

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO-UFPE
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO:

**VIDAS RE-COMPOSTAS: *AVENTUREIRAS, PEREGRINAS, VIAJANTES* NOS
CONTOS DE NÉLIDA PIÑON**

Recife-PE, 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO-UFPE
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO:
**VIDAS RE-COMPOSTAS: *AVENTUREIRAS, PEREGRINAS, VIAJANTES* NOS
CONTOS DE NÉLIDA PIÑON**

Ilzia Maria Zirpoli

Orientadora: Prof. Dra. Luzilá Gonçalves Ferreira

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Letras e
Lingüística da Universidade Federal de
Pernambuco-UFPE, como requisito para
obtenção do grau de Mestre em Teoria
da Literatura.

Recife-PE, 2003.

EXAMINADORES

Prof. Dra. LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA

Prof. Dr. LOURIVAL B. HOLANDA

Prof. Dr. JANILTO ANDRADE

À memória de meus pais,

Ilzia e Vicente.

A Arthur Vicente, Clarissa e

Isadora, desmedidos amores.

A Luzilá Gonçalves Ferreira e

Sébastien Joachim, ética

para a vida.

Há muito persigo a memória que resiste às imposições da história. Se a história tem regras, a memória contraria regras e imposições históricas. A memória é o lugar da liberdade.

NÉLIDA PIÑON

Eu, mulher, sou o referente empírico direto de tudo o que tem sido teorizado sobre a feminilidade, o sujeito feminino e o feminino [...] eu paguei em meu próprio corpo por todas as metáforas e imagens que nossa cultura considerou adequado produzir sobre a mulher.

ROSE BRAIDOTTI

Acho que a principal manifestação ainda hoje do preconceito contra as mulheres seja a condescendência, uma certa condescendência, ou a idéia de que uma mulher para ser alguma coisa tem de ser absolutamente genial.

ROSISKA DARCY DE OLIVEIRA

Eu desconfio muito dos terrenos definidos. Eu sou alguém que ainda está se movendo. Ainda sou movediça, no melhor sentido.

NÉLIDA PIÑON

Imagem Maria Madalena, de Artemisia Gentileschi

AGRADECIMENTOS

A *Arthur Vicente* e *Clarissa, Isadora, Hanayra*, pelo estímulo durante esse percurso e compreensão pelas constantes ausências;

às grandes mulheres da família, *Christina, Claudinha, Lydia* e, especialmente, *Andréa*;

aos professores *Alfredo Cordiviola, Lourival Holanda, Sébastien Joachim, Yracilda Coimet* e *Virgínia Leal*, pela instrução, respeito e amizade;

à professora *Luzilá Gonçalves Ferreira*, pela orientação, conduta ética e carinho com que me acolheu;

a *Zuleide Duarte*, pelo empréstimo dos livros e confiança; a *Odete Vasconcelos*, pelas orientações de leitura;

às intervenções dos amigos *Ênio Mariz* e *Ricardo Soares*, regadas a intermináveis e agradabilíssimos cafés;

às amigas *Fátima Lima* e *Jeane Guimarães*; *Ana Coutinho* e *Ivaldete Passerieux*; aos companheiros *Genildo Cordeiro* e *Laércio Queiroz*;

aos colaboradores da UFPE, *Eraldo, Diva* e *Fabiana*; aos colegas de Mestrado.

RESUMO

Visamos a apreciar, na presente pesquisa, os contos de Nélida Piñon, «*I Love My Husband*», «*Torre de Roccarosa*», «*A Sereia Ulisses*» e «*Finisterre*», evidenciando os processos de construção de sentido com relação às representações da mulher em nível do enunciado e da enunciação e relevando, nessas narrativas, o motivo condutor da *viagem* enquanto signo da maioridade feminina. Partindo da concepção da mulher nos discursos cristão e greco-latino, a escrita da autora opera uma refiguração da tradição, desviando o foco narrativo de uma posição fixada no masculino para ressignificar experiências da alteridade feminina e latino-americana.

ABSTRACT

The research seeks to appreciate the Nélida Piñon stories, «*I Love My Husband*», «*Torre de Roccarosa*», «*A Sereia Ulisses*» and «*Finisterre*», evidencing the processes of sense construction regarding the woman's representations in level of the statement and enunciation, emphasizing the conductive reason of the trip while sign of the feminine majority. Leaving of the woman's conception in the Christian and greco-Latin speeches, the author's writing operates a recreation of the tradition, moving the narrative focus of a masculine position and giving new meanings for feminine and Latin-American's Other experiences.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	xi
CAPÍTULO 1:	
NÃO HÁ ENUNCIAÇÃO NEUTRA	15
1.1. <i>Evas, Marias, Sofias...</i>	15
1.2. <i>A emergência feminina no espaço literário</i>	22
1.3. <i>Enunciação e duplicidade, em «I Love My Husband»</i>	32
CAPÍTULO 2:	
AS MULHERES E A MEMÓRIA	39
2.1. <i>A mulher e a profanação do Verbo divino, em «Torre de Roccarosa»</i>	42
2.2. <i>A re-invenção da tradição, em «A Sereia Ulisses»</i>	55
CAPÍTULO 3:	
ENUNCIAÇÃO FEMININA, IDENTIDADE LATINO-AMERICANA	64
3.1. <i>Fábulas da alteridade</i>	64
3.2. <i>Itinerário de sombras: as mulheres, o cânone, a América Latina</i>	68
3.3. <i>Vidas em suspenso: enunciação feminina, identidade latino-americana</i>	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
BIBLIOGRAFIA	89

INTRODUÇÃO

Até os últimos trinta anos, a visão construída em torno das mulheres na literatura reforçava imagens validadas pelo imaginário social, através de representações vinculadas a espaços privados, os quais correspondiam à idealização dos desejos masculinos. No entanto, rompendo os códigos estabelecidos pela sociedade, as mulheres assumem, cada vez mais, o comando de performances inovadoras, notadamente no âmbito da escrita literária.

Na esteira da emancipação feminina nos contextos político, social e teórico promovidos pela crise da representação hegemônica da segunda metade do século XX, há uma transformação do quadro literário brasileiro, operada pelo irrompimento de uma subjetividade feminina na escrita. De fato, há uma mudança repentina de curso, com a entrada das mulheres no espaço até então prevalentemente masculino da literatura, transpondo os limites da matéria apreensível no discurso e tornando-se o sujeito que o produz.

Entretanto, o gesto da escrita das mulheres ainda implica violar tabus, romper o estabelecido, por isso um território de busca, de experimentação, de certo *maneirismo*, no qual elas violam as fronteiras dos gêneros, inventam novos modos de narrar. Nesses termos, a literatura de autoria feminina - Adélia Prado, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Luzilá G. Ferreira, Lygia F. Telles, Lya Luft, Marina Colasanti, Nélida Piñon etc - estão entre as melhores do país, consolidando um espaço que se afirma por expressões de subjetividades, em escritas do corpo e da sexualidade, até como uma forma de denunciar sua exploração e condicionamento impostos historicamente, como via de transformação.

Contudo, a asserção de que a escrita das mulheres é contígua ao corpo parece significar que as escritoras mantêm uma fixação ao topos em que nós, mulheres, fomos confinadas quando, para além de uma relação mais íntima com o corpóreo, as escritoras burlam essa idéia e, através da imaginação elaborada na escrita, instauram uma nova dinâmica para suas vivências como refiguração desse encarceramento.

Aspecto relevante da presença nelideana na literatura é o resgate da memória coletiva na perspectiva da alteridade feminina, visando a revelar o quanto a história está perpassada pela ficção - por isso mesmo -, com grande carga de ironia. E, nesse sentido, sua escrita desloca o signo tradicional pela contestação do discurso masculino de Verdade, apropriando-se das histórias sedimentadas na tradição e oferecendo-nos problematizações que perspectivam a existência das mulheres.

A obra de Nélida Piñon revela um trabalho na linguagem, nos modos como a palavra está emaranhada em um jogo que desconstrói a lógica formal da frase, resultando em imagens poéticas que recorrem, freqüentemente, a mitos da antigüidade clássica e da tradição cristã medieval.

A utilização do universo textual de Nélida Piñon como objeto de nossa investigação justifica-se no fato de que sua escrita, primordialmente feminina, opera uma revolução em termos de linguagem e de técnica narrativa não só em seus romances, sendo inegável que sua produção, no âmbito do conto, ainda padece de fortuna crítica⁽¹⁾, razão pela qual

⁽¹⁾ Sobre o conto nelideano, especificamente, foram publicados os trabalhos de Eliane Zaguri, em *A palavra e os ecos*, em 1971 - um capítulo sobre o novo feminino em *Tempo das frutas* - e Eliana Bueno Ribeiro, sobre suas narrativas de curta duração em *Sala de armas*.

seguimos nessa direção. E embora a autora ressinta-se da crítica considerá-la de leitura difícil, sua linguagem denota uma erudição que não se presta ao flagrante, ao manifesto; pelo contrário, traz um mundo denso e cifrado a desvendar pelo processo de leitura operando, na linguagem, rupturas instauradoras de novos sentidos.

A viagem, *leitmotiv* recorrente em sua obra, confunde-se com um rito de passagem para a maioria feminina, considerando que a viagem denota uma aventura que a mulher protagoniza, ao tempo em que suscita uma fabulação literária que ela mesma enuncia. Desse modo, propomo-nos a investigar os relatos em que a mulher, buscando romper os estreitos limites de apreensão e expressão do mundo em razão de suas poucas possibilidades de movimento, ostenta o espírito audacioso da *aventureira*, da *peregrina*, da *viajante*⁽²⁾. E se atentamos que a viagem, em nossa memória literária, é acionada no masculino, visamos a investigar as representações femininas que vivenciam e enunciam essa experiência - *real* ou imaginária -, personificando a ação de libertar-se de sua imanência: em «*Torre de Roccarosa*», da obra *Sala de armas*

⁽²⁾ Nessa perspectiva, Naomi Hoki Moniz faz uma leitura das aventuras da escritora Nélida Piñon pela literatura, no trabalho *As Viagens de Nélida, A Escritora* (1996). A especialista busca relevar, em seus romances, que «A nossa Simbad carioca, Nélida, marinheira de literários <mares nunca dantes navegados>, abonada igualmente com <a invenção e a mentira>, faz companhia a outros <admiráveis mentirosos>...». Embora afirme não pretender avultar o pensamento da autora - mesmo que o convoque efetiva e continuamente -, propõe-se a examinar sua obra em dois planos: «no estético-doutrinário e na semiose dos sentidos incluindo o aspecto biográfico, que achamos fundamental para a compreensão das raízes de sua persona poética» (*sic*). Cf. op. cit., p. 15-27.

(1973); e «*A Sereia Ulisses*», «*I Love My Husband*» e «*Finisterre*», do livro *O calor das coisas* (1980).

O estudo que, aqui, objetivamos efetuar, está disposto do modo como segue: no Capítulo 1, propomo-nos a observar o percurso do patriarcado, problematizando as representações do feminino no imaginário ocidental, através do qual a mulher, prismada sob um espelho masculino, é circunscrita à ordem do ininteligível, à imagem de homem imperfeito; em seguida, examinamos a emergência da mulher escritora no cenário literário brasileiro, ocasião em que surge a escritora Nélida Piñon, na segunda metade do século passado, finalizando com a leitura de «*I Love My Husband*», a partir do debate feminista nas perspectivas vigentes da atualidade. No Capítulo 2, buscamos ressaltar, em «*Torre de Roccarosa*» e «*A Sereia Ulisses*», a enunciação nelideana vivenciada em personagens-narradoras que profanam o Verbo masculino. No Capítulo 3, trazemos à cena a questão da alteridade feminina latino-americana metaforizada na protagonista de «*Finisterre*».

Se refletimos sobre as questões demandadas da obstrução das mulheres no quadro das sociedades patriarcais e, ainda, concebendo que, no discurso literário, estão implicados outros discursos com os quais constrói sentidos em sua problematização do mundo, não podemos prescindir da perspectiva interdisciplinar para tal investigação. De maneira que, fundamentadas nas contribuições das feministas Luce Irigaray, Rosi Braidotti, Heleieth Saffioti e Mary Del Priore, assim como no aporte teórico-crítico de Mikhail Bakhtin, Dominique Maingueneau e Gérard Genette, lançamos mão das contribuições de Jacques Le Goff, Tzvetan Todorov entre outros, não descurando, ainda, dos subsídios oferecidos por Jean Chevalier no âmbito do símbolo.

CAPÍTULO 1 – NÃO HÁ ENUNCIÇÃO NEUTRA¹

Eu me legitimo quando escrevo.

NÉLIDA PIÑON

1.1. *Evas, Marias, Sofias...*

Nosso objetivo, no presente capítulo, é examinar a ação feminina no quadro literário brasileiro até a década de 1960, ocasião em que surge a escritora Nélida Piñon, quando a mulher atravessa as fronteiras do enigmático, do misterioso e passa a enunciar, numa escrita artística, sua vivência. Nesse sentido e, pensando a afirmação de um espaço literário feminino, trazemos à discussão a ideologia patriarcal presente no imaginário ocidental, assim como as perspectivas atuais da discussão feminista, no conto nelideano «*I Love My Husband*».

Nos moldes de Nélida², a *advinhação*, substância da criação literária, está próxima da mulher porque, sendo a arte de revelar, faz emergir o silencioso, o que foi obscurantizado.

¹ Apropriamo-nos, na titulação deste Capítulo, do nome da obra de Luce Irigaray, *Parler n'est jamais neutre*.

² PIÑON, Nélida (1997); in *O Gesto da criação: sombras e luzes*, p. 83.

A escritora recorre à tradição grega para exatamente trazer à cena o que se edificou historicamente como silenciamento, solicitando «à Sibila que lhe conceda o ramo verde com o qual viaje ao Hades, e chegue enfim ao fulcro da criação».

No contexto civilizatório ocidental, a mulher foi excluída de um conhecimento que, fundado na lógica patriarcal, sujeitou seu corpo e cassou sua palavra - nas comunidades arcaicas, ela detém poder e força sobre a ordem do cosmos, desempenhando um papel fundamental na mediação entre o humano e o divino. Ela deixa de exercer uma função venerável quando de sua dominação por deuses masculinos. Subordinada sexual e economicamente, seu poder de criar é confiscado, ao tempo em que se desvincula de sua capacidade de procriar, ora a única via feminina de acesso ao sagrado³.

A idéia de que a mulher está associada à confusão, como resultado de sua *fala ardilosa*, foi difundida no pensamento grego e na teologia judaico-cristã⁴ - é o que denotam Pandora, que trouxe os males para o mundo; as sereias, que atraíam os marinheiros para a morte com seu canto sedutor; ou a desordem entre Deus e o homem que Eva estabelece com sua fala. Em todos os casos, é sua natureza *inferior* que justifica a confusão que implica a sua presença. Faltando-lhe os atributos do *humano*, o feminino busca, com sua palavra, desarticular o poder masculino para demarcar sua diferença.

³ SAFIOTTI, Heleieth (1998); in *Gênero e Patriarcado* (artigo on-line).

⁴ BLOCH, Howard (1995); in *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*, p. 24, assinala que as memórias helênica e judaico-cristã estabelecem um relacionamento; o texto dos Evangelhos foi difundido para o Ocidente, inicialmente, em grego.

Bloch⁵ sublinha o fato de que a relação hierarquizada entre os sexos foi propagada no Ocidente também em virtude do que está contido na versão jeovista da Bíblia e de como essa é, depois, interpretada. Nessa variante bíblica, o relato do surgimento do homem e da mulher é sucessivo, assim compreendem os intérpretes medievais a narrativa da criação, como um processo desigual, *ad seriatum*⁶. Além disso, o próprio surgimento da mulher constitui-se em sua primeira queda, talvez mais definitiva do que o perdão promovido pelo seu pecado. Porque o homem foi criado na forma de um processo completo de inspiração divina, para habitar a terra.

No que se refere à maternidade na mítica judaico-cristã, é importante desvelar essa representação, de grande efeito. A tradição religiosa busca consagrá-la desumanizando a mulher que, parece, vai viver eternamente em razão do homem, dando condições para sua existência. A representação sagrada - não nos devemos esquecer a lição antropológica de que o imaginário define os comportamentos, inclusive o corporal - encurralou a mulher no (não-)lugar de eterno objeto, sendo a maternagem o melhor exemplo do *masoquismo feminino*.

Há quem veja nessa santificação uma espécie de *apoderamento*. Segundo Julia Kristeva⁷, a positividade da Virgem ancora-se no fato de que, em primeiro lugar, ela reabilita a figura da mãe, o suporte primário da identidade humana; em segundo, é, a um só tempo, «patrona e objeto privilegiado da arte» - a condição psíquica para a criação artística -; e, por fim, é Maria quem cumpre mostrar às mulheres o lugar de objeto que é um soerguimento e um

⁵ Ibid., p. 33.

⁶ Ibidem.

⁷ KRISTEVA, Julia (2001); in *O feminino e o sagrado*, p. 97-100.

rebaixamento - ou a superioridade na anulação. A psicanalista e escritora Catherine Clément⁸ contesta essa posição, evidenciando que o feminino quase não tem lugar na história sagrada: «Quando é que Maria intervém? Quando tem quatorze anos, no instante da Anunciação; em seguida, durante a gravidez e a primeira infância. Quando Jesus está com doze anos, Maria se eclipsa. Passada a apresentação de Jesus à sinagoga, exit Maria até o suplício da cruz. Que grande ausência. Que é que acontece com Maria durante vinte e dois anos? Mistério».

Se no panorama europeu do século XII - no cenário da cortesia -, a mulher ocupa uma posição proeminente nesse arranjo social, revelando um poder para dispor das posses que, antes disso, só os homens dispunham, a invenção do amor cortês, modo de idealização do feminino apontada, geralmente, como um impulso promotor de sua emancipação, antes de se configurar numa reação trovadoresca à pressão da Igreja em favor da instituição do casamento, como compreendem Denis de Rougemont e Kristeva, constituiu «uma reapropriação usurpadora da mulher no momento em que ela se tornou capaz de apropriar-se daquilo que tradicionalmente constituía formas masculinas de riqueza»⁹ Nessa perspectiva, o amor cortês é uma forma de ideação que apaga o feminino da história, através do aniquilamento de sua identidade e seu mascaramento na generalização da *donna*¹⁰ - o abjeto transforma-se em objeto de amor inatingível.

Com o advento das Luzes, opera-se uma transformação no pensamento do Ocidente, em que a ordem religiosa perde parte

⁸ CLÉMENT, Catherine (2001), cf. op. cit., p. 108.

⁹ BLOCH, Howard, cf. op. cit., p. 216.

¹⁰ Ibidem, p. 237.

de sua força para interpretar a mulher e esta é confinada no discurso da ciência. E se os homens constituem-se no Mesmo, o que as mulheres representam, a *diferença*, passa a ser explicado cientificamente a partir de uma essência que justifica a obstrução de seus direitos, no *feminino* - um adjetivo masculino.

Nenhum discurso é tão habilidoso para significar o objeto, associado à maternidade, à casa, à beleza, ao consumo (e às paixões) - e tudo o mais que obste seu acesso às atividades intelectuais. A cultura moderna produziu uma *feminilidade* que construiu a mulher ideal, a que não pensa: Rousseau, Kant, Hegel, Fichte, Schopenhauer e todo o imaginário filosófico atribuem-lhe um temperamento para legitimar seu impedimento à educação e à cidadania, significados que foram assumidos pela sociedade e interiorizados pela mulher como naturais - a literatura realista é especialmente ilustrativa dessa ideologia, construindo personagens privadas da razão e condenadas à excessiva superficialidade.

A medicina da época também esclarece o ideário masculinista, explicando a neurastenia como um distúrbio que acometia as mulheres oferecendo-lhes, por isso, um tratamento que visava a reorganizar suas vidas - para a domesticidade, é claro. No final do século XIX, embora não se denomine uma ciência, a psicanálise vem à cena como tal. Surgindo da indagação sobre o *feminino* na histérica, é essa mesma indagação que até hoje interroga a *Verdade* da mulher, tendo em vista que o problema da feminilidade é pautado em um ponto de vista masculino, no sentido de encerrar o *sexo frágil* no lugar que ainda convém a esse modelo.

A despeito de a teoria psicanalítica ter promovido uma revolução na concepção do sujeito moderno, ao oferecer a perspectiva do inconsciente, expondo o vínculo não-necessário entre o anatômico e o psíquico, Freud caiu na armadilha da

própria misoginia ao explicar a mulher restringindo-a à esfera da natureza.

O pai da psicanálise recorreu à tragédia grega de Édipo para relatar o complexo de referência humana, na relação conflituosa que se estabelece entre a natureza e a cultura, assim como na estrutura da diferença sexual, constituindo-se, na castração, o centro da questão edipiana¹¹. Na teoria freudiana, tanto a sexualidade feminina como a masculina baseiam-se no primado do falo, o significante que representa a falta (tanto masculina como feminina, embora se confunda com o órgão genital masculino). Não possuindo um falo, a energia da menina é investida no sentido de conquistá-lo, primeiro no pai, depois em outro homem e, por fim, num filho homem. Por outro lado, a sexualidade feminina, nesse modelo, é codificada em termos de reprodução. Sua inferioridade social está associada à sua inferioridade sexual, derivada do fato de ela não ter o que oferecer na relação com o outro¹².

Edificado sob os auspícios da filosofia platônica e da doutrina cristã, o pensamento do Ocidente considerou a racionalidade como único modo de captar a realidade, inferiorizando a mulher que, habitando o mundo dos sentidos, não detinha o domínio da razão. De maneira análoga, o discurso racional desvalorizou a literatura - não há lugar

¹¹ Cf. ROUDINESCO, Elisabeth (1998); in *Dicionário de Psicanálise*, p.105-107.

¹² IRIGARAY, Luce (1998); in *Speculum: l'altra donna*, p. 116, indaga: «come si fa a partecipare alla vita sociale quando non si hanno a disposizione le monete di scambio, quando non si possiede niente in proprio di proprio da mettere in rapporto con le proprietà dell'altro, degli altri?» que traduzimos: «como pode integrar-se na vida social se não tem à sua disposição valores de troca, se não possui nada de próprio para negociar com os valores do outro, dos outros?»

para os poetas n'A República platônica -, em face de sua proximidade com o irracional, com o disruptivo, o ininteligível. Em *Speculum*¹³, Irigaray delinea como o sujeito filosófico construiu um outro reduzido a si mesmo como reverso, complemento e projeção. Nessa tradição - à qual vinculam-se o pensamento de Freud e Lacan -, o fundamento do outro é sempre um sujeito único, historicamente masculino, a quem o outro deve se reportar.

Na voz de Pausânias - no *Banquete* -, Platão¹⁴ defende o amor entre homens como forma de considerar o espírito, a sabedoria, o amor ligado à filosofia, através do qual o conhecimento se daria pelo diálogo frutífero do Logos. De forma que o amor masculino define a filosofia enquanto diálogo entre homens - por isso as mulheres precisam ser expulsas da cena filosófica. Não se pode amar o corpo (a cópia) em detrimento do espírito (belo, bom e verdadeiro) e «o amor entre os homens constitui-se na predileção pelo que é de natureza mais forte e racional, segundo Platão»¹⁵.

De fato, há uma estreita e misteriosa aliança entre a literatura e a mulher, no sentido de que elas são a expressão da alteridade masculina - embora a literatura tenha sido utilizada, muitas vezes, para legitimar essa lógica -; recusam «o rigor de uma realidade tida como única», como afirma Nélida¹⁶. Se a realidade está sujeita à criação humana, não podemos aceitar o esgotamento da tradição como narrativa

¹³ Ibidem.

¹⁴ PLATÃO apud TIBURI, Márcia (2000); in «TODA BELEZA É DIFÍCIL»: esboço de crítica sobre as relações entre Metafísica, Estética e Mulheres na Filosofia (artigo on-line).

¹⁵ Ibid.

¹⁶ PIÑON, Nélida (1997); cf. op. cit., p. 86-87.

acabada, já que isso significaria sua própria extinção. Para tanto, a escritora declara sua esperança na palavra como criadora de novos sentidos que inscrevem e legitimam as experiências das mulheres dentro dela.

1.2. A emergência feminina no espaço literário

No cenário dos Oitocentos - em um panorama de rápido desenvolvimento da economia capitalista permitindo a entrada feminina no mercado de trabalho - em que sua ocupação é, principalmente, a de professora¹⁷ -, as mulheres ensaiam, timidamente, apoderar-se da palavra. Primeiro na imprensa, como «consumidoras sem restrições»¹⁸ passando, depois, a redigir crônicas, contos e romances. No Brasil, as coisas não foram diferentes; foi através da imprensa que elas se manifestaram, em cartas, receitas, opiniões, crônicas, poemas e romances em forma de fothetim - *Úrsula*, da professora maranhense Maria Firmina dos Reis¹⁹, foi o primeiro romance feminino publicado no país, em 1859.

¹⁷ GAY, Peter (1988); in *A Educação dos Sentidos: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*, p. 135; e PERROT, Michelle (1998); in *Mulheres públicas*, p. 110, elucidam que a ocupação feminina na educação deveu-se antes à exigência do crescente número de escolas no século XIX do que como resultado de uma política do feminismo. Além disso, nessa profissão, as mulheres não subverteriam sua esteotipada *natureza feminina* (já o faziam como mães) por modestíssimos salários.

¹⁸ Cf. PERROT, Michelle (1998); op. cit., p. 110.

¹⁹ REIS, Maria Firmina dos (1959); in *Ursula*. Lisboa: Editorial Presença/Pró-memória/INL (Coleção Resgate, v.12), 1988. Do mesmo ano são *A lágrima de um Caeté*, poema de matizes épicos da potiguar Nísia

Porém, a maioria das produções literárias desse século revela que a mulher ainda se mantém aprisionada no discurso do homem, introjetando os valores a ela destinados culturalmente; a literatura feminina da época não faz mais do que imitar o modelo que é sempre masculino, com características masculinas, pois que há sempre uma mesma ótica: a mulher, a não-homem, é sentimento e não razão, astúcia e não inteligência; é tropo, tema, musa, mas o sempre objeto, porém conservando aquela essência ambígua de anjo e demônio. Seu destino? Condizente com sua natureza feminil: ser filha, esposa, mãe. Nesse esquema, a mulher ainda é o espelho do homem, como bem evidencia Virginia Woolf²⁰: «as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural [...] A visão no espelho é de suprema importância, pois insufla a vitalidade, estimula o sistema nervoso. Retirem-na e o homem pode morrer, como o viciado em drogas privado de sua cocaína».

Para Ria Lemaire²¹, a literatura dominante se firmou como uma história e genealogia únicas, delas excluindo os elementos que não se adequavam ao sistema construído, assim criando a ilusão de uma só tradição. Os marginais - idéias, raça e sexo - foram simplesmente apagados do sistema de representação hegemônico. «A história literária» comenta, «tem sido - com pequenas exceções - fundamentalmente etnocêntrica e viricêntrica». A crítica feminista promoveu o resgate de textos que foram impedidos de expressar

Floresta e *D. Narcisa de Villar*”, romance da catarinense Ana Luísa de Azevedo Castro.

²⁰ WOOLF, Virginia (1985); in *Um teto todo seu*, p. 48-49.

²¹ LEMAIRE, Ria (1994). *Repensando a história literária: Tendências e impasses - o feminismo como crítica da cultura*, p. 59-60.

experiências e percepções de mundo diversas. A disposição feminista desconfiou da história oficial - as fontes não são objetivas nem universais -, reabilitando as histórias das mulheres, silenciadas, expurgadas da tradição literária.

Somente no século XX é que o cenário de libertação da tutela masculina permite-a superar as prescrições do código patriarcal para exprimir sua criatividade. Estudiosas da questão parecem concordar quanto ao caso de que a literatura de autoria feminina nesses moldes só foi produzida a partir dos últimos trinta anos - de forma geral, é um fenômeno mundial.

Entretanto, como declara Nélida Piñon²², embora sejam filhas das narrativas dos grandes autores, a avaliação que se faz em relação aos homens ainda desfavorece as mulheres, visto que há uma desconfiança estética em relação à literatura feminina que perdura: «É ainda muito difícil que um homem, em algum lugar do seu cerne, ache que a mulher tem a mesma densidade intelectual que ele. Ele dificilmente aceita a igualdade intelectual».

Assim, num momento em que a mulher é apreendida como objeto do discurso literário masculino, a escritora tece um mundo vinculado à problemática feminina, ensejando espaços de representação para a identificação e conscientização das leitoras mulheres. Através de uma enunciação feminina e feminista, no sentido de encetar espaços de apoderamento para as mulheres porque de mulher, aciona a tradição ocidental e reivindica o imaginário ancestral para construir uma ficção que se confronta e se mescla com o real.⁷

²² PIÑON, Nélida (2002); in *Letras que alimentam sonhos, sonhos que alimentam repúblicas* (entrevista on-line).

Nélida Piñon (1937) é escritora e professora, além de jornalista. Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1989, assumiu sua presidência de 1996 a 2001. Sua obra, extensa, multiparte-se em romances: *Guia Mapa de Gabriel Arcanjo* (1961), *Madeira Feita Cruz* (1963), *Fundador* (1969), *A casa da paixão* (1972), *Tebas do meu coração* (1974), *A força do destino* (1977), *A república dos sonhos* (1984), *A doce canção de Caetana* (1987) e *A roda do vento* (infantojuvenil, 1996); em contos: *Tempo das frutas* (1966), *Sala de armas* (1973) e *O calor das coisas* (1980); em crônicas: *O pão de cada dia* (fragmentos, 1994) e *Até amanhã outra vez* (1999). Publicou, ainda, *O presumível coração da América*, livro de discursos, no final de 2002.

Se o universo ficcional nelideano povoado de mitos outorga-lhe uma afinidade com a expressão hispano-americana - caracterizada pela linguagem e arquitetura inovadoras -, suas narrativas apresentam uma particularidade em relação às escritas brasileiras de autoria feminina pois que, salvo engano, nenhuma outra escritora, no país, transita com tanta familiaridade nesse espaço místico e mítico.

O conto tem sido um modo revalorizado na representação da identidade latino-americana contemporânea - à semelhança de outros gêneros considerados menores -, «num fenômeno tão espantoso que parece ter tomado o lugar de gênero nobre do romance»²³. Forma literária identificável pela economia de meios narrativos, o conto associa-se aos relatos tecidos pelos membros religiosos da comunidade, encontrando sua origem no mito. Ambos, conto e mito, «nascem da memória

²³ BITTENCOURT, Gilda Neves (org., 1998); in *O conto latino-americano: confronto de imaginários: Limiares Críticos: Ensaaios Sobre Literatura Comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 173-174.

coletiva, podendo ser traduzidos como narrativas orais voltadas para um tempo fabuloso»²⁴. No âmbito da literatura, o conto manifesta-se, conforme Vladimir Propp²⁵, quando da profanação do mito identificando, em sua trajetória, duas fases: na primeira, o conto está mesclado ao religioso, aos mitos e aos ritos correspondendo, o ato de narrar, a uma função mágica; a segunda diz respeito à fase em que a narração perde sua aura de magia.

Se é fator constituinte desse modo narrativo a concisão, privilegiando sobretudo a força poética, no conto nelideano, sua frase multiplica essa densidade, numa trama concentrada de palavras que se assemelha a um fiar e desfiar de sentidos. Não se prestando a uma leitura do manifesto, sua escrita suscita significados que, a um só tempo, convoca e refigura a memória, pelo inusitado da criação artística: «E a palavra sobretudo me exalta, quando eu devo estabelecer analogias [...] quando tento comparar com a palavra alguma coisa - que não é mais do que uma busca de metáforas -; alguma coisa na qual antes estas palavras nunca estiveram presentes. Juntas elas passam a criar uma outra instância»²⁶.

Considerando que a autora reclama à mulher o mister de narrar - «A memória da mulher encontra-se na Bíblia, ainda que não tivesse sido ela interlocutora de Deus. Esta memória encontra-se igualmente nos livros que não escreveu. Uma memória que os narradores usurpam enquanto vedavam à mulher o registro poético de sua experiência» -, a despeito de se

²⁴ BRUNEL, Pierre (1998); in *Dicionário de Mitos Literários*, p. 193.

²⁵ PROPP Apud GOTLIB, Nádia Batella (2000); in *Teoria do Conto*, p. 23-24.

²⁶ PIÑON, Nélida (1997); in *O gesto da criação: sombras e luzes*, p. 92.

assumir romancista por escolha²⁷ atentando, em sua gênese, para o âmbito coletivo do conto e, sendo esse o campo de ação feminista, não é forçoso requerer esse gênero literário como modo oportuno à ficcionalização da vivência das mulheres.

A corrente marxista trouxe à discussão feminista o problema da hierarquização das relações entre mulheres e homens, elegendo a noção de *patriarcado* enquanto categoria construída no domínio e na exploração masculina das mulheres da qual estão atravessadas todas as instituições e áreas de conhecimento. O patriarcado enquanto categoria de análise concorre para o debate feminista no sentido de descrever e explicar a trajetória da hierarquização sexual, propiciando o conhecimento - e, portanto, o poder - para a transformação das experiências femininas²⁸.

A pouco e pouco, as investigações feministas têm tomado a configuração de estudos de gênero. O conceito de gênero, difundido no Brasil por Joan Scott²⁹, designa as representações do feminino e masculino - termos que só existem em relação um ao outro -, ou seja, ampara-se no aspecto social da constituição das subjetividades, oferecendo uma forma de desconstruir a correspondência direta entre os sexos e os papéis sociais a eles atribuídos. A classificação de *gênero* abrange as significações culturais através das

²⁷ Na entrevista citada, a autora afirma: «Ao contrário das regras e da lógica, eu comecei com um romance enquanto, de um modo geral, as pessoas inauguram as suas carreiras através do conto. De certo modo, a meu juízo, isso sempre foi uma escolha. Podem dizer ao contrário, mas o conto é uma geografia menor: é como uma ilha».

²⁸ SAFIOTTI, Heleieth (1998); cf. op. cit.

²⁹ SCOTT, Joan (1986); in *El género: Una Categoría Útil para el Análisis Histórico*, 23-56.

quais se edificou a supremacia masculina, constituindo-se como noção operacional na abordagem das relações de poder e dominação assentadas na história, onde as diferenças sexuais, étnicas, de classe são aspectos a considerar, mas não a sobrevalorizar.

O *público* e o *privado* são instâncias fundamentais para essa tendência; a distinção público x privado, operada com o advento do indivíduo, representou o máximo de exclusão para as mulheres pois que, confinadas ao âmbito privado, foram colocadas à margem da esfera pública de atuação. Entretanto, o feminismo resgatou o privado como espaço de reivindicação política³⁰. Scott advoga, porém, que a crítica não pode esquecer a perspectiva de gênero como categoria *política* operando sobre mulheres reais, com vistas a validá-las enquanto sujeitos históricos, censurando a utilização do termo enquanto instância analítica - pura e simplesmente - porque se ajustaria a uma terminologia científica mais *neutra* que justificaria o volume de pesquisas recentes na área.

A corrente crítica de gênero tem remido muitas mulheres que ousaram usar a pena no passado, trazendo ao palco da historiografia literária estruturas da ideologia que impediram que elas se manifestassem. De toda a forma, tem contribuído para o crescimento das investigações artísticas, no sentido de focalizar o passado com vistas a recuperar vozes emudecidas na história.

O foco da tendência feminista francesa é o campo da subjetividade feminina e, tendo em vista sua demanda em relação ao corpo, à sexualidade e à linguagem, traz importantes questões para a discussão de uma escrita feminina. Importante é relevar que, para a crítica

³⁰ Cf. PERROT, Michelle (1998); op. cit.

feminista da diferença, se a exploração da mulher tem lugar na diferença sexual, é com base nessa diferença que ela pode ser solucionada, é uma questão de tática de inverter a *falta* em termos positivos, em excesso.

A ordem cultural patriarcal - o sujeito, a linguagem e o conhecimento - funda-se num imaginário edificado a partir da crença infantil de um único sexo, o masculino, no qual a mulher, castrada, é sua versão defeituosa. O que poderia operar como ruptura nesse imaginário? Para Irigaray³¹, é a mulher: «a não ser que as mulheres estejam autorizadas a seus gestos, seu imaginário, seus símbolos, esses símbolos estarão enquistados no imaginário dos homens. Elas necessitam viver para si mesmas, construindo sua liberdade e autonomia, centrando-se sobre si próprias, encontrando as condições de seu espaço, de sua autonomia, de seu corpo e de sua carne».

Rosi Braidotti³² propõe uma teoria feminista comprometida em assegurar a emancipação das mulheres, necessitando evidenciar a disposição do corpo na subjetividade feminina, criando estratégias discursivas fundadas na diferença sexual que não divorcie a demanda feminina da prática histórica das mulheres. A diferença sexual como posição política indica, especialmente, a diferença entre homens e mulheres, porém também se refere às diferenças entre as mulheres (étnicas, de classes, sexuais, etc), bem como às diferenças dentro de cada subjetividade de mulher, constituída enquanto entrecruzamento de âmbitos diversos da existência.

³¹ IRIGARAY, Luce (1997); in *O gesto em psicanálise* p. 164.

³² BRAIDOTTI, Rosi (1997); in *A política da diferença ontológica*, p. 128-129.

Partindo da desnaturalização psicanalítica da identidade pela hipótese do inconsciente - a premissa da não-necessária correspondência entre as diferenças físicas e as representações psíquicas da diferença sexual -, o chamado feminismo da diferença aparta-se da visão psicanalítica ao propor uma matriz política para a construção das identidades sexuais, buscando agenciamentos que transformem as condições concretas das relações de sexo e hierarquização de gênero³³.

Assim, o pensamento feminista deve repensar o feminino em termos de uma subjetividade corporificada, num corpo entendido como ponto de interseção entre o físico, o simbólico e o sociológico (o corpo na posição-limite da subjetividade) com vistas a apreender, teoricamente, as diferenças determinadas pelo desejo de cada mulher.

A corporificação da subjetividade na linguagem convalida o poder sobre si mesma; ao escrever, a mulher busca apreender a si própria e expressar a sua singularidade, tecendo sua identidade através de uma linguagem liberada de todo o «sedentarismo». De modo que o direito de representar-se e reinventar-se como sujeito implica a assunção da mulher de sua diferença sexual, legitimando sua experiência de mulher através da escrita, lugar de saber: «escrever é atravessar o corpo, é perder-se e encontrar-se no vestígio deixado pela palavra»³⁴.

³³ Ibid., p. 134.

³⁴ BRAIDOTTI, Rosi apud ESPOSITO, Elide (1999); in *Vivere la differenza: un incontro con Rosi Braidotti* (artigo on-line), anota: «scrivere sarà attraversare il proprio corpo, divenire e perdersi nella testimonianza che il percorso del segno scritto traccia» (tradução nossa).

A literatura feminina não deve ser, somente, colocada em termos de uma desestabilização às normas retóricas e discursivas - o literário já perturba a ordem e, nesse caso, toda escrita literária é feminina porque é transgressora, desvia-se do código? Consoante Isabel A. de Magalhães³⁵, os textos literários expressam um gênero e, para além da diferença sexual que a codificação lingüística expressa nos gêneros gramaticais, a escrita da mulher manifesta traços próprios, marcas textuais que veiculam uma identidade, resultantes de uma experiência diversa da dominante - evidentemente guardadas as diferenças geográficas, culturais, sociais, assim como os traços estilísticos das escritoras, individualmente.

Maingueneau³⁶ inscreve a noção de um contexto não refratário à sociedade na qual está inserido, mas implicado no campo literário, ou o lugar em que se embatem escritor, obra e sociedade, oferecendo-nos o conceito de *paratopia* para traçar o lugar fronteiro no qual, com sua enunciação, a escritora coloca-se em relação a esse campo e organiza sua identidade.

A estudiosa brasileira Luísa Lobo³⁷ observa que a leitura feminista abriu novas perspectivas para a alteridade - a africana, asiática, latino-americana - e, hoje, a literatura feminina tem um novo alcance junto ao público de mulheres, de

³⁵ MAGALHÃES, Isabel A. (1995); in *O SEXO DOS TEXTOS e outras leituras*, p. 10-17.

³⁶ MAINGUENEAU, Dominique (2001); in *O contexto da obra literária*, p. 27-30.

³⁷ LOBO, Luísa (1996). *A literatura de autoria feminina na América Latina* (artigo on-line).

modo que «as mentalidades não podem continuar as mesmas depois da inserção deste discurso da diferença»³⁸.

Assim, concordamos quando ela³⁹ evidencia a necessidade de pensar a produção literária de mulheres a partir de um paradigma feminista, dentro de uma expectativa em que o plano teórico se insere na âmbito político: partindo do estudo de obras nas quais a mulher que enuncia é consciente de seu papel social, na criação literária como campo de reivindicação, espaço em que a escritora, investida de poder pela escrita, ressignifica, pelo fio da linguagem, vidas de mulheres.

1.3. Enunciação e duplicidade, em «I Love My Husband»

Na configuração da modernidade, a família solidificou-se como mecanismo de controle e proteção dos sujeitos, tornando-se o *locus* no qual poderiam viver a compensação da luta dos indivíduos por um lugar no espaço social. A cultura setecentista e oitocentista produziu uma série de discursos visando a promover a adequação das mulheres à cena familiar e ao espaço doméstico, isso significando o máximo de marginalização, mantendo-as fora do âmbito de reivindicação, fora da esfera da ação política.

Nos termos de Braidotti⁴¹, o patriarcado enquanto discurso e prática de perpetuação do vínculo homossexual – no sentido de um pacto estabelecido entre homens portadores de um

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴¹ BRAIDOTTI, Rosi (1997); cf. op. cit., p. 136-137.

direito sexual - utilizou a estratégia de associar natureza e cultura no corpo da mulher e, sobre esse vínculo, criou a família, uma de suas instituições mais poderosas, sendo «um de seus aspectos o mito da complementariedade entre os sexos socialmente codificado como prática heterossexual».

Concorde Safiotti⁴², a despeito da presença de algumas mulheres em posições sociais *tradicionalmente* reservadas aos homens, ainda não houve uma transformação quantitativa desse quadro, o que faz com que a estrutura do patriarcado continue a mesma - das sociedades grega e romana até as sociedades urbano-industriais ocidentais -, embora apresente diferentes graus de domínio. Nessas sociedades, a reprodução da vida é determinada segundo um direito sexual masculino e, esse, inclusive, institui-se antes da lei do pai. De maneira que o contrato do casamento legitima um direito sexual sobre a mulher que o homem, socialmente, já possui. Dessa forma, a naturalização e introjeção de sua inferioridade não resulta, simplesmente, do processo de socialização mas, também, de uma economia doméstica que referenda o discurso da *inferioridade*: «não se trata apenas daquilo que as mulheres introjetam em seu inconsciente/consciente. Trata-se de vivências concretas na relação com homens/maridos». Tanto assim é que, nas sociedades ocidentais modernas, a mulher perde direitos civis ao casar»

Em «*I Love My Husband*»⁴⁰, há uma representação feminina que protagoniza uma aventura, constituída enquanto fuga de uma realidade insatisfatória, a do cotidiano de seu relacionamento. A mulher que enuncia o discurso narrativo reflete sobre o dia-a-dia de uma relação edificada pelos

⁴² SAFIOTTI, Heleieth (1999); cf. op. cit.

⁴⁰ PIÑON, Nèlida (1997); in *O calor das coisas*, p. 51-59.

laços institucionais do casamento, em que está colocada no lugar de outro sobredeterminado: «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» (LMH, p. 51).

Bakhtin⁴³ traz à discussão a presença do Outro em nossos enunciados; a existência do discurso pressupõe uma dimensão dupla e abstraída de um eu e de um tu: «vivo no universo das palavras do outro». Maingueneau⁴⁴, em *Elementos de lingüística para o texto literário*, opera com a ironia em uma perspectiva dialógica, enquanto informadora de um sentido que ultrapassa o enunciado *literal*.

De maneira que a ironia consiste no recurso utilizado pelo narrador para chamar a atenção, em seu enunciado, do juízo de outro, «do qual se distancia pelo caráter odioso de suas palavras»⁴⁵. A ironia dá uma ambigüidade à fala da narradora-personagem de «*I Love My Husband*», resultante da duplicidade que o plano da enunciação institui no plano do enunciado⁴⁶,

⁴³ BAKHTIN, Mikhail (2000); cf. op. cit., p. 371-397.

⁴⁴ MAINGUENEAU, Dominique (2000); cf. op. cit., p. 94-98.

⁴⁵ Ibid., p. 97-8.

⁴⁶ No conto «*Ave do Paraíso*», há uma mulher que encarna a idealização de esposa: sua vida consiste em se colocar no lugar em que o marido deseja, em forma de confiança resignada na sua volta - o marido visita a mulher de tempos em tempos, na casa que *montou* para ela - que não indaga se vai voltar ou quando (essa é, aliás, uma das razões pelas quais ele decide ficar para sempre, no final do conto) -; baixando a vista para não afrontar sua mediocridade (a dele) ou, ainda, agradando-o com *bolos de chocolate*. Importa-nos considerar que, numa leitura que ultrapassa o enunciado do texto (ou *pelo avesso*, como denomina Maingueneau), a personagem é construída numa perspectiva

revelando-se como prática criadora de sentido além do previsto pelo código social, através do qual ela vai minando a prescrição de sua inferioridade e dependência contida na fala do marido: «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 desses muros venham ao chão, os amigos o cumprimentam pelo esforço de criar olarias de barro, todas sólidas e visíveis» (LMH, p. 51); na voz do pai: «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» (LMH, p.55-6); e no discurso da mãe entrecruzado com o seu próprio: «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» (LMH, p.56).

Sendo o discurso masculino caracterizado pela linearidade expressa no autoritarismo e na dominação do outro como objeto, a linguagem feminina deve representar seu corpo e sua história de maneira diversa. Embora esteja submetida a uma ordem discursiva masculina, a mulher pode desmontar o alicerce sobre o qual essa ordem se constrói, mediante a articulação de um *locus* enunciativo onde logre expressar sua experiência subjetiva. Desse modo, a enunciação feminina pode arruinar a pseudoneutralidade dos padrões discursivos masculinos e, assim, o estilo feminino de escritura,

ampliada, de modo que proporciona o efeito de chocar o leitor. Cf. PIÑON, Nélida (1997); in *Sala de armas*, p. 7-12.

resistindo a formas estabelecidas, revela-se a um só tempo fluido e táctil, labiríntico⁴⁷.

Não sendo a protagonista dessa narrativa, a mulher apreende a palavra que gera o outro do enunciado, a enunciação, pela qual pode nomear e - como nomear é conhecer - criticar a realidade: re-criando um passado que desestabiliza o presente/o homem ao qual está atada: «Eu peço então que compreenda minha nostalgia por uma terra antigamente trabalhada pela mulher, ele franze o rosto como se eu estivesse propondo uma teoria que envergonha a família e a escritura do nosso apartamento» (LMH, p.52) ou um futuro: «que tal se após tantos anos eu mencionasse o futuro como se fosse uma sobremesa?» (LMH, p. 53).

Simone de Beauvoir⁴⁸ traz à cena feminista a questão do outro como imanência, o outro referindo-se ao significante circunscrito à própria noção de signo masculino, recomendando que à mulher cabe ir além de sua secundidade para atingir a transcendência. Em Emmanuel Lévinas⁴⁹, o Outro, feminino por excelência, liberta-se de sua imanência para encontrar-se num face-a-face com o Mesmo, através do discurso. O discurso em Lévinas é ético, possibilitando a manifestação do Outro numa relação frente-a-frente, distinta da retórica porque, nessa, o Outro não se exprime como ser autônomo. Assim, a relação com o Outro só pode se dar fora da retórica que, para ele, constitui-se em esfera de domínio e exploração⁵⁰.

⁴⁷ IRIGARAY, Luce (1999); in *A questão do outro* [tradução Tânia Navarro Swain], artigo on-line.

⁴⁸ BEAUVOIR, Simone (1980); in *O segundo sexo*, p. 10-11.

⁴⁹ LÉVINAS, Emmanuel (1988); in *Totalidade e Infinito*, p. 27.

⁵⁰ Ibid., p. 59.

Luce Irigaray⁵¹ considera que, embora a avaliação de Beauvoir sobre a desvalorização da mulher na cultura esteja correta, a recusa em considerá-la como Outro representa um retrocesso, política e filosoficamente, para o sexo/gênero, porquanto supõe uma referência ao sujeito único; aspirando a uma subjetividade semelhante à do homem, inviabiliza o surgimento de uma subjetividade diversa. Por outro lado, o privilégio do Outro sobre o Mesmo, com o qual parte da obra de Lévinas está comprometida, constitui-se numa transcendência que é mais moral e teológica do que filosófica, ainda se fundando no modelo do Um e do Mesmo, sendo ainda um sujeito único quem opera com as significações em detrimento do Outro. De modo que é o outro do Um, o outro situado numa moral construída pela linguagem, estranha à corporificação real.

Nesse sentido, a viagem imaginária surge, dentro do relato da mulher, enquanto busca de sentidos que ultrapassem sua experiência, como modo de equilibrar sua realidade. Através da imaginação, a personagem-narradora desloca-se do lugar de significante do desejo masculino para o de sujeito de seu desejo, narrando uma história que é sua - como sujeito do enunciado e da enunciação -, em direção oposta à sua vivência. Em sua aventura imaginativa, ela derrota javalis, símbolo da força espiritual; depara-se com Clark Gable implorando seu amor; quebra o silêncio que a tornou sombra: «as palavras que manchavam os lábios pela primeira vez» (LMH,

⁵¹ IRIGARAY, Luce (1994); in *Essere due*, p. 123, anota: «Percepire l'altro, contemplarlo, incontrarlo nel presente, nella presenza, avviene, per Lévinas, soltanto grazie a una morale già fatta di linguaggio, una morale estranea all'incarnazione reale, qui e ora».

p. 54); mimetiza, enfim, Nayoka⁵², entregando-se ao prazer de viver a liberdade, «a mais antiga e miríade das heranças» (LMH, p. 54).

Contudo, sua aventura africana é, mais uma vez, reprimida para dar voz ao desejo do marido: «Ah, marido [...] só porque mencionei esta 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» (LMH: 54).

Conhecendo o poder subversivo da palavra – por isso mesmo –, desse episódio em diante limitar-se-á a repetir a ordem social dominante: «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» (LMH: 56-57).

Considerando a circularidade desse relato, expressa na semelhança das situações inicial e final: «EU AMO MEU MARIDO/ «Ah, eu amo meu marido» podemos sublinhar uma imobilidade feminina em relação à ação de dominação – na física clássica, na Estática, que investiga o equilíbrio de um corpo sob a ação de forças, a mulher estaria em situação de repouso, ou inércia. Contudo, se levamos em conta a trajetória verbal da personagem, até pela disposição das letras das frases inicial e final, não seria demasiado afirmar que o relato aponta para uma mulher em vias de libertação.

⁵² Nyoka é a protagonista de um seriado que a autora assistia quando criança, uma espécie de Tarzan de saias. Cf. *Letras que alimentam sonhos, sonhos que alimentam repúblicas*.

CAPÍTULO 2 - AS MULHERES E A MEMÓRIA

Se de um lado aceitei Deus como guardião do meu espírito, não quis que fosse ele dono do meu imaginário. Meu imaginário é humano, profano, transgressor, subverte o que precisa. Buscou a independência, as viagens interiores, quantas vezes negadas. NÉLIDA PIÑON.

A narrativa está intimamente relacionada à memória, uma vez que não há relato sem memória. Assim, narrar implica recorrer à memória, pela qual o sujeito conta sua história, uma história que se preserva na memória da comunidade e através dela, um narrador manifesta seu material simbólico. Nas sociedades antigas, eram os anciãos, sacerdotes, poetas que assumiam a função de contar, com vistas a conservar as histórias, tradições enfim, a memória coletiva.

D'As mil e uma noites, Sherazade trouxe-nos o ensinamento de que narrar é a tentativa de sobreviver à morte e se perpetuar, para que nossa história não desapareça. Consistindo em uma tentativa de atualizar o passado no presente, o trabalho da memória opera através da lembrança e do esquecimento, onde procuramos (e recalamos) significados para o tempo atual.

Nos termos de Jacques Le Goff¹, a memória é sempre um instrumento de poder, tendo em vista sua vinculação a grupos que a manipulam, mas se constituindo em recurso quer de vencedores, quer de vencidos: os primeiros utilizam a memória para solapar a história dos vencidos e, estes, buscam no passado redefinir uma identidade perdida, de maneira a autenticar um presente e um futuro.

A emergência do monoteísmo hebreu representou o encobrimento de nossa memória, fundando-se sobre um pacto entre homens - a aliança entre Deus e Abraão, este representando os homens tementes a Ele, no ritual da circuncisão. Por outro lado, o pensamento grego condenou a mulher à exclusão do diálogo entre homens que constitui a filosofia. Nélida Piñon² manifesta o silenciamento das mulheres reinventando a figura de Sara: «Ao longo dos encontros havidos entre Abraão e Deus, no papel de testemunha sem voz, (Sara) simula conformidade diante do desempenho do marido e dos desígnios de Jeová [...] Adestra-se no jogo da resistência com o intuito de enriquecer o arsenal das suas lembranças. Os vestígios da memória que lhe restam, vindos dos ancestrais, de Abraão, de Deus, e do seu próprio foco narrativo, a induzem a persistir no humilde ofício de olheira. Não quer em nada perder a volúpia advinda da memória que ia diariamente arrecadando. Deus, contudo, embora concentrado em Abraão, desconfia de Sara. Aquela mulher, como outras que rondavam a casa de Abraão, tecia enredos, demonstrava habilidade em apropriar-se de segredos, de engendrar intrigas amorosas».

¹ LE GOFF, Jacques (1995); cf. op. cit., p. 426.

² PIÑON, Nélida (1997); in *O pão de cada dia*, p. 58.

Para a professora de teologia da Universidade de Québec, Marie-Andrée Roy³, «As mulheres estão marcadas por uma grave amnésia de sua história e de sua tradição espiritual, porque os membros da Igreja (homens, evidentemente) não só apagaram a maior parte de sua memória, como secundarizaram o que dela restava e, transformados em seus mestres, preencheram suas mentes e corações com imagens tiranizadas». De modo que «a reapropriação de sua memória implica a desprogramação daquela que lhes foi impingida».

Magalhães⁴, em estudo da ficção portuguesa feminina e masculina, assinala que as escritoras lusas têm uma relação vital com o tempo, isto é, as recordações são manipuladas com vistas a assumir um novo reordenamento a partir do presente. Assim, o tempo das mulheres é ficcionalizado «num contínuo ziguezague entre diferentes momentos: passado, presente e futuro», como forma de re-inventar um passado onde possam se incluir. Considerando que a ressignificação da memória é um traço que particulariza a urdidura dos contos nelideanos, neste Capítulo, objetivamos evidenciar narrativas nas quais a autora, apropriando-se do imaginário coletivo, re-compõe experiências femininas no motivo da *viagem*, deslocando significados consolidados socialmente.

³ Cf. ROY, Marie-Andrée (1994); in *Cristiane e femministe*, p. 107; o texto evidencia: «Le donne sono colpite da grave amnesia della loro storia, della loro tradizione spirituale perchè gli uomini dell'istituzione non solo hanno cancellato la maggior parte della loro memoria collettiva e sterilizzato, emarginato, reso secondario ciò che ne restava, ma diventando i guru delle nostre anime, ci hanno riempito la testa e il cuore di immagini femminili opprimenti [...] Le donne devono ritrovare la loro memoria, ma pure deprogrammare quella che è stata incisa in loro». - nossa tradução.

⁴ MAGALHÃES, Isabel Allegro (1995); cf. op. cit., p. 39-40.

2.1. A mulher e a profanação do verbo divino, em «Torre de Roccarosa».

Recorrendo à lição de Mikhail Bakhtin⁵, trazemos ao debate a concepção de que um texto (em sentido lato) existe porque interage continuamente com outros textos; os textos-enunciados constituem-se em elos na cadeia verbal, estando em permanente diálogo com outros enunciados – os que os precedem e determinam, assim como os que lhes sucedem, porque se prestarão como modelos⁶.

«Torre de Roccarosa»⁷, um dos dezesseis contos que compõem o livro *Sala de armas*, da escritora Nélida Piñon, apropria-se da tradição religiosa e metafísica ocidental, promovendo um desafio à Verdade enunciada em textos sagrados e filosóficos. Nesse relato de feitio inusual, associado às narrativas bíblicas de tom apocalíptico, a autora relata a trajetória de um grupo de peregrinos em busca da palavra que salvará a espécie humana.

À filosofia patrística (séculos I-VII)⁸, edificada a partir do empreendimento intelectual de Paulo e João e os primeiros padres da Igreja, impôs-se harmonizar os preceitos cristãos com o pensamento greco-romano estabelecendo, neste último, a idéia da criação do mundo, do pecado como fonte do mal, assim como a crença num final dos tempos e ressurreição para os mortos. Santo Agostinho, Boécio, Clemente e outros

⁵ BAKHTIN, Mikhail (2000); in *Estética da Criação Verbal*, p. 314.

⁶ Ibid, p. 319-320.

⁷ PIÑON, Nélida (1997); in *Sala de armas*. Rio de Janeiro: Record, p. 115-124.

⁸ CHAUÍ, Marilena (2000); in *Convite à filosofia* (cópia on-line).

assumiram a missão de difundir a obra de Deus através do Cristianismo, visando a conciliar, nesse sentido, fé e razão. A teologia medieval (séc. VII a séc. XIV) cumpriu a função de tratar das proposições relativas à existência de Deus, fundando-se numa verdade sujeita ao princípio de uma autoridade reconhecida: na Bíblia, em Platão (através de Plotino), Aristóteles (interpretado pelos árabes, notadamente Averróis e Avicena), em Santo Agostinho, ou nos papas e santos.

A crença em um final dos tempos, a escatologia, possui um vínculo com os atos proféticos que narram o apocalipse - «os apocalipses constituem-se em gênero literário nascido da escatologia cristã»⁹. O Apocalipse de São João, de origem incerta e, provavelmente, do último quartel do século I, identifica-se como Livro da Revelação de Deus a São João Apóstolo; nele estão inscritas mensagens às igrejas da Ásia Menor, a fim de que essas resistam à perseguição romana, na época de Domiciano - período de 81-96¹⁰. A obra é de inspiração cristã, mas recorre a imagens do Antigo Testamento, buscando revelar o fim dos tempos, com a chegada do Cristo Redentor¹¹.

Em «Torre de Roccarosa», há um narrador - não partícipe dos eventos - que enuncia o discurso através de verbos no imperfeito, outorgando à narrativa o tempo fabuloso do «Era uma vez....»¹², compartilhando-a com a protagonista e inscrevendo

⁹ LE GOFF, Jacques (1995); cf. op. cit., p. 327.

¹⁰ Cf. *Bíblia Sagrada: introduções ao Novo Testamento* (1980), xxvi-xxix.

¹¹ BRUNEL, Pierre (org., 1998); cf. op. cit., p. 55.

¹² LE GOFF, Jacques (1995); cf. op. cit., p. 208.

essa dupla enunciação no âmbito do discurso indireto livre¹³. Desse modo, o relato marca a trajetória de um grupo de estrangeiros chegados a um reino, «Os longos corredores uma imitação em pedra de uma vagina escura» (TR, p. 115). A *pedra* tem uma proximidade com o humano – porque vem de Deus e para Ele retorna¹⁴ –, representa uma ligação entre o céu e a terra. Como *pedra* construída, é ato humano, simbolizando a profanação da divino.

Relacionada à vagina, torna-se uma *boca de sombra*¹⁵ que engole o dia, ou seja, representa a passagem do dia para a noite. Nessa perspectiva, as imagens da *pedra/vagina/escuridão* referem-se à mulher, personificação das trevas – o mal, a ignorância, a invisibilidade –; à torre – a torre do título – como símbolo do corpo feminino, centro e geratriz do universo¹⁶, elemento que une o espaço terreno à esfera celeste. Além disso, as pedras *multiplicam-se* nos caminhos que levam os peregrinos a Santiago de Compostela, desde a Idade Média.

Na tradição cristã, a *torre* simboliza *defesa* e *proteção* como uma ascensão aos céus, estando ligada aos ritos de

¹³ MAINGUENEAU, Dominique (2000); in *Elementos de lingüística para o texto literário*, p. 116-124, sublinha que o discurso indireto livre serve à expressão de um tempo narrativo não-dinâmico, imperfeito, como parece ser o caso, ou como recurso para instaurar uma alteridade na linguagem, o que também se configura nesse relato. Caracteriza-se por não apresentar marcas textuais específicas para essa modalidade discursiva.

¹⁴ Cf. CHEVALIER, Jean (1999); cf. op. cit., p. 696.

¹⁵ Não há uma representação, na simbólica de Chevalier, para o termo, estando associado à *goela*. Cf. op. cit., p. 473.

¹⁶ Ibid, p. 888.

iniciação, por isso podendo manter uma função equivalente à da caverna e do templo¹⁷. O termo evoca, ainda, a Torre de Babel, construção em pedra à Babilônia, símbolo da confusão de línguas enviada por Deus como castigo pela pretensão humana de alcançá-Lo¹⁸. O termo *rocca* também investe sentido à ação de narrar, de fabular o enredo que, ligado à rosa, cor e símbolo associados à mulher, aponta para Romina.

Le Goff¹⁹ comenta que os textos medievais manifestam a concepção judaico-cristã de um paraíso terrestre traduzida n«o País da Abundância». No conto nelideano, os viajantes ajuntam-se com a finalidade de encontrar a terra prometida, o reino onde sobejam os alimentos, distribuídos ao grupo em pequenos cestos, espaço em que emerge a imagem do profeta que teve a missão de libertar o povo hebreu através da revelação de Deus, no episódio em que é salvo nas águas, «um Moisés ainda resguardado pelas águas» (TR, p. 116).

O peregrino evoca o Medievo das peregrinações, das viagens de Marco Pólo²⁰. A viagem medieval tem um significado simbólico, constituindo-se na concepção de uma realidade como espaço duplicado do céu, como hierofania²¹. Em «Torre de Roccarosa», a peregrinação metaforiza a busca de conhecimento, conduzindo a caravana à recriação do percurso iniciático através da palavra. Nesse, ganha vulto uma personagem que, sendo mulher, encarna a diferença, manifesta na profanação da natureza sagrada dessa viagem metafórica:

¹⁷ Ibid, p. 889.

¹⁸ Livro do Gênesis, 11, 1-9.

¹⁹ Cf. LE GOFF, Jacques (1995); cf. op. cit., p. 313.

²⁰ Ibid, p. 313.

²¹ ELIADE, Mircea (1992); in *Mito do Eterno Retorno*, p. 26-27.

«Romina veio diferente. Pelos seus cabelos louros, o modo de andar outrora perdido nas relvas livres, enfrentando bisões, a contramarcha destes animais em fuga e ela ria» (TR, p. 115).

Assim, Romina distingue-se e, ao mesmo tempo, opõe-se ao grupo, descrito no texto como «eles», «os outros», «a voz geral». Seu nome deriva, com evidência, de Roma²², o Império que materializa o poder, centro do mundo no imaginário da antiguidade. Na Idade Média, é o alvo da romaria aos túmulos de Pedro e Paulo²³. Mas há um outro sentido para o termo: Roma simboliza a idolatria aos deuses pagãos, pelo que é condenada no monoteísmo cristão. No Apocalipse joanino, Roma é Babilônia, não sem razão uma mulher: «E vi uma mulher assentada sobre uma Besta de cor de escarlata, cheia de nomes de blasfêmias, que tinha sete cabeças e dez cornos. E a mulher estava cercada de púrpura, e de escarlata, e adornada de ouro, e de pedras preciosas, e de pérolas, e tinha uma taça de ouro na sua mão, cheia de abominação, e da imundície da sua torpeza. E estava escrito na sua testa este nome: Mistério! A grande Babilônia, a mãe das devassidões e das abominações da terra»²⁴. Se atentarmos para o dualismo contido na alegoria apocalíptica - ao Bem expresso por Jerusalém - associado ao Filho do Homem - opõe-se o Mal representado por

²² Cf. *Dicionário Aurélio Século XXI*, versão CD-ROM, o sufixo /-ina/, do latim /-inus/, designa «semelhança, relação, origem, natureza, lugar de».

²³ Consoante o professor português José Marques, os termos *peregrinação* e *romaria* têm um significado idêntico - ir a Jerusalém, a Roma, ou a Santiago de Compostela -, tendo em vista terem, ambas, o sentido da purificação.

²⁴ Livro do Apocalipse, 17, 3-5.

Roma/Babilônia²⁵ e identificado com Romina, corpo do demônio, o próprio Anticristo.

Semelhante ao Apocalipse cristão, constituído sob a simbologia do número sete²⁶, a chave da narrativa manifesta-se em sete proposições enunciadas aos peregrinos pelos tutores do lugar, através das quais eles encontrarão o conhecimento traduzido no verbo perfeito. A primeira prova relaciona-se à investigação de mapas, cujas trilhas o grupo procura seguir. Sendo o meio através do qual se opera a revelação, a visão, masculina por excelência, é o signo da verdade e, visando a «resguardar sua relação com o inteligível e com Deus, aniquila a alteridade da mulher»²⁷. Romina, anarquicamente, procede a uma leitura diversa das rotas, fechando os olhos porque não quer seguir o convencional: «De todos os modos eu me perdi» (TR, p. 115).

Sempre contrária aos rumos propostos, ela torna-se uma estranha e, como tal, é de todos os lugares e de lugar nenhum. Por outro lado, carrega uma vida mais fabulosa do que os outros porque tem mais coisas a contar²⁸. Assim, traz uma

²⁵ BRUNEL, Pierre (1998); cf. op. cit, p. 53.

²⁶ Cf. CHEVALIER, Jean (1999); op. cit, p. 827-828, o núcleo do texto joanino expande-se em torno de «7 igrejas, 7 estrelas, 7 Espíritos de Deus, 7 trovões, 7 cabeças, 7 calamidades, 7 taças, 7 reis», como representação de uma totalidade em movimento significada na volta ao centro, ao princípio; Santo Agostinho, inclusive, relaciona-o ao tempo da história, da viagem humana até Deus».

²⁷ IRIGARAY, Luce (1994); cf. op. cit, p. 33, sublinha: «l'uomo deve allontanarsi dalla donna per salvaguardare il suo rapporto con l'intelligibile e con il suo Dio».

²⁸ BENJAMIN, Walter (1985); in *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*: Magia e técnica, arte e política, p. 197-221.

estranheza expressa no corpo, o enunciador de sua *estrangeiridade*: a dor nos pés e na cabeça, o choro iminente expressam a inclinação para a insurreição de sua alma: «Logo seu corpo se insurgiria contra o fato de jamais conviver com um rosto uma segunda vez, não ter pouso certo, atravessar terras cujo destino de terra por estranhar ela questionava» (TR, p. 116).

A crença medieval numa terra prometida faz «uma cidade com sabor de campo, os riachos são de leite e mel, leitões, gansos e até cotovias para matar a gulodice medieval»²⁹. Através da segunda prova, o grupo repete a experiência primordial do povo judaico, pelo ritual do alimento: «deviam apreciar a comida, sua confecção, de que modo por exemplo se extraem espinhas do peixe e derramam-lhe um manto de azeite, amêndoa, pó rubro, água, quem sabe finlandesa, e a antiguidade das folhas secas» (TR, p. 116).

O terceiro exercício consiste em «*experimental definições raras*» (TR, p. 116); o quarto visa a buscar a palavra original; no quinto, os peregrinos são avisados da frugalidade que vigoraria daí em diante, pois «a sobriedade estimulava as faculdades mentais» (TR, p. 117). Evidentemente, é Romina quem inicia essa viagem através da palavra - o pão é o *motor* para o trigo, o trigo, o motivo para o barro - através da palavra ela alcança «*os primeiros dias da criação*» (TR, p. 117) - e, pelo barro, retorna ao pão. A sexta sentença recomenda a prática do verbo nas feiras, palco medieval da expressão poética, «onde se decidiam as sinas dos reis, ali o poder arquejava como porco sangrando, ou afinou-se igual ao som de um cravo» (TR, p. 117), em imagens simbolizando a antítese própria do Medieval.

²⁹ LE GOFF, Jacques (1994); cf. op. cit, p. 313.

Exercitando a destreza da língua, ela re-inaugura, em sonho, a origem. Em sua viagem iniciática, observa o primeiro homem, seu espertar, sua imaturidade e ignorância. E, narrando a epopéia do Gênesis, põe e dispõe da história, já que é ela própria quem a enuncia, intrometendo-se no discurso do narrador: «O certo é que ele se deslumbrou, foi a ordem de Romina» (TR, p. 118) demarcando, pelo efeito do *mise-en-abîme*, o espaço polifônico da interpenetração de narrativas.

A peregrina põe em ação o palco primevo, criando uma nova história sobre a história já contada; «Na escuridão da torre», a heroína torna-se o primeiro homem; no roçar dos dedos pelo corpo, revela-se o enigma da espécie; o mistério da humanidade, expresso em forma de mulher e homem, passa a coexistir em Romina, dando origem a uma série de questionamentos e indagações. Começa pela maçã, fruto do conhecimento, signo autoreferente, portador de um significado fechado em si mesmo: «Vermelha e jamais cascuda, não se confundia com outra imagem senão a própria. Fechada em si, sem conhecer a agonia das brechas acidentais: rio, istmo, olhos, ânus» (TR, p. 118). E, demonstrando o capricho das palavras, descreve a associação fortuita da mulher e do mosquito, «que em seu precipício de coisa miúda quem sabe copiara o seu semblante de mulher, esforço resultando em nada, mas que o confundiu porque tinha pretensões à glória» (TR, p. 118).

Ocupa-se, finalmente, da serpente, a que «era no universo um simples rastro» (TR, p. 118), traço ainda mais insignificante do que o vestígio feminino. A serpente, símbolo da transcendência do espírito, o espírito libertador da imanência feminina, representa o fim de sua iniquidade,

porque incita-a a questionar o dogma da Verdade divina³⁰. A despeito de sua vocação para subverter o estabelecido Romina, convergindo para a história já contada, expulsa a serpente do seu paraíso, pois que essa simboliza a queda humana, «Embora naquele corpo só constituído de cauda houvesse um modo de ser que se prestava a iluminuras medievais» (TR, p. 118). Ao mesmo tempo, a serpente prenuncia a condição do signo verbal e da própria mulher: «o rastro que abandonava, o espaço vazio que não a vimos ocupar pela sua vocação de esgueirar-se, mas onde havia estado e abandonou a sua iniqüidade» (TR, p. 118-119).

Nesse sentido, Romina emerge das profundezas do sensível para questionar a metafísica platônica³¹, antecipando-nos seu

³⁰ MONLOUBOU, L.& DU BUIT, F.M. (1997); in *Dicionário Bíblico Universal*, p. 532-534.

³¹ PLATÃO (2002); in *A República: Livro VII* [tradução Pietro Nasseti]. São Paulo: Martin Claret, p. 210-238, utiliza a alegoria da caverna para mostrar a prisão da humanidade à escuridão que representa a ignorância; no seu exterior, há pessoas carregando imagens mas, de dentro dela, os homens, através da luz que irradia lá de fora construindo sombras para seu interior, imaginam estar vendo não as imagens, mas as próprias coisas, porque não podem conceber que são sombras ou imagens, porque estão presos à escuridão da caverna. Se um prisioneiro saísse das sombras para a luz, seria, de início, ofuscado pela luz do sol. Contudo, assim que se acostumasse à luz, teria a exata visão da realidade, descobrindo, então, que o que vira eram imagens (as sombras das estatuetas projetadas no interior da caverna) e não as coisas em si. Para Platão, o saber humano ascender-se-ia a partir de degraus - a crença seria o nível inferior do conhecimento, porque conhecimento ilusório, estando associada ao mundo das aparências, conhecimento próprio dos prisioneiros da caverna -; o degrau superior do pensamento racional é a intuição intelectual, e só através deste o homem pode atingir a imutabilidade das idéias/essências.

conhecimento «na escuridão da torre»: «ia ela compreendendo que conceito era coisa breve [...] Não era fração de luz, ou palavras bem combinadas, suspiro encaixado no tempo do verbo. Antes atitude avara, econômica, sempre o contrário de qualquer afirmação» (TR, p. 119).

O odor que emana da pele de ovelha, com a qual a caravana protege-se da frieza invernal, reprime seu desejo de fugir. A ovelha evoca o Cordeiro de Deus - feminizado - que, consoante o Texto Sagrado, livra o homem do pecado, mas aprisiona a mulher à esfera da matéria pois que essa, em face de sua transitoriedade, opõe-se à imortalidade e imutabilidade das essências. O imaginário cristão exacerbou o dualismo *corpo vs. espírito* já reinante à concepção platônica de corpo como sepultura da alma - como cópia falsa do mundo das Idéias -, outorgando-lhe um simbolismo pecaminoso. Porque destituída de uma alma, substância masculina, a mulher está aprisionada à esfera da matéria, da qual é difícil se libertar: «Não era fácil vencer a cada momento mil portas, nenhuma com chave» (TR, p. 119).

É o Cordeiro de Deus que trará a renovação expressa pelo rio da vida, conforme a Escritura Sagrada: «E ele me mostrou um rio da água da vida, resplandescente como cristal, que saía do trono de Deus e do Cordeiro»³², um rio buscado, mas não encontrado por Romina: «Ela colava o ouvido no chão, suspeitava existir um rio sufocado debaixo do lajeado. Percorria os jardins em sua busca. Encontrava lagos menores, lagos maiores, filetes de água, mas o rio mesmo ela não via» (TR, p. 119).

Os tutores procedem à enunciação da sétima prova aos presentes, essa constituindo-se na recomendação de que a

³² Livro do Apocalipse, 22, 1.

busca da verdade dar-se-ia através do silêncio; causando um grande transtorno entre os presentes, exceto em Romina, em quem ora cresce um grande tumor, resultado das palavras presas no pensamento/corpo. Nesse episódio, o narrador emite seu juízo acerca dos anciãos, comentando a concepção de mortalidade/imortalidade nas míticas cristã e grega: «não vieram até ali em busca da eternidade. Isso era ânsia de ovelha (o cordeiro feminizado), frequenta campo grego, as Argólidas alimentadas de pedras. Haviam todos emergido de um estado pobre, cuja simplicidade não os habilitava a tais vãos» (TR, p. 119).

Pelos significantes de sua insubordinação - o enfraquecimento do corpo, a dor de cabeça, a coceira nos pés, -, a protagonista intui que deve viajar, no sentido de buscar a palavra redentora da espécie humana. Como profetizado pelo Texto Sagrado, na Nova Jerusalém, onde «não há mister de sol nem lua que alumiem nela, porque a claridade de Deus a alumiu, e a lâmpada dela é o Cordeiro. E as nações caminharão à sua luz, e os reis da terra lhe trarão a sua glória e a sua honra. E as suas portas não se fecharão de dia, porque noite não haverá ali»³³.

O cristal reflete uma aparente translucidez que, no entanto, pelos ângulos que o compõem, dispersa a luz em prismas, suscita múltiplas visões. Nesse sentido, simboliza a dicotomia instaurada no debate sempre presente *ciência vs. literatura* e metaforizada, no texto considerado, em primeiro lugar, na verdade questionada pela *fantasia* que o signo literário convoca, na relação verdade-mentira; em segundo, chama à reflexão a relativização que se estabelece entre o signo do Um e do múltiplo: «Que portas e torres aquelas que

³³ Ibid. 21, 22-25.

os lançavam a uma caçada difícil, em que deveriam percorrer territórios sem água, a claridade escassa, sob o imperativo de recolher no anzol de cada um deles a palavra perfeita com sua flora por milagre revestida de cristal» (TR, p. 120).

Romina sente-se tocada, imagina mil histórias; ouve seu nome e sai pelas torres à procura do responsável por tamanha transgressão concluindo, contudo, que é fantasia motivada pela solidão, «ela própria inventara ressonâncias em torno do seu nome» (TR, p. 121). Com o sol, os membros do grupo abandonam o ambiente das torres, pondo-se em vigília, judeus em eterna diáspora: «um povo ancião, de nobre remanescência» (TR, p. 122). Munida de *engenho e arte*, ela subverte a lei do silêncio, a fim de salvar a integridade da comunidade; com aguçada memória e técnica apurada, tece-lhes histórias fabulosas, embora eles não conseguissem mais se comunicar uns com os outros: «os sons há muito sonegados aos seus ouvidos romperam afinal suas resistências e os projetaram à histeria» (TR, p. 123).

Consoante Chevalier³⁴, a água é um símbolo de origem e também de eternidade, é a própria fonte da vida em Deus; «A água apaga a história, pois restabelece o ser num estado novo». Eliade³⁵ afirma que, a despeito de ter introduzido uma teoria linear da história, a concepção do tempo medieval é, predominantemente, escatológica, constituída por dois eventos fundamentais, criação e fim do mundo, interligados por meio do círculo. A tradição cristã revela que, no fim de tudo, Deus enviará seu Filho, o Cordeiro de Deus, para redimir os pecados humanos. Há, nessa revelação, «uma regeneração do

³⁴ CHEVALIER, Jean (1999); cf. op. cit, p.18.

³⁵ ELIADE, Mircea (1992); cf. op. cit, p. 125.

tempo a partir da repetição da cosmogonia»³⁶. No conto, no silêncio dos velhos transformado em «massa de água desabando sobre casas, prados e os amores-perfeitos» (TR, p. 124) re-instaura-se o momento sagrado de um novo começo.

Os murmúrios «incompreensíveis» dos anciãos trazem a imagem do caos expresso no jogo que *Babel* evoca. No Texto Bíblico, Babel é descrita no palco do Gênesis, no qual Deus pune os humanos com a desordem das línguas porque eles ousam assemelhar-se a Ele: «O Senhor porém desceu, para ver a cidade, e a torre, que os filhos de Adão edificaram, e disse: Eis aqui um povo, que não tem senão a mesma linguagem; e uma vez que eles começaram esta obra, não hão de desistir do seu intento, a menos que não o tenham de todo executado. Vinde, pois, desçamos, e ponhamos nas suas línguas tal confusão, que eles se não entendam uns aos outros»³⁷.

Babel simboliza o contexto cultural ocidental na representação de um mundo no qual coexistem e se contrapõem uma multiplicidade de línguas. Trazendo-nos a idéia de confusão, Babel consubstancia-se na imagem do texto literário, espaço no qual dialogam enunciados do Mesmo e do Outro, marca de vozes que ressignificam outras vozes, escrita que instaura social e culturalmente um autor, imitador de um gesto que lhe é antecedente, nunca original³⁸.

Chauí³⁹ assinala que os antigos romanos puseram em prática o exercício da memória; através de uma mestria verbal, o orador encantaria e envolveria os ouvintes - eles avaliavam

³⁶ Ibid., p. 126.

³⁷ *Livro do Gênesis*, 11, 1-9.

³⁸ BARTHES, Roland (1999); in *Crítica e Verdade*, p. 44.

³⁹ CHAUI, Marilena (2000); cf. op. cit, p. 81-82.

que uma arte da memória podia ser desenvolvida como auxílio à memória inata, no ensino da retórica. Romina, a romana, sinaliza, no exercício da arte verbal, signo imitativo do Verbo sagrado, uma regeneração do tempo, re-criando uma nova cosmogonia. Assim, a mulher, investida de autoridade conferida pela palavra, invoca, no gesto de sua escrita, o palco da origem, mimetizando o jogo da criação divina.

M. Bakhtin⁴⁰, estudando o riso na obra de Rabelais, elucida-nos que, na cultura medieval, o culto religioso assume o tom de uma «seriedade congelada e pétrea», a fim de manifestar os dogmas cristãos da verdade e do bem, valorizando as atitudes que expressem essa seriedade e, pelo contrário, incriminando o riso, porque procedente do diabo. Quando, ao final do relato, a personagem ri - «*Apenas Romina insistia em rir*» (TR, p. 124) -, investindo na eficácia desconstrutora do riso, ela instaura o gesto de profanar o sagrado, com o qual transfigura o imutável e promove a renovação⁴¹.

2.2. A re-invenção da tradição, em «A Sereia Uliisses»

Dentro da narrativa ocidental cujo modelo é o *ethos* grego, a mulher é aquela que espera, resignadamente, pelo retorno do herói, ela é Penélope d'A *Odisséia*. Convocamos a epopéia homérica para sublinhar que a figura de Penélope é o modelo de representação do feminino - a colcha tecida pela esposa de Ulisses, enquanto este aventura-se pelo mundo, é a

⁴⁰ BAKHTIN, Mikhail (1987]; in *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 63.

⁴¹ Ibid., p. 70.

ficcionalização de sua negação aos pretendentes sob o aspecto de garantia de fidelidade: «A escolha de Penélope por esse trabalho feminino singular, a fim de acalmar seus pretendentes, torna-a a nossos olhos diferente daquela que habitualmente reconhecemos como emblema da fidelidade conjugal. Tecer, fiar dão-lhe tempo para fabricar suas próprias defesas contra o homem, o esposo e o pai»⁴².

Baseado em *O mito do nascimento do herói*, de Otto Rank (1909), Brunel⁴³ descreve o esquema do herói presente às epopéias, em que a aventura heróica é sempre associada ao masculino; em contraposição, o papel feminino nessa modalidade de texto configura-se, em primeiro lugar, como um obstáculo às empresas do herói; em segundo, enquanto repouso merecedor para o guerreiro que retorna; e, afinal, a mulher é o modelo da heroína-virgem, a mulher idealizada e inalcançável – como a figura de Joana D’Arc, admirada pelo séquito masculino que comanda em virtude de sua condição de virgem eterna⁴⁴.

A narrativa «*A Sereia Ulisses*», da carioca Nélida Piñon⁴⁵, remonta aos relatos gregos para desmontar a imagem da heroína nas obras da tradição. Dialogando com o texto da antiguidade *A Odisséia* (séc. VIII a.C.) o qual, junto com *A Ilíada* (séc. I d.C.), é atribuído a Homero como o registro de relatos dos *contastorie*, estabelece uma desconstrução da imagem feminina dentro da memória ocidental.

⁴² BRUNEL, Pierre (1998); cf. op. cit, p. 376-377.

⁴³ Ibid, p. 471.

⁴⁴ Ibid, p. 471-472.

⁴⁵ PIÑON, Nélida (1997); in *O calor das coisas*, p. 143-155.

O título revela a ambigüidade resultante do oxímoro Sereia-Ulisses, através do qual o mito heróico masculino é deslocado para o feminino, pelos determinantes «a» e «Sereia». Ulisses é o herói no sentido aristotélico, de ser muito superior à média humana; guerreiro corajoso, intuí dos obstáculos e porta o dom da oratória⁴⁶. As Sereias são, conforme a mitologia⁴⁷, monstros marinhos híbridos, com cabeça e tronco de mulher e o resto, de pássaro (primeiramente) ou peixe (nas tradições sucedâneas), que seduziam os marinheiros com sua beleza e seu canto, para levá-los à morte.

Ulisses simboliza a força e sagacidade masculinas; as Sereias, a beleza e sedução femininas, das quais o herói precisa fugir para sobreviver. Assim, *A Odisséia* narra as vitórias empreendidas por Ulisses contra o destino e contra a representação feminina das Sereias - e de Circe, de Calipso e outras -, ancorando-se no dualismo do herói masculino que simboliza o bem versus o mal que essas oferecem, embora o especialista em Homero, Pierre Vidal-Naquet⁴⁸ considere que a verdadeira oposição odisséica localize-se no simbolismo da *mulher fiel x mulher infiel*.

Há, na epopéia homérica, um episódio em que as Sereias buscam enfeitiçar Ulisses e os marinheiros com seu canto: «Vem por aqui, admirabilíssimo Ulisses, glória da nação! Pára teu navio e ouve a nossa voz! Nenhum homem navegou por aqui sem primeiro ouvir a voz que escapa por nossos lábios, doce como mel! Não, ele andou muito e volta à pátria mais experiente, pois sabemos tudo o que os gregos e os troianos

⁴⁶ BRUNEL, Pierre (1998); cf. op. cit, p.899.

⁴⁷ CHEVALIER, Jean (1999); cf. op. cit, p. 814.

⁴⁸ VIDAL-NAQUET, Pierre (2002); in *O mundo de Homero*, p. 83.

sofreram nas planícies diante de Tróia, pela vontade do céu, e tudo que acontecerá na face da mãe Terra!»⁴⁹, mas são vencidas pela astúcia de Ulisses, que fecha os ouvidos dos marinheiros com cera e amarra-se ao mastro do navio.

Conforme Brunel⁵⁰, as Sereias simbolizam a origem divina do canto, razão de estarem representando o aedo Ulisses, quando este conta suas aventuras aos feácios e, também, Homero, pois que viriam anunciar, com seu *cantar*, um poema épico – justamente o relato da *guerra de Tróia*.

De acordo com a feminista Luce Irigaray⁵¹, as mulheres necessitam construir um simbólico que se constitua em uma ameaça à ordem simbólica dominante, uma vez que o processo simbólico que governa a sociedade funda-se sobre a exploração de sua matéria corporal. No conto, a Sereia toma as rédeas do seu destino, personificando as aventuras do lendário Ulisses e, assumindo o foco narrativo, encarna o papel de narrá-las. Assim, como protagonista e narradora⁵², ela vivencia intensamente a ação de confundir as certezas masculinas: «Eu sabia da arrogância masculina. Assim, desde menina, deixei os homens à minha espera, para que perdessem o brilho da vaidade. E a inquietação pelo meu atraso os deslocasse dos seus sólidos eixos» (SU, p. 143). Rompendo o silêncio que lhe foi imposto, a Sereia passa a criar um relato que se confronta com a narrativa masculina da tradição, dando-se o direito de transgredir a Lei que lhe reservou o espaço da

⁴⁹ HOMERO (1998); in *A ODISSÉIA* em forma de narrativa: Canto XII.

⁵⁰ BRUNEL, Pierre (1998); cf. op. cit, p. 830-831.

⁵¹ IRIGARAY, Luce apud WHITFORD, Margaret (1997); cf. op. cit, p. 149.

⁵² Cf. GENETTE, Gérard (1976); in *Discurso da Narrativa*, p.191, nesta narrativa, há uma focalização interna, pois que é a partir do ponto de vista da personagem central que os eventos apresentam-se ao leitor.

sombra: «Infelizmente, todos eles, educados na lógica, não venciam a esplêndida odisséia de uma narrativa inimiga de qualquer seqüência e noção de tempo» (SU, p. 144).

Com Antônio, seu primeiro amante, a heroína não hesita em aniquilar símbolos de virilidade: «Ao não suportar mais o seu suor que se azedava no esforço de me amar, exigi que raspasse as axilas. Ele reagiu, cheiro é amor, não me amas então?» (SU, p. 144). Convocado do mundo real, o presidente francês torna-se o Conde de Chirac para propor-lhe um casamento condenado a isolamento na propriedade rural da família, ao qual Sereia recusa, não se deixando aprisionar: «não era mulher de bordar numa colcha iniciais eternas que me seguissem do casamento à mortalha sem antes danificar a costura» (SU, p. 145). Rompendo os paradigmas sócio-culturais que lhe destinaram uma felicidade pela via do casamento, a narradora-heroína busca, constantemente, novas possibilidades fundadas no seu desejo, «o agente instaurador de transformação entre eu e o outro, entre a mulher e a história»⁵³: «A prática de quebrar grilhões instruía-me a sucumbir às tentações e ao mesmo tempo substituir o cavalheiro que quisesse no meu corpo constituir ninho, botar ovos de andorinha» (SU, p. 146).

Sendo a viagem o signo do aventureiro, do espírito inquieto à procura de novas experiências, a ação denota «uma insatisfação que leva à busca e à descoberta de novos horizontes»⁵⁴. Se, em nossa tradição, a viagem tem sido um empreendimento vivenciado por personas masculinas - como o herói da epopéia homérica -, na narrativa nelideana, a viagem

⁵³ Cf. BRAIDOTTI, Rosi (1997); cf. op. cit, p. 142.

⁵⁴ CHEVALIER, Jean (1999); cf. op. cit, p. 952.

é um signo recorrente da mulher, fonte de renovação⁵⁵ após um laço amoroso desfeito: «Netuno batizou-me no meio das águas» (SU, p. 145); «O amor para mim nunca ultrapassou uma estação. Eu resplandecia no verão, as narinas mergulhadas na maresia, tudo me impulsionando a viajar» (SU, p. 146).

Assim, a protagonista-enunciadora tem o domínio total de sua voz; usando e manipulando o discurso, ela comenta, ironiza, critica, reflete, enriquecendo, enfim, sua narrativa de mulher. Há um episódio, no relato, em que a narradora faz uma pausa na narração de suas peripécias, e põe em cena a desvalorização da literatura ante o poder dos *mass media*: «Mas, o que podem significar estas minhas modestas aventuras diante das adversidades das telenovelas. Elas, sim, são capazes de registrar a vida, impondo suspiros e modelos que, até então, trancados no coração, aguardavam revelação» (SU, p. 146). Ou quando, sofrendo por um relacionamento amoroso desfeito, viaja para Nova York, comenta a vocação humana para a estetização da miséria, expressa pelo *american way of life*: «E por que não estaria ela em Nova York? Impossível, alguns respondiam, é a cidade da comunicação, o paraíso do videocassete. Ali, você mata sabendo que estão filmando» (SU, p. 154).

Não obstante o caráter retrospectivo do relato, através de *analepse*⁵⁶, narrando um evento anterior à própria enunciação - «Chorei quando a Janete Clair obrigou o Maestro di Lorenzo

⁵⁵ Ibid., p. 592.

⁵⁶ Para GENETTE, Gérard (1976); in *Discurso da narrativa*, p. 35, a categoria da *analepse* é uma narrativa temporalmente segunda em relação à narrativa primeira, à qual se insere quando o narrador refere-se a um acontecimento anterior ao ponto de partida temporal da narrativa primeira.

a abandonar o país em busca de uma própria identidade, a purgar solitário as incompreensões de uma aristocrática família» (SU, p. 154) - , a narradora Sereia refere, através de prolepse⁵⁷, a um acontecimento futuro, à ocasião em que será abandonada por Pedro quando este viaja à procura de sua identidade. Recorda, também, sua astúcia para expulsar o marido do apartamento onde viviam, vingando-se pela agressão sofrida: «Em verdade, dormia como um anjo quando botei fogo no colchão, na cortina [...] O marido venceu as chamas de cueca. Pessoalmente abri-lhe a porta do elevador para que se salvasse» (SU, p. 146-147).

Mesmo surpreendida pela experiência de ser raptada por um vizinho apaixonado, a heroína, virando o jogo, estabelece quando o seqüestro deve acabar, enviando um bilhete pedindo socorro aos amigos para que a resgatem com data marcada: «viessem um mês depois. De nada eu tinha a reclamar, o tratamento era fidalgo e o corpo flexível do homem sussurrava-me à noite os motivos da violenta transgressão» (SU, p. 148). Passado um mês, exaurido o prazer da experiência, reclama ao raptor sua soltura. Como ele não aceita, exatamente à hora prevista no bilhete, amigos e viaturas da polícia chegam para libertá-la, pois «como aceitar o serrvalho se tenho a alma cheia de asas?» (SU, p. 148). Paradoxalmente, ao narrar o episódio com detalhes à sua audiência, deseja ser prisioneira do homem outra vez.

Não desistindo de procurar a felicidade, num baile regado à fantasia, conhece Pedro de Alcântara Miggioro (já predito pelos dons advinhatórios de Dona Nadir como o homem de sua vida...), com quem vive um intenso relacionamento: «Vivi em

⁵⁷ Ibid. A prolepse presta-se à referência do narrador a um acontecimento ulterior à narrativa que enuncia.

seus braços os festejos da revolução republicana. Passávamos em revista a história brasileira à medida que sensibilizávamos cada parte nova dos nossos corpos» (SU, p. 149). No entanto Pedro, o *imperador destronado*, precisa partir para a Europa, ao encontro do seu destino, «O que houve para querer ir tão longe, levando às costas, em roteiro inverso, as naus de Cabral, cujos nomes esqueço agora?» (SU, p. 150).

Sentindo-se abandonada, a personagem aventura-se em outros relacionamentos; os amigos pedem para sossegar, ter *um lar só seu*, porém sua autonomia conquistada reivindica: «Mas o que é um lar? Este enigma que vocês trazem à porta como se eu não tivesse um abrigo sobre a cabeça?» (SU: 151). Antônio - o antigo amante ora amigo «de axilas abastadas» - comenta, foi abandonada pelo único homem por quem se apaixonou. Não se conformando, vai procurá-lo e descobre que está em Paris, constatando sua condição de eterno exilado de si mesmo.

Parte, mais uma vez, em busca de novas aventuras, novos lugares, novas disposições dos móveis, novas experiências: «Bastou estacionar o carro em cima da calçada, para o guarda me multar. Ele redigia com a firmeza de um braço forte. Quem sabe ali estava o modesto aceno da liberdade. Por onde é a sua ronda nesta noite de lua? Sim, para que eu o socorra dos perigos» (SU, p. 152) e novas viagens, mas desiste «dos grandes feitos» (SU, p. 154).

Se consideramos o conceito de *cenografia* de Dominique Maingueneau⁵⁸, podemos assinalar que a autora convoca o

⁵⁸ MAINGUENEAU, Dominique (2001); cf. op. cit., p. 126, indica que um autor pode convocar, em sua enunciação, cenários validados - outros gêneros, discursos, obras -, situações consolidadas no universo de saber ou valores do público, com as quais dialoga.

cenário da origem ocidental grega, abençoada pelos deuses, buscando legitimar sua enunciação - o relato «A Sereia Ulisses» - e, a um só tempo, reafirma a origem enunciada n'A Odisséia homérica. Sendo, Ulisses, a fonte mítico-literária da nação ocidental - Roma, Portugal e Brasil têm a mesma gênese mítica⁵⁹ -, a autora re-escreve, crítica e satiricamente⁶⁰, a Odisséia já narrada, re-fundando uma outra origem para a ocidentalidade e para a nação, re-montada a partir de um foco narrativo feminino e pelo avesso: «Tratando-se de Pedro Alcântara Miggioro, o tempo atuava em sentido inverso» (SU, p. 149-150). Carlos Fuentes⁶¹ sublinha que uma das particularidades da literatura latino-americana contemporânea é o riso; «pela primeira vez, nossos livros sabem rir».

No final do relato, a heroína, exilada na doença, rememora os feitos de sua vida, detendo-se no momento de seu seqüestro, quando redigia o bilhete que enviaria aos amigos com o pedido de socorro. Nesse instante, a narradora abandona o caráter retrospectivo de seu relato; dirige-se aos leitores/ouvintes, despedindo-se: «Ah, naquele tempo eu estava viva» (SU, p. 155).

⁵⁹ SEVCENCO, Nicolau (1998); in *Prefácio à edição brasileira: Dicionário de Mitos Literários*, XXIII.

⁶⁰ MAINGUENEAU, Dominique (2000); in *Elementos de lingüística para o texto literário*, p. 100-101], a paródia/sátira é uma retomada literária de um texto com vistas a conceder-lhe novo significado.

⁶¹ FUENTES, Carlos (1969); in *Un nuevo lenguaje* (texto on-line).

CAPÍTULO 3 - ENUNCIÇÃO FEMININA, IDENTIDADE LATINO-AMERICANA

Nascemos do mundo ibérico. Somos filhos da imaginação portuguesa e espanhola, herdeiros de um universo impregnado de ficção, de faz-de-contas. Nosso realismo é pautado por forte dose de fantasia. Fantasiar e inventar fazem parte da nossa índole social. Agrada-nos aparentar o que não somos. Exibir o que não temos. NÉLIDA PIÑON.

3.1. Fábulas da alteridade

Neste Capítulo, trazemos à discussão o modo como o Mesmo tem construído uma história de dominação e barbárie em prol de um narcisismo exacerbado, e de como essa é deslocada para o foco da alteridade feminina e latino-americana, em «*Finisterre*».

As diferenças culturais sempre existiram, é a forma de negociá-las que tem variado. O legado histórico do Ocidente tem sido o de uma onipotência como traço distintivo de sua identidade; ao contactar com outras culturas, o conhecimento europeu, proclamando sua herança grega e cristã, tomou como certa sua dupla primazia - a humana, fundada na razão crítica, e a sobre-humana, constituída por inspiração divina -, assegurando para si um lugar central na configuração do

mundo. Silviano Santiago¹ assinala que a viagem colonizadora ao Novo mundo decorreu de um narcisismo exacerbado do Mesmo que, no gesto de duplicar sua imagem por todo o mundo, negou o Outro (três vezes, como Pedro a Jesus Cristo): destruiu sua autonomia, tornando-o súdito de uma Casa européia; constituiu nele uma cópia macaqueada de si, pela catequese; e, por fim, seqüestrou sua língua, impondo-lhe a européia.

O pensamento do colonizador reduziu o americano em nome de uma hipertrofia do eu, silenciando sua diferença e aniquilando seus códigos culturais. Nesse paradigma, a diferença é um estigma a ser ultrapassado pelo caminho da incorporação. No processo de colonização e expansão das nações européias, o Outro foi circunscrito no discurso do dominador, sua voracidade narrativizando um ser exótico, habitante de *uma natureza tropical e clima ameno* - e como a depreciação justifica a escravidão -, o canibalismo e lassitude dos índios corresponderá à demonização dos negros, posteriormente trazidos para o Brasil.

Em relação às mulheres, o imaginário europeu demonizou seus corpos, notadamente os das negras - a sensualidade da mulata é uma imagem persistente, vigora até hoje como produto exportável -, de extrema serventia à nação em gestação, embora valesse menos do que os homens: como força de trabalho agrícola e doméstico, objeto de prazer para os senhores e como parideira dos filhos que povoariam o país: «O trabalho feminino era considerado menos produtivo e a vida útil da mulher, menor. Apesar disso, não houve trabalho que a mulher escrava não executasse no Brasil colonial»².

¹ SANTIAGO, Silviano (1989); in *Por que e para que viaja o europeu*, (artigo on-line).

² DEL PRIORE, Mary (2000); in *Mulheres no Brasil Colonial*, p. 21.

Já às índias, cristianizadas, foi dada a oportunidade de inaugurar o processo da mestiçagem brasileira pelo casamento inter-racial. No entanto, a imagem comum a todas, importada da metrópole portuguesa, ainda está limitada ao esquema dualista medieval: «um discurso moralizador sobre o uso dos corpos instala-se na Terra de Santa Cruz de par com o desejo de cristianização e difusão da fé católica, bem como a ânsia do sistema mercantil de constituir contingentes populacionais que habitassem as novas terras»³.

Para Antonio Candido⁴, a literatura europeia, trazida com o processo de colonização, não se fundiu com uma literatura autóctone, já que essa não existia; ela sofreu mudanças, sim, mas no âmbito de algo que já existia. E isso quer dizer que não houve uma relação dialética entre essas culturas, mas a tentativa de aculturação de um Outro visto como selvagem, implicando na sua subordinação à revelação colonizadora⁵.

A literatura no século XIX assume a função de articular a nação brasileira: uma cultura, uma memória, uma identidade, consolidadas à custa da obliteração da heterogeneidade que constituía nossa identidade: «A perspectiva da modernidade tratava de aceitar a mestiçagem com seu fundamento de previsibilidade. A ideologia da mestiçagem determinou no contexto da América Latina a ideologia da homogeneização que aceitava a idéia de mistura desde que a sociedade se tornasse cada vez mais branca étnica e culturalmente»⁶.

³ Ibid., p. 18.

⁴ CANDIDO, Antonio (1989); in *Literatura de Dois Gumes*, p. 164.

⁵ KOTHE, Flávio (1997); in *O Cânone Colonial*, p. 155, questiona, no ensino da literatura, a denominação de *brasileira* à produção literária portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII produzida no país.

⁶ BERND, Zilá (1999); in *Identidades e estéticas compósitas*, p. 23.

Dessa forma, cabe ao índio a encarnação do papel de ancestral da nação que desponta, tornando-se tema privilegiado na literatura e nas artes. Mas se o americano devia ocupar o lugar de rebelde ante o invasor, isso não aconteceu na literatura mais expressiva da época, tal qual a de José de Alencar. Em sua ficção, «Alencar submete os pólos nativo-invasor a um tratamento antidialético pelo qual se neutralizam as oposições reais»⁷, porque é visto, sempre, da perspectiva do conquistador. Ademais, anota a estudiosa Zilá Bernd⁸, «a assimilação do autóctone como nosso ancestral tinha a vantagem de não possuir <máculas>». O negro não é sequer definido nesse cenário, não sendo mais do que um figurante em sua organização.

Kothe⁹ sublinha, «Alguns têm história; o resto não tem, ou têm a história dos que têm história, adotando-a como sua». Despossuída de uma literatura, nossa tradição erigiu-se sob os pilares culturais do europeu - assim como a literatura feminina constituiu-se, primeiramente, em moldes masculinos -, mas nem sempre edificada nos termos do modelo dominante.

⁷ BOSI, Alfredo (1992); in *Dialética da Colonização*, p. 180.

⁸ BERND, Zilá (1998) in *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1998, p. 37.

⁹ KOTHE, Flávio (1997); cf. op. cit., p. 73.

3.2. Itinerário de sombras: as mulheres, o cânone, a América Latina

Segundo Hall¹⁰, o palco contemporâneo favoreceu a emergência de novas identidades como uma das contratendências à homogenia cultural, traduzida na valorização da diferença e do local, no jogo dialético local-global. A relação dialética da identidade cultural remete-nos à questão do Brasil e América enquanto intrincado cultural devedor da metrôle européia, como já observado por Candido¹¹. Para ele, se pudéssemos apreender o deslocamento de nossa vida cultural, não seria demais afirmar que essa se regeria na tensão dialética «do localismo e do cosmopolitismo», dentro da inevitável perspectiva de inter-relacionamento com as expressões européias.

Se as manifestações culturais latino-americanas convivem com uma dimensão de dependência, de relação imediata com a expressão européia, é também verdadeiro afirmar que há momentos em que devolvemos esse influxo aos europeus¹². A alteridade latino-americana dar-se-ia na relação dialética com a mesmidade ocidental e tanto será mais criativa quanto for maior sua capacidade de afirmar-se ante essa tradição, afirmação expressa, evidentemente, quando nossa literatura procede a uma ruptura do paradigma predominante, rompimento decorrente da necessidade que temos de nos nomear diante do

¹⁰ HALL, Stuart (2001); Op. cit., p. 77.

¹¹ CANDIDO, Antonio (1985); in *Literatura e cultura* de 1900 a 1945, p. 109.

¹² CANDIDO, Antonio (1989); in *Literatura e Subdesenvolvimento*, p.

Mesmo europeu, - em forma de heresia à cultura universal¹³ ou, ainda, como define o mexicano Carlos Fuentes¹⁴, numa autonomização que implica exprimir tudo o que a linguagem oficial usurpou. Essa situação harmoniza-se com o projeto literário de Nélida Piñon, marcado pela *revolução da palavra* instaurada, no país, por Guimarães Rosa e Clarice Lispector, subvertendo a tradição e traduzindo-a nos moldes femininos e latino-americanos.

Em *Identidades e estéticas compósitas*, Bernd nos traz a problematização do estudioso Walter Moser¹⁵ de nossa identidade enquanto processo antropofágico. Segundo ele, o legado da Antropofagia oswaldiana, ainda atual, foi o de não nos deixar olvidar a heterogeneidade que constitui as Américas, não nos permitindo apagar os vestígios das alteridades culturais européias, deslocadas no processo de deglutição tupiniquim.

Sua proposição converge com as manifestações críticas de autores como Nestor García Canclini, Patrick Chamoiseau, Édouard Glissant e Silviano Santiago, sustentando-se no plano de base pós-estruturalista de que, em primeiro lugar, não existe pureza, um princípio dentro das relações interculturais centro-periferia¹⁶; em segundo, de que as culturas *compósitas* inscrevem, no Diverso, o Outro; e,

¹³ GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais* [tradução Normélia Parise]. Paris: Seuil, 1981. p. 190-201: *Le Même et le Divers*. Comentário: Graciela Ortiz (UFRGS).

¹⁴ FUENTES, Carlos (1969); in *La Novela Hispanoamericana* [Tradução: Cicero G. Lopes]. México: Joaquín Mortiz, 1969, p.30-35: *Un nuevo lenguaje* (publicação on-line).

¹⁵ MOSER, Walter apud BERND, Zilá (1999), cf. op. cit., p. 17.

¹⁶ Cf. BERND, Zilá, op. cit., p. 18.

finalmente, de que as culturas da diferença, a despeito de se abrirem para o maravilhoso, dessencializam o imutável, relativizando-o. Nesse sentido, Nélida vivencia os contrastes latino-americanos no espaço de sua escrita, fundindo o real e o ficcional por meio de mitopoética que aponta para espaços utópicos, marcando sua desvinculação às contingências datadas¹⁷, num hiper-realismo que transfigura pelo fantástico a realidade, constituindo um complexo universo ficcional que re-cria criticamente a ordem social dominante.

As várias línguas nas quais se expressam os escritores, a pluralidade de etnias, histórias, culturas enfim, que constituem a América, obstam qualquer tentativa de pensar as escritas artísticas de maneira homogênea. No entanto, na relação com as nações ibero-americanas, podemos dizer que emergimos como o elemento heterogêneo - tendo em vista a diferença lingüística e cultural brasileira em relação àquelas -, em contraposição a uma atitude mais próxima dos hispano-americanos. Consoante Octavio Paz¹⁸, a rubrica *América Latina* encobriria uma realidade em permanente efervescência, manifesta na diversidade de línguas existente no continente - português, espanhol, francês e os idiomas propriamente americanos. Referindo-se, especificamente, às questões idiomáticas da América ibérica, o crítico comenta que, a despeito do diálogo entre as línguas portuguesa e espanhola num passado remoto - assim o recordam «Gil Vicente, Sá de Miranda, Camões, Gôngora e Quevedo»¹⁹ -, a literatura

¹⁷ JOACHIM, Sébastien (1999); in *O imaginário europeu e seu contraponto latino-americano* (artigo on-line).

¹⁸ PAZ, Octavio (1996); in *Poesia latino-americana?*, p. 144.

¹⁹ Ibidem.

produzida no país não se pode confundir com a expressão hispano-americana.

Desse modo, as literaturas ibero-americana e brasileira não são refratárias uma à outra; a primeira expressa-se em forma de estilos e tendências que excedem os limites dos territórios nacionais, enquanto a expressão nacional nem sempre opera esse ultrapassamento - as obras de Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Murilo Mendes, bem como a produção da poesia concreta ficaram muito pouco conhecidas naquele contexto. Paz busca ressaltar o desconhecimento, a incomunicabilidade entre essas: «Vítimas das mesmas enfermidades, descobridores das mesmas verdades, enamorados dos mesmos deuses - e, não obstante, absolutamente incomunicados»²⁰.

Em artigo integrado à obra *América Latina em sua literatura*, o crítico Emir R. Monegal²¹, procedendo a uma revisão dos momentos decisivos de nossa literatura, busca compor um quadro múltiplo de uma historiografia latino-americana. Segundo o ensaísta uruguaio, no movimento de retomada da tradição, nossas letras instauraram processos revolucionários distribuídos pelas três primeiras vintenas do século XX. Equacionados à primeira fase de renovação poética, estão os escritores relacionados à vanguarda da América hispânica - a experimentação de Vicente Huidobro, Jorge Luiz Borges, Pablo Neruda - e os brasileiros associados ao programa da Semana de Arte Moderna -, na ruptura dos vínculos com a expressão portuguesa aliada à reatualização de uma linguagem brasileira de Mário e Oswald de Andrade.

²⁰ Ibid., p. 145.

²¹ MONEGAL, Emir Rodríguez (1979); in *América Latina em sua literatura*, p. 131-159.

A segunda etapa, apontada pelo ensaísta de «fase revolucionária», corresponde à expressão reunida em torno da década de 1940²²: da prosa engajada de Jorge Amado e Pablo Neruda àquela existencialista de Octavio Paz e Nicanor Parra, Juan Carlos Onetti e Lezama Lima, Julio Cortázar e Guimarães Rosa, estes últimos ultrapassando o comprometimento político dos primeiros, porque se preocupam, antes de qualquer coisa, com um engajamento poético. A última atitude subversiva latino-americana manifesta-se nos anos sessenta; reafirma o compromisso último com a literatura, no questionamento da linguagem e do próprio processo da escrita e consolida o caráter de nossa tradição como ruptura, no «questionamento da literatura por si mesma, do escritor por si mesmo, da escritura e linguagem por si mesmas»²³.

Seu ordenamento de uma *tradição como ruptura*, entretanto, exclui autores e obras revolucionárias, pelo menos no que se refere ao país, mas o diagnóstico também se prestaria a uma perspectiva brasileira, evidenciando nosso desconhecimento das manifestações literárias hispano-americanas. Se nossa apreciação debruça-se sobre a ficção de autoria feminina, não é difícil perceber que ainda estamos operando dentro de modelos masculinos. Assim, cumpre-nos assinalar, particularmente, o apagamento da literatura das mulheres dentro dessa *tradição da ruptura*.

No ensaio *Mulher, literatura e irmandade nacional*, a professora de literatura da Universidade de Stanford, Mary Louise Pratt²⁴ analisa que, numa enciclopédia em cujas páginas

²² Ibid., p. 133.

²³ Ibid., p. 134.

²⁴ PRATT, Mary Louise Pratt (1994); in *Mulher, literatura e irmandade nacional*, p. 127-157.

encontra-se uma profunda investigação acerca da história das idéias na América espanhola - como colonialismo e independência, construção de identidades nacionais e transnacionais -, a única menção às mulheres traduz-se no nome de Manuela Beltrán, uma vendedora de cigarros que deu início à *Conjuração dos Alfaiates*, prévia da independência ibero-americana. A estudiosa quer sublinhar exatamente o apagamento das mulheres da historiografia latino-americana moderna²⁵.

O professor Earl E. Fitz²⁶, em artigo sobre literatura de autoria feminina, oferece-nos o problema sob o prisma do ensino no meio universitário. Para ele, a despeito de a literatura brasileira ser amparada sob o título de «literatura latino-americana» no contexto educacional norte-americano²⁷, essa tem servido para referenciar uma tradição eminentemente hispano-americana.

Por outro lado, o crítico afirma que, embora haja uma mesma tradição revolucionária ligando a narrativa de Machado de Assis à *nueva novela* hispano-americana dos anos sessenta e à geração romanesca feminina no Brasil, Machado não consta na memória literária latino-americana de final do século XIX e

²⁵ Ibidem.

²⁶ FITZ, Earl E. (1997); in *Ambigüidade e Gênero: estabelecendo a diferença entre a ficção escrita por mulheres no Brasil e na América espanhola*, p. 23-31.

²⁷ O estudioso explica que essa classificação decorrente do fato de que os centros educacionais não manifestam interesse, sob a forma de verba, de sustentar programas em literatura brasileira, uma vez que a rubrica «*língua portuguesa e literatura luso-brasileira*» não gera número suficiente de matrículas.

início do século XX²⁸, assim como as mulheres - Clarice Lispector, Nélide Piñon, Lya Luft e outras - não integram a nova narrativa da América Latina, que se pode envaidecer, no entanto, de ter um Borges, ou um Cortázar, Gabriel García Marquez, Juan Rulfo ou Fuentes.

Se atentamos para o cânone enquanto construção simbólica da nacionalidade e, ainda, para a natureza imitativa da formação nacional brasileira e latino-americana, não seria incorreto afirmar que a tradição silenciou tudo o que não coubesse dentro da modelagem européia, duplicando o gesto europeu de excluir as mulheres do panteão literário.

Narrada sob o signo do Um, a tradição estabeleceu a diferença como inferioridade, marca da literatura de autoria feminina: «Como o sistema tende a não admitir a existência da exclusão, não se pode esperar que esteja disposto a reconhecer sua natureza lacunosa [...] Ao fingir que o cânone é a história da literatura havida sob a aparência de ser a seleção de obras perenizadas por sua qualidade artística, escamoteia a política e a ideologia, que conformam a sua constituição»²⁹.

Se a identidade só se constitui em relação à alteridade, «O silêncio dos oprimidos faz-se pela fala dos consagrados no cânone»³⁰. A historiografia literária, pois, configura-se num problema da crítica que reproduz o modelo dado: *«incapaz de sair do que aí é dito»*, termina por consagrar o que já é

²⁸ Segundo o ensaísta, foi Machado quem primeiro caracterizou a mulher e o Outro marginalizado como personagem de maneira complexa, manifesta nas sub-reptícias mas vigorosas problematizações de sua situação e sexualidade. Cf. op. cit., p. 29.

²⁹ KOTHE, Flávio (1997); Op. cit., p. 73-74.

³⁰ Ibid., p. 79.

consagrado³¹. Nessa perspectiva, a proposta do estudioso se coloca no sentido de, não excluindo a leitura dos textos clássicos, deslindar as questões subjacentes à operação crítica canonizante, aclarando as razões pelas quais «determinados textos são consagrados»³² em detrimento de outros.

Podemos nos indagar como situar a produção das escritoras brasileiras - no cenário nacional, latino-americano ou internacional - e, tendo em vista o caráter heterogêneo de nossas tradições, como o gênero narrativo, cuja expressão no país notabiliza-se por uma maior originalidade³³, relevamos a perspectiva comparativista, levada a efeito em termos de uma aproximação - e um afastamento - das expressões do continente e, dessas, em relação ao contexto europeu.

Sendo a literatura de autoria feminina objeto de investigação feminista - essa tem sido uma preocupação efetiva de mulheres -, cumpre a essa perspectiva crítica questionar os pressupostos da tradição metafísica, reivindicando perspectivas comprometidas com o universo literário das mulheres, invalidando o ideal canônico masculino pela promoção do descontínuo instaurado pela perspectiva de recortes da realidade.

Diante do não-reconhecimento das produções de mulheres, Teresa de Lauretis³⁴ atenta para um problema oferecido às feministas: «criar novos espaços de discurso, reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra

³¹ Ibid., p. 111.

³² Ibid., p. 112-113.

³³ FITZ, Earl E. (1997); Op. cit.

³⁴ DE LAURETIS, Teresa (1994); in *A tecnologia do gênero*, p. 236-237.

perspectiva», que define como «espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento».

3.3. Vidas em suspenso: enunciação feminina, identidade latino-americana em «Finisterre»

Nos termos de Del Priore³⁵, a cartografia moderna - herdeira dos mapas medievais, *locus* da ideologia eclesiástica de dominação, antes de ser o repertório de fatos históricos e geográficos - é conformada a partir dos descobrimentos, notabilizando-se pelo avanço de saberes técnicos e aprimoramento da navegação. A concepção da história e geografia está amparada na idéia de que Europa e Ásia são o centro ao redor do qual se organiza o mundo e, nesse contexto, realidade e fantasia se unem para constituir viagens reais e simbólicas em forma de relatos.

Nos atlas, cosmografias e narrativas de viagens manifesta-se a representação de um Outro de natureza exótica em que, mais do que sedimentada na vivência européia, justifica a presença dos conquistadores na América³⁶. A alegoria, recurso assiduamente usado nesses mapas, é indicativa de como a cristandade ocidental se concebia em relação ao que projetava no Outro³⁷. Destarte, a forma como a representação da América foi construída, na cartografia, deve ser analisada sob três

³⁵ DEL PRIORE, Mary (1997); in *A América no Teatro do Mundo*, p. 500.

³⁶ Ibid., p. 501.

³⁷ Ibid., p. 505.

aspectos, «a postura (de pé, sentada, deitada), a roupa (nudez, saia, vestido) e os instrumentos (cetro, turíbulo, ramos, maçã, cabeça decapitada)», pois esses «traduzem uma ordem hierárquica social, cultural e religiosa entre as distintas alegorias sobre os continentes».

Nessa configuração, a Europa é o símbolo da superioridade, sendo depositária de um grande poder em relação aos outros continentes; apresentando-se erguida ou sentada, porta uma coroa, chapéu, coroa de flores ou capacete; veste-se de longo, trazendo cetro, cornucópia - símbolo da abundância -, cruz, touro e armas. A Ásia está ereta ou sentada; utilizando um chapéu ou turbante, carrega às mãos ramos de canela ou pimenta e acompanha-se de um camelo. A África, seminua, está deitada ou sentada, vestindo-se de saia ou drapeado e segurando um ramo ou um guarda-sol. A seu lado, encontram-se crocodilos, elefantes ou felinos. Quanto à América, essa está, na maioria das vezes, deitada, portando um enfeite de penas. Levando um saiote sobre o corpo nu, traz arco, flexas, maçã e, ao redor de si, um tatu ou jacaré³⁸. A historiadora feminista sublinha o fato de que, embora estejam representadas, América e África, em estado de seminudez, as diferenças entre essas são portadoras de significados: «A América é pintada com seios pontudos, cintura curvilínea e ventre achatado de uma donzela púbere e infecunda. A África possui seios pesados e é desenhada como uma mulher madura cujo potencial está em pleno desfrute»³⁹.

Na perspectiva, recorreremos à proposição de Irigaray⁴⁰ de que o estatuto ontológico do homem é habitar: «os homens

³⁸ DEL PRIORE, Mary (1994); cf. op. cit., p. 505.

³⁹ Ibidem, p. 506.

⁴⁰ IRIGARAY, Luce apud WHITFORD, Margaret (1997); cf. op. cit., p. 152.

vivem em cavernas, cabanas, mulheres, cidades, linguagem, conceitos, teorias, etc, literal ou metaforicamente», para observar que, sendo a conquista simbolizada em empresa masculina, o território a conquistar e usufruir é personificado na mulher, não nos devendo chocar, inclusive, se uma especialista⁴¹ propõe a viagem em Nélida Piñon enquanto *empresa fálica*, mas sem aquela «conotação pejorativa antifeminista»..., quando, o motivo nelideano da viagem configura-se em rito de passagem para a maioridade, tanto da mulher quanto da América Latina.

«*Finisterre*»⁴² narra a viagem feminina à região espanhola da Galícia, um dos objetivos das aventuras medievais antes da fábula européia da América, em direção oposta à viagem do personagem de *A república dos sonhos*, Madrugá⁴³. Nessa narrativa, a linguagem abre-se para a alteridade feminina e latino-americana a partir de um registro de interioridade, ou a alteridade compreendida na dimensão do sujeito que narra.

Todorov⁴⁴ evidencia que a presença da imaginação ibérica da América, expressa na viagem com a qual Cristóvão Colombo inaugura a modernidade, erigiu-se na crença cristã de uma terra paradisíaca, longínqua, situada no fim do Oriente, o reino fabuloso do *Preste João*⁴⁵ – Marco Polo, em suas viagens,

⁴¹ MONIZ, Naomi Hoki (1996); cf. op. cit., p. 27.

⁴² PIÑON, Nélida (1997); in *O calor das coisas*, p. 79-91.

⁴³ Cf. PIÑON, Nélida (1997); in *A república dos sonhos*, Madrugá viaja da aldeia de Sobreira, na Galícia, para o Brasil, em busca do sonho de fazer a América, enquanto a narradora-personagem faz o caminho de volta, à procura de uma identidade.

⁴⁴ TODOROV, Tzvetan (1999); in *A conquista da América: A questão do outro*, p. 19.

já faz referências à sua própria procura, identificada com o Grande Can⁴⁶. De maneira que, fundamentado na visão de que a terra é redonda, Colombo viajou em direção ao Ocidente na busca de um Oriente. O teórico assinala que a concepção de Colombo, nada tendo de moderna, fundamenta-se «na pré-ciência e na autoridade»⁴⁷. Não se trata, pois, de buscar uma realidade, antes de confirmar uma verdade que já é conhecida com antecipação⁴⁸.

O sujeito enunciador do relato é uma mulher que atravessa o mar em direção à memória que *Finisterre* representa: «Abracei-o e disse, esta então é a ilha prometida? Fez que sim com a cabeça. Há muito eu devia-lhe a visita, cruzar o mar, aproximar-me dos relevos da ilha» (F., p. 79). A *ilha prometida* convoca à cena a *Utopia*, de Thomas More (1516)⁴⁹, vocábulo grego para designar um *lugar que não existe*, um *não-lugar*. A *Utopia* de More existiria como inversão da sociedade inglesa daquele tempo, oferecendo uma cidade ideal voltada

⁴⁵ Cf. ZEMPANELLI, Gioia apud PICCHIO, Luciana Stegagno (1994); in *O Imaginário Europeu e o Mau Salvagem de Montaigne e Shakespeare*, p. 55-56 (Nota de fim de página n° 17), a intensa atividade exploradora promovida pelos portugueses, no intuito de encontrar o país do Preste João, visava a atacar os mouros, para o quê Henrique, o navegador, dispendeu muita energia na busca desse maravilhoso reino. D. Henrique, imbuído do desejo de encontrá-lo, funda, a sudoeste de Portugal, um centro de navegação.

⁴⁶ Ibid., p. 36.

⁴⁷ Ibid., p. 27.

⁴⁸ Ibid., p. 23.

⁴⁹ MORE, Thomas (2001); in *Utopia* (Livro on-line).

para as origens, numa temporalidade suspensa da Idade de ouro⁵⁰.

Inicialmente, na Galícia, só havia tribos celtas, antes da ocupação romana na Espanha (193 a.C.), pelo caminho de Portugal, a partir do que os celtas da Galícia viriam a ser *galaicos* para os romanos, e *galegos* para eles mesmos⁵¹. Finisterre habita o cenário galaico-lusitano, recuando às viagens iberoportuguesas em direção ao Novo Mundo, nos *descobrimentos*. Camões, que era galego narra, em *Os Lusíadas*, as glórias dos reis que propagaram o *império português* e a *fé cristã*⁵².

No imaginário eurocêntrico, colocado a serviço da autenticação ética da conduta dos conquistadores - do Estado e da Igreja, uma vez que o cristianismo é o denominador cultural da Europa -, aquilo que representasse a diferença emergia como selvagem, anticristão, necessitando, pois, ser catequizado, convertido, subjugado⁵³. «Finisterre» vai a contrapelo das narrativas de viagens, na qual a personagem estabelece uma inter-relação com seu Outro através de um registro narrativo interior desse Outro: «Ele aceitou que eu mergulhasse na nova terra através da sua sabedoria. Havia

⁵⁰ BRUNEL, Pierre (1998); cf. op. cit., p. 923-930.

⁵¹ Texto on-line: <http://www.umoncton.ca/socler/galeaget.htm>.

⁵² Referimo-nos, especificamente, à proposição da epopéia, no Canto I: «As armas e os barões assinalados/Que, da ocidental praia lusitana,/Por mares nunca de antes navegados/Passaram ainda além da Tropabana [...] E também as memórias gloriosas/Daqueles reis que foram dilatando/A Fé, o Império, e as terras viciosas/De África e de Ásia andaram devastando». Cf. CAMÕES (2001); in *Os Lusíadas*, p. 31.

⁵³ DEL PRIORE, Mary (1994); cf. op. cit., p. 504.

nele reservas de luz e ainda uma sombra que eu contornava para não esbarrar contra as árvores» (F., p. 79).

A viagem, no conto, está intimamente associada ao princípio da identidade, em que a alteridade é repensada a partir da inter-relação e paridade de valores e linguagens; a viajante dirige-se para um Outro que nos dá uma imagem de nós mesmos, buscando reconhecer a si mesma pela diferença: «Pedi ao padrinho que me explicasse a mim mesma, eu queria provar-me como se fosse um vinho rascante» (F., p. 80).

Sua finalidade é análoga à das primeiras peregrinações, em que as gentes confrontam-se com o fim visando ao recomeço. Conta uma lenda galega que quem conhece a magia que emana de *Finisterre* viverá para sempre. Assim, a velha terra surge enquanto *topos* de seu renascimento: «Olhei-o firme, fique tranqüilo, padrinho, hei-de salvar-me dos próprios escombros. Por isso vim à ilha, recolher força e origem, terei então vida por tempo ilimitado» (F., p. 80).

A despeito da crença que a vontade de Deus o guiaria ao Paraíso terrestre, os mares de Colombo estão povoados de seres fantásticos, monstros, sereias, ciclopes, abismos capazes de atrair embarcações para o fundo. Essas fantasias resistem à imaginação do povo desde a antiguidade até a passagem da Idade Média para a Moderna, época antecedente às grandes navegações, às viagens para as Índias e, posteriormente, para a América⁵⁴. Em «*Finisterre*», o cardápio que o padrinho oferece à personagem-narradora transporta-a ao universo mítico das navegações dos descobrimentos; nesse cenário, embate-se com os siris:

⁵⁴ TODOROV, Tzvetan (1997); Op. cit., p. 19.

«Resisti a que eles me expulsassem da sala só porque haviam habitado primeiro as pedras amarradas à ilha» (F., p. 80), depara-se com seres fantásticos, os centolhos, «gigantes dos mares de *Sinbad*, povoando a costa espanhola para alertar o espírito de Ignacio, obscurantista e mago» (F., p. 81), alimenta-se de mexilhões e vieiras, «elas próprias arrastando o denodo das peregrinações jacobinas» (F., p. 81). No Medievo, o cabo fazia parte do itinerário das primeiras peregrinações a Santiago, sendo o objetivo de romeiros que para lá se dirigiam, após venerar o santo, a fim de colher conchas de vieira, símbolos da peregrinação a Compostela mas, também, para ver o tenebroso mar de Finisterre, o ponto mais oeste da Europa, lugar onde o mundo acaba.

O cenário da alteridade desaloja o discurso do Um, inscrevendo a diversidade, a descontinuidade, a dissonância, propiciando a experiência traduzida na relação. A personagem, de raízes galegas, havia atravessado suas fronteiras «levada por correntes marítimas» (F., p. 82); assaltada pela emoção ibérica da viagem em direção à aventura, levou consigo a memória repleta de fantasias da ilha. Agora, em viagem de regresso a Finisterre, não é mais a mesma de quando a deixou, descobrindo-se estranha ao lugar. À medida que se alimenta de animais aquáticos, aumenta seu sentimento de estranhamento, diverso ao do padrinho, «que jamais perderia suas raízes quando eu tomasse o barco de regresso» (F., p. 81).

Nesse sentido, o mar desenraiza sua identidade e os seres marinhos evidenciam esse desenraizamento: «Padrinho, sou uma brasileira aflita com as trilhas do mundo. Assim, até um centolho ameaça o meu futuro, força-me à vigília, ensina-me a honra e a incerteza ao mesmo tempo» (F., p. 82). Contudo, se a viagem marítima dispersou-a para sempre de sua terra, legou-lhe «a morrinha, que não é o cheiro deformado da carne,

mas a deformação da saudade - consentindo que eu a tomasse no peito, a espargir-me com seu espírito de aventura» (F., p. 82). A ingestão de carne de porco, por outro lado, favorece a ilusão de estar presa à terra, dá-lhe a sensação de pertencimento.

O relato feminino manifesta uma concepção antitética do novo-velho, vida-morte, terra-mar. A narrativa metaforiza o encontro de dois mundos: de um lado, o padrinho, o fim, a Europa; e, de outro, o novo personificado na protagonista, a América, *topos* onde o mundo começa: «Atravessei o Atlântico, as terras castelanas, as rias, e o que mais vencerei para ouvir-te padrinho?» (F., p. 84).

No passeio destinado a visitar D. Amparo, a personagem, expondo-se à curiosidade pública, inverte o sentido do maravilhamento que sua presença provoca nos moradores no ritual antropofágico, pelo qual busca reintegrar sua identidade: «Eu mastigava homens, mulheres, crianças, para não esquecê-los. Havia chegado o momento da América recolher de volta os tesouros, arrastá-los até as naus prontas para o embarque» (F., p. 84).

Nesse episódio, a narradora espelha a construção da identidade latino-americana, reproduzindo nossa posição conflitual no que concerne ao velho continente: «se cedo não admitisse a ilha e seu fundo de mar atapetado de naufragos e iodo não mereceria a linguagem que começava a organizar-se em mim como uma longa civilização cujo rosto se temeu sempre desvendar. Vim para saber, padrinho. Não, você veio para reconhecer-se» (F., p. 86) - o trecho citado nos traz a dupla dimensão da viagem no relato, em que o deslocamento espacial é propulsor do deslocamento temporal.

Finisterre localiza-se em plena *Costa da Morte*, sendo conhecida pelo perigo que oferece a quem se aventura pela

região. A morte evocada por todo o conto anuncia-se à protagonista na figura de D. Amparo, cujo fim é esperado serenamente pela família: «Quando enterrassem seus galhos secos, suas folhas fenecidas, o que havia enfim sobrado dela, as raízes da mulher ficariam em cima da terra, entre eles. Tudo continuaria a crescer após aquela morte» (F., p. 86).

Embora evite o encontro com a anciã, temendo «seguir naquela hora o destino da velha» (F., p. 87) é sua presença que lhe posterga a morte, invertendo a posição da alteridade que alimenta a identidade: «Só não sabia se eu lhe dera a vida, ou ela sim que me estimulava a viver ao seu lado» (F., p. 88). Assim, o encontro das duas é ansiado e eternizado pelo padrinho: «O padrinho insistia, não quer conhecer minha afilhada, dona Amparo? Olhe que ela atravessou o Atlântico especialmente para trazer-lhe o abraço de um país novo. Veja a senhora, um país que se intitula novo, pode ser tão novo assim?» (F., p. 87).

Não obstante, a ocasião da morte iminente de Dona Amparo vai proporcionar, à protagonista-narradora, a certeza de uma visão de mundo que tenta preponderar sobre a sua própria: «Eu me entregava àquela orgia disposta a mudar a minha vida. Mas, que vida, afinal. A vida que herdei, a vida que fabriquei, a vida que me impuseram, a vida que não terei, ou a vida proibida, que não está na casca da pele, mas na pele íntima do sangue?» (F., p. 88-9) – na conto, uma vez mais, a autora apresenta-nos a simbolização da construção da identidade feminina e brasileira/latino-americana.

De maneira que, abandonando a casa da velha, questiona o imaginário estrangeiro convocando, paradoxalmente, nossa herança para a fabulação: «Protestei firme, se não me inventa outras narrativas, porque só amo histórias inventadas, já que as nossas são tão pobres ...» (F., p. 89), dominando-lhe o desejo de regressar à América: «havia um continente que me

aguardava, jamais o deixaria, nele incrustava-se a minha terra. O padrinho compreenderia a minha fidelidade por aquele país do outro lado do Atlântico, especialmente ele que ali tivera a alma conspurcada pelo futuro» (F., p. 90-91).

A narrativa em apreço, integrando o cenário da história pessoal da autora, vai se inserindo na história coletiva da América Latina, reconstituindo nossa utopia enquanto projeto de um continente ainda a descobrir. Se, enquanto alteridade feminina e latino-americana, necessita reinventar um passado para, nele, inserir-se, o relato nelideano apreende a história e re-compõe nossa memória através da *fantasia* encenada pela linguagem literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas narrativas de Nélida Piñon consideradas na presente investigação - «I Love My Husband», «Torre de Roccarosa», «A Sereia Ulisses» e «Finisterre» -, buscamos observar a ação da viagem - real ou simbólica - vivenciada por construções femininas, nas quais a memória social, masculina, é incessantemente acionada e deslocada para o foco feminino.

As viagens das personagens nelideanas designam a procura de um crescimento espiritual: em «I Love My Husband», a personagem, privada da liberdade pelas codificações patriarcais, tece uma aventura imaginativa através da qual busca transpor o discurso que sustenta essa representação; em «Torre de Roccarosa», trata-se da peregrinação à palavra primeira; em «A Sereia Ulisses» e «Finisterre», as viagens denotam aventuras em analepse, no sentido de reconstruir uma identidade: na primeira, reinventando a urdidura da narrativa ocidental; na segunda, personificando a identidade feminina latino-americana em diálogo com seu Outro, o europeu.

Assim, os contos convocam cenários consolidados no imaginário social - em «Torre de Roccarosa», esses traduzem-se na cena medieval das peregrinações, estabelecendo um diálogo com os relatos bíblicos de natureza apocalíptica; em «A Sereia Ulisses», no palco da epopéia homérica *A Odisséia* e da história brasileira na transição do Império para a República, através de uma focalização feminina; no caso de «I Love My Husband», é o cenário da instituição sacralizada do casamento; e, em «Finisterre», na paisagem das viagens do *descobrimento* da América, a partir de um foco narrativo

deslocado do centro para a periferia. Nessa operação de deslocar o signo tradicional, a autora recorre à ironia, à crítica direta ou ao riso puro e simples invocando, ainda, no fantástico, as contradições do real transfigurado em sua ficção.

Os sujeitos femininos tanto protagonizam eventos narrativos como são responsáveis pela enunciação do discurso narrativo estando, assim, implicadas na narrativa como sujeitos da enunciação e do enunciado. Contudo, em «Torre de Roccarosa», a protagonista compartilha o ato de enunciar o relato com um narrador que não participa dos eventos narrados; e, em «I Love My Husband», a narradora nem sempre atua na matéria narrada sofrendo, na maioria das vezes, o efeito das ações do marido validadas pelo código social.

As mulheres dos contos nelidenos expressam construções paradigmáticas: em «Torre de Roccarosa» e «A Sereia Ulisses», embora possuam uma denominação, Romina e Ulisses, respectivamente - esta última como categoria consolidada na memória sob o signo do masculino mas que, no conto, é deslocada para a lendária figura da sereia - sinalizam personas coletivas. Nos dois últimos relatos, as personas não são, sequer, marcadas nominalmente: em «I Love My Husband» aponta para a dona-de-casa, provavelmente de classe média; e, em «Finisterre», vivencia a identidade latino-americana.

A escrita da memória costuma ser apontada como uma modalidade própria da alteridade feminina, como se a mulher fosse a *guardiã* da memória. Contudo, qual o proveito do ponto de vista feminista em conservar aquilo cuja dinâmica é acionada sempre no masculino? Nesse sentido, a memória feminina deve ser considerada em termos de imaginação, da criação literária que desconstrói a memória oficial, consoante a posição defendida por Nélida Piñon.

A memória necessita, sim, ser re-escrita nos termos das mulheres, tendo em vista sua necessidade de re-compor, no passado, uma materialidade. Dessa forma, seria lícito aproximar a narrativa feminina à ficção latino-americana, ambas apontando para um futuro em forma de utopia porque ainda não possuem uma história - esta mal começou a ser registrada.

Finalmente, importa-nos considerar que a investigação, aqui, empreendida é, apenas, uma reflexão preliminar sobre o assunto que, julgamos, não se esgota na presente. O motivo da *viagem* nos romances nelideanos seria, certamente, um campo fecundo para futuras pesquisas, desdobradas à presente.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* [tradução Yara Frateschi Vieira]. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

_____. *Estética da criação verbal* [tradução Maria Ermantina Galvão; revisão da tradução Marina Appenzeller]. 3ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2000 (Coleção ensino superior).

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1999.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo* [tradução Sérgio Milliet]. 6ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter; in *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov: Magia e técnica, arte e política* [tradução Sérgio Paulo Rauanet]. 4ª ed., Brasília: Editora Brasiliense, 1985 (Coleção Leituras Afins, Vol. 1).

BERND, Zilá (1998) in *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1998.

BITTENCOURT, Gilda Neves. *O conto latino-americano: confronto de imaginários: Limiares críticos: ensaios sobre literatura comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 173-181.

BLOCH, Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental* [tradução Claudia Moraes]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar: Dialética da Colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRENNAN, Teresa (org). *Para além do falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher* [tradução Alice Xavier]. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997 (Coleção Gênero, Vol. 4).

CAMÕES, Luiz de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Ática, 2001.

CLÉMENT, Catherine e KRISTEVA, Julia. *O feminino e o sagrado* [tradução Rachel Gutiérrez]. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CORTÁZAR, Julio. Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico; Alguns Aspectos do Conto: *Valise de Cronópio*. 2ª ed, São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 103-163.

DEL PRIORE, Mary. A América no Teatro do Mundo: América Latina: imagens, imaginação e imaginário. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. *Mulheres no Brasil colonial*. São Paulo: Contexto, 2000 (Coleção Repensando a história).

ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno* [tradução José A. Ceschin]. São Paulo: Mercuryo, 1992.

GAY, Peter. Mulheres agressivas e homens defensivos: A Educação dos Sentidos: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud [tradução Per Salter]. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 128-167.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa* [Tradução Fernando Cabral Martins]. Lisboa: Vega, 1976.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade* [tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro]. 5ª ed., Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

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

HOMERO. *A Odisséia* (em forma de narrativa) [tradução e adaptação de Fernando C. de Araújo Gomes]. RJ/SP: Ediouro, 1998.

IRIGARAY, Luce. *An ethics of sexual difference* [translated by Carolyn Burke and Gillian C. Gill]. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993.

_____. *Essere Due*. Torino: Bollati Boringhieri, 1994.

_____. (org). *Il respiro delle donne* [tradizione dal francese a cura di Pinuccia Calizzano]. Milano: Est, 1994.

_____. *Speculum: l'altra donna* [traduzione dal francese a cura di Luisa Muraro]. 3ª ed., Milano: Feltrinelli, 1998.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do Feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

KOTHE, Flávio R. *O cânone colonial: ensaio*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

LE GOFF, Jacques. *Memória e História* [tradução Bernardo Leitão et al.] 3ª ed., Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1994.

_____. *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente Medieval* [tradução Antônio José Pinto Ribeiro]. Lisboa-PT: Edições 70, 1989.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito* [tradução José Pinto Ribeiro]. Lisboa: Edições 70, 1988.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O SEXO DOS TEXTOS e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

_____. *O TEMPO DAS MULHERES: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa-PT: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1987.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário* [tradução Maria Augusta Bastos de Matos; revisão da tradução Marina Appenzeller]. São Paulo: Martins Fontes, 1996 (Coleção Leitura e Crítica).

_____. *O contexto da obra literária* [tradução Maria Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão]. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Coleção leitura e crítica).

MONIZ, Naomi Hoki. *As Viagens de Nélida, A Escritora*. Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP, 1994.

MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERROT, Michelle e DUBY, Georges. *Mulheres públicas* [tradução Roberto Leal Ferreira]. São Paulo: Fundação UNESP, 1998 (Prismas).

PICCHIO, Luciana Stegagno. *O Imaginário Europeu e o "Mau Salvagem" de Montargne e Sakespeare: América Latina: ficção e utopias*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1994.

PIÑON, Nélida. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *O calor das coisas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *O pão de cada dia*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Sala de armas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Tempo das frutas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

PLATÃO. *Livro VII: A República*: [tradução Pietro Nasseti]. São Paulo: Martin Claret, 2002.

REIS, Maria Firmina dos. *Ursula*. Lisboa: Editorial Presença/Pró-memória/INL (Coleção Resgate, v.12), 1988.

RODRIGUES, Selma Calazans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Um jogo de máscaras: Nélida Piñon e Mary MacCarthy: II Encontro Nacional da ANPOLL*, 1990.

SCOTT, Joan. *El género: Una Categoría Útil para el Análisis Histórico*, 1986.

SHARPE, Peggy (org). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiana: Editora da UFG, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: A questão do outro* [tradução Beatriz Perrone Moisés]. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero* [tradução Jônatas Batista Neto]. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu* [tradução Vera Barreto]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Bíblia e Dicionários:

AURÉLIO Século XXI, versão em CD-ROM.

BÍBLIA SAGRADA [tradução Pe. Antônio Pereira de Figueiredo; notas e complemento D. José Alberto L. De Castro Pinto]. Encyclopaedia Britannica Publishers, 1980.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-etimológico da mitologia grega*. 3ª ed., Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 1991 (2 volumes).

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários* [tradução Carlos Sussekind et al.; prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenco]. 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* [Coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva et al.]. 14ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

MONLOUBOU, L. e DU BUIT, F.M. *Dicionário Bíblico Universal* [tradução Gentil Tilton et. al.]. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

ROUDINESCO, Elisabeth e Michel Plot. *Dicionário de Psicanálise* [tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães;

supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

Artigos e entrevistas on-line:

BRAIDOTTI, Rosi apud ESPOSITO, Elide. Vivere la differenza: un incontro con Rosi Braidotti (artigo on-line: <http://www.filosofia.unima.it/tortora/sdf/Quattordicesimo/XIV.5.htm>), 1999.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (artigo: <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/critica.htm>), 1985.

CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia (livro on-line: <http://www.lergratis.mgsites.com.br/lergratis/download/filosofia/indice.html>), 2000.

FONSECA, Denise. Letras que alimentam sonhos, sonhos que alimentam repúblicas (Entrevista: <http://www.academia.org.br>, 2000).

FUENTES, Carlos. La Novela Hispanoamericana [Tradução: Cicero G. Lopes]. México: Joaquim Mortiz, p.30-35: *Un nuevo lenguaje*, 1969 (texto disponível on-line: <http://www.ufrgs.br/cdrom/fuentes>).

GLISSANT, Édouard. Le discours antillais [tradução Normélia Parise]. Paris: Seuil, 1981. p. 190-201: *Le Même et le Divers*. Comentário: Graciela Ortiz (texto disponível on-line: <http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant>).

IRIGARAY, Luce. A questão do outro [tradução Tânia Navarro Swain] (artigo on-line: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/irigaray1.html>), 1999.

JOACHIM, Sébastien. O imaginário europeu e seu contraponto latino-americano (artigo on-line: <http://www.tropicologia.org.br/conferencia/1999imaginario.htm>), 1999.

LOBO, Luísa. A literatura de autoria feminina na América Latina (<http://members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>), 1996.

MARQUES, José. (www.caminho-portugues.guap.pt/assistencia.001-htm), 1999.

MORE, Thomas. Utopia (Livro on-line, disponível: <http://www.LibrosGrátis.hpg.ig.com.br/Utopia.pdf>), 2001.

SAFIOTTI, Heleieth. Gênero e Patriarcado (artigo on-line, disponível no site: (<http://www.mur.com.br>), 1998.

SANTIAGO, Silviano. Por que e para que viaja o europeu (artigo disponível no site do PACC: <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/critica.html>), 1989.

