



ESSA ESTRANHA FORMA DE VIDA: FORMAS DO CONTO EM CONTOS DE AMOR RASGADOS, DE COLASANTI^v

Milena Karine de Souza WANDERLEY*
Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES**

RESUMO

A presente análise pretende avaliar em que medida quatro textos, entre contos e microcontos, da coletânea **Contos de amor rasgados** (2010) de Marina Colasanti, articulam diálogo com estratégias utilizadas por contistas clássicos de Poe a Cortázar. Para tal, observar-se-á como a articulação contística favorece a construção do sujeito feminino na seguinte seleção de textos: **Por preço de ocasião**, **Como uma rainha de Micenas**, **Prova de amor** e **A honra passada a limpo**. Iniciaremos, assim, uma reflexão acerca das nuances formais articuladas por contistas que refletem sobre sua consciência artesanal avaliando o que de essencialmente salta de suas articulações estéticas na urdidura do conto como forma composicional estabelecida no campo discursivo literário, procurando apontar para uma estruturação de suas características formais. Dada discussão teórica, partiremos para análise dos contos selecionados tendo as teorias discutidas como chave, objetivando conhecer como as estruturas formais do conto favorecem a tessitura estética do sujeito feminino nos textos selecionados.

Palavras-chave: Conto. Microconto. Estrutura formal. Sujeito feminino.

1 INTRODUÇÃO

Nascida do outro lado do atlântico, em 1937, sob o sol africano, Marina Colasanti viveu infância, parte da puberdade e adolescência em condição de

^v Artigo recebido em 15 de maio de 2016 e aprovado em 30 de agosto de 2016.

* Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: <milena.wanderley@gmail.com>.

** Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). É professora associada e coordenadora, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), do Doutorado Interinstitucional em Letras (DINTER), entre a Universidade Presbiteriana Mackenzie (Instituição Promotora) e a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (Instituição Receptora). E-mail: <kelcilenegracia@gmail.com>.

estrangeira. Veio para o Brasil junto com a família, como tantos outros migrantes, fugidos da crise provocada pela Segunda Guerra Mundial e aqui vive até os dias atuais. Já em terras brasileiras, teve formação em artes plásticas, mas logo tomou a pena para si e nunca mais a soltou. Atualmente, Colasanti figura o *hall* das escritoras brasileiras de mais produtividade e publicação, sendo amplamente lida em todas as faixas etárias, dada sua versatilidade em produzir textos literários em diversas formas composicionais e direcionados a públicos também diversos. Todavia, o que deveria ser a sua glória provou ser seu maior desafio e, diante do seu destaque no mercado editorial e dos prêmios que recebeu por conta de suas obras voltadas ao público juvenil, a produção crítica em torno de sua obra ainda é rarefeita, o que não condiz com a profundidade de sua literatura e com o notável domínio das formas literárias, sobretudo do conto e microconto.

Contos de amor rasgados (2010) é uma dessas obras em que a tessitura narrativa é desafiada pelo ocaso nosso de cada dia ressignificado pelo olhar de quem desmonta a realidade para que ela se reconstrua como um caleidoscópio de múltiplas nuances. Todavia, como fio condutor dos 99 contos publicados na obra, contando com o prólogo **Enfim, um indivíduo de ideias abertas**, um microconto construído na intenção de preparar o leitor para as imagens e figuras que perfazem a construção e desconstrução do sujeito feminino, estão as vozes que constroem e desconstroem o sujeito e, particularmente o sujeito feminino, nesse início de século XXI.

Para fins de avaliar se há intenção de focalizar a arquitetura de personagens femininas nos contos e microcontos, percorremos os noventa e nove procurando avaliar quantos deles tinham focalização sobre a mulher, quantos deles tratavam de relacionamentos homem/mulher e quantos tinham o universo masculino como foco. Como resultado desse levantamento, temos os seguintes dados:

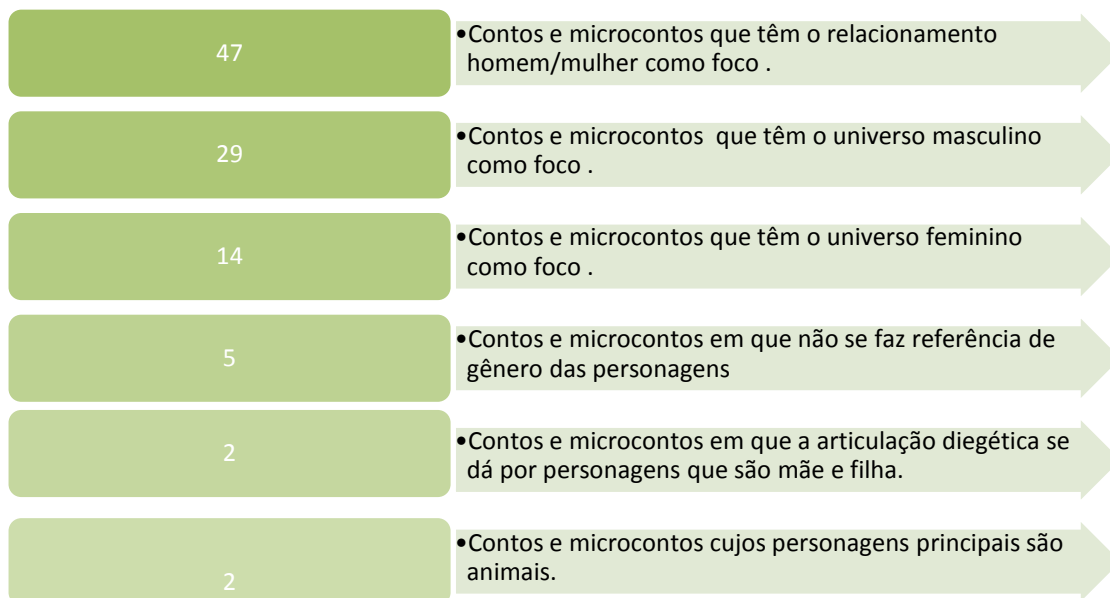


Figura 1 - Quadro comparativo dos gêneros das personagens principais.

O que esse levantamento nos diz é que, quando Colasanti articula seu microcosmo ficcional para que nele habite personagens, não fica subjacente, até quantitativamente, já que cerca de vinte e nove por cento dos contos possuem personagens masculinas como centro na construção ficcional, a noção de que há nessa obra um viés panfletário que se vale da palavra para construção de um discurso político de gênero. Isso corrobora com a noção de que dentro da literatura, se há empenho artístico, esses rótulos são superados pela urgente necessidade de se construir vozes que provenham de diversos lócus sociais e os represente de forma consistente. Nesse sentido, ao fazer uso da focalização externa, em noventa e oito dos contos, a consciência criadora de consciências lança mão de estratégias de construção narrativa em que a máscara autoral não permanece filiada a gêneros, aqui há uma feição andrógina de voz múltipla cujo empenho recai sobre a arquitetura dos textos.

Essa feição fica mais clara justamente no último conto dessa obra: **Um tigre de papel**, cujo personagem principal é um escritor que “começou lentamente a materializar um tigre” (COLASANTI, 2010, p. 205). Com um movimento metalinguístico, esse personagem, o tigre, é construído por esse autor ficcional que

[...] 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 contra a perna de uma prateleira. Em vez de escrever um salto, o escritor transmitiu a sensação do movimento com uma frase curta. Em vez de imitar o terrível miado, fez tilintar os cristais acompanhando suas passadas. Assim, escolhendo o autor as palavras com o mesmo sedoso cuidado com que sua personagem pisava nos tapetes persas, criava-se a realidade antes inexistente (COLASANTI, 2010, p.205).

De final surpreendente, esse conto fecha a coletânea da obra e assinala o compromisso que Colasanti firma com a sua consciência criadora no pensar e repensar do sujeito criador, a mão que escreve e que, nessa narrativa assume o corpo de um homem, um escritor/autor, que, no ato de criação, não tem gênero, mas é criador de tantos outros. Dessa forma, afastando as personagens dos contos e microcontos de Colasanti de um empenho caricatural das mazelas que recaem sobre a mulher nesse fim de século e ao mesmo tempo procurando observar como esse sujeito feminino é arquitetado ficcionalmente e como essa arquitetura é favorecida pela estrutura do conto, analisaremos os seguintes contos e microcontos: Por preço de ocasião (COLASANTI, 2010, p.11), Como uma rainha de Micenas (COLASANTI, 2010, p.27-28), Prova de amor (COLASANTI, 2010, p.163) e A honra passada a limpo (COLASANTI, 2010, p.185).

Os textos escolhidos para análise flutuam entre a estrutura do conto e do microconto. Embora não nos detenhamos firmemente sobre questões relacionadas ao tempo de leitura que configuram fisicamente os textos, até porque esses são termos deveras relativos diante das possibilidades tecnológicas as quais inauguram novos suportes textuais a cada dia, propomos, em diálogo com Cortázar (1993), um gráfico que diferencia as formas composicionais narrativas tendo a estrutura física como medida. Aqui, trabalharemos, também, com a noção de brevidade e condensação já pensada por Hemingway, citada e desenvolvida, com competência, por Cortázar (1993). Seguindo essa perspectiva, a diferenciação entre essas formas composicionais é observada, primeiramente, através da dinamização promovida por Hemingway, e mencionada por Píglia (2004), que propõe a teoria do *iceberg*: o que está na profundidade do conto é ainda mais profundo e denso do que se possa ver na superfície. Continuando a discutir acerca da brevidade, também nos vale a tese de condensação dos elementos da narrativa de Cortázar (1993). Procuraremos, nessa ocasião, analisar até que ponto as articulações narrativas nos contos de Colasanti remetem às estratégias já utilizadas por Poe, Mansfield, Kafka e

Hemingway, já citado. Logo após, procederemos análise dos contos citados procurando refletir sobre a articulação das estruturas do conto que, em profundidade, promovem a construção do sujeito feminino em detrimento desse universo fechado que se multidimensionaliza através das personagens.

2 A FORMA NUCLEAR

“Essa estranha forma de vida que é o conto bem realizado” (CORTÁZAR, 1993, p. 153), é assim que Julio Cortázar se refere ao conto em seu ensaio Aspectos do Conto, publicado em **Valise de Cronópio** (1993). Hábil contista, e, porque não dizer, pensador dessa forma composicional amplamente articulada na contemporaneidade, Cortázar apresenta, nessa obra, as marcas de estrutura – forma e conteúdo – que caracterizam o conto como essa forma atomizada em que a condensação dos elementos e o diálogo com a poesia permitem o estranhamento com o qual nos deparamos diante dela.

Se o conto moderno, segundo Piglia (2004), “abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las” (PIGLIA, 2004, p.91), Colasanti, nessa obra, retoma a estratégia tradicional de Poe em que “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1” (PIGLIA, 2004, p.90). Todavia, nos contos que fazem parte da obra referida, o final, por muitas vezes, não resolve e nem expõe a história cifrada, a que está submersa na superfície, haja vista a larga utilização de figurações que saem do plano habitual, visitam o insólito, e repousam sobre a multidimensão metafórica, como se vê no microconto que funciona como prólogo:

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, 2010, p.09).

Essa estratégia de construção de final, em que o elemento surpreendente caminha do insólito para a metáfora desgastada e referencial do título – um indivíduo de ideias abertas –, será uma marca estética da maioria dos contos em toda obra, cuja voz narradora é predominantemente externa, salvo o conto **A honra passada a**

limpo, único texto em que a narração é autodiegética. Assim, poderia se dizer que a estratégia de Colasanti assemelhar-se-ia à conversão do final em “algo enigmático e obscuro” (PIGLIA, 2004, p.92), como fez Kafka ao promover a inversão da história secreta que narra com clareza em detrimento da visível que ele esconde, como observou Piglia (2004), todavia esse recurso de inversão será um dos tantos utilizados por Colasanti para articulação de seus contos.

Dentre as suas estratégias de construção narrativa, pode-se observar, dessa forma, o diálogo que a escritora articula com os contistas que vieram antes dela. Com uns, isso fica mais tangível no plano da forma, com outros no plano do conteúdo, como veremos a seguir.

O fio que costura as histórias que estão submersas em cerca de sessenta e três contos e microcontos de **Contos de amor rasgados** (2010), e que estão, portanto, fincados no plano do conteúdo, trata de um sujeito feminino imerso nas diversas situações cotidianas e construído por diversas vozes diegéticas. A articulação desse sujeito, dentro das narrativas, por sua vez, é favorecida pelos recursos que são comuns à arquitetura do conto. Como se a sublimação da condição do feminino nos contos de Colasanti fosse permitida justamente pela atomização concernente à arquitetura dessa forma composicional, assim como o fez Katherine Mansfield que construiu a sua narrativa “de modo com que um vulgar episódio doméstico” (CORTÁZAR, 1993, p.153) fosse construído para permitir que esse evento hodierno “possua essa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo” (CORTÁZAR, 1993, p.153). Sobre essa preferência temática pelo evento cotidiano, Cortázar, no mesmo texto, ainda afirma que “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 1993, p.153), ou seja, ao discutir as características essenciais ao conto, Cortázar (1993) leva em consideração à máxima do procedimento de construção estético literária: a de que não é **o que** se conta que promove a literariedade, mas **como se** conta.

De Tchekhov tem-se, em Colasanti, o olhar sobre as pequenas coisas. O gosto pelo cotidiano, pelos eventos hodiernos, é uma característica declarada pelo dramaturgo. Nessa eventualidade nossa de cada dia é que reside o material do contista e dramaturgo, como ele mesmo dizia “eu posso escrever a respeito de tudo

o que quiserem. (...) Mande-me que escreva sobre esta garrafa, e sairá um conto intitulado 'Uma garrafa'" (TCHEKHOV apud. SCHNAIDERMAN, 1999, p.337). Ainda segundo Schnaiderman (1999, p. 336) "A menor extensão do relato era acompanhada de um rebaixamento de tom, uma fuga ao grandiloquente, uma aproximação do coloquial", e é justamente nessa pequenez que pode residir todo um universo a ser ampliado pela experiência do leitor.

Vejamos o conto citado que transcrevemos anteriormente e que serve como prólogo da obra em questão. Parte-se de um evento cotidiano – uma coceira no ouvido que o personagem procura aplainar com auxílio da chave (objeto que pode plenamente caber no conduto auditivo) e o evento que provoca o estranhamento: a cabeça que se abre sob a ação da chave. Ora, aqui temos os elementos de tensão perfeitamente dispostos: a coceira (evento hodierno) – a chave (elemento que promove a ligação do tangível com o intangível) – a cabeça que se abre (a figuração do intangível). Sobre as estratégias utilizadas para arquitetura desse microconto, no que tange à caracterização do fantástico que "exige um desenvolvimento temporal ordinário" (CORTÁZAR, 1993, p. 235), pode-se observar que o elemento de transição – a chave – promove essa alteração momentânea a qual Cortázar se refere, o deslocamento dessas estruturas ordinárias no espaço/tempo é o que, no conto, se configura como elemento provocador de estranhamento cujo sentido se apregoa à metáfora desgastada de ter a "mente aberta", ou seja, a desconstrução do sentido metafórico para a figuração de um evento hodierno é o elemento de tensão que dá consistência ao texto. Essa estratégia será utilizada em outros tantos contos da obra.

Poderíamos aqui também tratar de um diálogo estabelecido entre estruturas provenientes do surrealismo como estética que leva a cabo o aprofundamento do distanciamento do que é tangível do ponto de vista da regularidade na qual repousam os dias e as coisas, todavia, parece-nos que quão mais as estratégias de construção do conto sejam desveladas por ele mesmo, mais estaremos nos aproximando de uma discussão necessária para o estabelecimento dessa forma composicional como sendo *sui generis* no panteão das formas tipicamente literárias. Todavia, não descartamos o diálogo existente entre as formas que são típicas do conto e também do poema, como aponta Cortázar:

Minha experiência me diz que, de algum modo, um conto breve como os que procurei caracterizar não tem uma estrutura de prosa. Cada vez que me tocou revisar a tradução de uma de minhas narrativas (ou tentar a de outros autores, como alguma vez com Poe) senti até que ponto a eficácia e o *sentido* do conto dependiam desses valores que dão um caráter específico ao poema e também ao *jazz*: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros previstos, essa *liberdade fatal* que não admite alteração sem nenhuma perda irreparável. Os contos dessa espécie incorporam-se como cicatrizes indelévels em todo leitor que os mereça: são criaturas vivas, organismos completos, ciclos fechados, e respiram. (CORTÁZAR, 1993, p. 235, grifos do autor)

Entender que o conto é uma forma tipicamente narrativa, mas que se vale de formas específicas do lírico na sua constituição para o seu estabelecimento como forma composicional consistente e reconhecidamente literária, é tão necessário quanto é também pô-lo diante de outras formas composicionais que são tipicamente narrativas, como o romance e a novela. Estabelecendo, dessa forma, uma relação estre as formas composicionais de arquitetura narrativa a partir do critério adotado por Cortázar (1993) – o limite físico – , em que a brevidade do romance se opõe à falta de limites para o romance, estando entre os dois a novela, pode-se observar a seguinte relação:

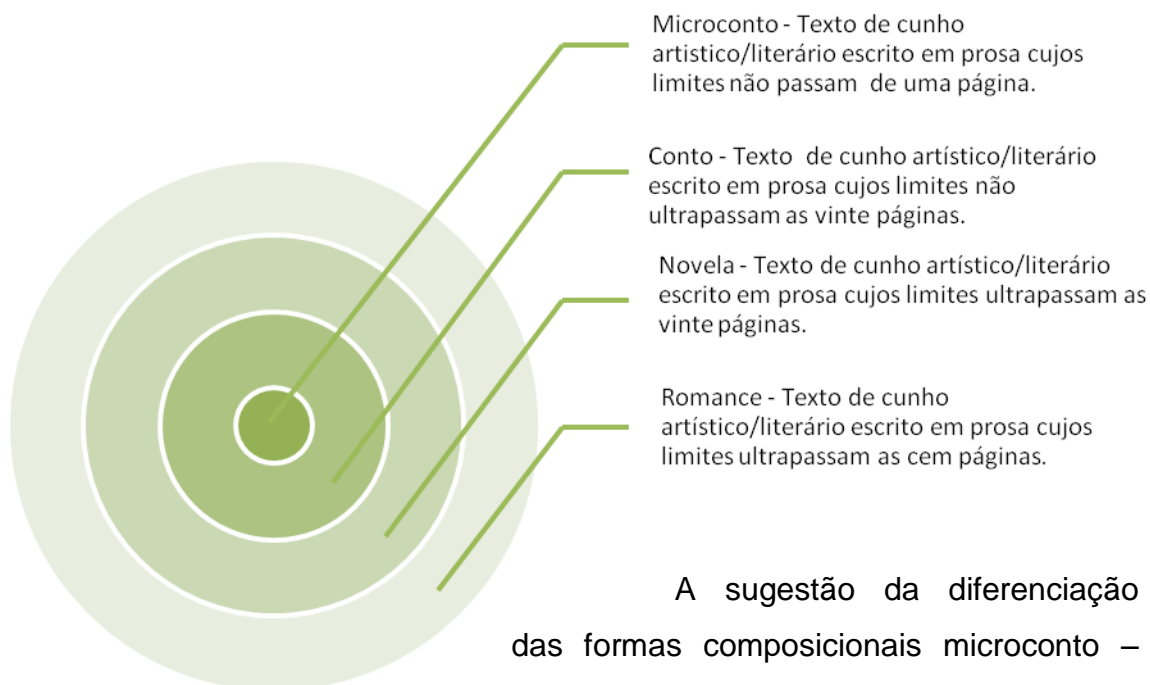


Figura 2 - O número de páginas pode ser relativo de acordo com o fôlego de leitura bem como pela arquitetura da novela e do romance.

conto – novela – romance pela noção de limite físico está assim desenvolvida não

apenas pela sugestão de Cortázar, mas também porque procuramos alguma segurança analógica que possa ser estabelecida entre a estrutura física dessas formas composicionais, como os químicos que se valem da massa atômica do carbono para estabelecer as massas atômicas de todos os outros elementos. Nesse sentido, no centro, condensado, nuclear, está o microconto que, por limites mais rígidos estabelecidos no seu processo de tessitura, ser-lhe-á comum a cisão da ordem, da normalidade, como aponta Píglia (2004) ao tratar da necessidade da brevidade e da cisão apontando como exemplo uma anedota de Tchekhov: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta pra casa, suicida-se” (2004, p. 89), para Píglia “A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto” (2004, p. 89). Cisão da ordem, ou elemento de tensão, ambos estão presentes na caracterização dos contos para Píglia e também para Cortázar. Seguros de que eles desenvolveram suas teses tendo ampla leitura sobre a forma composicional comentada, bem como possuem intimidade com a sua arquitetura, haja vista o grande número de publicações consistentes de coletâneas de contos de ambos, o que aponta para uma perspectiva reflexiva com conhecimento de causa, partiremos para análise dos contos e microcontos de Colasanti tendo suas teses como princípio de análise.

2.1 BREVE NOTA SOBRE A NOÇÃO DE SUJEITO FEMININO

Partimos na noção de sujeito feminino seguindo o princípio de que esse sujeito, do qual tratamos, está a-sujeitado aos processos arquitetônicos de construção ficcional inerentes ao conto. Ou seja, a partir da construção desse sujeito, procuramos discutir como a brevidade assegurada pela exatidão dessas formas composicionais (conto e microconto) montam um retrato figurativo da mulher cujas significações serão discutidas durante a análise.

3 CORPO DESMONTADO I

Por Preço de ocasião é o primeiro microconto que nos propomos analisar. Ele é o primeiro texto após o prólogo e ocupa o espaço de pouco menos de uma

página. Com fins de facilitar o acesso à análise que pretendemos fazer, reproduzi-lo-emos abaixo:

Por preço de ocasião

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

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

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

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

(COLASANTI, 2010, p.11).

Observar que se trata de um narrador heterodiegético e que há, em certa medida, uma onisciência significada pela forma como o narrador descreve os pensamentos da personagem principal, um homem que compra “uma” esposa, não diria muito sobre a estrutura do conto e nem responderia aos questionamentos que guiam a nossa análise: em que medida a estrutura do conto favorece a construção do sujeito feminino nesse conto? Todavia, essas são informações necessárias para se pensar que há, de fato, estruturas comuns à arquitetura narrativa, embora elas estejam dispostas de acordo com a lógica do microconto, da condensação, da atomização dos significados. Para tratar do que estamos analisando, recorramos, mais uma vez à Cortázar quando ele trata da sua preferência pelo fantástico, da sua “busca pessoal de uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo” (CORTÁZAR, 1993, p.148-149), acreditando que estamos próximos do dia ao qual ele se referiu em que se possa fazer um balanço em torno do que ele chamou de **caracol da linguagem**.

Atentando para o primeiro parágrafo, já temos, de súbito, uma nota de tensão – Comprou a esposa numa liquidação – temos aqui uma sentença sintaticamente perfeita cujo estranhamento está na tensão semântica existente entre o verbo, o objeto (e aqui o nome **objeto** terá acepções também múltiplas dadas intenções arquitetônicas do sujeito feminino) e o adjunto adverbial de lugar. Temos, dessa forma, um verbo de evento cujo complemento usual está semanticamente

ligada à noção de objeto/coisa e o elemento “esposa”. Esse substantivo que, em sentido denotativo, remete àquela que desposa seu marido, ambos seres animados/humanos, isso, levando-se em conta que “casar” é uma ação tipicamente humana construída sob o, não mais tão sólido, lastro cultural.

Levando-se em conta essas informações, fica perceptível a noção de que “esposa”, nesse caso, é o elemento humanizador, ou seja, é a partir desse substantivo que não se pode considerar a hipótese de estar havendo uma liquidação de bonecas infláveis. Além disso, a oposição homem/mulher construída na descrição ambiental do segundo parágrafo acentua ainda mais essa humanização desumanizada. O que leva à reflexão de que essa primeira estrutura está já a construir essa passagem do tangível para o intangível que por sua vez desconstrói o tangível diante das ampliações permitidas pela verticalização dos significados.

O conto em questão começa caótico e todo ele é construído na perspectiva metafórica em que a usualidade de uma compra de liquidação, na qual o produto, geralmente, apresenta algumas avarias, é cindida pela significação do produto: uma esposa, cujo corpo é construído na brevidade dos referenciais que remetem ao que é característico à estrutura física humana: “[...] na sujeira dos punhos, no amarrotado da pele, nos tufos de cabelo que mal escondiam rasgões do couro cabeludo [...]” (COLASANTI, 2010, p. 11) . A desconstrução do corpo feminino, a desumanização desse sujeito, é articulada no conto através de um aprofundamento de tensões que pode ser representado da seguinte forma:

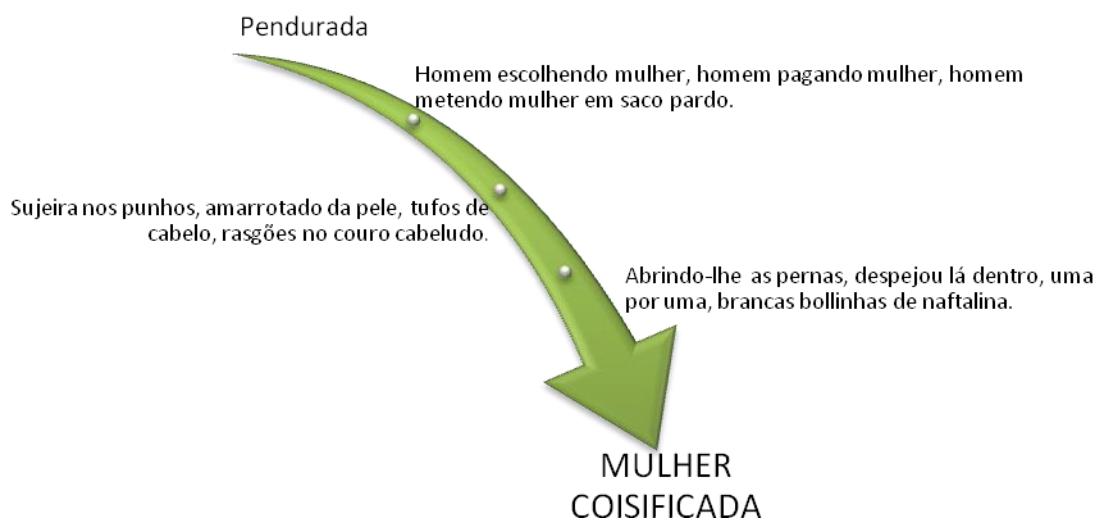


Figura 3 - Aprofundamento do processo de desconstrução do corpo feminino.

Percebemos, nesse sentido, ecos da forma de Tchekhov construir as narrativas, já que se parte de uma situação cotidiana (uma compra de liquidação) cujo questionamento recai sobre como a mulher é concebida, e nesse caso, remeter-nos-íamos também à Mansfield, ou ainda à inversão kafkiana que cria o insólito e nele constrói a usualidade.

Assim, o que salta nesse microconto é a tensão criada pelo fantástico que não acentua uma fronteira entre o tangível e o intangível, mas, pelo contrário, articula um estreitamento dela. Nesses termos, numa realidade ficcional em que “esposas” estão penduradas em cabides numa liquidação de loja, é perfeitamente tangível que a sua serventia não seja a sexual e que dentre suas pernas sejam introduzidas brancas bolinhas de naftalina. Essa tangibilidade construída dentro da ficção é justamente o que permite a desconstrução do sujeito feminino que figura como coisa, objeto, nas mãos dos homens frequentadores da liquidação de esposas.

É importante notar que essa inversão é consistentemente apoiada na noção de um estado ex-orbitado que, segundo Cortázar, “é o único terreno onde possa nascer um grande conto breve” (CORTÁZAR, 1994, p. 232). Cortázar refere-se à essa **anormalidade** à maneira de Poe, pensa no conto como um coágulo, como um bloco total que, inicialmente, sem massa e sem sentido, é organizado de forma com que exista *per se*. Dessa forma, a brevidade desse conto apoiada nessa anormalidade construída de forma não aleatória e que permite, pela sua estrutura breve, a existência de plano ficcional estreito em que o sujeito feminino não o é, anula-se à condição de coisa.

Sobre a situação de nulidade atrelada à construção de uma imagem externa e interna de uma personagem, para fins de comparação, tem-se Macabéa, de **A hora da estrela** (1998), Clarisse Lispector, essa construída num plano ficcional tangível e bem circunscrito nas estratégias inerentes à condição física do romance e suas possibilidades. Ou seja, se a situação de nulidade desse sujeito feminino fosse fotografada, o microconto de Colasanti equivaleria a essa foto, caso fosse ela filmada, a Macabéa de Lispector a representaria, em seus movimentos, diante da realidade construída pelos modos de narrar do cinema.

Nesse sentido, essa fotografia, essa brevidade apregoada na inversão, na tensão do tangível e do intangível, favorecem a construção desse sujeito feminino e toda sua condição de nulidade diante da ‘coisa’ que é.

4 CORPO DESMONTADO II

O segundo conto que analisaremos é o décimo da coletânea, contando com o prólogo, e ocupa o espaço de duas páginas (27-28). Como esse é o mais longo que vamos analisar e, tendo em vista que temos mais dois microcontos, optamos por não o reproduzir na íntegra.

Como uma rainha de Micenas chama-nos a atenção, primeiramente, pelo título que remete à Clitemnestra, esposa de Agamêmnon, rei de Micenas, conhecido nas narrativas de Homero como o rei dos exércitos que sitiou Tróia. Segundo Junito de Souza Brandão, em **Mitologia Grega**, vol. 1,

Agamêmnon surge no mito como o rei por excelência, encarregado na *Ilíada* do comando supremo dos exércitos gregos que sitiavam Tróia. Consoante a designação de seus ancestrais, é chamado Atrida, Pelópida ou Tantálida. Reinava sobre Argos, Micenas e até mesmo sobre toda a Lacedemônia. Era casado com Clitemnestra, irmã de Helena, ambas filhas de Tíndaro e Leda. Para obter Clitemnestra, que era casada, Agamêmnon iniciou logo sua carreira por um crime duplo: matou-lhe o marido, Tântalo, filho de Tieste, e a um filho recém-nascido do casal. Perseguido pelos Dioscuros, Castor e Pólux, irmãos, por parte de mãe, de Clitemnestra e Helena, refugiou-se na corte de Tíndaro (BRANDÃO, 1986, p. 85).

A tragicidade que envolve a construção dos mitos gregos é comum também a Agamêmnon e Clitemnestra. Sendo a família dele amaldiçoada por desvios cometidos pelos seus ancestrais e sendo ela desposada por ele por meio de assassinato. Ainda consta nos relatos mitológicos que a rainha de Micenas, ao saber que Agamêmnon retornara desposado de Cassandra, espólio da guerra de Tróia, matou-o em vingança também dele ter sacrificado Ifigênia, sua filha, para vencer a guerra que empreendera.

No entanto, no conto de Colasanti quem morre é uma mulher e o foco recai sob como o marido lida com a perda, sendo congruente ao mito a exploração da relação do indivíduo com a morte, bem como a exploração da mulher como indivíduo que se significa, diante do homem, pela superfície. Seguindo essa perspectiva, diante da morte, o marido desejou que a “esposa muito amada” “partisse para a

última viagem com o fausto de uma rainha” (COLASANTI, 2010, p. 27). Para análise pretendida, vale-nos a descrição inicial do rito de passagem promovida pelo marido:

Rodeou-lhe o pescoço de gargantilhas e colares que desciam sobre o peito ocultando as vestes. Encheu-lhe de anéis os dedos que não mais dobrariam falanges. E brincos, pulseiras, enfeites cobriram aquele corpo agora mais resplandecente do que em vida (COLASANTI, 2010, p. 27).

Pousando o olhar sobre a configuração do corpo da mulher como sendo ele um altar que resplandece a significação do sentimento que o marido tem por ela, como se as **coisas** atreladas ao corpo morto dela fosse capaz de imprimir-lhe vida, é que se tem a noção imagética da arquitetura desse corpo. Aqui, nesse conto, o corpo da mulher, no modo como descrito, na brevidade dos fatos narrados, também é desconstruído pela ação do homem e do tempo. Comparando-o com o anterior, pode-se observar que ainda se parte de um fato hodierno e também se trata do sujeito feminino como argumento de articulação narrativa, entretanto, nesse conto não há a inversão através do insólito. Nele, os fatos são narrados segundo a perspectiva do marido que, em virtude da morte da esposa e porque a ideia de apartar-se dela lhe era insuportável, veste-a como uma rainha e constrói para ela uma capela com uma cripta na qual abriga o esquife que guarda seu corpo adornado. O espaço em que essa capela é construída, um frondoso jardim, remonta a ideia de placidez a qual permeia todo início do conto, quando, em virtude do silêncio, o tempo se encarrega de fazê-lo enxergar uma vida que lhe parecia nova a cada dia. Assim, nem bem um ano tinha se passado, ele nota que a esposa já não precisaria mais dos objetos que a cercavam na cripta e começa, aos poucos, a retirá-los num desmonte que segue dos objetos que a circundavam para os adornos que lhe enfeitavam o corpo.

Sabe-se que, na arquitetura de textos breves, por vezes, o escritor se vale de um elemento do ambiente que funciona como chave da narrativa, como aquele elemento que arremata a história cifrada e a faz emergir na superfície, como fez Poe em alguns de seus contos. Aqui, o elemento que aparece no texto com certa frequência e articula a emergência da segunda história no fim da narração é o **portãozinho de ferro batido**, sendo ele o portal para a capela onde habitava o corpo da esposa. A primeira menção é feita no segundo parágrafo, quando o marido manda construir a capela e aponta o portão como fronteira entre a sua vida e a

esposa morta, a segunda é articulada no terceiro parágrafo, em que o portão aparece, novamente, como parte do cenário: “Em ranger de ferros entrou na cripta e selecionou uns poucos pratos, um frasco, sem dúvida devidamente usados no além” (COLASANTI, 2010, p. 28). A última menção ao portão ocorre quando do despojamento total da esposa que, no julgamento do marido, não precisava mais de tantos adornos, já que, onde quer que estivesse, estaria ela entrando na velhice. Essa menção ocorre no último parágrafo. Contudo, para efeitos de análise, transcreveremos também a seguir o parágrafo que o antecede:

No esquite, agora, restava apenas o espelho de ouro. Mas de que serve um espelho para uma mulher simples e velha, já despida de vaidades? perguntou-se. Tendo pronta a resposta, pegou o espelho pelo cabo, e saiu sem fechar o portão atrás de si (COLASANTI, 2010, p. 28).

A segunda história que emerge no final da narração, dessa forma, é significada por esse portão que fica aberto em desleixo, como ficam abertas as múltiplas vias de significação quando da utilização desse recurso.

Aqui, o hodierno e o tangível são as bases de articulação para essa desconstrução do sujeito feminino. Nesse conto, a desconstrução do corpo e da feminilidade está atrelada a dois processos: a decomposição de um corpo morto e o despojamento dos adornos que a significavam na vida dele. A descaracterização do sujeito feminino se dá também pelo corpo e a nulidade não vem através do uso dele, como no conto anterior, mas pela ausência da voz, pela deterioração de um corpo envelhecido. Note-se que em ambos a relação do indivíduo **marido** com o corpo da mulher se dá no plano da superfície, do tátil, do concreto. E são justamente essas relações exploradas na construção do sujeito feminino que são favorecidas pelas estruturas arquitetônicas do conto. A mulher, nesse conjunto de contos, é, por assim dizer, construída como sujeito a-sujeitado à condição de fêmea.

5 CORPO TRANSFIGURADO

“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, 2010, p.163).

“Tomem os senhores qualquer grande conto que seja de sua preferência, e analisem a primeira página. Surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos” (CORTÁZAR, 1993, p.152), e o que dizer então dos microcontos em que sua forma física está encerrada numa compactação cujos elementos de arquitetura são articulados com a máxima economia de material? Pois é justamente essa falta de gratuidade, de elementos decorativos, e, ao mesmo tempo, o uso de estratégias específicas (compressão, precisão, inversão, tensão, sublimação, revelação) que permitem a articulação consistente do microconto acima.

Continuando na perspectiva conteudística de avaliar como as estruturas típicas do conto favorecem a construção do sujeito feminino esteticamente articulado, percebe-se, mais uma vez, a utilização do insólito como forma de multidimensionalizar a significação desse sujeito. Contudo, aqui o tema não é mais a coisificação da mulher, ou a significação pela superfície, aqui o tema é a transfiguração do corpo, de dentro para fora, com a finalidade de fazer-se aceita por outrem.

Iniciado por discurso direto posto entre aspas, o microconto de narrador heterodiegético, constrói um percurso narrativo com a utilização da voz masculina em duas passagens: “Meu bem, deixa crescer a barba para me agradar” e “Você não é mais a mesma”, o primeiro introduz a situação à qual a mulher é submetida e o segundo revela a reação do indivíduo ao lidar com a transfiguração sugerida.

Fiada com exatidão, assim como se é preciso fiar internamente qualquer grande mudança que interfira sobre o outro, o sujeito feminino nesse texto tem a sua natureza assegurada num supremo esforço de amor de quem fia laboriosamente a própria descaracterização, de quem desconstrói a sua própria identidade de fêmea. O gesto insólito de fiar, com esforço, dentro de si, os pelos que não expelidos no rosto dela e entregar esse esforço ao amado com orgulho expectante é justamente o que promove a transfiguração que anula sua identidade, a sua natureza. E estando ela transfigurada, sendo agora uma outra, uma estranha, é rejeitada justamente por isso.

A desconstrução imagética do feminino, nesse microconto, ainda mais atomizado que o outro, é o que caracteriza a segunda história contada, a história secreta que é chave do conto e suas variantes, de acordo com Píglia (2004). Nele, o *iceberg* se constrói na profundidade do sujeito feminino esteticamente construído

para significar a identidade que se perde diante das mudanças que se forçam para atender a expectativa do outro. E não é uma mudança qualquer, trata-se de uma transfiguração. Aqui, embora o corpo transfigurado seja feminino (a referência do que foi dito está na precisa explicação “que na pele fechada **feriam** caminho” – grifo nosso), e esteja ela em situação de a-sujeitamento ao agrado do outro, a essência do que marca a segunda história não trabalha com exatidão de gênero, mas sim com a noção de um indivíduo que se transfigura para satisfação do outro e que é rejeitado assim que o faz, pois junto com seu corpo transfigura-se também a sua identidade.

6 O ARQUÉTIPO REMONTADO

Que a Literatura, como arte que se manifesta no questionamento e ressignificação da natureza humana, ultrapassa os limites de gênero, dos rótulos sociais e, muitas vezes, os põe em cheque, não é difícil de entender, todavia, quando ela, através de formas composicionais como o conto e o microconto, promove essa “espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento” (CORTÁZAR, 1993, p.153), podemos ver com clareza toda energia que se possa produzir quando da fissão do núcleo de um átomo de urânio, só que produzida nela e por ela.

O próximo microconto que veremos é o único da coletânea construído sob uma perspectiva autodiegética e é o que mais se liga ao locus de enunciação de outra contista aqui já mencionada: Katherine Mansfield. Vejamo-lo:

Sou compulsiva, eu sei. Limpeza e arrumação. Todos os dias boto a mesa, tiro a mesa. Café, almoço, jantar. E pilhas de louça na pia, e espumas redentoras. Todos os dias entro nos quartos, desfaço camas, desarrumo berços, lençóis ao alto como velas. Para tudo arrumar depois alisando colchas de crochê. Sou caprichosa, eu sei. Desce o pó sobre os móveis. Que eu colho na flanela. Escurecem-se as pratas. Que eu esfrego com camurça. A aranha tece. Que eu enxoto. A traça rói. Que eu esmago. O cupim voa. Que eu afogo na água da tigela sob a luz. E de vassoura em punho gasto tapetes persas. Sou perseverante, eu sei. À mesa que ponho ninguém senta. Nas camas que arrumo ninguém dorme. Não há ninguém nesta casa, vazia há tanto tempo. Mas sem tarefas domésticas, como preencher de feminilidade na honradez a minha vida? (COLASANTI, 2010, p.185).

Assim, como Mansfield, Colasanti nesse conto articula a “[...] pequena, insignificante crônica familiar de ambições frustradas, de modestos dramas locais, de angústias à medida de uma sala” (CORTÁZAR, 1993, p.153). Seu conto remonta o arquétipo da mulher que encontra sua feminilidade atrelada às expectativas sociais que encenam o todo significativo da honradez mencionada no seu questionamento final. Aqui, na história da superfície, o sujeito feminino é remontado esteticamente através da figura de uma mulher a qual procura se ocupar do labor diário, à medida do ambiente doméstico, na tentativa de assegurar a sua identidade de fêmea. Aqui, em relação ao conteúdo, o “excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã: um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas” (CORTÁZAR, 1993, p.154), e é esse sistema de relações conexas que constroem a verticalização do microconto em questão e também revelam que a montagem desse sujeito na superfície é assim procedida para que, na verdade, ele seja desmontado na segunda história. E esse desmonte, esse choque atômico, é promovido pela solidão contida na desolação de habitar um ambiente sem compartilhá-lo. Da história submersa, então, emerge uma mulher frustrada e amargurada pela solidão. Dessa forma, como modo de ilustrar esses dois indivíduos, vale-nos a seguinte figura:



* Na superfície, o sujeito feminino é construído como caprichoso na atividade laboral doméstica. Como um ser que se rejubila pelo cuidados que depende à casa.

* Na segunda história, há a construção de uma mulher solitária e obscurecida pelas repetições com que tenta encontrar-se identitariamente no seu microcosmo.

Figura 4 - análise de acordo com a sugestão de Píglia e Hemingway.

Da representação arquetípica do feminino assinalada pelo arcabouço cultural patriarcal até a profundidade das dimensões que pode representar a natureza dessa solidão e incompletude, a representação do iceberg, como figuração das estruturas inerentes à articulação do conto e suas variantes, também serve

como esteio à construção imagética do consciente e subconsciente. O que pode nos levar à observação de que essa forma composicional, desde Poe, Quiroga, Tchekhov, Mansfield, Sherwood Anderson, Joyce, Kafka, Hemingway, Borges, Cortázar, Piglia até Colasanti, funciona, no seu procedimento de arquitetura formal, como uma metáfora da própria natureza humana e sua multidimensão, pois se no conto pouco se revela na superfície, com os seres humanos, a verdadeira história, aquela que realmente se quer contar, está submersa na profundidade dos muitos que habitam dentro de um só ser. Nesse conto, a montagem do arquétipo é o que leva a sublimação da condição de ser um sujeito feminino e o que permite isso é o modo como o texto é formalmente arquitetado, cada palavra milimetricamente posta a permitir o aprofundar dos significados.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da missão a qual nos dispomos a cumprir, fica-nos a noção de que, de fato, as estruturas de arquitetura formal do conto e suas variantes favorecem a construção, no que se refere aos cortes que propomos na obra de Colasanti, de um sujeito feminino em estado de nulidade, seja pela coisificação, pela superficialização, pela transfiguração ou pela reificação de um arquétipo. E isso ocorre justamente por meio da utilização de recursos como: compressão, precisão, inversão, tensão, sublimação e revelação, como procuramos demonstrar nas análises.

A experiência de leitura aqui promovida, por sua vez, é apenas a ponta de um *iceberg* que pode revelar-nos ainda muitas nuances do que venha a ser característico do conto, e aqui nos referimos a ele como uma forma composicional que já se estabelece como sendo ponto axiológico consistente para análises estéticas no plano da forma e do conteúdo. Sendo ele essa estranha forma de vida que pulsa dentro do universo discursivo literário cujas formas arquitetônicas ainda hão de promover diversas interações em face das possibilidades tecnológicas que hoje se anunciam. Mas essas são cenas de um próximo capítulo.

ESA RARA FORMA DE VIDA: FORMAS DEL CUENTO EN CONTOS DE AMOR RASGADOS DE COLASANTI.

RESUMEN

El presente análisis pretende evaluar en qué medida cuatro textos, entre cuentos y microcuentos, de la antología **Contos de amor rasgados** (2010) de Marina Colasanti, articulan diálogo con estrategias utilizadas por cuentistas clásicos de Poe a Cortázar. Para tanto, se observará como la articulación realizada en el cuento favorece la construcción del sujeto femenino en la selección de textos que sigue a continuación: **Por preço de ocasião, Como uma rainha de Micenas, Prova de amor** y **A honra passada a limpo**. Iniciaremos, así, una reflexión sobre su consciencia artesanal evaluando qué de esencialmente salta de sus articulaciones estéticas en la urdidura del cuento como forma composicional establecida en el campo discursivo literario, buscando indicar una estructuración de sus características formales. De la discusión teórica, partiremos para el análisis de los cuentos seleccionados tomando las teorías discutidas como clave, objetivando conocer cómo las estructuras formales del cuento favorecen la construcción estética del sujeto femenino en los textos seleccionados.

Palabras clave: Cuento. Microcuento. Estructura Formal. Sujeto femenino.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vvol. 1. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgados**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

CORTÁZAR, Júlio. Do conto breve e seus arredores. In _____. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.227-237.

GOMES, A.driana de Freitas F.; OLIVEIRA, Maria Cl. C. C.ara Castellões de. Ana Cristina Cesar, tradutora de Katherine Mansfield. **Juiz de Fora: IPOTESIIpotesi**, Juiz de Fora, v.13, n.1, p. 41-56, jan./jul. 2009.Disponível em:

<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2011/04/6-Ana-Cristina-Cesar-tradutora-de-Katherine-Mansfield.pdf> Acesso em: 22 jul. 2016.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In TCHEKHOV, A. P. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Org, Trad, Posfácio e notas Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 334-342.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-166.