2000, p. 38), pois expõe a irrealdade projetada na mídia e a homogeneização dos corpos a que somos culturalmente submetidos. Dessa mesma forma, os aleijões e as imperfeições, o velho, o doente, aquele que não alcança a simetria por lhe faltar partes tampouco corresponde aos padrões idealizados de juventude e beleza, aqueles que fogem das normas ou as excedem são considerados, pelos ditos “normais”, como grotescos.

Para Mary Russo, o corpo grotesco apresenta, em sua superfície, inscrições de idade, estrutura física, classe, etnia e sexualidade, e tem sua identidade deformada pelas forças da normatização (RUSSO, 2000, p. 10), podendo ser descrito como tipos sociais ou certa iconografia feminina (RUSSO, 2000, p. 27). Nesse sentido, embora não seja esse o objetivo da pesquisadora, ela recorre a estereótipos do grotesco feminino até mesmo como forma de recordar as constantes associações dessas imagens ao grotesco no Ocidente e nos apresenta uma determinada iconografia feminina, os quais associam o corpo feminino ao grotesco. Imagens como a “Medusa, a Bruaca, a Mulher Barbada, a Dona Gorda, a Mulher Tatuada, a Mulher Indisciplinada, a Vênus Hotentote, a Mulher Faminta, a Histérica, a Vampira, a Personificação da Mulher, as Gêmeas Siamesas e a Anã” (RUSSO, 2000, p. 27) são recorrentes tipos representantes do grotesco feminino, nos quais se incluem também as

feministas raivas e bravosas, ou *suffragettes*, que atuaram em movimentos sociais em favor dos direitos das mulheres, e ainda pode-se adicionar uma

[...] extensa lista que acrescentariam a essas curiosidades e aberrações aquelas condições e atributos que associam esses tipos com desvios sexuais e sociais contemporâneos, e os problemas femininos mais comuns com processos e partes do corpo: doença, velhice, reprodução, não-reprodução, secreções, caroços, inchaços, perucas, cicatrizes, maquiagem e próteses (RUSSO, 2000, p. 27).

São assim as personagens colasantianas: velhas, secretantes, gordas, surdas, míticas, travestis... Reflexos dos estereótipos apontados por Mary Russo, que, de modo tão costumeiro, aproxima o feminino do grotesco. Para Susana Funck, em Marina Colasanti, a construção do corpo feminino é um dos seus principais temas (FUNCK, 2016). Editora durante 20 anos de uma revista feminina cujas capas são sempre estampadas por mulheres estereótipo que, nos séculos XX e XXI, aproximam-se daquelas bem sucedidas (e resolvidas) profissional e amorosamente, com carreira e família bem estruturadas e habilmente equilibradas em corpos perfeitamente atléticos, Marina Colasanti constrói, em *Contos de amor rasgados*, personagens completamente diferentes das que estampam as capas e os miolos de publicações voltadas para o público feminino. Nessas minificções, as mulheres retratadas em relações ditas amorosas apresentam corpos híbridos, excessivos, gordos, disformes, secretantes, como os listados por Mary Russo como representantes da estética do grotesco.

Nesse contexto, sistematizo as minificções que analiso a seguir em quatro categorias distintas: *aberrações*, em que se encontram as personagens ditas monstruosas, ou anomalias da natureza, cujos corpos são excessivos, como a gorda e a mulher barbada; *mulheres mutantes*, na qual estão aquelas cujas marcas do grotesco não podem ser, ainda, explicadas pela ciência ou reproduzidas fora do discurso, como a mulher-orquídea e a mulher-pérola; *mulheres míticas*, minificções que revisitam mitos clássicos, como o das sereias e o de Prometeu; e *maternidades grotescas*, como sua denominação nos adianta, personagens que assumem a maternidade de modos destoantes dos padrões tradicionais, rejeitando ou controlando esse estado de acordo com sua vontade.

Ao mesmo tempo, cabe salientar que essas categorias, assim como as visões de Kayser e Bakhtin sobre o grotesco, não são estanques ou excludentes, mas, muitas vezes, se relacionam entre si, podendo, por exemplo, uma minificção se aproximar de duas ou mais categorias simultaneamente, como a personagem de “O prazer, enfim, partilhado”, cujo canibalismo a colocaria junto das aberrações, entretanto, a presença do mito de Prometeu é

uma característica tão forte nessa minificação que opto por situá-la no eixo das mulheres míticas. Isso também acontece com as protagonistas de “O leite da mulher amada” e “Apoiando-se no espaço vazio”, minificações classificadas sob a categoria de maternidade por, a primeira, por ironizar a posição das mulheres que se comportam como mães de seus parceiros e, a segunda, por questionar a obrigatoriedade do ser mãe como traço constitutivo do ser mulher. Entretanto, as personagens dessas minificações poderiam, facilmente, encaixar-se como aberrações.

Aproveito para reafirmar que essas minificações, valendo-se da forma crítica do grotesco, atuam como dispositivos questionadores, nas palavras de André Feitosa (2011), dos modelos de corpos e comportamentos que tentam padronizar os indivíduos. Em cada minificação que vemos a seguir, inúmeros fios surgem a cada leitura, o que nos permite, como leitores/as, tecer novos olhares e reflexões referentes aos lugares, corpos e comportamentos social e culturalmente atribuídos às mulheres e, ao mesmo tempo, destecer modelos e posturas que, de tão naturalizados, reproduzimos ou reafirmamos, mesmo sem nos aperceber.

3.1 Mulheres aberrações: entre gordas e barbadas

Para Mary Russo, aberrações, ou *freaks*, denominam indivíduos cujas identidades corporais são consideradas anormais ou não convencionais, como mulheres barbadas, gêmeas siamesas, anãs, indivíduos com os mais diversos aleijões, obesas mórbidas... Enfim, aberrações da natureza, “literalmente, o demonstrador do maravilhoso poder divino” (RUSSO, 2000, p. 89). Seres que, por muito tempo, foram, e ainda são, exibidos como curiosidades em feiras e circos e, com as novas tecnologias, em programas televisivos e narrativas fílmicas.

A ideia da aberração como um indivíduo anormal, muitas vezes exposto em jaulas ou palcos a uma plateia, opõe-se à proposta bakhtiniana de realismo grotesco (RUSSO, 2000, p.90). Para Bakhtin (1999), o corpo grotesco era livre e em estado de constante expansão, não existindo separação entre plateia e artistas no carnaval medieval, festa popular que o crítico russo considera fundamental no entendimento do grotesco como fenômeno estético. Entretanto, para Mary Russo (2000), a aberração e o grotesco se sobrepõem como categorias corporais. Assim, não há como separar a aberração do grotesco, sendo o monstro uma das criaturas mais relacionadas com essa categoria corporal.

Nesse contexto, a mulher barbada era considerada uma aberração por exhibir, no rosto, uma característica fortemente relacionada tanto ao masculino quanto à masculinidade, a

barba, tornando-se, assim, um ser grotesco. É o que acontece com a personagem da minificção a seguir:

Prova de amor

“Meu bem, deixa crescer a barba para me agradar”, pediu ele.

E ela, num supremo esforço de amor, começou a fiar dentro de si, e a laboriosamente expelir aqueles novos pelos, que na pele fechada feriam caminho.

Mas quando, afinal, doce barba cobriu-lhe o rosto, e com orgulho expectante entregou sua estranheza àquele homem: “Você não é mais a mesma?”, disse ele.

E se foi (COLASANTI, 1986, p. 165).

Embora a minificção não traga uma descrição inicial da personagem, dadas as características desse gênero, em especial a brevidade, percebe-se que, a princípio, a personagem é dotada de um corpo feminino comum, sem traços físicos disformes ou marcantes, o que não agrada ao homem com quem se encontra romanticamente envolvida, que lhe pede que deixe crescer a barba. Aquele corpo comum é transformado num corpo transgressor, inclusive em sentido biológico, uma vez que a barba feminina, que, naturalmente, é resultado de uma disfunção hormonal, conhecida como hirsutismo feminino, que faz nascer em mulheres pelos em lugares comuns aos homens, na personagem colasantiana, é construída artificialmente, no intuito de agradar ao outro.

Vale ressaltar que a própria característica física é um traço marcado pelo excesso: é o excesso hormonal que, biologicamente, resulta no crescimento de barba em mulheres. Na minificção, num “supremo esforço de amor”, a personagem consegue forçar seu corpo a produzir e, com isso, tecer os fios de uma “doce barba”, tornando-se, enfim, estranha ou grotesca. Por fim, a personagem, ao lograr ter o rosto coberto de pelos como pedia seu amado, é rechaçada ao seu lugar de aberração: o homem a abandona em razão de sua anormalidade, embora esta tenha sido por ele pedida e para ele construída.

A minificção traz consigo uma forte carga de ironia. Desde seu título, “Prova de amor”, que, remetendo às demonstrações ditas românticas, muitas vezes excessivas, com o objetivo de garantir a existência de sentimentos ao/à parceiro/a, antecipa as ações da personagem que, como prova de amor, faria o (im)possível para cumprir com o que lhe fora pedido, o que realmente se cumpre no texto, principalmente na inversão presente no final, quando a demonstração de afeto torna-se objeto de estranheza e repúdio.

Essa característica irônica é bastante recorrente nas minificções de *Contos de amor rasgados*, pois, como já discorri ao me concentrar nas características desse gênero literário, utilizando-me das ideias de Bakhtin também nesse conceito, a minificção exige uma leitura

ativa. Nesse sentido, a ironia, provocada muitas vezes na escrita colasantiana pelo estranhamento e pelo inesperado, convida seu/sua leitor/a “a fazer o seu próprio raciocínio” (DUARTE, 2006, p. 21), ao mesmo tempo em que, de modo intencional, expressa mais do que é apresentado de modo explícito, transmitindo informação e uma atitude avaliadora (HUTCHEON, 2000, p. 28).

Tem-se então, em “Prova de amor”, uma crítica a relacionamentos abusivos que exigem das mulheres excessivos agrados, muitas vezes até impossíveis, aqui representado pelo ato de tecer uma barba masculina num rosto feminino. O grotesco funciona, nessa minificação, como elemento que gera estranheza e prende a atenção do/a leitor/a, direcionando-o/a ao fato de que casos de violência psicológica e simbólica, como o aqui retratado, ocorrem através da imposição de padrões elevados e inatingíveis às vítimas que, ainda que logrem alcançá-los, nunca serão suficientes para satisfazerem ao agressor.

Ao mesmo tempo, a autora põe no cerne dessa minificação o quanto corporalidades femininas são predominantemente moldadas pela idealização masculina. Ainda que os modelos sejam transformados – depilada ou cabeluda –, seguem sendo padrões impostos pela sociedade patriarcal, na minificação representada pela figura do namorado. Os pelos da protagonista colasantiana não fazem dela uma anti-mulher, como a proposta por Izabel Brandão, pois, diferente da liberdade que a manutenção dos “pelos indesejáveis” representa nas personagens de Grace Nichols, defendendo a mulher *in natura* em oposição às bonecas fabricadas pela indústria, a barba da mulher construída por Marina Colasanti é uma representação da prisão que os ideais sociais e culturais forçadamente naturalizam nas mulheres (BRANDÃO, 2005, p. 112). Não importa quão anti-natural ou dolorosa seja a imagem proposta, cabe às mulheres moldarem seus corpos de acordo com esse padrão, ou serão consideradas grotescas.

Assim, mais que a biologia, é a sociedade e a cultura que constroem a ideia de aberração e, paralelamente, de grotesco. Ao referir-se ao conceito de aberração, Mary Russo afirma que:

Isso não quer dizer que os indivíduos *freak* nasceram *freak*, apenas que os fazem parecer como “monstros reais, vivos” na intersecção entre suas apresentações em shows de aberrações, na fotografia, no cinema, nos discursos biológicos e, cada vez mais, na eugenia, tudo sustentando este ilusionismo (RUSSO, 2000, p. 96).

Assim, a ideia de que a mulher barbada, juntamente com outros indivíduos caracterizados como *freaks*, é uma monstruosidade digna de ser exibida e capaz de promover

emoções e assombro, num reconhecimento da existência de monstros modernos que pareciam perdidos dadas as explicações e avanços da medicina, é resultado da ampla divulgação dessa ideia através de discursos culturais e biológicos. Essa situação, nas palavras de Mary Russo, comprova a relação inseparável entre espetáculo, corpo e política, aqui vista como “aspectos distorcidos e hiperbolizados da cultura dos meios de comunicação” (RUSSO, 2000, p. 102).

Entretanto, antes que sigamos a discussão a esse respeito, cabe comentar que, do mesmo modo pelo qual a cultura de massa utiliza a barba feminina na iconografia de corpos grotescos num sentido negativo, exibindo esses corpos como aberrações, nos últimos anos, tem se promovido uma contra-cultura em que a mulher barbada é vista como um modelo de empoderamento feminino. Tomo como exemplo, a modelo e ativista britânica Harnaam Kaur, que, dotada de uma farta barba desde a adolescência, foi alvo de *bullying* e enfrentou diversas e dolorosas sessões de depilação com o intuito de se adequar aos padrões sociais. Após situações de automutilação e pensamentos suicidas, a modelo conseguiu superar e, hoje, divulga ideias de autoaceitação através de seu perfil em mídias sociais.¹⁸

Retornando ao argumento de que o conceito de aberração e, por equivalência, o de grotesco é construído cultural e socialmente, podemos afirmar que, no contexto das sociedades ocidentais, a mídia e os meios de comunicação estipulam e divulgam padrões corporais normalizadores. Esses padrões constroem a ideia de que apenas corpos magros são saudáveis e próprios para serem exibidos, estipulando “modelos estigmatizantes para as mulheres que não se enquadram” (BRANDÃO, 2005, p. 109). Nessa conjuntura, o corpo gordo torna-se grotesco e a imagem da mulher gorda, em oposição ao corpo magrinho ou da mulher ampulheta, tão divulgada pelos anúncios publicitários e pelas redes sociais, aparece como um risco, um excesso a ser evitado.

Para Mary Russo, “a imagem da mulher gorda funciona literalmente para ‘degradar’, com seu corpo degradado, aqueles aspectos repudiados de produção e ‘riscos de superprodução’” (RUSSO, 2000, p. 38). É essa imagem construída por Marina Colasanti, através das personagens das minificções “Para sua eterna juventude” e “Bela como uma paisagem”. Ambas, excessivamente gordas e em constante processo de expansão, representam bem a proposta bakhtiniana de corpo grotesco:

¹⁸ <<https://www.instagram.com/harnaamkaur/?hl=pt-br>>. Acesso em: 05 set. 2018.

Para sua eterna juventude

Era gorda como a lua, lisa como mármore, branca como um cisne. E diante do espelho, durante horas, perdia-se em cuidados com pele constantemente azeitada, que longas massagens tornavam mais macia que massa levedada. Ao marido, de partida para frequentes viagens pedia presente sempre semelhante, potes de cremes e unguentos das mais variadas procedências, que com suas essências de flores e raízes logo desapareciam, tragados pela gula daqueles poros.

Mais gorda fazia-se a cada dia, cedendo a pele sem esforço à expansão das carnes. Aumentavam apenas a delicada transparência e a necessidade de lubrificação. Razão pela qual, de volta de mais uma estada em país alheio, ele não trouxe somente delicados frascos, mas um imenso pote de creme facial, capaz de atender com generosidade às exigências sempre crescentes.

Recebendo-o no topo da escada, olhos acesos de expectativa, ela desatarraxou lentamente a grande tampa redonda. Untuoso, brilhante, sedoso, o conteúdo parecia atraí-la para um paraíso de delícias. Ao qual ela não resistiu. Sentou-se no último degrau, botou o pote entre as coxas, e mergulhando os dedos em concha no creme perfumado, começou a comê-lo (COLASANTI, 1986, p. 119-120).

Bela como uma paisagem

Casou com ela porque pressentiu, debaixo da seda do vestido, uma certa ânsia indócil das carnes, desejo de expansão, ainda não realizado. E embora no princípio, ainda magra, lhe parecesse agulha perdida no palheiro dos lençóis, logo percebeu que não se enganara.

Fome e gula habitavam a esposa. Com que prazer os lábios faziam-se em ponta sugando sopas, mamando o licor dos bombons, chupando os ossos das aves enquanto a língua procurava o secreto tutano. Com quanta volúpia aqueles mesmos lábios se arreganhavam abrindo espaço para que os pequenos dentes pontiagudos afundassem nas carnes, arrancassem nacos do pão, dilacerassem as frutas, partindo, mascando, moendo incessantes, sempre sob o comando de um novo desejo.

E, como se tocados pelo próprio movimento dos maxilares, estufavam-se os peitos, enchiam-se as coxas, o corpo todo ampliava suas fronteiras, curvas surgiam onde antes se adivinhava o perfil dos ossos, volumes inchavam as antigas planícies. Já não cabiam as roupas, faziam-se pequenos os sapatos.

Seduzido, ele acompanhava o levedar. Não precisava mais procurá-la entre os lençóis. Onde quer que se virasse, onde quer que apoiasse a mão, lá estava ela macia, enorme, acolhedora, cheia de saliências onde segurar, cheia de consistências em que afundar os dedos.

Desdobrando-se o corpo da mulher, fez-se necessária cama maior. E quando mesmo essa não foi mais capaz de contê-la, outra foi encomendada, perfazendo superfície de muitos metros quadrados, e exigindo, por sua própria dimensão, ser colocada na sala.

Agora, impossibilitada de levantar-se, já que as pernas não lhe suportariam o peso, a mulher consumia em sua imensa cama as bandejas de guloseimas que o marido, solícito e constante, providenciava. Nem sobravam farelos, que ela catava com a ponta dos dedos e, entrefechando os olhos, depositava extática sobre a língua.

Mais e mais aumentava a mulher. Há muito havia estourado a pulseirinha que ele lhe pusera no tornozelo. Há muito desistira de vestidos ou camisolas. Nua, sua branca imensidão jazia sobre os lençóis, perdido o sexo entre as dobras da carne, invadindo o espaço por ancas e nádegas.

Olhando o pálido ventre que em dunas se estendia como um deserto, o homem pensava que em breve também aquela cama não seria suficiente. Teria então que transportar a mulher para o ar livre, onde nada tolhesse o seu crescer.

E haveria de chegar o dia da sua maior beatitude, quando, deitado no cume do seio esquerdo, veria o sol se pôr atrás do direito (COLASANTI, 1986, p. 157-158).

O grotesco nessas duas minificções aparece na configuração corporal das personagens: embora a segunda personagem se transforme no decorrer da narrativa, ambas são obesas. Mais que isso, seus corpos estão em constante expansão, não havendo limites capazes de contê-los. Em “Para sua eterna juventude”, a pele cedia a cada dia “sem esforço à expansão das carnes”; enquanto que, em “Bela como uma paisagem”, os limites físicos da casa vão se tornando cada dia menores diante da expansão da personagem: gradativamente, a cama já não mais lhe suporta, o quarto se torna pequeno para abrigá-la, numa projeção de que, em breve, a casa não mais a comportará.

Para Bakhtin, o corpo gordo é um símbolo da intensa interação entre o humano e o mundo proporcionado pela excessiva ingestão de comida e bebida. Assim, ao comer, “o homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz em seu corpo, faz dele parte de si” (2002, p. 245), como faz a personagem de “Para sua eterna juventude”. O que se inicia como um ritual de beleza, constantemente incentivado pela cultura de consumo através da ideia de manutenção de corpos jovens, sem marcas de idade ou cicatrizes, ironizada pelo próprio título da minificção, a lubrificação corporal através de cremes e óleos hidratantes torna-se uma obsessão que cresce gradativamente no decorrer da narrativa e desemboca na ingestão do cosmético pela personagem, só então alcançando o êxtase.

O comer em excesso é ainda mais enfatizado em “Bela como uma paisagem”, em que a voz narrativa se detém por um largo momento, para narrar com riqueza de detalhes as ações dos lábios, da língua e dos dentes da personagem. A expansão dessa descrição, destacada pela presença de diversos verbos associados ao comer – sugar, mamar, chupar, arreganhar-se (a boca), afundar (os dentes), arrancar, dilacerar, partir, mascar e moer –, é digna de nota, pois, como já vimos no capítulo anterior, dentre os principais traços constitutivos da minificção, encontra-se a brevidade, que restringe as descrições textuais ao indispensável. Assim, essa utilização exagerada de verbos relacionados com o comer atua na construção da ideia irônica que a narrativa faz da personagem: confinada e cevada como um animal num regime de engorda é como se restringe a vida da mulher após o casamento.

É interessante observar que, se na minificção “Prova de amor” a personagem é abandonada ao configurar-se como grotesca, nas duas minificções acima, a gordura, que caracteriza seus corpos como grotescos, não é motivo de repúdio, mas de incentivo e valorização. Em “Bela como uma paisagem”, a possibilidade de que a personagem engorde é o que atrai a figura do marido e o motiva a casar-se com ela. Nessa minificção, a magreza é vista como algo negativo, como percebemos na descrição inicial da personagem, que, enquanto magra, perdia-se na cama como “agulha perdida no palheiro dos lençóis”. Essa

descrição vai se tornando positiva à medida que a personagem se avoluma, como uma massa a levedar.¹⁹ Nesse processo, a gordura vai apropriando-se do corpo da personagem: “estufavam-se os peitos, enchiam-se as coxas, o corpo todo ampliava suas fronteiras, curvas surgiam onde antes se adivinhava o perfil dos ossos, volumes inchavam as antigas planícies”, resultando num corpo totalmente desviante dos padrões midiáticos: cheio, volumoso, cujas fronteiras não podem ser delimitadas, mas estão sempre em processo de expansão.

O corpo gordo, aqui, não gera repulsa ou abjeção, mas é objeto de sedução e desejo: se antes a personagem era magra e perdia-se entre os lençóis, agora, gorda, ele não precisa mais procurá-la, pois, dada a sua imensidão, onde quer que ele se vire a encontra “macia, enorme, acolhedora, cheia de saliências onde segurar, cheia de consistências em que afundar os dedos”. Gorda, ela é então descrita de modo sensual e atraente, a vagina perdida entre a imensidão branca que a personagem se torna, inflando, ocupando espaços que antes não a pertencia “entre as ancas e as nádegas”, para deleite do marido. Entretanto, o clímax do prazer só será alcançado quando a personagem não mais coubesse na casa e, transportada para a parte externa, iria se fundir à natureza, como uma montanha por trás da qual o homem poderá ver o sol se por.

Segundo Izabel Brandão (2011, p. 19), o grotesco feminino produz uma torção que pode levar a uma espécie de renascimento/regeneração através da palavra/voz, transformando algo negativo em positivo. É o que faz a minificação de Marina Colasanti ao propor uma visão erotizada de um corpo socialmente transformado em abjeto: a visão da mulher gorda colasantiana produz tanto prazer e erotismo, em seu espectador, quanto qualquer outro corpo esguio divulgado pelos meios midiáticos. Desse modo, tornando um corpo desviante o foco da narrativa e razão de contemplação e desejo, o grotesco atua de uma maneira afirmativa. O que, para Mary Russo, é uma das possibilidades tornadas possíveis através do grotesco. Para a pesquisadora, “esta categoria pode ser usada afirmativamente para desestabilizar as idealizações da beleza feminina, ou para realinhar os mecanismos de desejo” (RUSSO, 2000, p. 82), como percebemos nas minificações acima.

Entretanto, as mulheres gordas de “Bela como uma paisagem” e “Para sua eterna juventude”, embora suscitem desejo e satisfação através de seus corpos grotescos, numa inversão dos padrões ocidentais que privilegiam corpos magros como objeto de cobiça,

¹⁹ É interessante que, em ambas as personagens, o ato de engordar é descrito como a ação do fermento em uma massa: crescem, levedam, se avolumam. Em “Para sua eterna juventude”, a descrição inicial da personagem – gorda, branca e lisa – poderia descrever bem qualquer mistura alimentícia em processo de crescimento. Ao mesmo tempo, a descrição das personagens reitera a visão tradicional e singular que Marina Colasanti apresenta do feminino, sempre branco, nunca incluindo visões mais plurais e inclusivas em suas narrativas.

recaem no mesmo estereótipo tradicionalista presente em “Prova de amor”: a satisfação do masculino, não da mulher. A questão da colaboração do opressor com o oprimido, conforme aponta Izabel Brandão, em seu artigo sobre a *Vênus Negra* (2015, p. 112), se apresenta no silenciamento e na passividade das personagens, que aceitam sem resignação as mudanças corporais incentivadas pelos maridos. A minificação nos permite, assim, rever nossas próprias posturas, muitas vezes colaboracionistas, quando não apenas aceitamos a coerção dos modelos impostos, como as personagens colasantianas, mas também os perpetuamos ao apontarmos aquelas que se atrevem a romper com essas ideias como exibidas ou grotescas, como relata Mary Russo, no trecho que uso como epígrafe desta dissertação.

3.2 Mulheres-mutantes: entre ostras e orquídeas

A figura da mulher mutante é representada, nos estudos de Mary Russo, a partir da personagem Claire Niveau, no filme “Gêmeos, mórbida semelhança”, de David Cronenberg. Representada como uma atriz, alguém que sabe representar a feminilidade, as características físicas de Claire Niveau tanto enaltecem quanto enfraquecem essa identidade. Para Russo, a personagem torna-se grotesca ao menos de duas maneiras: por meio de seus comportamentos excessivos, que envolvem excesso de sexo e drogas, bem característico do que é apontado como padrão masculino, e por meio de seu corpo, também excessivo, pois apresenta três cavidades vaginais.²⁰ Esse distúrbio corporal da personagem, possível apenas no meio cinematográfico ou literário, é o que a caracteriza como mutante, ao invés de aberração: seguindo a proposta de Mary Russo, as aberrações são indivíduos com anomalias reais, cujas identidades são reforçadas como monstruosas a partir de convenções sociais, enquanto que as mutantes apresentam modificações corporais não possíveis num mundo real, como as três vaginas de Claire Niveau.²¹

Numa proposta mais próxima da bakhtiniana, as personagens das minificações a seguir apresentam corpos híbridos, numa mistura de ser humano com natureza. Cabe observarmos como Marina Colasanti constrói esses corpos e, ao mesmo tempo, utiliza-os como denúncia

²⁰ É interessante que nessa personagem, assim como no caso da gigante Ana, do romance de Angela Carter, o excesso de feminilidade representado em sua corporalidade (no caso de Claire, em suas três cavidades vaginais, e, no de Ana, em seu corpo imenso), não faz com que essas personagens “desempenhem a contento o papel feminino de esposa e mãe” (FUNCK, 2016, p. 256). Ao contrário, a gigante, estudada por Susana Funck, não tem resultados positivos em suas gestações, enquanto que a personagem citada por Mary Russo sequer consegue engravidar.

²¹ Até o momento da escrita desta dissertação, não foi divulgado nenhum registro da existência de indivíduos com três cavidades vaginais, apenas duas.

das relações abusivas vividas em muitos relacionamentos. Na minificção “De floração”, é também retratada a questão do envelhecimento como mal a ser evitado, como podemos perceber:

De floração

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

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

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

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

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

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

Que o marido vem colher entre os dedos. Para depois, cuidadoso, segurando a tesoura nas duas mãos, podar em sangue a matriz (COLASANTI, 1986, p. 97-98).

Nessa minificção, o grotesco feminino configura-se a partir da construção de um corpo que floresce, ramifica, expande seus limites a partir dos seios da personagem, de onde brotam orquídeas. Até florear, o corpo feminino, aqui reduzido aos seios da mulher, foco da voz narrativa, passa por diferentes estágios, que vão desde o germinar até sua defloração pelo homem.

Cabe pontuar a importância que o título assume nessa minificção. Como o caráter minimalista da minificção não permite escolhas ao acaso, a opção da autora pela expressão formada por preposição e substantivo, “de” “floração”, ao invés do substantivo único, “defloração”, amplia a gama de sentidos que essa expressão produz. Quando pronunciados, tanto a expressão quanto o substantivo único resultam no mesmo som, confundindo-se e produzindo uma forte ambiguidade. O título pode, assim, associar a flor ao feminino, remetendo-nos ao seu período “de floração”, entre sua juventude e sua velhice, resultando na diminuição de sua beleza ou viço e na sua conseqüente desvalorização, numa sociedade que privilegia corpos novos e sem rugas. Ao mesmo tempo, o “de florar”, dividido, pode atuar como metáfora da ruptura do hímen feminino em sua iniciação sexual, muitas vezes,

literalmente marcada por sangue. Nesse último sentido, é possível repensar questões como a excessiva valorização da virgindade feminina através da idealização masculina. Vista como virtude ou valor, a virgindade, ou sua falta, é utilizada na sociedade patriarcal como estigma, até mesmo classificando mulheres como “casáveis” ou não, julgamentos aos quais não se submetem os homens.

Qualquer que seja o viés que decidamos seguir, é interessante refletir sobre a figura do marido apresentado nessa minificação, pois ele, inicialmente, se distingue das demais personagens masculinas dessa coletânea: cuidadoso e atencioso, o homem, nessa minificação, assume o papel de jardineiro, zelando pela floração feminina. Entretanto, esse cuidado, por fim, demonstra sua real natureza: o interesse da personagem não é na figura da mulher, mas no que ela pode lhe proporcionar a partir daquele doloroso florescer, a seiva. Ainda que a personagem possa florescer, não lhe é permitido demonstrá-lo, pois, em sua crueldade, o marido-jardineiro corta a flor no talo. Por fim, retirado o que interessa ao homem e impedido de voltar a crescer, o corpo grotesco é, então, marginalizado como os demais seres assim considerados. Uma cena semelhante se apresenta em “De fato, uma mulher preciosa”:

De fato, uma mulher preciosa

Adoeceu a mulher. Bebia água, banhava-se com leite, recusava comida, e não saía da cama. Entre as coxas, por vezes, uma baba irisada escorria, secando sobre a pele. Passado algum tempo, quis penetrá-la o marido, há muito ausente daquele corpo. Mas adentrando nas carnes, sentiu o impedimento. Então, retirando-se dela, mergulhou os dedos em pinça, e no fundo, além de pétalas e pistilo, rodeada de mucosas palpitantes, pescou, úmida, a pérola (COLASANTI, 1986, p. 53).

Nessa minificação, o corpo grotesco se caracteriza pela ênfase no baixo corporal, a vagina e os mucos e secreções expelidos pelo corpo feminino, palpitante e secretante, bem nos modelos bakhtinianos. A imagem da ostra atua como metáfora do corpo feminino, o que pode ser facilmente percebido até mesmo por uma leitura menos atenta, e denuncia a violência sexual a qual se submetem inúmeras mulheres, especialmente casadas. Na biologia animal, a pérola é resultado da invasão de parasitas que perfuram a concha da ostra, no intuito de reproduzir-se em seu interior. Essa invasão resulta em sofrimento para a ostra, que reage secretando madrepérola, cobrindo o invasor e impedindo sua reprodução. Assim, a pérola surge com a morte do intruso, sufocado pela ostra como modo de defender-se. No contexto das relações amorosas fracassadas, presentes em *Contos de amor rasgados*, a formação da pérola metafórica apresenta-se através da invasão do corpo feminino, perfurado pelo corpo do outro, o masculino, em busca de prazer e consequente reprodução.

Assim como na ostra, essa invasão resulta em sofrimento para a personagem, que adoece, perdendo a fome, banhando-se com leite, num ritual que atrai purificação e proteção, até a formação da pérola. A figura do marido mostra-se, mais uma vez, ausente e castradora: como na minificção anterior, seu interesse prioritário é em sua própria satisfação, o que é demonstrado no texto quando, não por melhora da mulher, mas pelo simples desejo masculino de penetrá-la, ele o faz, encontrando-se impedido pelo corpo estranho que se forma dentro do canal vaginal da esposa. No fim, o impedimento é retirado pelo próprio marido, que, com “os dedos em pinça”, numa referência ao termo médico, invade a intimidade feminina e pesca a pérola. Como os gêmeos do filme de David Cronenberg, a personagem masculina “conserta” a sexualidade da mulher mutante (RUSSO, 2000, p. 126-127).

Embora utilizemos a configuração corporal das personagens como critério em sua classificação como mutantes e aberrações, as personagens de “De floração” e “De fato, uma mulher preciosa” diferenciam-se das mulheres descritas na seção anterior, também por seus comportamentos. Enquanto a passividade e a submissão prevalecem nas posturas da mulher barbada e das mulheres gordas de Marina Colasanti, cujas características grotescas são construídas por e para as personagens masculinas, as mulheres mutantes presentes nas minificções acima esboçam, de algum modo, discursos de resistência. O que é confirmado pela metáfora da ostra em “De fato, uma mulher preciosa”, mas, principalmente, pelo esforço da mulher em “De floração” para prolongar seu estado floril, bebendo e bebendo, tentando evitar chegar ao seu estágio final, em que o homem retira de seu corpo o que tanto deseja, seja a juventude ou sua virgindade. Entretanto, é nas personagens presentes nas seções a seguir que o resistir se desenvolve de modos ainda mais expressivos.

3.3 Mulheres míticas: entre pássaros e sereias

As referências mitológicas são traços recorrentes na obra de Marina Colasanti, entretanto, na minificção de *Contos de amor rasgados*, além de reforçar os traços constitutivos desse gênero literário, a presença de seres mitológicos dialoga com o pensamento de Mary Russo (2000), demonstrando o quanto figuras femininas, como as sereias, a medusa e as bruacas, sempre compuseram o imaginário cultural do grotesco.

A presença da mitologia na construção das personagens femininas das minificções colasantianas, descritas a seguir, nos permite, mais que revisitar os mitos tradicionais, ressignificá-los, questioná-los e desconstruir as formas e os modelos tradicionalmente

divulgados na mitologia. Podemos perceber essa desconstrução na sereia da minificção “De água nem tão doce”:

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

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

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

Só uma vez, nos anos todos em que viveram juntos, ele a levou até a praia. De carro, as escamas da cauda escondidas debaixo de uma manta, no pescoço a coleira que havia comprado para prevenir um recrudescer do instinto. Baixou um pouco o vidro, para que entrasse ar de maresia. Mas ela nem tentou fugir. Ligou o rádio, e ficou olhando as ondas, enquanto flocos de espuma caíam dos seus olhos (COLASANTI, 1986, p. 77-78).

A sereia de Marina Colasanti é um ser duplamente desviante: sua corporalidade, híbrida de humano e peixe, foge dos padrões duma mulher morfologicamente “normal” e, ao mesmo tempo, não se encaixa no padrão construído culturalmente para as sereias, pois seu caráter submisso e manso a afasta dessas criaturas que, na mitologia, eram descritas como demônios, capazes de impor medo até no herói homérico Ulisses (HOMÈRE, 1998, canto XII). Desse modo, a personagem “viola noções habituais” (BAKHTIN, 1987, p. 29), tanto como mulher quanto como sereia, transgredindo normas fisiológicas e sociais e se caracterizando como um ser grotesco.

Ao mesmo tempo, em “De água nem tão doce”, Marina Colasanti joga com o termo “monstro”, quando o não humano, classificado corporalmente – a sereia –, não demonstra atitudes perversas, mas o ser considerado “normal” – o homem – tem atitudes monstruosas ao submeter a sereia a violências físicas e simbólicas, como mantê-la em cárcere privado, restringindo a uma banheira um ser nascido para navegar o oceano. Subjugando, assim, a noção de “natural” de humano/monstro e se associando ao grotesco como lugar em que “se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos” (KAYSER, 2013, p. 11).

Nessa minificção, Colasanti traz à tona a noção de feminilidade como um padrão socialmente construído e imposto: a sereia é domesticada desde pequena, a ponto de desenvolver qualidades socialmente aceitáveis à figura feminina, como doçura, submissão e restrição ao ambiente doméstico. Seriam essas imposições mais fortes que seus instintos de sereia? A minificção lança-nos esse questionamento, especialmente, em seu desenlace,

momento no texto em que a autora traz, em suas palavras, “o pulo do gato”: mesmo sendo a sereia domesticada e aparentemente mansa, o homem se vê na necessidade de pôr em seu pescoço uma coleira, comprada para “prevenir um recrudescer do instinto”. Ou seja, suas características de sereia seguem ali, mesmo ocultadas pelas canções de Roberto Carlos ou pela manta que esconde as escamas de sua cauda, o que a torna ameaçadora e capaz de modificar a realidade em que se encontra. Como a Penélope mitológica, que encontra no tear um modo de resistência, a sereia colasantiana se ocupa em trançar e destrançar continuamente seus cabelos, mesmo tingidos, numa clara demonstração de que seus instintos seguem vivos e latentes.

Mulheres castradas sexualmente, presas em cárcere privado ou existentes por e para contemplação da figura masculina são bem recorrentes na obra de Marina Colasanti, sendo a metáfora da mulher-pássaro²² bastante explorada para exacerbar a subordinação e o silenciamento aos quais estavam sujeitas as mulheres no Brasil, no início da década de 1980. No que se refere ao silenciamento da mulher, é notória, em toda a coletânea *Contos de amor rasgados*, a ausência de falas das personagens. Embora essa característica seja bastante explorada pela minificção, para garantir o controle de sua extensão, entendo que Marina Colasanti também o faz para provocar questionamentos referentes às posturas femininas. Esse fato é demonstrado na coletânea pela existência de apenas duas personagens com falas diretas – o namorado de “Prova de amor” e o pescador de “De água nem tão doce” –, ambas personagens masculinas, cujas falas realçam a dominação que exercem sobre as personagens femininas: a primeira solicitando o tecer da barba e, a segunda, o tingimento dos cabelos da sereia para a cor que ele entende que ela deve ter. Nenhuma das personagens femininas possui falas, apenas raras descrições de seus pensamentos, fortemente controlados pela voz narrativa. Entretanto, é a personagem Otília, de “Concerto de silêncio, para duas vozes²³”, talvez a mais silenciada, como podemos ver na minificção a seguir:

²² É interessante que a sereia também se encaixa nessa metáfora, pois, nos registros anteriores a Homero, as sereias eram descritas como mulheres-pássaro, não mulheres-peixe. Inicialmente, jovens companheiras de Perséfone desesperam-se após seu sequestro por Hades, implorando aos deuses asas para procurar a amiga perdida. Assim, o canto das sereias se origina dos gritos e apelos utilizados na procura de uma vítima de sequestro (VIVÊS, 2009, n.p). Desse modo, seu canto, originalmente, não é belo, mas agonizante e desesperador, um apelo por socorro triste e melancólico, como o canto da sereia colasantiana.

²³ Conforme a sistemática desta dissertação, a personagem de “Concerto de silêncio, para duas vozes” pode ser classificada como aberração, dada a ausência dos sentidos de audição e fala da personagem. Para que houvesse certo paralelismo entre a quantidade de minificções analisadas em cada categoria, optei, entretanto, em não utilizar essa minificção entre as aberrações, mas tornou-se impossível não retornar a ela ao discorrer a respeito do silenciamento das personagens presentes em *Contos de amor rasgados*.

Concerto de silêncio, para duas vozes

Surda era Otília.

Não ouvia as palavras de amor que ele dizia. Não ouvia as músicas de amor que ele cantava.

Deslizava os dedos sobre a boca do amado. E nada. Encostava o ouvido no violão. E nada. Nem som nem vibração chegavam até Otília.

Trancada no silêncio, sofria sem encontrar saída. Até que um dia, tomada de doce fúria, cravou os dentes no pinho que ele dedilhava. E penetrando pelos dentes, fluindo pelos ossos, infiltrando debaixo da pele, o som varou enfim, ofuscante, a cabeça de Otília.

Surda, porém, Otília não falava.

Não dizia do amor. Não dizia das músicas que agora lhe chegavam.

Pela mudez, sofria ele em busca de saída. Que encontrou ao cravar os dentes, em doce fúria, no branco ombro de Otília. Percorrendo os dentes, deslizando pelos ossos, impregnando toda a pele, ouviu a cadência suavíssima pulsar do som da amada, que enfim lhe chegava (COLASANTI, 1986, p.39).

Única personagem com nome próprio, o que, numa minificção, compõe uma intrigante exceção, seu nome contribui em sua construção: Otília, que nos remete ao prefixo *ot* relacionado ao ouvido, em termos médicos, é surda. Essa minificção é rica em aspectos formais²⁴, percebidos desde seu título que anuncia, num jogo de oposições, um concerto dito como de silêncio, mas protagonizado por duas vozes. É através do paralelismo entre as duas vozes anunciadas pelo título, a voz/ação masculina e a feminina, que o texto se constrói. A minificção, como num concerto, é marcada por dois atos, em que, no primeiro, protagonizado por Otília, há a descrição gradativa de seu isolamento, tendo como clímax o momento em que a personagem rompe finalmente o silêncio e alcança o som. O segundo ato, que tem a personagem masculina como foco, é construído como uma reação à ação feminina, através de estruturas paralelas como não ouvia/ não falava, sofria [ela] sem encontrar saída/ sofria ele sem encontrar saída...; o paralelismo repete-se em toda a parte final da minificção, diferenciando-se apenas em seu clímax, marcado pelo componente de violência física que não existe na conduta da mulher. A personagem de “Concerto de silêncio, para duas vozes” alcança assim, através da insubmissão, romper com o que lhe é imposto, mas como nos afirma Mary Russo (2000, p.14), sair do padrão acarreta riscos e, no caso de Otília, resulta na invasão de seu corpo pelo outro, retratada na minificção pela agressão através da mordida.

Marina Colasanti propõe, através de seus textos, a gradativa transformação da mulher – branca, heterossexual e de classe média, diga-se de passagem – no Brasil. Essas mulheres, assim como a surda Otília, promovem a construção do perfil que Colasanti afirma divulgar a partir de suas obras. Isso se percebe ao lermos as minificções de *Contos de amor rasgados*

²⁴ Aqui, particularmente, na análise dessa minificção, agradeço as considerações da professora Dr^a Elaine Raposo, que acrescentaram novos componentes à análise e ampliaram minha visão sobre essa narrativa.

cujas personagens transformam-se no decorrer da coletânea de colaborativas a mulheres dispostas a assumirem sua autonomia, mesmo que isso as configure como grotescas, como faz a protagonista de “Sem que fosse tempo de migração”:

Sem que fosse tempo de migração

Embora vivendo na gaiola há tantos anos, sua esposa não cantava. Nem ele a culpava por isso. Bastava-lhe a presença vivificando a casa.

Com quanto amor cuidava dela, trocando sua água todo dia, providenciando alimentos que só bem lhe fizessem à saúde. Com quanto encantamento a admirava na hora do banho, apesar do gesto habitual com que ela, sacudindo dos cabelos pingentes de cristal, o obrigava a trocar os jornais com que forrava o fundo. E era sempre com doçura que à tardinha, dando o dia por encerrado, cobria a gaiola com um pano.

Sim, a vida conjugal era cheia de alegrias, repetia para si mesmo quando, chegando em casa com um pacotinho de uvas, deparou com a portinhola aberta. Vazia, a gaiola pareceu-lhe subitamente inconsistente, agora que nada havia para reter seu olhar entre as varetas.

Chamou, sabendo que não teria resposta. Procurou nos quartos, olhou atrás de móveis e portas, lugares onde ela não estaria. Depois debruçou-se à janela como se ela tivesse podido voar, e em alguma cornija ou fio ainda o esperasse.

Mas lá embaixo as pessoas iam a suas vidas. E nenhum rosto era o rosto da mulher. Então colocou uma cadeira debaixo da gaiola, subiu, ergueu uma perna esgueirando-a com cuidado, levantou-se na ponta do outro pé, puxou para cima o resto do corpo. Só depois de entrar e fechar com cuidado a portinhola, percebeu que ninguém viria trazer-lhe a noite com um pano (COLASANTI, 1986, p. 203-204).

Nessa minificção, são perceptíveis algumas alterações comportamentais na personagem feminina. Embora, assim como a sereia, tenha sido silenciada por ter seu canto natural, as melopeias, substituído pelas canções que agradam ao seu agressor, a mulher pássaro vive numa gaiola, mas não canta. Entretanto, diferente da personagem de “De água nem tão doce”, em que apenas as lágrimas que escorrem de seus olhos em forma de espuma, nem tão doces como o título nos adverte, demonstram sua insatisfação, a mulher pássaro alça voo. Assumindo todos os riscos que se apresentam com a ideia de liberdade, ela abandona a sensação de conforto e segurança ironicamente representados na casa e no casamento como prisão, demonstrando a autonomia que “a nova mulher” poderia alcançar caso estivesse disposta a aceitar o perigo de se tornar uma exceção.

Entretanto, é a mulher-águia, numa revisão do mito de Prometeu, que rompe com todos os padrões até então estabelecidos nas personagens colasantianas. Essa mulher, como bem representa a figura imponente desse animal alado, é independente e capaz de buscar sua própria satisfação. Nessa minificção, que apresentarei a seguir, a autora volta a enfatizar o ato de comer, forte traço do grotesco bakhtiniano, sendo que, agora, a personagem come carne humana:

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, sempre fornecer-lhe alimento, satisfazer-lhe a gula.

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).

A mulher canibal, que retira diariamente um bife do fígado do marido, prisioneiro, é a protagonista dessa minificção. O grotesco, nessa personagem, não se manifesta em sua configuração corporal, uma vez que não se descreve fisicamente a personagem, mas em suas atitudes. Essa ideia se aproxima com o que defende Laurenny Lourenço da Silva, que, em sua tese de doutorado, analisou as obras da teatróloga argentina Griselda Gambaro sob o viés do grotesco feminino. Com base nos estudos de Mary Russo (2000), a pesquisadora afirma que

O grotesco feminino também apresenta essa característica de subversão do(s) lugar(es) estabelecido(s) para as mulheres [...] o corpo grotesco – nos moldes de Bakhtin – não necessariamente precisa estar presente na configuração corporal de uma personagem – feminina – para que ela seja grotesca, dentro da proposta de Mary Russo. O discurso é mais importante que a forma física da personagem. Suas relações, suas ações, e até mesmo seus silêncios, podem revelar marcas do que se configura como grotesco feminino (SILVA, 2014, p. 80).

Assim, não é exclusivamente a configuração corporal que caracteriza uma personagem como grotesca, mas os discursos que a constroem, de modo a se contrapor ou exceder às normas de comportamento ditas como femininas. Essa ideia se harmoniza do conceito de protesto discursivo defendido por Izabel Brandão (2010). Ao analisar as personagens de três poemas de Grace Nichols²⁵, Brandão vincula as imagens corporais construídas pela escritora, como a valorização festiva do corpo da mulher negra e gorda e a construção da anti-mulher (padrão criado por Brandão a partir da análise de outros poemas da poeta caribenha), peluda e livre, ao protesto discursivo, pois, ao rejeitarem os modelos forçadamente naturalizados

²⁵ Os poemas analisados por Brandão foram “Looking at Miss World”, “Who Was It” e “On Receiving a Jamaican Postcard”.

através da cultura e da mídia, os corpos dessas personagens se transformam num lócus de resistência (BRANDÃO, 2005). É o que ocorre nas personagens colasantianas: seja por seus corpos ou através de seus comportamentos, essas personagens transgridem o que social e culturalmente se projetam às mulheres.

Em “O prazer enfim partilhado”, a personagem apresenta-se como uma canibal, que busca, ao retirar pedaços do corpo do outro, sua satisfação, ao mesmo tempo, racionaliza a violência através de um instrumento cortante, a faca, retirando, dia a dia, apenas o necessário para sua satisfação e mantendo viva sua vítima, de forma bem destoante do comportamento emotivo comumente atribuído às mulheres.

Nessa minificação, encontramos uma forte carga irônica quanto ao papel masculino de provedor do lar. O marido, ocupando esse papel, torna-se vítima das convenções que o colocam nessa posição e satisfaz, com suas próprias entranhas, a mulher, que se orgulha do que “seu homem” é capaz de fazer. No ínterim, a personagem deseja livrar-se das correntes que a prendem, não pela ânsia de liberdade, mas no interesse de também aproveitar das delícias que seus esforços provêm à esposa, mas jamais a ele.

É clara, nessa minificação, a presença da intertextualidade. Colasanti representa a figura do marido acorrentado como Prometeu, restando à mulher o papel da águia que, diariamente, devora-lhe o fígado. Essa referência ironiza a função de provedor do lar imposta aos homens como o castigo que os coloca nessa posição de prisioneiro, mantenedor e espectador dos prazeres que eles próprios fornecem, mas também nos permite produzir outros olhares.

Ao pensarmos no Prometeu mitológico, recordamos que ele recebe seu castigo por roubar o fogo, metáfora do conhecimento, e entregá-lo aos humanos. Qual terá sido o crime do Prometeu colasantiano? É possível, principalmente nas construções de êxtase e satisfação feminina presentes no primeiro e no último parágrafo do texto, que sua infração relacione-se diretamente ao conhecimento do prazer feminino, que ele anseia roubar. A mulher, nessa minificação, ocupa o papel até então permitido apenas às personagens masculinas, objetificando a corporalidade masculina e reduzindo o homem a um fornecedor de prazer.

O desconhecimento masculino do prazer feminino é ainda mais ironizado nos dois últimos parágrafos dessa minificação. Neles, muda-se a perspectiva e o homem torna-se o protagonista. Conforme Mary Russo, o conceito de grotesco feminino “não garante a presença de mulheres nem exclui corpos masculinos ou subjetividades masculinas” (RUSSO, 2000, p. 25). Antes, o grotesco feminino mostra-se crucial para as formações de identidades independentes de gênero. Assim, no último parágrafo, encontramos uma descrição grotesca em que se encontra envolvido apenas o homem: em sua ânsia de conhecer o prazer feminino,

do qual ele não participa ativamente, e também prová-lo, ele se mata. Colasanti joga, ainda, com outro traço repetidamente associado ao feminino: a curiosidade. Nessa minificação, não é mulher, mas o homem que demonstra fortemente essa característica. Movido pelo desejo de descobrir a fonte do prazer feminino, o homem abre a caixa de Pandora ao rasgar suas próprias entranhas e, como a personagem do mito, enfrenta as consequências da ação movida pela curiosidade, retratadas na minificação como sua própria morte num misto de prazer e dor.

3.4 Maternidades grotescas: entre ovos e não nascidos

Dentre a categoria do grotesco feminino, o corpo grávido é um dos, senão o modelo mais recorrente. Para Bakhtin, a concepção da evolução de um corpo mutável dentro de outro corpo mutável presente na gravidez forma uma imagem positiva dentro do realismo grotesco, pois transmite a ideia de renovação constante. Nessa concepção, todos os fatos que se relacionam com o drama corporal, como o comer, o beber, a cópula, a gravidez, o parto e a velhice, recebem grande importância (BAKHTIN, 2002, p. 277).

Na minificação colasantiana, podemos perceber a ocorrência do grotesco configurado tanto nos modelos corporais da mulher grávida, com seu corpo deformado, quanto em personagens que negam a maternidade, na contramão do que os padrões sociais dizem ser naturalmente feminino. É através da maternidade, ou de sua negação, que as personagens colasantianas alcançam, enfim, a autonomia que estamos demonstrando desde as aberrações construídas pela autora e, até agora, apenas presente na mulher-águia de “O prazer enfim, partilhado”. A figura masculina, nessas minificações, embora presentes, não excluem a autonomia das personagens, que decidem se serão ou não mães.

Em “Castor e Pólux, sequer pressentidos”, Marina Colasanti retoma a questão do mito, reescrevendo a lenda do surgimento da constelação de gêmeos:

Castor e Pólux, sequer pressentidos

Que cisne era aquele que no meio da noite, sem quê nem porquê, irrompia assim pela sua janela adentro, em estardalhaço de asas e penas?

Aterrissando sobre o tapete, perdida a elegância com que deslizaria sobre a água, avançava com as patas espalmadas, ondeando o corpo de um lado para o outro, enquanto o longo pescoço chicoteava o ar para garantir algum equilíbrio ao precário avanço.

O pescoço, esse sim, seduzia. Longo, flexível, voluptuosamente sinuoso, de um branco tão igual e brilhante, mais parecia um jorro de leite desenhando arabescos na escuridão. E já pulava o cisne sobre a cama, as asas abertas roçando o corpo da

mulher, o pescoço macio, envolvendo-lhe os ombros, deslizando pela nuca, o bico atrevido procurando seu ponto mais sensível atrás da orelha.

Ao alvorecer partiu o cisne, deixando a mulher em doce lassidão. Transformada porém em desagrado crescente, à medida que a luz da manhã, fazendo-se mais clara, evidenciava a cama revirada, as marcas enlameadas nos lençóis, as plumas espalhadas entre as dobras dos panos, e mais forte se fazia, no calor do dia, o cheiro de ninho.

Não, se ele voltasse, não o receberia; decretou a mulher lamentando sua condescendência na noite anterior.

Mas o cisne não veio naquela noite, nem na seguinte, nem na outra ainda. E ela estava quase começando a crer que tudo não passara de uma alucinação, quando percebeu que o visitante deixara outras marcas. Alargava-se-lhe a cintura, cediam as cadeiras, e um peso lhe alertava o ventre.

Chegando enfim o dia aprazado, deitou-se. Abriu as pernas. Mordeu um travesseiro, agarrou-se à cabeceira da cama. Expulsou. Mas nenhum choro coroou seu esforço. No vértice de suas coxas não havia vestígio de sangue. Nenhuma criança. Somente, cândido e enigmático, jazia um enorme ovo.

Duas vezes a enganara o palmípede. Nem mais viera vê-la. Nem fizera um filho de verdade. Tomada de ódio e repugnância chamou os criados, mandou que levassem aquele ovo espúrio. E longe dos seus olhos o destruísem, jogando no lixo seus resíduos (COLASANTI, 1986, p. 69-70).

Como no mito, encontramos a figura de um cisne misterioso, que invade a casa da mulher pela janela, seduzindo-a com seu pescoço, numa representação fálica poeticamente descrita: “Longo, flexível, voluptuosamente sinuoso, de um branco tão igual e brilhante, mais parecia um jorro de leite desenhando arabescos na escuridão”, engravida-a e depois a abandona.

O corpo da personagem assume, então, características comuns ao corpo grávido: alargando-se, os ossos cedendo espaço, em expansão como o proposto pelo realismo grotesco bakhtiniano (BAKHTIN, 2002, p. 277). Entretanto, não é apenas a construção de um corpo grávido, classicamente associado ao grotesco, que coloca essa personagem sob essa categoria, mas sua relação com a maternidade. Após o parto, ao perceber ter posto um ovo, a personagem é tomada de ódio e repugnância por aquilo que expulsou e, tratando-o como ilegítimo, ordena sua destruição e descarte, afastando-se, assim, das ideias que romantizam e coloreem de cor-de-rosa a maternidade e o parto.

Para Simone de Beauvoir, sentimentos de revolta e resignação, ao lado de sentimentos positivos como satisfação e entusiasmo, podem surgir na gravidez e na maternidade, uma vez que esses estágios são vividos de diferentes maneiras por cada mulher (BEAUVOIR, 1967, p. 258). Entretanto, numa sociedade em que a maternidade é a “representação consagrada da feminidade” (KRISTEVA, 1988, p. 269), o ato de renegar a maternidade torna a mulher que o faz um ser considerado grotesco.

É interessante, entretanto, que a personagem não relega a maternidade em si, mas age em conformidade com a dor gerada pelo abandono do cisne e a conseqüente geração de um

filho defeituoso, que não era de verdade. Essa tomada de atitude constrói uma personagem capaz de decidir seu próprio futuro e subverte a imagem do mito original, em que a mulher grávida e abandonada por Zeus gera, choca e cria sozinha os filhos resultantes dessa relação. A mulher de “Castor e Pólux sequer pressentidos” tem autonomia suficiente para decidir seu próprio futuro que, naquele momento, não envolve a maternidade.

A mulher, na minificação “No aconchego da grande mãe”, rejeita a maternidade de outro modo, pois se recusa a parir:

No aconchego da grande mãe

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

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

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

Então a tristeza abateu-se sobre ela. Emagreceram as pernas, emagreceram os braços. Só a barriga não emagreceu, vagando imensa pela casa. Mas a pele se fez cada vez mais fina, e em certas horas da manhã quando a luz bate clara e penetrante sobre o ventre de opalina, já se podem ver os rapazes garbosos na ordem unida, e as moças que cosem infundáveis camisolas (COLASANTI, 1986, p. 139-140).

Como no exemplo utilizado por Bakhtin (1977) e discutido por Mary Russo (2000), a personagem da minificação torna-se grotesca ao guardar os filhos dentro de si, não os expulsando, transformando-se, com isso, na figura bakhtiniana da bruxa velha grávida: caquética, cuja barriga imensa e cada vez mais fina permite ver, em seu ventre, as figuras já adultas de seus filhos.

Diferente de todas as demais minificações presentes em *Contos de amor rasgados*, inclusive as aqui analisadas, não encontramos em “No aconchego da grande mãe” a dicotomia homem/mulher, apenas na descrição dos filhos. Não há a figura do pai, apenas a da mulher que decide qual será o momento em que se tornará mãe. Essa personagem é, por fim, a imagem da mulher em épocas mais modernas, que, através do uso de métodos contraceptivos, pode dedicar-se à vida laboral e acadêmica antes de pensar em ser mãe, sem, no entanto, ter que privar-se do sexo. Apenas após 40 anos gerando filhos, numa clara referência ao chamado

relógio biológico, aproximando-se também da idade de ser avó, a personagem, de maneira independente, resolve parir.

Entretanto, a figura da mulher autônoma, livre da figura masculina, traz nessa minificação, uma forte negatividade. Dada a resistência da mulher em parir, quando ela decide fazê-lo, encontra-se próxima da idade de ser avó, atrelando o ato de trazer alguém a vida à perspectiva de morte. O fim da personagem é punitivo: velha e triste, a figura da mãe encaminha-se para a morte, seu corpo se define e, como sombras bruxuleantes de uma vela à contraluz, é possível ver as figuras dos não nascidos, numa atmosfera fantasmagórica que anuncia a iminente morte da personagem.

Ao refletir sobre a imagem das velhas bruxas grávidas propostas por Bakhtin como modelo corporal de excelência na representação do grotesco, Mary Russo refuta essa figura como regressiva “tanto no registro psíquico quanto no político” (RUSSO, 2000, p. 45), pois retorna ao ponto de partida etimológico da palavra grotesco e sua associação com a gruta, da caverna como útero e da figura da mulher como mãe. De certo modo, é o que Marina Colasanti faz nessa minificação. Ao rejeitar a maternidade em seu tempo hábil, ou biológico, a personagem faz de seu útero a sepultura daqueles que seriam, se tivessem nascido, seus filhos. Entretanto, diferente das velhas cadavéricas grávidas utilizadas por Bakhtin (1999) como modelos grotescos por representarem a morte e a vida ao mesmo tempo, a velha grávida de Marina Colasanti não ri. Antes, seu corpo demonstra a tristeza trazida pela velhice e pela frustração de quem, de acordo com a minificação, não abraçou a maternidade em sua juventude.

A ideia de que a mulher que não aceita submeter-se passivamente aos padrões que lhe são cultural e socialmente impostos e é, por isso, punida, é claramente percebida nessa minificação e nas demais que compõem *Contos de amor rasgados*. Essa noção aparece em quase, se em não todas as minificações que analiso neste trabalho: a mulher barbada é abandonada, a orquídea é podada, a mulher ostra tem seu corpo violado, o que também ocorre com a surda Otília, que tenta se fazer ouvir. Mesmo a mulher pássaro, ao buscar sua liberdade, deixa para trás o conforto e o cuidado proporcionados em sua jaula; e a mulher águia perde o objeto de seu deleite com o suicídio do homem. Enfim, apenas as mulheres que se submetem passivamente aos padrões sociais, representadas pelas gordas, têm aparente satisfação. E enfatizo o aparente, pois, como as personagens não se colocam, e as questões de saúde não se apresentam na minificação, não podemos afirmar com segurança sua felicidade. Esse posicionamento reafirma a posição excludente e marginalizante a que são relegados os considerados grotescos.

Assim, ao utilizar o grotesco na configuração das personagens de suas minificções, que, por possuírem corpos e comportamentos que frequentemente não se amoldam aos padrões normativos determinados para as mulheres, são consideradas grotescas, Marina Colasanti faz uso das características subversiva, política e questionadora dessa categoria estética. Nessas minificções, esse traço funciona como um dispositivo de resistência, ao tempo em que questiona a sociedade que enaltece indivíduos considerados perfeitos e marginaliza os que diferem dos seus ideais, além de denunciar a violência simbólica social e culturalmente instituída contra os seres desviantes.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, dediquei-me a trilhar os caminhos produzidos pela minificção de Marina Colasanti, que formam a coletânea *Contos de amor rasgados*, seguindo o fio do grotesco feminino representado a partir da construção das personagens femininas por essa autora. Assim, seguindo a trilha da tecelã, deparei-me com o universo literário colasantiano e com o labirinto da minificção, gênero de caráter fortemente intertextual que surge como resultado da contemporaneidade.

Ao estudar as minificções de *Contos de amor rasgados*, buscando compreender esse gênero literário, seus traços distintivos e suas características, foi possível perceber que fortes indagações ainda rondam a minificção, sendo esse ainda um gênero muito questionado quanto a ser autônomo ou apenas uma miniaturização de outros gêneros, como o conto. O que se reflete na variedade de estudos e denominações que recebe, não havendo ainda unidade.

Nesse caminho, busquei entender como esse gênero, que se desenvolveu fortemente nos países hispano-americanos que nos rodeiam, teve sua origem e seu fortalecimento no Brasil. Esse trabalho resultou numa grata surpresa ao descobrir que, no caso específico da minificção brasileira, o gênero encontra suas origens não apenas no conto, mas, também, na crônica e na poesia. Essa hibridez confere à minificção uma de suas principais características e, ao mesmo tempo, a constrói como um novo gênero literário que emerge do entrelaçamento de diversos outros gêneros.

A partir dos estudos de Dolores Koch, pioneira na utilização do termo microconto, Lauro Zavala, Violeta Rojo e David Lagmanovich, foi possível identificar os principais traços constituintes da minificção como gênero. Divididas em discursivas, formais, temáticas e pragmáticas, essas características são apontadas de forma unânime pelos/as estudiosos/as da minificção. Mesmo aqueles/as que não estão ainda em consenso sobre como denominar esse gênero literário, coincidem em sua constituição genérica. Ao estudar essas particularidades, podemos perceber como elas são facilmente identificadas em *Contos de amor rasgados*: as minificções dessa coletânea, breves, com poucas descrições, se mesclam com outros gêneros, como o bilhete, tem forte caráter intertextual, tom paródico e humor e exigem que seus/suas leitores/as participem ativamente na construção dos sentidos que propõem.

Entretanto, ao estudar a minificção no Brasil, percebe-se como ainda se fortalecem os discursos patriarcais que, por muitas vezes, ignoram a autoria feminina. Marina Colasanti, cujas três coletâneas de minificções foram lançadas entre as décadas de 1970 e 1980 – *Zoológico* (1975), *A morada do ser* (1978) e *Contos de amor rasgados* (1986) –, não é sequer

mencionada em diversas obras de referência na área da literatura, mesmo nas que mais especificamente abordam a escrita breve no Brasil. Assim, embora fortemente reconhecida por suas obras infantis, especialmente seus contos de fadas, Colasanti não aparece como representante da minificção em nosso país. Esse mérito é delegado a Dalton Trevisan, autor cuja primeira coletânea minificcional foi lançada quase 20 anos após a publicação das primeiras minificções colasantianas. Entretanto, como argumento no capítulo 2 desta dissertação, aos poucos, essas trincheiras vêm sendo minadas, e não apenas Marina Colasanti, como outras autoras, vem obtendo espaço na academia através, principalmente, de pesquisas que enfocam suas obras.

Estudar a minificção em conjunto com o grotesco me permitiu, por diversas vezes, fazer associações entre esse novo gênero literário e essa categoria estética. Nesse sentido, aponto o caráter marginal, sempre alheado ao cânone e subvertendo fronteiras entre gêneros, demonstrado em sua hibridez, o uso do humor, geralmente ácido e pouco feliz, e a exigência de leitura ativa, a partir da evocação dos conhecimentos prévios dos/as leitores/as e do fomento a questionamentos e reflexões, como pontos de convergência entre a minificção e o grotesco. Esses encontros fazem da minificção um espaço propício para o desenvolvimento dessa categoria estética, como bem representado a partir da obra de Marina Colasanti.

E é em sua proposta de despertar o senso crítico do/a leitor/a que me apoio ao analisar o grotesco feminino construído por essa autora, através das personagens de *Contos de amor rasgados*. Entendendo o grotesco feminino de acordo com as ideias da pesquisadora norte-americana Mary Russo, que o define como uma forma de subversão de normas e padrões ditados pela cultura como normais, percebo as personagens dessas minificções como grotescas, pois apresentam, tanto em suas configurações corporais quanto por seus comportamentos e por sua construção discursiva, modelos desviantes do que se divulga como feminino. Através dessas construções, as minificções questionam posições sociais e culturais comumente impostas às mulheres, em especial, ideais como a subordinação e o silenciamento, obrigatoriamente naturalizados, e que fazem aquelas que se recusam a segui-los submeterem-se a críticas e punições, como seres grotescos.

Com suas personagens que destoam completamente dos modelos presentes nas capas de revistas femininas, como a que Colasanti trabalhou por mais de uma década, e nos diversos meios midiáticos que constroem e divulgam padrões homogeneizantes, *Contos de amor rasgados* nos permite questionar normas de corpo e comportamento comumente atribuídas às mulheres que, caso não as aceitem, estão expostas ao risco da exposição e de serem consideradas grotescos.

Desse modo, a mulher gorda, a barbada, a travesti, a sereia, a concha e muitas outras personagens, construídas nas minificções aqui analisadas e catalogadas dentro do grotesco feminino como aberrações, mulheres mutantes, mulheres míticas ou mães grotescas, atuam na captação do/a leitor/a e proporcionam uma ressignificação dos papéis sociais, das questões de gênero e das violências a que se submetem inúmeras mulheres.

Entendendo o conceito de aberração de acordo com o proposto por Mary Russo, analisei personagens como a mulher barbada e a mulher gorda. A partir da exibição desses corpos e propondo sua erotização, Colasanti desestabiliza e inverte os padrões ocidentais que privilegiam corpos magros como objeto de cobiça. Ao mesmo tempo, essas construções corporais nos permitem questionar o quanto as corporalidades femininas são predominantemente moldadas pela idealização masculina. Mesmo que os modelos sejam transformados, eles seguem sendo padrões impostos pela sociedade patriarcal, nas minificções representados pelas figuras do namorado e do marido.

As mulheres mutantes, classificadas como aquelas que apresentam modificações corporais não possíveis num mundo real, como a mulher orquídea e a mulher ostra, são personagens que esboçam, de algum modo, discursos de resistência. Discursos esses melhor desenvolvidos pelas mulheres míticas, principalmente a mulher águia, que revisita o mito de Prometeu. Nesse sentido, a presença da mitologia na construção das personagens femininas das minificções colasantianas nos permite, mais que revisitar, ressignificar, questionar e desconstruir formas e modelos tradicionalmente divulgados na mitologia ocidental.

Entretanto, é nas personagens das minificções classificadas como maternidades grotescas que se concretiza o discurso de resistência e insubordinação característico dos seres grotescos. As mães de *Contos de amor rasgados* afastam-se por completo das ideias de maternidade tradicionais. Elas têm autonomia para escolher se serão ou não mães, ou quando o serão. Entretanto, como apreendemos em Mary Russo, a falta de submissão às convenções sociais traz consigo o risco, no caso das personagens colasantianas, o perigo, representado no parir algo defeituoso, o ovo, ou até mesmo não parir, transformando a ideia de vida em morte, numa inversão característica do grotesco. Essas minificções nos atentam, então, à ideia de que a mulher que não aceita submeter-se passivamente aos padrões que lhe são cultural e socialmente impostos torna-se grotesca e é, por isso, punida.

Numa sociedade que tanto produz e divulga padrões e normas a que os corpos e indivíduos devem se amoldar, a estética do grotesco mostra-se cada dia mais atual. Nesse contexto, as mulheres grotescas de Marina Colasanti resistem e, através de seus corpos e comportamentos, questionam essa sociedade que enaltece os seres considerados perfeitos e

marginaliza os que diferem dos seus ideais. Ao mesmo tempo, denunciam a violência simbólica social e culturalmente instituída contra os seres desviantes.

Assim, exigindo a participação ativa de seus/suas leitores/as, as minificções de *Contos de amor rasgados*, escritas há mais de duas décadas, seguem divulgando posturas críticas em relação às convenções sociais que aprisionam e podam os corpos e comportamentos das mulheres. Nesse sentido, os fios de Marina Colasanti levam-nos a uma bifurcação em que, como leitores/as, ou ignoramos a naturalização forçada que as personagens colasantianas nos ajudam a perceber o quão imbricadas estão em nosso cotidiano, ou assumimos o risco de questionar e resistir, não aceitando essas normas e padrões, mesmo que, para isso, nos considerem grotescos/as.

Esta dissertação procurou evidenciar todas essas questões a partir do grotesco feminino presente nas personagens colasantianas reunidas em *Contos de amor rasgados*. Essas minificções, breves e cujas personagens se constroem a partir de descrições mínimas, revisitam textos tradicionais, como os mitos e contos de fadas, e, com ironia e humor, muitas vezes ácidos, nos permitem realinhar e desconstruir ideias e padrões, ainda que eles nos pareçam naturalizados. Ao funcionar como catástrofe, contrapondo-se e excedendo normas, o grotesco feminino presente nessas minificções promove discursos de resistência que sempre valem a pena ser revisitados.

REFERÊNCIAS

Obras da autora

COLASANTI, Marina. Sou uma profissional, não uma babá. **O povo**, Fortaleza, 2015. Entrevista concedida ao Jornal de Hoje. Disponível em: <<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2015/11/09/noticiasjornalpaginasazuis,3530992/entrevista-com-marina-colasanti-sou-uma-profissional-nao-uma-baba.shtm>>. Acesso em: 20 set. 2018.

_____. **Entre a espada e a rosa**. São Paulo: Melhoramentos, 2009. Entrevista concedida à Eliana Yunes.

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

_____. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, P. **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 33-42.

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

_____. **Zoológico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.

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

Obras citadas

ALVES, Ivía. Suaves, mas resistentes. In: CUNHA, Helena et al. **Desafiando o cânone (2): ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2001. p.11-21.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. 5. ed. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Poesias reunidas**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ARAÚJO, Nara. Repensando, a partir do feminismo, os estudos literários latino-americanos. In: BRANDÃO, Izabel et al (Orgs.). **Traduções da cultura: Perspectivas crítico feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. p. 631-650.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo-Brasília: Edunb-Hucitec, 1999.

BARTHES, Roland et al. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

BARZOTTO, Leoné Astride. A intervenção da memória nas crônicas de Marina Colasanti. **Terra Roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários, vol. 8, p. 2-11, 2006.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: volume 2 – a experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BESNOSIK, Raquel Lima. **Nos labirintos do amor de Marina Colasanti**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2010.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-rio-grandense**: tradição e modernidade. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1999.

BRANDÃO, Izabel. A Vênus negra: poder e resistência na representação do corpo grotesco feminino em duas autoras contemporânea. In: MOTA, Mailce Borges et al. (Org.). **Língua e literatura na época da tecnologia**. 1. ed. Florianópolis: EdUFSC, 2015, v. 1, p. 109-120.

_____. Retecimentos do humor na poesia de Grace Nichols: um perfil do grotesco feminino em ‘Weeping woman’. In: HARRIS, Leila Assumpção (Org.). **A voz e o olhar do outro**. Rio de Janeiro: Editora Letra Capital, 2010. v.2. p.15-29. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/vozholaroutro/volume002/002.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2018.

_____. O GT A mulher na literatura: conexões interdisciplinares. In: STEVEN, Cristina (Org.). **Mulher e literatura**: raízes e rumos. Florianópolis: Mulheres 2010, p. 79-104.

_____. (Org.). **Corpo em revista**: olhares interdisciplinares. Maceió: Edufal, 2005.

BRANDÃO, Juanito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1987. v.2.

_____. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1986. v.1.

BONFIM, Carlos. **Humor y crónica urbana**: ciudades vividas, ciudades imaginadas. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2003.

CAMPOS, Luciene Lemos. Entre frinchas, a poética do microconto brasileiro. XII Congresso Internacional da ABRALIC. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0674-1.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

CAMPELLO, Eliane. A tessitura da escrita: do mito à expressão pela arte. XI Congresso Internacional da ABRALIC. **Anais...** São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/020/ELIANE_CAMPELLO.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2018.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CECHINEL, Francilene M.R.A. **Uma nova mulher na minificação brasileira: os miniespelhos de Marina Colasanti em Contos de Amor Rasgados**. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas. Símbolos-Mitos-Arquetipos**. São Paulo: Paulinas, 2008.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto e Do conto breve e seus arredores. In: _____. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DAVID, Mara Lúcia. **A presença do mito na ficção de Marina Colasanti: resgate das culturas portuguesas e brasileiras**. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

DUARTE, Constância Lima. Feminino Fragmentado. **Revista IPOTESI**, v.13, n. 2. Juiz de Fora, p. 31-37, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/feminino-fragmentado.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2017.

_____. **Feminismo e literatura no Brasil. Estudos Avançados**, 2003.

FEITOSA, André Pereira. **Mulheres-monstro e espetáculos circenses: o grotesco nas narrativas de Angela Carter, Lya Luft e Susan Swan**. 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FUNCK, Susana Bornéo. **Crítica Literária Feminista: uma trajetória**. Florianópolis: Insular, 2016.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

JIMÉNEZ, Francisca Noguero. Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milênio. **Revista interamericana de bibliografía**, volume 46, n.º 1-4, p.49-66, 1996.

Disponível em:

<http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index.aspx?culture=es&navid=201&Highlight=true&Search=UmV2aXN0YStpbmRlcmFtZXJpY2FuYStkZStiaWJsaW9ncmFmJWZmZjYQ==>. Acesso em: 12 nov. 2018.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LAGMANOVICH, David. **Los cuatro elementos**. Microrrelatos. Palencia: Menoscuarto, 2007.

_____. **El microrrelato**. Teoría e historia. Palencia: Menoscuarto, 2006.

LESSA, Fábio de Souza. Expressões do feminino e a arte de tecer tramas na Atenas clássica. **Revista Humanitas** 63, Universidade de Coimbra; Coimbra, 2011, p. 143-156. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas63/07_Lessa.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2018.

KOCH, DOLORES. **Retorno al micro-relato**: algunas consideraciones. **El cuento en red**: revista electrónica de teoría de la ficción breve, nº. 1, Primavera, p. 20-31, 2000. Disponível em: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251>. Acesso em: 15 ago. 2017.

_____. El micro-relato de México: Torri, Arreola, Monterroso y Áviles Fabila. **Hispanamérica**: Revista de literatura, nº. 30, Ediciones Hispanamérica; Alcalá de Henares, p. 123-130, 1981.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

MIGUEL, Maria Aparecida de Fátima. **Densa Tessitura**: uma leitura em contraponto, a visão da academia sobre a produção literária de Marina Colasanti. 2015. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: Antologia. 2. ed. Santa Catarina: Mulheres; Edunisc, 2000.

_____. **A questão do cânone**. Santa Catarina: Anuário de Literatura 3, 1995. p. 85-94.

NERI, Regina. O encontro entre a psicanálise e o feminino. Singularidade / Diferença. In: BIRMAN, J. (Org.). **Feminilidades**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

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

OLIVEIRA, Clenir Bellezi. **Arte literária brasileira**. São Paulo: Editora Moderna, 2000.

OLIVEIRA, Giovana Flávia. **Estrutura composicional em contos de fadas de Marina Colasanti**. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Wendell Guiducci de. **Exércitos de bailarinos na minificação brasileira**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

PASSOS, Leandro. **Rapto e absorção**: referências clássicas em Contos de Amor Rasgados de Marina Colasanti. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

POE, Edgar Allan. **Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne**. Tradução de Charles Kiefer. Bestiario, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004. Disponível em: <<http://www.bestiario.com.br/6.html>>. Acesso em: 31 out. 2017.

_____. **Ficção Completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PIMENTEL, Silvia; PANDJIARJIAN, Valéria; BELLOQUE, Juliana. 'Legítima defesa da honra': ilegítima impunidade dos assassinos: um estudo crítico da legislação e jurisprudência da América Latina. **Cadernos Pagu**, Campinas: Unicamp, p. 65-134, 2006.

RAMOS, Margarita Danielle. **Assassinatos de mulheres**: Um estudo sobre a alegação, ainda aceita, da legítima defesa da honra nos julgamentos em Minas Gerais do ano de 2000 a 2008. 2010. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordarmos: a escrita como re-visão. In: BRANDÃO, Izabel et al (Orgs.). **Traduções da cultura**: Perspectivas crítico feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. p. 64-84.

ROAS, David. El microrrelato y la teoría de los géneros. In: **La era de la brevedad, el microrrelato hispánico**. IV Congreso Internacional de Minificción, 2006. **Anais...** Neuchâtel: Universidad de Neuchâtel, 2008.

ROJO, Violeta. **Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos**. Caracas: equinoccio, 2009.

_____. **Breve manual para reconocer minicuentos**. Caracas: Equinoccio, 1996.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Fabiano Rodrigues. **Lira dissoante**: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Souza. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

SANTOS, Sofia Dionízio. **Sentidos do vazio**: um estudo sobre as narrativas fantásticas e o fantasiar de adultos hospitalizados. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2008.

SCHMIDT, Rita Therezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: **Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea da UNB**, v. 32, Brasília, p. 127-141, 2008. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2003>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

SCHMIDT, Samuel. **Humor en serio**: análisis del chiste político en México. México DF: Aguillar, 1996.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SILVA, Laury Aparecida Lourenço da. **O grotesco feminino em Griselda Gambarro**: três atos com a cega, a gueixa e a louca. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2014.

SILVA, Maria da Silva. **A ficção de Marina Colasanti a releitura dos contos de fadas: os muitos fios da tessitura narrativa.** 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro: MAUAD, 2014. 2 ed.

SOUZA, Cinthya Freitas. **Entre espelhos e unicórnios: representações femininas em contos de resistência de Marina Colasanti.** 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2016.

VIVÈS, Jean-Michel. O silêncio das sereias de Kafka: uma aproximação literária da voz como objeto punsional. Tradução de Robson Dutra. **O Marrare:** Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ, n.º 11, ano 9, 2º semestre de 2009.

ZAVALA, Lauro. _____. **Minificción contemporánea. La ficción ultracorta y la literatura posmoderna.** Guanajuato: Universidad Autónoma de Guanajuato, 2011 (Notas de curso). Disponível em: <<http://www.redmini.net/pdf/cursoszavala.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

_____. **El boom de la minificción y otros materiales didácticos.** Calarcá: Cuadernos Negros Editorial, 2008.

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

_____. El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario. **Nouvelles, Cuentos, Short Stories.** Universidad autónoma metropolitana, Xochimilco, México, 2006. Disponível em: <<http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/lzcorto.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

_____. **La minificción bajo el microscopio.** Mexico D.F.: Difusión Cultural, 2006.

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

_____. Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad. **El Cuento en Red** - revista electrónica de teoría de la ficción breve, n. 1; Primavera, 2000. Disponível em: <<https://ciudadseva.com/texto/seis-problemas-para-la-minifccion/>>. Acesso em: 11 fev. 2018.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. **Teoria Literária: Abordagens Histórias e Tendências Contemporâneas.** 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.

Obras consultadas

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

_____. **A minificação do Brasil**: em defesa dos frascos & dos comprimidos. Oliveira: Clube dos Autores, 2010.

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREIRE, Marcelino. (Org.). **Os cem menores contos brasileiros do século**. São Paulo: Ateliê, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Arte, Ciência e Trópico**. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 1980.

GONZAGA, Pedro Dutra. **A poética da minificação**: Dalton Trevisan e as ministórias de *Ah, é?*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

HOHLFELDT, Antônio. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

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

MOSCOVICH, Cíntia. De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. **Veredas**, 2005. Disponível no endereço da WEB <http://www.msmedia.com/_modelo1/veredas/textos_detalhes.asp?id=182>. Acesso em: 03 set. 2018.

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

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

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

TREVISAN, Dalton. **Ah, é?**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.