



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

SUELY LEITE

**RECURSOS ENUNCIATIVOS E OUTRAS FORMAS DE
CONSTRUÇÃO DO DISCURSO FEMININO**

Londrina

2004

SUELY LEITE

**RECURSOS ENUNCIATIVOS E OUTRAS FORMAS DE
CONSTRUÇÃO DO DISCURSO FEMININO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós Graduação, em nível de Mestrado, na área de Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Luiz Carlos Fernandes

Londrina
2004

SUELY LEITE

**RECURSOS ENUNCIATIVOS E OUTRAS FORMAS DE
CONSTRUÇÃO DO DISCURSO FEMININO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós Graduação em nível de Mestrado na área de Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Londrina como requisito para a obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Fernandes
(Orientador- Universidade Estadual de Londrina)

Prof. Dr. Roberto Baronas
(Universidade do Mato Grosso)

Profa. Dra. Edina Regina Pugas Panichi
(Universidade Estadual de Londrina)

Londrina , 16 de fevereiro de 2004.

*Aos meus familiares, ao companheiro de todas as horas e
especialmente ao Autor da minha fé.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Orientador Luiz Carlos Fernandes pela paciência e compreensão em todas as etapas deste trabalho.

À Banca Examinadora de Qualificação pelas orientações nessa etapa do trabalho.

Aos Profs. do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem pelo incentivo e confiança.

Aos colegas de Curso pelo companheirismo durante esta etapa de nossas vidas.

A todos que, com boa intenção, colaboraram para a realização e finalização deste trabalho.

LEITE, Suely. **Os recursos enunciativos e outras formas de construção e discurso feminino**. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina.

RESUMO

Todo texto é objeto de interpretação e de revelação de um discurso e a literatura feminina é um desses lugares em que o discurso feminino se cristaliza. Na ficção literária, matéria privilegiada com suas lacunas, sentidos e significações, esses seres de papel ganham um estatuto de realidade ao tecerem um discurso permeado por diversas vozes na tentativa de dizer o indizível, ao usar a simbologia enquanto meio de significação, procurando atingir o além do signo, tentar construir o coletivo por meio da subjetividade, passar do texto ao discurso. Essa pesquisa busca provar a hipótese de que o texto de autoria feminina interpreta o contexto social no qual a mulher está inserida, construindo, por meio de recursos enunciativos diferenciados, um discurso feminino. Nos textos que compõem o *corpus*, é possível, através da linguagem, detectar a imagem e estereótipos das mulheres representados na literatura como forma de espelho da realidade e toda a ideologia que permeia a formação discursiva da qual esse discurso se originou. Também, como objetivos mais específicos, procura-se detectar o lugar do qual o sujeito enunciativo constrói seu enunciado: lugar de repetição ou ruptura dos discursos circulantes na sociedade, e ainda mostrar como o sujeito histórico feminino formula seu discurso, trabalha a linguagem para produzir sentidos e construir sua história.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Discurso feminino; Contos; Nélida Pinõn; Marina Colasanti.

LEITE, Suely. **The enunciative resources and other forms of women discourse.** 2004. Dissertation (Master Program in Language Studies) – Universidade Estadual de Londrina.

ABSTRACT

Every text is the object of interpretation and revelation of a discourse and women's literature is one of those places where the female discourse crystallizes. In literary fiction, a privileged material with its own gaps, senses and meanings, these characters hold a reality statute as they weave a discourse permeated by several voices in the attempt to say the unspeakable, using symbolism as a means of signification. They are enunciators that try to reach beyond the sign, in the attempt to construct the collective by means of subjectivity, and are able, through language, to go beyond the discourse. This present research work tries to prove the hypothesis that a female writing is the interpretation of the social context in which the woman is, constructing, by means of differentiated enunciative resources, a discourse that treats the women's condition in a way in which, through language, it is possible to perceive the ideology in which this text is included. In the texts which are the *corpus* of this work, it is possible, through language, to detect the image and the stereotypes of women represented in literature like a mirror of the reality and all the ideology that permeates the discursive formation from which this discourse originated. Also, with more specific objectives, it tries to detect the place from where the subject constructs her enunciation: a place for repetition or rupture of circulating discourses in society, and still shows how the subject of the enunciation formulates her discourse, deals with the language to produce senses and constructs her history.

Key words: Discourse analysis; Women's discourse; Novels; Nélide Pinõn; Marina Colasanti.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 METODOLOGIA	13
3 ANÁLISE DO DISCURSO	15
3.1 O DISCURSO	18
3.2 SUJEITO E IDEOLOGIA.....	20
3.3 FORMAÇÃO DISCURSIVA	24
3.4 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO.....	25
3.5 TEXTO E DISCURSO	26
3.5.1 O interdiscurso	29
3.5.1.1 A intertextualidade.....	33
3.5.1.2 A ironia	35
3.5.1.4 Retomada explícita de outros discursos.....	38
3.5.2 O intradiscurso	39
4 O TEXTO LITERÁRIO E O DISCURSO FEMININO	42
4.1 O TEXTO LITERÁRIO	42
4.2 UM GÊNERO LITERÁRIO: O CONTO	43
4.3 O DISCURSO FEMININO	45
4.4 O DISCURSO FEMININO NA LITERATURA.....	49
5 NÉLIDA PINÕN E MARINA COLASANTI: VOZES QUE SE CRUZAM EM UM MESMO CAMINHO: O DISCURSO FEMININO	56
5.1 NÉLIDA PINÕN	56
5.2 MARINA COLASANTI	59
6 O FAZER ENUNCIATIVO NO DISCURSO FEMININO	62
6.1 O DISCURSO FEMININO EM “I LOVE MY HUSBAND”	62
6.2 O DISCURSO FEMININO EM “SEM ASAS, PORÉM”	87

7 CONCLUSÃO	102
REFERÊNCIAS.....	107
ANEXOS	113
ANEXO 1- I Love my husband	114
ANEXO 2 - Sem asas, porém.....	123

1 INTRODUÇÃO

Toda sociedade reflete os inúmeros discursos que por ela circundam. Focalizar um determinado discurso para entender como se produzem os sentidos dominantes naquilo que comunica, é percorrer os caminhos de sua formulação, buscar as vozes que nele se cruzam, conhecer o sujeito histórico e ideológico responsável por sua produção.

O trabalho a ser desenvolvido tem como objetivo descrever e analisar os principais procedimentos discursivos utilizados por duas escritoras para falar da mulher. São dois textos que flagram momentos de tomada de consciência da mulher em relação a sua condição diante da sociedade, como assimilam ou não os valores sociais que lhe são ditados socialmente.

Os textos escolhidos para compor o *corpus* são enunciados que, na sua formulação, representam o discurso feminino caracterizado por dois traços essenciais: é, simultaneamente polêmico e ambíguo, pois ora assume a reduplicação do discurso circulante na sociedade sobre o papel da mulher, ora contesta esse mesmo discurso e tenta, ainda que através dos sonhos, da imaginação, do discurso metafórico, buscar uma identidade própria. São enunciados que remetem o leitor, imediatamente, a um discurso feminino, pois fazem parte de uma formação discursiva que ganha sentido em uma formação ideológica dominante que trata do papel da mulher na sociedade. Os textos a serem analisados fazem parte de um processo discursivo no qual a mulher é flagrada em um momento de reflexão, de aquisição de consciência sobre sua inserção na sociedade. As escritoras dos contos que compõem o *corpus* configuram-se como sujeitos

discursivos, produzem estratégias que recuperam ícones tradicionais do universo feminino, criam máscaras, questionam as imagens femininas convencionais, desconstroem e redefinem essas imagens. Para isso, utilizam vários recursos discursivos como a citação, o silêncio, a ironia, a reapropriação, a subversão, entre outros e utilizam a expressão literária como meio de construção de um discurso feminino.

Os primeiros traços da situação da mulher aparecem na literatura de autoria feminina do começo do século XX:

A literatura não foi para as mulheres uma simples transgressão das leis escritas que lhes proibiam o acesso à criação. Foi, muito mais que isso, um território liberado, clandestino, pulsando ao ritmo emocional dessa clandestinidade e desse risco. Saída secreta da clausura da linguagem e de um pensamento que as pensava e as descrevia *in absentia* (OLIVEIRA, 1991, p. 12).

Essa pesquisa tenta provar a hipótese de que os textos de autoria feminina, que compõe o *corpus*, interpretam o contexto social no qual a mulher está inserida, e neles, é possível, através da forma de linguagem que apresentam, detectarem-se os discursos que circulam socialmente acerca do papel, da imagem e estereótipos das mulheres representados na literatura como forma de espelho da realidade e toda a ideologia que permeia a formação discursiva da qual esse discurso se originou. Também, como objetivos mais específicos, procura-se detectar o lugar a partir do qual o sujeito enunciador constrói seu enunciado: lugar de repetição ou ruptura dos discursos circulantes na sociedade, e ainda mostrar como o sujeito histórico feminino formula seu discurso, trabalha a linguagem para produzir sentidos e construir sua história.

Esse estudo estabelece uma interlocução entre Literatura, História e Sociologia, o que tornam necessárias informações historiográficas que contextualizem o processo de formação de identidade cultural refletida nos textos selecionados, para que se dê à análise uma abordagem de caráter sociológico. Porém, a teoria central que baliza essa pesquisa é a Análise do Discurso de linha francesa.

Segundo Orlandi (2002, p. 15) a “Análise do Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social”. Dentro dessa perspectiva, os textos literários de autoria feminina, escolhidos para compor o *corpus*, revelam uma percepção de mundo própria da mulher que vê a si pelo olhar do Outro, questiona essa imagem construída pela sociedade e adquire a consciência de sua condição feminina. Ao colocar em confronto esses dois olhares, o enunciador constrói o seu discurso no qual é possível detectar a ideologia presente no universo feminino retratado nestes textos, o contexto sócio-histórico que envolve o sujeito produtor deste discurso, os outros discursos de que se faz valer para construir o seu, seja por reduplicação ou contestação dos mesmos e, ainda, como esse discurso se constituiu e se legitimou enquanto prática discursiva.

Para percorrer esse caminho, dois contos foram escolhidos para análise: “I love my husband” de autoria de Pinõn (1980) no livro *O calor das coisas*, e “Sem asas, porém...” de Marina Colasanti, (1997), inserido na obra *Longe do meu querer*. Ambos constituem-se em textos nos quais a mulher faz-se representar por uma voz enunciativa que traz para a cena outras vozes e com elas estabelece um diálogo capaz de revelar traços de um discurso feminino permeado por questões ideológicas. Nos enunciados escolhidos para análise, percebem-se vozes que

dialogam e polemizam dentro da consciência do enunciador. Vozes que ele traz para a enunciação como parte de sua formação discursiva.

O trabalho está dividido em capítulos: o primeiro esclarece os fundamentos metodológicos da pesquisa; o segundo trata da teoria da Análise do Discurso; No terceiro capítulo o foco é o discurso feminino; o capítulo seguinte é uma breve apresentação das autoras dos contos que serão analisados; os dois capítulos seguintes contarão com a análise desses contos e, o sétimo, onde está a conclusão. Dentro do segundo capítulo estão contempladas as seguintes questões: a Análise do Discurso, o discurso, sujeito e ideologia, formação discursiva, condições de produção, texto e discurso, interdiscurso, intertextualidade, ironia, citação de autoridade, citação de provérbios e a questão do intradiscurso. O seguinte trata especificamente do discurso literário feminino no gênero conto. No quarto capítulo há uma apresentação sobre o percurso literário das autoras dos textos analisados. O quinto e o sexto capítulos contemplam a análise do *corpus*. A conclusão será a retomada geral dos aspectos teóricos que foram percebidos na análise em que se tentará provar a hipótese de que, no discurso feminino recortado nesse trabalho, é possível perceberem-se as marcas de construção de um discurso que pode ser considerado feminino porque a voz que produz esses enunciados é uma voz que busca descrever e questionar o seu e os outros discursos sobre a mulher. Na materialização desse discurso, o trabalho com a linguagem torna-se fundamental, pois é através da escolha lexical, da paragrafação, da pontuação e de outros recursos discursivos que o enunciador deixará pistas sobre sua formação discursiva, sobre sua ideologia, sobre sua história.

2 METODOLOGIA

Essa pesquisa é realizada dentro de um paradigma interpretativista, pois tem como função principal buscar os sentidos dados pelos textos que compõem o *corpus*, e o conhecimento construído nesse trabalho leva em conta as convenções adotadas por um ramo da ciência da linguagem: a Análise do Discurso.

O método a ser utilizado será ancorado pelo raciocínio dedutivo em que se parte de uma hipótese, a que existe um discurso feminino que pode ser explicado pela Análise do Discurso, em seguida, para a coleta de observações dentro do *corpus* e finalmente, confronta essas análises com a hipótese original, na tentativa de confirmar a existência desse discurso feminino que ora reduplica o discurso social sobre a mulher e ora contrasta com esse mesmo discurso. Nessa perspectiva, o método qualitativo é o mais apropriado para esse estudo, pois tem como base a pesquisa de cunho interpretativista e percebe a realidade descrita no *corpus* como uma rede de significados, de crenças, de valores, enfim, ocupa-se do estudo dos significados das ações e relações humanas.

Enquanto fenômeno a ser pesquisado, o discurso feminino será estudado aqui como um fenômeno a ser investigado em sua composição na intenção de ser um estudo descritivo no qual estará presente a observação, o registro, a análise e a correlação entre o discurso presente nos dois contos recortados pelo *corpus*. Não há a preocupação em transformar esse discurso feminino, mas sim conhecer e analisar as principais contribuições teóricas da Análise do Discurso para melhor entender os sentidos presentes nesse discurso que circula socialmente, o que qualifica essa pesquisa como uma análise de conteúdo

organizada a partir de dois textos que serão reorganizados em unidades de análise para posteriormente serem confrontados em seus discursos e confirmados enquanto representativos do discurso feminino.

Essa pesquisa centra-se na observação do discurso feminino tendo como suporte o conhecimento disponível na teoria da Análise do Discurso, encontrada em material impresso que servirá como baliza para análise e interpretação sobre o objeto de estudo. Trata-se, portanto, de uma pesquisa bibliográfica cujo objetivo principal é expandir o conhecimento sobre um determinado tema e ainda, descrever ou sistematizar as várias visões sobre esse objeto de estudo, no caso, o discurso feminino.

3 ANÁLISE DO DISCURSO

A Análise do Discurso de linha francesa, situada no campo das ciências da Linguagem, procura explicar a língua como um acontecimento social e surge por volta dos anos 60, reunindo três áreas de conhecimentos: a Lingüística, o Marxismo e a Psicanálise.

A Análise do Discurso é uma ciência que reivindica seu espaço de atuação com o objetivo de abordar as circunstâncias históricas do discurso ao mesmo tempo em que procura encontrar, na materialidade do enunciado, marcas indicativas a respeito do processo de produção de um determinado discurso. Para a AD, o enunciado terá sua forma determinada pelas possibilidades da língua e por elementos extra-lingüísticos, aspectos determinantes em um processo de enunciação.

Segundo Orlandi (2002, p. 15) “a Análise do Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social”, portanto, a noção de discurso é vista enquanto efeito de sentidos entre locutores e estabelece uma relação entre a língua e os sujeitos que a falam considerando os processos e as condições de produção da linguagem.

Bakhtin (1979) foi o primeiro teórico a ter a concepção de linguagem enquanto meio de interação social e a considerar a presença de um Outro na constituição do significado do discurso, desde a sua elaboração mental, passando pela materialização lingüística e chegando ao momento da enunciação. Para o teórico russo, a enunciação é um elemento determinante na significação do discurso,

é um momento dialógico, pois recupera os já-ditos de outros discursos e os traz para a cena enunciativa, em posição de concordância ou discordância com eles. Os estudos discursivos consideram a língua como um acontecimento e toma o enunciado como unidade de análise, passível de ser estudado em sua discursivização, na relação entre a matéria lingüística e um sujeito, afetado por uma formação discursiva, pela história.

Articulando a materialidade lingüística com o contexto social, a Análise do Discurso aproxima discurso e a ideologia: o conceito de discurso formulado por Foucault (1977) e de ideologia formulado por Althusser (1974). Essas duas vertentes cruzam-se posteriormente em um outro trabalho de fundamental importância para a AD, o de Pêcheux (1995). Esse teórico dará forma aos estudos discursivos ao elaborar conceitos inéditos acerca do discurso determinado e constituído por um tecido histórico-social.

Na concepção marxista, a ideologia é a maneira da classe dominante ver o mundo e criar a ilusão de que não existem diferenças sociais entre dominantes e dominados. Essa elite propõe suas idéias como representantes da idéia de uma coletividade, escamoteando a realidade, apagando as contradições sociais, instaurando um discurso que legitima seu poder e se transforma em um mascaramento social. Althusser (1974), traz para os seus estudos essa idéia de mascaramento social e propõe que a ideologia seja entendida como abstração e inversão da realidade e, nesse momento de oposição entre o real e o irreal é que se instauram as lacunas, os brancos, os silêncios, os esquecimentos que garantem a manutenção da ideologia dominante que é transmitida por Aparelhos Ideológicos do Estado como a família, a escola, a religião, a cultura e outros. São nos discursos

institucionalizados que a realidade é recortada intencionalmente, atenuando as contradições sociais.

A Análise do Discurso, além da concepção de ideologia, tem como fundamento teórico, a noção de discurso formulada por Foucault (1997). Para esse teórico, os discursos são dispersos, não possuem uma unidade, porém em sua dispersão possuem uma regularidade que pode ser chamada de formação discursiva, composta por enunciados. O discurso é um conjunto de enunciados que apresentam uma constituição regular, produzido por um sujeito que o produz a partir de um lugar, que escolhe determinados signos para significar aquilo que quer dizer e que o faz em um determinado momento, constituindo-se assim a enunciação: espaço do dizer, condição material que faz com que o discurso seja concretizado.

Para Pêcheux (1995), o discurso é o espaço das significações que são formuladas pelos efeitos de sentido. O discurso é produzido em determinadas condições, em um determinado contexto histórico, em uma formação ideológica. A junção desses elementos irá determinar o efeito de sentido possível para um determinado discurso. Conhecendo o contexto histórico, a formação ideológica presente num determinado momento, o sujeito, ao produzir um discurso, assume um determinado lugar e prevê o lugar do Outro que recebe esse mesmo discurso, formulando estratégias para significar, para se fazer entender, para ideologicamente marcar sua posição frente a esse interlocutor e frente a outros discursos presentes na sociedade, recorrendo a formações discursivas para possibilitar ao seu discurso os vários efeitos de sentido que ele possa ter. Enfim, a Análise do Discurso tem como objeto de estudo o dito, as escolhas do modo de dizer, as determinações históricas e sociais da produção do discurso, os lugares de onde os discursos são

produzidos, os silenciamentos, esquecimentos e mascaramentos nas formas de dizer, o jogo de associações e rejeições em relação a outros discursos.

3.1 O DISCURSO

Na Análise do Discurso, o termo discurso é definido como efeito de sentido entre locutores. Orlandi (2002) observa o sentido etimológico da palavra discurso: idéia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. Para a autora, é por meio do estudo do discurso que é possível observar o ser humano em sua prática de linguagem, pois este representa a palavra em movimento. Os discursos são processos nos quais os sujeitos se inserem, portanto, sua origem não está no sujeito que o produz, mas sim na relação com outros dizeres já-ditos, imaginados ou possíveis de serem ditos.

Possenti, (2001, p. 64), postula o entendimento do termo discurso como “colocação em funcionamento de recursos expressivos de uma língua com certa finalidade, atividade que sempre se dá numa instância concreta entre um locutor e um alocutário”. Porém, não é uma simples transmissão de informações, e sim, um processo de constituição de sujeitos que produzem sentidos afetados tanto pela língua como pela história. A língua é uma das condições que possibilitam a prática do discurso.

O discurso significa, produz algum efeito, é um acontecimento, expressão das posições de classe ou grupo, por isso, ideológico, e como acontecimento, envolve uma relação entre um eu e um tu que negociam, constroem e produzem efeitos de sentido. Esse acontecimento nunca é original, pois sempre

tem sua formulação baseada em outro discurso com o qual dialoga explícita ou implicitamente. Para Foucault (1997), o discurso é uma prática que tem sua origem na formação dos saberes, é ainda um jogo estratégico e polêmico, espaço de articulação entre saber e poder, é também uma prática discursiva. A produção discursiva é determinada por procedimentos externos, internos e por procedimentos que marcam o lugar do sujeito que fala. Todo indivíduo é o lugar de formas conflitantes de subjetividade, assumindo posições discursivas dentro de sistemas de sentidos e valores. No discurso é possível compreender e explicar como funciona o poder. A subjetividade discursiva é a cena de batalha por esse poder, pois é o lugar de repetição ou resistência ao já-dito, ao já-institucionalizado, ao discurso cristalizado, à ideologia dominante.

O sujeito, para construir seu discurso, se vale dos já-ditos ao dispor de um conjunto de signos produzidos pela sociedade em várias situações de interação e em vários lugares sociais. É reiterando signos conhecidos e organizando-os em um novo espaço e em uma nova situação de comunicação que o sujeito deixa marcas de seu posicionamento, seu ponto de vista, seu modo de ver o mundo e sua forma de dialogar com os já-ditos pela sociedade. Assim, por meio da materialidade lingüística, pode-se observar como o sujeito produz seu discurso dividindo o espaço discursivo com o Outro, com vozes que revelam o comprometimento ou não do enunciador com o discurso que formula. Para Pêcheux (1995), uma determinada palavra ou expressão, tem o seu sentido determinado pelo processo social e histórico no momento de sua produção. Para Orlandi (2002), o discurso é a materialidade específica da ideologia, é por meio dele que é possível a

compreensão de como a língua produz sentidos a partir de e para os sujeitos, pois não existe sujeito sem ideologia.

3.2 SUJEITO E IDEOLOGIA

Althusser (1974), percebe a ideologia como um sistema de representações imaginárias que os indivíduos fazem de suas condições reais de existência social. A ideologia existe através do sujeito e para sujeitos que, em uma determinada sociedade, possuem um sistema de idéias, representações sociais que englobam a prática política, jurídica, moral, religiosa, estética, filosófica, não sendo representações objetivas do mundo, mas de elementos imaginários. Os homens interagem sob a égide de uma ideologia, é ela que lhes forma e conforma a consciência, amoldando-a às condições de existência real do ser humano. Para Orlandi (2002, p. 46), “a ideologia é a condição para a constituição do sujeito”.

A ideologia fornece aos sujeitos de uma dada formação social uma certa homogeneidade nos modos de interpretar o mundo, porém, em uma sociedade de classe dominante, é a ideologia dessa classe que nomeia e busca levar os sujeitos à conformação para que o sistema seja garantido na sua reprodução e preservação. A ideologia mascara a realidade, homogeneizando os indivíduos aos lugares-comuns, clichês e discursos cristalizados que materializam-se por meio da palavra.

Todo discurso é a manifestação da ideologia de um sujeito que opta por formular o que quer dizer e como dizer, mas segundo determinadas condições:

... dizer que o falante constitui o discurso significa dizer que ele, submetendo-se ao que é determinado (certos elementos sintáticos e semânticos, certos valores sociais) no momento em que fala, considerando a situação em que fala e tendo em vista os efeitos que quer produzir, escolhe, entre os recursos alternativos que o trabalho lingüístico de outros falantes e o seu próprio, até o momento, lhe põem à disposição, aqueles que lhe pareçam os mais adequados (POSSENTI, 2001, p. 77).

Segundo Maingueneau em prefácio à obra intitulada *Os limites do discurso* (Possenti, 2002, p. 11), o termo sujeito designa o indivíduo assujeitado a algum poder absoluto, mas ao mesmo tempo, esse sujeito contesta esse mesmo poder e se assume enquanto sujeito de pleno direito. Esse sujeito é simbólico, está atado à linguagem presente na história para significar, seja na constituição, na formulação e na circulação do discurso que produz. Ao interpretar, influenciado pelo modo de funcionamento da linguagem, o sujeito submete-se à ideologia, apagando ou evidenciando sentidos na materialidade lingüística e histórica, trazendo o já dito para o discurso, enfim, é pela interpretação que o sujeito significa e faz significar. Na instauração do dizer, o sujeito joga com as diferentes formações discursivas trazendo ou escondendo a relação que tem com outros discursos, com o Outro, e são esses procedimentos discursivos que se tornam o lugar da ideologia, da historicidade, da interpretação. O discurso traz as marcas da articulação entre língua e história, sujeito e ideologia:

... não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. Há, entre os diferentes modos de produção social, um modo específico que é o simbólico. Há, pois práticas simbólicas significando (produzindo) o social (ORLANDI, 2001, p. 63).

Para Bakhtin (1979), a linguagem é o lugar privilegiado para a manifestação da ideologia, pois em cada enunciação ela pode retratar pontos de

vistas diversos, pode ser lugar de embate de várias vozes; é na articulação entre o que se quer representar e o signo escolhido para isso, que a ideologia se revela.

A noção de sujeito em AD acaba reiterando um outro fenômeno discursivo: a subjetividade. O sujeito ambíguo, devido suas contradições, interpelado por uma ideologia, se coloca como dono de suas palavras, de seu discurso, porém, precisa sujeitar-se ao código escrito, a um sistema lingüístico, é ao mesmo tempo, um sujeito assujeitado e um dono de uma subjetividade livre porque ocupa um lugar de onde fala:

Ao dizer, o sujeito significa em condições determinadas, impelido, de um lado, pela língua e, de outro, pelo mundo, pela sua experiência, por fatos que reclamam sentidos, e também por sua memória discursiva, por um saber/poder/dever dizer, em que os fatos fazem sentido por se inscreverem em formações discursivas que representam no discurso as injunções ideológicas (ORLANDI, 2002, p.53).

É um sujeito marcado por contradições, pelo já-dito, pela ilusão de ser autor de seu discurso, pelos vários papéis que pode assumir em uma formação discursiva. É um sujeito ideológico que se permite acreditar fonte de seu discurso, porém, um sujeito preso às formações discursivas as quais pertence, preso às formações ideológicas de seu tempo, de seu espaço, preso às vozes que lutam em seu interior sem poder controlá-las, sem poder controlar os efeitos de sentido que seu discurso possa suscitar. Segundo Orlandi (2002, p. 47) “não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia. Ideologia e inconsciente estão materialmente ligados”. A ideologia define o sentido de um discurso na sua relação com a língua e com a história.

Para Possenti (2001), o sujeito constitui um discurso, na medida em que, no momento da materialização discursiva, ele submete-se ao que já está determinado, como por exemplo, certos elementos sintáticos e semânticos, certos valores sociais, tendo em vista a situação de comunicação na qual interage e os efeitos de sentido que quer produzir, portanto, embora dentro de um universo pré-determinado, o sujeito é capaz de fazer as escolhas que lhe pareçam mais adequadas. Se por um lado ele é assujeitado, por outro, é sujeito que administra suas próprias opções, porém, depois de materializado seu discurso, o sujeito já não tem mais poder sobre ele. Para Orlandi (2002) o sujeito é assujeitado à língua e à história, pois sem esses dois elementos ele não se constitui, não produz sentidos. O sujeito é sujeito de e sujeito à: “é um sujeito livre e ao mesmo tempo submisso. Ele é capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta à língua para sabê-la” (ORLANDI, 2002, p. 50).

Determinado pelo inconsciente e perdido na linguagem, o homem deixa de ser o centro e a medida de todas as coisas. Em lugar de um sujeito unificado e coerente, senhor de uma consciência livre, tem-se um sujeito que se torna apenas uma construção da linguagem, não podendo ser considerado a origem do sentido, do conhecimento, da ação. Assim, não se pode pensar em um sujeito como indivíduo, pois ele se acha fragmentado por uma alteridade que o habita e que ele não consegue conhecer totalmente e nem controlar, pois o eu é efeito de outros, através de contatos e relações. O discurso produzido por esse sujeito é um espaço internamente marcado pela diferença, pela heterogeneidade, por lugares culturais e ideológicos tensos, afetado por várias formações discursivas.

3.3 FORMAÇÃO DISCURSIVA

Focault (1997) define formação discursiva como um conjunto de enunciados, unidades básicas que formam um discurso, marcado pelas mesmas regras de formação. O que une textos de uma mesma formação discursiva é um complexo feixe de idéias e atitudes que são regidas pelo modo como as relações sociais acontecem na história, conseqüentemente, são regidas por uma ideologia dominante. As formações discursivas caracterizam as condições de aparição do discurso enquanto prática. O sentido é dado pela formação discursiva, este é o lugar da constituição do sentido, lugar que permite interpretações, espaço da enunciação, reduto de porta-vozes, referencial de formações ideológicas que determinam o sentido do discurso produzido.

A formação discursiva, segundo Foucault (1997) pode ser entendida como um conjunto de acontecimentos enunciativos, uma rede retórica, um campo de possibilidades estratégicas, cujos elementos são regidos por determinadas regras de formação e produzidos em um determinado momento e em uma determinada sociedade. A formação discursiva estabelece um *ethos* ou um modo de dizer, também determina o que deve ser dito e de que forma dizê-lo em um determinado grupo.

O sentido de um discurso não existe em si, é determinado por posições ideológicas e sócio-históricas evocadas no momento da produção do discurso, e essas posições determinam o que pode e o que deve ser dito em suas redes de significação, consideradas pela AD como condições de produção.

3.4 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

Todo discurso é determinado por algumas condições que geralmente estão relacionadas ao contexto social em que é produzido. Para Orlandi (2002), as condições de produção compreendem os sujeitos, a situação e a memória. Em um sentido bem restrito, as condições de produção podem ser entendidas como o contexto imediato, circunstâncias da enunciação. Em um sentido mais amplo, já incluem o contexto sócio-histórico e ideológico. A significação do discurso é, em grande parte, determinada pelas condições de produção deste discurso, pois o sujeito é um ser social e o seu discurso reflete sua situação sócio-econômica e também sua posição ideológica.

Segundo Orlandi (1993, p. 17) “tomar a palavra é um ato social com todas as suas implicações: conflitos, reconhecimentos, relações de poder, constituição de identidades”. Essa tomada de palavra inclui um percurso que passa pelo psíquico, social e pela ideologia. As condições de produção englobam a materialidade do discurso que é a língua, a formação social do sujeito que produz esse discurso e o mecanismo imaginário que faz com que esse discurso seja reconhecido e adquira sentidos.

Reconhecer um discurso é ater-se às circunstâncias de sua enunciação, ao seu contexto sócio-histórico, à sua memória discursiva e ao seu modo de circulação. A relação entre todos estes elementos constitui-se no que a AD denomina condições de produção, ou ainda, formulação discursiva:

Formular é dar corpo aos sentidos. E, por ser um ser simbólico, o homem constituindo-se em sujeito pela e na linguagem, que se inscreve na história para significar, tem seu corpo atado ao corpo dos sentidos. Sujeito e sentido constituindo-se ao mesmo tempo têm sua

materialidade articulada na materialidade da língua com a materialidade da história (ORLANDI, 2001, p. 9).

A formulação discursiva refere-se ao momento em que o sujeito diz o que diz, é o acontecimento discursivo em que há a manifestação do sujeito, e esse momento se materializa pela textualização do discurso, situação em que as palavras ganham sentidos, em que ocorre a atualização da memória, momento em que o sujeito se revela ou se esconde. Segundo Orlandi (2001, p. 10) “a formulação é o acontecimento discursivo pelo qual o sujeito articula manifestamente seu dizer. Dá o contorno material ao dizer instaurando o texto”.

O texto, manifestação concreta do discurso, unidade imaginária, faz refletir, revela na sua formulação uma ideologia, faz-se interpretar, significa o sujeito. Segundo Orlandi (2001, p.23) “é pela interpretação que o sujeito se submete à ideologia, ao efeito de literalidade, à ilusão do conteúdo, à construção da evidência dos sentidos...”.

O texto ficcional como prática discursiva é uma réplica do diálogo social, apresenta-se como retrato de uma realidade em que são registradas as instâncias ativas do processo social num determinado momento histórico.

3.5 TEXTO E DISCURSO

Os textos são fatos de linguagem, possuem uma natureza lingüístico-histórica e concretizam uma rede de relações significativas:

O texto (...) é a unidade de análise afetada pelas condições de produção e é também o lugar da relação com a representação da

linguagem: som, letra, espaço, dimensão direcionada, tamanho. Mas é também, e sobretudo, espaço significante: lugar de jogos de sentidos, de trabalho da linguagem, de funcionamento da discursividade (ORLANDI, 2002, p. 72).

O texto explica como o sujeito, a partir de suas condições, pratica a relação do mundo com o simbólico, como ele materializa sentidos, formula sua discursividade, revela sua ideologia. Para Orlandi (2002, p. 26) o texto é um objeto simbólico que produz sentido e é constituído por processos de significação.

Todo texto é heterogêneo do ponto de vista de sua constituição discursiva: ele é atravessado por diferentes formações discursivas, ele é afetado por diferentes posições do sujeito, em sua relação desigual e contraditória com os sentidos, com o político, com a ideologia (ORLANDI, 2001, p. 94).

Ao escolher, dentro dos meios formais da linguagem, uma maneira de concretizar seu discurso, o sujeito o faz dentro de um contexto social, rege-se por um sistema lingüístico e manifesta as várias formações discursivas que constituem o seu discurso. O texto é o lugar da significação desse sistema lingüístico, é produto da uma formação ideológica, é dialógico porque nele está inserido a presença de outros interlocutores e de outros textos. Para Gregolin (2001, p. 65) “todo texto é composto por palavras que um ‘eu’ retoma de um ‘outro’”, pois é a organização de outros discursos no qual a presença do Outro articula-se em uma relação com um saber, com um já-dito, e essa retomada discursiva acumula novos sentidos que podem ser de deslocamento, de acréscimo, de negação em relação ao discurso retomado.

É, através do texto, manifestação concreta do discurso, que se tem acesso à discursividade de um trajeto, de um pedaço no qual configura-se um discurso formulado, é o lugar de entrada no modo como o sujeito constitui-se no

sentido e na história. É o discurso, fruto de uma determinada formação ideológica, materialização de uma ideologia, que dá suporte aos vários textos que circulam em uma sociedade para que esses sejam passíveis de interpretação, de interação: “o discurso é, pois, um lugar de investimentos sociais, históricos, ideológicos, psíquicos, por meio de sujeitos interagindo em situações concretas” (Cardoso, 1999, p. 21).

Todo discurso é político porque simboliza as relações de poder, e essas relações materializam-se no texto. Dentro de um texto, materialização de um discurso, manifestação de um enunciado, existe a voz de um sujeito que enuncia algo, e o faz de forma cultural, social e ideologicamente marcada. Para Gregolin (2001), todo texto é organizado em torno de uma rede de memória de outros textos, é trabalho de composição do novo a partir da repetição de um já-dito, é a operação de aprisionamento de vários sentidos em uma única forma textual, é uma rota que indica outros lugares para os discursos retomados, pois o sentido de um texto está no processo discursivo que se constitui em um jogo em que estão presentes o sujeito, o texto, a história, a busca de sentidos. Orlandi (2002), considera o texto como fato lingüístico que apresenta diferentes processos de significação, que possui uma materialidade histórica, uma trama de sentidos, uma unidade significativa complexa que organiza a relação do sujeito com o mundo.

Os recursos enunciativos usados na construção de um texto revelam o discurso ali representado, e é por meio de um texto que se pode ter acesso a um discurso. O texto, segundo Orlandi (2002), é uma unidade determinada pelas condições de produção, é lugar da relação com a representação da linguagem, é

uma das peças de linguagem de um processo discursivo, é um exemplar do discurso.

Todo discurso é produzido por um sujeito e todo texto por um autor. O sujeito do discurso é interpelado pela ideologia e o autor é a representação desse sujeito, é uma função discursiva do sujeito. No discurso, o sujeito é opaco; no texto, o autor deve ser visível, coerente, fazer com que seu texto apresente um percurso capaz de representar um discurso. Segundo Gregolin (2001) o texto é apenas uma simulação da evidência e da completude de sentido, é apenas uma rota que indica outros lugares para a interpretação, e nele há a impossibilidade de encontrar-se a origem do sentido, pois esta não está no Sujeito, nem no texto. O sentido reside no processo discursivo, é um jogo, é uma busca de interpretação e nesse jogo estão presentes o sujeito, o texto e a história. Na fusão desses elementos é possível perceber o interdiscurso, relação do sujeito com o discurso do Outro.

3.5.1 O interdiscurso

Quando se produz um discurso há sempre a presença de um Outro, que recebe várias denominações em várias instâncias: leitor, co-enunciador, receptor. Embora tenha denominações diferentes, em diversos contextos, o Outro faz parte do discurso e a materialização da sua presença é o que a Análise do Discurso denomina interdiscursividade.

Para Pêcheux (1995), o interdiscurso está relacionado ao já-dito, ao pré-construído. Todo discurso tem sua origem em um interdiscurso, pois é ele que

determina o espaço discursivo e ideológico em que se desenvolvem as formações discursivas. É o interdiscurso que proporciona ao sujeito o significado de sua realidade, pois enquanto sistema de significações é ele que determina a identificação do sujeito a uma determinada formação discursiva. Pode ser entendido como fonte da memória que recupera os lugares comuns, os esterótipos, o já-dito cristalizado culturalmente.

O interdiscurso está ligado ao fato de várias vozes se apresentarem no interior de um discurso. A origem desta concepção está no teórico russo Bakhtin (1996) que ao definir o fenômeno do dialogismo afirma que sob as palavras de alguém sempre ressoa a voz de um Outro. Segundo a concepção bakhtiniana de discurso, este não é uma elaboração original de um sujeito, pois está construído em relações com outros discursos, entre pelo menos dois sujeitos: enunciador e enunciatário e, ainda, é definido como o lugar de vozes que se entrecruzam, sejam na completude ou na polemização.

Na Análise do Discurso, o fenômeno da interdiscursividade é um dos componentes básicos para a composição de um discurso, pois este se constrói sobre o já-dito. Em relação a esse já-dito é que se configura uma nova posição. Trazer para um discurso outros discursos já-ditos é uma forma de estabelecer um diálogo que pode ser implícito ou explícito. Quando é de forma implícita, cabe ao enunciatário recuperar o já-dito em sua memória para construir o sentido do texto. O discurso recuperado, colocado em questão, revela, por parte do enunciador, uma estratégia argumentativa de concordância ou de subversão em relação a esse já-dito.

Orlandi (2001, p. 59) define o interdiscurso como “conjunto de dizeres já ditos e esquecidos que determinam o que dizemos, sustentando a possibilidade mesma do dizer”. Só se diz algo dentro de um feixe de discursos já conhecidos e esse já construído torna possível o reconhecimento de um enunciado, como também, uma nova leitura para o já-dito; todo esse mecanismo de construção de efeitos de sentido para um determinado discurso é um jogo discursivo em que o enunciador traz o já-dito para com ele estabelecer um diálogo, construindo para o mesmo enunciado, uma nova enunciação, uma nova leitura, um efeito de sentido diferente. O já-dito e o dizer significam pela história e pela língua e podem ser identificados em sua historicidade, podem revelar compromissos políticos e ideológicos.

O interdiscurso pode também estar relacionado à alteridade, à presença de um interlocutor, à figura de um Outro que também participa da construção dos efeitos de sentidos, de novas ou velhas leituras. Gregolin (2001), afirma que no interdiscurso não há sujeito, mas sim, posições do sujeito, momento em que ocorre o processo de assujeitamento realizado por diferentes modos de determinação do enunciado e pela exterioridade do que se enuncia e é no interdiscurso que esses traços adquirem materialidade discursiva. Já para Possenti (2002), o sujeito é responsável pelo seu discurso e a presença do Outro seria uma estratégia do eu para marcar sua presença frente a essa alteridade, concordando, alterando, discordando com o já-dito pelo Outro, e essa dialética é concretizada em fenômenos lingüísticos que a AD denomina como heterogeneidade.

Entre muitos teóricos, Jaqueline Authier-Revuz (1998) formula um trabalho sobre a heterogeneidade e a classifica em dois tipos: a heterogeneidade

constitutiva e a heterogeneidade mostrada podendo ser esta última, marcada ou não marcada. A heterogeneidade constitutiva refere-se ao fenômeno em que o sujeito produtor de um discurso, inconscientemente, esquece aquilo que determina os sentidos do seu dizer, esquece que seu discurso não é um discurso fundador, e que é produzido sobre outros discursos. Em razão desse esquecimento, o sujeito coloca-se como ponto de partida do seu dizer, porém, seu discurso é um gesto de organização de outros discursos que estão ligados a uma memória discursiva. Essa organização de discursos retirados do passado dá-se pela exclusão, inclusão, recortes, operações que regulam e constroem o significado deste discurso. Já a heterogeneidade mostrada está relacionada ao fenômeno da negociação em que o sujeito reconhece o discurso do Outro no momento da produção do seu próprio discurso, mas negocia para que seu interlocutor reconheça a delimitação da voz desse Outro e consiga reconhecer a originalidade do restante do discurso produzido. Authier-Revuz (1998), afirma que há dois tipos de enunciados: aqueles em que a heterogeneidade está marcada explicitamente e aqueles em que essas marcas não são mostradas.

Segundo Maingueneau (1993, p. 75) a heterogeneidade mostrada “incide sobre as manifestações explícitas recuperáveis a partir de uma diversidade de fontes de enunciação”, e abrange fenômenos como: intertextualidade, ironia, pressuposição, negação, discurso relatado, as palavras entre aspas, o metadiscurso do locutor, a parafraseagem, o discurso indireto livre, os fenômenos enunciativos em que o locutor profere falas pelas quais não se responsabiliza, como o uso de slogan e provérbios, entre outros.

3.5.1.1 A intertextualidade

O termo intertextualidade, criado por Julia Kristeva em 1974, procurou definir a relação dialógica estabelecida entre textos. Ao fenômeno da intertextualidade foram atribuídos diversos conceitos, os quais encontram na teoria bakhtiniana sobre o dialogismo um lugar comum. O termo dialogismo tem sido empregado por inúmeros estudiosos da análise de textos e de discurso e é utilizado para designar a multiplicidade de vozes presentes num discurso.

A intertextualidade é um recurso lingüístico que incide sobre a recuperação de um outro texto, sem que seja necessária a citação de sua origem, já que este procedimento pressupõe uma memória discursiva na qual determinados textos fazem parte de um universo cultural reconhecido. É uma forma de interdiscurso e constitui-se em um dos recursos de construção de sentido e de argumentação mais utilizados em textos literários. Para Perrone-Moisés (1993, p. 59), “em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura”.

A retomada de um gênero textual é também uma forma de intertextualidade, pois antecipa indícios que ativa a memória discursiva do enunciatário. Ao trazer para o enunciado uma forma fixa, o enunciador estabelece com essa forma um diálogo que serve tanto para desestabilizar ou se adequar aos esquemas fixos, pré-estabelecidos.

Segundo Frasson (1992, p. 90), “para captar a intertextualidade, é preciso ativar o conhecimento de mundo, aquele que está armazenado na memória, pela vivência, como também o conhecimento partilhado, que determina a estrutura

informativa, e que, juntos, darão sentido ao texto”. É necessário que haja, por parte de quem recebe o texto, um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos e reconhecer a intencionalidade do autor ao usar este recurso que está intimamente ligado ao fator de argumentatividade. Koch (1990), afirma que a intertextualidade constitui um dos poderosos fatores de textualidade, estando subjacente a ela em maior ou menor grau, a argumentatividade. A intertextualidade implica um acréscimo de sentido. Para decifrá-lo, é preciso conhecer o discurso citado e reconhecê-lo em seu novo contexto. A percepção das relações intertextuais, das referências de um texto a outro, depende do repertório do enunciatário, do seu acervo de conhecimentos culturais. De acordo com Koch (1995), há que se conceber uma intertextualidade em sentido amplo e outra em sentido estrito. A intertextualidade em sentido amplo ou interdiscursividade é condição para que o discurso exista. Nenhum discurso é produzido do nada ou daquilo que ainda não foi dito. Ele sempre será construído sobre um discurso já dito e em relação a ele será construído um novo, tomando algumas posições ou termos principais, reorganizando-os. Neste caso, pode-se afirmar que a intertextualidade é ubíqua: ela está presente em todo e qualquer texto. A intertextualidade em sentido estrito se dá no momento em que um texto retoma um outro efetivamente produzido, dele materializando formas. A intertextualidade pode ocorrer na forma de paráfrase (reaproveitamento do texto original com um mínimo de alterações) e na forma de paródia (reaproveitamento do texto original com deslocamento de significado), além de se dar em forma de estilização (manutenção do significado inicial, com alterações de apresentação) e apropriação (o deslocamento total do sentido inicial do texto reaproveitado). O uso da citação do

discurso de outro pode criar sobre o enunciatário da realização lingüística efeitos variados.

A intertextualidade pode ser de forma ou de conteúdo. A intertextualidade de forma ocorre, quando o produtor de um texto repete expressões, enunciados ou trechos de outros textos. De acordo com Koch (1990, p.77), sobre a intertextualidade de conteúdo, pode-se dizer que ela é uma constante: os textos de uma mesma época, de uma mesma área de conhecimento e de uma mesma cultura, etc. dialogam necessariamente uns com os outros.

3.5.1.2 A ironia

A ironia é uma forma de interdiscurso porque é a maneira como um discurso lida com outro para negá-lo, subvertê-lo ou colocá-lo em evidência de forma implícita. Sua identificação nem sempre se dá por elementos lingüísticos, muitas vezes é preciso recorrer ao contexto para poder recuperar os elementos contraditórios que se constituem em enunciados irônicos. A ironia é uma forma de recuperação do já-dito, um gesto com várias funções: contestação de autoridade, subversão de valores estabelecidos, desqualificação de determinados elementos. O enunciado irônico situa-se no nível da enunciação e pode ser considerado uma estratégia discursiva que joga com a lógica dos contrários, é o momento em que o enunciador invalida o enunciado ao mesmo tempo em que o constrói, faz parte do efeito de persuasão. Na ironia, o Outro é desqualificado, e o discurso torna-se ambíguo, fica entre o que é assumido e o que é rejeitado:

A ironia pode ser enfrentada como um discurso que através de mecanismos dialógicos oferece-se basicamente como argumentação indireta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de idéias e de normas institucionais, como instauração da polêmica ou mesmo como estratégia defensiva. (BRAIT, 1996, p. 58).

A ironia extrapola o sentido figurado, é um discurso bivocal que, segundo Maingueneau (1996), instaura um jogo entre o que o enunciado diz e o que a enunciação significa, é um discurso opaco que trabalha com a contradição entre o que está enunciado e o a forma como o discurso foi enunciado. A ambigüidade é uma propriedade da ironia que oscila entre o sentido real e figurado de um enunciado quando o enunciador simula um dizer, na instância da literalidade, mas deixa indícios para o enunciatário dessa simulação, contando com a sua cumplicidade para perceber a possibilidade de uma outra maneira de se entender o enunciado produzido.

O enunciador, no seu jogo irônico, desconstrói os valores tidos como verdadeiros e absolutos impostos pela sociedade, e é próprio do co-enunciador ficar na dúvida entre o que validar neste discurso. Segundo Maingueneau (1993, p. 98), “a ironia subverte a fronteira entre o que é assumido e o que não o é pelo locutor”. A ironia constitui-se em um procedimento enunciativo relacionado à heterogeneidade mostrada, porém, não marcada, porque, para ser compreendida em seu significado, conta com a possibilidade de outro dizer, sem explicitá-lo. A ironia constitui-se em um argumento inverso que tenta desconsiderar um outro enunciado, enuncia um conteúdo que remete a uma outra enunciação e se instaura a partir de marcas da materialidade lingüística:

O produtor da ironia encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso e através desse procedimento contar

com sua adesão. Sem isso a ironia não se realiza. O conteúdo, portanto, estará subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciador, mas apresentados de forma a exigir a participação do enunciatário, sua perspicácia para o enunciado e suas sinalizações, por vezes, extremamente sutis. Essa participação é que instaura a intersubjetividade, pressupondo não apenas conhecimentos partilhados, mas também pontos de vistas, valores pessoais ou cultural e socialmente comungados ou, ainda, constitutivos de um imaginário coletivo. É a organização discursivo-textual que vai permitir esse chamar a atenção sobre o enunciado e, especialmente, sobre o sujeito da enunciação (BRAIT, 1996, p. 105).

Para que a ironia seja instaurada em um enunciado, é necessário que este passe por um processo de opacificação, desencadeando um jogo em que o enunciado diz e o que a enunciação quer dizer e cabe ao enunciatário compreender as regras desse jogo, perceber o desmascaramento e a subversão de valores que são convocados no enunciado irônico. O procedimento discursivo da ironia se realiza no espaço do dito e do não-dito, da construção de um sentido, da polissemia, do jogo interpretativo garantido pela memória discursiva e pelo compartilhamento de conhecimentos, por isso, o enunciador qualifica o enunciatário como sujeito capaz de participar da construção da significação irônica.

O discurso irônico mobiliza uma dupla leitura e desencadeia uma interação entre enunciador e enunciatário, entre o objeto da ironia e as estratégias lingüístico-discursivas que instauram esse discurso. A interação entre sujeitos produz uma intersubjetividade que pressupõe conhecimentos partilhados, pontos de vista, valores culturais assimilados que constituem um imaginário coletivo. Por isso, a ironia é considerada um gesto de interpretação. Para Brait (1996, p. 109), “mais que qualquer outro, o discurso irônico convoca seu enunciatário, exige dele uma construção interpretativa complexa, sobre a base de uma confiança postulada pelo enunciador”.

3.5.1.4 Retomada explícita de outros discursos

Se a ironia constitui-se em um fenômeno enunciativo no qual o enunciador não se responsabiliza pelo o que enuncia, muitas vezes num gesto de rejeição e desqualificação em relação ao enunciado produzido, por outro lado, existem recursos enunciativos que contam com a adesão do enunciador e enunciatário ao discurso presente na enunciação. É o caso das citações e do uso de provérbios.

A citação direta ou indireta é uma forma explícita de intertextualidade que recupera enunciados de ampla circulação. A citação pode adquirir um tom de confirmação de autoridade por parte de quem enuncia. O enunciador conta com o enunciatário na tarefa de recuperar os elementos citados e no reconhecimento da função dessa citação.

Geralmente, as citações marcam um apagamento do enunciador que evoca um outro enunciado que garante a validade da enunciação formulada. Trata-se de enunciados conhecidos, palavras captadas em suas fontes, lugar de partida e de retorno que se constituem em um estratégia discursiva que evoca uma formação discursiva partilhada e representa uma forma de persuasão que confirma a subjetividade do enunciador legitimando seu ato de fala.

A retomada de provérbios associa-se à recuperação de um discurso presente no imaginário coletivo dá ao locutor a possibilidade de fazer o uso da palavra do outro com uma certa autoridade, pois é como se aquele que cita o provérbio estivesse incluso nesta sociedade que tem no provérbio algumas verdades absolutas e máximas, então o enunciador parece validar estas palavras:

O provérbio representa um enunciado limite: o “locutor” autorizado que o valida, em lugar de ser reconhecido apenas por uma determinada coletividade, tende a coincidir com o conjunto de falantes da língua, estando aí incluído o indivíduo que o profere (MAINGUENEAU, 1993, p. 101).

Em narrativas contemporâneas o uso de provérbios pode constituir-se em uma forma de negação ao discurso estabelecido, cristalizado. Segundo Hutcheon (1991, p. 65), o pós-modernismo “questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados” e é um tempo de negociação das contradições. No *corpus* desse trabalho, especialmente em “I love my husband”, a retomada de provérbios, clichês tem a função de questionar a significação desses enunciados.

3.5.2 O intradiscurso

O intradiscurso, considerado por muitos estudiosos da AD como o fio do discurso, deve ser compreendido em sua relação com o interdiscurso. Para Orlandi (2002), o interdiscurso refere-se à constituição do sentido, enquanto o intradiscurso está relacionado à sua formulação. E a relação entre a constituição de um discurso e sua formulação é que produz o efeito de sentido.

O intradiscurso refere-se aos procedimentos discursivos utilizados em um enunciado e que estão relacionados às formas lingüísticas entendidas como vestígios das posições do sujeito que produz um discurso. Esses procedimentos discursivos materializam-se de diversas formas: na seleção lexical, no uso de

operadores argumentativos, no uso de advérbios, nas interrogações, no uso de reticências, na repetição, etc...

De acordo com Maingueneau (1993), o estudo do léxico está agrupado em três conjuntos: em estudos que abordam o léxico em contextos de ocorrência; em estudos que examinam as unidades lexicais como elementos singulares integrados em um determinado texto; em estudos que distinguem as palavras em plenas, instrumentais e aquelas que possuem uma função argumentativa. Nesse último grupo de palavras incluem-se os conectivos que desempenham a função de operadores argumentativos.

Os operadores argumentativos, segundo Maingueneau (1996), constituem-se em um dos mecanismos essenciais da persuasão da linguagem e desempenham duas funções, a de vincular duas unidades semânticas e a de conferir um papel argumentativo às unidades relacionadas.

Para Ducrot (apud Maingueneau 1993), os operadores argumentativos são palavras do discurso que ganham significado em relação ao termo ou enunciado precedente e põem em jogo todo um movimento discursivo, um encadeamento heterogêneo por isso necessitam de interpretação.

O universo literário possui infinitas veredas, caminhos que possibilitam a compreensão dos meandros éticos e estéticos, que contemplam visões de mundo as mais díspares para a formação do indivíduo. A literatura encaminha o viajante das letras pela vida em sociedade, uma vida que se faz entre risos e lágrimas, entre glórias e quedas, entre utopia e realidade, entre o ser e o estar de cada coisa. Ser em si e em sociedade, eis o fascínio da realidade encenada pela escrita, principalmente quando o escrito traz as marcas, no mais das vezes, doloridas da existência com pequenos resquícios de minúsculas conquistas (GONDIM FILHO, 2001, p.121).

4 O TEXTO LITERÁRIO E O DISCURSO FEMININO

4.1 O TEXTO LITERÁRIO

Todos os textos favorecem, de alguma maneira, a descoberta de sentidos, porém, o texto literário estabelece trocas comunicativas, é o resultado de uma interação criadora e receptiva que exige uma participação ativa do leitor na construção de sentidos:

Encenando, simbolizando ou exprimindo identidades, valores, emoções sentimentais, pontos de vista e linguagem sociais, a literatura - ela própria, uma dessas linguagens - é simultaneamente radar e espelho. É, reflexo e sinal (LAJOLO, 1997, p. 64).

A literatura é, segundo Cândido (1995, p. 243) fator indispensável de humanização, porque confirma o homem na sua humanidade, atua no subconsciente e no inconsciente, tem sido poderoso instrumento de instrução e educação, confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, coloca os problemas de forma dialética:

... a relação entre a sociedade e a literatura, além de exprimir-se nas representações do social presentes no texto literário, não se esgota nisso: expressa-se também nas diferentes formatações do aparelho cultural necessário à prescrição de certas representações simbólicas e à proscrição de outras, através de instituições nas quais se produzem, legitimam e põem em circulação os discursos legitimadores das diferentes representações simbólicas (LAJOLO, 1997, p. 64).

Os textos literários não necessitam apontar para o real, porém, os processos sócio-históricos estão representados pela linguagem literária, pela forma com as quais o homem pensa o mundo, e essas formas envolvem lacunas que podem ser preenchidas no ato da enunciação. A riqueza polissêmica do gênero

literário faz com que o enunciatário mobilize sua memória e formulação discursiva fazendo com que este participe ativamente da construção de sentidos.

O gênero literário sempre foi um dos olhares mais atentos à relação homem x sociedade:

Os olhos mais do que resabiados com que a sociedade costuma encarar a literatura talvez se devam exatamente a este perfil instável e ubíquo de uma prática social simbólica que vem há séculos acompanhando o homem. Impiedade, loucura, excentricidade, marginalidade, criminalidade, subversão... são conceitos que, implícita ou explicitamente se fazem presentes em diferentes discursos sociais sobre práticas literárias, na expectativa de cortá-lhes a arestas, modulá-las e moderá-las (LAJOLO, 1997, p. 64).

4.2 UM GÊNERO LITERÁRIO: O CONTO

A materialização lingüística de um discurso só é possível por meio de algum gênero que desempenha um importante papel na construção de sentidos, não só por seus traços formais como também pela sua função sócio-comunicativa:

A escolha de um gênero por um sujeito é uma das formas que ele encontra para produzir sentido quando se inscreve em atividades comunicativas, o que caracteriza o gênero como uma prática discursiva (SILVA, 2001, p. 192).

No Brasil, foi na década de 1960 que houve uma grande difusão do gênero conto. Foram os jornais que popularizaram o gênero, publicando traduções de contos franceses e ingleses e, mais tarde, produções nacionais.

O conto é a forma literária própria para a captação da individualidade, seja pela sua dimensão, seja pela particularização do seu conflito. Sua composição está intimamente ligada ao drama pelo fato de engendrar situações

conflituosas, contrastivas e pela sua condução ao desenlace em que as tensões são desconstruídas ou acomodadas. Influenciada pela modernidade que apresenta novas formas e técnicas de narração, a Literatura Brasileira sedimenta a prática da short history e os discursos passam a ser fragmentados, seguindo a tese predominante de se reproduzir textualmente a descontinuidade do discurso humano.

O conto caracteriza-se por vários aspectos, entre eles, os que interessam a esse estudo, quais sejam: a fragmentação presente no conto psicológico, texto que mantém as técnicas tradicionais, próprias do gênero, porém apresentando um flagrante do encontro ou desencontro da personagem diante do mundo e de si mesma, geralmente perpassado por um vago tom de melancolia, o que dá, a muitas narrativas um tom poético; é a individualidade em choque com as relações sociais; a tônica existencialista que conduz as personagens em suas contradições e incertezas e que as leva à fragmentação.

A fragmentação, geralmente relacionada com os limites de extensão do gênero, é também, uma forma intencional de se lidar com os fragmentos da vida, de tal maneira que os resultados não seriam os mesmos dentro de uma narrativa baseada em seqüência e/ou integralidade. O próprio ato de recortar é uma escolha carregada de significação. Segundo Gotlib (1998, p. 82), devido à sua forma de construção, os contos “tendem a causar uma unidade de efeito, a flagrar momentos especiais da vida, favorecendo a simetria no uso do repertório dos meus materiais de composição”.

4.3 O DISCURSO FEMININO

A relação de gênero formada por homens e mulheres é originária de diferenças biológicas e culturais que são transformadas em desigualdades que levam à mulher a fazer parte de uma exclusão social que engloba os campos econômico, político, social e se faz presente nas manifestações sobre cultura, educação, trabalho, etnia e vários outros ramos. Nos estudos antropológicos, a opressão feminina é vista sob o ângulo econômico e cultural. Na sociedade primitiva, a mulher participava da produção social e tinha seu lugar na hierarquia doméstica, porém, com o surgimento da propriedade privada, da família patriarcal, a mulher é excluída da produção social e torna-se serva do marido e do espaço privado; seu trabalho doméstico perde a importância, é banalizado, insignificante diante do trabalho produtivo do homem.

Quanto ao campo econômico, a diferença de gênero está relacionada ao estabelecimento da propriedade privada dos meios de produção em que estão presentes a divisão do trabalho e a troca entre indivíduos: “mal os homens tinham descoberto a troca e começaram logo a ser trocados, eles próprios” (ENGELS, 1987, p. 198).

A superioridade masculina configurava-se na relação da mulher ao ambiente privado, pois a ela cabia a tarefa de gerar o maior número possível de mão de obra que fosse capaz de arar e defender a terra. Segundo Tálamo (1989), ao se apossar da terra o homem inaugura a fase de subordinação feminina, superando a agricultura feminina em eficiência. De agricultora, a mulher passa a fabricar cerâmica para armazenar os produtos produzidos pelo homem. A mulher está ligada ao

contexto doméstico, à família e ambas estão associadas à natureza em contraponto com a cultura, domínio dos homens. E, muitas vezes, quando a mulher detém a palavra, acaba por registrar os signos deste universo: casa, família, pai, mãe, marido, etc. O casamento passa a ser a única opção bem sucedida para a mulher, e Beauvoir afirma: “a servidão é tanto mais rigorosa quanto mais consideráveis são os bens detidos pelo marido. É nas classes dos possuidores da riqueza que a dependência da mulher é sempre mais concreta...” (BEAUVOIR, 1991, p. 125).

Nas sociedades primitivas, a família era constituída por grupos e havia o casamento entre consangüíneos e a mãe era a única certeza da filiação da criança; a descendência era estabelecida a partir da linhagem feminina e a sociedade era matrilinear em que a morte do homem implicava a herança de sua autoridade e de seus bens pelo filho de sua irmã e não pelo próprio filho, pois sobre esse recaía a dúvida da paternidade. Com o tempo, a família passa a ser formada por pares e surge então a figura do pai. Nessa nova organização familiar, pais e filhos são excluídos das relações sexuais recíprocas, depois os irmãos e por conseguinte os parentes distantes. Começa a delinear-se a família patriarcal, submetida ao poder paterno do seu chefe. Segundo Lévi-Strauss (1976, p. 74), com a proibição do incesto, os homens passaram a trocar as mulheres à semelhança do que faziam com seus bens e serviços, e essa seria a origem da dominação masculina; no momento em que as mulheres transformam-se em objeto de troca ao homem corresponde o poder e o direito de trocá-las, pois estas são vistas como força de trabalho e também produtoras biológicas da força de trabalho e o controle desse elemento e as condições de sua reprodução associam-se diretamente ao controle do poder, agora nas mãos dos homens.

Na sociedade grega, as mulheres eram proibidas de qualquer participação política ou social. Na história dos mitos fundadores da cidade ateniense, os homens descendiam de um indivíduo, enquanto as mulheres eram fruto da ruptura do vaso de Pandora que trouxe o mal para a terra. Assim, como os escravos, a mulher pertencia à esfera privada, sendo-lhe destinada a tarefa de assegurar a sobrevivência da espécie. Ainda na Grécia, a criação do *kynekonomeis* – instituição social formada por magistrados como poderes de repressão das manifestações das mulheres – garantia ao homem a hegemonia do poder sobre as mulheres.

Segundo Prado (1995, p. 46), no século II, a.C., as mulheres foram enquadradas em um código padronizado que estabelecia que a mulher devia obediência ao marido, estaria proibida de sair de casa, fosse dia ou noite, sem autorização dos maridos, estava proibida de manter relações com outros homens, não deveria arruinar a família e não poderia desonrar seu marido. Ainda segundo esta autora, o casamento é a fonte do poder masculino sobre o feminino e a origem histórica do papel da esposa e do esposo, assim com a origem de um sistema familiar patrilinear. A consagração da mulher enquanto “rainha do lar”, é ainda expressão usada até hoje. A família foi, durante muito tempo, um dos únicos elos da mulher com o mundo, daí, em vários discursos femininos aparecer a referência aos ensinamentos dos antepassados.

O discurso feminino pode ser entendido como um feixe entre outras formações discursivas, principalmente aquela em que alguém fala sobre a mulher. Platão definia a mulher como a reencarnação dos homens covardes e injustos. Já Aristóteles desenhava a mulher considerando-a um ser de características próprias, vulnerável à piedade, afeita à inveja, menos digna de confiança, menos ambiciosa.

Para a burguesia, a vocação natural feminina era o casamento e a maternidade. Nos postulados filosóficos de Kant, a mulher aparece como um ser de intelectualidade inferior e moral fraca. Todos esses atributos imputados à mulher colocam-na entre os excluídos socialmente e a questão feminina passa a ser uma prática discursiva configurando-se assim em um discurso feminino.

Através do voto, da alfabetização, da freqüência às universidades, do trabalho, da participação da mulher, elas tomam consciência de sua cidadania, e começam a refletir sobre sua condição. Aproximadamente em 1792 começa a surgir um movimento feminista clamando pelos direitos da mulher na voz de Mary Wollstonecraft com a publicação de “Uma reivindicação dos direitos da mulher”, porém, no século XX, resta ainda às mulheres a necessidade de discutir sobre sua condição.

Na tradição oral a mulher tinha a sua expressão valorizada, em posição igualitária ao discurso fálico, mas perdeu o direito de manifestação ao ver o seu discurso oprimido pela tradição escrita e culta que lhe impingiu estereótipos de submissão, espera, resignação e culpa. O que passou a existir foi uma escrita sobre a mulher, um discurso que não era o seu:

A mulher está sujeita a um sistema moral, de que ela participa de forma passiva, na medida em que não detém a palavra, mas ao contrário é falada, repetidora de um discurso do qual não é o sujeito (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 50).

A escrita feminina expôs os calços ideológicos de um discurso calcado na autoridade lingüística da exclusão tradicional das mulheres no mundo da escrita. O que querem essas mulheres com suas escritas? O que tentam materializar por meio da linguagem?.

A questão da linguagem é sempre a questão do reconhecimento ou da exclusão, do direito (universal, particular, singular), da identidade, da liberdade ou da coerção, pelo simbólico (ORLANDI, 1988, p.8).

As oposições de gênero estão muito presentes nas relações humanas. E a literatura tem sido um dos lugares em que se configuram essas representações.

4.4 O DISCURSO FEMININO NA LITERATURA

A mulher sempre foi um dos temas inspiradores da literatura. No Arcadismo era concebida como ser intocável, no Romantismo era fruto e caça, no Parnasianismo era o objeto idealizado pelo poeta, mas este se afastava de tamanha perfeição; já no século XX, a mulher deixa de ser o tema inspirador para ser o sujeito de sua própria inspiração, passando a ser aquela que protesta e advoga seus direitos e constrói uma literatura em busca da sua própria história:

Existe uma literatura de gênero que, ao invés de ser redundantemente feminista no sentido de tratar do problema feminino isoladamente, refere-se antes aos inter-relacionamentos literários entre o masculino e o feminino (ANDRADE, 1986, p.9).

A identidade é social, imaginária, representada e pode ter amparo no real. O estereótipo também é uma representação do social, imaginário e construído, só que de uma forma freqüentemente negativa. Essa formação social sobre um determinado tema torna-se uma prática discursiva acerca dessa identidade. Entre as obras da literatura brasileira, não raro, as mulheres são vistas como estereótipos,

segundo o modelo de uma sociedade consolidada na tradição do saber masculino, e esse modelo retratado corresponde à submissão e resignação feminina.

A dificuldade de levar a cabo o seu próprio discurso já foi enfrentada pelas primeiras escritoras que sentiram o que é escrever sobre si no universo povoado pelo discurso falocêntrico, afinal, a crítica literária era essencialmente exercida pelo homem, e essa mesma crítica tratou de inferiorizar a produção literária feminina justificando essa inferiorização com o argumento de que as mulheres não possuíam instrução, e também, não podiam dedicar-se com afinco à arte literária, pois tinham os seus afazeres domésticos e outros contratempos: “Em função dessa tradição cultural, a escrita feminina foi considerada pelos historiadores de literatura como uma escrita emocional, fechada, e pouco criativa no aspecto formal” (GIMENEZ, 2000, p. 68).

Na narrativa literária do século XIX a personagem feminina ocupa um espaço de exclusão ou inclusão, dependendo da forma como ela se coloca diante do espelho masculino: como reduplicação de sua imagem ou insistência da presença feminina (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p.58).

Devido a essa limitação claramente imposta pela crítica literária, muitas escritoras passaram a escrever textos que podiam ser lidos pelos seus maridos, sem que isso ameaçasse ou tentasse modificar a situação ou o meio em que viviam: a mulher, mesmo quando fala, repete o discurso de um outro e não o seu próprio (Castello Branco; Brandão, 1989, p. 55); outras, passaram a ter na igreja, através de seus artigos religiosos, um escudo de proteção contra uma crítica severa; outras ainda buscavam serem recomendadas por escritores já reconhecidos, no intuito de que esta recomendação lhes aferisse um certo grau de isenção por parte da crítica. Inserem-se nesse contexto aquelas produções literárias femininas

que refletiam a submissão das escritoras às expectativas estéticas de sua época, e justamente por tentarem atender a essas expectativas tiveram suas obras execradas pela crítica literária que as viam como obras sem qualidade estética alguma.

Muitas escritoras tiveram espaço para sua produção, mas esse espaço não garantiu a elas a permanência no circuito literário. Algumas começaram por falar da exclusão como um tema geral, que faz parte não só do universo feminino. No Brasil, podemos exemplificar tal situação ao nos depararmos com a cronista Nísia Floresta, que em sua crônica "Passeio ao aqueduto da Carioca" de 15 de julho de 1855, faz de forma recorrente, referências a problemas de ordem humanitária, abordando a questão das minorias da qual também faz parte.

No início do século, aparecem os primeiros periódicos femininos da república, e neles, o que se encontra é a imagem da mulher burguesa, urbana, registrada em sua vida doméstica, o que não deixa, porém, de ser um avanço, pois a mulher conquista um espaço público, até então, de domínio exclusivo do homem:

Dessa época, temos o legado de Narcisa Amália, nos seus versos que tratam da natureza e da pátria através do olhar feminino, além de Júlia Cortines que aborda a repressão do desejo, a dor da vida, a guerra entre o corpo e alma que alcança refúgio na poesia e Gilka Machado, discriminada por ser mulher e poeta, por ousar em seus poemas, por falar do desejo do próprio corpo, buscando a conciliação entre o espírito e a carne e marcando sua poesia de um erotismo feminino; Todas elas foram pioneiras na luta pela liberdade de expressar seus desejos na arte literária brasileira:

Neste tipo de produção literária, a voz da mulher manifesta-se de maneira diferente da do homem, trata-se da voz feminina com uma

literatura que lhe é própria, que reclama seus direitos e que tem seus próprios ritos (ANDRADE, 1986, p. 9).

Começa a surgir um discurso literário que pode ser chamado de discurso feminino, os olhares da mulher voltam-se para sua condição, para a imagem que representa na sociedade. São esses olhares sutis que tentarão ser traduzidos em uma linguagem sutilmente diferenciada, a começar pelos temas.

As produções literárias da década de 1920 podem ser consideradas como um processo de inovação quanto aos temas, porém, o padrão estético era ainda o lugar de reduplicação dos discursos produzidos até então:

Curiosamente, na década de 20, enquanto as mulheres se notabilizavam pela produção plástica, as escritoras continuavam a escrever como os homens de antes – adotando posturas de um romantismo, um parnasianismo ou um simbolismo tardio. Ou escreviam como mulheres, misturando tendências, mas desbravando um novo repertório temático, marcado pelo sensualismo vigoroso, quando então, eram vistas com reservas por esse mesmo público (GOTLIB, 2003, p. 1).

Na década de 1930, Rachel de Queiroz, tanto em seus romances quanto em suas crônicas, aborda o problema do domínio, independente de quem sejam os dominadores e dominados. Sobre o seu romance *O Quinze*, Graciliano Ramos declarou:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: - Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado (RAMOS, 1980, p.137).

Porém, o papel da mulher enquanto ser que rompe com os preconceitos sociais só aparecerá em 1937, quando a autora publica *Caminho de*

pedras, narrativa que conta a história de uma mulher que abandona o marido que não ama e se une a um outro homem, enfrentando as conseqüências de seu ato.

Ainda nesse período, aparecem os romances de Lúcia Miguel Pereira: *Maria Luiza* (1933), *Em Surdina* (1933), *Amanhecer* (1938). Em qualquer um deles a mulher não consegue experimentar momentos de felicidade, pois no primeiro a personagem comete adultério e refugia-se na religião; no segundo, a personagem não se casa, mas também não se sente satisfeita com a vida de solteira, e no último romance há uma mulher que vive em concubinato com um amigo, mas não é feliz.

Clarice Lispector se faz ouvir na busca da identidade feminina, inaugurando a hora do descentramento, da reflexão sobre eu x outro, sendo seu intimismo o contorno dado à impossibilidade de expressão. Suas obras são marcadas por um labirinto de auto-análise, por espelhamentos de eus:

E neste espelho do texto, espelho narcísico, emerge uma certa miragem da mulher: aquela tão conhecida nas produções e subproduções literárias. Enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou numa pretendida virtude, que a esculpi como amada, esposa e mãe, a mulher se torna uma heroína literária. Heroína que acaba se reduplicando no plano vivido e tornando-se modelo a seguir (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 17-18).

Na década de 1960 há a grande explosão de autoria feminina. De acordo com Hutcheon (1991, p. 89), foi nesses anos que ocorreu o registro, na história, de grupos anteriormente "silenciosos" definidos por diferenças de raça, sexo, preferências sexuais, identidade étnica, status pátrio e classe. A reação da mulher nessa década implica em contestação de autoridade, que por sua vez traz implícita a contestação contra o preconceito, o racismo, o imperialismo e também o capitalismo.

Foi na literatura que a mulher buscou encontrar o território proibido que lhe daria a saída da clausura através da linguagem e do pensamento. Mas em toda conquista se paga um preço, e as mulheres da geração de 1960, ao transgredirem as leis escritas que lhe proibiam o acesso à criação, perderam suas certezas, e tiveram que assumir o ônus de a partir daquele momento, darem conta de produzirem obras de autoria inédita. A partir daí, as personagens femininas, de cunho introspectivo, começam a avaliar e reavaliar o estado de inferiorização pertinentes à condição feminina da época e o discurso feminino, juntamente com outros, até então relegados a uma margem cultural, passam a ter voz e vez. É a procura da própria identidade feminina que se faz presente nas poesias, narrativas, ainda que seja uma identidade que hesita entre a consciência do seu aprisionamento e o desejo de libertação. Ao transgredir as normas de um universo fechado, a literatura de inscrição feminina passa a retratar nessa ousadia um outro preço que já não é mais o da indiferença, da falta de reconhecimento, agora, o mal que lhes acomete é o sentimento de culpa.

Chega-se então ao uso da máscara. O mascaramento se faz necessário diante do domínio masculino, diante da impossibilidade de comunicação entre universos ideológicos oponentes. Se o discurso feminino é caracterizado pela transgressão, a máscara, juntamente com a busca de uma identidade própria, passam a formar o repertório desse discurso.

A contradição entre o ser e o parecer sempre foi um dos olhares da criação literária em geral, mas é na duplicidade feminina, nas lacunas, silêncios, ruptura, reprodução e transgressão do código que a escrita da mulher se configura com uma força maior. O amor institucionalizado que pede espaço para as

aparências leva a mulher a uma fragmentação do seu eu que, geralmente, se faz presente em textos que falam de um ser que vivencia o estereótipo do casamento burguês, que por sua vez, coloca a mulher em uma condição de dependência e vulnerabilidade dentro de sua estrutura social específica, sendo a máscara nada mais que uma tentativa de manipular essa situação que fará parte de um repertório cultural de discursos femininos que oscilam entre a esposa/*femme fatale* e a esposa/dona de casa.

A década de 1990 é mais otimista. Nesse período, as personagens femininas não estão presas aos códigos morais e éticos e vivem sua sexualidade sob a égide do prazer. O discurso transgressor e libertário da sexualidade feminina assume um lugar de ressingularização da experiência erótica e propõe uma nova valorização ao que se entende por subjetividade e socialidade.

Todo texto é objeto de interpretação e de revelação de um discurso e em alguns textos surge a figura de um ser feminino que circula no imaginário literário e social. Na ficção literária, matéria privilegiada com suas lacunas, sentidos e significações, esses seres de papel ganham um estatuto de realidade ao tecerem um discurso permeado por diversas vozes na tentativa de dizer o indizível, ao usar a simbologia enquanto meio de significação, procurando atingir o além do signo, tentar construir o coletivo por meio da subjetividade, passar do texto ao discurso.

5 NÉLIDA PINÕN E MARINA COLASANTI: VOZES QUE SE CRUZAM EM UM MESMO CAMINHO: O DISCURSO FEMININO

5.1 NÉLIDA PINÕN

Nélida Pinõn nasceu em 3 de maio de 1937, no bairro de Vila Isabel no Rio de Janeiro. Jornalista, romancista, contista, professora, a escritora tem no conjunto de sua obra onze livros de ficção, sendo oito romances e três coletâneas de narrativas curtas. Tudo começou em 1961, quando a escritora publica *Guia mapa de Gabriel arcanjo*, livro que trata do tema do pecado, do perdão e da relação dos mortais com Deus através do diálogo entre a protagonista e seu anjo da guarda. Daí em diante, temas como a solidão humana, a religião, o mito, e a realização feminina, entre outros, passaram a fazer parte de sua produção literária. Já recebeu vários prêmios: Prêmio Walmap, pelo romance *Fundador* (1970); Prêmio Mário de Andrade, pelo romance *A casa da paixão* (1973); Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte e Prêmio Ficção Pen Clube pelo romance *A República dos sonhos* (1985); Prêmio José Geraldo Vieira, da União Brasileira de Escritores de São Paulo, pelo romance *A doce canção de Caetana* (1987); Prêmio Golfinho de Ouro, pelo Conjunto de Obras, conferido pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro (1990); Prêmio Bienal Nestlé, pelo Conjunto de Obras (1991); Medalha "Lazo de Dama de Isabel la Católica", pelo rei Juan Carlos da Espanha, em 1992; Prêmio Internacional de Literatura Juan Rulfo, o mais importante da América Latina e do Caribe, concedido pela primeira vez a uma mulher e a um autor de língua portuguesa (1995).

Depois do livro de estréia em 1961, seguiram-se *Madeira feita cruz* (1963), romance que trata da trajetória de Ana, uma mulher que entra em choque com a ideologia que lhe é imposta acerca de sua sexualidade, considerada marca do pecado original; Em *Tempo das Frutas* (1966), livro de contos, destaca-se “Breve flor”, narrativa que conta a história de uma menina que assume um comportamento diferente daquele esperado pela sociedade dando vazão ao desejo de descobrir novos horizontes, conduzindo a si mesma sem se curvar ao padrão de comportamento feminino idealizado socialmente; *Fundador* (1969), é o romance que põe em cena personagens históricos e ficcionais: três homens que constroem uma cidade na selva na esperança de ser aquela a terra prometida, o paraíso, na tentativa de construir um novo mundo. *A casa da paixão* (1972) é romance no qual a escritora aborda o tema do desejo e da iniciação sexual, traz para a narrativa a questão da sexualidade normatizada dentro dos limites do casamento com fins de reprodução e questiona a ilegitimidade do desejo sexual. Na coletânea de contos intitulada *Sala de armas* (1973), a condição feminina é abordada em vários contos, entre eles, “Colheita”: um homem, uma mulher, um relacionamento que os enche de plenitude. Porém, um dia, o marido parte em busca de novas descobertas, e a mulher permanece fiel à espera da volta de seu amado. Anos depois, ele volta e tenta traduzir para a mulher o mundo que conhecera em suas andanças, mas a mulher rejeita suas histórias, assume a palavra e começa a narrar, de maneira fascinante, sua rotina doméstica. O marido, na tentativa de viver a mesma experiência da esposa, pega a vassoura e começa a limpar a casa em um desejo desesperado de captar o prazer vivenciado pela mulher na realização de suas tarefas rotineiras, descritas com tanto encantamento por ela; *Tebas do meu coração*

(1974), romance publicado em plena época de ditadura militar cujos personagens apresentam-se como seres frustrados, amargos, que não conseguem estabelecer uma comunicação com o Outro, não vivem em comunidade e não formam família; Em *A força do destino* (1977) a escritora faz uma paródia da ópera homônima composta por Giuseppe Verdi e traz para a discussão o poder, representado pela nobreza, pelo exército e pelo clero; *O calor das coisas* (1980), coletânea de narrativas curtas que tratam de conflitos existenciais, da opressão, e no qual está incluído o conto "I love my husband" que aborda a oposição entre o discurso do senso-comum e o discurso da mulher. Em 1984 publica *A república dos sonhos*, obra autobiográfica que narra a saga de uma família enraizada na Galiza que emigra para o Brasil. *A doce canção de Caetana* (1987), romance de denúncia no qual a escritora faz uma incursão ao universo de uma cidade do interior, Trindade, à época da mentira do milagre brasileiro, no começo dos anos 70. Em *O pão de cada dia* (1994), Nélida Piñon empreende, em forma de fragmentos, uma reflexão profunda sobre as inquietações do homem; Finalmente, *Roda do Vento* (1996), romance infanto-juvenil.

Em 27 de julho de 1989 entrou para a Academia Brasileira de Letras, reduto de escritores masculinos, ocupou a Cadeira n. 30, na sucessão de Aurélio Buarque de Holanda e, em 5 de dezembro de 1996 assumiu a presidência da Casa de Machado de Assis. Tornou-se a primeira mulher a ocupar a presidência em 100 anos de existência da Academia.

Segundo Zolin (2003), a obra de Nélida Piñon é considerada uma escritura experimentalista, de difícil acesso ao público, porque sua linguagem é marcada pela ambigüidade, pela enunciação do silêncio, pela polissemia e pelo

enigmatismo. Para Coelho (1993), a escritora dirige sua escrita para mundos proibidos, investe contra sistemas estratificados, recusa as sintaxes consagradas, e a junção de todos esses elementos resulta em um trabalho estético de grande valor.

Para a escritora, a palavra é aquela que mais diretamente consegue aproximar o homem de si mesmo, quer diante dos seus problemas individuais, quer frente às suas mais dramáticas contradições enquanto ser social, político, cultural e economicamente determinado.

5.2 MARINA COLASANTI

Marina Colasanti nasceu em 1937, em Asmara, Etiópia. Morou durante onze anos na Itália e, desde então, vive no Brasil. Sua produção literária é extensa e compreende dois tipos de público, o adulto e o infantil. Suas principais obras são: *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1978); *Uma idéia toda azul* (1978); *A menina arco íris* (1984); *Lobo e o carneiro no sonho da menina* (1985); *E por falar em amor* (1985), livro que aborda as formas masculina e feminina de amor e os problemas que ocorrem quando essas duas formas de amar são tratadas como iguais; *O verde brilha no poço* (1986); *Contos de amor rasgado* (1986); *O menino que achou uma estrela* (1988); *Um amigo para sempre* (1988); *Aqui entre nós* (1988); *Será que tem asas?* (1989); *Ofélia, a ovelha* (1989); *Intimidade pública* (1990); *A mão na massa* (1990); *Entre a espada e a rosa* (1992); *Cada bicho seu capricho* (1992); *Rota de colisão* (1993); *De mulheres, sobre tudo* (1993); *Ana Z., onde vai você?* (1994); *Um amor sem palavras* (1995); *O homem que não parava de crescer* (1995); *Eu sei mas não devia* (1995); *Histórias de amor* (1997); *Longe como*

o meu querer (1997); *Gargantas abertas* (1998); *O leopardo é um animal delicado* (1998), coletânea de contos na qual se destaca “As regras do jogo: conto que mostra o envolvimento de um homem casado com outra pessoa, pela Internet; *Esse amor de todos nós* (2000); *Penélope manda lembranças* (2001); *A amizade abana o rabo* (2001); *A casa das palavras* (2002) e *Aventuras de Pinóquio – histórias de uma marionete* (2002).

Recebeu o Prêmio Jabuti com *Rota de Colisão* (1993), *Ana Z., onde vai você* (1994) e também por *Eu sei mas não devia* (1995). Em 1997, conquistou o Prêmio Norma Fundalectura, um dos mais importantes da América Latina, com o livro de contos *Longe como o meu querer*.

As personagens femininas de Marina Colasanti desempenham papéis e ocupam espaços sociais que revelam uma visão quase essencialista do gênero. A mulher pode ser a princesa, a rosa, a sereia, a tecelã, a rainha, a prostituta, a aldeã, a esposa, a mãe ou a amante. A escritora trata de questões substantivas, como o amor e a morte, o preconceito, o desafio, a competência, a maternidade. Esse universo temático, em volta do ser feminino, transforma suas narrativas na história de todas as mulheres, em textos entrelaçados por uma ideologia e escritos em uma linguagem burilada por elementos lexicais, sintáticos e coesivos que significam, que preenchem lacunas, que dão voz ao que está silenciado.

A obra de Marina Colasanti é permeada por dois grandes temas: a opressão exercida sobre a mulher e a educação das crianças. Seus textos estão em sintonia com os tempos modernos que prenunciam a busca da identidade do ser humano, em especial, a mulher.

As mulheres tentaram a passagem da fronteira do mundo dos homens, arrastando, escondidas, as raízes plantadas em casa. Adotaram estilos de vida masculinos sem que os homens se feminizassem. Assim ficaram, entre dois mundos, compatibilizando estilos de vida e modos de comunicação diferentes, recebendo da sociedade uma ordem esquizofrenizante: seja homem e seja mulher. E foi assim que o sonho de igualdade tropeçou no impossível. Porque a um homem se pede que seja única e exclusivamente homem, aquele que representa a regra e o padrão face ao qual a mulher deve ser ao mesmo tempo igual e diferente. Mas ninguém pode ser, ao mesmo tempo, si mesmo e o Outro (OLIVEIRA, 1991, p. 13).

6 O FAZER ENUNCIATIVO NO DISCURSO FEMININO

6.1 O DISCURSO FEMININO EM “I LOVE MY HUSBAND”

O estar no mundo, os espaços e conflitos familiares, as frustrações e repressões são temas recorrentes nas narrativas de autoria feminina do final do século XX, principalmente na década de 1980 e 1990. Essas narrativas apresentam-se sob a forma de um discurso lacunar, interrogativo, labiríntico e fragmentado, justamente por refletir a posição marginal da mulher na sociedade.

O universo feminino é povoado por uma série de arquétipos, e o casamento é uma das experiências humanas que vem sendo repetida durante muitas e muitas gerações, inserindo-se no inconsciente coletivo como uma prática que conduz à felicidade eterna. Nos contos de fada, a princesa ou moça pobre que se torna princesa passa por várias provações, percorre um caminho que a sociedade patriarcal lhe reserva, caminho que a leva à realização por meio do casamento que representa uma sociedade conjugal, onde quase sempre a mulher adota o nome e junto com ele, quase tudo que pertence ao mundo do seu cônjuge.

O casamento é um acontecimento social em que são celebradas a família e a perpetuação da espécie. Por mais que a sociedade mude, este acontecimento social continua cercado de fantasias que vão desde os trajes dos noivos até a máxima de que a partir de então tudo será diferente, a felicidade será constante e durará para sempre.

O conto “I love my husband” pode ser inserido no repertório cultural de discursos femininos e está impregnado de intenção crítica que se configura no jogo narrativo que traz para a cena a célula familiar, uma rede de relações que impõe valores ilusórios, condiciona a personagem à busca da felicidade no quadro familiar e apresenta uma busca cujo resultado é o fracasso. A estabilidade familiar é sinônimo de prisão dourada, da qual só é possível sair em momentos de devaneios que acabam por levar a personagem a uma reflexão sobre sua percepção de mundo e sobre a idéia que fazia de si. Ela ousa fazer um levantamento melancólico da vida metódica e remota que levava até então. Teve a coragem de, pelo menos por alguns instantes arrancar a máscara, o que facilitou entender sua condição. Porém, ao final do conto, ela retorna ao estado inicial de mulher que ama o marido, mas consciente de que esse amor está ligado à opção de ver o mundo pelos olhos da sociedade, a mesma que lhe apresentou motivos para que, anos antes, optasse pelo casamento, por tudo o que esse ato representava socialmente.

A porta de entrada para entendimento do texto como um enunciado que trata da questão feminina é o próprio título: em outra língua pressupõe submissão cultural, em forma de clichê que solicita uma reflexão: I love my husband/ Eu amo meu marido, frase que se constitui em um discurso marcado, já-dito:

O título do conto figurar em outra língua é marca evidente de heterogeneidade discursiva; em inglês, reitera o clichê e o efeito de sentido de conotação irônica, na medida em que remete a uma dupla associação: à submissão da mulher em relação ao marido, e à submissão da língua portuguesa ao idioma e cultura do norte-americano, ambos saberes culturais compartilhados (CRUVINEL, 2001, p.97).

O próprio título infere uma citação de autoridade e nele está presumida a ausência de um enunciador. De acordo com Maingueneau (1993, p.

100), em enunciados já conhecidos por uma grande coletividade, ocorre uma ausência de um locutor, pois nesse fenômeno enunciativo, o lugar do enunciador pode ser ocupado por qualquer sujeito da enunciação. E é essa a primeira marca de alteridade percebida no conto. O título já anuncia o discurso do Outro, um discurso que circula socialmente e que pode não ser o assumido pela voz que o cita. Em forma de frase declarativa “I love my husband”, o título do conto configura-se em estatuto de verdade que reflete o sentido de um enunciado já-dito, cristalizado. No jogo de silenciamento, o primeiro parágrafo será a primeira pista que marca a dissimulação, a contestação do que então parecia uma declaração de amor da enunciadora ao marido.

O texto de Pinõn (1989), escrito em primeira pessoa, trata do impasse vivido por uma mulher que se situa entre representar o papel que dela se espera socialmente e assumir a condição de alguém que não se sente feliz com a situação que vive em seu casamento. A personagem pertence a uma estrutura social específica: classe média alta; é uma personagem considerada alienada, metáfora do estereótipo feminino enquanto um ser inconstante emocionalmente, artificial, cujo imaginário é povoado por temas cinematográficos, e ao mesmo tempo, tem a consciência cerceada pelo senso-comum. Seu papel, de acordo com a sociedade, é mostrar um bom desempenho na função de esposa, conforme as expectativas sociais, fundadas na harmonia da vida doméstica, abdicando-se de si mesma e de seus interesses em prol de um casamento. As atividades diárias, como fazer o café, arrumar o nó da gravata do marido, sorrir para encorajá-lo a enfrentar a luta do dia-a-dia, arrumar os objetos da casa, marcam sua inserção no espaço doméstico e é no âmbito do lar que a mulher será o suporte de sucesso para o

mundo exterior do marido. A identidade da personagem é fundada no esquecimento de si em benefício do outro. O lugar que ocupa na sociedade está determinado pelo sentido que adquirem as atividades por ela exercidas, em função do homem. O privado, espaço da mulher, o público, lugar de instauração da figura masculina que faz do homem alguém que é cumprimentado pelo “esforço de criar olarias de barro, todas sólidas e visíveis” (PINÕN, 1989, p. 53), enquanto a mulher é saudada por alimentar este homem, e dele é a sombra. A enunciação revela o modelo cultural do masculino e do feminino em uma determinada classe social, em um determinado tempo. O casamento e a família constituem-se em elementos de ostentação social, algo para ser mostrado e o esforço do marido em buscar o alimento farto não tem como finalidade o fortalecimento do núcleo familiar, e sim a exibição social: “rio para que saia mais tranqüilo, capaz de enfrentar a vida lá fora e trazer de volta para a sala de visita um pão semprequentinho e farto” (PINÕN, 1989, 59). O pãoquentinho e farto não é trazido para a cozinha, nem para a sala de jantar, mas para a sala de visita, local relacionado semanticamente às práticas sociais, ao convívio em sociedade. O verbo rir, no presente do indicativo, marca uma ação habitual que dá pistas sobre o que o casamento tem representado na vida da protagonista: uma rotina.

No conto representa-se a fragmentação do eu, ora enquanto sujeito autônomo, ora sujeito-objeto: “não quero meu esforço confundido com um líquido frio que ele tragará como me traga duas vezes por semana, especialmente no sábado”. (PINÕN, 1989, p. 53); “eu era o mais delicado fruto da terra, uma árvore no centro do terreno de nossa sala, ele subia na árvore, ganhava-lhe os frutos, acariciava-lhe a casca, podando seus excessos” (PINÕN, 1989, p.57). O esforço na tarefa diária de

fazer o café é colocado no mesmo nível do relacionamento sexual do casal e a mulher é tratada como objeto. Nas duas situações a recuperação de um discurso marcado socialmente sobre o papel da mulher, o de servir o marido. O sexo como mais uma tarefa doméstica a ser cumprida pela mulher. Situação reiterada no fato da mulher comparar-se a uma árvore ornamental, uma árvore da qual o marido colhe os frutos, porém esse ato é superficial, não consegue ir além, as carícias do homem e os excessos da mulher não vão além da casca da árvore. O uso lexical da palavra *casca* recupera a situação de superficialidade já apresentada pela enunciativa ao falar do pão quentinho trazido para a sala de visita, local em que a enunciativa afirma estar a árvore podada pelo marido. O verbo *podar* também é mais uma pista sobre a condição feminina da enunciativa frente à vida conjugal que leva.

O enunciativo é um sujeito anônimo, o que dá ao discurso um caráter de realismo e uma possível identificação com um determinado grupo de mulheres que vivem a experiência da opressão que se espalha nas relações amorosas. A invasão do subconsciente, o fluxo da memória da personagem, já significam em si a descontinuidade, o caótico e também representa uma outra voz: a do seu inconsciente. O marido descrito pela enunciativa não escapa ao modelo instituído pelo patriarcalismo: um homem voltado para o seu mundo particular, automatizado pela rotina da vida. O relacionamento com a esposa traz a marca do artificialismo e caracteriza-se pela ausência de companheirismo e diálogo e ao contrário da mulher, não demonstra qualquer sinal de insatisfação com o casamento que vive, segue construindo o seu mundo seguro, sólido e visível. Novamente uma referência à cristalização de um discurso da sociedade: o casamento como sinônimo de

segurança; a solidez que associa a relação conjugal ao patrimônio do casal e a visibilidade representando o mundo de aparências em que vive a enunciativa.

Outros estereótipos masculinos aparecem no enunciado na forma de fluxo de consciência da enunciativa como no momento em que se decide por uma “aventura africana” tendo como parceiro Clark Gable que, de joelhos, lhe pede seu amor, depois um pajé, com pêlos fartos no peito, que lhe salva a vida. A enunciativa traz para a cena imagens estereotipadas de um homem que pode ser um sedutor, um galã, ou um homem selvagem com o símbolo da masculinidade estampada no peito; estereótipos masculinos reforçados socialmente e difundidos pela mídia. A imagem de Clark Gable, enquanto referência às cenas cinematográficas norte-americana é subvertida em relação ao estereótipo da relação homem-mulher, pois é a mulher que domina, sendo o homem o dominado. Ao subverter o discurso cinematográfico do papel masculino, a enunciativa revela, com esse mecanismo discursivo, uma forma de contestação ao discurso presente na mídia sobre o papel do homem que seduz, sai à caça e impõe o seu poder de dominação:

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. [...] Com a saúde nos dedos, da minha boca parecia sair o sopro da vida e eu deixava então o Clark Gable amarrado numa árvore, lentamente comido pelas formigas (PINÓN, 1989, p. 56).

Ao optar pelo estereótipo masculino inserido no personagem Clark Gable e na figura do homem selvagem, a enunciativa aponta o que se quer questionar, subvertendo a ordem estabelecida ao deixar o homem forte e viril amarrado e comido pelas formigas. Pelo sentido de negação e ridicularização desse discurso estereotipado sobre o homem, o procedimento usado pela enunciativa pode ser

considerado paródico e sinaliza a inércia feminina diante da realidade. A intertextualidade em relação a outro gênero narrativo, o cinema, serve como pano de fundo do desejo delirante da mulher de ter um embate frontal e definitivo com o marido que ela não consegue concretizar na vida real. Tanto a paródia como a intertextualidade são marcas da polifonia presente no discurso feminino, no embate entre várias vozes, entre elas a da sociedade, a da mídia e a do subconsciente da enunciativa.

A polifonia pode ser definida como o conjunto de várias vozes presentes em um discurso, portanto uma forma de interdiscurso. No conto “I love my husband”, o sujeito enunciativo organiza o seu discurso a partir de outros discursos, trazendo-os para a materialidade lingüística, reorganizando-os e deixando marcas de sua posição em relação a esses discursos retomados.

Vários são os momentos em que outros discursos são recuperados. No discurso trabalhista, proferido na voz do marido, levanta-se a questão dos papéis sociais do homem e da mulher na década de 1980. De um lado, o homem, o provedor, responsável pelo alimento da família “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” (PINÓN, 1989, p.55) e de outro, a mulher, a dona de casa que cuida dos afazeres e da economia doméstica, excluída do mercado de trabalho e que vive à sombra do sucesso do marido “e é por isto que sou a sombra do homem que todos dizem eu amar” (PINÓN, 1989, p. 53). Os papéis sociais são reforçados também pelo discurso econômico incorporado pela protagonista: “rio para que ele saia mais tranqüilo, capaz de enfrentar a vida lá fora e trazer de volta para a sala de visita um pão

semprequentinho e farto (PINÕN, 1989, p.53)”; “ao contrário, através da certeza do meu amor, proclama que não faço outra coisa senão consumir o dinheiro que ele arrecada no verão” (PINÕN, 1989, p. 54); “ele parece perdoar-me à distância, aplaude minha submissão ao cotidiano feliz, que nos obriga a prosperar a cada ano” (PINÕN, 1989, p. 60). Em todos esses momentos, evidencia-se a configuração de situações típicas presentes em discursos que tratam da família e dos papéis sociais dos membros dessa família: um casal em que o homem trabalha fora e a mulher em casa, o casamento como uma sociedade que tem como fim o sucesso econômico e uma elevada posição social. E diante destes argumentos não há o que se discutir, o que se pensar em uma relação. Não interessa o conflito pelo qual a protagonista passa, pois o importante é manter as aparências, ser submissa, cumprir o seu papel de cuidar das economias domésticas, enfim, prosperar junto com o marido, manter com ele um tipo de sociedade que é confirmada na presença do discurso jurídico civil: “o que mais quer mulher, não lhe basta termos casado em comunhão de bens?” (PINÕN, 1989, p. 54), discurso que confirma o casamento enquanto sociedade constituída para cuidar de um patrimônio que pertence ao marido e o fato de a mulher ter uma participação nessa sociedade parece ser motivo suficiente para que ela se contente com o que tem, não reclame, e que fique satisfeita por fazer parte de um mundo institucionalizado. É o discurso de gênero que circula na sociedade: o homem é responsável pelo sustento, sendo o guardião do patrimônio familiar, é o chefe da família, “o cabeça do casal” e parece natural aos olhos da sociedade, que muitos homens burlem suas declarações de bens para, na hora da separação judicial, não dividirem igualmente o patrimônio que julgam ser fruto apenas do seu esforço e sobre o qual a mulher não tem direito.

Em outro trecho, constata-se novamente essa recorrência, só que agora na voz da enunciadora entrecortada pelo discurso indireto. A mulher parece concordar com o discurso do marido; porém, no final do parágrafo, a ironia revela a frustração feminina diante dessa situação:

Falou-me das despesas mensais. Do balanço da firma ligeiramente descompensado, havia que cuidar dos gastos. Se contasse com a minha colaboração, dispensaria o sócio em menos de um ano. Senti-me feliz em participar de um ato que nos faria progredir em doze meses. Sem o meu empenho, jamais ele teria sonhado tão alto. Encarregava-me eu à distância de sua capacidade de sonhar. Cada sonho do meu marido era mantido por mim. E, por tal direito, eu pagava à vida com cheque que não se poderia contabilizar (PINÕN, 1989, p.57).

O discurso de gênero configurado pela voz que fala sobre a mulher, traz para o enunciado a voz da sociedade que prenuncia a mulher enquanto objeto pertencente ao marido: “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” (PINÕN, 1989, p. 54). Quando a enunciadora traz esse discurso do marido para a cena, tem-se uma estratégia argumentativa própria da interdiscursividade, pois no discurso indireto livre mesclam-se as vozes de dois enunciadoreis: a mulher e o marido. O ponto de vista do marido é, no enunciado, uma forma da mulher questionar esse comportamento da sociedade, essa formação discursiva que tem a mulher como pertencente ao marido, questionamento que é confirmado na seqüência seguinte: “... a idéia de que eu não podia pertencer-me [...] provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa” (PINÕN, 1989, p. 54-5). A declaração do marido de ser o dono da mulher faz com que a protagonista sucumba ao pseudo-conformismo que relatara em seu cotidiano até aquele momento. E então, ela passa a fazer uma revisão de sua vida, de sua

existência, e a partir daí surge uma reação concretizada na menção da palavra “futuro”, a invasão de um espaço semântico que não lhe cabia, pois o futuro pertencia à alçada do marido. Ao relatar sua expectativa no dia do casamento, a enunciativa constata, claramente, o tratamento diferenciado na educação sexual de homens e mulheres:

... e 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 (PINÕN, 1989, p.58).

O fato de usar o verbo sussurrar na terceira pessoa do plural, indeterminando o sujeito, é uma referência ao local de origem desse discurso: a mesma sociedade que, silenciosamente, impõe-lhe seus valores, determina o seu papel dentro do casamento ditando-lhe as regras dessa sociedade conjugal.

A falta de autonomia da mulher aparecerá novamente no texto, na voz do pai da protagonista como representante da ordem social estabelecida a qual a mulher precisa obedecer: “só envelhece quem vive, disse o pai no dia do casamento. E porque viverás a vida do teu marido, nós te garantimos, através, deste ato, que serás jovem para sempre” (PINÕN, 1989, p.58). O uso do verbo no futuro do presente, no modo indicativo, pressupõe uma certeza, espécie de referência ao modo como a enunciativa viverá, e quem promete essa juventude é a sociedade, representada pelo pronome “nós”, proferido pelo pai. Em forma de silenciamento, pode-se recuperar a formação discursiva na qual uma mulher que não opta pelo casamento tende a envelhecer sozinha. As palavras do pai reúnem um conjunto de motivos para a escolha que fizera: casar. Trata-se de motivos ineficazes, que apenas representaram uma desculpa para camuflar sua escolha, pois a outra opção

também seria possível, fato que é o motivo de sua angústia: saber que houve e há uma outra opção, enfim, que sempre é possível mudar. Porém, sua escolha teve como parâmetros os valores da sociedade, do mundo, valores que, embora ela questione, não consegue negá-los. Através do fluxo da consciência, ela recupera os motivos que a levaram a esse casamento, motivos da sociedade e não seus, e ainda são esses mesmos motivos do Outro que a fazem permanecer na situação de mulher aparentemente feliz. Através do jogo da linguagem revela-se o abismo existente entre a identidade da mulher e o papel que se espera que ela represente na sociedade; trata-se da construção da imagem sobre “o terreno insólito da conciliação entre o ser e o parecer, a essência e a máscara, o desejo e o pudor”. (ZOLIN, 2003, p. 118).

A máscara social é representada, no enunciado, pelo uso da maquiagem feminina. A enunciativa questiona se o que a faz sentir-se mulher são apenas as unhas pintadas de roxo ou as tintas de guerreira usadas no rosto. E nem mesmo o espelho consegue dar uma resposta a esse questionamento, pois a imagem feminina diante do marido, da sociedade, do pai, da mãe, dos amigos, é uma imagem formada por eles e na qual a enunciativa nem sempre se reconhece. Mesmo ao olhar para si, através do espelho, a imagem que a mulher vê, passa pelo olhar do Outro:

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. Como o pai, também ele responde pela minha eterna juventude. (PINÓN, 1989, p. 60).

É pelo olhar do marido que a mulher se vê no espelho e nem mesmo na imagem refletida ela consegue ver a si mesma com o seu olhar. Mesmo tendo

consciência de que a imagem refletida é a errada, que não corresponde à realidade, pois é filtrada pelo olhar do marido que indica o que ela deve ver ou não:” de repente, o espelho pareceu-me o símbolo de uma derrota que o homem trazia para casa e tornava-me bonita” (PINÕN, 1989, p. 55), a enunciadora acaba assumindo a imagem idealizada pelo Outro e não consegue buscar um verdadeiro confronto com a sua identidade.

Tanto o pai como o marido, esperam que a mulher corresponda à imagem de mulher, que eles, em consonância com a ideologia patriarcal dominante, entendem como sendo a ideal. O casamento, na trajetória da personagem, representa transferência de tutela: dos ideais patriarcais do pai, ela passa a ser tutelada pelos ideais patriarcais do marido:

... já viu, filha, que coisa mais bonita, uma vida nunca revelada, que ninguém colheu senão o marido, o pai dos teus filhos? [...] Vinha-me a certeza de que ao não se cumprir a história da mulher, não lhe sendo permitida a sua própria biografia, era-lhe assegurada em troca a juventude (PINÕN, 1989, p. 58).

Ao acreditar que o casamento seria seu porto seguro, a personagem capta os valores da sociedade e, a partir de então, dedica sua “biografia” em prol do marido e da família: “as mãos do marido me modelariam até os meus últimos dias...” (PINÕN, 1989, p.59).

A submissão às regras sociais aparece também em um outro momento no qual a protagonista apresenta-se excluída da construção do patrimônio do casal e, portanto, sujeita às convenções sociais:

O que mais quer mulher, não lhe basta termos casado em comunhão de bens? E dizendo que eu era parte do seu futuro, que só ele, porém tinha o direito de construir, percebi que a generosidade do

homem habilitava-me a ser apenas dona de um passado com regras ditadas no convívio comum (PINÕN, 1989, p. 54).

O conto de Nélida Pinõn em duas ocasiões explícitas retoma outros discursos: é a heterogeneidade mostrada apresentada também em forma de interdiscurso: em um primeiro momento, tem-se a referência aos livros de Gilberto Freire. A protagonista, mostra a imagem do marido como um homem que sonha com casas grandes, enquanto a ela, cabe o papel de contribuir, de maneira indireta, para esse processo: “a mim 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” (Pinõn, 1989, p. 59). O marido sonha não com um lar, mas com casas grandes, senzalas, mocambos: Segundo “uma clara referência ao capítulo histórico da escravidão, à divisão do poder entre senhores e escravos mediante a divisão do espaço, relacionado-o à condição da mulher, escrava do homem e do lar” (CRUVINEL, 2001, p. 99). Trata-se, segundo a autora, de uma concepção que vem do conhecimento partilhado transformado em clichê.

A enunciadora mostra sua condição de exclusão no processo político e econômico do país, o que lhe é imposto não por falta de capacidade, pois cita três obras que retratam a formação da identidade brasileira: Casa Grande e Senzala (1933), Sobrados e Mocambos (1936) e Ordem e Progresso (1959), o que marca o lugar de onde fala; é alguém que tem instrução, leitura, conhece a história de seu país, porém, não participa ativamente da construção da identidade de sua nação, até mesmo porque não encontrou sua própria identidade. Há uma semelhança entre mulher e nação, ambas subjugadas a repetir o discurso do Outro. As referências à falta de identidade cultural do país estão sutilmente marcadas pelo

título do conto em outra língua e pelo imaginário feminino povoado por personagens cinematográficos da cultura norte-americana.

Uma outra forma de interdiscursividade aparece no texto: a retomada da fábula da cigarra e da formiga, em que, novamente as relações interdiscursivas mostram que a protagonista, de forma irônica, considera-se a cigarra, consumista, inseqüente, enquanto o marido é apontado como símbolo da razão, aquele que trabalha no verão para ter como manter a si e a família durante o inverno: “ao contrário, através da certeza do meu amor, proclama que não faço outra coisa senão consumir o dinheiro que ele arrecada no verão” (PINÕN, 1989, p. 54). Nessa citação vem implícita uma constatação de que a mulher é excluída do mercado de trabalho, porém, está inclusa no sistema capitalista enquanto imagem estereotipada da consumidora.

A retomada de provérbios é uma outra estratégia discursiva presente no texto de Nélida Pinõn. Segundo Maingueneau (1993), esse mecanismo discursivo caracteriza-se como um enunciado proferido por um locutor na tentativa de validá-lo, pois ao recuperar o provérbio, este é retomado como eco mostrando uma coincidência de pensamento entre quem o profere e uma determinada coletividade.

O primeiro provérbio a ser recuperado é “a palavra vale prata, o silêncio vale ouro”. No momento em que há a referência a este provérbio, a protagonista parece estar diante de um dilema: questionar ou calar-se diante da situação angustiante em que vive. Tudo o que lhe foi dito sobre o casamento não corresponde à realidade na qual vive, e ter acreditado no discurso da sociedade sobre o que seria sua vida após o casamento foi uma atitude ingênua: “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“ (PINÕN, 1989, p. 58-9). O pai havia lhe prometido que o casamento garantiria a ela uma vida bonita, a juventude eterna, porém, as promessas não se concretizaram. Na afirmação de que “os ensinamentos paternos sempre foram graves, ele dava brilho de prata à palavra envelhecimento” (PINÕN, 1989, p.58), é possível, considerando todo o contexto do conto, perceber que a ironia permite uma outra leitura: a de que, se o pai tivesse se calado em vez de tentar convencê-la sobre as vantagens do casamento, esse silêncio, para ela, teria o valor de ouro. Depois de ter se protegido durante tanto tempo recorrendo aos valores morais sustentados pelo casamento, agora se percebe angustiada buscando respostas para os espaços vazios de sua vida.

Um outro momento em que se pode retomar um provérbio é aquele no qual a protagonista percebe os seus questionamentos como frutos de insensatez, e, relaciona esta situação ao fato de não trabalhar, de não ter uma ocupação. O provérbio popular aí presente é: “mente vazia, oficina do diabo”: Este significado aparece nas seguintes palavras: “claro que estes desatinos me colhem justamente pelo tempo me que sobra” (PINÕN, 1989, p.66), uma outra referência à exclusão feminina do mercado de trabalho.

A enunciativa afirma que cada sonho de seu marido era mantido por ela, fazendo uma clara referência ao dito popular, à voz comum, ao imaginário coletivo, ao clichê segundo o qual “por trás de um grande homem há sempre uma grande mulher”. Porém, na seqüência, há uma constatação melancólica, a de que “por tal direito, eu pagava à vida com cheque que não se poderia contabilizar” (PINÕN, 1989, p. 57). Se os provérbios, slogans e até mesmo clichês são tidos como verdades absolutas encontradas na formação discursiva de uma sociedade, a

enunciadora do conto “I love my husband” parece ter outro objetivo ao fazer uso dos provérbios: não considerá-los como algo inquestionável, mas sim chamar a atenção para certos clichês que se estabelecem na sociedade sobre a mulher e que não correspondem à realidade vivida por ela.

A exclusão feminina aparece em vários momentos do texto; em um deles, no entanto, fica marcada a exclusão da enunciadora da própria construção da família: “... 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” (PINÓN, 1989, p.59). A ironia marcada pelo grau do adjetivo, pelo uso do advérbio de dúvida e pela referência ao universo familiar construído pelo marido, coloca a mulher na situação de exclusão; ela não colabora efetivamente para o sustento da casa, também não tem esperanças e nem fé nessa sociedade conjugal enquanto sinônimo de família.

A figura do marido é algo constante e forte na vida da mulher e contribui para sua anulação enquanto sujeito que questiona sua identidade, a construção de sua história de vida, dos seus conceitos de liberdade e do que implica a dissolução de seu casamento. A enunciadora capta essa dependência. Tudo isso corrobora para o fato de a mulher não conseguir apropriar-se do seu discurso e acabar optando pela constante assimilação do discurso do Outro:

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 que deverei precisar ao longo da vida. Não tenho que assimilar um vocabulário incompatível com o meu destino, capaz de arruinar meu casamento (PINÓN, 1989,p.59).

Além da assimilação do discurso do Outro, a voz enunciativa nega o discurso feminino e sua ideologia ao afirmar que, com o tempo, aprendeu que sua consciência está a serviço do marido e da sua própria felicidade, mesmo que sua consciência lhe traia, fazendo com que ela procure alternativas para suportar a realidade. Ela não precisa sentir-se culpada, pois tudo isso faz parte de sua natureza feminina e cabe ao marido a tarefa de podar-lhe os excessos, de trazer-lhe de volta não para a realidade em que vive, mas para o sonho de ter os olhos brilhantes e sorrir junto com o marido ao comer uma torta de chocolate. O estereótipo da mulher enquanto ser sonhador é confirmado na causa apontada pela protagonista para os seus devaneios: a natureza feminina faz com que ela vá ao fundo do mar, porém a volta ao mundo real resulta em um outro sonho, o de se contentar com a simplicidade da vida representada pela imagem do casal comendo uma torta de chocolate.

O conto de Nélida Pinõn representa um discurso alicerçado em um entrecruzamento de vozes de efeito irônico. A ironia pode ser definida como um ato polifônico, pois se constitui em um jogo no qual o enunciador invalida o enunciado, ao mesmo tempo em que o constrói. Na ironia, o Outro é desqualificado, e o discurso torna-se ambíguo, ficando entre o que é assumido e o que é rejeitado. O enunciador, no seu jogo irônico, desconstrói os valores que são tidos como verdadeiros e absolutos pela sociedade; de outro lado, é próprio do co-enunciador ficar na dúvida entre o que validar neste discurso. Enquanto efeito de sentido, a ironia conta com a participação efetiva do enunciatário que, compartilhando com o enunciador de uma mesma formação discursiva, poderá reconhecer esse discurso pelo seu avesso:

Se o processo da ironia conta com a conivência, a cumplicidade do enunciador-enunciatário, ao sublinhar os discursos que estão sendo ironizados, o produtor procura demonstrar que eles são indesejáveis não apenas para ele, mas necessariamente para o enunciatário que foi qualificado pelo contrato de cumplicidade que o próprio discurso foi estabelecendo (BRAIT, 1996, p. 197).

A ironia é um dos procedimentos discursivos que necessariamente recorre à presença do Outro na construção de sentido de um enunciado, pois este Outro precisa estar inclinado a perceber a negação implícita, o avesso contido no momento da enunciação. Daí ser necessário, nesse tipo de discurso, que haja um espaço comum compartilhado: “o jogo irônico conta unicamente com a linguagem para se insinuar; isso significa que os elementos lingüísticos discursivos mobilizados dizem respeito ao imaginário e à cultura de uma comunidade” (BRAIT, 1996, p. 42). Há em todo o texto de Nélida Pinõn, a instauração de um procedimento discursivo que demonstra uma certa subversão ao discurso que circula socialmente sobre o papel feminino na sociedade, sobre o casamento.

Em “I love my husband”, há um indício de que o enunciado está permeado por negações implícitas, o que já pode ser percebido no primeiro parágrafo, quando a enunciativa afirma: “eu amo o meu marido” (PINÕN, 1989, p. 53); porém, ao descrever a reação do marido pelo fato de ela bater-lhe a porta do banheiro para que ele se apresse, utiliza as seguintes expressões: “ele grunhe com raiva e eu vocifero com aflição”, (PINÕN, 1989, p. 53), frase em que tanto o verbo “grunhir” como “vociferar” estão relacionados ao universo semântico do grito. Grunhir é encontrado nos dicionários como grito que se assemelha ao do porco, e vociferar, proferir em voz alta, falar com ira. Os dois verbos apresentam conotações contrárias às que se espera culturalmente de duas pessoas que se amam e a enunciativa

prosegue na estratégia de alertar o enunciatário para a maneira como seu discurso deve ser lido. Ainda, nesse mesmo parágrafo, ela justifica o motivo de bater à porta do banheiro para apressar o marido: “não quero meu esforço confundido com um líquido frio que ele tragará como me traga duas vezes por semana, especialmente no sábado”. (PINÕN, 1989, p. 53). A palavra “esforço” utilizada para relatar o fato de levantar e fazer o café, já faz com que a declaração de amor inicial seja questionada, sendo mais contundente a afirmação de serem as relações sexuais entre o casal um ato mecânico, em que o marido a traga e ela é tragada. Sua relação com o marido, nessa situação, é a de mulher-objeto, manipulada pelo marido. Em outros momentos, o ser-objeto aparece na presença de um Outro, que ora é o pai, ora a mãe, ou a sociedade como um todo e, ainda, o próprio discurso da protagonista enquanto o ser moldado por uma sociedade que projeta em sua figura a imagem de um alguém que deve aceitar a inclusão no modelo social. Nesses momentos, a ironia se faz presente, exigindo que a leitura desse discurso seja feita ao contrário.

Toda a narrativa está permeada por indagações e reflexões acerca da verdadeira essência da voz que enuncia, reflexões que são formuladas por parte de todos os que partilham experiências ao lado dela, formando-se assim a tessitura interdiscursiva na qual as vozes se entrecruzam, lutam, debatem, se afirmam, se negam, formando um processo dialógico inerente a qualquer discurso e, no discurso da enunciativa, essas vozes dialogam em um processo de afirmação e negação, de procura e de perda de identidade, de indiferença e de luta diante da sua condição feminina. A personagem parece deixar claro que o amor que sente pelo marido é algo imposto pela sociedade, um comportamento esperado, “é por isto que sou a sombra do homem que todos dizem eu amar” (PINÕN, 1989, p. 53-4). Em um outro

momento, quando traz o marido para a cena enunciativa, a enunciadora transmite a idéia de que o amor que sente pelo marido faz parte de um discurso que não é o seu, mas algo que lhe é imposto pelo Outro: “não é verdade que te amo, marido? (PINÕN, 1989, p.55). Essa frase interrogativa revela uma tentativa irônica de mostrar ao marido que esse discurso não é o dela. Para Carvalho (2003), a fala feminina possui algumas características próprias como o uso de diferentes itens lexicais, o campo semântico da cor, o uso freqüente de intensificadores e o apoio constante em interrogações de adesão ou confirmação como “não é verdade?”. O uso das interrogações, “deixa entrever itens comuns ao discurso dos desprovidos do poder, porque reflete sua condição social. É uma fala pouco convincente e denota insegurança” (CARVALHO, 2003, p. 26).

Quanto ao campo semântico da cor, o texto “I love my husband” é construído sobre formulações discursivas que estão ligadas à configuração da mulher enquanto fêmea fatal e de forma muito representativa, o que se constata em imagens como “unhas pintadas de roxo”, “tintas de guerreira do rosto”. Unhas pintadas, maquilagem, etc., são termos próprios para a referência do universo feminino que concebe a mulher como um ser dividido: ou é a fêmea fatal ou a rainha do lar. Ao apropriar-se das cores como adorno, a mulher, no discurso do senso-comum, assume a identidade de fêmea usando a cor vermelha com suas diversas matizes e significações: cor da paixão, do pecado, das feridas e do sangue. Há também uma outra leitura possível, aquela em que as tintas representam a máscara social usada pela mulher diante da sociedade, e é atrás da máscara, artifício cultural, que está a essência feminina que vai além das aparências: “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?” (PINÓN, 1989, p. 55).

A linguagem metafórica e ambígua permeia todo o momento em que a mulher, através de “atos de pássaros” passeia por um universo que foge aos padrões determinados pela sociedade e no qual ela proclama sua liberdade e seu poder de dominação. Embora presa ao discurso do Outro que lhe impõe a conformidade, a aceitação de sua condição de esposa feliz, a enunciativa reage a essa situação, e por meio da imaginação, do delírio, tenta encontrar um momento em que passe de dominada a dominadora:

... Com a saúde nos dedos, da minha boca parecia sair o sopro da vida e eu deixava então 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 miríade das heranças (PINÓN, 1989, p, 56).

A presença das formigas recupera a lenda mitológica de *Amor e Psiquê*. Na lenda, a personagem não consegue ver Eros, seu marido. Ele a visita somente durante a noite, quando se torna invisível. Ela acredita estar casada com o mais horrível dos homens e vive o conflito de amá-lo e odiá-lo ao mesmo tempo. Um dia, Psiquê planeja matá-lo e Eros torna-se visível aos seus olhos. Ela se surpreende com a beleza do marido e conclui que o ama. Ele, no entanto, foge. Psiquê decide conquistá-lo, agora de maneira consciente. Afrodite, mãe de Eros, decide castigar Psiquê e impõe-lhe o cumprimento de várias tarefas como condição para que possa rever Eros. A primeira consistia em separar por espécie, em uma única noite, muitos grãos, misturados em um monte enorme. Diante de tal tarefa, a jovem sentou-se e pôs-se a chorar. Formigas, que então passavam por ali,

consternadas com a cena diante de si, resolvem ajudá-la. Em “I love my husband”, a enunciativa subverte o discurso mitológico, pois ao contrário de Psiquê, recebe a ajuda das formigas não para conquistar, mas sim para destruir Clark Gable, ícone da beleza masculina.

A mulher reage ao discurso inicial do marido, de que ela pertencia somente a ele, de uma forma imaginária, pois ainda não lhe é possível fugir da realidade do casamento nos parâmetros da ideologia burguesa, ainda que a volta à realidade se faça necessária e de maneira irônica: “recriminei meu egoísmo, ter assim perturbado a noite de quem merecia recuperar-se para a jornada seguinte” (PINÓN, 1989, p. 57). O marido tem consciência da insatisfação latente da mulher em relação ao tipo de vida que lhe foi permitido viver. No entanto, permanece em sua inabilidade de patriarca, exigindo da mulher, o cumprimento dos papéis femininos pré-moldados pela ideologia dominante:

Para esconder minha vergonha, trouxe-lhe café fresco com 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 (PINÓN, 1989,p. 57).

A enunciativa coloca-se na condição de pecadora, de alguém que precisa da redenção, da benevolência e da superioridade do homem, pois, afinal, a mulher precisa do perdão do marido para eliminar sua culpa por ter questionado a suposta felicidade matrimonial. A seleção lexical representada pelas palavras “vergonha”, “redimisse”, contrasta com “despesas”, “balanço”, “firma”, “gastos”, termos que se mesclam e que deixam implícitos as ligações entre o casamento enquanto um sacramento religioso, e o capitalismo, que faz desse sacramento um ato a ser mantido em nome dos negócios, do patrimônio.

A realidade social da mulher dos anos de 1980 corrobora para a descrição do comportamento feminino mostrado no enunciado de Nélida Pinõn. A voz enunciativa coloca em cena uma mulher fragmentada que não assume nenhuma outra possibilidade para sua realização fora do casamento e que aprende a conviver com a frustração e com a culpa de sentir-se frustrada com o casamento, com a falta de possibilidade de trabalhar fora, de sustentar-se, de conquistar sua independência financeira. A enunciativa vive essa experiência e recorre a algum lugar de seu imaginário que recupera a história da condição feminina, um lugar e um tempo em que a mulher era valorizada, pois dominava o conhecimento sobre a terra: “eu peço então que compreenda minha nostalgia por uma terra antigamente trabalhada pela mulher” (PINÕN, 1989, p. 54), uma nostalgia de um tempo que passou, pois sua geração precisa conviver com um outro discurso, uma outra ideologia, a de que o lugar da mulher é em casa, cuidando dos filhos e do marido. A realidade da enunciativa faz com que ela tenha que conviver com a frustração e com a culpa, pois ao pensar em encontrar uma outra forma de realização pessoal fora do casamento, esbarra no Outro: “ele franze o rosto como se eu lhe estivesse propondo uma teoria que envergonha a família e a escritura definitiva do nosso apartamento”. (PINÕN, 1989, p. 54).

Assim como a maioria das heroínas dos contos de fadas, que fazem parte da formação discursiva sobre a mulher, a enunciativa não faz nada para mudar seu destino, apenas espera a vida passar passivamente, comportamento feminino ainda hoje adotado por uma parte da sociedade. No conto de Nélida Pinõn, a enunciativa se percebe como uma árvore que serve para adornar o centro da sala e produzir frutos. Em outro momento, insinua a imagem que faz de si: a de um

vestido antigo, guardado no armário para ser discretamente apreciado pelo marido, e em um terceiro momento afirma ser a casca de uma árvore. Em todas as situações que a enunciativa procura, metaforicamente, verbalizar a maneira como se vê, ela o faz por meio de palavras relacionadas à clausura: ostra, casca, armário, porta, labirinto. Essas mesmas palavras podem adquirir o sentido de proteção, do não enfrentamento de si mesma e do mundo. Dentro do mundo representado pelo casamento, a mulher, com sua submissão, é recompensada com uma felicidade bem comportada: “ele parece perdoar-me à distância, aplaude minha submissão ao cotidiano feliz, que nos obriga a prosperar a cada ano” (PINÕN, 1989, p. 60). Assustada com seus “atos de pássaros”, mas logo arrependida, ela se decide pela “submissão ao cotidiano feliz”, renunciando às arriscadas tentações que iriam comprometer a estabilidade insossa do seu casamento.

Deixar o sol entrar, sair do forno que era o lar, naufragar no passado, viver uma aventura africana, repudiar um ninho de amor, ir ao fundo do mar, tomar as armas, ganhar um rosto que não é o seu, caminhar pelas ruas sem endereço, conquistar outra pátria, galopar perigosamente, olhar-se no espelho, perturbar-se com algum rosto estranho? Tudo isso é possível para a enunciativa?

Sacrificar-se, apagar o futuro, comparecer às reuniões do condomínio ao lado do marido, fazer café fresco e bolo de chocolate, deixar-se podar, voltar à rotina, cultivar os ensinamentos do pai, viver a vida traduzida pelo marido, buscar o socorro das calçadas familiares, orgulhar-se dos amigos e dos objetos da casa, pedir desculpas, esquivar-se de tentações, submeter-se ao cotidiano feliz, prosperar a cada ano, ser princesa da casa, esperar pelo marido no

final do dia, assistir televisão juntos, agradecer o empenho do marido em amá-la? Agir dessa maneira é o que quer a enunciadora?

A mulher da década de 1980, representada no conto de Nélida Pinõn, é uma mulher que precisa sonhar com a paz conjugal, que deve reconhecer a generosidade do marido, que precisa ter esperança e fé na história de uma família, que busca as esponjas no fundo do mar como uma forma de sobrevivência, que não pode reclamar, que não deve contabilizar os anos, que deve empenhar-se em agradar o marido ainda que sem vontade, que deve lembrar-se de que o casamento é uma cerimônia em que os noivos são ungidos e que prometem “ser fiéis na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, na riqueza e na pobreza, até que a morte os separe” e que precisa conviver com a consciência de que a rotina seca a boca, tira o sabor do pão. O pão é sem sabor, mas alimenta, garante a sobrevivência, mantém a vida, ainda que seja uma vida seca, sem rios, sem quedas-d'água e sem proclamação de liberdade, “a mais antiga e miríade das heranças” (PINÕN, 1989, p. 56).

A voz feminina que fala em “I love my husband”, é a voz que hesita entre assumir seus desejos, suas opiniões e calar-se diante da rotina diária. Sente a angústia de estar em um relacionamento no qual não mais se realiza, pensa em outras possibilidades de busca da felicidade, porém, coloca na balança todo o discurso da sociedade em relação ao casamento e o que ele pode representar em sua vida. Titubeia em seus gestos, luta com sua consciência e consegue perceber sua condição. A mulher, representada pela enunciadora, olha em volta de si e permanece, aparentemente, a mesma. Mas algo é diferente, o discurso do amor pelo marido é repetido, no final do conto, com o acréscimo de uma interjeição e um

advérbio de afirmação que marcam uma atitude da enunciadora. Em seu discurso final é possível perceber não mais um questionamento, mas uma conclusão; já não é mais a repetição inconsciente do discurso do Outro: "Não é verdade que te amo marido?" (PINÕN, 1989, p. 55), é agora uma opção, ainda que irônica. A ironia da enunciadora é a maneira que ela encontra para enfrentar sua realidade, questionar os valores sociais e, como não poderia ser diferente, ironicamente ela conclui: "Ah, sim, eu amo o meu marido" (PINÕN, 1989, p. 61).

6.2 O DISCURSO FEMININO EM "SEM ASAS, PORÉM"

Esse conto faz parte do livro intitulado *Longe como o meu querer*, publicado em 1997. É uma coletânea de 24 contos que tem como fonte de inspiração a magia, o espaço mítico, em que tudo é possível e, a partir da escolha desse gênero inicia-se a constituição dos sentidos num enunciado em que a simbologia e o sentido metafórico fazem-se presentes, ressoando uma voz sem nome, uma voz em que se cruzam os domínios da memória e que tem como cena a busca da mulher por uma identidade própria.

"Sem asas, porém" é narrado em terceira pessoa. O enunciador não nomeia os personagens da narrativa, apenas os chama de mulher e marido. O efeito de sentido sugerido é que a situação vivida pela protagonista é comum em uma sociedade influenciada pelo patriarcalismo que condiciona a felicidade da mulher ao trabalho doméstico e à obediência a voz masculina. O discurso do enunciador é

atravessado pela ideologia que busca a libertação da mulher e sua afirmação como sujeito na sociedade.

O título do conto já aponta para uma alusão a situação de opressão em oposição à liberdade, pois mesmo sem ter asas, alguém poderia voar. E embora, no final do texto, esse sentido seja negado pelo fato de a mulher não voar, o fato de ela andar, representa o processo de libertação vivido pela personagem, ainda que sem asas.

“Sem asas, porém”, é um conto no qual a condição feminina é trazida ao espaço mítico de uma aldeia, e a procura da identidade feminina se configura a partir de uma refeição cujo cardápio é uma ave. A protagonista passa de um estado de não consciência de sua condição ao estado de conscientização num processo que tem início em uma transgressão: o comer carne de ave, prática proibida às mulheres, numa sociedade em que havia a crença de que as asas da ave poderiam subir ao seu pensamento e alterar a forma da mulher ver o mundo. Proibição, desobediência, castigo, são elementos que se associam ao arquétipo do mundo feminino e que predominam nas narrativas míticas. Trata-se de elementos cujo símbolo máximo, em nossa cultura, está no mito de Eva expulsa do paraíso.

A escolha lexical para a espacialização da narrativa é a aldeia. Dentro da aldeia, o espaço feminino é marcado por um cômodo da casa: “outras carnes assavam e eram ensopadas na cozinha daquela casa, na cozinha que era quase toda a casa” (COLASANTI, 2002, p. 58). Outra formação discursiva sobre a mulher é encontrada em clichês como o de que “lugar de mulher é na cozinha”. Cozinha e aldeia representam espaços simbólicos em que o primeiro remete à individualização da personagem e o outro marca seu espaço social: a aldeia. Trata-

se de um espaço pequeno, menor que o de uma vila e que talvez fosse até um espaço aconchegante, no qual a mulher se sentisse protegida; porém, o enunciador qualifica o lugar como “dura aldeia”, adjetivação que já prepara o enunciatário para ler aquele espaço como algo que oprime, dando-lhe a idéia de um exílio e ainda de local que impõe à mulher uma proibição. Também é a expressão usada para marcar que se trata do espaço em que haverá uma transgressão à lei imposta. O substantivo adjetivado refere-se ao local em que a personagem vive, e também à situação pela qual ela terá que passar: em vista da falta de sucesso do marido na tarefa de conseguir o alimento, ela terá que, na dura aldeia, ver-se de uma outra maneira, ver além de si, caminhar para frente, assumir uma nova condição.

No primeiro parágrafo há a configuração de toda uma estrutura que põe em questão a condição da mulher. Ela está fixada em um espaço hostil, submissa ao marido e condicionada às normas sociais ali vigentes. De fato, trata-se de um lugar simbólico, principalmente quando, na era da globalização, reafirma um clichê que apresenta o mundo como uma aldeia. A mulher retratada nesse conto situa-se em um espaço que representa reclusão, vitimada pelo discurso patriarcal. A primeira marca dessa opressão é a lei ali instituída que veta à mulher a permissão para comer carne de aves, por considerar que as asas da ave poderiam libertar a imaginação feminina, tirar-lhe os pés do chão, sendo nessa “dura aldeia” em que o alimento está escasso, que ela será levada a mudar o seu olhar sobre o mundo em que vive. A aldeia é a representação simbólica da sociedade que impõe aos homens e mulheres determinados papéis sociais e econômicos. Ao marido, cabe a tarefa de ser o provedor da família, sendo destinada à mulher a tarefa de cuidar da casa, de preparar o alimento. O conto enuncia uma ruptura com esses padrões, pois o

homem não obtém sucesso na caça, e em consequência desse fracasso, o papel da mulher também será outro, pois sairá do espaço da casa que lhe é destinado e precisará ver o mundo de um outro modo. No conto, a figura masculina foge ao estereótipo do homem viril, forte, superior, provedor, e é essa a imagem masculina que começa a ser desenhada na década de 1990.

A expressão “e assim a mulher fez” (COLASANTI, 1997, p. 58) indica que a transgressão à lei estabelecida é uma consequência do fracasso do marido na busca por alimento. O conectivo “e assim”, que gramaticalmente teria a função de ligar dois enunciados, funciona aqui como um implícito, preenche uma lacuna, aponta para o fato de que o enunciado anterior é a causa que desencadeará todo o processo de transformação pelo qual a personagem passará, deixando de ser apenas um conectivo para tornar-se um operador argumentativo: o processo de transformação da mulher terá como elemento desencadeador o fracasso do marido.

A mulher não transgredir a norma que não permite comer carne de ave por opção, mas por ser dependente do marido e aceita o que este trouxe para casa como alimento. Assim, é ele, diante das circunstâncias, do fracasso e da necessidade, que permite a transgressão da lei estabelecida naquela aldeia e acaba criando condições para que a esposa mude interiormente. Embora permita que a mulher coma a carne, não se alimenta dela, mas apenas do caldo da ave; não come as asas, mesmo que a lei lhe permita tal ato, por sentir repugnância daquele alimento, maldizendo sua sorte de caçador: o marido rejeita a carne da ave, continua a comer o pão, como alimento de todos os dias. A carne de ave é rejeitada pelo marido que opta por não sair do universo conhecido, terreno seguro, prefere não ir além dos limites de sua cultura: “o marido não. Repugnou-lhe a carne tão escura.

Limitou-se a molhar o pão no caldo, maldizendo sua pouca sorte de caçador” (COLASANTI, 2002, p. 58). O comportamento do homem, produto de uma cultura, remete a um posicionamento marcado socialmente. Suas atitudes são fixas, estanques, e não se apresentam como resultado de um processo de reflexão. É como se fosse um comportamento apreendido, limitado por rígidos padrões culturais; a falta de conectivos nesse enunciado é uma marca lingüística que revela esse comportamento do homem. Não há causa, não há consequência para essas atitudes, elas simplesmente existem, são determinadas culturalmente.

A linguagem feminina é marcada por algumas características como o uso da metáfora e da repetição como formas de simbolizar, de fixar o seu discurso. No texto “Sem asas, porém” a inversão é um procedimento discursivo bastante recorrente: ao poetizar sobre a natureza da ave, o enunciador afirma que aquele corpo não pertence à água e fogo, mas sim ao ar e à terra, e, nesse momento, a repetição enfatiza esse discurso que já antecipa a fusão possível da ave com a personagem mulher: “... arrancando-as aos punhados, e entregando à água e ao fogo aquele corpo agora morto, que a fogo e água nunca havia pertencido, mas sim ao ar e à terra” (COLASANTI, 2002, p. 57). O operador argumentativo “mas”, traz a idéia de refutação, indicando que o argumento de que o corpo da ave pertence ao ar e à terra é mais forte que a idéia de a ave nunca ter pertencido ao fogo e a água. Ar e terra simbolizam liberdade e vida, enquanto fogo e água representam o processo da morte da ave. Fogo, água, ar e terra são elementos essenciais à vida e representam um conhecimento compartilhado socialmente.

O discurso da sociedade é incorporado pela personagem no seu dia-a-dia. Não olha para o alto, está sempre centrada no seu trabalho, só olha para o

que precisa: “mas a mulher só olhava para as coisas que precisava olhá-las. E não precisando olhar o céu, não ergueu a cabeça” (COLASANTI, 2002, p. 58). O uso do “mas” indica uma conclusão implícita: a falta de consciência sobre sua condição levava a personagem à submissão representada pelo gesto da mulher em não erguer a cabeça. Adquirir a consciência de sua situação e poder visualizar outros horizontes pode ser uma atitude repentina e rápida, simbolizada por expressões como “um minuto, um instante”. O uso do artigo indefinido sugere que esse processo pode acontecer em uma ocasião qualquer, sem data marcada, de forma atemporal.

O processo de aquisição da consciência sobre a condição feminina da protagonista é gradativo, e a gradação é um processo discursivo recorrente no texto. No momento em que a personagem come a carne de ave, o modo como ela faz essa refeição é significativo da necessidade que tem daquele alimento, daquele processo de libertação: regalou-se, engoliu, firmou os dentes, sugou o tutano. A ação é enunciada por verbos representativos de uma situação de mudança: engolir, ato instintivo, firmar os dentes, ato racional, sugar no sentido de ter consciência da necessidade do alimento. Trata-se de uma descrição que metaforiza a situação da mulher que sabe da sua condição, racionaliza esse saber e luta pelas suas conquistas. Comer a carne é possibilidade de fartura, de variar a alimentação precária do cotidiano, regalando-se com um banquete. No entanto, os dias passam, e a mulher esquece a sensação que aquela refeição havia lhe proporcionado. E a idéia que se tem é a de que tudo volta ao seu estado inicial, quando a mulher, de cabeça baixa, só olhava para aquilo de que precisava. Porém, o parágrafo seguinte se inicia com a afirmação de que uma inquietação nova começa a tomar conta da

mulher, e a estratégia discursiva para marcar o final da situação vivida pela mulher até então, é o uso do operador argumentativo “mas”. Aqui, o conectivo tem a função de um operador de transição, apaga uma descontinuidade, opondo as duas seqüências enunciativas: aquela em que a mulher havia voltado para as atividades do seu cotidiano e a situação nova que acarretará na mudança de visão da mulher sobre sua condição. O uso da conjunção “mas” marca o início de um novo percurso.

A gradação também é encontrada na descrição dos primeiros movimentos da mulher. Aquela que antes só andava de cabeça baixa, depois da refeição à base de ave, tem seus movimentos gradativamente alterados em vários sentidos. O primeiro movimento descrito é o de suspensão do queixo, vibração de pestanas, que são os primeiros sinais, espécie de alerta que anuncia a mudança desencadeada desde a refeição: “mas uma inquietação nova começou a tomá-la. Interrompia seus afazeres de repente, como nunca havia feito. Paradas breves, quase nada. Um suspender do queixo, um vibrar de pestanas. Um alerta” (COLASANTI, 2002, p. 58).

A ambigüidade é uma característica recorrente no discurso da mulher e, em “Sem asas, porém”, o movimentar da cabeça da mulher, ao realizar os movimentos diferentes dos que realizava em sua rotina anterior, é descrito de modo a mostrar a mudança externa e interna pela qual passa a personagem: “e a cabeça, cabeça que agora se movia com a delicadeza que só um pescoço mais longo poderia lhe dar, espetava o ar” (COLASANTI, 2002, p. 58). O ato de espetar o ar, atribuição da agulha, é agora atribuída à cabeça, em sentido físico e psicológico. Espetar o ar associa-se ao ato de furar a bolha em que a mulher estava, até então, aprisionada, e a descrição do pescoço longo pode ser entendida como crescimento,

elo do corpo com a mente, figurativização de um novo horizonte que passa a ser visualizado pela mulher. São nessas sutis mudanças que se revela a transformação pela qual a personagem começa a passar: “a mulher olhava então para aquilo de que não precisava. E olhava como se precisasse” (COLASANTI, 2002, p. 58). Era a liberdade a ser vista como algo sobre o qual começa a se ter consciência. Há, porém, uma gradação nesse processo: “só por instantes, a princípio. Em seguida, um pouco mais” (COLASANTI, 2002, p. 58). “Só por uns instantes, a princípio”, configuração do receio, medo, cautela; “Em seguida, um pouco mais”. O processo de crescimento começa com o enfrentamento do medo na forma de uma progressão lenta.

Os atos rotineiros da protagonista são marcados por uma imobilidade “a agulha ficava parada no ar, a colher suspensa sobre a panela, as mãos metidas na tina” (COLASANTI, 2002, p. 58) gestos que metaforizam a história de uma vida suspensa à espera de um despertar, porém, ao sentir a primeira inquietação, o primeiro alerta, os movimentos e os gestos mudam. Há uma mescla de movimentos verticais com horizontais:

Demorando-se, olhou primeiro adiante. Adiante de si. E adiante daquilo que tinha diante de si. Por uns tempos pousando o olhar nos móveis, nos poucos móveis daquela casa e nos objetos em cima deles. Depois, varando-os, varando as paredes, olhou para a distância em linha reta. O que via, não dizia. Olhava, sacudia num gesto suave a cabeça. E tornava a abaixá-la. A agulha descia, a colher mergulhava na panela, as mãos afundavam na tina (COLASANTI, 2002, p. 58).

Ao deixar-se tomar pelo anseio de liberdade e olhar para si, adiante de si, para os objetos, móveis, paredes, e para o horizonte, a mulher, receosa, volta para dentro de si, e essa volta é marcada pelos movimentos dos objetos: “a agulha

descia, a colher mergulhava na panela, as mãos afundavam na tina” (COLASANTI, 2002, p. 58). A alternância nos movimentos representados pela horizontalidade e verticalidade associa-se ao processo de luta interna pela qual passa a personagem: permanecer no mesmo lugar, do mesmo modo, ou arriscar-se a sair dessa situação.

A mulher, no início do conto só olhava para baixo; aos poucos, porém, passou a olhar adiante, mudou o foco de sua visão e, portanto, o foco de si mesma, começando a olhar adiante de si. O romper com os limites da aldeia, com a condição de vida que lhe é imposta é um momento marcado pelo verbo olhar, no sentido de ver, enxergar, conscientizar-se. Olhar que vai além, que rompe os limites: “demorando-se, olhou primeiro adiante. Adiante de si. E adiante daquilo que tinha diante de si” (COLASANTI, 2002, p. 58). Olhar para além de seu espaço, além da aldeia representa a possibilidade de superação, da consciência de que até então vivera oprimida. Esse processo de interiorização desemboca em um novo olhar, numa nova possibilidade que aponta para um novo horizonte, representado no olhar para a distância em linha reta. A repetição da palavra adiante reforça o processo pelo qual a personagem passa: sair do casulo, da aldeia, encontrar novas maneiras de ver a si mesma, encontrar novos modos de olhar o mundo, tudo isso no sentido de processo de crescimento contínuo, num movimento que não para, que vai adiante, adiante, adiante.

A formulação discursiva sobre o certo e o errado simbolizados nos termos direito e esquerdo também soam como discurso social assimilado pela personagem; olhava para o lado esquerdo, imóvel, e demorava-se nesse olhar, porém, o discurso social a trazia de volta para o lado direito para o qual subitamente voltava-se à procura de segurança. Na enunciação desse movimento de olhar para

os lados, é usado o verbo “sacudir”, como representação da luta que se trava na consciência daquela personagem. Olha para o lado esquerdo, imóvel, mas tem consciência de que deve resistir, o que faz parte do senso-comum presente no discurso feminino. O esquerdo, como contraponto representa a transgressão, o avesso do direito cristalizado socialmente como porto seguro.

Todo o processo pelo qual passa a personagem corresponde a um momento de isolamento, solidão, introspecção, e a indiferença dos outros a essa mudança é associada ao ato de seguir o padrão, o senso-comum: “ninguém lhe perguntava o que estava olhando. O único olhar que nela parecia importar para os outros ainda era o antigo, de quando só olhava o que era necessário” (COLASANTI, 2002, p. 59). Para a sociedade, a mulher não precisava de liberdade, pois só era parte do grupo quando olhava o que era necessário, só era vista pelo grupo quando seguia o padrão. O uso do pronome “ninguém” revela a indiferença da aldeia frente à transformação pela qual a mulher passa. Não há um reconhecimento desse processo de mudança, o que existe é apenas uma preocupação com os padrões que devem ser seguidos. Diante desse isolamento, dessa indiferença à sua condição feminina a personagem resolve olhar em outra direção, olha para algo fora dos limites da aldeia “e assim um dia aquela mulher para a qual ninguém olhava olhou o céu” (COLASANTI, 2002, p. 59). O uso do conectivo “e assim” tem aqui o valor de operador argumentativo que indica consequência. Segundo Maingueneau (1993, p. 177), “o conectivo *assim* substituível por *desta forma, de modo que, etc.*, liga um estado de coisas e um acontecimento ou uma situação possibilitados pelo antecedente”. Já que os olhares da sociedade não estavam voltados para a mudança pela qual ela passava, resolve então ir em frente, e olha para o céu:

representação simbólica do alto, do infinito, do belo. E o céu estava azul, sem nuvens, sem relâmpagos, o céu claro apresentava-se como símbolo de calma.

A repetição é uma das características da linguagem feminina e, em “Sem asas, porém” ocorre uma repetição de termos semanticamente ligados ao universo da ausência: “sem que tivesse chovido ou fosse chover, sem que houvesse relâmpagos. Sem que sequer houvesse nuvens ou o tempo fosse mudar, ela olhou o céu” (COLASANTI, 2002, p. 59). Segundo Castelo Branco; Brandão (1989, p. 125), “a mulher, em nossa cultura, caracteriza-se, sobretudo como um ser de falta. Mais ainda que o homem, é ela quem se define através da privação, da perda, da ausência: é ela a que não possui”, e essa falta, no enunciado de Marina Colasanti, será intensamente marcada por expressões que impliquem negação como “sem que...”. A seleção do léxico como recurso para descrever o auge do processo de conscientização sobre sua condição, evidencia-se na descrição da mulher dirigindo o olhar para o céu, o que revela a intenção de deixar claro que esse processo foi natural, sem atribulações, sem alardes. Assim, a mulher foi, aos poucos, naturalmente, tomando consciência de sua condição. A cena enunciativa constitui uma metáfora da história da mulher.

Antes de comer a carne de ave, o pescoço movimentava a cabeça da mulher; agora, porém, durante o processo de aquisição de consciência quanto à sua condição feminina, o pescoço, antes pálido e protegido da luz pela posição da cabeça sempre baixa, não mais movimenta a cabeça da mulher, mas agora a conduz em suas perscrutações, indagações, questionamentos.

Todo o processo de tomada de consciência da mulher é marcado temporalmente. Um ano se passa desde a refeição à base de ave e, a partir desse

ato, os pequenos movimentos, os afazeres, tudo foi aos poucos sendo transformado, levando a mulher, que antes só olhava para o que precisava, a ser capaz de conduzir sua cabeça e perscrutar o que está além de si. O inverno chega novamente, e dessa vez, a mulher consegue visualizar o bando de aves que se dirigia rumo ao Sul, e o faz de pé: imagem da consolidação da figura de alguém que se mantém sobre suas próprias pernas, simbologia de auto-estima: “olhava, pois para o alto, quando um bando das aves passou sobre a casa rumo ao Sul [...] De pé, a mulher olhava” (COLASANTI, 2002, p. 59). Embora essa visão do bando de aves como figura representativa da liberdade possa empalidecer-se na distância, a mulher agora é outra, pois já consegue sentir o vento em seu corpo inteiro, da saia ao xale. As aves representam a possibilidade de superação, de mudança, pois elas estão em movimento e aldeã, até então, encontrava-se inerte dentro do seu espaço doméstico.

O conto é especialmente marcado pelo uso do conectivo “e”. Seu uso começa a aparecer com maior frequência a partir do momento em que a mulher inicia sua transformação interior, marcando semanticamente o processo de aquisição de maior consciência do mundo pela personagem. Cada gesto seu é uma adição, uma contribuição, é algo que vem se acrescentar o processo de mudança interior vivido pela aldeã.

Mesmo com todo o processo de conscientização por que passa, a mulher não bate asas, não vai embora, não voa. Apenas anda para a frente, rumo ao Sul, em processo de constante crescimento “sempre para a frente”, gradativamente: primeiro em movimento parado como alguém que se entrega ao fogo e à água para depenar a ave, depois em pequenos movimentos em seus

afazeres de costura, de cozinhar, de lavar, atos que agora estão acompanhados de olhares que vão além do baixar a cabeça, olhares para o lado, para adiante. Essas pequenas modificações colocam a mulher de pé, tornando-a capaz de olhar para o alto e ver o símbolo da liberdade, as aves, e saia do espaço de sua cozinha, pois agora caminha para frente, rumo ao Sul, em um sentido figurado, voa para fora da situação submissa e alienada em que vivia. Em sua experiência existencial ela transcende, recupera o ser que é, sai do seu estado de nulidade, percebe-se. Olha para o alto, para o céu, metáfora da abertura de um caminho. Através de uma narrativa indireta e metafórica, o drama da mulher da aldeia pode ser lido como o drama de qualquer mulher que vê a aldeia com os olhos da aldeia. Depois de um processo de conscientização, retorna ao cotidiano, porém não volta da mesma maneira. A aldeia agora é vista com seu próprio olhar, o olhar que ruma para o Sul. O uso do artigo “a”, antes do advérbio de lugar, na expressão “saiu andando para a frente” (COLASANTI, 2002, p. 60) ressalta que essa caminhada é contínua, a frente e o horizonte são infinitos.

A história da mulher funde-se com a história da ave que voa livremente pelo céu, porém é abatida por um homem. Vem para o espaço da aldeia e ali passa por um processo de morte. Porém, a carne da ave, ingerida pela mulher irá proporcionar-lhe uma nova possibilidade: a de sentir-se como uma ave, tornar-se capaz de voar para outros rumos, capaz de olhar a aldeia do alto, capaz de sentir o vento, enfim, capaz de sentir-se livre.

No início do conto a mulher está em casa, presa aos seus afazeres, entre eles o de preparar a refeição para o marido. Sua vida centra-se no espaço da cozinha e o único espaço pelo qual pode ver o mundo lá fora é uma janela: “tivesse

olhado par ao alto por um minuto, tivesse detido por um instante sua tarefa e levantado o olhar, e teria visto pela janela bandos daquelas mesmas aves migrando rumo ao Sul” (COLASANTI, 2002, p. 58). Depois de comer a carne de ave, metaforicamente, de ter se consumido, algo começa a mudar. A maneira com que faz suas atividades diárias também muda, seu olhar começa a ir além do espaço da cozinha, da janela, das paredes. Dentro de casa, não via nada do que acontecia lá fora, mas, por fim, a mulher toma uma atitude que vai além do olhar através da janela. Ela sai do espaço da cozinha e agora pode sentir o vento, metáfora da autonomia: “o vento sopra aonde quer” e esse vento estala as asas franjadas de seu xale, as asas associam-se à liberdade, e a autonomia que a mulher adquire a faz sentir-se livre, inteira.

A identificação da mulher com a ave é percebida pelo uso do adjetivo “escura”. O marido repugnou-se com a carne tão escura da ave; no final do conto, a mulher também recebe esse mesmo adjetivo:

O vento batia os longos panos de sua saia, estalava as asas franjadas do seu xale. Não, ela não voou. E como poderia? Saiu andando, apenas. Escura como a tarde, acompanhando o seu próprio olhar, saiu andando para a frente, sempre para a frente, rumo ao Sul (COLASANTI, 2002, p. 60).

A mulher é comparada com a tarde que representa o final de um dia. A forma de construção desse enunciado silencia o fato de que um novo dia virá, um novo amanhecer, vistos agora pelo seu olhar. É o rompimento com a situação vivida por anos a fio, pois ela decide andar, e andar para a frente.

Masculino e feminino, enfrentando-se ou caminhando lado a lado, procurando dar sentido às próprias vidas, eis a questão dos gêneros, que merece nossa reflexão, não só no plano da literatura, como também na História das Idéias, pois esse assunto implica um debruçar-se sobre a condição humana, em que o importante é percorrer situações de união e de conflito, ou seja, redelinear a trajetória das relações entre homens e mulheres, através dos séculos. O gênero, portanto, é uma noção que não abrange apenas o domínio literário, a expressão de um enunciado, o significado de uma palavra. Ele nos convida a pensar costumes e convenções, o aceito e o interdito, dores e prazeres, amor e ódio, tristezas e alegrias (SILVA, 1997, p. 124).

7 CONCLUSÃO

A linguagem é um instrumento necessário para a construção de um discurso. O sujeito histórico, na tentativa de compreender e representar a si mesmo e o mundo trabalha a linguagem em sua estrutura, seleciona recursos para constituir-se enquanto sujeito através da interação e da interlocução com outros sujeitos. Na construção de um discurso, o sujeito trabalha a linguagem para expor sua ideologia, articula a estruturação das palavras, elabora um texto composto por diversos elementos, busca produzir um sentido, explora sua subjetividade, constrói sua história.

Os contos escolhidos para compor o *corpus* desse trabalho tratam da questão da liberdade e da opressão da mulher. São, portanto, enunciados pertencentes a uma formação discursiva na qual inclui-se o discurso feminino. São textos pertencentes a uma vertente da narrativa feminina em que as personagens manifestam sua conscientização do estado de dependência e submissão em que vivem, preocupadas com a própria identidade. Vítimas de uma grande angústia procuram seu rosto debaixo das máscaras usadas para representar os vários papéis. Daí, a súbita fragmentação do sujeito que oscila entre o aprisionante destino de mulher e o repentino desejo de libertação do jugo imposto pela sociedade.

As personagens retratadas em “I love my husband” e em “Sem asas, porém”, são anônimas, suscitando o sentido de coletividade. Suas histórias podem ser a história de muitas mulheres. Nos dois contos ocorre a materialização de uma formação discursiva que trata da condição feminina e revela o olhar feminino sobre sua própria condição, olhar que questiona outros discursos, ironicamente o repete,

ou, metaforicamente o apaga. Os dois contos são narrados em discurso indireto livre, que é o discurso no discurso. Os enunciadores integram na composição do discurso enunciado uma outra enunciação, o discurso do Outro. Em “I love my husband”, essa superposição de vozes diferentes estabelecem uma correlação entre mascaramento e enunciação, porém, essa cumplicidade desaparece sob o impacto de uma intenção irônica que registra a ruptura entre o que se enuncia e o que está enunciado. Os silenciamentos em sua eloquência insinuam uma resistência ao discurso do Outro. Centrado na visão do sujeito, o conto de Pinõn (1989), se situa dentro dos limites da realidade interior. Discurso introspectivo que incorpora o discurso do Outro como discurso do Eu, representando uma subjetividade fragmentada do sujeito da enunciação que, em um mesmo centro de consciência, percebe o embate de vozes antagônicas, a de um eu-sujeito e a de um eu-objeto. Uma, assume a postura passiva, séria, contida, reduplicando a linguagem da ideologia patriarcal; a outra, assume uma postura questionadora ao invocar o corpo e a sexualidade oprimidos pela mesma ideologia dominante. Em “I love my husband”, tem-se a representação sobre um espaço histórico no qual a mulher assimila um sistema ideológico que acaba por destituir seu discurso, elimina a possibilidade de a mulher exercer o ato de ser sujeito. O conto dialoga com questões pertinentes à sociedade que toma por referente:

... a tensão que qualifica o discurso é a tensão latente do tecido social na medida em que o texto emerge como uma metáfora da consciência política das mulheres brasileiras de classe média dos anos 80: uma consciência ainda prisioneira das formas de socialização, dilapidada em termos de uma visão social por falta de um vínculo sólido a nível coletivo, e inibida em sua potencialidade para traduzir conhecimento em ação e assim gerar transformações sobre a base econômicas da vida social (SCHMIDT, 1990, p. 221).

No conto de Pinõn (1989), uma voz enunciativa traz à cena a condição feminina em busca de uma identidade que hesita entre a consciência do seu aprisionamento e o desejo de libertação. Traz também a presença do Outro, por meio de outras vozes que revelam o discurso acerca do papel social da mulher; papel formulado por outros diversos discursos e cristalizado na sociedade que construiu uma história feminina que nem sempre reflete o sujeito dessa história. Em “I love my husband”, a mulher está presa ao discurso do senso-comum, e embora questione esse discurso, sua condição ainda não lhe capacita para romper com os padrões aos quais se sente presa. O percurso da enunciativa é o de alguém que, inicialmente, compactua com o clichê social de que toda mulher deve anunciar o seu amor pelo marido, porém, ao fazer o relato de suas tarefas domésticas, do discurso do marido, do pai, da mãe, dos amigos, rebela-se, ainda que em pensamento, contra o senso-comum acerca da sua condição feminina. Todavia, chega-se ao final do conto com a retomada da frase inicial: “ah, sim, eu amo meu marido”, mas o acréscimo da interjeição “ah” e do advérbio de afirmação “sim” proporcionam agora, ao enunciado inicial, uma nova situação de enunciação. Depois de tanto se questionar, opta ainda por seguir os padrões de comportamento que lhe são impostos, porém não repete o clichê inconscientemente: agora, após ter avaliado todos os discursos proferidos por Outros, aceita sua condição feminina, com um certo amargor, mas com consciência de que, naquele momento, é o que resta a fazer.

“I love my husband” tem como o tema o casamento que se associa a várias idéias: a rotina, expressa pela descrição dos afazeres da mulher em relação à casa e o marido, a questão do patrimônio aparece marcada no texto por expressões

como “escritura definitiva”, “comunhão de bens” que também remete a uma outra idéia, a de sociedade, identificada em “esforço comum”, “convívio comum”. O casamento também se associa à idéia de “ninho de amor”, “segurança”, “tranqüilidade”. Todos esses aspectos revelam uma ideologia que a sociedade mantém sobre a prática social do casamento. Ideologia que a enunciativa renega quando coloca o casamento em oposição ao prazer sexual, à individualidade, à liberdade e à identidade própria, e o associa à dependência feminina, à resignação, e à renúncia. Os recursos enunciativos presentes no texto para falar da situação feminina estão fortemente situados no âmbito do interdiscurso, em que se encontram em conflito a voz da sociedade e voz da enunciativa. A formulação discursiva da sociedade sobre o casamento vem reiterada na voz do marido, do pai, da mãe, dos amigos, e a enunciativa dialoga com esse discurso em um tom marcadamente irônico, numa forma de mascarar o seu dizer, é a única maneira encontrada por ela, naquele momento, de dialogar com a sociedade.

Em “Sem asas, porém”, tem-se um enunciado que trata da restauração de um eu feminino. O tema central da narrativa é a submissão da mulher que tem o seu pensamento colocado sob guarda. Em meio ao risco que possa representar a alimentação à base de aves, tal refeição é proibida às mulheres, pois tal alimento pode libertar seus pensamentos. Os recursos enunciativos para a construção desse enunciado estão materializados de forma privilegiada no intradiscurso. A linguagem empregada, com excesso de vírgulas, parágrafos, interrogações, proliferação de significantes e redundância das imagens, sugerem o resgate de um discurso prolixo, que não diz, mas que significa. Ainda a linguagem simbólica, a fala enigmática, marca a recorrência ao que precisa ser mediado: o

pensamento, a insinuação do outro, a fragmentação, a desarticulação; o discurso feminino concretizado em mecanismos discursivos.

Nos dois contos os tempos se misturam: o passado, o presente e o futuro, indicando uma oposição a uma compreensão do tempo linear, privilegiando um ir-e-vir do passado para o presente, de presente para o passado, uma menção ao futuro. O tempo das duas narrativas é cíclico, sempre recomeçado, são epílogos pós-modernos que colocam em evidência a recusa ao fechamento, ao finito, a respostas definitivas. Tempo de mulher, tempo de construção da história da mulher, tempo do discurso feminino. Os textos analisados desenvolvem-se num percurso circular, sem enredo definido, sem surpresas, sem enlaces ou desenlaces, tudo circula enfaticamente em torno de um mesmo eixo: o da linguagem. Linguagem que revela a ideologia construída na história de um sujeito que indaga sua e outras vozes e, que segue, ora comendo um pão amanhecido, ora andando rumo ao Sul, mas “sempre para a frente”, sinalizando possibilidades mais otimistas em relação a uma nova identidade feminina.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, B. **Introdução à análise narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

ALTHUSSER, R. L. **Ideologia e aparelhos ideológicos de estado**. Trad. J.J. Moura Ramos, Lisboa, Presença: Martins Fontes, 1974.

ANDRADE, A. L. A escritura feita iniciação feminina: Clarice Lispector e Virgínia Wolf. **Língua e Literatura**. São Paulo. Ano XII, v 15. 1986, p. 09-21.

ARENDT, H. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. 6 ed. Rio de Janeiro, 1993.

AUTHIER-REVUZ, J. **Palavras incertas**. Campinas: Unicamp, 1998.

AVERBUCK, L. (org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

AZEVEDO FILHO, Leogedário A. de. **Opinião acadêmica: Nélide Piñon e a busca da palavra perdida**. <http://www.riototal.com.br/coojournal/academicos-leogedario003.htm>. Acessado em 09/08/2002.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. M. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p.263.

BASSANEZI, C. Mulheres dos anos dourados. In: **História das mulheres no Brasil**. DEL PRIORE, Mary (org); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002, p. 607 – 639.

BEAUVOUR, S. **O segundo sexo: Fatos e Mitos**. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1972.

BRAIT, B. **A construção do sentido: um exemplo fotográfico persuasivo**. **Língua e Literatura**, n. 21, 1994/1995, p. 19-27.

_____. **A personagem**. São Paulo. Ática, 1975.

_____. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Unicamp, 1996.

CAMPELLO, M. Olho. In: **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Ítalo Moricone. (org). Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 548-554.

CANDIDO, A. **Direitos Humanos e Literatura**. Fester, A. C. Ribeiro (org). São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Literatura e Sociedade:** estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1976.

_____. **A personagem de ficção.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CARDOSO, S.H.B. **Discurso e ensino.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

CARVALHO, M. A. Na força da linguagem a força do destino. In: **O Globo**, 04/04/1978, s.p.

CARVALHO, N. **Publicidade:** a linguagem da sedução. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CASTELLO BRANCO, L. Para além do sexo da escrita. VI SEMINÁRIO NACIONAL – **ANAIS** – Mulher e Literatura. Niterói, Rio de Janeiro, 1991, p. 218.

CASTELO BRANCO, L.; BRANDÃO, R. S. **A mulher escrita.** Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.

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

_____. **Dicionário Crítico das Escritoras Brasileiras.** São Paulo: Escrituras, 2002.

COLASANTI, M. Sem asas, porém... In: **Longe como o meu querer.** 3.ed. São Paulo: Ática, 2002, p. 57-59.

CRUVINEL, M. de F. “I love my husband”: a palavra dissimulada. In: **Análise do discurso:** entornos do sentido. Maria do Rosário V. Gregolin (org). São Paulo: Cultural Acadêmica Editora, 2001, p. 91-106.

DUCROT, O. **Argumentação e “topoi” argumentativos:** História e sentido na linguagem. Eduardo Guimarães, org. Campinas: Pontes, 1989, p. 13-28.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura:** uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado.** Trad. Leandro Konder. 11.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

ESCARPIT, R. Os métodos da sociologia literária. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. In: **Literatura comparada:** textos fundadores. COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania F. (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 149.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação:** as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

FOCAULT, M. **Arqueologia do saber.** 5. ed. São Paulo: Forense, 1997.

FRASSON, Regina Mafalda Denardin. A intertextualidade como recurso de argumentação. **Letras**, Santa Maria, n. 4. Jul/dez, 1992, p. 85-96.

FUKELMAN, C. Nos bastidores da história: algumas escritoras brasileiras de 1900 a 1930. In: **Luso-Brazilian Review**, Wiscosin, v. 26, n 02, p. 33-42, Winter, 1989.

GARCIA-CANCLINI, N. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1997.

GIMENEZ, I. C. S. Da busca de uma tipologia do discurso feminino à escrita feminina. **Língua & Letras**. Ceca: Cascavel, 2000. vol.1. n. 1.p. 67-73.

GODIM FILHO, R.L.L. O tresloucado país dos Bruzundangas: a república do nonsense. In: **Análise do discurso**: entornos do sentido. GREGOLIN, Maria do Rosário V.(org.). São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2001, p. 121-148.

GOTLIB, N. **A literatura feita por mulheres no Brasil**.

http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_Nadia_Gotlib.htm Acessado em 27/03/2003.

GREGOLIN, M. R. V. **Análise do discurso**: entornos do sentido. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2001.

GUIMARÃES, E. R. & ORLANDI, E.P. Unidade e dispersão: uma questão do texto e do sujeito. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez, 1988, p. 53-73.

GUIMARÃES, E. **Enunciação e história**: História e sentido na linguagem. Campinas: Pontes, 1989, p. 71-79.

HOHFELD, A. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HOLLANDA, H. B. (org.). **Tendências e impasses**: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

HUTCHEON, L. **A poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOCH, I. V.& TRAVAGLIA, L.C. **A coerência textual**. São Paulo: Contexto, 1990.

_____. *Texto e coerência*. 4.ed. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

LAJOLO, M. Sociedade e literatura: parceria sedutora e problemática. In: **Sociedade e linguagem**. Eni P. Orlandi, Marisa Lajolo, Octavio Ianni. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 63-86.

LÉVI-STRAUSS, C. **Estruturas elementares de parentesco**. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1976.

LOBO, L. A dimensão histórica do feminismo atual. In: RAMALHO, Cristina. (org.) **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 41-49.

LOPES, M. A. Júlia Lopes de Almeida e o trabalho feminino na burguesia. In: **Luso Brazilian Review**, Wiscosin, v. 26, n. 1, p. 45-57, 1989.

MAINGUENEAU, D. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes, 1997.

_____. **Análise de Textos de Comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.

MONIZ, N. H. Ética, estética e a condição feminina. **Iberoamericana**, v. 50, n. 126, jan-mar, 1984.

OLIVEIRA, R. D. **Elogio da diferença**: o feminino emergente. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 4. ed. São Paulo: Pontes, 2002.

_____. **Vozes e contrastes**: discurso na cidade e no campo. São Paulo: Cortez, 1989.

_____. **Terra à vista!**: discurso do confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez, 1990.

_____. **Confronto pela linguagem**. Política lingüística na América Latina. Campinas, SP: Pontes, 1988, p.7-9.

_____. **Discurso e leitura**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1993.

PAIXÃO, S. P. O olhar condescendente (crítica literária e literatura feminina no século XIX e início do século XX). **Travessia**, Florianópolis, n.21, p. 50-63, 1990.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Unicamp, 1995.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Flores da Escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1993.

PIÑON, N. I love my husband. In: **O calor das coisas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, p. 53-61.

PORTER, R. **Introdução**. Linguagem, indivíduo e sociedade: história social da linguagem. Peter Burke e Roy Porter (orgs.). Trad. de Álvaro Luiz Hattnher. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

POSSENTI, S. **Discurso, estilo e subjetividade**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PRADO, D. **Esposa**: a mais antiga profissão. 2. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 1995.

RAMALHO, C. (org.). **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro, Elo, 1999.

RICOUER, P. **Interpretação e ideologias**. Trad. H. Jupiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ROCHA-COUTINHO, M. L. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROSSI-DORIA, A. **Representar um corpo**. Individualidade e “alma coletiva” nas lutas pelo sufrágio. O dilema da cidadania BONACCHI, Gabriela; GROPI, Ângela (orgs). Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: UNESP, 1995.

SANTIAGO, S. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHMIDT, R. T. Um jogo de máscaras: Nélida Piñon e Mary McCarthy. In: **A mulher na literatura**. II Encontro Nacional da ANPOLL. Org. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. P. 207-222.

SILVA, M. Júlia Lopes de Almeida e o poder doméstico. **Letras & Letras**, Uberlândia, 13 (1), jan/jul, 1997, p. 119-124.

SILVA, F.P. Vacas loucas e voadoras/ o príncipe às avessas: manifestações da ironia na imprensa brasileira. In: **Análise do discurso**: entornos do sentido. Org. Maria do Rosário V. Gregolin. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2001, p.191-204.

SOARES, A. Nas águas do erótico ecológico. In: **Ecologia e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992. p. 76-89.

TÁLAMO, M.F.G.M. **Palavra oculta**: as relações da mulher com a linguagem. São Paulo, 1989. Tese (Doutorado em Letras) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade Estadual de São Paulo.

TELLES, L F. Mulher, mulheres. In: **História das mulheres no Brasil**. PRIORE, Mary Del (org); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002, p. 669-672.

TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. In: **História das mulheres no Brasil**. Mary Del Priore (org); Carla Bassanezi (coord. de textos). 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002, p. 401-442.

VIANA, M. J. M. **Do sótão à vitrine**: memória de mulheres. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

XAVIER, E. Júlia Lopes de Almeida e o discurso do outro. **Travessia**, Florianópolis, n. 23, p. 178-184, 1991.

ZOLIN, L. O. **Desconstruindo a opressão**: a imagem feminina em A república dos sonhos de Nélida Pinõn. Maringá: Eduem, 2003.

ANEXOS

ANEXO 1 - I LOVE MY HUSBAND

Eu amo meu marido. De manhã à noite. Mal acordo, ofereço-lhe café. Ele suspira exausto da noite sempre maldormida e começa a barbear-se. Bato-lhe à porta três vezes, antes que o café esfrie. Ele grunhe com raiva e eu vocifero com aflição. Não quero meu esforço confundido com um líquido frio que ele tragará como me traga duas vezes por semana, especialmente no Sábado.

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 visita um pão sempre quentinho e farto.

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, e ainda que alguns destes muros venham ao chão, os amigos o cumprimentam pelo esforço de criar olarias de barro, todas sólidas e visíveis.

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 isso que eu sou a sombra do homem que todos dizem eu amar. Deixo que o sol entre pela casa, para dourar os objetos comprados com o esforço comum. Embora ele não me cumprimente pelos objetos fluorescentes. Ao contrário, através da certeza do meu amor, proclama que não faço outra coisa senão consumir o dinheiro que ele arrecada no verão. Eu peço então que compreenda minha nostalgia por uma terra antigamente trabalhada pela mulher, ele franze o rosto como se eu lhe tivesse

propondo uma teoria que envergonha a família e a escritura definitiva do nosso apartamento.

O que mais quer, mulher, não lhe basta termos casado em comunhão de bens?. E dizendo que eu era parte do seu futuro, que só ele, porém tinha o direito de construir, percebi que a generosidade do homem habilitava-me a ser apenas dona de um passado com regras ditadas pelo convívio comum.

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 de modo a não precisar cheirar o meu sexo para descobrir quem mais, além dele, ali estivera, batera-lhe à porta, arranhara suas paredes com inscrições e datas.

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. A idéia de que eu não podia pertencer-me, tocar no meu sexo para espurgar-lhe os excessos, provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa. Então o homem, além de me haver naufragado no passado, quando se sentia livre para viver a vida a que ele apenas tinha acesso, precisava também atar minhas mãos, para minhas mãos não sentirem a doçura da própria pele, pois talvez esta doçura me ditasse em voz baixa que havia outras peles igualmente doces e privadas, cobertas de pêlo felpudo, e com a ajuda da língua podia lambe-se o sal?.

Olhei meus dedos revoltada com as unhas longas pintadas de roxo. Unhas de tigre que reforçavam a minha identidade, grunhiam quanto à verdade meu sexo. Alisei meu corpo, pensei, acaso sou mulher unicamente pelas garras longas e por revesti-las de ouro, prata, o ímpeto de 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?.

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. Pediu, 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.

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?.

Ele deixou o jornal de lado, insistiu que eu repetisse. Falei na palavra futuro com cautela, 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 lábios pela primeira vez, eu ruborizada 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 então 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.

O marido com a palavra futuro a boiar-lhe nos olhos e o jornal caído no chão, pedia-me, o que significava este repúdio a um ninho de amor, segurança, tranqüilidade, enfim a nossa maravilhosa paz conjugal? E acha você marido, que a paz conjugal se deixa amarrar com os fios tecidos pelo anzol, só porque mencionei a palavra que te entristece, tanto que você começa a chorar discreto, porque o teu orgulho não lhe permite o pranto convulso, este sim, reservado à minha condição de mulher? Ah, marido, se tal palavra tem a descarga de te cegar, sacrifico-me outra vez para não vê-lo sofrer. Será que apagando o futuro agora ainda há tempo de salvar-te?.

Suas crateras brilhantes sorveram depressa as lágrimas, tragou a fumaça do cigarro com volúpia e retomou a leitura. Dificilmente se encontraria homem como ele no nosso edifício de dezoito andares e três portarias. Nas reuniões de condomínio, a que estive presente, era ele o único a superar obstáculos e perdoar aos que o haviam magoado. 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. Se contasse com a minha colaboração, dispensaria o sócio em menos de um ano. Sentia-me feliz em participar de um ato que nos faria progredir em doze meses. Sem o meu empenho, jamais ele teria sonhado tão alto. Encarregava-me eu à distância da sua capacidade de sonhar. Cada sonho do meu marido era mantido por mim. E, por tal direito, eu pagava à vida com cheque que não poderia contabilizar.

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, eu era o mais delicado fruto da terra, uma árvore no centro do terreno de nossa sala, ele subia na árvore, ganhava-lhe os frutos, acariciava a casca, podando seus excessos.

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, logo que se confirmou no nascimento tratar-se de mais uma mulher. Ser mulher é perder-se no tempo, foi a regra da minha mãe. Queria dizer, quem mais vence o tempo que a condição feminina?. O pai aplaudia completando, o tempo não é o envelhecimento da mulher, mas sim o seu mistério jamais revelado ao mundo.

Já viu, filha, que coisa mais bonita, uma vida nunca revelada, que ninguém colheu senão o marido, o pai dos seus filhos? Os ensinamentos paternos sempre foram graves, ele dava brilho de prata à palavra envelhecimento. Vinha-me a

certeza de que ao não cumprir a história da mulher, não lhe sendo permitida a sua própria biografia, era-lhe assegurada em troca a juventude.

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, qu jovem para sempre. Eu não sabia como contornar o júbilo que me envolvia com o peso de um escudo, e ir ao seu coração, surpreender-lhe a limpidez. Ou agradecer-lhe um estado que eu não ambicionara antes, por distração talvez. E todo este troféu logo na noite em que ia converter-me em mulher. Pois até então sussurravam 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. A mãe gostava de poesia, suas imagens sempre frescas e quentes.

Meu coração ardia na noite do casamento. Eu ansiava pelo corpo novo que me haviam prometido, abandonar a casa que me revestira no cotidiano acomodado. As mãos do marido me modelariam até os meus últimos dias e como agradecer-lhe tal generosidade? 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.

Assim fui aprendendo que a minha consciência está a serviço da minha felicidade ao mesmo tempo está a serviço do meu marido. É seu encargo poda 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 serviriam elas senão para absorver meus sonhos, multiplicá-los no silêncio borbulhante dos seus labirintos cheios de água do mar?. Quero um sonho que se alcance com a luva forte e que se transforme algumas vezes numa torta de chocolate, para ele comer com os olhos brilhantes, e sorriremos juntos.

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 treme dentro, olho os que passam com um apetite de que não me envergonharei mais tarde. 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 orgulho da minha casa.

Estes meus atos de pássaro são bem indignos, feririam a honra do meu marido. Contrita, peço-lhe desculpas em pensamento, prometo-lhe esquivar-me de tais tentações. Ele parece perdoar-me à 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. Não a menciono senão para mim mesma. Nem os votos conjugais impedem que em escassos minutos eu naufrague no sonho. Estes votos que ruborizam o corpo, mas não marcaram a minha vida de modo a que eu possa indicar as rugas que me vieram através do seu arrebatamento.

Nunca mencionei ao marido estes galopes perigosos e breves. Ele não suportaria o peso dessa confissão. Ou que lhe dissesse que nessas tardes penso em trabalhar fora, pagar as miudezas com meu próprio dinheiro. Claro que estes desatinos me colhem justamente pelo tempo que me sobra. Sou uma princesa da casa, ele me disse algumas vezes e com razão. Nada, pois deve afastar-me da felicidade em que estou para sempre mergulhada.

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. 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.

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.

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 sim, cuja imagem nunca mais quero rever.

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, ungidos pelo amor, atados pela cerimônia de um casamento que nos declarou marido e mulher. Ah, sim, eu amo o meu marido.

ANEXO 2 - SEM ASAS, PORÉM

Dura aldeia era aquela, em que às mulheres não era permitido comer carne de aves – não fossem as asas subir-lhes ao pensamento. Dura aldeia era aquela em que, apesar da proibição, voltando da caça ao final da tarde e sem nada mais ter conseguido abater, o marido entregou à mulher uma ave, para que a depenasse e a cozesse e fosse alimento para ambos.

E assim a mulher fez, metendo os dedos por entre as penas ainda brilhantes, arrancando-as aos punhados, e entregando à água e ao fogo aquele corpo agora morto, que a fogo e água nunca havia pertencido, mas sim ao ar e à terra.

Tivesse olhado para o alto por um minuto, tivesse detido por um instante sua tarefa e levantado o olhar, e teria visto pela janela bandos daquelas mesmas aves migrando rumo ao Sul. Mas a mulher só olhava para as coisas quando precisava olhá-las. E não precisando olhar o céu, não ergueu a cabeça.

Cozida a carne da ave, regalou-se, engolindo os bocados sem quase mastigar, firmou os dentes nos ossos, sugou o tutano. O marido não. Repugnou-lhe a carne tão escura. Limitou-se a molhar o pão no caldo, maldizendo sua pouca sorte de caçador.

Passados dias, a mulher nem mais se lembrava do seu raro banquete. Outras carnes assavam e eram ensopadas na cozinha daquela casa, na cozinha que era quase toda a casa.

Mas uma inquietação nova começou a tomá-la. Interrompia seus afazeres de repente, como nunca havia feito. Paradas breves, quase nada. Um suspender do queixo, um vibrar de pestanas. Um alerta. Resposta do corpo a algum chamado que ela sequer ouvia. A agulha ficava parada no ar, a colher suspensa sobre a panela, as mãos metidas na tina. E a cabeça, cabeça agora que se movia com a delicadeza que só um pescoço mais longo poderia lhe dar, espetava o ar.

A mulher olhava então para aquilo de que não precisava. E olhava como se precisasse.

Só por instantes, a princípio. Em seguida, um pouco mais.

Demorando-se, olhou primeiro adiante. Adiante de si. E adiante daquilo que tinha diante de si. Por uns tempos pousando o olhar nos móveis, nos poucos móveis daquela casa e nos objetos em cima deles. Depois varando-os, varando as paredes, olhou para a distância em linha reta. O que via, não dizia. Olhava, sacudia num gesto suave a cabeça. E tornava a abaixá-la. A agulha descia, a colher mergulhava na panela, as mãos afundavam na tina.

Talvez levada por aquele breve sacudir de cabeça, começou a olhar para os lados. Olhava para o lado esquerdo, demorava-se, imóvel. E, súbita, voltava-se para o lado direito.

Ninguém lhe perguntava o que estava olhando. O único olhar que nela parecia importar para os outros ainda era o antigo, de quando só olhava o que era necessário.

E assim um dia aquela mulher para a qual ninguém olhava olhou o céu. Sem que tivesse chovido ou fosse chover. Sem que houvesse relâmpagos. Sem que sequer houvesse nuvens ou o tempo fosse mudar, ela olhou o céu.

Delicado fazia-se seu pescoço agora que o movimento ligeiro conduzindo a cabeça nas suas perscrutações. Era um pescoço pálido, protegido da luz por tantos anos de cabeça baixa. E sobre esse pescoço a cabeça como que se estendia olhando para cima, com a mesma reta intensidade com que havia começado varando as paredes.

Olhava, pois para o alto, quando um bando das aves passou sobre a casa rumo ao Sul.

Há muito as folhas haviam-se banhado de cobre, o solo começava a fazer-se duro no frio. E as aves de carne escura seguiam no céu em direção ao sol.

De pé, a mulher olhava. E continuou olhando até que as aves empalideceram na distância.

O vento batia os longos panos da sua saia, estalava as asas franjadas do seu xale. Não, ela não voou. E como poderia? Saiu andando, apenas. Escura como a tarde, acompanhando o seu próprio olhar, saiu andando para a frente, sempre para a frente, rumo ao Sul.