



Nos labirintos da voz: vibrações e ressonâncias

Suely Maria de Paula e Silva Lobo*

Resumo

Este texto procura demonstrar de que modo a voz narrativa no conto de Nélide Piñon, "I love my husband", produz reflexos e ecos evidenciadores de desdobramentos de sentidos no espaço de enunciação da palavra.

Palavras-chave: Voz; Efeitos de sentido; Papéis sociais; Socialização; Jogo.

... sou palavra e também o seu eco.
(Clarice Lispector, *Água Viva*)

Estas reflexões falam de vozes e da multiplicidade de sentidos que delas se podem desdobrar. Ou, melhor dizendo, falam de vozes que deixam, inesperadamente, entrever/entreouvir várias outras que extrapolam o nível da mera comunicação e se embrenham, labirinticamente, por dimensões que, no dizer de Barthes (1990), parecem estender-se para além dos limites da cultura e do que ela estabelece.

No conto aqui analisado – "I love my husband", de Nélide Piñon (1989, p. 53-61) – essa é a voz da personagem – esposa que, a despeito de si mesma e de tudo que ela oculta, acaba por falar de uma organização social e de como essa organização afeta a apreensão e transmissão de um discurso. A personagem fala disso sem perceber (ou quase) que sua voz funciona como reflexo de uma estrutura que lhe antecede e lhe é exterior. Não se dá conta, portanto, que sua palavra veicula um desejo (ou uma realidade) que não se encontra em um espaço interior, mas que é antes o reflexo de um repertório determinado por formas de distribui-

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

ção de papéis que presidem a formação de uma comunidade característica de uma época e de um dado grupo social. Reflete, portanto, relações antigas e fortemente sedimentadas entre sociedade e linguagem e cuida (ainda que disso possa não se aperceber) para que esse reflexo se remultiplique em ecos que funcionam como modos de refração ligados a determinadas condições de comunicação.

Essa fala afirma, assim, sua natureza social e deverá, então, ser considerada não como resultado de uma atividade mental individual, mas, ao contrário, como reflexo de um “nós”. Um “nós” que não se refere a sujeitos de campos perceptivos, mas um “nós” que transcende a idéia de “outro” como “aquele-que-ali-está” e que, ao fazê-lo, realiza-se como sistema e não como indivíduo. Deleuze (1974) descreve esse processo com muita propriedade ao dizer: “Se este outrem aqui é sempre alguém, eu para vós, vós para mim, isto é, em cada campo perceptivo o sujeito de um outro campo, outrem a priori, em compensação, não é ninguém, pois a estrutura é transcendente aos termos que a afetam” (p. 327).

Desse modo, o comportamento observado na personagem do texto em questão pode ser considerado como efeito de condicionamentos que refletem e refra-tam uma organização exterior ao indivíduo, mas da qual sua consciência se aposa como se dela se tivessem originado.

Isso garante a manutenção tanto de uma ordem e de um hábito rigorosos quanto de um código de valores que levam à re-produção de condições e circunstâncias em que a série subjetiva torna-se equivalente à série cultural.

Tem-se, então, uma personagem, que se move dentro de um critério cultural definidor de suas possibilidades nos campos ligados à definição da identidade, à autonomia sexual e ao posicionamento e atuação dentro de uma ordem, de um sistema. Trata-se de um elenco de opções bem limitadas e o leitor não tarda a perceber que o que parece claramente definido é, afinal, apenas a expressão de uma representação que não teria, necessariamente, existência real fora daquilo que ela reflete, resultado de uma ordem estabelecida, de uma cristalização, e não de um desenvolvimento. A obediência a papéis pré-determinados revela-se aí como única possibilidade de habitar um mundo possível, equivalente de um “mundo real”, mas não um “mundo real” em si pois que construído de fora da esfera de uma consciência individual.

Os traços indicativos dessa submissão a um papel são claramente definíveis no campo textual escolhido e, como já mencionado, revelam-se, principalmente, através do repertório de expressões que pontuam os atos de fala da personagem.

Dessa forma, a voz da personagem-esposa de “I love my husband” (PINÓN, 1989)¹ se faz ouvir, confirmando um modelo:

¹ Doravante, as citações do conto em análise serão indicadas apenas pelo número de página.

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. (p. 59)

Sou uma princesa da casa, ele me disse algumas vezes e com razão. Nada pois deve afastar-me da felicidade em que estou para sempre mergulhada (p. 60).

Sôfrega pelo esforço, eu sorvia água do rio, quem sabe em busca da febre que estava em minhas entranhas e eu não sabia como despertar (p. 56).

Sempre me disseram que a alma da mulher surgia unicamente no leito, unguido seu sexo pelo homem (p. 58).

O espaço da submissão faz-se textualmente visível quando a voz da personagem usa expressões como: “O homem que todos dizemos amar” (p. 53), “Pelo homem que dizemos amar” (p. 54), “Não é verdade que te amo, marido?” (p. 55), que acentuam sua percepção da “obrigatoriedade” de uma opção. Contradição inevitável, no entanto, pois como disse Bakhtin (1986):

A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação... a situação dá forma à enunciação, impondo-lhe esta ressonância em vez daquela... [gerando] modelos e formas de enunciação correspondentes. (p. 113).

Nesse caso, a obediência à obrigatoriedade ou, melhor dizendo, a forma de enunciação correspondente a um modelo, vê-se, no entanto, permeada por sinais de um embate por meio do qual o problema da identidade é colocado em questão: quando a personagem, ao afirmar seu papel de sombra da figura visível daquele que, com seu trabalho, “faz o país progredir” (p. 53) também reconhece ser a mantenedora dos sonhos que lhe [ao marido] permitem a solidez, papel pelo qual ela “pagava à vida com cheque que não poderia se contabilizar” (p. 57). O contraste entre “sombra” e “presença” não passa, pois, despercebido à esposa que detecta na “dessubstancialização” de sua identidade a chave que abre ao marido as portas da visibilidade.

Reconhece, ainda, que, desde sempre, fora treinada para desempenhar tal papel a contento e que, portanto, ela nada mais fizera que reproduzi-lo e dar-lhe seqüência. Ao fazê-lo, nega-se o direito à própria biografia mas adquire a recompensa da eterna juventude: “Só envelhece quem vive, disse o pai no dia do meu casamento. E porque viverás a vida do teu marido, nós te garantimos, através deste ato, que serás jovem para sempre” (p. 58).

De novo os sinais da luta entre o sistema ou tradição e a individualidade se fazem sentir: as rugas apontadas pelo espelho “não existem”, seu espelho é o marido, guardião de sua eterna juventude. A isso a personagem responde com o desejo rebelde de “tomar das armas e ganhar um rosto que não é o meu...” (p. 59), intuindo que o “rosto que não é o meu” é o rosto que seria verdadeiramente seu.

A problemática do questionamento da identidade estende-se para a dimensão da realização da própria sexualidade quando a personagem-esposa admite-se como “expectativa” a ser transformada em realidade apenas quando tiver seu sexo “ungido pelo homem”: “Diferente do irmão que já na pia batismal cravaram-lhe o glorioso estigma de homem, antes de ter dormido com mulher” (p. 58).

À eliminação da idéia de sexualidade como expressão necessária e básica do “eu” (próxima da reação fisiológica) e não do “nós” (reação modelada ideologicamente), a personagem reage com um mergulho no mundo da fantasia.² Quer dizer, sob o impacto da idéia de uma condição a ela negada e de uma sexualidade transformada por uma estrutura em elemento de socialização, a personagem refugia-se numa cena fantasiosa que lhe permita escapar da noção do obrigatório e que lhe acene com a possibilidade da realização do individual.

A cena reveladora da fuga de uma realidade para dentro da dimensão de uma fantasia é construída através de clichês engenhosamente distribuídos e invertidos, o que lhe confere uma exemplaridade que vale a pena investigar:

... não queria feri-lo, mas já não mais desistia de uma aventura africana recém-iniciada naquele momento. Seguida por um cortejo untado de suor e ansiedade, eu abatia os javalis, mergulhava meus caninos em suas jugulares aquecidas enquanto Clark Gable, atraído pelo meu cheiro e do animal em convulsão, ia pedindo de joelhos o meu amor. Sôfrega pelo esforço, eu sorvia água do rio, quem sabe em busca da febre que estava em minhas entranhas e eu não sabia como despertar. A pele ardente, o delírio, e as palavras que manchavam os meus lábios pela primeira vez, eu ruborizada de prazer e pudor, enquanto o pajé salvava-me a vida com seu ritual e seus pêlos fartos no peito. Com a saúde nos dedos, da minha boca parecia sair o sopro da vida e eu deixava então o Clark Gable amarrado numa árvore, lentamente comido pelas formigas. Imitando a Nayoka, eu descia o rio que quase me assaltara as forças, evitando as quedas d'água, aos gritos proclamando liberdade, a mais antiga e miríade das heranças (p. 56).

Os clichês referentes a uma masculinidade estereotipada são óbvios: a “aventura africana”, “Clark Gable”, “o pajé”. A menção a uma aventura africana remete a *Mogambo*,³ filme de John Ford, em que a virilidade de Clark Gable enche a tela, derrama-se pela platéia e envolve não só a figura frágil, feminina e requintada de Grace Kelly (uma de suas *partners* no filme) como também das “frágeis” e sonhadoras damas que lhe assistem o espetáculo. A essa imagem de uma mascu-

² Penso, aqui, na noção bakhtiniana descritiva da “ideologia do cotidiano, que se exprime na vida corrente [e] é o cadinho onde se formam e se renovam as ideologias constituídas” (BAKHTIN, 1986, p. 16). Tal atividade dar-se-ia, então, a partir de inter-relações entre psiquismo e ideologia, estando o primeiro ligado à atividade mental do eu (não modelada ideologicamente, próxima da reação fisiológica do animal) e a atividade mental do nós, socialmente orientada e reproduzida.

³ *Mogambo*, USA, 1953, filmado na África. Estrelado por Clark Gable, Grace Kelly e Ava Gardner. Refilmagem de *Terra de Paixões*, no original, *Red Dust*. O papel de Grace Kelly é uma recriação do papel representado por Jean Harlow em 1932.

linidade arrasadora junta-se aquela sugerida pela figura do pajé – posição exercida nas tribos por homens apenas – detentor do conhecimento de mistérios perdidos pela civilização e de rituais “mais eficazes” que a medicina do mundo dito civilizado.

Na febre provocada por emoções exacerbadas a um ponto de descontrole, a personagem inverte o valor tradicional atribuído a essas imagens e vislumbra um Clark Gable rastejando por seu amor e finalmente condenado por mulher tão poderosa, a morrer morte selvagem e sem grandeza, na impotência de seu corpo amarrado a uma árvore e lentamente comido por formigas.

A cena que mostra tão penoso castigo é típica de filmes de aventuras que se passam em florestas tropicais mas, ainda assim, não se pode resistir aqui à tentação de registrar o fato de que a formiga, como a abelha, é o símbolo da vida comunitária organizada, na qual cada membro exerce, sem questionamento, seu papel definido em função do equilíbrio e sobrevivência de um sistema. Acrescentando-se a isso a menção à fala do marido ao cobrar contenção e economia no recesso do lar – “... proclama que não faço outra coisa senão consumir o dinheiro que ele arrecada no verão” (p. 54) – e que ecoa a fábula que exalta a diligência da formiga e condena a futilidade e inconseqüência da cigarra, teremos um exemplo requintado de uso da ironia. Uma ironia que realça a propriedade do castigo imposto a Clark Gable e da aura de justiça poética de que se impregna esse castigo, fazendo com que a punição se dê pelos próprios meios que sugerem organização e continuidade. O caráter irônico dessa imagem é duplicado quando se observa que a referência não remete à personagem interpretada por Clark Gable, mas a ele próprio como personagem de uma sociedade que tem muitos de seus parâmetros definidores das atribuições de gênero determinados pela mídia.

Também a figura do pajé tem seu valor invertido pela fantasia da personagem na medida em que ela se sente salva por ele não só através do ritual que sua mágica é capaz de realizar mas, também, por causa dos pêlos fartos de seu peito.

É interessante observar que a figura de Clark Gable – imagem criada e valorizada pela civilização – não a seduz, talvez porque nesse espaço não haja lugar para o florescer de sua sexualidade, que é, ao contrário, estimulada pela figura do pajé, o qual, no imaginário social, representa um mundo selvagem e primitivo, portanto, até certo ponto, ainda livre de determinadas teias sociais mais restritivas.

E isso nos traz de volta a Bakhtin e sua análise da constante interação dialética que se estabelece entre psiquismo e ideologia. Quer dizer, uma dialética que não cessa de ocorrer “entre a atividade mental do eu e a atividade mental do nós” (BAKHTIN, 1986, p. 16) – a primeira, como já visto, ainda escapando às malhas da modelagem ideológica e a segunda já inapelavelmente presa a elas.

A sexualidade socialmente reprimida da personagem só se manifesta em nível

próximo de sua “reação fisiológica”, “como animal” (p. 19) e, sob o efeito dessa sensação, ela se transmuta na mulher que finalmente se dá uma voz, através da qual vai reivindicar uma necessidade básica: liberdade de opção para exercer seu papel na forma até mesmo de outro papel, se for o que lhe convier como escolha.

Dois aspectos, porém, desvelam a inutilidade do embate delineado nessa personagem. O primeiro faz-se visível quando se observa que a mulher que, de certa forma, faz uso de sua voz e com ela brada por liberdade, é a mesma que imita Nyoka,⁴ personagem de um seriado popular no Brasil nos anos 1940-50, uma Tarzan de saias, mas cuja característica marcante encontra-se, não no grito vitorioso que ecoa pela selva mas, sim, na extrema habilidade de fugir/viajar/seguir rio abaixo, evitando as perigosas quedas d’água.

A personagem imita, portanto, uma imagem de mulher que tem menos chance de ter sua voz ouvida. Tarzan, ao contrário, marca seu lugar e sua força na floresta com um grito primal rigorosamente dentro do código possível de ser traduzido naquela condição de existência.

Dentro do tipo de socialização a que é submetida, essa voz feminina tem uma chance mais reduzida de se fazer ouvir dentro da acústica de uma determinada estrutura. Revela-se aí o segundo aspecto anunciador da impotência da personagem: seu grito por liberdade é articulado e emitido no espaço da fantasia, do devaneio a que se permite entregar sob o efeito de um arrebatamento que, às vezes, não pode controlar. É, pois, um grito fadado ao silêncio, o que é textualmente indicado pelo vocábulo que descreve a liberdade como a mais “miríade” das heranças.

É a partir dessa conclusão que se pode dizer que, embora a personagem de “I love my husband” registre, através de sua voz no texto, uma profunda insatisfação com seu papel, ainda assim permanece fiel à matriz que o gerou. Pois quando a voz da personagem-sonhadora revela que de sua boca parecia sair “o sopro da vida”, ela passa ao leitor a idéia de estar conferindo a si mesma o poder de criadora de um novo mundo, quem sabe agora, à sua imagem e semelhança, uma criadora cujo primeiro ato é, paradoxal mas necessariamente, condenar à morte a matriz Clark Gable. Porém, tal ato de recusa vai-se dar em nível puramente imaginário e, sendo assim, não terá força modificadora no campo da realidade. Ao entrar no jogo como parceira do construto social vigente na “ideologia do cotidiano” que a envolve, a personagem afirma: “Vinha-me a certeza de que ao não se cumprir a história da mulher, não lhe sendo permitida a sua própria biografia, era-lhe assegurada em troca a juventude” (p. 58).

⁴ Seriado de 1941, Republic. A primeira série, contendo 15 episódios e intitulada *Jungle Girl*, foi estrelada por Francês Gifford. A segunda (1942, 15 episódios) foi intitulada *The perils of Nyoka* estrelada por Kay Aldridge.

Ao fazer tal afirmação, a voz da personagem ecoa pelo texto como voz de passageira de máquina do tempo, perdida, por força das armadilhas do presente, em um eterno pretérito:

... percebi que a generosidade do homem habilitava-me a ser apenas dona do passado... (p. 54)

Comecei a ambicionar que maravilha não seria viver apenas no passado, antes que este tempo pretérito nos tenha sido ditado pelo homem que dizemos amar (p. 54)

Dentro de casa, no forno que era o lar, seria fácil alimentar o passado com ervas e mingau de aveia (p. 54)

Então o homem, além de me haver naufragado no passado, quando se sentia livre para viver a vida a que ele apenas tinha acesso... (p. 55)

Ouvindo essa voz, o leitor pode perceber não apenas o que ela diz mas, principalmente, a seqüência em que o faz. Assim, inicialmente, a personagem é capaz de deixar aflorar seu desejo, nesse caso manifestado pela ânsia da volta a uma origem, do retorno a um tempo inaugural, anterior àquele cujas regras passaram a ser ditadas por elementos existentes para além de sua interioridade. Mas, ao voltar ao presente, ela o faz apenas para procurar encontrar o meio de alimentar o passado, mantendo-o vivo para que ele se torne, assim, um mundo possível no agora. Resvala, em seguida, numa “derrapagem” que a faz concluir que só o presente é tempo no qual se navega, sendo o passado o lugar do naufrágio, da perda do eu.

Dáí, a visão sonhadora-salvadora de si mesma como Nayoka, aquela que tem a habilidade de descer rios sem se deixar naufragar. Ao se incorporar a essa quimera, a personagem dá concretude a questões ligadas aos fugidios limites entre mito e história. Pois a que processo é ela submetida senão àquele de se deslocar da dimensão da história para a do mito? O passado não transformável em presente dinâmico (já que não mais sujeito ao fluxo da vida) é território do mito e em suas águas não navegáveis por força de obstáculos gerados por cristalizações aparentemente imutáveis, a personagem naufraga. Diferentemente do mito Nayoka que, apesar de ter voz inaudível, é, ainda assim, poderosa por deter o conhecimento de como fazer para não se perder nas quedas d’água.

Tal não é o caso da personagem que, repreendida pelo marido por “consumir o dinheiro que ele arrecada no verão”, perde-se no redemoinho de si mesma ao contentar-se com o papel de cigarra, imagem complementar inevitável diante da menção àquele que trabalha no verão.

Na cultura chinesa a cigarra é vista como símbolo da eterna juventude. Pode-se acrescentar aí a concepção grega, que a via como símbolo da imortalidade (portanto, também como elemento não submetido aos efeitos do tempo) por

pensarem que se alimentava de orvalho e que, por tal razão, não lhe corria sangue no corpo.

Nayoka não busca a origem, não navega rio acima em tal procura. Aceita as regras do jogo, navega rio abaixo, adaptando-se ao fluxo imposto, mas não se deixa naufragar nem se aniquila em águas revoltas. Desenvolveu o dom da direção, aprendeu a nadar em águas turbulentas; faz seu caminho ao caminhar (nadar), “vive” no campo do mito mas é capaz de fazer sua própria história.

Quando a personagem de “I love my husband” abre mão de sua biografia, distancia-se de sua heroína e, acaba por abolir qualquer possibilidade de semelhança entre elas.

Além disso, permite ao leitor entrever que, como pensa Deleuze (1974), no meio social a série subjetiva é inseparável da série cultural e que se outrem como estrutura é a representação de um mundo possível que se obstina em passar por real, o “eu” é seu processo de realização no atual.

Permite-lhe, também, perceber que a manutenção de um valor cultural pode custar a morte da expressão da individualidade ou até mesmo que o eu-interior, ao tentar adaptar-se a posições tradicionalmente estabelecidas, faz surgir uma voz que, também, tenta se acomodar a possibilidades de expressão que reproduzam essa tradição.

Um mundo de outrem desejoso de manter a estabilidade e as certezas que outrem dava às coisas. Um mundo de murmúrios, alaridos e clamores: vozes, que, na variedade de suas formas, podem ser ouvidas como eco de encenações e cenários, polifonia transformada em máscara, corpo social cristalizado na palavra.

Abstract

This text intends to demonstrate in what way the narrative voice in Nélide Piñon's short story, “I love my husband”, brings out reflexes and echoes indicative of the unfolding of meanings in the space of word performance.

Key words: Voices; Effects of meaning; Social roles; Socialization; Game.

Referências

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

JACKSON, Jean-Pierre. *La suite au prochain épisode...* France: Yellow Now, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

PIÑON, Nélida. *O calor das coisas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.