

Universidade Católica de Goiás
Departamento de Letras
Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária
Elma Carolina Gomes de Assis

**VOZES MÚLTIPLAS EM “I LOVE MY HUSBAND”
DE NÉLIDA PIÑON**

Goiânia, outubro

2008

Universidade Católica de Goiás

Departamento de Letras

Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária

Elma Carolina Gomes de Assis

VOZES MÚLTIPLAS EM “I LOVE MY HUSBAND”

DE NÉLIDA PIÑON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu*, Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária, para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho

Goiânia, outubro
2008

Elma Carolina Gomes de Assis

VOZES MÚLTIPLAS EM “I LOVE MY HUSBAND”

DE NÉLIDA PIÑON

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Católica de Goiás, para a obtenção de grau de Mestre em Letras: Literatura e Crítica Literária aprovada em 08 de outubro de 2008, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa Dra. Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho – UCG

Presidente da Banca

Profa Dra. Albertina Vicentini Assumpção - UCG

Profa Dra. Marilúcia Mendes Ramos – UFG

“Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (com o tu). A separação, o desligamento, o ensimesmamento como causa central da perda de si mesmo. Não se trata do que ocorre dentro mas na fronteira entre a minha consciência e a consciência do outro, no limiar. Todo interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada

vivência interior está na fronteira, encontra-se com o outro e nesse encontro tenso está toda a sua essência”.

Bal

Ao Joel, pelo apoio, compreensão e carinho, à Caroline e à Camila, amadas, presentes de Deus em minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao grande El Shadday, pelo dom da vida.

Aos meus pais, Héber e Laide, e irmãos, pelo incentivo e pelas orações.

À profa. Dra. Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho, pela sua dedicação, paciência e inúmeras leituras que fez deste trabalho. Pelo seu compromisso, aliado ao seu extremo senso humanitário e competência, o que a torna exemplar.

À Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin pela valiosa contribuição na seção de qualificação deste trabalho.

À Profa. Dra. Marilúcia Mendes Ramos, por sua orientação na seção de qualificação e participação na banca de defesa.

À Profa. Dra. Albertina Vicentini Assumpção, pela leitura e análise deste trabalho na banca de defesa.

Aos amigos do Mestrado, pelo apoio, incentivo, empréstimo de materiais, pela “troca” de opiniões e sugestões - importantes presenças em minha vida.

Aos demais amigos e amigas, pelo incentivo e presença constante nos momentos de ajuda.

RESUMO

ASSIS, Elma Carolina Gomes de. *Vozes múltiplas em "I love my husband", de Nélida Piñon*. 2008, 116 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Literatura e Crítica Literária, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2008.

Este estudo, que traz uma análise do conto "I love my husband", de Nélida Piñon, da obra *O calor das coisas*, de 1980, a partir de importantes pressupostos teóricos apresenta alguns percursos das mulheres na história da humanidade. Inicialmente relegada à sombra da História, a mulher, segundo Duby e Perrot (1995), é percebida por meio dos registros de vestígios ligados a essa condição e ao lugar que ocupa socialmente. Na pós-modernidade, à luz de debates, a escrita da Nova História possibilitou, segundo Burke (1992), o interesse por toda a história da humanidade, incluindo a da mulher. Para Perrot (1995, 2006, 2007), o silêncio que ronda a mulher foi rompido a partir da própria escrita das mulheres, razão por que se apresenta um breve histórico da escrita feminina, com base nas teorias de Lobo (1999), Teixeira (2001) e Duarte (2003), bem como se trata da ironia como estratégia discursiva e como meio de criticar ou resistir às restrições patriarcais na época. Para contextualizar o "descentramento" do sujeito na pós-modernidade, recorre-se aos teóricos Hall (2000), Woodward (2000), Bauman (1998, 2001, 2005) e Santos (1999). A análise do conto perpassa significativamente pela concepção de linguagem, de Bakhtin (1981, 1993, 2003, 2006), destacando-se que o eixo norteador do pensamento desse teórico caracteriza-se pela interação verbal e pelo caráter dialógico da linguagem. O discurso de Piñon subverte a ordem vigente, ao questionar os papéis sociais representados pela mulher dividida, mediante o emprego de uma linguagem que procura romper com os padrões estabelecidos,

representando artisticamente a situação dessa mulher. A importância da obra de Piñon na literatura de autoria feminina é apresentada de acordo com Moniz (1993, 1997) e Zolin (2003). “Ser significa comunicar-se pelo diálogo”, sintetiza o dialogismo de Bakhtin; ademais, o diálogo não deve ser considerado um meio, mas um fim.

Palavras-chave: Nélide Piñon, Bakhtin, dialogia, polifonia.

ABSTRACT

ASSIS, Elma Carolina Gomes de. Multiple voices in I love my husband, by Nélide Piñon. 2008, 116 f. Dissertation (Masters) – Post-Graduate program *Stricto Sensu* in Literature and Literary Critic. Catholic University of Goiás, Goiânia, 2008.

This study, which brings an analysis of the tale I love my husband, by Nélide Piñon, from the work *The heat of Things*, from 1980, beginning from important theoretical presumption presents some courses of the women in the history of humanity. Initially relegated under the shadow of History, the woman, according to Duby and Perrot (1995), is perceived by means of records of traces tied to that condition and to the place she occupies socially. In the post-modern world, in view of debates, the writings of the New History made according to Burke (1992), the interest for all of the history of humanity possible, including that of the woman. For Perrot (1995, 2006, 2007), the silence that lurks around the woman was broken beginning from the writing of the women themselves, the reason why we present brief History of the feminine writings based on the theories of Lobo (1999), Teixeira (2001) and Duarte (2003), as well as having to do with the irony as a speech strategy and as a means to criticize or resist the patriarchal restrictions of the epoch. To put into context the decentrament of the subject in the post-modern world, we turn to the *theoretics* Hall (2000), Woodward (2000), Bauman (1998, 2001, 2005) and Santos (1999). The analysis of the tale perpasses significantly by the conception of the language, of

Bakhtin (1981, 1993, 2003, 2006), emphasizing that the axle that directs the thought of this theoretic characterizes itself by the verbal interaction and by the dialogic character of the language. Piñon's speech subverts the vigente order, by questioning the social roles represented by the woman divided, in face of the usage of a language that seeks to break the patterns established, representing artistically the situation of that woman. The importance of Piñon's work in literature written by women authors is presented according to Moniz (1993), 1997) and Zolin (2003). To be means to communicate through dialogue, synthesizes the dialogue of Bakhtin, besides, the dialogue shouldn't be considered the means, but the aim.

Key words: Nelida Piñon, Bakhtin, dialogic, polyphony.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1 AS MULHERES NA HISTÓRIA: ALGUNS PERCURSOS.....	15
1.1.1 PRIMEIRAS CONQUISTAS.....	20
1.1.2 A ESCRITA FEMININA.....	23
1.1.3 MOVIMENTO FEMINISTA BRASILEIRO.....	28
1.2 ESTUDOS CULTURAIS: DESCENTRANDO O SUJEITO.....	33
2. BAKHTIN: CONCEPÇÃO DE LINGUAGEM.....	41
2.1 DIALOGIA E POLIFONIA.....	43
3. NÉLIDA PIÑON: REPRESENTATIVIDADE E AUTORIA FEMININA.....	59

3.1. CONTO: “I LOVE MY HUSBAND”.....	69
3.2 NÉLIDA PIÑON POR NÉLIDA PIÑON.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	109
ANEXO.....	115

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma análise sobre a incidência do dialogismo e da polifonia em o conto “I love my husband”, do livro *O calor das coisas*, de 1980, de Nélida Piñon, à luz teórica de Bakhtin (1981, 1993, 2003, 2006). O eixo norteador do pensamento desse teórico caracteriza-se pela interação verbal e pelo caráter dialógico da linguagem. Em sua teoria da enunciação instaura o dialogismo, ao assegurar que o discurso é elaborado a partir do outro e assim proporciona o discurso do eu. Se um enunciado for isolado do processo próprio de enunciação, perde a sua essência, por ser de natureza essencialmente dialógica. Seria limitante

essa proposição se a reduzisse a apenas as relações entre os sujeitos nos processos discursivos, pois refere-se de forma mais ampla ao diálogo entre os mais variados discursos de uma sociedade. O dialogismo concebe as múltiplas vozes que participam desses discursos no diálogo da vida: a polifonia.

Segundo as proposições bakhtinianas, a polifonia é definida como uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes” (1981, p. 2), isto é, plenas de valor, pois “mantém com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participante do grande diálogo” (p. 2); as personagens são em realidade “os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante”, do qual participam mantendo cada uma a sua individualidade e a sua imiscibilidade.

A obra de Piñon é instigante e envolvente. Descrever a autora e sua obra ou pelo menos tentar fazê-los constitui-se em uma tarefa nada fácil. Desde 1961, com a publicação de *Guia mapa de Gabriel arcanjo*, seu primeiro romance, a 2008 com a publicação de o livro de ensaios *Aprendiz de Homero*, Piñon traz em sua estrutura temática o desdobrar e o atualizar em cada publicação, seja de romances, de contos ou de ensaios. Reflete em sua obra a preocupação constante com questões referentes “à criação do texto, à linguagem, à religião (panteísta ou cristã), ao mito, ao amor associado aos questionamentos do cristianismo, à paixão, à solidão humana e, entre outras, à realização feminina.” (Zolin, 2003, p. 93). Mas o que se destaca em sua produção literária é a linguagem do mundo ficcional, que oscila entre a subversão do cristalizado e a transfiguração das coisas simples. De acordo com Zolin (2003, p. 94-95), a obra de Piñon é caracterizada pela ausência de enredo, pelo anonimato das personagens e pela escassez de descrições físicas, tanto de personagens quanto de ambientes. Estilisticamente a sua linguagem destaca-se pela enunciação do silêncio, pela ambigüidade, pela polissemia e pelo enigmatismo. No plano sintático recorre ao anacoluto, à elipse, “ora transforma a frase feita, atribuindo-lhe nova roupagem, ora pontua de forma ambígua, possibilitando leituras variadas”.(Zolin, 2003, p. 95)

O conto “I love my husband” faz parte da coletânea de *O calor das coisas*, publicado em 1980, mas é utilizada a edição de 1997a, neste trabalho. Essa escolha justifica-se pela abordagem que Piñon faz da mulher e das “várias vozes” que se entrecruzam em uma luta de consciências com valores sociais, históricos e ideológicos. Também, por fazer parte da segunda fase da linha de desenvolvimento de sua obra, a pós-moderna, segundo proposição de Moniz (1993). A primeira fase é denominada a de vanguarda ou experimental, na qual incluem as obras: *Guia mapa de Gabriel arcanjo* (1961), *Madeira feita cruz* (1963), *Tempo das frutas* (1966), *Fundador* (1969), *A casa da paixão* (1972), *Sala de armas* (1973) e *Tebas do meu coração* (1974). A segunda incluem as próximas três obras: *O calor das coisas*, contos (1980), *A república dos sonhos*, romance (1984), *A doce canção de Caetana*, romance (1987), até esse período analisado por Moniz, em 1993. As outras obras de Piñon estão elencadas no capítulo 3.1.

A intensa e complexa obra de Piñon destaca-se na literatura de autoria feminina e nela registra o seu parecer sobre a escrita feminina, a história, a memória das mulheres e sobre o que busca a mulher na pós-modernidade. Sua obra encontra-se traduzida, parcial ou totalmente, para o francês, o espanhol, o italiano, o inglês, o alemão, o polonês, o sueco e o russo. Coleciona prêmios nacionais e internacionais (em anexo), entre os quais, o Prêmio Juan Rulfo de Literatura Latino-Americana e do Caribe, pelo conjunto de obras, sendo o primeiro escritor de língua portuguesa a recebê-lo. Também, a primeira mulher a ocupar a presidência da Academia Brasileira de Letras.

Tendo em vista as considerações acima, pretende-se perceber o funcionamento dinâmico do dialogismo e da polifonia na construção do conto de Piñon, frente às questões do descentramento do sujeito na pós-modernidade. A voz da mulher na constituição da interação verbal e como esse dialogismo revela-se no discurso do outro citado abertamente e na enunciação bivocal.

Com relação aos posicionamentos de teóricos sobre intertextualidade e interdiscursividade para os propósitos deste trabalho utiliza-se ambos os termos. De acordo com Fiorin (2006, p. 181), há uma distinção acerca das relações dialógicas

entre enunciados e aquelas que acontecem entre textos. As relações dialógicas, como uma relação de sentido, são denominadas de interdiscursivas. As relações discursivas materializadas em textos recebem o termo de intertextualidade. Fiorin assegura que quando a relação dialógica não se manifesta no texto, tem-se interdiscursividade, mas não intertextualidade. As relações dialógicas mostradas no texto nem sempre podem ser caracterizadas como intertextuais. Fiorin afirma que quando Bakhtin fala em relações dialógicas intertextuais e intratextuais, o mais fiel ao texto russo seria falar em relações dialógicas entre textos e dentro do texto. Para esse teórico, as relações dentro do texto acontecem quando duas vozes se contrapõem no interior de um mesmo texto; as relações entre textos acontecem quando um texto se relaciona dialogicamente com outro texto já constituído. Na análise do conto “I love my husband” utiliza-se, portanto, os termos interdiscurso e intertexto.

Essa pesquisa foi dividida em três capítulos. No primeiro, apresenta-se alguns percursos das mulheres na história. Duby e Perrot (1995) afirmam em *História das Mulheres do Ocidente* que as mulheres foram, durante muito tempo, deixadas à sombra da História. O desenvolvimento da Antropologia e a ênfase dada à família, a afirmação da História das “Mentalidades”, mais atenta ao cotidiano, ao privado e ao individual, contribuíram para fazê-las sair dessa sombra.

Michelle Perrot (2007) discorre sobre várias formas de exclusão e de silêncio, aos quais a mulher ficou submetida, por séculos. Somente com a possibilidade da própria escrita da mulher pode-se romper esse silêncio. Pollak (1989) dialoga também sobre o silêncio e o “não-dito”. Joan Scott (1990, 1992) e Butler (2003) discutem a importante questão do gênero.

De acordo com Burke (1992), a política feminista é o ponto de partida para o percurso da história das mulheres, quando as ativistas reivindicam uma história que estabelece heroínas, prova da atuação das mulheres, assim como explicações sobre a opressão a qual estiveram submetidas.

Os anos 1960 a 1980 foram decisivos não só para a revolução feminista, mas como também para todo o cenário histórico mundial no aspecto político, social, cultural e ideológico. Alguns teóricos: Peter Burke (1992), Mary Del Priore (2007), Thompson (1992).

Apresenta-se ainda um breve histórico da escrita de autoria feminina. Luíza Lobo (1999) e Teixeira (2001) discorrem sobre a literatura de autoria feminina e a escritura feminina como resultado de um processo de conscientização que tem como suporte a consciência da situação social da mulher.

Discorre-se sobre um breve histórico do movimento feminista brasileiro, associado aos movimentos culturais mais significativos, passando pela construção da identidade e da alteridade (Duarte, 2005; Hall, 2005; Bhabha, 2005; Woodward, 2000; Zygmunt Bauman, 2005), até chegar a escrita feminina, na pós-modernidade.

O paradigma da pós-modernidade como possibilidade para se pensar as mudanças ocorridas nas últimas décadas; as dificuldades e as instabilidades quanto às questões éticas, sociais, econômicas, culturais, ambientais; o desespero pela sobrevivência, entre outros aspectos que podem caracterizar esse novo paradigma. Boaventura de Sousa Santos (1999) afirma que vive-se numa fase de transição paradigmática entre a modernidade e um novo paradigma. Ele não o nomeia, mas tem sido denominado de pós-modernidade. Mesmo diante de tantas controvérsias e indefinições, a importância do paradigma da pós-modernidade é notável para as proposições de análise do conto.

Segundo Stuart Hall (2005) este sujeito da pós-modernidade está descentrado. Ele destaca o descentramento conceitual do sujeito cartesiano, que se refere ao impacto do feminismo, tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social. Constância Duarte (2003) assegura que este movimento na pós-modernidade tem como objetivo revalorizar a literatura escrita pela mulher e, também de re-ver com outro olhar e outras perspectivas, independente das amarras do preconceito de gênero.

O segundo capítulo trata da importante concepção de linguagem, do dialogismo e da polifonia, segundo proposições de Bakhtin (1981, 1993, 2003, 2006). Os atos individuais da fala, a enunciação se constituem em um processo de interação verbal e social.

O terceiro capítulo trata da importância da obra de Piñon, o contexto, a representatividade da autoria feminina e da alteridade. Ainda, Piñon e as tendências da crítica feminista, que reivindica a visibilidade para a mulher e, desta forma, a reestruturação do cânone e ainda da própria história literária, de acordo com Zolin (2003).

Analisa-se o conto “I love my husband”, o qual Piñon preocupa-se em ligar o texto ao contexto. Observa-se a incidência no conto de aspectos tais como a interdiscursividade, a intertextualidade, a ironia e o “silêncio”, dentre outros. Para tanto, será utilizada a revisão bibliográfica. O *corpus* se justifica por apresentar, no conto, a importância da palavra e a manipulação da linguagem.

Apresenta-se uma coletânea de fragmentos de pronunciamentos de Piñon, por meio de entrevistas cedidas a jornais diversos - nacionais e internacionais, revistas, artigos e, também, por meio dos inúmeros discursos proferidos em eventos. Esse “texto-colagem” denominado de “Piñon por Piñon” apresenta-a como escritora, mulher, feminista. Nele, mergulha-se no pensamento iconoclasta da romancista, contista, professora, jornalista e intelectual.

No anexo os importantes prêmios nacionais e internacionais concedidos à Piñon por sua obra, atestando assim a importância e relevância de uma das maiores escritoras brasileiras contemporâneas.

1.1 AS MULHERES NA HISTÓRIA: ALGUNS PERCURSOS

Somos seres universais.

Nélida Piñon

A escrita feminina, segundo Homi K. Bhabha (2005), constitui-se do olhar diferenciado e do discurso da minoria, que intervém no entrelugar antagonístico entre a imagem e o signo, o cumulativo e o adjunto, a presença e a substituição. A escrita é efetuada nesse entrelugar, como o espaço propício para que a mulher expresse a sua sensibilidade, a partir de seu ponto de vista, constituído pelo olhar da diferença.

Em muitas das escritas literárias femininas, há a retratação e a denúncia da condição da mulher, dividida entre a função de cumprir o seu papel de esposa submissa, cumpridora de sua “missão”, e o desejo de libertar-se da opressão dos padrões ideológicos vigentes na sociedade patriarcal. Nessa relação de poder, a mulher assume um aparente equilíbrio, mas que é subvertido nesse entrelugar composto pela capacidade de transcender a realidade.

Para uma discussão sobre a escrita literária feminina, é necessário abordar alguns percursos das mulheres na história. Para tanto, tenta-se dialogar com as idéias da pós-modernidade e também procura-se codificá-las, embasando-se, sobretudo, em Michel De Certeau (1995), Michelle Perrot (2006, 2007), Stuart Hall (2000) e Kathryn Woodward (2000).

História das mulheres do Ocidente, uma importante obra de Duby Georges e Perrot (1995, p. 7), permite reconstruir histórias individuais, como se lê:

As mulheres foram, durante muito tempo, deixadas na sombra da História. O desenvolvimento da Antropologia e a ênfase dada à família, a afirmação

da História das “Mentalidades”, mais atenta ao cotidiano, ao privado e ao individual, contribuíram para as fazer sair dessa sombra. E mais ainda o movimento das próprias mulheres e as interrogações que suscitou. “Donde vimos? Para onde vamos?”, pensavam elas; dentro e fora das Universidades levaram a cabo investigações para encontrarem os vestígios das suas antepassadas e, sobretudo, para compreenderem as raízes da dominação que suportavam e as relações entre os sexos através do espaço e do tempo.

Em coleção anteriormente citada, quinto volume, Thébaud (1995, p. 21-22) justifica a razão de os artigos serem escritos somente por mulheres:

A ausência de contributos masculinos não é o resultado de uma exclusão deliberada, mas a consequência de uma realidade historiográfica: porque se trata da nossa História, da História das nossas mães e das nossas avós, porque freqüentemente é menos cotada cientificamente, a História das Mulheres do século XX é, mais ainda do que para períodos precedentes, obra de mulheres.

A sombra é o lugar atribuído à mulher na história. E também é o silêncio, em consequência de novas definições, diante de um lugar sem legitimidade. Mas, mesmo com as adversidades, as mulheres têm despertado historiadores e historiadoras para pesquisas “sérias e bem documentadas”. Conforme lembra Mary Del Priore (2007, p. 8), essa história é relacional, pois “inclui tudo o que envolve o ser humano, suas aspirações, suas construções e derrotas”.

Escrever esse percurso constitui, segundo Perrot (1995), um desafio, pois impõe ir além da documentação pública, sabendo-se que a forma como estão registrados os vestígios das mulheres está intimamente ligada a sua condição e ao lugar que elas ocupam socialmente.

A pós-modernidade fixou-se nos questionamentos sobre o limite tênue entre a verdade e a ficção e trouxe à luz do debate a escrita da Nova História. Diante de um novo cenário mundial, a história nacional compete com a história mundial e regional, de modo que a história social torna-se “independente da história econômica apenas para fragmentar-se, como alguma nova nação, em demografia histórica, história do trabalho, história urbana, história rural e assim por diante”, diz Peter Burke (1992, p. 8). De acordo com o paradigma tradicional, a história diz respeito essencialmente à

política, mais nacional e internacional do que regional. A nova história começa a se interessar por toda a história da humanidade, pois tudo tem um passado, que pode ser reconstruído e relacionado com o restante desse passado. O que era considerado imutável é considerado, agora, uma história cultural. A base filosófica da nova história é a idéia de que a realidade é social ou culturalmente construída. Se a história tradicional oferece uma visão “de cima” e tem como foco os grandes feitos dos homens, dos estadistas, os novos historiadores estão buscando a história vista “de baixo”, com a opinião das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social. Muitos associam a nova história a Lucien Febvre e a Marc Bloch, que fundaram a revista dos *Annales*, em 1929.

Nessa nova perspectiva, na opinião de Burke (1992), há dois pontos opostos, mas mais complementares do que contraditórios: primeiro, a proliferação de subdisciplinas é inevitável, e segundo, essa proliferação contribui para o conhecimento humano e encoraja métodos mais rigorosos com padrões mais profissionais. Trata-se de contexto em que a história das mulheres e a história da cultura popular “foram às vezes tratadas como se fossem independentes (ou mesmo opostas) da história da cultura erudita e da história dos homens”, assevera Burke (1992, p. 8).

Ainda na opinião de Burke (1992, p. 36), quanto aos historiadores das mulheres, eles “têm ampliado seus interesses, para incluir as relações entre os gêneros em geral, e a construção histórica, tanto da masculinidade quanto da feminilidade”.

Nas décadas de 1970 e 1980 inicia-se a “história pós-moderna”, que se intersecta com a 3ª geração dos *Annales* e, também, com outros historiadores, que enfatizam pesquisas multi e interdisciplinares. O campo de questionamentos, as monografias e artigos sobre a mulher e sobre a história das mulheres proliferam e adquirem um certo espaço e uma certa legitimidade.

De acordo com Hall (2005), as identidades modernas foram fragmentadas, o que concorreu para o deslocamento do sujeito na pós-modernidade. Para esse

descentramento, são apontados cinco motivos principais.¹ O quinto deles diz respeito ao descentramento conceitual do sujeito cartesiano (explicitado no item 1.2, deste texto), concernente ao impacto do feminismo, tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social. Hall destaca o *slogan* do feminismo: “o pessoal é político”. Nesse contexto faziam parte a contestação política e as novas relações de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão do trabalho doméstico, etc.; a politização da subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens e mulheres, mães e pais, filhos e filhas); a formação das identidades sexuais e de gênero e, também, a noção de que os homens e as mulheres eram componentes da mesma identidade, a “Humanidade”, substituindo-a pela questão da diferença sexual.

Com base em levantamentos conceituais e sistematizados, levantados por Hall, e a partir da abertura à produção de trabalhos historiográficos, inclusive a outros profissionais de outras áreas, criaram-se novas perspectivas para os historiadores. Um desses historiadores, o francês Certeau, aliou a História à Lingüística, à Antropologia e à Psicanálise.

Segundo Certeau, é indiscutível o contributo da interdisciplinaridade entre a Lingüística e a Antropologia, pois o estudo da linguagem é central para a teoria pós-moderna. O objetivo de Certeau era captar cada momento histórico, mesmo na contradição de seus conflitos e exatamente porque desconfiava da imposição anacrônica às sociedades passadas, da grade que recorta atualmente o conhecimentos. Desta forma, pela possibilidade dessa interdisciplinaridade e pelos avanços e conquistas de homens e mulheres que têm focado a história das mulheres, percebe-se que “ainda há muito espaço para se interpretar “o estabelecimento, a gênese e a importância dos fatos históricos que envolvem as mulheres [...]”. (DEL PRIORE, 2007, p. 9).

¹ Os cinco motivos elencados por Hall (2005) são brevemente tratados no item 1.2. São eles: as tradições do pensamento marxista; o inconsciente (psicanálise), com Freud e Lacan; o significado das palavras nas relações similares e diferentes, com Ferdinand de Saussure; o poder disciplinador das instituições, com o filósofo e historiador Michel Foucault; os novos movimentos sociais, entre os quais o feminismo.

Perrot (2007, p. 17) discorre sobre o silêncio rompido a partir da própria escrita da história das mulheres. Diz ele que, primeiramente, as mulheres permaneciam em seus espaços privados, silenciadas e invisíveis. “Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas”.

Como segunda razão do silêncio, Perrot aponta o silêncio das fontes. As mulheres não tinham acesso à escrita, razão de os vestígios diretos, escritos ou materiais serem escassos. As próprias mulheres destroem as produções domésticas, por considerá-las sem interesse, posto que elas são apenas mulheres. Há a desvalorização da mulher pela própria mulher: “Um silêncio consubstancial à noção de honra”, refere Perrot (2007, p. 17).

Além disso, a mulher é representada pelos cronistas, romancistas ou observadores por estereótipos. O discurso é prolixo e atesta a falta de informação precisa e circunstanciada. Com a imagem da mulher, o homem reproduz mais os sonhos ou os medos do artista, do que sobre as mulheres reais. “As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas”, diz Perrot (2007, p. 17). Essa é outra razão para o silêncio e a obscuridade: “a dessimetria sexual das fontes variável e desigual” (PERROT, 2007, p. 17). Mas o silêncio mais profundo é o do relato. O homem ilustre ou público é retratado, pelos historiadores gregos ou romanos, como parte integrante do espaço público, das guerras, dos reinados, ao passo que a mulher preserva sua virgindade ou pratica a glória do martírio, limitando-se, portanto, ao espaço privado.

O século XIX sofre profundas transformações nas estruturas econômicas e sociais da Europa ocidental, mudanças que afetaram o mundo todo em função das características do processo de expansão. Há a abrangência do imperialismo europeu e o “impacto das alterações e detalhamento da organização do poder” (TELLES, 2007, p. 401), modificando tanto as estruturas quanto os detalhes da vida cotidiana social, científica, filosófica e cultural. Como resultado desse novo processo cultural, o romance exerce papel fundamental na cristalização da sociedade moderna. “Escrita e saber estiveram, em geral, ligados ao poder e funcionaram

como forma de dominação ao descreverem modos de socialização, papéis sociais”, explica Norma Telles (2007, p. 401-402). Embora tenha sido um século sombrio para as classes operárias europeias, para as mulheres e os colonizados, foi, também, um século em que surgiram os movimentos sociais, o socialismo e os feminismos, o movimento sufragista e a Nova Mulher.

O século XIX é o século do romance. No século XVIII, na Inglaterra, o romance moderno coincide com a ascensão da sociedade burguesa. O romance assume uma postura mais individualista e original, passa a retratar em seus enredos incidentes contemporâneos e argumentos novos; a trama envolve pessoas específicas em condições particulares; incorpora vocábulos de uso cotidiano, de acordo com Telles (2007, p. 402), que diz: “Cada romance se debruça sobre uma entidade individualizada e, por isso mesmo, particularizada para cada momento histórico”. O público leitor torna-se muito maior e, em grande parte, constituído por mulheres burguesas.

A partir dessa nova configuração e possibilidade, iniciam-se a escrita e a publicação de mulheres, tanto na Europa quanto nas Américas. A escrita se constitui em uma das primeiras conquistas para as mulheres, como se explicita a seguir.

1.1.1 Primeiras Conquistas

Depois do advento das duas grandes guerras, as mulheres têm finalmente o acesso à universidade. Várias delas manifestam interesse pela história das mulheres, principalmente pela do feminismo. Marguerite Thibert ou Edith Thomas, porém, “continuam marginais com relação à relação historiográfica trazida pela escola dos *Annales*”, explica Perrot (2007, p. 19).

Piñon (2008, p. 276), em um ensaio sobre a brasileira, diz:

No limiar do século XX, após as guerras que alteraram a paisagem social, o corpo da brasileira abandonou o espaço exclusivo do lar e acentuou o

padrão da sua fantasia. Antes insubmissa e submersa, agora com atos insurgentes reforça a sua estrutura psíquica para adequá-la à modernidade do seu ser. Seu olhar, a que adicionara certa luxúria natural, como que adverte a sociedade do perigo que ora representa.

Em ensaios e na literatura, Piñon traz à tona a discussão acerca das diferenças entre a mulher, sinônimo de privado, e o homem, sinônimo de público. Piñon denuncia essa exclusão, em todos os âmbitos da sociedade. Trata-se de um plano secundário ou de silêncio absoluto.

De acordo com Perrot (1993, p. 186), a mulher é excluída da História, primeiramente no nível do relato, que se constitui como a representação do acontecimento político. E aponta um segundo ponto de exclusão da mulher na História:

Os materiais que esses historiadores utilizam (arquivos diplomáticos ou administrativos, documentos parlamentares, biografias ou publicações periódicas...) são produtos de homens que têm o monopólio do texto e da coisa pública. Muitas vezes observou-se que a história das classes populares era difícil de ser feita a partir de arquivos provenientes do olhar dos senhores [...] Ora a exclusão feminina é ainda mais forte. Quantitativamente escasso, o texto feminino é estritamente especificado: livros de cozinha, manuais de pedagogia [...]. Trabalhadora ou ociosa, doente, manifestante, a mulher é observadora e descrita pelo homem. Militante, ela tem dificuldade em se fazer ouvir pelos seus camaradas masculinos, que consideram normal serem seus porta-vozes. A carência de fontes diretas, ligada a essa mediação perpétua e indiscreta, constitui um tremendo meio de ocultamento.

Se essa exclusão acontece em decorrência dos relatos e dos níveis das fontes, escrever sobre essa História constitui-se, portanto, um grande desafio. A História Oral passa a ser, então, uma fonte importante nessa reconstrução. Quando em determinados períodos não há ou há poucos relatos provindos das mulheres, recorre-se a “ler a história das mulheres naquilo que dizem os homens”, diz Perrot (1993, p.127) Mas, nesse caso, é sempre um discurso a se decodificar.

Paul Thompson, discorrendo sobre a contribuição da história oral, cita o livro *Family Time and Industrial Time*, de Hareven (1992, p. 133-134), e diz que:

Seu livro constitui um marco conceitual. E a influência recíproca entre família e economia é um tema que tem sido proposto por outros historiadores quando estudam a criação de filhos, o casamento, e também o trabalho feminino. Isso nos leva diretamente à história das mulheres.

Também neste caso é enorme o potencial da evidência oral, e suas possibilidades mal começam a ser exploradas. Até bem pouco tempo, a história das mulheres foi ignorada pelos historiadores, em parte porque a vida delas, ligada ao lar ou ao trabalho desorganizado ou temporário, muito freqüentemente transcorreu sem ser documentada.

Na história oral há o resgate da história da comunidade, que visa contribuir para a formação do ser humano com mais dignidade e respeito, com sentimento de pertença ao objeto de estudo, ou seja, não como um colecionador de informações, mas como agente participativo e interessado em transformação para uma vida melhor, por meio do sentido social da história.

Outro importante aspecto a ser analisado sobre a mesma questão refere-se ao silêncio ou ao “não-dito”. Michael Pollak (1989, p. 9) sustenta que no “dizer” há fronteiras “desses silêncios” e “não-ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Ele assegura que o silêncio, a alusão e a metáfora são “moldadas pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz [...]”.

Ainda sobre o silêncio, Pollak diz (1989, p. 8):

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor.)

Em mais considerações sobre essa questão, Pollak (1989, p. 8) acrescenta que distinguir entre “conjuntos favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado”. É o passado sendo reinterpretado pelos paradoxos entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. Passar do “não-dito” ao dito e da contestação à reivindicação

constitui-se em uma questão de ousadia, pois superar a organização, a sincronia e a “montagem” ideológica instituída pelas instituições ao longo dos séculos traduz-se em atitude.

Segundo Priore (2007, p. 8), a discussão sobre a dificuldade de se construir essa história, em que as mulheres eram mascaradas pela fala dos homens e ausentes que estavam do cenário histórico, está superada. Portanto, o tempo em que o “não-dito” ditava o “dito” extinguiu-se, diz a autora.

O silêncio torna-se fundante e transforma-se em linguagem, e a mulher conquista a possibilidade de lutar e de ser ouvida. A política feminista é o ponto de partida para a história das mulheres. Segundo Burke (1992, p. 64), isso acontece, quando “as ativistas reivindicam uma história que estabelecesse heroínas, prova da atuação das mulheres, e também explicações sobre a opressão e inspiração para a ação”.

Outro aspecto importante, nesse período, é o estímulo ao estudo, para as mulheres, com o oferecimento de bolsas de estudos e apoio financeiro (BURKE, 1992). Portanto, os anos 1960 foram decisivos não só para a revolução feminista, mas para todo o cenário histórico mundial, tanto no aspecto político quanto social, cultural e ideológico. A luta pelo social na década seguinte é consequência de todo esse movimento.

A categoria gênero foi destacada a partir do texto de Scott, “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, em 1990. Nesse trabalho, ela discute a diferença entre sexo e gênero em duas proposições: primeiro, o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos; segundo, o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder.

No artigo intitulado “História das mulheres”, Joan Scott (1992, p. 86) diz que “as feministas escolheram enfatizar as conotações sociais de gênero em contraste com as conotações físicas de sexo”. A categoria gênero foi definida como relativo aos contextos social e cultural, sendo possível “pensar em termos de diferentes sistemas

de gênero e nas relações daqueles com outras categorias como raça, classe ou etnia” (SCOTT, 1992, p. 87). Assim, a categoria de gênero foi estendida à questão das diferenças dentro da diferença, trazendo “à tona um debate sobre o modo e a conveniência de se articular o gênero como uma categoria de análise”, continua Scott (1992, p. 88).

A História registra a forma como os sexos se organizavam, dividiam tarefas e funções através do tempo. A história era responsável pela “produção sobre a diferença sexual”, lembra Scott (1994, p. 11). Uma narrativa histórica, que não é neutra, registra os fatos em que os homens estiveram envolvidos e constitui o gênero, ao definir os homens como os sujeitos da história. Não há como: “evitar a política – as relações de poder, os sistemas de convicção e prática – do conhecimento e dos processos que o produzem [...]” (SCOTT, 1992, p. 95). Por isso, o percurso das mulheres na história é um campo inevitavelmente político.

1.1.2 A escrita feminina

No Brasil, o termo “feminismo” é visto com forte preconceito. Mesmo que usado em um movimento que conseguiu transformar as relações entre os homens e as mulheres, e o resultado seja inquestionável (veja-se, por exemplo, o acesso da mulher à universidade e à escolha da profissão), esse termo ainda continua gerando um certo desconforto.

De acordo com Constância Lima Duarte (2003, p. 2), embora o movimento feminista tenha obtido vitórias, ela considera uma grande derrota o forte preconceito que isolou a palavra “feminismo” e ainda o fato de não ter conseguido se impor como motivo de orgulho para a maioria das mulheres. O antifeminismo promoveu um desgaste semântico da palavra, assim como transformou a imagem da feminista em “sinônimo de mulher mal amada, machona, feia e, a gota d’água, o oposto de “feminina”. Outra derrota do feminismo é permitir que as novas gerações desconheçam a história das conquistas femininas, os nomes das pioneiras, as lutas

das mulheres, que denunciaram a discriminação e que acreditaram que seria possível um relacionamento justo entre os sexos.

Para Luíza Lobo (1999, p. 4), o “termo ‘feminino’ vem sendo associado a um ponto de vista e uma temática retrógrados; já “o termo ‘feminista’, de cunho político mais amplo, em geral é visto de forma reducionista, só no plano das Ciências Sociais” (p. 4), e deveria ser aplicado a uma perspectiva de mudança no campo da literatura. A acepção de literatura “feminista” concentra em si conotações políticas e sociológicas, associada à luta pelo trabalho, pelo direito da agremiação, às conquistas igualitárias relativas aos direitos, aos deveres, ao trabalho, ao casamento, aos filhos e outros. Mais que isso,

o texto literário feminista é o que apresenta um **ponto de vista** da narrativa, experiência de vida, e portanto um **sujeito de enunciação consciente** de seu papel social. É a consciência que o eu da autora coloca, seja na voz de personagens, narrador, ou na sua *persona* na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão. (LOBO, 1999, p. 4).

Outra questão importante da escrita feminina é a da alteridade. Segundo a autora, a alteridade pode ser vista como um *outro* antropológico (Lévi-Strauss apresenta o selvagem como um outro igual ao civilizado que deve ser conhecido, ou um *outro* filosófico), ou seja, a consciência da diferença entre as pessoas. Do ponto de vista psicanalítico, trata-se do confronto entre o consciente e o inconsciente. Para a psicanálise, o eu é constituído com fissuras, com fendas, com desdobramentos, que é representado pela própria entrada no universo da linguagem através da fala, que constitui, para Lacan, a entrada no plano do simbólico exterior. “Esta alteridade do eu em relação a si mesmo é o ponto de partida da literatura contemporânea, mas se torna mais aguda quando a literatura [...] percebe que se comporta de modo logocêntrico e etnocêntrico” (Lobo *apud* Lévi-Strauss, 1999, p. 5), relativo tanto a povos e raças quanto ao outro sexo e às minorias sexuais. O homem branco, de classe média e ocidental, constitui-se no cânone, enquanto que a mulher constitui-se a partir da alteridade ou da diferença.

A alteridade da literatura de autoria feminina é a base da abordagem feminista na literatura. A mulher, para constituir-se como parte integrante do mundo acadêmico ou literário, postou-se como o outro, o estranho. Além disso, foi excluída da escrita por motivos tanto mitológicos quanto antropológicos, sociológicos ou históricos.

A literatura de autoria feminina transparece como um discurso de alteridade político, como uma representatividade da literatura de mulheres. “A literatura de autoria feminina se constitui naquelas obras em que a literatura se exerce como tomada de consciência de seu papel social”, argumenta Lobo (1999, p. 5).

Níncia Borges Teixeira (2001) diz que o discurso de escritura feminina é resultado de um processo de conscientização que tem como suporte a consciência da situação social da mulher. Esse discurso subverte a ordem vigente, questionando os papéis sociais, representando a mulher dividida, em uma linguagem que subverte os padrões normais. E conclui:

Esse discurso feminino tem uma necessidade de um tempo e de um espaço especiais. Dessa forma, não há como considerá-lo algo segregado do acervo literário. Ele representa uma tendência altamente significativa do ponto de vista estético e social, pois é uma representação artística da situação da mulher feita por mulheres. (TEIXEIRA, 2001, p. 3).

Outra questão relevante, com discussões nos círculos feministas, refere-se à ironia, utilizada como uma categoria narrativa na literatura em geral e também a escrita de mulheres tem se valido dela. Linda Hutcheon (2000, p. 50) argumenta que a ironia deve ser séria ou humorística e ter poder para fins específicos. A ironia pode ser usada – e tem sido usada – para “minar ou para reforçar ambas as posições conservadora e radical”, diz a autora citada. De acordo com essa teoria, a ironia pode ser vista como transideológica em dois outros sentidos também: além de a discussão centralizada na questão da ironia ser ou não política, ela levanta outro questionamento: “incisiva e politizada: a ironia funciona primariamente de maneira afirmativa ou destrutiva? (HUTCHEON, 2000, p. 50). Há controvérsia quanto a

possíveis funções da ironia, de forma que alguns teóricos preferem considerar a ironia como sendo, ao mesmo tempo, “afirmativa e negativa”.

Hutcheon (2000, p. 56) afirma que esse poder pode ser utilizado para fins de oposição e crítica, ou é “mais uma tentativa indireta de ‘trabalhar’ contradições ideológicas e não deixá-las se resolver em dogmas coerentes e, assim, potencialmente opressivos”. Nesse caso, ela a considera como “jogo sério”, tanto como uma estratégia retórica quanto um método político, que “desconstrói e descentra discursos patriarcais” (HUTCHEON, 2000, p. 56). E frisa ainda que a “natureza transideológica da ironia significa que ela é freqüentemente usada como uma arma de culturas dominantes para manter as subservientes em seu lugar” (HUTCHEON *apud* WALKER, 2000, p. 56).

Conforme comenta Hutcheon (2000, p. 57), as mulheres têm recebido “um *status* privilegiado em relação à ironia”, por serem capazes de usá-la como um meio poderoso de criticar ou “de resistir às restrições patriarcais sociais ou mesmo às pretensões masculinas ‘essenciais’ de ‘verdade’”.

A ironia é vista como geradora de poder ou de prazer.

[É] a própria natureza transideológica da ironia que é explorada para recodificar em termos positivos o que o discurso patriarcal lê como uma negativa. Assim o silenciar das vozes das mulheres se transforma no silêncio desejado da maneira feminina tradicional e irônica. (HUTCHEON, 2000, p. 57).

A escritora Lygia Fagundes Telles (1997b, p. 57), no artigo “A mulher escritora e o feminismo no Brasil”, recorre a uma personagem do livro de sua autoria, *As meninas*, e diz: “Antes eram os homens que diziam como nós éramos. Agora somos nós”. De acordo com essa escritora, a ficção feita pelas mulheres apresenta características próprias e é mais intimista:

A mulher está podendo se revelar, se buscar e se definir, o que a faz escolher um estilo de mergulhos em si mesma, aparentemente narcisista

porque precisa falar de si própria, deslumbrada às vezes com as suas descobertas, como se acabasse de nascer.(TELLES, 1997, p. 57).

Assim, na nova ficção feminina, o amor deixa de ser tema absoluto e cede espaço às questões existenciais, ao ludismo, ao questionamento político e filosófico. A materialidade ficcional é apresentada em experiências formais e estilísticas variadas, tais como a fragmentação narrativa, a intertextualidade, o foco narrativo múltiplo, o fluxo de consciência, a exploração dos mitos, a opção pela “linguagem do corpo” e “a procura do sentido das coisas”.

Nélida Piñon, ao receber o Prêmio de Literatura Latino-Americana e do Caribe Juan Rulfo, no ano de 1995, concedido pela primeira vez a uma mulher e a um autor de língua portuguesa, em Guadalajara, disse:

A memória da mulher encontra-se na Bíblia. [...] Esta memória encontra-se igualmente nos livros que não escreveu. (p.13).

Minha memória aloja-se onde sempre estiveram o pensamento, a emoção, as paixões humanas. Sou diariamente perseguida pelo espírito da narrativa. Sei que o mundo é narrável e que a arte, em meio ao desespero e à esperança, alcança e interpreta as dimensões humanas. (p. 14).

Tenho gosto em servir à literatura com memória e corpo de mulher. Em mim residem os recursos sigilosos que a mulher engendou ao longo da história, enquanto integrava o cerimonioso cortejo que a levaria a participar dos mistérios de Elêusis.(p. 14)

Narro, porque sou mulher. Narro porque desde os meus primórdios cumpro uma crença protéica. Sob o ardor da vida, sob a epifania das palavras, cabe-me assumir todas as formas humanas. Declaro-me filha do Império Humano. Ressoam em mim as derradeiras badaladas que o carrilhão humano faz no destemido descampado. (PIÑON, 2003, p.15).

A narrativa ficcional de Nélida Piñon reflete a procura do sentido e do “calor das coisas”. A escrita feminina contemporânea é resultado dos movimentos sociais e, em especial, do movimento feminista brasileiro. Por essa importância, no item a seguir (1.1.3), apresentam-se alguns aspectos significativos e um breve histórico desse movimento.

1.1.3 Movimento feminista brasileiro

A esta apresentação de um breve histórico do movimento feminista brasileiro, associam-se os momentos mais significativos até chegar à escrita feminina contemporânea. Trata-se de movimento que abarca quatro momentos distintos: em torno de 1830; 1870; 1920 e 1970, conforme considera Duarte (2007, p. 127). Esses movimentos não aconteceram isoladamente, nem são independentes uns dos outros. Ao contrário, eles “se complementam como se o seguinte fosse a continuação do anterior, que veio antes apenas para preparar o terreno [...]”. Esses movimentos são apresentados “como ondas, que se formam de maneira difusa, se avolumam até o clímax, para então refluir numa fase de aparente calma” (p. 127).

Segundo Duarte (2007, p. 127), na maioria das vezes o feminismo “é compreendido apenas como um movimento articulado de mulheres em torno de determinadas bandeiras, como o voto, por exemplo”. Em vez disso, ela propõe que o

o “feminismo” poderia ser compreendido em um sentido amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo. Somente então será possível valorizar os momentos iniciais desta luta – contra os preconceitos mais primários e arraigados – e considerar aquelas mulheres, que se expuseram à incompreensão e à crítica, nossas primeiras e legítimas feministas. (DUARTE, 2003, p. 3).

O início desse movimento ou “onda” foi com a primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas para mulheres. Até então, as escolas existentes estavam nos conventos, ou era realizados atendimentos individualizados, nas escolas particulares nas residências das próprias professoras.

Duarte, citada por Zahidé Muzart (2003), assegura que, no século XIX, eram feministas as mulheres que tiveram o desejo de ser escritoras, pois só assim poderiam sair do enclausuramento doméstico. Elas “eram ligadas à literatura.

Então, na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente”, arremata Muzart (2003, p. 4).

De acordo com Duarte (2003), um nome que se destaca é o de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), pseudônimo adotado por Dionísia de Faria Rocha. Ela teria sido uma das poucas mulheres a romper o limite do espaço privado e a publicar textos em jornais da “grande” imprensa. Seu livro *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* é o no Brasil a discorrer sobre o direito à instrução e ao trabalho e a exigir o devido respeito às mulheres. Segundo Telles (2007, p. 405), Nísia “empresta de Mary Wollstonecraft idéias para enfrentar os preconceitos da sociedade patriarcal brasileira”. Este livro de Nísia deve ser considerado “o texto fundante do feminismo brasileiro, pois se trata de uma nova escritura ainda que inspirado na leitura de outros”² (p. 4).

A obra de Nísia conquistou muita repercussão e as idéias da necessidade da educação e da capacidade da mulher para as lides da cultura e da política foram incansavelmente repetidas ao longo do século XIX. Ela publicou outros livros destacando o tema da educação, como *Conselhos à minha filha* (1842), *A mulher* (1859) e *Opúsculo humanitário* (1853). A sua defesa era que o progresso – ou o atraso – de uma sociedade devia ser avaliado pela importância atribuída às mulheres, assim como aos filósofos e pensadores, reiterando o seu constante diálogo com o pensamento mais avançado de seu tempo.

Ana Eurídice Eufrosina de Barandas publicou *Ramalhete ou flores escolhidas no jardim da imaginação*, em 1845. Provavelmente essa escritora leu as obras de Nísia, se levadas em conta as idéias semelhantes com aquela. Barandas também

2

De acordo com Duarte (2003), esse livro foi inspirado em Mary Wollstonecraft – Nísia declarou ter feito uma “tradução livre” de *Vindications of the right of woman* –, mas também nos escritos de Poulain de la Barre, de Sophie, e nos famosos artigos da “*Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*”, de Olympe de Gouges. Duarte (2003, p. 4) afirma que “ela (Nísia) empreende uma espécie de antropofagia libertária: assimila as concepções estrangeiras e devolve um produto pessoal, em que cada palavra é vivida e os conceitos surgem extraídos da própria experiência”.

defendia a participação da mulher na política e nas lutas, conforme registra Telles (2007, p. 407):

Tendo nós os mesmos atributos, os mesmos sentidos [...] uma voz porque autoridade haveis de pensar, amar, aborrecer, desejar, temer e seguir a vossa vontade, como bem vos parece, e não haveis de querer que nós outras façamos uso desse admirável presente que recebemos do Criador! Não: também temos um alvedrio, bem a pesar vosso, pois que tendes querido fazer mais que o Onipotente.

Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar, editora de *O belo sexo*, publicado no Rio de Janeiro, em 1862, declara estar consciente do pioneirismo de sua iniciativa e de sua crença na capacidade intelectual da mulher. Segundo Duarte (2003, p. 6), “a novidade deste periódico é que as colaboradoras eram incentivadas a assinar seus trabalhos e participavam efetivamente do jornal, discutindo entre si os temas a serem publicados”.

A segunda “onda” do feminismo, segundo Duarte, surge por volta de 1870, e se caracteriza pela proliferação de jornais e revistas de feição nitidamente feminista. *O sexo feminino*, dirigido por Francisca Senhorinha da Mota Diniz, desempenha um importante papel na conscientização das mulheres acerca do conhecimento dos seus direitos. Para ela, só com a instrução seria “possível quebrar as cadeias que desde séculos de remoto obscurantismo nos rodeia” (DUARTE, 2003, p. 6).

Vários jornais surgiram nesse período. Também tiveram ascensão várias jornalistas, com destaque para Josefina Álvares de Azevedo, pela sua luta em prol da emancipação feminina, questionando a tutela masculina e testemunhando momentos decisivos da história brasileira. Ela realizou um intenso trabalho de militância feminista, bem como denunciou a opressão, a insensibilidade masculina, dado o não-reconhecimento do direito da mulher ao ensino superior, ao divórcio, ao trabalho remunerado e ao voto. Em 1878, Josefina encena sua peça “O voto feminino”, no Teatro Recreio, texto depois publicado em livro. É uma das primeiras mulheres a levantar a bandeira do direito ao voto e à cidadania.

Dos periódicos que surgiram na época, *O Corimbo*, de Porto Alegre, era encabeçado pelas irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro, tendo circulado no período de 1884 a 1944. “*O Corimbo* foi incansável na mobilização das mulheres e na divulgação dos avanços em outros países, sempre incentivando as conterrâneas a fazerem o mesmo”, refere Duarte (2003, p. 7). Também a revista *A Mensageira*, publicada em São Paulo de 1897 a 1900, contou com a importante participação na luta das mulheres brasileiras. Dirigida por Presciliana Duarte de Almeida, essa revista deu origem a uma “legítima rede de apoio mútuo e de intercâmbio intelectual, [...] por configurar-se como instrumento indispensável para a conscientização feminina” (DUARTE, 2003, p. 8).

A terceira “onda” refere-se à cidadania, com a luta organizada de mulheres que reivindicam o direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho. Desse movimento destaca-se Bertha Lutz (1894-1976), que se torna uma das mais expressivas líderes na campanha pelo voto feminino e pela igualdade de direitos entre homens e mulheres no Brasil.

Maria Lacerda de Moura (1887-1945) destacou-se pela sua luta pela “libertação total da mulher”, com a publicação de *Em torno da educação*, em 1918, afirmando que a instrução é o fator indispensável para a mulher transformar sua vida. Ela desafiou a sociedade de seu tempo e provocou polêmica com o seu livro *A mulher é uma degenerada?* Essa obra foi editada três vezes, desde 1924.

De sua parte, Ercília Nogueira Cobra (1891-1938) se levantou contra a exploração sexual e trabalhista da mulher, provocando intenso debate e muita crítica. Seu livro *Virgindade inútil – novela de uma revoltada* (1922) discute a exploração sexual e trabalhista da mulher. Pelas obras *Virgindade anti-higiênica – preconceitos e convenções hipócritas* (1924) e *Virgindade inútil e anti-higiênica – novela libelística contra a sensualidade egoísta dos homens* (1931), Ercília chegou a ser detida várias vezes pelo Estado Novo.

Em 1927, no Rio Grande do Norte, é aprovado o direito de voto às mulheres, pelo governador desse estado, Juvenal Lamartine, o que deu motivo a Bertha Lutz,

Jerônima Mesquita e Maria Eugênia Celso a lançar um manifesto à nação, declarando que tanto homens quanto mulheres nascem livres e que os sexos são interdependentes, além de abordar outras questões. Mas é só em 1932 que Getúlio Vargas cede aos apelos e incorpora ao novo Código Eleitoral o direito de voto à mulher, nas mesmas condições que o homem.

A quarta “onda”, nos anos 1970, compreende a revolução sexual e a revolução na literatura. Em 1975, institui-se o Ano Internacional da Mulher. Por iniciativa da ONU, o dia 8 de março passou a ser considerado o Dia Internacional da Mulher.

No Brasil, o movimento feminista contrapõe-se à ditadura militar e à censura, além disso, luta pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida. Dentre as várias escritoras engajadas em tais propósitos pode ser citada Nélida Piñon, a primeira mulher a tomar posse como presidente da Academia Brasileira de Letras. Além disso, Piñon participou da redação do Manifesto dos 1000 contra a censura e a favor da democracia no Brasil, junto com Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente, Marina Colasanti, Lya Luft, entre tantas outras.

Como resultado da luta de muitas mulheres ao longo dos séculos XIX e XX, foram instituídos o Grupo de Trabalho sobre Estudos da Mulher da Anpocs, o Grupo de Trabalho sobre a Mulher na Literatura e o Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM), entre outros.

A Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística – a ANPOLL – e o GT Mulher e Literatura vêm se consolidando, desde sua criação em 1984. O Seminário Nacional Mulher & Literatura tem contribuído para a divulgação de trabalhos e pesquisas no meio acadêmico.

Duarte (2003), coordenadora do GT A Mulher na Literatura, da ANPOLL, cita as linhas de pesquisas inicialmente existentes: Mulher e Literatura: Perspectivas Teórico-Críticas; Representações do Feminino no Texto Literário; Literatura e o Feminismo, com enfoque psicanalista, e Literatura e Mulher, com enfoque estético-

formal. Trata-se de linhas que tentavam englobar a diversidade de trabalhos sobre assuntos variados relativos à mulher.

Para Duarte (2003, p. 7):

Hoje, os estudiosos e pesquisadores brasileiros enfrentam novos desafios. Uma vez consolidada a temática e, principalmente, legitimada a investigação acadêmica nesta área do conhecimento, cabe ao grupo verificar a capacidade de os estudos de cunho feminista intervirem na práxis cotidiana dos cursos de letras e de fornecerem um novo corpus teórico e metodológico para a crítica literária [...]. A realização de ações conjuntas pode definir uma nova etapa na história dos estudos da mulher e da literatura [...] Só assim – acredito – estaremos contribuindo efetivamente para a revisão e reconstrução da história literária de nosso país.

Esses movimentos e iniciativas, segundo a mesma autora, têm como objetivo valorizar a escrita de mulheres e também rever com outro olhar e outras perspectivas, independentemente das amarras do preconceito de gênero.

Os percursos das mulheres na história, até chegar à escrita feminina, passam necessariamente pelos desafios do contexto da pós-modernidade e por algumas implicações quanto às questões da mulher diante das transformações ocorridas. Logo, abordar brevemente o paradigma da pós-modernidade permite buscar a compreensão, ou pelo menos a tentativa, de entender o “descentramento” do sujeito, que se vê refletido na construção do conto “I love my husband”, de Nélide Piñon.

1.2. ESTUDOS CULTURAIS: DESCENTRANDO O SUJEITO

O conceito de identidade tem mudado ao longo do tempo e tentar entender de que forma as épocas influenciam sobre o ser humano é imprescindível para este estudo. De acordo com Woodward (2000), uma marca da identidade é a diferença. Por ser relacional, uma identidade depende de algo fora dela, mas que lhe forneça as condições necessárias para sua existência.

Para Hall (2005), as identidades modernas estão sendo “descentradas” ou deslocadas/fragmentadas e propõe uma discussão das prováveis causas desse fenômeno. Ele alerta, contudo, que é preciso deixar espaço para a contestação de proposições, dadas as divergências existentes nas comunidades sociológicas.

Como o termo “identidade” é complexo e pouco compreendido na ciência social contemporânea, é impossível oferecer uma afirmação conclusiva sobre as proposições teóricas conhecidas. Apesar disso, porém, pode-se iniciar afirmando, com Hall, que as mudanças estruturais transformam as sociedades modernas e, assim, fragmentam as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Essas transformações têm mudado a identidade pessoal, abalando a certeza do sujeito uno e gerando a “crise de identidade” para o indivíduo.

Para Hall, é preciso verificar, diante das transformações estruturais e pessoais, se não é a própria modernidade que está sendo transformada. E acrescenta uma nova dimensão a esse argumento: “a afirmação de que naquilo que é descrito, algumas vezes, como nosso mundo pós-moderno, nós somos também “pós” relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade” (HALL, 2005, p. 10). Vale assinalar, desde o Iluminismo, supõe-se definir o núcleo ou a essência do ser e de fundamentar a existência como sujeito humano. Com base nessa afirmação, o autor examina as definições de identidade e o caráter da mudança na modernidade tardia, mencionando, por conseguinte, três concepções diferentes de identidade: do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno.

Antes, porém, Hall (2005) apresenta, sucintamente, os deslocamentos pelos quais passaram as identidades modernas e que provocaram, segundo ele, o “descentramento do sujeito”. Em tal contexto entram cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridas no pensamento, na denominada modernidade tardia (a segunda metade do século XX), ou o que sobre ele tiveram seu principal impacto, descentrando o sujeito cartesiano, de acordo com Hall (2005).

As identidades modernas se fragmentaram e, conseqüentemente, o sujeito moderno, na modernidade tardia, passou a sofrer a desagregação e o deslocamento. Esse deslocamento ocorreu através de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno.

A primeira descentração importante refere-se às tradições do pensamento marxista. Embora os escritos de Marx sejam do século XIX, seu trabalho foi redescoberto e reinterpretado na década de 1960 à luz da sua afirmação de que os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas. O estruturalista marxista Louis Althusser (1918-1989) assegura que Marx deslocou duas proposições-chave da filosofia moderna: de que há uma essência universal de homem; e que essa essência é o atributo de cada indivíduo singular. Mesmo com as críticas a Althusser sobre o seu “anti-humanismo teórico”, o impacto foi considerável sobre muitos ramos do pensamento moderno.

O segundo “descentramento” vem da descoberta de Freud do inconsciente. As identidades, a sexualidade e a estrutura dos desejos do sujeito são formadas em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente. Desse modo, o conceito do sujeito cognoscente e racional, provido de uma identidade fixa e unificada de Descartes, sofre um profundo impacto. Lacan, a partir de Freud, defende que, na primeira infância, a criança se vê refletida – seja literalmente, no espelho, seja figurativamente, no “espelho” do olhar do outro – como uma pessoa “inteira”. Essa fase é chamada por Lacan de “fase do espelho”.

A formação do eu no “olhar” do Outro introduz a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma, tais como a língua, a cultura e a diferença sexual. Assim, os desejos reprimidos – o desejo de agradar e o impulso de rejeitar a mãe, o amor/ódio pelo pai – são aspectos-chave da formação inconsciente do sujeito e, conseqüentemente, surge o sujeito “dividido”. Mas esse sujeito dividido vive a fantasia de si mesmo, de sua identidade, criada na fase do espelho, como um sujeito unificado. Assim, a identidade é constituída por meio de processos inconscientes, estando sendo “sempre em formação” e por isso é sempre

incompleta. Desse modo, essa incompletude é “preenchida” a partir do exterior do sujeito, ou como ele se imagina sendo visto pelo outro.

Embora haja questionamentos sobre o trabalho de Freud e Lacan, são incontestáveis os impactos sobre as formas modernas do pensamento pós-freudiano. Novamente a certeza do indivíduo racional e da identidade fixa e estável é “descentrada”.

O terceiro descentramento do sujeito se deve ao trabalho do lingüista estrutural Ferdinand de Saussure, diante de sua argumentação de que a língua preexiste ao sujeito e é um sistema social. Além disso, propõe que os significados das palavras surgem nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua.

O quarto descentramento principal da identidade e do sujeito ocorre com o trabalho do filósofo e historiador Michel Foucault, ao destacar um novo tipo de poder – o poder disciplinador –, que se preocupa com a regulação. Para Foucault, a vigilância é o governo da espécie humana e, também, do indivíduo e do corpo. As instituições que policiam e disciplinam as populações modernas, segundo Foucault, são as oficinas, os quartéis, as escolas, as prisões, os hospitais e as clínicas, entre outros.

O quinto descentramento do sujeito decorre do impacto causado pelo feminismo, tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social. Os chamados “novos movimentos sociais” incluem o feminismo, as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “Terceiro Mundo”, os movimentos pela paz e outros. O feminismo teve também uma relação mais direta com o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico, como referido por Hall (2000), porque questiona a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e o “público”. Como o *slogan* do feminismo era “o pessoal é político”, ele abre para a contestação política e as novas relações de vida social, no caso a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão do trabalho doméstico etc. Além disso, o feminismo

ênfatiza a politização da subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens e mulheres, mães e pais, filhos e filhas). Ele também expande à formação das identidades sexuais e de gênero e questiona a noção de que os homens e as mulheres são parte da mesma identidade, a “Humanidade”, substituindo-a pela questão da diferença sexual.

Hall apresenta o sujeito do iluminismo como um indivíduo centrado, unificado, dotado de razão, de consciência e de ação. Vale assinalar que, para o Iluminismo, a identidade de uma pessoa era o seu “eu”, em uma visão “individualista” do sujeito e de sua identidade.

A época moderna fez surgir uma forma nova de individualismo. Na era pré-moderna, acreditava-se que o indivíduo era divinamente estabelecido e, por isso, não estavam/eram sujeitos a mudanças fundamentais. Essa ordem sofreu ruptura graças aos movimentos importantes no pensamento e na cultura ocidentais como os da Reforma e do Protestantismo.

Essa concepção do sujeito, o seu poder e a sua capacidade refletem-se em grande parte da história de filosofia ocidental. O filósofo francês René Descartes (1596-1650) refocalizou a dicotomia entre a “mente” e a “matéria”. Segundo explica Hall (2005, p. 27), a concepção de Descartes, de sujeito “racional, pensante e consciente, situado no centro de conhecimento”, é conhecida como o sujeito cartesiano.

O “sujeito” da modernidade era a “origem ou ‘sujeito’ da razão, do conhecimento e da prática” e, também, “aquele que sofria as conseqüências dessas práticas”, ou seja, estavam “sujeitados” a elas (HALL, 2005, p. 28). Percebe-se que era uma “concepção muito individualista do sujeito e de sua identidade (na verdade, a identidade *dele*: já que o sujeito do Iluminismo era descrito como masculino” (HALL, 2005, p. 11).

O sujeito sociológico refletia em si a crescente complexidade do mundo moderno e formava-se na relação com outras pessoas. Por isso, destaca, para o sujeito, os valores, os sentidos e símbolos, ou seja, a cultura dos mundos. Assim, a

identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade. Esse sujeito ainda tem um núcleo – o eu real –, mas passa a interagir continuamente com o mundo cultural exterior e as identidades que esses mundos oferecem, modificando-os. Diz Hall (2005, p. 11): “A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público”.

O indivíduo, ao projetar-se nessas identidades culturais, simultaneamente internaliza significados e valores, tornado-se parte dele. A identidade costura o sujeito à estrutura. Refere Hall (2005, p. 12) que ela “estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis”.

Esse sujeito sociológico, mesmo com uma interação entre o eu e a sociedade, ainda mantém certa idéia de unidade de estabilidade. Mas esse sujeito se torna fragmentado, composto de “várias identidades algumas contraditórias ou não-resolvidas”, lembra (Hall, 2005, p. 12). Já o sujeito pós-moderno é deslocado, mas “não substituído por outro, mas por uma pluralidade de centros de poder. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, e sua “identidade torna-se uma “celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987). Por assim dizer, esse sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, provocando uma “crise de identidade”.

Para Woodward (2000, p. 19), muitos contextos diferentes podem ser apontados para situar as razões da “crise de identidade” que atinge o sujeito pós-moderno. Porém, antes de tentar compreender a complexidade da questão, Woodward faz uma pergunta crucial: “Existe uma crise de identidade?”.

Para a autora citada, tanto a palavra “identidade” quanto o termo “crise de identidade” têm sido usados por teóricos e sociólogos como características das sociedades contemporâneas ou da modernidade tardia. Alguns teóricos argumentam que as “crises de identidade” são características da modernidade tardia analisadas no contexto das transformações globais definidas como características da vida contemporânea, de acordo com Giddens, citado por Woodward (2000, p. 20) . O

fenômeno da globalização envolve uma extraordinária transformação e as velhas estruturas cedem lugar a uma crescente “transnacionalização da vida econômica e cultural”, refere Robins, citado por Woodward (2000 p. 20). A globalização provoca uma interação entre fatores econômicos e culturais, promovendo mudanças significativas nos padrões de consumo e produção, interferindo na produção de identidades novas e globalizadas.

Essas mudanças na economia global têm provocado a migração das pessoas motivadas pela necessidade econômica, com impacto tanto sobre o país de origem quanto sobre o país de destino. Isso produz identidades plurais, mas também identidades contestadas, gerando grandes desigualdades em termos de desenvolvimento.

Trata-se de uma dispersão das pessoas que produz identidades localizadas em diferentes lugares e por diferentes lugares. De acordo com Gilroy, citado por Woodward (2000, p. 22), o conceito de *diáspora* é um dos conceitos que permite compreender algumas dessas identidades – “identidades que não têm uma pátria e que não podem ser simplesmente atribuídas a uma única fonte”.

As mudanças e as transformações globais na contemporaneidade destacam as questões de identidade e as lutas pela afirmação e manutenção das identidades nacionais e éticas. O fato de os indivíduos viverem em diferentes contextos sociais propicia a construção de novas identidades do sujeito pós-moderno. Desse modo, as diferentes identidades podem ser percebidas em diferentes contextos sociais. Para perceber isso, basta analisar, por exemplo, entrevistas de emprego, reuniões de pais na escola, uma festa, um jogo de futebol, uma ida a um centro comercial. “Em cada campo social, o indivíduo se posiciona nas diferentes expectativas e restrições sociais em cada uma dessas diferentes situações, representando-se diante dos outros, de forma diferente em cada um dos contextos específicos” (WOODWARD, 2000, p. 30).

Novos movimentos sociais emergiram no Ocidente, especialmente, após 1968, como a rebelião estudantil, o ativismo pacifista e antibélico e as lutas pelos

direitos civis. As lutas até então baseadas na questão de classe se fundamentaram em torno das identidades particulares de seus sustentadores. Nesses novos movimentos sociais inclui-se o movimento feminista, com uma luta concentrada na luta pela identidade da mulher. A partir de então, esses movimentos feministas têm assumido várias faces. De acordo com Weeks, citado por Woodward (2000, p. 35), esses movimentos têm “ênfatisado que as identidades são fluidas, que elas não são essências fixas, que elas não estão presas a diferenças que seriam permanentes e valeria para todas as épocas”. Significa, também, reconhecer que elas não são naturais, mas sim socialmente construídas em constante negociação e renegociação de significados nos discursos que estruturam a vida social.

Portanto, de acordo com alguns teóricos, o “sujeito” do Iluminismo concentrava em si uma identidade fixa e estável, mas foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno. Os efeitos são desestabilizadores sobre as idéias da modernidade tardia, sobre como o sujeito e a questão da identidade são conceitualizados (HALL, 2000, p. 46).

Dessa forma, de acordo com as proposições apresentadas, o pós-modernismo questiona os princípios do pensamento social e político estabelecidos a partir do iluminismo, caracterizado como a época moderna. A pós-modernidade confronta-se com os pressupostos da modernidade. Apesar de se viver hoje em uma fase de transição entre o moderno e o pós-moderno, dadas as mudanças devidas a processos migratórios, as mudanças lingüísticas e identitárias, Boaventura de Sousa Santos (1999, p. 103) diz que o homem ainda vive sob os resquícios das dimensões social, estética e política da modernidade: “há algo de moderno na tentativa de fixação de pós-modernidade”.

De acordo com Tomaz Tadeu da Silva (2000), a pós-modernidade constitui-se de várias perspectivas em diversos campos. E os movimentos que contribuem para a discussão sobre o paradigma da pós-modernidade incluem as teorias feministas, os estudos culturais e os movimentos pós-coloniais. Assim, a pós-modernidade tem marcas de início por volta da metade do século XX.

Zygmunt Bauman (1998, 2002, 2005), ao tratar da questão da pós-modernidade, diz que ela possibilita conquistas, mas também privações; também possibilita resistência e imposições trágicas de exclusão. Para esse teórico, a exclusão e a privação continuam sobrepondo a condição do sujeito pós-moderno, mesmo com as conquistas das últimas décadas.

O referido descentramento do sujeito na pós-modernidade se reflete na linguagem, que estrutura a compreensão do mundo. Os enunciados refletem cada condição específica e também as finalidades de cada um dos espaços sociais.

Com base no exposto, antes de apresentar a análise do conto “I love my husband”, propõe-se compreender a concepção de linguagem, do interdiscurso e da polifonia de acordo com Bakhtin.

2. BAKHTIN: CONCEPÇÃO DE LINGUAGEM

Todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva.

Bakhtin

Bakhtin é considerado um dos mais proeminentes pensadores do século XX e nas duas últimas décadas, muitos trabalhos têm sido realizados e embasados em seus estudos sobre a concepção dialógica da linguagem. A interação verbal, com seu caráter dialógico, é o que constitui o eixo norteador do pensamento desse teórico russo, cujas reflexões propiciaram e influenciaram os estudos posteriores sobre o discurso e sobre o texto. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006), Bakhtin (Volochninov) intervém na tradição contemporânea, defendendo a idéia de que a linguagem estrutura tão completamente nossa compreensão do mundo que a realidade pode ser considerada, em parte, um efeito da convenção lingüística. Vale assinalar que nesse livro ele apresentou sua tese sobre a linguagem e o dialogismo.

O uso da linguagem permeia os diversos campos da atividade humana e por meio da língua há o concretizar dos enunciados orais e escritos, concretos e únicos, que são proferidos pelos integrantes desses campos. E os enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada um dos espaços sociais e de seus produtores pelo conteúdo temático, pelo estilo verbal, mas, sobretudo, pela construção composicional. Esses três elementos se fundem e são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Segundo Bakhtin (2003, p. 262), “cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, aos quais denominamos gêneros do discurso”.

Essa tríade – o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional – está inexoravelmente ligada no todo do enunciado e é igualmente determinada pela especificidade de um determinado campo de comunicação, conforme explica Bakhtin.

Bakhtin chama de gêneros do discurso os tipos relativamente estáveis de enunciados, elaborados de acordo com cada campo de troca social por meio da

utilização da língua. Como as possibilidades da multiforme atividade humana são inesgotáveis e, também, porque em cada esfera da *práxis* há todo um repertório de gêneros do discurso, a riqueza e a diversidade deles são infinitas.

Percebe-se, portanto, o caráter heterogêneo dos gêneros do discurso, tanto orais quanto escritos, o que inclui o relato do cotidiano, a carta, o comando militar, documentos oficiais, manifestações tanto publicísticas como também científicas. Dada a complexidade e a heterogeneidade dos gêneros discursivos, Bakhtin os classifica em primários e secundários.

Os gêneros discursivos primários (simples) são aqueles que se manifestam de forma espontânea; já os gêneros discursivos secundários (complexos) aparecem em situações de comunicação mais complexas tais como o romance, o discurso científico, ideológico, entre outros. Em seu processo de formação, os gêneros secundários incorporam e reelaboram diversos gêneros primários, os quais, por sua vez, se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Todo falante é um respondente em potencial. Isso porque, de acordo Bakhtin, o falante não é o primeiro falante, ou o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo. Pressupõem-se enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o enunciado do falante entra nessas ou naquelas relações, de modo que cada um dos enunciados é um elo na corrente de outros enunciados.

Todos, o romance, o diálogo e a carta, são enunciados. O romance é um gênero discursivo secundário – complexo –, porém constituído de gêneros primários – simples. Como Bakhtin (2003, p. 264) explica:

Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciadoreis reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana.

Nessa inter-relação são estabelecidas a correlação entre a linguagem, a ideologia e visão de mundo, em uma complexa rede de enunciados que concentra em si uma dupla relação: a do locutor e a do outro. No conto “I love my husband”, de Nélida Piñon, essa correlação se expressa por meio da mulher e pela relação que esta mantém com todos os outros elementos representados pelos aspectos culturais, sociais, ideológicos e políticos presentes no texto.

Na análise que se apresentará (Capítulo 3), tentar-se-á mostrar como se dá a incidência desses elementos no dialogismo e na polifonia na construção do conto, bem como a relação do conto com outros textos.

Conforme explicitado anteriormente, a relação mútua entre os gêneros primários e secundários e o processo da formação histórica (dos secundários) lança luz sobre a natureza do enunciado, porque trabalha com enunciados concretos – escritos e orais – e que se relacionam com as diferentes esferas da atividade e da comunicação.

Os gêneros literários são considerados os mais propícios para refletir a individualidade do falante na linguagem do enunciado, diferentemente dos gêneros do discurso padronizado, como nos documentos oficiais, que não apresentam condições favoráveis para refletir essa individualidade da língua.

O referido conto, que faz parte do *corpus* desta pesquisa, por pertencer ao gênero literário, é campo propício para a análise proposta quanto ao interdiscurso e à polifonia presentes na escrita de Nélida Piñon. Vale dizer, a interdiscursividade no conto está permeada por ideologias, pela possibilidade de permitir interpretar os signos culturais contemporâneos, pois os “ enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem, explica Bakhtin (2003, p. 268).

2.1 DIALOGIA E POLIFONIA

Deter-se nos conceitos sobre dialogia e polifonia é de fundamental importância para o presente estudo, pois o dialogismo, que aparece com o nome de interdiscurso em Bakhtin, é o princípio constitutivo da linguagem. A relação do homem com a realidade só pode ser mediada pela linguagem. Fiorin (2006) afirma que o real é apresentado semioticamente, o que implica dizer que o discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o dialogismo. Assim, se não é possível haver relação com as coisas, mas sim com o discurso que lhe atribui sentido, “o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem”, assegura Fiorin (2006, p. 167).

Os indivíduos não recebem a língua pronta para ser usada, mas eles penetram no caminho da comunicação verbal, de modo que o enunciado se produz em um contexto que é sempre social. O ouvinte ou o leitor é sempre o outro – que pode ser a presença individual ou imagem ideal de uma audiência imaginária. Todo enunciado é necessariamente um diálogo, uma comunicação entre duas pessoas. Mesmo as interações mais amplas entre os enunciados constituem uma comunicação. É uma relação entre pessoas. Bakhtin (2006, p. 117) assegura a importância dessa relação: “A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor”.

As relações sociais, os contextos, o poder centralizador e as condições de produção estão representados em “I love my husband”, de Piñon, *corpus* desta pesquisa. A relação dialógica e polifônica estabelece-se nessa interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto.

Bakhtin formula, assim, a Teoria da Enunciação, sustentando que o discurso só pode ser elaborado a partir do outro³³, porque condiciona o discurso do eu. O sujeito e o contexto estão inseridos na parte integrante da história.

³³ Bakhtin concebe o “outro” qualquer palavra pronunciada ou escrita, que não seja a do próprio falante. (2003, p.379)

Nessa interação verbal entre enunciador e enunciatário, Barros (2003, p. 3) diz que concebe-se o “dialogismo como espaço interacional entre o *eu* e o *tu* ou entre o *eu* o *outro*, no texto.[...] nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz”. Nessa perspectiva de outra voz estão intrínsecas as inter-relações com outras vozes anteriores a elas, todas carregadas de juízos de valor, de emoções e de expressões.

Sobre as relações dialógicas, Bakhtin (1981, p. 159) diz que elas são irreduzíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas, que carecem de momento dialógico, pois devem “personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre elas possam surgir relações dialógicas”.

Para que as relações lógicas possam se tornar dialógicas, devem materializar-se, isto é, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado e, assim, ganhar autor, que é criador de dado enunciado.

De acordo com Bakhtin, o romance polifônico é substancialmente dialógico. As relações dialógicas estão presentes em todos os elementos da estrutura romanesca e penetram em toda linguagem humana e em todas as relações e manifestações da vida humana, isto é, “em tudo o que tem sentido e importância.”

Dessa forma, a linguagem só pode viver na comunicação dialógica daqueles que a utilizam. É exatamente essa comunicação dialógica que se constitui no verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem está inexoravelmente impregnada de relações dialógicas.

A polifonia é caracterizada como uma “multiplicidade de vozes e consciência independentes e imiscíveis”, em que a “multiplicidade de consciências eqüipolentes e seus mundos [...] aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade”, de acordo com Bakhtin (1981, p. 2).

Se o dialogismo constitui-se no enunciado, e se a polifonia constitui-se como uma multiplicidade de vozes e de consciências independentes e imiscíveis, pode-se

dizer que, no conto em questão, tanto podem-se perceber convergência quanto divergência, ou seja, é possível existir, ao mesmo tempo, acordo e desacordo relativo ao próprio dialogismo. Na própria relação dialógica há a contradição, do ponto de vista constitutivo. Assim, as vozes que compõem o conto ora convergem, ora divergem sobre as questões abordadas na análise. No conto, o não-dizer deve ser destacado e co-relacionado com o dizer. O discurso dominante é mostrado nas vozes representadas pelos outros. Nesse discurso, a mulher apresenta os valores sociais, culturais e ideológicos a partir da visão do outro; por meio de subterfúgios, essa mulher constrói o seu discurso em contradição àquele. Em suma, quer se trate de voz da mulher, quer se trate da voz do outro, os valores defendidos e/ou refutados não são neutros.

As diferentes vozes, quando incorporadas no interior do discurso, de forma externa ou visível, constituem o dialogismo de forma composicional. Há a incorporação do discurso do outro de forma visível nos enunciados quando o discurso do outro é citado abertamente (casos dos discursos direto e indireto, das aspas e da negação; o enunciado é bivocal – internamente dialogizado –, em situações com as formas composicionais da paródia, da estilização, da polêmica velada ou aberta e discurso indireto livre.

Com o discurso do outro citado abertamente tem-se o discurso direto. Embora o conto “I love my husband” seja apresentado em primeira pessoa, há a reprodução do discurso direto, ou seja, há a recriação das palavras do outro. Nesse sentido vale mais uma vez mencionar Bakhtin (2006, p. 150), porque ele diz que “o discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação”. Sobre o discurso de outrem, Bakhtin (2006, p. 150) assegura que ele se constitui “mais do que o tema do discurso, ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, ‘em pessoa’, como uma unidade integral da construção”. Dessa forma, o discurso citado conserva a sua autonomia estrutural e semântica, sem, no entanto, alterar a trama lingüística do contexto que o integrou.

A respeito do discurso direto e objetivamente orientado, Bakhtin (1981, p. 162) diz ainda que, ao lado dele (desse discurso), há “o discurso que nomeia, comunica, enuncia, representa – que visa à interpretação direta do objeto (primeiro tipo de discurso), [e] encontramos ainda o discurso representado ou objetificado (segundo tipo)”.

Nesse discurso, o mais típico e difundido é o discurso direto dos heróis, que se apresenta com significação objetiva direta, porém não se situa no mesmo plano ao lado do discurso do autor, mas sim numa espécie de distância perspectiva em relação a ele. Há duas unidades de enunciação: a do autor e a do herói, embora essa não seja autônoma, pois subordina-se àquela e dela faz parte como um de seus momentos.

A unidade de enunciação do autor e a unidade da enunciação do herói não coincidem, pois o discurso da personagem é elaborado como o discurso do outro. Diz Bakhtin (1981, p. 162) que é “o discurso de uma personagem caracterológica ou tipicamente determinada, ou seja, [de um discurso] elaborado como objeto da intenção do autor e nunca do ponto de vista de sua própria orientação objetiva”.

Já a unidade da enunciação do autor, contrariamente, é elaborada estilisticamente no sentido da sua significação objetiva direta. Também deve adequar-se ao seu objeto, que tanto pode ser cognitivo quanto poético; além disso, deve ser expressivo, vigoroso, significativo e elegante, do ponto de vista da sua tarefa concreta imediata, isto é, de denotar, expressar, comunicar e representar alguma coisa.

O discurso direto do herói, o discurso da personagem, limita-se ao conhecimento apenas pessoal e a de seu objeto, adequando-se a ele. No caso de o herói imitar alguém ou de aprender com alguém, não há mudança dessa questão, pois são aqueles andaimes que não fazem parte do conjunto arquitetônico, mesmo que sejam indispensáveis e levados em conta pelo construtor.

Como reprodução do discurso direto no conto, há a voz do pai, a voz da mãe, há vozes indeterminadas, a voz do marido. Há nessas vozes o ecoar de várias

outras vozes, assim como da ideologia patriarcal dominante, do senso comum, da sociedade, do senso de maternidade inerente à mulher e da fidelidade.

Subvertendo a linguagem, Piñon não se limita a utilizar o discurso direto para designar a imitação de tantas outras vozes presentes no conto. Ela se utiliza do discurso indireto, para alcançar tal intento. Bakhtin afirma que o discurso indireto, quanto à tendência analítica, manifesta-se, principalmente, pelo fato de os elementos emocionais afetivos do discurso não serem transpostos ao discurso indireto de forma literal, na medida em que não são expressos no conteúdo, mas nas formas da enunciação. Assim, o discurso indireto ouve de forma diferente o discurso do outro, pois ele integra ativamente e concretiza na sua transmissão outros elementos e matizes.

A personagem/mulher, no conto “I love my husband”, confronta a ideologia dominante, também por meio da negação. Desde a afirmativa inicial do conto até a final há a negação e o esvaziar dessa pretensa verdade: “eu amo meu marido”. O ponto de vista dos outros sobre as questões relativas à mulher passam necessariamente por ela, que por sua vez interpreta-as, negando-as. Ela negará que a mulher só se torna mulher depois do casamento: “logo na noite que ia converter-me em mulher” (Piñon, 1997a, p. 56), contrapondo-se ao irmão, que se tornara homem após o batismo: “diferente do irmão que já na pia batismal cravaram-lhe o glorioso estigma de homem, antes de ter dormido com mulher” (PIÑON, 1997a, p. 56).

Essa mulher se posiciona por meio de uma linguagem que concentra em si o confronto e a diferença. Não é usado abertamente o recurso das aspas. Mas elas estão ali, em vários fragmentos, postas de forma indireta, como se vê em: “Eu amo meu marido” (p. 51); “casa grandes, senzalas” (p. 51); “Filho meu tem que ser só meu” (p. 52). As palavras do outro estão tão arraigadas na voz da mulher e, às vezes, os indícios de ironia e de hostilidade no discurso bivocal passam despercebidos pelo leitor.

Como discurso do outro – segunda forma composicional –, há o enunciado bivocal, ou internamente dialogizado, como o discurso parodístico: “O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes”, assevera Bakhtin (1981, p. 168-169):

É análogo o emprego irônico e todo emprego ambíguo do discurso do outro, pois também nestes casos este discurso é empregado para transmitir intenções que lhe são hostis. No discurso prático da vida é extremamente difundido esse emprego do discurso do outro, sobretudo no diálogo e que um interlocutor muito amiúde repete literalmente a afirmação de outro interlocutor, revestindo-a de novo acento e acentuando-a a seu modo com expressões de dúvida, indignação, ironia, zombaria, deboche, etc.

As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais.[...] A transmissão da afirmação de um outro em forma de pergunta já leva a um atrito entre duas interpretações numa só palavra, tendo em vista que não apenas perguntamos como problematizamos a afirmação do outro.

Em uma outra passagem do conto é possível destacar o discurso bivocal, quando a mulher diz: “Não é verdade que te amo, marido?” (PIÑON, 1997a, p. 53). A bivocalidade é flagrante nessa pergunta, que se inicia com o advérbio de negação. Ela quer convencer primeiramente a si mesma da veracidade do amor que cultiva pelo marido, depois remete a pergunta ao marido, esperando uma resposta positiva.

Hutcheon (2000) chama a atenção sobre a ironia, dizendo que ela pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; no caso, construtiva ou destrutiva. Ao leitor cabe o empenho no vaivém intertextual para essa cumplicidade e distanciamento.

Além de se detectar no conto o discurso parodístico, pode-se destacar, também, a polêmica velada. Para Bakhtin (1981, p. 169), isso ocorre quando:

[..] a palavra do outro permanece fora dos limites do discurso do autor, mas este discurso a leva em conta e a ela se refere. Aqui a palavra do outro não se reproduz sem nova interpretação, mas age, influi e de um modo ou de outro determina a palavra do autor, permanecendo ela mesma fora desta.

Ainda sobre o que Bakhtin chama de “polêmica velada”, ele diz que o discurso do autor está orientado para o seu objeto, assim como qualquer outro discurso. Desse modo, qualquer afirmação sobre o objeto é construída tanto para resguardar o seu próprio objetivo como para atacar polemicamente o discurso do outro (sobre o mesmo assunto) e a afirmação do outro (sobre o mesmo objeto).

Bakhtin apresenta o discurso bivocal dividido em três partes: de orientação única, de orientação vária e o tipo ativo – como o discurso refletido do outro. Nas duas primeiras divisões, pôde-se identificar algumas características no conto. Mas para o objetivo proposto, deter-se-á na terceira parte (tipo ativo), em que o discurso do outro influencia de fora para dentro.

Nessa terceira parte, a palavra do outro fica fora dos limites do discurso do autor, embora se leve em conta e inclusive refira-se a ela. A palavra do outro se reproduz com nova interpretação, agindo, influenciando, e assim determina a palavra do autor, mesmo permanecendo ela mesma fora desta. É dessa forma a palavra na polêmica velada

O discurso do outro está intrinsecamente tecido nos valores ideológicos e também na profusão de vozes que se cruzam e influenciam de fora para dentro.

A partir do momento em que o marido afirma que a mulher tem de ser só dele e nem pertencer a ela mesma, há, nesse caso, uma polêmica velada, com o repelir do discurso do outro. Essa repelência é tão relevante quanto o próprio objeto que se discute e determina o discurso do autor. Segundo essa afirmativa, paralelamente ao sentido objetivo, surge a orientação para o discurso do outro.

Bakhtin adverte sobre a tarefa difícil de traçar uma linha divisória entre a polêmica velada e a aberta. Esta se refere ao discurso refutável do outro, que é o seu objeto, enquanto que aquela está orientada para um objeto habitual, nomeando-o ou representando-o, e o discurso do outro é atacado de forma indireta.

Em “I love my husband”, há grande incidência de polêmica velada, principalmente pelas nuances da formação do estilo, por ser autobiográfico, e nas formas de *icherzahlung* (narração da primeira pessoa) de tipo confessional.

A polêmica velada difere do dialogismo velado. Neste, só um fala, é um diálogo tenso, pois “cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não-pronunciada do outro” (BAKHTIN, 1981, p. 171). Já na polêmica velada e no diálogo a palavra do outro influencia ativamente o discurso do autor, forçando-o a mudar adequadamente sob o efeito de sua influência e envolvimento.

No conto “I love my husband”, embora haja “várias vozes” que falam, que aparecem – como já foram destacadas anteriormente –, todas elas concentram-se em um só voz, ou seja, a voz da mulher. Portanto, o dialogismo velado parece dominar na maior parte do conto, mas é importante observar, como adverte Bakhtin (1981, p. 172), que a

inter-relação das vozes no discurso pode variar acentuadamente, o discurso orientado para um único fim pode converter-se em discurso orientado para diversos fins, a dialogação interna pode intensificar-se ou atenuar-se, o tipo passivo pode tornar-se ativo, etc.

O conto concentra em si um grande número de exemplos de discurso velado, que pode ser definido como um diálogo no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas sem perder o sentido geral. Esse segundo interlocutor é ‘invisível’, mas sugere fora de si – além dos seus limites – a palavra que não foi pronunciada pelo outro. Vejam-se alguns exemplos de discurso velado no referido conto:

Comecei a ambicionar que maravilha não seria viver apenas no passado, antes que este tempo pretérito nos tenha sido ditado pelo homem que dizemos amar. Ele aplaudiu o meu projeto. Dentro de casa, no forno que era o lar, seria fácil alimentar o passado com ervas e mingau de aveia, para que ele, tranqüilo, gerisse o futuro. Decididamente, não podia ele preocupar-se com a matriz do meu ventre, que devia pertencer-lhe [...]. (p. 52)

A idéia de que eu não podia pertencer-me, tocar no meu sexo para expurgar-lhe os excessos, provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa. (p. 52)

De repente, o espelho pareceu-me o símbolo de uma derrota que o homem trazia para casa e tornava-me bonita. Não é verdade que te amo, marido? Perguntei-lhe enquanto lia os jornais, para instruir-se, e eu varria as letras de imprensa cuspidas no chão logo após ele assimilar a notícia. (p. 53)

As palavras não pronunciadas do outro estão nas entrelinhas do texto dominando o construto, pois o segundo interlocutor, conforme aponta Bakhtin, é invisível.

Outro aspecto que se destaca no conto é o diálogo que ocorre com a própria pessoa, que no caso é a mulher utilizando-se do discurso velado. Bakhtin discorre que o diálogo sobre a própria pessoa permite substituir com a própria voz a voz de outra pessoa.

O discurso da mulher procura manter total independência em relação ao discurso do outro. Ela simula a independência e a indiferença, mas não voltada para o exterior, para o outro, mas para si mesmo. Ela convence, anima e acalma a si mesma e, assim, representa o outro em relação a si mesma.

Por último, a relação com o discurso do outro se estabelece na concessão, ou seja, mediante a subordinação a esse discurso. Resignadamente, a mulher assimila-o como se pensasse e concordasse sinceramente com isto. Bakhtin (2003, p. 328) reafirma

[a] auto-objetificação (na lírica, na confissão, etc.) como auto-alienação e em certa medida como superação. Ao objetificar-se a mim mesmo (isto é, ao colocar de fora a mim mesmo) ganho a possibilidade de uma relação autenticamente dialógica comigo mesmo.

No conto “I love my husband”, a mulher, ao dialogar consigo mesma, não só substitui a sua voz com a de outra pessoa, como também retira a máscara da identidade perdida nas regras e nas convenções sociais.

Há a simulação desse discurso. Às vezes a mulher quer se tornar invisível, não dar importância a si mesma; outras vezes, subordina-se a esse discurso, resigna-se, como uma concessão, concordando com o que lhe é imposto.

A segunda voz passa do diálogo interior para a própria narração do discurso velado sem perder o efeito do devaneio que ocorrera anteriormente: “De repente, o

espelho pareceu-me o símbolo de uma derrota que o homem trazia para casa e tornava-me bonita” (PIÑON, 1997a, p. 53).

A segunda voz substitui e preenche o espaço vazio da insatisfação e do inconformismo da primeira voz. Há no fragmento citado, anteriormente, uma relação dialógica. Na realidade da mulher o viver plenamente só é possível no reflexo, no intangível e na imagem especular. Ela só tem vida no outro, no reflexo do outro possível.

Outro aspecto a destacar é a intensa interdiscursividade textual no conto de Piñon. Muitos outros textos se instauram no interior do conto na construção do tecido polifônico dos fios ideológicos de vozes que ora se contrapõem, ora se completam, ora se respondem, segundo proposição de Bakhtin.

Piñon, assegurando a intencionalidade textual, recorre ao clássico, de Gilberto Freyre, *Casa-grande e senzala*. A mulher, a partir da afirmativa de amar o marido, começa essa desconstrução e diz: “A mim também me saúdam por alimentar um homem que sonha com casas grandes, senzalas e mocambos, e assim faz o país progredir” (PIÑON, 1997a, p. 51).

No referido livro, introduz-se a história da sociedade patriarcal no Brasil. Gilberto Freyre, no prefácio da primeira edição (1931 – Lisboa, e 1935 – Pernambuco), diz que na formação brasileira as casas grandes foram centro de coesão patriarcal e religiosa, ou seja, os pontos de apoio para a organização nacional. E a “casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção [...]; de trabalho [...]; de transporte [...]; de religião [...]; de vida sexual e de família [...]; de política [...]” (1997, p. 16).

Piñon remete à síntese da formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal representada por *Casa-Grande e senzala*, denunciando com tons irônicos a continuidade de valores arcaicos instituídos desde a colonização brasileira, que “fizeram o país progredir”.

Há a recorrência à fábula, de La Fontaine, *A cigarra e a formiga*, para dizer, por meio do discurso indireto, que segundo o marido ela não fazia outra coisa a não

ser consumir o dinheiro conseguido por ele no verão. O marido é o representante do sistema econômico, social, político e patriarcal.

A ironia se torna presente não só por meio do contexto, em que a formiga e a cigarra “representam” o seu papel, mas também na seqüência do conto, quando no devaneio a mulher assume hipoteticamente o poder, amarra o galã Clark Gable em uma árvore e deixa-o inerte para ser comido pelas formigas. Desse modo, os valores construídos pela mídia representados pelo indivíduo, e não pelo ídolo, são desconstruídos pela mulher.

Ao mencionar a aventura africana, remete-se ao filme *Mogambo* (USA, 1953), filmado na África, em que Clark Gable contracena com Grace Kelly e Ava Gardner. Esse filme é uma refilmagem de *Terra de paixões*, de 1932, em que Clark Gable já havia contracenado com Jean Harlow. Clark Gable é ironicamente evocado, primeiramente pelo estereótipo, pela imagem criada pela mídia, mas a mulher o rejeita trocando-o pelo representante do mito antropológico, na figura do pajé. Ela é seduzida por esse, que representa o primitivo, e rejeita aquele, que representa o valor imposto e instituído pela sociedade. Em segundo lugar, a mulher do conto contracena com Clark Gable evocando a carnavalização da literatura, em um “mundo invertido”. No carnaval não há divisão entre atores e espectadores, de modo que todos participam ativamente:

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: [...] o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (BAKHTIN, 1981, p. 105).

Embora a mulher contracene com Clark Gable, ela não se curva ao pedido de joelhos do amor deste, que é o padrão do estereótipo.

O conto remete também ao filme *A filha das selvas* (1941), cujo título original é *Jungle Girl*, com Frances Gifford, em que Nayoka empresta a sua voz à mulher

para proclamar a sua liberdade. É importante destacar que Nayoka vence os desafios por meio de suas ações e habilidades em atividades como viajar, fugir, e não por meio do grito.

Em todas as relações interdiscursivas, há a subversão, a inversão e a diferença por intermédio da linguagem. Assim, Piñon constrói o conto desconstruindo conceitos cristalizados.

A autoconsciência da mulher é totalmente dialogada e para dominar o seu ser interior, “ver e entendê-lo é impossível fazendo nele objeto de análise neutra indiferente, assim como não se pode dominá-lo fundindo-se com ele, penetrando em seu íntimo” (BAKHTIN, 1981, p. 222).

Bakhtin assegura que se focaliza e revela o seu ser interior somente por meio da comunicação com ele, por via dialógica: “somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o ‘homem no homem’”, para outros ou para si mesmo. Bakhtin acrescenta que, para Dostoiévski, compreende-se que no “centro do mundo artístico deve estar situado o diálogo, e o diálogo não como meio mas como fim. Aqui o diálogo não é o limiar da ação mas a própria ação” (BAKHTIN, 1989, p. 222).

No conto “I love my husband”, a narrativa se desenvolve com um narrador autodiegético, segundo Genette (1979). O primeiro parágrafo do conto é construído com uma afirmativa: “Eu amo o meu marido”, lembrando que o título – um anglicismo e por meio dele um indício da subversão da linguagem – provoca a mesma afirmação e no final do texto a mesma idéia insiste em afirmar: “Ah, sim, eu amo o meu marido” (PIÑON, 1997a, p. 51 e p. 59). Apesar da tríade existente – título, início e final idênticos –, ao longo do conto há a desmistificação e a desconstrução dessa afirmativa.

Bakhtin (2003, p. 314) explicita que a imagem do autor é: “*contradictio in adjeto*”:

A imagem do narrador na narração na *pessoa do eu*, a imagem da personagem central nas obras autobiográficas (autobiografia, confissões, diários, memórias, etc.), o herói autobiográfico, o herói lírico, etc. Todos eles

são mensurados e determinados por sua relação com o autor-homem (como objeto específico de representação), mas todos eles são imagens representadas que têm o seu autor, o portador do princípio puramente representativo. Podemos falar de autor puro para diferenciá-lo de autor parcialmente representado, mostrado, que integra a obra como parte dela.

Algumas questões são levantadas por Bakhtin (2003, p. 315) sobre o autor. Ele pergunta: “Não seria qualquer escritor (até o lírico puro) sempre ‘dramaturgo’ no sentido de que ele distribui todas as palavras a vozes dos outros, inclusive à imagem de autor (a outras máscaras de autor)?” . E responde dizendo que toda voz autenticamente criadora pode ser apenas uma *segunda* voz no discurso. E completa que só a segunda voz – *a relação pura* – pode ser até o fim desprovida de objeto, sem abandonar a sombra substancial figurada.

Portanto, o escritor trabalha a língua estando fora dela, pois ele tem o dom do falar indireto. Para o primeiro grau de objetivação é necessário exprimir a si mesmo, ou seja, fazer de si mesmo objeto para o outro e para si. No segundo estágio da objetivação, há a relação consigo enquanto objeto, tornando a própria voz objetificada, e recebe-se a segunda voz, que é a minha própria. “Mas essa segunda voz já não lança (de si mesma) sombra, porquanto exprime uma relação pura, e toda a carne objetificada, materializadora da palavra foi cedida à primeira voz ”(BAKHTIN, 2003, p. 315).

No texto em questão, a autora não só representa a mulher do conto – o particularizar –, mas também denuncia a situação de mulheres que viviam/vivem sob a égide do poder patriarcal – para o universalizar. O dialogismo presente está exatamente no aspecto do pseudoconformismo dessa mulher – narradora-protagonista –, que refrata as vozes sociais, por ser um sujeito, ao mesmo tempo, histórico e ideológico. Há a linguagem do senso comum e a linguagem da mulher.

O conto não se constitui em um retalho isolado que não se encaixa no todo da sociedade. Pelo contrário, o texto está inserido em uma crítica ao contexto patriarcal vigente na época retratada (década de 1970). O discurso dominante é apresentado axiologicamente como a voz do outro, e a voz do eu, representada pela mulher, que

ora mesclam essas vozes. A voz da mulher é sempre pontuada em seu interior pelo o que os outros dizem a seu respeito.

A mulher olha para si a partir do olhar do outro, ela se objetifica. Nessa construção do conto, Nélide Piñon se coloca à margem de si, torna-se outro em relação a si mesma. De acordo com Bakhtin (2003, p. 13), o autor deve se colocar à margem de si. Ele deve:

vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele [o autor] pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outros [...].

Relevante é a paradoxal descontinuidade apresentada entre o discurso e a diegese, no conto. Dois espaços são retratados. Um é o do sistema patriarcal vigente; o outro, o do movimento da descentralização do sujeito na pós-modernidade, que segundo Hall (2005, p. 35) apresenta o impacto do feminismo, tanto como crítica teórica quanto como um movimento social. Esse movimento constituiu-se no nascimento histórico conhecido como a política de identidade, mas o feminismo “teve uma relação mais direta com o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico”, afirma Hall (2005, p. 35).

Esse descentramento questiona a distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e o “público”; contesta política de vida social, tais como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho; enfatiza, também, como uma questão política e social “o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação como homens/mulheres, mães/pais [...]” (HALL, 2005, p. 45).

Trata-se de conto que, na especificidade de seu gênero, confirma o que Cortazar (1974) defende: a não-limitação ao fator tempo e a brevidade ou objetividade. Segundo Cortazar, absolutamente nada pode ser gratuito ou

meramente decorativo em um conto. Por isso, o recurso do contista é trabalhar com profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário: “O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensado, submetido a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa abertura” a que me referia antes” (CORTAZAR, 1974, p. 152).

O conto de Nérida Piñon visa apresentar algo que está além do conto em si. Na narrativa, outros fatores precisam ser percebidos pelo leitor. Cortazar (1974, p. 150-151) sustenta que:

um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita 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. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes.

O leitor, que já foi evocado como “enunciador” do conto, é convocado para sentir o tremor da água dentro de um cristal e a fugacidade numa permanência. Os tons irônicos, as nuances sinestésicas, as sensações do devaneio, provocam a transcendência e a transpor além do fio do discurso.

Quanto ao discurso, a narrativa se inicia com uma afirmação. A princípio, o leitor é persuadido a dar crédito à afirmação inicial. O desmascarar ou o desconstruir próprio da pós-modernidade se instaura pela subversão da linguagem, com um contraponto à sociedade patriarcal. Em segundo lugar, a forma como o discurso se coloca: discurso indireto livre, e em terceiro lugar, a construção dos devaneios.

De repente, o espelho pareceu-me o símbolo de uma derrota que o homem trazia para casa e tornava-me bonita. (PIÑON, 1997a, p. 53).

Não posso reclamar. Todos os dias o marido contraria a versão do espelho. Olho-me ali e ele exige que eu me enxergue errado. Não sou em verdade as sombras, as rugas com que me vejo. (PIÑON, 1997a, p. 58).

No processo criativo de Piñón destacam-se a multiplicidade de vozes, a enunciação do silêncio, a ambigüidade, a polissemia, o anonimato das personagens, a presença dos mitos, o intenso interdiscurso, a fuga do lugar comum das narrativas, as frases entrecortadas, o erotismo, entre outros. No plano sintático, na linguagem, na narrativa, Piñon é singular.

3. PIÑON: REPRESENTATIVIDADE E AUTORIA FEMININA

A mulher é a memória do mundo.
Piñon

A obra de Nérida Piñon ocupa um lugar de destaque na literatura de autoria feminina. Até hoje, em quarenta anos de uma produção literária profícua e inconfundível, Piñon celebra incansavelmente a fertilidade da imaginação feminina, ao mesmo tempo em que reivindica e reitera a importância do papel da fantasia em nossas vidas.

Piñon registra em sua extensa obra literária, em entrevistas e ensaios o seu parecer sobre a escrita feminina, a história, a memória das mulheres e sobre o que busca a mulher na pós-modernidade. Percebe-se, também, nas várias entrevistas concedidas a jornais e revistas, que as questões a ela formuladas incidem sobre questões como tais: há uma escrita feminina? Quando se fala em obra de autoria feminina, ou de obras escritas por mulheres – como preferem algumas escritoras –, qual deve ser o critério para definir o fato de ter sido escrito por mulher? Pode-se dizer que há características literárias consideradas mais feministas?

Antes de adentrar nessas questões, faz-se necessário retomar Moniz (1997, p. 96) e os fatores que ela considera como literatura feminina:

- a) O desenvolvimento de um importante conjunto de obras escritas por mulheres na literatura brasileira recente. Esse movimento está vinculado ao movimento feminista do mundo ocidental que vai desenvolver-se, expandir-se e se consolidar dentro do contexto do debate teórico pós-modernista que suspeita de todos os sistemas de discursos totalizantes. A quantidade e a variedade da narrativa ficcional feminina que surge no Brasil nas duas últimas décadas são testemunho da vitalidade desse *corpus*;

- b) em segundo lugar, há a possibilidade de existir uma outra razão que trata mais da identificação de características literárias próprias nessas obras de autoria feminina. O denominador simbólico comum das mulheres, segundo Kristeva, seria resultado da forma como a mulher se situa perante as questões de produção e reprodução simbólica e material, e que se revelaria na literatura, na narrativa de ficção feminina.

Há vários textos literários com uma preocupação feminista, escritos a partir da década de 1960, com uma perspectiva feminina em busca dos valores das mulheres e de identidade feminina. Nélida Piñon prefere se referir a essa literatura como a escrita por mulheres. Outros preferem o conceito de autora “feminina”, que é intencionalmente preocupada com a questão feminina e sua postura em relação à sociedade a que pertence. A escritora e jornalista Marina Colasanti é apontada como a figura mais conhecida e envolvida com a causa feminina na mídia.

De acordo com Moniz (1997, p. 97), o que se busca não é uma especificidade limitada às mulheres, mas “identificar dados de uma outra sensibilidade, de percepção do real, expressos literariamente nos textos e comuns à experiência delas: a sua experiência corporal, social, cultural e interior”. Portanto, entende-se que a ordem simbólica dominante não conseguiu reprimir os elementos semióticos na totalidade, mesmo que ausentes no discurso canônico, pois são perceptíveis na estrutura, no ritmo, no tom e no silêncio.

Esses elementos são mais comuns às mulheres, mesmo que não sejam exclusivamente próprios da autoria feminina. As escritoras brasileiras não se consideram diferentes dos escritores homens no que diz respeito à escrita. Mas na escrita das mulheres se percebe uma diferença: “As autoras mesmo quando não são conscientes de uma voz feminina na sua escrita revelam uma outra percepção da realidade”, diz Moniz (1997, p. 97). É peculiar à mulher uma maneira diferente de viver o presente, de se situar na História, de se relacionar com o mundo e com os outros.

Nélida Piñon destaca-se nessa literatura “escrita por mulheres”. No entanto, segundo ela própria, a expressão “literatura feminina” está sobrecarregada de

conotações com as quais não se identifica. No ensaio “A memória secreta da mulher”, Piñon (2008, p. 123) assim se posiciona acerca dessa questão:

É com corpo e memória de mulher que analiso a minha espécie. Sob a custódia de tempos imemoriais, visito aleatoriamente os gregos clássicos, os persas, os habitantes do extremo oriente, as civilizações gastas e dispersas, mas vigorosas. Sempre no permanente esforço de buscar, entre tantas memórias, evocações, escombros, a história feminina. De tentar saber de que matéria, de que tecido, ela foi se fabricando. Essa memória que, afinal, esteve em todas as partes, em todos os tempos, desde a fundação do mundo.

Sobre essa memória, Piñon (2008, p. 123) ainda acrescenta que partilhou intensamente da “invenção da linguagem humana, enriqueceu-a com o mistério peculiar da sua emoção de mulher”. Segundo ainda diz, essa memória foi alimentada de “sobressaltos marcados pelo perene mutismo a que esteve condenada. E que conquanto tornou-se quase afásica, não dava trégua à realidade de que também fazia parte”.

No mesmo ensaio, depois de evocar as figuras das mulheres bíblicas, a memória feminina em Tróia, entre outros, Piñon se volta aos tempos homéricos em que foi dificultado “à mulher o acesso ao conhecimento existente, [em que lhe negaram] os recursos da arte de memorizar”. Por isso a mulher foi impedida de escrever, “de apossar-se da cultura canônica, [de modo que] à mulher restava inventariar em silêncio as diversas realidades que lhe chegavam pela metade” (p. 130). Restavam-lhe a imaginação e “as peripécias com as quais sonhara viver” (p. 130).

E mesmo que as mulheres, no seu percurso da história, tenham sido relegadas à sombra desta, a memória feminina forneceu aos autores valiosas contribuições à arte. Foi essa memória feminina, segundo Piñon (2008, p. 133), que

ajudou Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, Camões, o brasileiro Machado de Assis, a ampliarem sua compreensão pelo texto criador. Um fato que por si justificaria à mulher reivindicar a co-autoria destas obras. E proclamar, da tribuna – em nome do legado que ela cedeu à humanidade,

ser também a outra cara de Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, Camões, Machado de Assis.

Além disso, em várias entrevistas concedidas, Piñon não se furta em mencionar os principais nomes da literatura que a teriam influenciado. Em uma entrevista concedida a Lemos (2006, p. 2), Piñon diz:

A narrativa, porém, abriu-me caminhos e consolidou minha consciência moral e estética. Assim, leio e releio Homero, Shakespeare, Proust. O russo Dostoiévski mostrou-me a escuridão que mantém o humano prisioneiro de apetites bestiais. No Brasil, Machado de Assis está invicto. No mundo que provém da península ibérica, das raízes latinas, reverencio Cervantes. Poderia acrescentar tantos nomes. Homenageio, porém, a Monteiro Lobato e Karl May. A aqueles autores que, de tanto mentirem e difundirem as peripécias, abriram a porta da aventura por onde eu circulava absorvendo os postulados da liberdade.

Piñon tem como referencial os textos escritos por autores masculinos, por grandes representantes da literatura. No entanto, conforme explica Zolin (2003, p. 90), “não se trata apenas de usurpar os procedimentos cristalizados pela literatura desses narradores de vulto”, pois mesmo que as mulheres tenham sido silenciadas e privadas do direito de narrar, as suas memórias sempre estiveram presentes na literatura de todos os tempos.

As preocupações de Piñon apontam para a mesma direção das teorias de Cixous, Irigaray e Kristeva, quanto a preconizar a existência de uma escrita peculiar à mulher, tomando-a como instrumento na luta contra os discursos acadêmicos e canônicos. De acordo com Zolin (2003, p. 123), com Cixous, Piñon “faz com que a mulher torne-se sujeito, através da tomada da palavra”; com Irigaray, Piñon “dessacraliza os mitos acerca da caracterização feminina contidos nos ‘textos masculinos’”; e com Kristeva, “vê no feminino a negação do fálico, o corpo da mulher como o lugar do ‘gozo’”, embora negue “separar o ‘feminino’ do ‘ser mulher’”. Isso porque rejeitar a cultura (e seus textos) por ser masculina implica o risco de uma histeria que se aproxima, às avessas, do poder fálico”.

Percebe-se que a maioria das escritoras refuta o rótulo de “escrita feminina” relativo aos textos literários de autoria feminina. Para Zolin (2003, p. 89), a obra de Piñon“ está calcada [...] na necessidade de empreender inovações em relação à linguagem controlada pela ideologia dominante, que, como sabemos, é a linguagem da tradição masculina”.

Piñon (2008, p. 138) se proclama como uma narradora filha da linguagem que fala, pensa, escreve, cala e descreve. Proclama-se, também,

[...] filha da imaginação que articula um mundo suplementar para adicioná-lo à realidade vigente. [E afirma:] Ao longo dos anos confrontei-me com o desafio de criar uma linguagem autônoma, essencial, irrenunciável, nascida da minha visão ficcional. A que devia conferir uma especulação harmônica compatível com a intimidade do meu coração e do meu pensamento de mulher. Uma linguagem que, sem se descuidar da arqueologia da memória, expressasse minha semântica e minha representação teatral.

As obras sobre a literatura brasileira feminina foram divididas por Moniz (1997) em dois grupos distintos, em que o primeiro se preocupa com a denúncia da opressão sexual e social da mulher, exercida pela sociedade e a sua luta pela liberação, e o segundo com questões de ordem filosófica, psicanalítica e lingüística. Há a “busca de uma identidade feminina supostamente reprimida pela cultura falocêntrica e os textos expressam uma ruptura formal com a ordem simbólica dominante”, refere Moniz (1997, p. 98).

Didaticamente divididos por Moniz, os dois grupos revelam questões centrais encontrados em textos de autoria feminina. O primeiro grupo, cujas preocupações estão centradas na opressão sofrida pela mulher, exige a inserção desta na História e, para tanto, concentra seu enfoque no conteúdo dos textos, normalmente com denúncia e “desagravo” da ordem patriarcal vigente. O segundo grupo, inserido na linha francesa, volta-se, como explica Moniz (1997, p. 99), para “a libertação das estruturas profundas da repressão feminina e residiria na supressão simbólica do corpo e do desejo. O que se explica é a dinâmica dos signos e a noção de uma identidade feminina plural e fluida”.

Nélida Piñon concentra em si uma peculiaridade singular, razão por que se torna impraticável a tarefa de tentar enquadrá-la em um grupo específico. Para Moniz (1997, p. 99), tanto “no espírito como no tom, o seu percurso (e projeto literário) antecipa ou é contemporâneo à linha francesa, principalmente em seus primeiros livros”. Mas Piñon concentra o objetivo principal da multiplicação dos discursos, enquanto reivindica a revolução e a subversão do texto por meio da ruptura com a ordem simbólica dominante. Segundo ainda Moniz (1997, p. 99),

isto se revela na exuberância, na generosidade ou no excesso pelos quais seus textos são famosos. Apesar de propor a fluidez e pluralidade dessa identidade ligada a um tipo de tempo mítico, ela não se recusa à inserção na História.

Em uma entrevista para a *Revista Continente Multicultural* (2005), em que Trigo questiona Piñon sobre a presença, na obra desta, da realidade e memória, de um lado, e da fantasia e sonhos, de outro, e como ela equilibra esses ingredientes, sua resposta foi a de que na arte não há situações estanques e que o filtro é impuro e complexo. E complementa: “Ao nascer o texto do caos humano, ele traz em seu bojo imposições estéticas que engendram equívocos ou acertos. A memória e a invenção têm uma fonte comum, são indissolúveis” (p.2). O equilíbrio entre ambos provém do saber narrativo e de um manancial que propicia o advento da obra de arte, acrescenta Piñon.

Moniz aponta duas metáforas centrais na mitopoética de Piñon: a primeira referindo-se à narradora como se fosse o lendário viajante e contador de histórias Simbad, o Marujo, de *As mil e uma noites*; a segunda referindo-se à autora como se fosse uma caravela solta ao vento. Na Antigüidade clássica, a produção lírica era comparada a uma viagem pelo rio e a épica, a uma viagem marítima. Em cada novo livro de Piñon há o desvendar de territórios desconhecidos, e o papel de narradora é identificado, por Moniz (1997, p. 99), como “a tecelã de aventuras maravilhosas que nunca acabam”. Piñon, porém, difere dos arquétipos de narradoras imobilizadas em um harém – assim como Scherazade ou a tecelã Penélope em seu gineceu. Piñon

toma como seu modelo a figura viril e viajante de Simbad, o Marujo – o aventureiro e grande contador de histórias.

Estudar a obra de Piñon é como tentar desvendar os mistérios da vida. Diz Moniz (1997, p. 99-100): “é estudar a trajetória e o desenvolvimento literário de uma ‘terrorista cultural’ que sempre desafiou os cânones literários desde o seu primeiro livro, o arrojado e inovador romance experimental *Guia-mapa de Gabriel arcanjo*”.

A obra de Nélide Piñon, de acordo com os estudos de Moniz (1993), pode ser dividida em duas fases distintas. A primeira fase, a de vanguarda ou experimental, é composta pelos seus sete primeiros livros, a saber: *Guia mapa de Gabriel arcanjo* (1961), *Madeira feita cruz* (1963), *Tempo das frutas* (1966), *Fundador* (1969), *A casa da paixão* (1972), *Sala de armas* (1973) e *Tebas do meu coração* (1974). Essa fase, para Moniz (1997, p. 100),

[...] se inicia com a confiança da autora em seu poder divino de criação e passa para o outro extremo que acaba no seu próprio sacrifício em *Tebas do meu coração*. Ainda nessa fase, ela examina a condição feminina dentro da tradição judaico-cristã ocidental, com ênfase na busca de uma identidade estética e sexual, através da redescoberta do corpo em seu belíssimo *A casa da paixão*. Ela apresenta uma fabulação ímpar, enfeitando e seduzindo com um texto “ululante” [...] de erotismo entre os romances que na época denunciavam a Ditadura Militar, alegoricamente ou com um tendência mimética jornalística que marcou a literatura brasileira naquele período.

A dramaticidade está presente nas histórias dos romances de Piñon, assim como estão algumas perigosas paixões. Quanto aos contos, Moniz refere-os como: “[...] fantásticos, contos cruéis, maravilhosos [...]”, com narrativas “[...] fabulosas que trabalham/expressam o mundo ficcional de Nélide, um mundo estranho, perigoso e belo” (p.100). Quanto à linguagem e o tom da narrativa mítica, Piñon lembra um mundo arcaico:

Daí um sabor de crueldade primitiva em muitas histórias. A violência paira latente no ar, a paixão e a coragem, o forte e o belo quase sempre prevalecem, ou vitoriosos ou admiráveis vencidos, mas os fracos e tímidos

se escondem. Ao mesmo tempo, esse mundo mágico e fantástico dos seus romances e contos revela o mundo sem disfarces, qualidade que o torna moderno na maneira como trata da questão da sinceridade e autenticidade. (MONIZ, 1997, p. 100).

Nélida Piñon é, desse modo, assim caracterizada por Moniz (1997, p. 100):

Piñon é uma fabulista enigmática e sedutora, a iconoclasta, irreverente, utópica e subversiva. Ela é capaz de se identificar com o outro e com o lado mais visceral das pessoas e do mundo. O seu genial e intuitivo talento criativo funciona como um pára-raios de sua época e é sustentado teoricamente pelos estudos de pensadores estruturalistas como Barthes e Foucault, dos pós-modernistas e desconstrucionistas, mas principalmente da teoria feminista que vai ganhar terreno na década de 1970 e vai se consolidar nos anos seguintes.

Com relação às preocupações teóricas de Piñon sobre a identidade feminina, Moniz (1997, p. 101) expressa que elas são realizadas no texto. E o texto

poderia mesmo ser considerado uma espécie de texto proto-pós-moderno. Porém, seus textos ultrapassam aquelas crises do mesquinho e depressivo mundo doméstico. Na obra de Nélida Piñon não se encontra o espetáculo da mulher passiva e sofredora nem existe a preocupação de muitas escritoras com a chamada patologia feminina, cujos temas vão da angústia, do tédio, ao auto-martírio.

Segundo Moniz (1997), em relação ao feminismo⁴, Piñon parece ter afinidade com a teórica Kristeva (1979), que considera uma nova linguagem feminina como parte da vanguarda literária; também, no que se refere ainda à escrita feminina, com a perspectiva de Cixous, ao sustentar uma idéia de um começo, de um “inconsciente

⁴ A partir da década de 1970, evidencia-se o debate em torno da questão da “alteridade”. Quanto ao plano político e social, esse debate ganha terreno a partir dos movimentos étnicos, raciais, de mulheres, de ecológicos, consolidando-se como novas forças políticas emergentes. Duas correntes teóricas se estabelecem: a anglo-saxônica e a francesa. A primeira busca premissas estabelecidas por Michel Foucault, para o estudo da desconstrução da história literária, no sentido de rever os princípios norteadores da inclusão e exclusão de autores e obras no cânone literário. Esse questionamento do cânone literário masculino se desdobra em uma investida na recuperação dos textos femininos excluídos. Na França, os teóricos Derrida e Lacan sustentam as bases do feminismo. As feministas Hélène Cixous e Luce Irigaray são importantes representantes da corrente teórica que investiga a ligação entre a sexualidade e textualidade.

irreprimido avassalador e sem ego” (p. 101). Isso apesar de Piñon diferir de Cixous, por propor “uma utopia antiarte, uma espécie de “não-escrita”, “não-evento”, segundo explica com Moniz (1997, p. 101). E continua explicando: Nélida é “naturalmente uma herdeira do grande imaginário celtibero, uma exuberante defensora da abundância e da multiplicidade de histórias, a conjurar ao pé do fogo o poder da tradição oral na escuridão do tempo” (p. 101).

A estréia de Nélida Piñon na literatura foi com o romance *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*, publicado em 1961. Mariela, a protagonista, subverte a imagem sacralizada da Virgem Maria, como ideal feminino. Esse livro apresenta o tema do pecado, do perdão e da relação dos mortais com Deus mediante o diálogo entre a protagonista e seu anjo da guarda. Desde o início a escritora filiou-se ao movimento que, depois de Guimarães Rosa, se orienta pela renovação formal da linguagem.

Em *Madeira feita cruz* (1963), Piñon apresenta os conflitos da mulher perante a ideologia dominante. No romance *Fundador* (1969), Nélida abandona a base realista que comanda a criação literária analógica do mundo e põe em cena personagens históricas e ficcionais, criando um mundo eminentemente estético.

No romance *A casa da paixão* (1972), Piñon irrompe o tema do desejo e da iniciação sexual da mulher. A seguir, no livro de contos *Sala de armas* (1973), ela narra situações transcorridas em lugares sem características definidas e com personagens atemporalizados e igualmente “despersonalizados”. Bueno-Ribeiro (2005, p. 173) assim escreve: “em *Sala de armas* a comunicação, se ainda não é imediata, é facilitada pelas abundantes referências míticas e literárias que balizam os textos”. Assim o eixo temático que os unifica é o questionamento da posição do homem no mundo.

Em 1974, no romance *Tebas do meu coração*, entrecruzam-se sonho e realidade. Nesse romance, o momento político brasileiro é marcado pela intensificação de repressão tanto política quanto cultural da ditadura militar. Piñon, na reedição do livro em 1998, diz que se trata de “história das máscaras que os indivíduos usam, das pessoas que ambicionam sobretudo a grande intriga (apud

Proença Filho, 1998, p. 4). Para Moniz (1993, p. 98), mediante a utilização dessa nova linguagem, apresenta-se uma “guerrilha de resistência a qualquer imposição autoritária política ou intelectual, ao pensamento através da linguagem”.

No romance *A força do destino* (1977), a ópera de Verdi é o ponto de partida para a história do amor impossível de Álvaro, um cavaleiro sem fortuna, e Leonora, filha de uma família nobre. Moniz considera esse romance como uma transição entre a primeira fase, já descrita anteriormente, e a segunda fase, denominada pós-moderna, juntamente com as outras obras: *O calor das coisas*, contos (1980), *A república dos sonhos*, romance (1984), *A doce canção de Caetana*, romance (1987).

Piñon publicou ainda *O pão de cada dia*, um livro de fragmentos e contos (1994), o romance infanto-juvenil *A roda do vento* (1996), *Até amanhã, outra vez*, crônicas, (1999), *O cortejo do divino*, uma coletânea de contos já publicados anteriormente (2001), *O presumível coração da América*, discursos (2002) *Vozes do deserto*, romance (2004), e *Aprendiz de Homero* (2008), ensaio sobre a criação literária.

No livro *O calor das coisas* (1980), a autora apresenta treze contos, entre os quais “I love my husband”, que compõe o *corpus* deste estudo. Esses contos têm em comum a importância da palavra e a manipulação política da linguagem. Nélida Piñon os constrói pontuados com uma fina ironia associada a uma complexa rede de significações para, assim, tentar desvendar a alma de seus personagens. Ela utiliza belas e delicadas imagens para abordar as questões das paixões humanas e dos conflitos existenciais. Seus enredos muitas vezes confundem-se com o discurso. Nélida alterna poesia e crítica, racionalidade e erotismo em páginas de leitura instigante e provocadora.

Em “I love my husband”, Piñon retoma temas anteriormente abordados como a mulher e as relações sociais. O ser e o parecer se enfrentam em uma aparente tranqüilidade. A narradora-protagonista inicia e encerra o conto com uma mesma afirmação – “Eu amo meu marido” –, mas o faz com uma (des)construção do que seria uma pseudoconformação, no caso em questão, do seu casamento burguês.

No romance *A doce canção de Caetana* (1987), conta-se a história da personagem desse título, uma atriz de circo decadente. Caetana é o arquétipo do incormformismo e da insubordinação. Mas trata-se também de um romance de denúncia política. No livro *O pão de cada dia* (1994), Piñon deixa de lado a moderna ficção na qual se consagrou e empreende uma reflexão profunda sobre as inquietações do homem, por meio de fragmentos que exprimem emoções, idéias e pensamentos.

Com *Vozes do deserto* (2004), Piñon mostra toda sua audácia e capacidade narrativa ao trazer de volta, inovando, a arquiconhecida temática das mil e uma noites.

Há ainda *A roda dos ventos* (1996), romance infanto-juvenil, com uma fábula em que tia Gênica (Eugênia) conduz os sobrinhos pelos amplos caminhos da imaginação criadora; *O cortejo do divino* (1999), uma seleta de contos já publicados originalmente em outros livros; *Presumível coração da América* (2002), que reúne os discursos proferidos por ocasião de recebimento de prêmios e cerimônias na Academia Brasileira de Letras, e o livro de ensaios *Aprendiz de Homero* (2008), o qual reúne 24 ensaios que versam sobre temas e personagens consagrados como Capitu, Dulcinea, Homero; a memória da mulher, a brasileira, entre outros.

3.1 Conto: “I love my husband”

A palavra vai à palavra.

Bakhtin

Nélida Piñon, na arte de cinzelar a complexa linguagem literária, em seu processo de criação, afirma que é partícipe de um ato que semeia discórdia. Trata-

se da “discórdia estética presente no próprio ato de selecionar temas, palavras, de tomar partido por elas, ocasião em que o escritor se define frente à palavra, que se torna, para ele, uma opção moral” (Piñon, 1997b, p. 81). A linguagem literária instaura sentidos novos à busca de palavras escondidas, da língua estática à dinâmica do discurso. As palavras do texto transcendem o fazer poético. Piñon avança pelas fissuras da linguagem e desvenda um mundo invisível, mas que anseia ter visibilidade, como que para confirmar que toda estrutura significativa esconde um significado que vai além do sentido meramente lingüístico.

Como afirma Moniz (1997, p. 95), Nélide Piñon, desde o início de sua produção literária e de seus primeiros textos, antecipa ou é contemporânea

das grandes questões teóricas do estruturalismo, do pós-modernismo e particularmente do feminismo. Nesse percurso literário de três décadas, ela celebra incansavelmente a fertilidade da imaginação feminina e reivindica e reitera a importância do papel da fantasia em nossas vidas.

Dessa forma, Nélide Piñon apresenta ao(à) leitor(a) as relações sociais, os contextos, o poder centralizador e as condições de produção, propiciando a relação dialógica e freqüentemente polifônica na interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do conto “I love my husband”⁵, de *O calor das coisas*, de 1980.

Os atos individuais da fala, a enunciação, constituem-se no processo de interação verbal e social, nas relações sociais e suas problemáticas, expressando os conflitos da linguagem em um movimento dialético, segundo a teoria bakhtiniana. A linguagem, portanto, se estabelece na diferença, no confronto, encerrando em si relações de dominação e/ou de resistência.

É de fundamental importância ressaltar que o leitor é convocado a participar como “enunciador” do conto. Ele não pode ser apenas espectador, pois precisa ser partícipe do construir e do desconstruir tanto da estrutura do conto quanto da narrativa, da percepção das nuances das ironias, da percepção do não-dizer pelo

⁵ Piñon, Nélide. *O calor das coisas*. Rio de Janeiro: Record, 1997a.

dito e a preencher as lacunas do implícito. Aliás, o não-dizer, o implícito, é na verdade o que ela quer deixar registrado. E assim, por meio de subterfúgios na construção do conto e da subversão da linguagem, vai alinhavando a construção de sua figura. Ao iniciar o conto com a frase “Eu amo meu marido” (p. 51) e concluir com “Ah, sim, eu amo o meu marido” (p. 59), Piñon (1997a), com afirmações aparentemente semelhantes, demonstra o tom irônico existente em sua narrativa.

Tais afirmações são desconstruídas e negadas no decorrer da leitura do conto. Já no primeiro parágrafo há fortes indícios disso, quando a mulher diz: “De manhã à noite. Mal acordo, ofereço-lhe café” (Piñon, 1997a, p. 51). Essa mulher vive não só o dia todo, mas a vida toda em função do marido. A afirmação inicial se confronta radicalmente com as frases curtas, objetivas e frias, gerando no(a) leitor(a) a expectativa de ações também rápidas e repetitivas do dia-a-dia. A mulher mal acorda e já está a postos para servi-lo: faz o café, oferece-o ao marido, adverte-o para tomá-lo, antes que esfrie. Piñon deixa entrever que não há uma relação de amor e de respeito mútuo entre o marido e a mulher. Isso ela mostra, por exemplo, também nas seqüências das ações cotidianas do primeiro parágrafo, que são rápidas e mecânicas: “Ele grunhe com raiva e eu vocifero com aflição”. Como se nota, o verbo utilizado para referir-se ao marido – o grunhir – remete ao som produzido por um animal (porco ou javali). O marido é zoomorfizado por analogia, ou na melhor das hipóteses o verbo grunhir poderia ser denotado como o resmungar, que é um comportamento anti-social e que reflete o desgaste do relacionamento do casal.

Ainda no primeiro parágrafo, quando a mulher diz “eu vocifero com aflição”, há o reflexo do estado de sua alma: sombrio, sem paixão e atormentado. Em seguida, ela justifica sua atitude: “Não quero meu esforço confundido com um líquido frio que ele tragará como me traga duas vezes por semana, especialmente no sábado” (Piñon, 1997a, p. 51). A mulher não quer o seu esforço diário comparado ao café frio. Nesse caso, o líquido frio não se limita apenas ao café, mas também ao relacionamento íntimo, em que ela é “tragada” pelo marido. Há muito tempo, o calor

da paixão os abandonou, aliás, não há qualquer indício que remeta a esse período ou qualquer lembrança de ter vivido momentos de satisfação ao lado do marido.

A mulher continua:

Depois, arrumo-lhe o nó da gravata e ele protesta por consertar-lhe unicamente a parte menor de sua vida. Rio para que ele saia mais tranqüilo, capaz de enfrentar a vida lá fora e trazer de volta para a sala de visitas um pão sempre quentinho e farto. (PIÑON, 1997a, p. 51).

A palavra “depois”, no início do parágrafo, pressupõe e sintetiza todo o contexto apresentado ao(à) leitor(a). Outra palavra utilizada pela mulher é o verbo rir: “Rio”. Esse ato de rir é revestido da máscara da resignação e da ironia. A voz da mulher representada pelo senso comum ri, mas a voz da mulher inconformada ironiza a si própria, pela falsidade. Ela escarnece de si mesma em uma dupla representação do eu-para-mim, que é a realidade da vida, e o eu-para-o-outro, que é o papel de submissão.

No percurso da história das mulheres, percebe-se o casamento como um mecanismo de ordenamento social, e a família como “palco para uma revolução silenciosa de comportamentos”, que “fechavam-se em torno da mulher, impondo-lhe apenas e lentamente o papel de mãe devotada e recolhida” (PRIORE, 1995, p. 133). Dessa forma: “Cortavam-lhe todas as possibilidades de insurreição [...]” (p. 133). Assim, o amor conjugal – sinônimo de segurança e respeitabilidade –, transformado em sutil instrumento de domesticação, consagrou “a obediência e o recato das esposas como odores da santidade [...]” (p. 142).

Percebe-se que a mulher esteve sempre relegada à opressão dessa domesticação. Desse modo, o conto retrata e denuncia exatamente a existência de um “lugar” desejável que ela ocupe, atendendo aos interesses dos detentores do poder. Retratando, em um ensaio, a construção da memória da mulher, desde os primórdios da humanidade, Piñon traz à tona o advento das meninas gregas que eram acolhidas e levadas ao templo da contraditória Ártemis, irmã de Apolo, que atuava como educadora, bárbara e caçadora, para serem educadas pela deusa e,

assim, perderem a selvageria. Ali elas permaneciam até “Ártemis devolvê-las, anos depois, à casa, a urbe, ao gineceu, ao mundo masculino, já então domesticadas, desfalcadas de qualquer traço de rebeldia” (PIÑON, 2008, p. 127). Da mesma forma, a mulher do conto segue a domesticação imposta por Ártemis, representada pela sociedade patriarcal dominante, sem qualquer traço de rebeldia, pelo menos aparente, para então se adequar ao interesse e ao mundo masculino.

A mulher argumenta: “Ele diz que sou exigente, fico em casa lavando a louça, fazendo compras, e por cima reclamo da vida, enquanto ele constrói o seu mundo com pequenos tijolos” (PIÑON, 1997a, p. 51). Essa mulher encastelou-se confinada ao espaço das paredes da sala, da cozinha, dos aposentos e “ajustou-se ao simulacro daquele reino, encontrou encantos, aceitou a ilusão de ser dona e rainha ao mesmo tempo. E, sob o risco de reificar-se, de tornar-se objeto em vez de sujeito”, Piñon (2008, p. 128) propõe uma mulher que se autodefine como exigente, por meio da voz do marido, e no ensaio o ajustar-se e o objetificar-se, em vez de ser sujeito da própria história. Essa mulher não utiliza a primeira pessoa para referir-se a si mesma. O seu olhar e a sua voz sobre si própria são filtrados pela visão e pela voz do outro – do marido. Essa mulher representa as mulheres, em todo percurso da história; vale dizer, a mulher que, em vez de sujeito de sua própria história, torna-se objeto. Piñon ironiza a tentativa de silenciar a mulher e, também, de ter o percurso de sua história relatada pela visão do homem.

A autoconsciência da mulher, mesmo que filtrada pelo outro, é flagrantemente detectada quando ela diz que o marido “constrói o seu mundo com pequenos tijolos. E ainda que alguns destes muros venham ao chão, os amigos o cumprimentam pelo esforço de criar olarias de barro, todas sólidas e visíveis” (PIÑON, 1997a, p. 51).

Além das vozes que se intersectam nos fragmentos citados, há, também, possíveis correlações. As palavras “tijolos”, “muros” e “olarias de barro” são bastante significativas no contexto do conto. Os tijolos, produzidos a partir do barro (argila), são levados à alta temperatura para “queimar” e então são utilizados nas construções dos muros, das casas e das cidades. A mulher não faz parte dessa “construção”, pois o marido “constrói o seu mundo”, e não o mundo dos dois. Ela

está fora dos “muros” da vida do marido. E mesmo que a ação desse marido não seja bem-sucedida (quando os muros caem), ele tem a visibilidade, e suas ações são perceptíveis à mulher e aos amigos. As palavras tijolos, muros e barro podem ser remetidas, também, ao ato da criação de Deus ao homem, no *Gênesis*: Deus cria o homem a partir do pó da terra (barro) e Deus cria a mulher a partir do homem. Ambos procedem, portanto, da mesma origem, segundo a Bíblia.

Também o marido produz os tijolos. Todos submetidos a uma forma preestabelecida saem para as construções, terão visibilidade e são todos do mesmo tamanho. A mulher, ao contrário, deixa-se ser moldada exteriormente, enquadra-se aos modelos preestabelecidos de forma aparente e externa, mas internamente isso não acontece e, mesmo sendo apenas no devaneio, ela vive essa duplicidade e a ilusão da liberdade e do domínio da situação.

A polifonia domina a cena, pois a voz da mulher refrata outras vozes: “A mim também me saúdam por alimentar um homem que sonha com casas grandes, senzalas e mocambos, e assim faz o país progredir. E é por isto que sou a sombra do homem que todos dizem eu amar” (PIÑON, 1997a, p. 51).

O processo dialógico se estabelece em uma luta entre consciências, na qual as palavras dos outros proporcionam uma fissura na consciência da mulher, em primeira instância; e na do(a) leitor(a), como “enunciador”, em segunda instância.

A indeterminação do sujeito, quando a mulher utiliza o verbo “saúdam”, é bastante significativa. Pode-se indagar: A quem se refere? Aos amigos? Aos parentes? Às convenções sociais? As perguntas ecoam no vazio. Sabe-se que há uma profusão de vozes, mas não é possível identificá-las. A razão por que ela é cumprimentada justifica-se logo em seguida: “por alimentar um homem [...]”. Perderia muito a palavra “alimentar”, se ela fosse delimitada apenas denotativamente, como suprir as necessidades básicas do ser humano. Trata-se de palavra que ultrapassa o nutrir, de modo que o artigo indefinido “um”, que antecede a palavra homem, indefine-o, dissolvendo-o no universo masculino.

Ironicamente, o homem traz o pão sempre quentinho e farto para a sala de visitas, garantindo o sustento, mas quem alimenta o homem, “que sonha com casas grandes e senzalas e mocambos, e assim faz o país progredir” (PIÑON, 1997a, p. 51), é a mulher. O marido projeta-se na sociedade, tem visibilidade e reconhecimento, enquanto que a mulher, para tentar ter reconhecimento, contrapõe-se à palavra “sombra”, quando diz: “E é por isto que sou a sombra do homem que todos dizem eu amar” (p. 51). Então, propõe deixar o sol entrar pela casa, para “dourar os objetos comprados com esforço comum” (p. 51), embora seja uma visão unilateral, apenas da mulher. O marido não reconhece o esforço da mulher em tentar ter visibilidade, pois ele tem a certeza de seu amor, de sua resignação e a segurança de sua dominação absoluta.

Ironicamente, também, o marido traz o pão, o sustento, para a sala de visitas. Ele não tem acesso livre aos outros “apostos da casa”; a ele é restrita apenas parte da casa, a parte social. O marido é representado como alguém estranho a casa, como alguém que não faz parte da vida e dos anseios da mulher de ter visibilidade, de ser amada e respeitada.

A voz da mulher, reflexo de sua autoconsciência, sabe que a melhor definição para ela própria (neste caso, o eu-para-mim e o eu-para-os-outros coincidem) é a “sombra do homem”, ou seja, sem contornos definidos, sem vida própria, sem luz própria, sem seu espaço delimitado e sem autonomia.

Ao longo do percurso transcorrido pelas mulheres na vida e na história, como afirma Perrot (2007) – também conforme comentado no primeiro capítulo deste texto –, elas ficaram à sombra não só do marido, mas também da história.

Piñon deixa impresso, tanto no conto quanto em ensaios e entrevistas, o seu esforço e a sua luta em tentar resgatar o lugar da mulher na sociedade, tirando-a da sombra e trazendo-a à luz. Ela diz que é com corpo e memória de mulher que analisa a própria espécie:

Sob a custódia de tempos imemoriais, visito aleatoriamente os gregos clássicos, os persas, os habitantes do extremo oriente, as civilizações gastas e dispersas, mas vigorosas. Sempre no permanente esforço de buscar, entre tantas memórias, evocações, escombros, a história feminina. De tentar saber de que matéria, de que tecido, esteve em todas as partes, em todos os tempos, desde a fundação do mundo. (PIÑON, 2008, p. 123)

A história feminina é construída, segundo a autora, por meio da memória. Memória e história são temas recorrentes na obra de Piñon, demonstrando sua preocupação em retratar e retomar temas que lhe são caros, como o da mulher. E como artífice da palavra, Piñon – tanto na linguagem ficcional quanto em outras produções – proclama e denuncia a tentativa do poder dominante de apagar as marcas indelévels deixadas no percurso da mulher e, também, de deixá-la à margem da história.

O dialogismo, a polifonia, o intertexto são marcas recorrentes nos textos de Piñon. A intertextualidade intergêneros (MARCUSCHI, 2008) verifica-se quando um gênero textual convoca para o seu universo um outro texto pertencente a um outro gênero textual. Assim se explica, no texto ficcional de Piñon, a presença da fábula de La Fontaine – “A cigarra e a formiga” –, pois, quando convocada, a mulher diz que “através da certeza do meu amor, proclama que eu não faço outra coisa senão consumir o dinheiro que ele arrecada no verão” (PIÑON, 1997a, p. 52). Percebe-se, na passagem, a mulher, representada pela cigarra, que ociosamente passa o verão “tocando e cantando”, bem como “consumindo” o dinheiro, de forma irresponsável e sem compromisso; e o marido, pela formiga, que trabalha arduamente para trazer de volta do trabalho “um pão semprequentinho e farto” (PIÑON, 1997a, p. 51). A cigarra pode simbolizar a obscuridade, o estar-à-sombra, também a dualidade entre silenciar – à noite –, e o estridular durante o dia; a formiga, por sua vez, pode simbolizar a sociedade organizada hierarquicamente, obedecendo a padrões preestabelecidos.

É importante destacar que toda fábula encerra em si a “moral” da história. Em “A cigarra e a formiga” não é diferente. Na fábula, o narrador é pouco aparente, pois a narrativa acontece em terceira pessoa, mas na “moral da história” o narrador aparece explicitamente, quando ele se dirige ao leitor designado à avaliação, de

acordo com Reuter (2002). No conto, o(a) leitor(a) é convocado(a) a analisar e avaliar os papéis representados na luta de vozes, que se contrapõem. Ironicamente subvertendo a “moral da história” da fábula, que está nas camadas subterrâneas do texto, de forma implícita, a narradora do conto convoca o(a) leitor(a) a inferi-la. Cristaliza-se, dessa forma, o discurso dominante da sociedade patriarcal bem como a sua legitimação.

A mulher se manifesta por meio de uma fina ironia e, também, por intermédio do discurso indireto incorporando diferentes vozes no interior do discurso.

Assim, o discurso da mulher se converte em um palco de luta entre as vozes, que, em meio à ironia e à ambigüidade, se reveste de algo novo, acentuando-o a seu modo com expressões que podem ser tanto de indignação quanto de ironia, de acordo com Bakhtin (1981). No caso da mulher, há nuances tanto desta quanto daquela, mas, sobretudo, de pseudoconformismo.

Quando as palavras do outro – do marido – são introduzidas na fala da mulher, elas “são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais” (BAKHTIN, 1981, p. 168). Cabe ao (à) leitor(a) a percepção de identificar a subversão na linguagem e, assim, detectar o cruzamento das vozes, nas quais a mulher repete o discurso do marido, que por sua vez reproduz indefinidamente os valores ideológicos patriarcais, também desejáveis de continuidade indefinidamente.

Após se comparar à cigarra da fábula, a mulher continua:

Eu peço então que compreenda minha nostalgia por uma terra antigamente trabalhada pela mulher, ele franze o rosto como se tivesse propondo uma teoria que envergonha a família e a escritura definitiva do nosso apartamento. (PIÑON, 1997a, p. 52).

Diante desse anseio da mulher, o marido sente-se indignado e diz: “O que mais quer, mulher, não lhe basta termos casado em comunhão de bens?” (PIÑON, 1997a, p. 52). Subvertendo e transcontextualizando as palavras, a mulher apropria-

se das palavras ditas do marido para assumi-las, revestindo-as com um novo conceito e acentuando-lhes expressões de indignação e ironia.

O discurso do outro, isto é, do marido, influencia a mulher de fora para dentro e, ainda, se reproduz mediante uma nova interpretação; a palavra do marido age, influencia e determina a palavra do autor, de modo que permanece fora desta. De acordo com Bakhtin (1981, p. 169), assim é a palavra na polêmica velada.

Na construção composicional do conto o todo é constituído por uma carnavalização⁶ sucessiva do diálogo, embora aparentemente poderia ser classificado como um monólogo inteiramente dialogado. As vozes do conto não se fecham, nem são surdas umas às outras, além de se refletirem mutuamente e serem inconclusas.

O conto é apresentado em primeira pessoa e há a reprodução do discurso direto, isto é, há a recriação das palavras do outro, como já explicitado no segundo capítulo deste texto.

Piñon traz à tona a clássica pergunta que Freud elaborou, depois de estudar e tentar entender a chamada alma feminina por mais de cinqüenta anos, mas que ele não conseguiu responder: O que quer a mulher? Trazendo essa questão para a pós-modernidade, poderia se perguntar, como faz o marido: afinal: o que mais quer a mulher? Ela já não atingiu patamares substanciais de conquistas? A luta da mulher ainda precisa continuar? Já não basta?

Em uma entrevista concedida a Trigo, que lhe faz uma pergunta sobre a participação de Piñon na luta contra o regime militar no Brasil e sobre a sua defesa tenaz dos direitos humanos e o da mulher, em especial, ela responde:

Fiz o que pude. Fui reforçando minha consciência à medida que enfrentava uma realidade adversa, cobrando nossa desistência social. Penso que é

⁶ Segundo Bakhtin (1981, p. 144-145), a carnavalização “não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito. Ao tornar relativo todo o exteriormente estável, constituído e acabado, a carnavalização, com sua ênfase das sucessões e da renovação, permitiu a Dostoiévski penetrar nas camadas profundas do homem e das relações humanas.

inevitável lançar-me às campanhas humanas que preservam a justiça, os direitos humanos. O silêncio está em desacordo com a visão que tenho do escritor. E, como mulher, jamais deixei de defender os direitos deste ser tão ofendido historicamente. É um assunto profundamente caro ao meu coração. Não sou nada sem o apetite incomensurável pela compaixão, que é o estado puro do amor. (PIÑON, 2005, p. 3).

Ainda sobre a mesma questão abordada anteriormente, em outra entrevista concedida a Pereira – que lhe indaga sobre a evolução da mulher brasileira –, Piñon diz reconhecer que houve progresso no sentido da mulher entregar-se mais à sociedade, de ganhar uma linguagem, de exercer uma pequena liderança. No entanto, pondera que a presença da mulher em vários setores ainda não é suficiente não só no Brasil, mas no mundo. Ela exemplifica com o retrato do G8 ou do encontro dos presidentes Ibero-Americanos:

[...] qualquer reunião da União Européia você vê uma mulher de saia ou calça comprida [...] e você vê um mundo enorme de ternos e gravatas, ou seja, as decisões do Mundo são feitas pelos homens e dizem respeito à metade da população que é constituída por mulheres, isso ainda é muito forte porque o mundo é gerido e administrado por uma ótica masculina, [...] é preciso impregnar a sociedade humana com uma visão de Mulher e com uma visão de Homem, somos tão diferentes, não tanto, mas somos diferentes, mas que isso quando você fertiliza a sociedade com que a mulher pensa e fertiliza a sociedade com o que o homem pensa, você terá uma sociedade muito mais fascinante, mais rica e diria muito mais justa nesse sentido. (PIÑON, 2005, p. 6).

Piñon traz implícita, consistentemente, em sua obra, assim como nas entrevistas, a sua preocupação com a defesa dos direitos da mulher. Mesmo que a mulher tenha galgado conquistas substanciais, nas últimas décadas, precisa, ainda, lutar por uma sociedade menos assimétrica e mais justa. No conto em questão, Piñon traz à tona as questões patriarcais pelo viés da pseudo-subserviência da mulher somadas a matizes irônicos.

A resposta indignada do marido – “O que mais quer, mulher...” – conduz a mulher a desejar viver em um período primevo, “antes que este tempo pretérito nos tenha sido ditado pelo homem que dizemos amar” (PIÑON, 1997a, p. 52). É interessante observar que a mulher abandona a primeira pessoa do singular e

assume o “nós” – primeira pessoa do plural. Outras vozes são aqui evocadas, além das demais já destacadas. Ao utilizar o “nós”, ela carrega nesse pronome a força e a presença da mulher, desde os primórdios da humanidade, além de incluir, especificamente, a(s) leitora(s) do texto. Essa leitora é convocada a integrar o texto como “enunciadora” e também como outra voz, para que possa proclamar em benefício da mulher, trazendo-a à luz libertadora dos movimentos sociais, ideológicos, políticos. Trata-se de uma mulher colocada diante dos novos desafios da pós-modernidade, diante das incertezas do futuro, mas confiante quanto à importância do seu papel social e das novas atribuições.

O marido diz à mulher: “Filho meu tem que ser só meu, confessou aos amigos no sábado do mês que recebíamos. E mulher tem que ser só minha e nem mesmo dela” (PIÑON, 1997a, p. 52). A partir desse pronunciamento do marido, nota-se que a mulher se rebela contra essa idéia. Ela se subjugara até então ao marido, mesmo que com um pseudoconformismo, mas a concepção do marido de não pertencer a ela própria provoca “o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa. Então o homem, além de me haver naufragado no passado [...], precisava atar minhas mãos [...]” (PIÑON, 1997a, p. 52).

O conto apresenta-se como uma segunda parte, no momento em que o marido declarara que ela, sua mulher, não pertencia nem a ela própria. Percebe-se que, até então, a mulher tenta se convencer e tenta convencer, também, ao(à) leitor(a) que ela ama o seu marido e tenta se adequar às convenções sociais de um casamento burguês. Aos poucos, a mulher desconstrói esse pseudoconformismo e, por meio da segunda voz, ela proclama a liberdade. No devaneio, ela simula uma mulher independente e sua consciência simula segurança e auto-suficiência. A segunda voz da mulher se sobrecarrega de uma desesperada simulação de autoconsciência, na ânsia de sobreviver à primeira voz. Não há como fundir as duas vozes, pois elas são distintas: a segunda é colorida, por meio de metáforas com matizes de aventura erótica.

A partir do momento em que o marido afirma que a mulher tem de ser só dele e não pertence a ela, há o exemplo de uma polêmica velada, pois o “discurso do

outro [do marido] é repelido e essa repelência não é menos relevante que o próprio objeto que se discute e determina o discurso do autor” (BAKHTIN, 1981, p. 170). A forma de a mulher repelir a idéia do não- pertencimento a si mesma gera os desejos mais primitivos, que desembocam no devaneio, único lugar que ela tem acesso e o acessa sem máscara.

Diante da impossibilidade de se refugiar no passado e na tentativa de se proteger, fugindo da realidade, mesmo que temporariamente, ela constrói um mundo inacessível ao marido, à sociedade e às convenções. Nessa fantasia criada pela mulher não há censuras, é um mundo só seu: “Olhei meus dedos e revoltada com as unhas longas pintadas de roxo. Unhas de tigre que reforçavam a minha identidade, grunhiam quanto à verdade de meu sexo” (PIÑON, 1997a, p. 53).

Nesse diálogo da mulher com ela própria, há a substituição de sua voz por outra. Essa voz da enunciação do devaneio se desloca da voz do senso comum, e se sobrepõe a outra. Mas mesmo assim a voz que se assume autônoma abre um parêntese e diz: “alisei meu corpo e pensei: acaso sou mulher [...]” (PIÑON, 1997a, p. 53). A linha divisória entre a primeira e a segunda voz é muito tênue, tornando a tarefa de delimitá-las impossível.

Bachelard (2006, p. 54) denomina devaneio essa fantasia/fuga. Trata-se de devaneio poético que liberta a mulher do aprisionamento e proporciona a liberdade, mesma que passageira e ilusória:

O devaneio faz-nos conhecer a linguagem sem censura. No devaneio solitário, podemos dizer tudo a nós mesmos. Temos ainda uma consciência bastante clara para estarmos certos de que aquilo que dizemos a nós mesmos só o dizemos de veras a nós mesmos.

No início do fragmento anterior – “Olhei meus dedos [...]” – há a impressão de que o primeiro “eu” analisa os dedos, de forma literal, e a partir da palavra “revoltada” não é possível precisar com certeza se há a intersecção com o segundo eu (do devaneio).

Claro que no devaneio há outras vozes do eu, as quais inconscientemente deixam marcas de outras intersecções e contextos, mas, em tal episódio, a mulher se liberta das teias da voz do senso comum, das vozes predominantemente patriarcais. As vozes que predominam são vozes que gritam tentando romper o silêncio para proclamar a liberdade. As figuras utilizadas não deixam dúvidas de que no devaneio a mulher atinge o ápice do prazer da liberdade, de ser o que gostaria de ser, de ser e não de parecer, de agir e não de representar o papel de esposa “submissa e feliz”, como a voz do senso comum impõe.

A representação da linguagem, apresentada pela mulher, está da mesma forma submetida às convenções sociais. Assim como ela vive à sombra do marido e sob a perspectiva do outro, a linguagem da mulher não poderia ser diferente: a subversão pela linguagem é recorrente, por meio dos devaneios, do discurso indireto, do discurso direto, das metáforas e da ironia.

No devaneio, a mulher dialoga consigo mesma, substitui não somente a sua voz com a de outra voz, mas também retira a máscara da identidade perdida nas regras e nas convenções sociais. Ela abandona a voz do senso comum e reveste-se da voz da mulher ativa, altiva, autoconfiante e erótica, como gostaria de ser. Essas duas vozes paradoxais não podem, de maneira alguma, fundir-se, tornar-se uma. O diálogo não pode transformar-se em um monólogo integral e seguro representado pela mulher no devaneio. Essa segunda voz destoa tão fortemente da primeira, a ponto de serem percebidos tons de sinestésias, de zoomorfismo adicionados ao questionamento de sua situação de “ser mulher”.

Há a simulação desse discurso. Às vezes ela quer se tornar invisível, não dar importância a si mesma; outras vezes, subordina-se a esse discurso, resigna-se, como na concessão, concordando com o que lhe é imposto.

A mulher pontua o referido conto tecendo essa segunda voz com o desnudar da máscara da hipocrisia: “Ou porque o homem adorna-me de modo a que quando tire estas tintas de guerreira do rosto surpreenda-se com uma face que lhe é estranha, que ele cobriu de mistério para não me ter inteira?”, diz Piñon (1997a, p. 53).

A segunda voz passa do diálogo interior para a própria narração do discurso velado, sem perder o efeito do devaneio, que ocorrera anteriormente: “De repente, o espelho pareceu-me o símbolo de uma derrota que o homem trazia para casa e tornava-me bonita” (PIÑON, 1997a, p. 53).

A segunda voz substitui e preenche o espaço vazio da insatisfação e do inconformismo da primeira voz. Há no fragmento citado, anteriormente, uma relação dialógica. Na realidade da mulher o viver plenamente só é possível no reflexo, no intangível e na imagem especular. Ela só tem vida no outro, no reflexo do outro possível.

De acordo com Bakhtin, a segunda voz reside na reação, na palavra e na resposta do outro, de sorte que o principal está exatamente na palavra do outro. Percebe-se que o movimento dialógico é recorrente, pois não há a substituição de fato do outro real. Na pergunta “Não é verdade que te amo, marido?” (PIÑON, 1997a, p. 53), logo a seguir, concentra-se o abandono da auto-suficiência da segunda voz, que polemiza com a primeira voz: uma segura, demasiadamente segura, outra demasiado tímida, que a tudo cede, que capitula totalmente”, refere Bakhtin (1981, p. 187). As duas vozes se intersectam, mas não se tornam unas:

Alisei meu corpo, e pensei, acaso sou mulher unicamente pelas garras longas e por revesti-las de ouro, prata, o ímpeto do sangue de um animal abatido no bosque? Ou porque o homem adorna-me de modo a que quando tire estas tintas de guerreira do rosto surpreende-se com uma face que lhe é estranha, que ele cobriu de mistério para não me ter inteira? (PIÑON, 1997a, p. 53).

Há, nesse fragmento, um intrincado entrelaçar de vozes: o verbo “alisei” remete ao zoomorfizar-se da mulher. Essa segunda voz substitui a primeira, que se oculta no discurso do outro, mas em seguida o verbo “pensei” faz com que a segunda voz dê lugar, mesmo que momentaneamente, para a primeira, que logo adiante, a partir de “garras longas e [...]”, se entrega novamente à anterior. Assim, a segunda voz simula uma mulher independente, auto-suficiente e segura.

Essa segunda voz prenuncia a sua força e independência, com maior nitidez, no devaneio, a partir do pretense “diálogo” entre o marido e a mulher. Quando ela faz a pergunta “Não é verdade que te amo, marido?” (PIÑON, 1997a, p.53), a mulher tem consciência de já ter dito isso ao marido, anteriormente, em que as palavras do outro são revestidas de algo novo e tornam-se bivocais. Ela quer ouvir a voz do outro, ela necessita reforçar, enfatizar e avalizar a sua voz à luz da voz do marido. Quer certificar-se da veracidade da questão lançada ao marido. A bivolização da pergunta ao marido é flagrante. As palavras da mulher estão impregnadas das palavras do outro. Ela quer se enxergar pelo olhar do marido.

Há um espaço significativo entre a pergunta e a resposta do marido, que diz:

Pedi, deixe-me progredir, mulher. Como quer que eu fale de amor quando se discutem as alternativas econômicas de um país em que os homens para sustentarem as mulheres precisam desdobrar um trabalho de escravo. (PIÑON, 1997a, p. 53).

O espaço entre a pergunta e a resposta é assim retratado: “perguntei-lhe enquanto lia os jornais, para instruir-se, e eu varria as letras de imprensa cuspidas no chão logo após ele assimilar a notícia” (PIÑON, 1997a, p. 53). Não há espaço, nem interesse para o marido discutir sobre o amor com a mulher; pelo contrário, ele enfoca somente questões econômicas.

Essa bivocalização pode ser identificada tanto na pergunta quanto na resposta, sem se esquecer, também, do espaço temporal entre uma e outra. Ao transmitir a afirmação do outro através da pergunta, já há um atrito entre as duas interpretações concentradas em uma só palavra, sabendo-se que na pergunta há o problematizar da afirmação do outro e, também, que o discurso da vida prática está cheio de palavras de outros, de acordo com Bakhtin (1981, p. 169), que ainda afirma:

Com algumas delas [palavras de outros] fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último,

revestimos terceiras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas.

O espaço entre a pergunta e a resposta é pontuado pelo silêncio entre ambos. Porém, mas ao mesmo tempo, ao alternar um ou outro, suspendendo a “fala”, propicia ao(à) leitor(a) a percepção da crise interior vivida pela mulher, além de preparar esse(a) leitor(a) para a resposta do marido. Para este, amor não pode ser confundido com questões financeiras, pois elas são incompatíveis. A figura da formiga, em a “A cigarra e a formiga”, é novamente evocada. O marido é o provedor material do lar, por meio de um trabalho escravo. A narração separa o discurso interior proferido pela mulher. A narração funciona como uma continuação imediata da segunda voz da mulher, em um processo dialógico e intermitente:

Eu lhe disse então, se não quer discutir o amor, que afinal bem pode estar longe daqui, ou atrás dos móveis para onde às vezes escondo a poeira depois de varrer a casa, que tal se após tantos anos eu mencionasse o futuro como se fosse uma sobremesa? (PIÑON, 1981, p. 53).

Com tal pronunciamento a mulher agride o marido, que deixa o jornal de lado e insiste para que ela repita o que havia dito, confrontando-a. Aí a mulher fala a palavra futuro com cautela e insiste em dizer que não queria feri-lo.

[Mas] já não mais desistia de uma aventura africana recém-iniciada naquele momento. Seguida por um cortejo untado de suor e ansiedade, eu abatia os javalis, mergulhava meus caninos nas suas jugulares aquecidas, enquanto Clark Gable, atraído pelo meu cheiro e do animal em convulsão, ia pedindo de joelhos o meu amor. Sôfrega pelo esforço, eu sorvia água do rio, quem sabe em busca da febre que estava em minhas entranhas e eu não sabia como despertar. A pele ardente, o delírio, e as palavras que manchavam os meus lábios pela primeira vez, eu ruborizava de prazer e pudor, enquanto o pajé salvava-me a vida com seu ritual e seus pêlos fartos no peito. Com a saúde nos dedos, da minha boca parecia sair o sopro da vida e eu deixava o Clark Gable amarrado numa árvore, lentamente comido pelas formigas. Imitando a Nayoka eu descia o rio que quase me assaltara as forças, evitando as quedas-d’água, aos gritos proclamando liberdade, a mais antiga e miríade das heranças. (PIÑON, 1997a, p. 53- 54).

A mulher procura refúgio no devaneio para tentar se libertar das opressões a ela impingidas quer pelo pai, quer pelo marido e pela sociedade. Outro aspecto que se destaca, nesse conto, refere-se ao dialogismo e à polifonia na interação verbal, diante dos vários “eus” da mulher. E com a arte de tecer as palavras, ela constrói o recôndito mais seguro na transcendência.

Com a insistência e a intransigência do marido, a mulher refugia-se novamente no devaneio, que parece ser a continuidade do primeiro devaneio. Ela zoomorfiza-se e abate os “javalis”, que no primeiro parágrafo do conto já é antecipado com o verbo “grunhir”, referindo-se ao marido. Os javalis são mortos, ou seja, o marido é morto, representante máximo de sua “prisão”, mas que no devaneio é representado com a palavra no plural, ampliando-a para as convenções sociais e às ideologias dominantes, que cerceiam a liberdade da mulher.

A mulher tem total domínio da situação, e Clark Gable é o representante máximo da masculinidade desejável, como padrão de beleza e romantismo. Clark Gable é também representante dos padrões impostos pela sociedade, principalmente pela mídia. Por isso, a mulher deixa que ele seja devorado pelas formigas amarrado a uma árvore. As formigas remetem também à sociedade com os padrões sociais preestabelecidos hierarquicamente, conforme já discutido anteriormente.

Já o pajé, representante de um mundo primitivo e livre das convenções sociais cristalizadas e dominantes, salva-a com seu ritual mágico.

Ironicamente, a mulher subverte a linguagem e também os padrões estereotipados, invertendo-os. Ela não se deixa ser seduzida e contagiada pelo padrão de beleza masculino, na figura de Clark Gable, que rasteja e implora por seu amor, atraído pelo seu cheiro e pelo do animal em convulsão. Ao contrário, ela o ignora e, em posição de comando, abandona-o à própria sorte para ser comido pelas formigas. Clark Gable é ironicamente evocado como o indivíduo inserido em um sistema com os seus valores definidos, e não como a personagem que é galã dos filmes e seduzia as moças da platéia, deixando-as todas em devaneio. Por isso, ele não a seduz.

O despertar da sexualidade no devaneio da mulher acontece com o pajé, talvez por remeter ao tempo passado, ao tempo primevo. Tempo esse que a mulher o tem como desejável, por ser anterior ao que “nos tenha sido ditado pelo homem que dizemos amar” (PIÑON, 1997a, p. 52).

Ainda no devaneio, a mulher deseja ser a Nayoka, personagem de um seriado dos anos 1940-1950. Ela consegue se aventurar nos perigosos cursos dos rios, sem se deixar naufragar, evitando as quedas d'água e proclamando aos gritos a tão desejada liberdade, “a mais antiga miríade das heranças.” Como a Nayoka, ela se deixa conduzir no curso normal do “rio” de sua vida, evitando as turbulências e as possibilidades de naufragar.

É interessante destacar que a mulher evoca Clark Gable como indivíduo e não como galã. Em Nayoka, a mulher evoca a personagem, ou seja, o representar de um papel nas aventuras, o irreal, o desejável e sem compromisso com a realidade. No conto, a mulher também é a personagem, que representa o papel da esposa submissa e cordata, e tal qual Nayoka, o seu grito é silenciado, pois ele ecoa apenas no devaneio.

É possível considerar, a partir desse devaneio já citado, a terceira parte do conto, quando o marido pede explicações à mulher sobre o significado da palavra “futuro”, que ela mencionara.

O marido, diante do desconforto que a palavra futuro provoca, pede, então, esclarecimentos à mulher: “O que significa este repúdio a um ninho, segurança, tranqüilidade, enfim a nossa maravilhosa paz conjugal?” (PIÑON, 1997 a, p. 54). Os tons irônicos da voz da mulher se intensificam diante da menção à palavra futuro e diz: “E acha você, marido, que a paz conjugal se deixa amarrar com os fios tecidos pelo anzol”. O marido começa a chorar de forma discreta, o que é próprio do homem, pois o pranto é reservado somente à mulher. E a mulher continua:

Ah, marido, se tal palavra [futuro] tem a descarga de te cegar, sacrifico-me outra vez para não vê-lo sofrer. Será que apagando agora ainda há tempo de salvar-te?

Suas crateras brilhantes sorveram depressa as lágrimas, tragou a fumaça do cigarro com volúpia e retornou a leitura. Dificilmente se encontraria homem como ele no nosso edifício de dezoito andares e três portarias. (PIÑON, 1997a, p. 54).

O conto reflete essa dominação e resignação. A menção à palavra futuro gera desconforto e incerteza para o homem. O marido acomoda-se, ao vivenciar o presente, que lhe é propício, pois ele detém o poder sobre a mulher. Ele prefere não vislumbrar o futuro, e a mulher sacrifica-se “outra vez”, em meio a tantas outras resignações, com o objetivo de poupá-lo de “sofrer”. Ambigualmente a palavra sacrifício intensifica-se na ação de resistência da mulher. Como se pudesse “apagar o futuro” agora, a mulher se propõe a fazer o impossível – apagar o futuro –, para salvar o marido. Ela propõe a se anular e a não modificar os valores paradigmáticos preestabelecidos para, assim, garantir a zona de conforto do marido. A mulher limita-se a um cotidiano explicitado pela resignação e devoção ao casamento e ao marido, mas em seu íntimo ela delira com o sonho da liberdade. Assim, o conto vai se (re)velando em uma heteroglossia, que se expressa em vozes múltiplas, em contextos ideológicos variados, representados pela sociedade patriarcal, pelos “outros”, pela mãe, pelo pai e pelo marido.

Cada uma dessas vozes penetra no caminho da comunicação verbal, criando, dessa forma, um texto polifônico. Desse modo, o enunciado se produz em um contexto que é sempre social. Há também a intersecção de muitos textos e de muitos diálogos que se instalam no interior do conto e que o definem. Nesse dialogismo, as vozes se completam ou se respondem umas às outras.

Nessa terceira parte do conto, a mulher vivencia uma fase diferente das duas anteriores. Há o retorno para a realidade de um casamento burguês. Há a resignação, em que ela assume a identidade da mulher imposta pela sociedade patriarcal. Ela se arrepende de ter perturbado a noite do marido, sente-se culpada e procura redimir-se.

A mulher confronta-se consigo mesma e não há nem resquícios da segunda voz altiva e auto-suficiente, que se apresenta no devaneio. Há o retorno da mulher

para a realidade da pseudo-segurança do seu casamento. A mulher diz, redimindo-se, que a “felicidade” é se anular para atender ao marido. Ele é o provedor material do lar, que aproveita do momento propício para enfatizar, mais uma vez, os gastos, com a mulher. Mesmo sendo uma remissão, a mulher não deixa passar, de forma despercebida, que os sonhos do marido eram mantidos por ela e que assim “pagava à vida”:

Recriminei meu egoísmo, ter assim perturbado a noite de quem merecia recuperar-se para a jornada seguinte.

Para esconder minha vergonha, trouxe-lhe café fresco e bolo de chocolate. Ele aceitou que eu me redimisse. Falou-me das despesas mensais. Do balanço da firma ligeiramente descompensado, havia que cuidar dos gastos.[...] Cada sonho do meu marido era mantido por mim. E por tal direito, eu pagava à vida com cheques que não se poderia contabilizar. (PIÑON, 1997a, p. 54-55).

Xavier (2007), em sua obra *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, analisa vinte e três narrativas a partir do modo como nelas se opera o conceito de corporalidade. No caso do conto “I love my husband”, reitera que o marido não é apenas o tradicional provedor material, mas um ser poderoso, do qual tudo deriva (alimento, esperança, fé, história de uma família).

[E essa responsabilidade] lhe dá o direito de cercear a liberdade da mulher, que se acomoda a ler o mundo através das palavras dele; assim fica garantida a estabilidade do casamento, uma vez que o perigo reside nas palavras incompatíveis com o destino de mulher. (XAVIER, 2007, p. 65).

Na continuidade do conto, a mulher já não questiona o marido, não pede confirmação do seu amor por ele, não subverte a linguagem, mas resigna-se. Entrega-se e promove uma adequação à situação assimétrica, quando diz:

Ele não precisava agradecer. De tal modo atingira a perfeição dos sentimentos, que lhe bastava continuar em minha companhia para querer significar, que me amava [...].

Durante uma semana bati-lhe à porta do banheiro com apenas um toque matutino. Disposta a fazer-lhe novo café, se o primeiro esfriasse, se

esquecido ficasse a olhar-se no espelho com a mesma vaidade que me foi instilada desde a infância. (PIÑON, 1997a, p. 55).

Percebe-se que há um misto de confissão e arrependimento da mulher, acrescido de tons irônicos. No início do conto, ela bate à porta do banheiro três vezes para que o marido se apresse e venha tomar o café quentinho; no fragmento anterior, ela está tão arrependida que bate à porta apenas uma vez e se dispõe a fazer um novo café caso fosse necessário. Mas é preciso estar atento ao início desse fragmento, uma vez que tais ações de resignação não farão parte definitiva da vida da mulher, tendo em vista o que ela diz “Durante uma semana”, e não durante a vida ou até que a morte os separe.

De acordo com Bakhtin, quando uma personagem atribui a definição final sobre si, em um discurso confessional com evasivas, na realidade, ao confessar e ao condenar, deseja apenas provocar o elogio e o reconhecimento do outro. Esse outro seria, em primeira instância, o marido, mas as palavras transcendem e convocam, também, o(a) leitor(a) a absolvê-la, concordando com a atitude dela e absolvendo-a, ou mesmo a condená-la, contestando-a:

Condenando a si mesmo, ele quer e exige que o outro lhe conteste a definição de si mesmo e deixa uma evasiva para o caso de o outro concordar de repente com ele, com a sua autodefinição, com a sua autocondenação, e não usar do seu privilégio de outro. (BAKHTIN, 1981, p. 205).

Portanto, a mulher do conto procura o próprio reconhecimento e a justificativa para a sua confissão. Condensa-se, nessa terceira parte do conto, a confissão, o arrependimento, mas ao mesmo tempo percebem-se nuances de autocondenação e auto-absolvição. A primeira voz tenta se posicionar, mas a segunda deixa marcas de justificativas. Enquanto isso, a voz do outro (do marido, da sociedade, das convenções sociais) tenta deixar impresso na mulher os valores que se deseja que tenham continuidade. Assim, esses valores se perpetuariam no “futuro”, garantindo a subserviência da mulher. É importante lembrar que o segundo devaneio da mulher é

desencadeado exatamente pela palavra futuro, conforme ela tenta propor, ao marido, a discussão.

Uma voz que aparece no conto, não menos significativa, é a voz refratada da mãe ou o que ela (a mãe) reproduz das vozes do seu universo:

Ser mulher é perder-se no tempo, foi a regra de minha mãe. Queria dizer, quem mais vence o tempo que a condição feminina? O pai a aplaudia completando, o tempo não é o envelhecimento da mulher, mas sim o seu mistério jamais revelado ao mundo. (PIÑON, 1997a, p. 55).

Na voz da mãe se vê incorporada, também, a voz do outro, da sociedade patriarcal reforçada pela concordância do pai. A mãe reproduz em sua fala os valores que lhe foram impingidos. Percebe-se uma intensa polifonia entrecruzada na sua voz . Há nessa voz o conformar-se, o resignar-se ante ao veredicto de “ser mulher” e de “tornar a forma e a fôrma” dos aspectos axiológicos de uma sociedade patriarcal. Nessa voz, há a interessante reprodução do sustentáculo para a continuidade desses valores, que seriam desejáveis de serem impingidos na filha.

Note-se que a imitação da palavra do outro (no caso do conto, de vários “outros”) e a incidência de diversas influências de palavras de outros “[..] fogem à tarefa do discurso propriamente dito [...], se no próprio discurso há implícita uma alusão deliberada ao discurso de um outro” (BAKHTIN, 1981, p. 162). Percebe-se essa incidência na reprodução do discurso direto na voz da mãe, do pai, do marido e como ela é retratada. Novamente, há o ecoar de várias vozes, não só de ambos – da mulher e a do pai –, mas também da ideologia patriarcal dominante, do senso comum, da sociedade, do senso de maternidade inerente à mulher, da fidelidade. O pai diz à filha:

Já viu, filha, que coisa mais bonita, uma vida nunca revelada, que ninguém colheu senão o marido, o pai dos seus filhos?

Só envelhece quem vive, disse o pai no dia do meu casamento. E porque viverás a vida do teu marido, nós te garantimos, através deste ato, que serás jovem para sempre. (PINÓN, 1997a, p. 56).

A presença de vozes diversas que aparecem no fragmento anterior é reforçada pelo pronome possessivo “nós” – “E porque viverás a vida do teu marido, nós te garantimos [...]” (PIÑON, 1997a, p. 56) –, reiterando que sua voz concentra toda a força do universo de vozes ali representadas, citadas anteriormente.

Em uma outra perspectiva, acerca do mesmo fragmento, Xavier analisa a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina, por considerar que o corpo é propício às inscrições sociais, políticas, culturais e geográficas. Xavier (2006, p. 64) classifica a mulher do conto como tendo o corpo disciplinado. O poder dessa disciplina se faz presente desde o título, e vai sendo evidenciado por se considerar que “uma vida nunca revelada [...] é uma vida em negativo, sem ser experienciada”. A mulher limita-se a viver a vida do marido, que é provedor e construtor da realidade, enquanto que ela apenas alimenta-lhe os sonhos.

Ambiguamente, a palavra “negativo” poderia ser definida por algo contrário ao positivo: o negativo refere-se à mulher, enquanto que o positivo, ao marido. Poderia, também, referir-se à película do filme fotográfico nunca revelado, nunca trazido à beleza das cores, das nuances, das sensações, das perspectivas, dos focos possíveis, do valorizar ou destacar algo em detrimento de tantas outras possibilidades, daquilo que tem existência própria, mas que permanece no invólucro da ideologia dominante, na sombra.

Após o pronunciamento do pai, ela diz:

Todo este troféu logo na noite em que ia converter-me em mulher. Pois até então sussurravam-me que eu era uma bela expectativa. Diferente do irmão que já na pia batismal cravaram-lhe o glorioso estigma de homem, antes de ter dormido com mulher.

Sempre me disseram que a alma da mulher surgia unicamente no leito, ungido seu sexo pelo homem. Antes dele a mãe insinuou que o nosso sexo mais parecia uma ostra nutrida de água salgada, e por isso vago e escorregadio, longe da realidade cativa da terra. (PIÑON, 1997a, p. 56).

A mãe já dissera anteriormente que ser mulher é perder-se no tempo. Agora ela tem a “chance” de converter-se em mulher graças ao marido, por intermédio do casamento. Há a denúncia, também, da diferença de gênero atribuída ao filho ou da filha, desde o nascimento. Nos fragmentos “ser mulher” e converter-me em mulher”, parece evocar Simone de Beauvoir, em sua famosa e controversa afirmativa de que não se nasce, mas torna-se mulher. O irmão torna-se homem após o rito do batismo; ela torna-se mulher após o rito do casamento e mais especificamente após ter o “sexo ungido pelo homem”. A mulher, indignada pela diferença, continua a subversão da linguagem por meio da ironia. As vozes se mesclam de forma tal, que se torna uma tarefa praticamente impossível identificá-las com segurança:

Meu coração ardia na noite do casamento. Eu ansiava pelo corpo novo que me haviam prometido, abandonar a casca que me revestira no cotidiano acomodado. [...] Por isso talvez sejamos tão felizes como podem ser duas criaturas em que uma delas é a única a transportar para o lar alimento, esperança, a fé, a história de uma família.

Ele é o único a trazer-me a vida, ainda que às vezes eu a viva com uma semana de atraso. O que não faz diferença. Levo até vantagens, porque ele sempre a trouxe traduzida. Não preciso interpretar os fatos, incorrer em erros, apelar para as palavras inquietantes que terminam por amordaçar a liberdade. As palavras do homem são aquelas de que deverei precisar ao longo da vida. Não tenho que assimilar um vocabulário incompatível com o meu destino, capaz de arruinar meu casamento. (PIÑON, 1997a, p. 56-p. 57).

O discurso da mulher é cheio de evasivas, o que lhe confere uma certa ambigüidade. Diante de tal tipo de discurso, não é possível distinguir o que é a opinião da mulher e se ela está realmente arrependida, tampouco qual é a opinião do outro, que assim a deseja, para que ela seja aceita e tenha a absolvição, de acordo com Bakhtin (1981, p. 206).

A mulher se sente culpada, mas simultaneamente ela considera a voz do outro como possibilidade de absolvição. A autocondenação e a auto-absolvição intercalam-se na voz e na consciência da mulher, que tenta equilibrar o “eu para mim mesmo” e o “eu para o outro”. Sobre a autocondenação e a auto-absolvição,

distribuídas entre duas vozes, ora há a condenação, ora a absolvição, de acordo com Bakhtin (1981, p. 206):

[...] mas distribuídas entre duas vozes – eu me condeno, outro me absolve – mas antecipadas por uma voz criam nela uma dissonância e uma dualidade interior. A absolvição antecipável e exigida de outros se funde com a autocondenação, e na voz começam a soar ambos os tons simultaneamente com bruscas dissonâncias e com mudanças súbitas.

As duas vozes percorrem caminhos próprios, andam paralelamente, mas não se cruzam: ora são de absolvição, ora de condenação. A mulher está à procura de si mesma e de sua identidade.

Assinale-se que em várias passagens do conto a mulher tenta convencer a si mesma e ao(à) leitor(a) que está aprendendo, que ela está se adequando à situação assimétrica com o marido e com as convenções sociais.

Assim fui aprendendo que a minha consciência, que está a serviço do meu marido. É seu encargo podar meus excessos, a natureza dotou-me com o desejo de naufragar às vezes, ir ao fundo do mar em busca das esponjas. E para que me servissem elas senão para absorver meus sonhos, multiplicá-los no silêncio borbulhante dos seus labirintos cheios de água do mar? (PIÑON, 1997a, p. 57).

A mulher foi se adequando às necessidades proeminentes para manter o casamento, de modo que aceita a ação castradora do marido e dela depende para não naufragar. Diferentemente da personagem de Nayoka, que segue o curso natural do rio evitando as turbulências d'água, aqui ela remete às esponjas do mar, obrigando, para que sejam alcançadas, ir ao fundo do mar, o que, por sua vez, é muito mais imprevisível no que se refere à profundidade e perigos do rio. Portanto, com a pseudo-segurança do casamento, ela não corre riscos de naufragar. A seguir justifica com um falso desdém, perguntando a si mesma e ao outro para que afinal serviriam as esponjas, pois elas apenas absorveriam e multiplicariam os seus sonhos.

Nessa polêmica da condenação e da absolvição, emergem conflitantemente nuances da segunda voz (do devaneio), mas com uma intensidade mais amena do que o devaneio anteriormente citado. O desejo surge em meio à opressão sufocante – nem condenação, nem absolvição –, mas à sombra, e delinea-se o reflexo da liberdade:

Ah, quando me sinto guerreira, prestes a tomar das armas e ganhar um rosto que não é o meu, mergulho numa exaltação dourada, caminho pelas ruas sem endereço, como se a partir de mim, e através do meu esforço, eu devesse conquistar outra pátria, nova língua, um corpo que sugasse a vida sem medo e pudor. E tudo me treme por dentro, olho os que passam com um apetite de que eu não me envergonharei mais tarde. (PIÑON, 1997a, p. 57).

A confissão, o arrependimento, a autocondenação ou a auto-absolvição se intercalam no restante do conto. A oscilação de uma faceta a outra reflete o paradoxal contracenar das vozes, entre o devaneio e a realidade, sempre em busca de si e de sua identidade. Percebe-se que o discurso da mulher é pontuado de palavras de outros e de reflexos ideológicos da sociedade. Ela diz: “Felizmente, é uma sensação fugaz, logo busco o socorro das calçadas familiares, nelas a minha vida está estampada. As vitrines, os objetos, os seres amigos, tudo enfim orgulhoso da minha casa” (PIÑON, 1997a, p. 57). A resignação da mulher evidencia-se quando sustenta que o devaneio é uma sensação fugaz, e que ela continuaria a desempenhar o seu papel de esposa feliz e submissa.

Estes meus atos de pássaro são bem indignos, feriram a honra do meu marido. Contrita, peço-lhe desculpas em pensamento, prometo-lhe esquivar-me de tais tentações. Ele parece perdoar-me a distância, aplaude minha submissão ao cotidiano feliz, que nos obriga a prosperar a cada ano. Confesso que esta ânsia me envergonha, não sei como abrandá-la. (PIÑON, 1997a, p. 57).

O desejo de liberdade por meio do devaneio é excluído, pois ele fere a honra do marido. Então a mulher se desculpa, e o faz não com palavras audíveis, mas em

pensamento. Assim como o devaneio acontece no imaginário, as desculpas também acontecem assim, no silêncio, no não-dizer.

A mulher só pode revelar o seu ser interior para si mesma ou para outros, por meio da comunicação com ele, por via dialógica. Compreende-se que no centro do mundo artístico deve estar situado o diálogo, e o diálogo não como meio, mas como fim. O diálogo não como o limiar da ação, mas como a própria ação, de acordo com Bakhtin (1989, p. 222).

O diálogo confessional no conto tem imensa importância, pois o papel do “outro” nesse diálogo possibilita, por meio da confissão, e da resignação, o triunfo ora de uma voz, ora de outra.

Mas mesmo o diálogo confessional da mulher, a força e o valor da voz performativa dos votos conjugais não conseguem impedi-la de devanear, de fugir. Isso a despeito de ela ter prometido a si mesma, anteriormente, se esquivar de tais tentações. Ela diz:

Nem os votos conjugais impedem que em escassos minutos eu naufrague no sonho. Estes votos que ruborizam o corpo mas não marcaram minha vida de modo a que eu possa indicar a rugas que me vieram através do seu arrebatado.

Nunca mencionei ao marido estes galopes perigosos e breves. Ele não suportaria o peso dessa confissão. (PIÑÓN, 1997a, p. 58).

É interessante observar que as palavras dos votos conjugais foram pronunciadas efetivamente, conforme foi instituído pela sociedade e pela Igreja, mas o cumprimento delas não adquiriu a força da ação da voz performativa. Os votos conjugais não marcaram a sua vida, as expectativas do casamento que lhe foram prometidas não aconteceram, e ela se sente frustrada.

Então a mulher ironiza dizendo ser a princesa da casa. O desejo de ser a princesa, como nos contos de fada, é também subvertido: ela fala “de ser feliz” e

“para sempre”, fugindo do estereótipo “e foram felizes para sempre...”. No conto, ocupando o lugar das reticências, após o “para sempre”, a mulher diz “para sempre mergulhada” (PIÑON, 1997a, p. 58). De acordo com a ideologia patriarcal, a mulher, desde o nascimento, é preparada para o casamento, para a submissão irrestrita ao marido e à devoção aos filhos. Até o casamento ela é preparada pela figura da mãe e do pai, pela diferença que existe entre o tratamento no lar dispensado ao filho e à filha, pelos estereótipos criados pela mídia para a mulher/homem, pelos livros didáticos que insistem em pregar os papéis de gênero. Antes do casamento o poder dominante concentra-se na figura do pai. Com o casamento, esse poder é transferido para o marido. Portanto, a mulher se vê cerceada de sua liberdade desde o nascimento.

Claro que estes desatinos me colhem justamente pelo tempo que me sobra. Sou a princesa da casa, ele me disse algumas vezes e com razão. Nada pois deve afastar-me da felicidade em que estou para sempre mergulhada. (PIÑON, 1997a, p. 58).

Para sempre mergulhada, ou melhor, para sempre sufocada, para sempre “aprendendo” a subjugar-se aos modelos convencionais. Os desatinos a que ela se refere são os devaneios. No período da manhã, ela está ocupada com as atividades próprias do lar, atendendo ao marido e aos filhos; à noite, ao retornar do marido e dos filhos a casa, ela também terá o seu tempo ocupado, mas o período da tarde parece ser o período perigoso, em que os desejos mais íntimos afloram e surgem os devaneios. Com o retorno do marido e com os resquícios do devaneio no “tempo que me sobra”, isso aliado ao desejo de liberdade, ela tenta “dialogar”, sugerindo a sua vontade de modificar o “futuro”, de discutir sobre o amor com o marido.

E a mulher, representando o seu papel, tenta se justificar:

Não posso reclamar. Todos os dias o marido contraria a versão do espelho. Olho-me ali e ele exige que eu me enxergue errado. Não em verdade as sombras, as rugas com que me vejo. Como o pai, também ele responde pela minha eterna juventude. É gentil de sentimentos. Jamais comemorou ruidosamente meu aniversário, para eu esquecer de contabilizar os anos.

Ele pensa que não percebo. Mas, a verdade é que no fim do dia já não sei quantos anos tenho. (PIÑON, 1997a, p. 58).

A identidade dessa mulher ficou perdida no tempo, de modo que nem no espelho ela pode enxergar-se corretamente. Apesar disso, logo em seguida ela diz: “Não sou em verdade a sombra, as rugas com que me vejo” (PIÑON, 1997a, p. 58). O marido tem o poder da continuidade do círculo do poderio masculino, substituindo o do pai. Ele garantira à filha que ela viveria a vida do marido e por isso seria eternamente jovem. No discurso da mulher, as vozes se intercalam e tentam suplantar e convencer uma a outra: a primeira voz responde aos anseios da sociedade patriarcal, dos amigos, da mãe e a do pai. A outra assume *status* em caráter especial e se firma no lado oposto de todas as formas representativas da sociedade (BAKHTIN, 1981, p. 234).

E também evita falar do meu corpo, que se alargou com os anos, já não visto os modelos de antes. Tenho os vestidos guardados no armário, para serem discretamente apreciados. Às sete da noite, todos os dias, ele abre a porta sabendo que do outro lado estou à sua espera. E quando a televisão exhibe uns corpos em floração, mergulha a cara no jornal, no mundo só nós existimos. (PIÑON, 1997a, p. 58).

A mulher passa a se olhar no espelho e a se enxergar como o marido exige: “que eu me enxergue errado” (PIÑON, 1997a, p. 58). Justifica-se que o seu corpo se modificou com o tempo – ela não é mais tão atraente. Independentemente disso, religiosamente, ela o aguarda todos os dias, cumprindo a sua missão de manhã à noite, conforme inicia o conto.

As ações dessa mulher estão em sintonia com as convenções sociais que lhe são impostas:

Sou grata pelo esforço que faz em amar-me. Empenho-me em agradá-lo, ainda que sem vontade às vezes, ou me perturbe algum rosto estranho, que não é o dele, de um desconhecido sem, cuja imagem nunca mais quero rever. (PIÑON, 1997a, p. 58).

O último parágrafo do conto encerra importantes indícios, vindo afirmar e confirmar a presença imprescindível do leitor como “enunciador” para preencher as lacunas do dito pelo não-dito:

Sinto então a boca seca, seca por um cotidiano que confirma o gosto do pão comido às vésperas, e que me alimentará amanhã também. Um pão que ele e eu comemos há tantos anos sem reclamar, unguídos pelo amor, atados pela cerimônia de um casamento que nos declarou marido e mulher. Ah, sim, eu amo o meu marido. (PIÑON, 1997a, p. 59).

“Sinto então a boca seca [...]” remete à felicidade fugaz alcançada no devaneio. Remete ao desejo de se saciar, pois no devaneio há fartura de água: “água do rio”, “eu descia o rio”, “quedas-d’água”, proclamando o grito de liberdade (PIÑON, 1997a, p. 54), “mergulho numa exaltação dourada” (p. 57) e “nafrague no sonho”. A boca seca lembra a realidade da vida dessa mulher, enquanto que no devaneio ela vê-se cercada de água, que é sinônimo de vida.

As palavras “pão”, “ungidos”, “atados” e “cerimônia” remetem a dimensões ambíguas: ao “pão nosso de cada dia”, à oração de Jesus, à do Pai Nosso. Jesus ensina essa oração aos seus discípulos, antes de seu sacrifício e de sua morte. O fragmento antecedente dessa oração diz: “seja feita a Tua vontade, assim na terra como no céu”; e o posterior diz: “Perdoai as nossas ofensas [...]”. A vontade do marido é atendida, em todos os aspectos, mesmo que as ofensas à mulher continuem sendo praticadas. Enquanto isso, o desejo continua a proclamar que a vontade da mulher é de se libertar dos laços que a prendem.

A ironia se acentua com a situação da mulher e a assemelha ao sacrifício e à morte no casamento, pois ela estará “atada” ao ato sagrado do matrimônio, em que ambos se “unem para sempre”. Em “Seja feita a Tua vontade...”, remete a atender à vontade e aos desejos do marido, anulando-se, entregando-se, “ainda que sem vontade ‘às vezes’”. Pelo contexto, “às vezes” pode ser substituída por “sempre”, ou seja, o não-dito, assim o diz. No desenvolver do conto, há a negação do amor da mulher ao marido, embora haja afirmações em várias partes.

Remete, ainda, ao sacrifício do convívio mútuo numa relação sem amor. As palavras performativas “que nos declarou marido e mulher” reforçam a união conjugal, mas também a repressão da mulher. E nas palavras finais do conto – “Ah, sim, eu amo o meu marido” –, há um movimento recorrente, cíclico. A mulher não consegue romper o círculo da opressão dominante e resigna-se, mas sem antes deixar o implícito da continuidade da Oração do Pai Nosso, diz: “Perdoai as nossas dívidas, assim [...]”. Resignação sim, mas o desejo de libertar-se da opressão não; por isso a necessidade da obtenção do perdão.

A utilização da interjeição “Ah” é intencionalmente lapidada e incrustada no fechamento desse conto. Segundo Maingueneau (1996, p. 91), “a interjeição supõe uma teatralização de seu próprio corpo de enunciador”.

A palavra teatralização é perfeita para sintetizar o “papel” ou a máscara representativa da mulher como submissa e cordata no conto.

3.2. NÉLIDA PIÑON POR NÉLIDA PIÑON

Sou mulher de lutas e batalhas, de metamorfoses, em mim há muitas mariposas e cada uma tem uma veste.

Piñon

A partir da coletânea de artigos, de entrevistas cedidas a vários jornais, revistas, livros, ao longo de mais de quarenta anos de produção de romances, contos, discursos, fragmentos, crônicas, ninguém melhor que a própria Nélida Piñon para se revelar, ante a complexidade e a inteligência, características que lhe são peculiares.

Antes, porém, Moniz (1997, p. 95) antecipa e escreve:

Uma das chaves principais para se entender a vasta e riquíssima obra de Nélida Piñon é a maneira como ela soube interpretar os signos culturais dos nossos tempos com sua extraordinária inteligência. Desde os seus

primeiros textos insólitos e subversivos, à paródia, ao romance autobiográfico e histórico, ela freqüentemente antecipa ou é contemporânea das grandes questões teóricas do estruturalismo, do pós-modernismo e particularmente do feminismo. Nesse percurso literário de três décadas, ela celebra incansavelmente a fertilidade da imaginação feminina e reivindica e reitera a importância do papel da fantasia em nossas vidas.

Todas as citações a seguir são de Nérida Piñon. Em “O gesto da criação: sombras e luzes”, ela se revela no gesto e no ato da criação literária:

Por meio deste título acerco-me do enigmático, espesso e impensável universo da criação, um mundo ao qual estamos circunscritos na condição de escritores. Cada qual, portanto, vivendo na esfera estranha e rarefeita da literatura, partícipes de um ato que primordialmente semeia discórdia: a discórdia estética presente no próprio ato de selecionar temas, palavras, de tomar partido por elas, ocasião em que o escritor se define frente à palavra, que se torna, para ele, uma opção moral e determina o seu comportamento ante o texto. Sobretudo porque a palavra instaura a desordem, a inquietude, a sensação do iminente fracasso. E instaura ainda o desejo de se exceder, de abarcar mundos possíveis e impossíveis: a palavra que, matriz mesma da criação, é seu maior desafio. (PIÑON, 1997b, p.81).

Piñon (2005, p.02) assim se identifica:

Eu não sei... me identifico uma pessoa que foi sofrendo mudanças, que foi se aperfeiçoando, que foi se detendo em temas que antes não ocupavam o meu espírito, sempre desejei muito aperfeiçoar o meu espírito, a minha alma, eu gosto muito de dizer que gosto de polir, limar a minha alma como se fosse prata inglesa, limpar a minha alma. Penso que talvez uma característica minha é a atração pelo saber, é uma inquietação intelectual muito profunda, uma curiosidade pela vida, é um apetite pela vida. (PEREIRA, 2005, p.02)

Quais são os sonhos de Piñon

Sabe, que nunca a minha vida foi programada; a única coisa não que eu programei, mas, que exaltei muito cedo era a Literatura, desde menina me auto-proclamava escritora. Eu lembro que lá pelos nove anos nós íamos para os hotéis e puxava o paletó de meu pai e dizia: “Pai põe aí na minha ficha do Hotel que eu sou Escritora”,[...], então esse foi o grande sonho desejado, era escrever. (Escóssia, 1997, p.02)

O que Piñon diz sobre a função do escritor:

Eu acho que o escritor deve devotar-se com paixão à literatura, quase de uma forma soberba, e devotar-se também ao saber, ao conhecimento, para que a obra dele não deixe aflorar apenas um saber limitado, ou um texto sem grande arrebatamento estético. Ele é alguém que julgo indispensável à sociedade e deve ser altamente ambicioso, no sentido de fazer uma grande obra literária, mesmo que fracasse. O fracasso, às vezes, é a sua coroa. De espinhos, mas uma coroa. Mais vale fracassar do que não ter se empenhado em fazer uma obra significativa para o seu país e para si mesmo, para suas ambições pessoais. Ele é um ser que fixa os valores, a elasticidade e a plasticidade da língua, que cada qual vai inventando na rua, nos bordéis. A língua tem uma origem espúria.

Eu acho que o escritor é um ser que interpreta o seu tempo, mas independentemente das agruras, ou da escória moral do seu tempo, ele tem o dever moral de escrever. Ele não pode silenciar-se, não pode rasgar a página em branco. O dever dele é pegar da pluma, como exemplo simbólico, e rabiscar a história da humanidade. Ele não pode integrar-se à barbárie. Porque a barbárie quer abafar o talento, o gênio, a civilização. (MENDES, 2006, p.02)

Como escritora consagrada, o que pensa Piñon sobre o fato de ser lida por um pequeno grupo:

Isso está mudando. Foram vendidos uns setenta mil exemplares de *República dos sonhos* no Brasil. E *A casa da paixão* teve várias edições. *Vozes do deserto* já está na terceira edição. Então fica difícil explicar. Eu não tenho de explicar isso. Quando afluí na literatura brasileira, houve uma tendência de dizerem que eu era uma pessoa de elite, hermética. Isso me desagradava muito, mas sempre soube que era uma questão de tempo. Se vendia menos, e daí? Só me aborreceria se isso me falhasse o ato de criar e eu tivesse mágoas. Não sou mulher de ressentimentos. Sou mulher de lutas e batalhas, de metamorfose, em mim há muitas mariposas e cada uma tem uma veste. Mas eu sempre dominei meu ofício. (Entrevista, 2005, p.02)

O que Piñon diz sobre a literatura, o escritor e a melancolia:

A literatura não é um escudo, nem pode ser um laço de algodão que o desvincule da vida. O escritor observa a vida, está sujeito às dores, ao sentimento de fracasso, a atitudes radicais. E, além do mais, ele tem essa

característica de se apropriar da dor alheia, que lhe diz muito respeito. O escritor tem um papel moral a desempenhar na sociedade. É como se ele fosse uma criatura exemplar. Então, ele está sujeito a todos os traumas e febres. É muito bom que, de repente, um domingo chuvoso o saque do próprio trabalho. Ele precisa ser retirado do trabalho. Porque ele pode correr o risco de achar que o mundo é o seu trabalho. E que se usa a dor alheia porque se necessita dela como elemento esclarecedor de seus personagens. Ele é o ser da vida, está no centro. Não é um ser hipotético, é um ser solidário também com a própria dor. É ele que vai conviver com a sua dor humana. Somos seres irrenunciáveis, não podemos sair de nós próprios e nos olhar de fora. O meu comprometimento com a vida é total. Não há nada que nos proteja da vida. Vive-se e escreve-se sem rede de segurança. (Entrevista, 2005, p.02)

O que é o livro, para Piñon:

O livro é o lar, é a cama, é o amor, é o espírito. O livro é a vida. (MENDES, 2006, p.03).

A razão de escrever, para Piñon:

Paixão, escrevo por paixão. Escrever representa a mais esplêndida descoberta em minha vida. Eu me realizo escrevendo. Acho que a humanidade não pode prescindir da literatura. A literatura constrói sentimentos que não teria outro lugar onde se encastelar. Além disso, é importante escrever sem medo. Produzir hoje um texto que pode expulsá-lo provisoriamente do mercado é um ato heróico. Sempre escrevi sem medo. (GARSCHANGEN, 2007, p.02)

Autores que Piñon menciona como influenciadores em sua obra:

Insisto que aprendi com todos. Com autores e seres fora do âmbito literário, uma vez circulei intensamente por formas de vida e de literatura. Fui e sou leitora atenta da história, da teologia, da filosofia. A narrativa, porém, abriu-me caminhos e consolidou minha consciência moral e estética. Assim, leio e releio Homero, Shakespeare, Proust. O russo Dostoiévsky mostrou-me a escuridão que mantém o humano prisioneiro de apetites bestiais. No Brasil, Machado de Assis está invicto. No mundo que provém da península ibérica, das raízes latinas, reverencio Cervantes. Poderia acrescentar tantos nomes. Homenageio, porém, a Monteiro Lobato e Karl May. A aqueles autores que, de tanto mentirem e difundirem as peripécias, abriram a porta da aventura por onde eu circulava absorvendo os postulados da liberdade. Qualquer avanço que terei acumulado originou-se de uma devoção intensa ao meu ofício. A persistência em prosseguir, em jamais desistir de considerar meus textos imperfeitos. Sempre em busca do meu Graal que constituía

simplesmente de uma página relativamente limpa, próxima à minha aspiração literária. (LE MOS, 2007, p.03).

Guia mapa de Gabriel Arcanjo, primeira obra de Piñon, publicada, em 1961, é considerada, pela crítica, inovadora em sua linguagem, porém hermética.

E como era o contexto da cultura brasileira em 1961, Piñon (2005, p.03) ajuda a responder:

A meu juízo, era um contexto pobre, limitado, desestimulante. O país parecia aliado dos grandes centros civilizatórios. No entanto, em meio a esta inocência e incredulidade culturais, havia uma fascinante matriz que protegia nossas discretas utopias. A realidade, sem dúvida mais modesta que hoje, não expulsava os artifícios maravilhosos da arte. Eu jamais senti que aquele marasmo e a ditadura militar posterior tivessem roubado minha capacidade de pensar, de ler, de suprir-me com informações, de compensar as carências culturais com intenso esforço intelectual. Éramos mais coerentes com a nossa pobreza do que somos hoje, com a nossa falsa noção de progresso.

Em 61, quando estreei, ganhei o estigma de ser uma escritora difícil, uma escritora de elite, quando naquele momento, eu estava iniciando minha campanha pessoal, minha campanha de artista em relação a uma linguagem. Eu buscava expressar-me através de uma linguagem nova, de uma sintaxe pessoal.

Lutei por isso porque, desde menina, compreendia que tinha de subverter a sintaxe bem comportada, pois as palavras que nela estão são, de modo geral, também muito bem comportadas. São palavras oficializadas, institucionalizadas, estatutizadas. Então, eu busquei um caminho que subvertesse essa noção de realidade que me implantavam. Pressenti que a realidade que me deixavam ver era insuficiente, que havia outros níveis de realidade. E que me cabia ir atrás deles, ainda que expondo-me, com riscos à minha reputação de artista. (FOLHA DE SÃO PAULO, 1978)

Sobre o livro *Madeira feita cruz*, publicado em 1963, Nélida diz:

É um romance que nasce de um sentimento medievalista. O século XII foi um dos mais fascinantes da história, pois nele se produzem grandes mudanças: instaura-se o espírito mariano, que não é outra coisa senão a irradiação de espírito feminino, rompem-se os limites do mundo com as grandes travessias ultramarinas.[...] *Madeira feita de cruz* ambienta-se nesta época, em seus espaços tenebrosos, naquele mundo ao mesmo tempo sagrado e profano.⁷

⁷ Biografia da autora, no seu site oficial.

O que Piñon menciona sobre *Em Tempo de frutas*, livro de contos, publicado em 1966:

Depois de minhas duas primeiras obras, não sei por que me senti tentada pelo desejo de contar uma série de histórias breves em que se introduzia o proibido. Em um dos relatos, por exemplo, se fala de uma mulher que, com setenta anos, está disposta a parir.⁸

Acerca de *Fundador*, romance publicado em 1969, Piñon refere:

Fundador pretende ser um romance total, um romance que abarca o espaço e o tempo. Seus personagens são homens míticos que fundam cidades e mundos. Um deles é um cartógrafo que cruza os tempos e que, finalmente, acaba entrando em uma loja de pornografia. E foi ele quem, de algum modo, desenhou a terra pela primeira vez baseando-se nas opiniões dos navegantes medievais e renascentistas. Outro de seus personagens é um recurso da teologia da liberação.⁹

Sobre *A casa da paixão*, romance, publicado em 1972, a autora escreve:¹⁰

A casa da paixão é a erotização do verbo. [...] é um grande amoroso de alta densidade erótica, onde se encontram as forças mais misteriosas, mais obscuras da vida.

A casa da Paixão é uma espécie de poema em que faço uma homenagem aos pré-socráticos, à grande metáfora da essência humana. É uma história que gira e gravita em torno dos quatro elementos da terra. Há todo um saber na retaguarda daquele texto. (GARSCHAGEN, 2007, p.02)

A descrição que faz Piñon sobre o livro de contos *Sala de armas*, publicado em 1973:

⁸ Publicado na biografia da autora. Ver site seu site oficial.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

Sala de armas é um conjunto de relatos, uns mais irônicos, outros mais líricos, mas sempre com esta atmosfera de estranheza, porque o mundo é um grande reino de confusão. Temos que desconfiar de nossas estruturas emocionais, de nossas estruturas verbais, pô-las em quarentena e continuar buscando.¹¹

Piñon explica o surgimento do romance *Tebas do meu coração*, publicado em 1974:

Aparentemente *Tebas* surgiu de uma grave crise de linguagem. E tão aguda, posto que repercutia em mim com dificuldade, que cheguei até a pensar em nunca mais voltar a escrever. [...] *Tebas* quis ser lábios, rosto, pele, circulação sanguínea de um pensamento a que intitulei Brasil, como se não se tratasse de uma terra a que se podia alcançar a nado. Se antagonizei o texto em excesso, contanto com uma operosidade iluminada e subterrânea ao mesmo tempo, foi com a intenção, isto sim, de fortificar e denunciar a realidade ao mesmo tempo.¹²

Sobre *A força do destino*, de 1978, Nélide Piñon diz:

[...] é uma grande celebração do melodramático. A elite intelectual não gosta de trabalhar com o melodramático porque acha que está se rebaixando, buscando o sucesso fácil com histórias sentimentais. No entanto, enquanto a sociedade pretende nos dar uma imagem filtrada de nós mesmos, o melodramático não o faz, e nos mostra tal como somos, como lobos que devoramos o amor e a vida, que nos devoramos uns aos outros. Neste sentido, *A força do destino* é uma paródia da obra de Verdi e também através da cronista Nélide presente no romance, uma reflexão sobre a arte de narrar.¹³

O livro de contos *O calor das coisas*, (1980) é visto assim por Piñon:

O calor das coisas começa com um relato, “O jardim das oliveiras”. [...] Este conto narra na primeira pessoa a história de um preso que não suporta ser torturado, que examina os horrores da ditadura e a covardia moral dos seres humanos. Assim como Pedro nega Cristo, o protagonista desta

¹¹ Idem.

¹² Idem.

¹³ Idem

história pretende negar-se a si mesmo. É a expressão do grande medo da humanidade, pois todos os seres estamos prostrados pelo medo de viver.¹⁴

Acerca de *A república dos sonhos*, publicado em 1984, diz a autora:

A república dos sonhos rende homenagem, por um lado, a uma Galícia medieval, de tradição oral, terra de peregrinações e, ao mesmo tempo, de emigrantes. Por outro lado, oferece a visão da América como a de um grande sonho e de uma grande desilusão. Não esqueçamos que os espanhóis falavam das “Américas”, das “Índias”. Isto porque nunca existiu uma, mas múltiplas Américas. Neste romance trabalho com realidades próximas, e com outras menos tangíveis que foram as que engendraram o grande sonho europeu de abarcar o mundo. Além disto, fala também do homem como sonhador de realidades fracassadas. Vivemos para concretizar uma determinada república que se ajusta à nossa natureza, à nossa concepção das coisas, e ficamos velhos sem termos sido capazes de construí-la. Somos herdeiros de sonhos fracassados, de sonhos que outros, nossos pais, tiveram e não puderam realizar, como nós, tampouco, poderemos fazê-lo. No fundo, *A república dos sonhos* é a república dos fracassos.¹⁵

A doce canção de Caetana é um romance publicado por Piñon em 1987, assim caracterizado pela autora:

Acima de tudo, *A doce canção de Caetana* mostra um dos sentimentos mais elevados, mais profundos que sinto em mim mesma: a compaixão. Não faço julgamentos cruéis, senão compassivos. E se pode notar esta atitude do narrador não somente diante da figura de Caetana, senão diante do ser humano em geral, diante de sua audácia, mesmo que seus sonhos fracassem. Compaixão diante da decadência humana: a decadência física, a decadência dos sonhos, a decadência de nossas concepções morais e ideológicas.¹⁶

Sobre o livro de fragmentos *O pão de cada dia*, publicado em 1994, diz a autora:

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

Todo romance arrasta consigo lampejos confessionais. A literatura se faz a partir de um corpo que leva nome, biografia, tradições literárias. Penso que *O pão de cada dia*, que é uma espécie de diário do pensamento, tem esta característica.¹⁷

Outras obras de Nélide Piñon: romance infanto-juvenil *A roda do vento* (1996); *Até amanhã, outra vez* (1999); o livro de contos *O cortejo do divino* (1999), que é uma coletânea de contos já publicados anteriormente.

De 2002 é seu livro *O presumível coração da América*, no qual Piñon concentra os discursos proferidos em cerimônias de posse, em recebimento de títulos.

No romance *Vozes do deserto* (2004), Piñon apresenta

Schererade, [...] um dos mitos do saber narrativo. Mesmo assim suas histórias, suficientemente conhecidas, não são ouvidas ao longo do livro. Através de outros recursos narrativos se sente o eco das batidas de seu coração, seus temores diante da morte. De espírito indômito, enfrenta a tirania do Califa com a mesma paixão que dedica às causas populares. De certa maneira a filha do Vizir, casada com o Califa, é uma guerreira da imaginação, uma militante da palavra que reverbera através de fascinantes relatos.¹⁸

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial deste trabalho, embasada significativamente nos estudos de Bakhtin, refere-se à análise da incidência do dialogismo e da polifonia, em o conto “I love my husband”, de Nélide Piñon. Retomando o pensamento básico desse teórico, o qual se caracteriza pela interação verbal e pelo caráter dialógico da linguagem, verifica-se, no conto em estudo, que as múltiplas vozes que o estruturam se estabelecem e se embatem nessa relação dialógica confrontando valores e subvertendo as relações de poder.

Piñon focaliza a importância da escrita feminina utilizando-se de uma linguagem que subverte valores preestabelecidos e cristalizados de uma sociedade patriarcal. Ela denuncia, via linguagem, a situação da mulher dividida entre o estabelecido (construído pela sociedade) e o desejável pela mulher, de libertar-se da subserviência. Assim, por meio da literatura “escrita por mulher”, Piñon apresenta no conto traços tanto de denúncia da opressão sexual e social da mulher, opressões estabelecidas pela sociedade, quanto da questão filosófica, psicanalítica e lingüística, em que o texto expressa uma ruptura com a ordem simbólica dominante.

Piñon se utiliza da ironia no conto como categoria narrativa, recurso da escrita da mulher, como estratégia retórica e como método político. Dessa forma, se opõe ao discurso patriarcal e o critica. Vale assinalar, a ironia, segundo pressupostos de Hutcheon, retomados neste estudo, pode ser usada para minar e também para reforçar as posições conservadora e radical. Pode-se dizer que no conto a ironia é utilizada de uma maneira e de outra. Primeiro, quando a mulher do conto parece adequar-se à situação imposta pela sociedade patriarcal, há uma tentativa de reforçar essa posição. Segundo, quando a mulher abandona essa pretensa “adequação” e subverte-a por meio do devaneio, há o “minar” dessa posição. Como forma transideológica, proposta pela mesma teórica, centralizada na discussão de ser a ironia política ou não, ela agrava essa discussão, ao dizer que a função da ironia pode ser ao mesmo tempo afirmativa e destrutiva. No conto, essa função aparece duplamente representada. É destrutiva, quando usada como arma do

discurso dominante para assim manter o subserviente em seu lugar. É positiva, quando critica as restrições patriarcais e resiste a elas.

O livro *O calor das coisas* foi lançado em 1980, portando sob o movimento feminista e contrapunha à ditadura militar, à censura e à luta pela redemocratização do país. O conto “I love my husband” encaixa-se no que se pode denominar “quarta onda” desse movimento, constituído pela revolução sexual e pela revolução na literatura, voltado para a valorização da escrita da mulher, independente do preconceito de gênero. Os estudos culturais apontam as transformações estruturais e pessoais por que passam as sociedade modernas. Hall (2000) chega a conjecturar se não seria a própria modernidade que estaria passando por transformações. De sua parte Santos (1999) sustenta que o homem vive uma fase de transição entre o moderno e o pós-moderno, e, nesse contexto, a despeito das mudanças em várias dimensões, vive-se sob os resquícios da modernidade. Para Bauman (2005, p. 33), “no admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam”. No caso das teorias feministas e dos estudos culturais, há uma contribuição para o debate sobre o paradigma da pós-modernidade. Assim, a mulher do conto analisado insere-se nesse contexto de transição fazendo sobressair instabilidades, incertezas e descentramentos.

Bakhtin, ao propor a teoria da enunciação, assegura que o discurso só pode ser elaborado a partir do outro, por condicionar o discurso do eu. Assim, as inter-relações estão intrínsecas às outras vozes. Na voz do marido, representante do discurso dominante, observa-se que outras vozes se instauram. Subjugando a mulher, o esposo impõe as normas sociais, políticas, ideológicas e econômicas, questionando-a e lembrando-a do “seu lugar”. Ainda, nesse intento, recorre aos amigos, parentes, para conferir legitimidade à ideologia, e assim constrói o seu mundo independente do da mulher, lembrando-a que o sustento dela advém dele. No entanto, ele não tem acesso aos devaneios da mulher e nem controle sobre eles. A polifonia no devaneio mantém o discurso dominante fora dessa esfera. No devaneio, a mulher subverte esse discurso.

Na análise da voz da mulher verifica-se a instauração de vozes dúplices, ao aceitar aparentemente a imposição do pré-definido. Nesse jogo discursivo, a protagonista submete-se e faz as vontades do marido, rebelando-se, porém, contra esses valores. Diante das afirmações: “I love my husband”, “eu amo meu marido” e “Ah, sim, eu amo o meu marido”, pode-se perceber que há o esvaziamento do sentido dessas afirmações. As afirmações da mulher, que se repetem no conto, são as mesmas afirmações “representadas” na ficção por atores e personagens. Ele é reproduzido. Nessa esfera interdiscursiva, reproduz-se o discurso como tentativa de convencer o outro sobre a autenticidade da declaração. Mesmo com as afirmações da mulher, há a negação e a desconstrução por meio do subterfúgio e do silêncio.

No dialogismo, em “I love my husband”, concentram-se todos os segmentos da narrativa, criando uma interação entre universos sociais diferentes. Cada enunciação da linguagem concreta carrega em si o seu dialogismo intrínseco, constituidor do sujeito que fala. Mas também incidem nela outras linguagens, outros discursos, outras intenções, numa rede que engloba tanto os interlocutores quanto objetos. Podem-se perceber, na construção polifônica do conto de Piñon, “outras vozes” (ver o Capítulo 3) que participam da história, que interagem com o autor, que é o regente da multiplicidade das vozes, mas não interfere, nem as controla. Piñon permite que as vozes se cruzem, interajam e participem do diálogo como sujeitos desse discurso mantendo a imiscibilidade. Cada voz apresentada no conto mantém a sua individualidade marcada pelo papel que desempenha, lutando entre si pela prevalência da sua voz, sem, no entanto, prejudicar o processo dialógico.

Cabe acrescentar que Bakhtin é concebido como um dos mais importantes filósofos russos do século XX e Piñon como uma das mais respeitadas escritoras brasileiras contemporâneas. Por isso, as possibilidades de estudos entre ambos são múltiplas.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de Azevedo. Nélida Piñon e a busca da palavra perdida. Revista Rio Total, Coojornal,, número 263. 2002. Disponível em: www.riototal.com.br/coojornal/academicos-leodegario003.htm. Acesso em: 20 jan. 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo. Tradução: Sérgio Milliet, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. 3. reimpr. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. A pessoa que fala no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993. p. 134-164.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de., FIORIN, José Luiz. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2.ed. 1. reimp., São Paulo: Edusp, 2003.p 1-9.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução, Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BEZERRA, Paulo. Dialogismo e polifonia em Esaú e Jacó. In: FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão, CASTRO, Gilberto de. (Org.). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006. p. 38-53.

BÍBLIA DE ESTUDO VIDA. 2. ed. rev e ampl. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida, 1999.

BUENO-RIBEIRO, Eliana. Mito, paródia e rebelião: uma leitura de “Fronteira natural” de Nélide Piñon. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, Fase VII, ano XI, n. 22, p. 172-188, jul.-ago.-set. 2005.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. 3. ed. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, tradução de Renato Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. Ed. rev São Paulo: editora da UNICAMP, 2005a.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005b.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. Beth Brait (Org.). São Paulo: Contexto, 2006.

CASTRO, Maria Lília Dias de. A dialogia e os efeitos de sentido irônicos. In: BRAIT (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. 2 ed. rev São Paulo: Editora da Unicamp, 2005. p. 119-128.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

CHEVALIER, Jean , GHEERBRANT, Alain . *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. 21. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147-163.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. 2 ed , Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 9 ed., São Paulo: Contexto, 2007.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, 2003.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Org.). *História das mulheres no Ocidente: o século XX*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

ESCÓSSIA, Fernanda da. Nélida Piñon quer abertura maior nos 100 anos da ABL. Folha de São Paulo Brasil. 21 de julho de 1997

Entrevista *A vencedora do Prêmio Jabuti 2005 de melhor romance fala da companhia* (da escrita e dos elementos que compõem a ficção de qualidade). DISPONÍVEL em: < <http://www.portrasdasletras.com.br/pdt/2sub.php?>> Acesso em 04 de abril 2008.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de, FIORIN, José Luiz. (Orgs). *Dialogismo, polifonia, interdiscursividade: em torno de Bakhtin*. 2. Ed, 1 reimpr. São Paulo: Edusp, 2003, p. 49-61.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth.(Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de, FIORIN, José Luiz. (Orgs). *Dialogismo, polifonia, interdiscursividade: em torno de Bakhtin*. 2. Ed, 1 reimpr. São Paulo: EDUSP, 2003, p 29-36.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Vega-Passagens, 1992.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Círculo do Livro, 1997.

GARSCHAGEN, Bruno. Entrevista: Nélida Piñon. Disponível em <[HTTP:brunogarschagen.com](http://brunogarschagen.com)>. Acesso em 04 abril 2008.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Tradução Fernando Cabral Martins, 1 ed Lisboa: Ed Arcádia, 1979.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000. p. 103-133.

JUNGLE GIRL. Direção de John English e Willian Witney. 1filme. USA: 1941, 264 min.

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

LEMOS, Wagner. *Entrevistando Nélide Piñon*. Disponível em www.secrel.com.br/poesia/wagnerlemos1.html>. Acesso em: 25 jan. 2007.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. Revista Mulher e Literatura, Rio de Janeiro. Disponível em: www.members.tripod.com/~/filipe/Lobo.htm.> Acesso em: 25 jan. 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Tradução Maria Augusta B. de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise e gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MENDES, José Roberto. A população brasileira está condenada ao silêncio da própria alma. *Webjornal*, edição 91, Aracaju, 09 de julho a 13 de agosto de 2006. Disponível em: http://www.nelidapiñon.com.br/panorama/pan_entrevistas.php. Acesso em 04 abril 2008.

MOGAMBO. Direção de John Ford. USA: B&W,1953. 1 filme, 116 min.

MONIZ, Naomi Hoki. *As viagens de Nélide*, a escritora. Campinas.SP : Unicamp, 1993.

MONIZ, Naomi Hoki. Nélide Piñon: a questão da História em sua obra. In: PEGGY Sharpe (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Goiânia: Ed. da UFG, 1997. p. 95-106.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *História da literatura, teóricos, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Antologia. Florianópolis: Mulheres/Edunisc, 1999.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Ângela M. S. Correa. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

PEREIRA, Eros Damian. Nélide Piñon . Disponível em:<<http://netbabillons.com.br/gente/NelidaPinon/Nelida01.htm>> 2005. Acesso em 04 abril 2008.

PIÑON, Nélide. I love my husband. In: PIÑON, Nélide. *O calor das coisas*. Rio de Janeiro: Record, 1997 a. p. 51-59

PIÑON, Nélide. O gesto da criação: sombras e luzes. In: Peggy Sharpe (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Goiânia: Ed. da UFG, 1997 b.

PIÑON, Nélida. *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*. Rio de Janeiro: G.R.D., 1961.

PIÑON, Nélida. *Madeira feita cruz*. Rio de Janeiro: G. R. D., 1963.

PIÑON, Nélida. *Sala de armas*. Rio de Janeiro: Record, 1997c.

PIÑON, Nélida. *Tebas do meu coração*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

PIÑON, Nélida. *A força do destino*. Rio de Janeiro: Record, 1997d.

PIÑON, Nélida. *Fundador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.

PIÑON, Nélida. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

PIÑON, Nélida. *A casa da paixão*. 5 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

PIÑON, Nélida. *O calor das coisas*. Rio de Janeiro: Record, 1997a.

PIÑON, Nélida. *A doce canção de Caetana*. Rio de Janeiro: Record, 1997e.

PIÑON, Nélida. *Tempo das frutas*. Rio de Janeiro: Record, 1997f.

PIÑON, Nélida. *O pão de cada dia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PIÑON, Nélida. *A roda do vento*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

PIÑON, Nélida. *Vozes no deserto*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

PIÑON, Nélida. *O presumível coração da América*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

PIÑON, Nélida. *O cortejo do divino*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

PIÑON, Nélida. *Aprendiz de Homero*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PROENÇA, Filho. A inquieta ficção de uma mulher cidadã e escritora. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 set. 1998. Ilustrada, p. 4.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e político na pós-modernidade*. 6. Ed. São Paulo: CORTEZ, 1999.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes, São Paulo: Edusp, 1992. P. 63-95.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz da (Org.). *Identidade e diferença. a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000. P. 73-102.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: Peggy Sharpe (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Goiânia: Ed. da UFG, 1997. P. 57- 63.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo:Contexto, 2007.

TEIXEIRA, Níncia Borges. Entre o ser e o estar: a mulher no universo literário de Nélida Piñon. *Revista Mulheres e Literatura*. Disponível em: <www.letras.ufrj.br/litcult/revistamulheres/revistamulheresvol11.php>. Acesso em: 20 jan. 2007.

THOMPSON, Paul. A voz do passado: história oral. Tradução de Lólio L. de Oliveira, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TEZZA, Cristóvão. A construção das vozes no romance. IN: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*, 2 ed. Rev Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

TRIGO, Luciano. Nélida Piñon: A memória e a invenção têm uma fonte comum. Revista Continente Multicultura, 2005. Disponível em: www.nelidapiñon.com.br/panorama/inte/pan_entrevistas_continente58.php. Acesso: 04 abril 2008.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A república dos sonhos* de Nélida Piñon. Maringá: Eduem, 2003.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença. a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7-72.

ANEXO

RECONHECIMENTO DA OBRA DE PIÑON: PRÊMIOS

Prêmios Internacionais:

No ano de 2005, recebe o *Prêmio Príncipe de Astúrias – Letras*, em 21 de outubro de 2005, em Oviedo (Espanha). É o primeiro escritor de língua portuguesa a receber esta láurea.

Neste mesmo ano, recebe o Prêmio Brazilian International Press Award, na categoria Lifetime Achievement Award, entregue no Broward Center, Fort Lauderdale (EUA) em 10 de maio.

No ano de 2001, recebe o *Prêmio Ibero-Americano de Narrativa Jorge Isaacs* para conjunto de obras. Outorgado pelo Festival Internacional de Arte de Cali, Colômbia, em 13 de junho. Primeiro autor de língua portuguesa e primeira mulher a receber o prêmio.

No ano de 1995, recebe o *Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo* para conjunto de obras. Na entrega, durante a Feira Internacional do Livro de Guadalajara (México), foi saudada pelo escritor Carlos Fuentes. Primeiro autor de língua portuguesa e primeira mulher a receber o prêmio.

Prêmios Nacionais:

No ano de 2005, recebe o *Prêmio Jabuti*, na categoria romance, por *Vozes do Deserto*.

Em 2000, Piñon recebe o *Prêmio Álvaro Moreyra* da *Academia Carioca de Letras* pelo livro de crônicas *Até Amanhã, Outra vez*.

Em 1991, recebe o *Prêmio Bial Nestlé* pelo conjunto de obras.

Em 1990, recebe o *Prêmio Golfinho de Ouro*, também pelo conjunto de obras.

Em 1987, recebe o *Prêmio da Associação dos Críticos de Arte* - melhor livro do ano – por *A República dos Sonhos*.

Em 1985 recebe o *Prêmio do Pen Club* – Melhor Livro do Ano – por *A República dos Sonhos*.

Ainda em 1985 recebe o *Prêmio APCA* – Associação Paulista de Críticos de Arte - também por *A República dos Sonhos*.

Em 1973 recebe o *Prêmio Mário de Andrade* por *A Casa da Paixão*.

Em 1970 recebe o *Prêmio Walmap* por *Fundador*.