



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

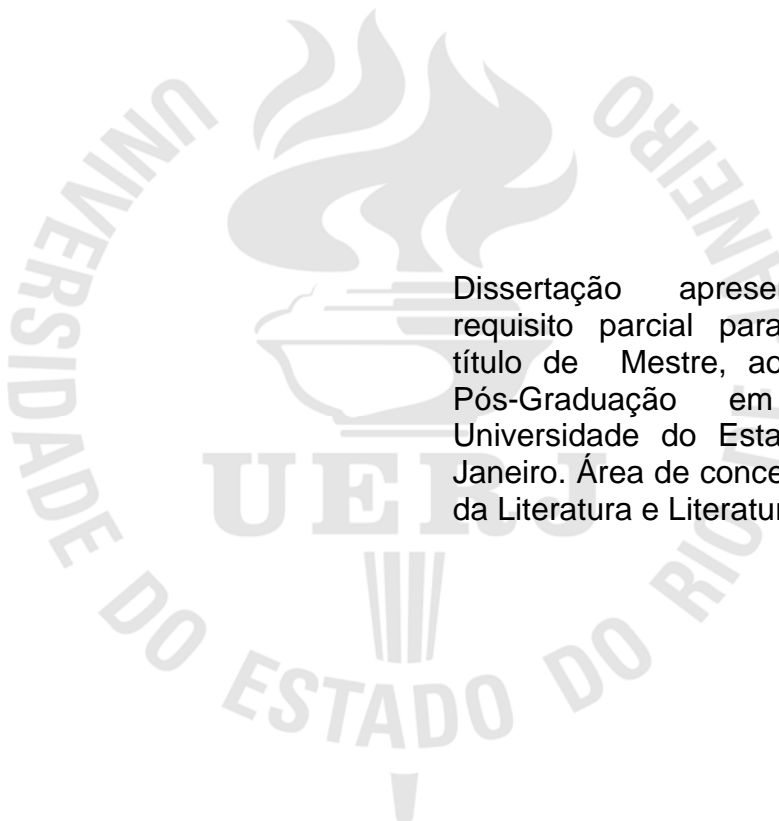
André Luís Vieira da Motta

Uma leitura dos textos epistolares de Nancy Huston

Rio de Janeiro
2013

André Luís Vieira da Motta

Uma leitura dos textos epistolares de Nancy Huston



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a. Dra. Claudia Maria Pereira de Almeida

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M921 Motta, André Luís Vieira da.
Uma leitura dos textos epistolares de Nancy Huston/ André Luís
Vieira da Motta. – 2013.
79f.

Orientador: Cláudia Maria Pereira de Almeida.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Huston, Nancy, 1953- . À l'amour comme à Le guerre - Teses.
2. Huston, Nancy, 1953- .Lettres parisiennes – Teses. 3. Huston,
Nancy, 1953 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Cartas na literatura -
Teses.4. Autobiografia na literatura – Teses. 5. Literatura canadense -
Teses. . I. Lima, Luiz Carlos. II. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU: 840(71)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

André Luís Vieira da Motta

Uma leitura dos textos epistolares de Nancy Huston

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 05 de julho de 2013.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Claudia Maria Pereira de Almeida (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Eurídice Figueiredo
Instituto de Letras da UFF

Prof^a. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro
2013

AGRADECIMENTOS

À Cláudia Maria Pereira de Almeida, professora, mestra e amiga, que me proporcionou um encontro sem igual com a língua e literatura francesa. Sempre me deu o apoio necessário nos momentos difíceis, sabendo ser terna e rígida, quando necessário.

Aos meus pais e minha falecida avó, que são meus pilares. Foram os principais responsáveis por eu ser a pessoa que sou hoje, não somente em nível intelectual. A eles, sempre os meus agradecimentos eternos.

À Deise Quintiliano Pereira, professora e posteriormente, amiga especial que a UERJ proporcionou em minha vida.

Aos professores Renato Venâncio Henriques, Stela Sardinha de Moraes, Carlinda Fragale Pate Nuñez e demais professores da UERJ, meus agradecimentos pelo apoio e ensinamentos ao longo da graduação e pós-graduação

À Egle Pereira da Silva, minha amiga que conheci na UERJ, tornou-se minha parceira acadêmica e confidente

Aos meus amigos, infelizmente, não há como citar todos aqui, pois seria uma outra dissertação, do mesmo modo não há como agradecer-lhes por toda a paciência, o apoio e o ânimo que me foram dados.

Ao Diretório Acadêmico Lima Barreto, entidade que me proporcionou amadurecimento.

Ao Fabrício, por todo apoio dado a mim nos últimos três meses.

O que não me mata, fortalece-me.

Friedrich Nietzsche.

RESUMO

MOTTA, André Luís Vieira da. *Uma leitura dos textos epistolares da Nancy Huston* 2013. 79f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Este trabalho tem como objetivo discutir e analisar os dois textos epistolares de Nancy Huston: *À l'Amour comme à la guerre* (1984) e *Lettres parisiennes* (1986). Os dois livros são escritos em momentos diferentes da vida da autora e possuem temáticas diferenciadas. Os dois volumes se constituem como troca de cartas com dois correspondentes: Sam Kinser e Leïla Sebbar, respectivamente. A análise presente nesta dissertação se divide em três momentos. No primeiro, examinamos a evolução da carta ao longo do tempo. No segundo, destacamos alguns temas tratados no *corpus*, buscando estabelecer relações com outros textos da autora e evidenciar o espaço que ocupam na obra de Nancy Huston. No terceiro momento, estudamos as (in)definições de gênero literário e as características da autobiografia e do ensaio, cotejando-as com os textos epistolares do *corpus* a fim de analisarmos em que medida essas cartas se configuram como autobiografia e ensaio. O percurso de pesquisa busca, pois, localizar os textos epistolares na produção crítica e literária de Nancy Huston.

Palavras-chave: Nancy Huston. Carta. Gênero Literário.

RÉSUMÉ

Ce travail a le but de discuter et d'analyser les deux textes épistolaires de Nancy Huston: *À l'amour comme à la guerre* (1984) et *Lettres parisiennes* (1986). Les deux livres sont écrits dans des moments différents de la vie de l'auteure et présentent des thématiques différenciées. Les deux volumes se constituent en tant qu'un échange de lettres avec deux correspondants: Sam Kinser et Leïla Sebbar, respectivement. L'analyse présente dans ce mémoire est divisée en trois moments. Dans le premier, nous examinons l'évolution de la lettre le long du temps. Dans le deuxième, nous mettons en relief quelques-uns des thèmes traités dans le corpus, en essayant d'établir des rapports avec d'autres textes de l'auteure et mettre en évidence la place qu'ils occupent dans l'oeuvre de Nancy Huston. Dans le troisième moment, nous étudions les (in)définitions de genre littéraire et les caractéristiques de l'autobiographie et de l'essai en les confrontant avec les textes épistolaires du corpus afin d'analyser dans quelle mesure ces lettres se configurent comme une autobiographie ou un essai. Le parcours de recherche tente donc d'identifier la place des textes épistolaires dans la production critique et littéraire de Nancy Huston.

Mots-clés: Nancy Huston. Lettre. Genre littéraire.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	A CARTA ONTEM E HOJE	11
2	A CONSTRUÇÃO EPISTOLAR DE NANCY HUSTON	21
2.1	Os correspondentes	21
2.2	Os temas	23
2.2.1	<u>A condição feminina nas margens</u>	24
2.2.2	<u>A maternidade</u>	30
2.2.3	<u>A condição do estrangeiro</u>	37
2.2.4	<u>A guerra</u>	42
3	A REVISÃO DE GÊNERO	50
3.1	Autobiografia	54
3.2	Ensaio	62
	CONCLUSÕES	74
	REFERÊNCIAS	76

INTRODUÇÃO

Esta dissertação surgiu de uma problemática percebida através da cadeira Literatura francesa I, quando li o romance *Liaisons Dangereuses* e tentei traçar um paralelo com um texto epistolar brasileiro, *A Barca de Gleyre*, do autor Monteiro Lobato. Com o evoluir de minha pesquisa, sob a orientação da professora Claudia Almeida, fui apresentado aos dois textos epistolares que futuramente seriam o objeto de estudo desta dissertação: *A l'Amour comme à la Guerre* (1984) e *Lettres Parisiennes* (1986).

Ao lê-los, deparei-me com diversas questões, todas envolvendo a maneira como a escrita em forma de carta possibilitava um comportamento múltiplo, tanto textual – já que pode se comportar como uma autobiografia, um ensaio ou mesmo uma simples forma de comunicação entre duas pessoas - como atemporal – pode levar o leitor a acontecimentos passados, do presente ou até mesmo futuros.

Entretanto, como um espaço livre de escrita, os textos possuem temáticas diferentes: *Lettres parisiennes* narra a experiência de duas mulheres, enquanto *À l'amour comme à la guerre* se constitui como um diálogo entre um autor representante do masculino e uma autora, representante do feminino. E foi justamente a voz da autora, tão presente nos textos por meio de suas cartas que possibilitou a relação com outras obras também escritas por ela, pela recorrência temática.¹

E não é somente a recorrência temática que se percebe nas cartas escritas por Nancy Huston, mas também o diálogo de ideias com seus autores favoritos tais como Simone de Beauvoir, Virgínia Woolf etc.

Na introdução aos estudos das cartas, no capítulo *Carta ontem e hoje*, analisaremos a evolução da carta. Desde a Antiguidade, já há a postulação de teorias sobre a forma de escrevê-las. Demétrio, Cícero e Sêneca propunham formas de cartas às situações adequadas. No período do Renascimento, surge a *Ars Dictaminis*, nos monastérios da cidade de Bolonha, na Itália.

¹ Esclarecemos que, neste texto, analisaremos somente as cartas escritas por Nancy Huston em ambos os livros.

No século XVI, Erasmo de Rotterdam escreve pelo menos três tratados sobre a escrita das cartas, que têm como função delimitar as formas que elas podem assumir de acordo com a ocasião, seja solene, seja cotidiana.

Na França, uma mulher se destaca pelo tratamento que confere às cartas que escreve: Madame de Sévigné. Ela foi responsável por dar forma às cartas, que serão utilizadas por diversos escritores nos séculos seguintes.

Os séculos XVII e XVIII registram o apogeu dos romances epistolares, dos quais podemos destacar a *Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, *Lettres Persanes*, de Montesquieu e *Les Liaisons Dangereuses*, de Laclos. Geralmente, esses romances possuem a mesma estrutura: um prefácio, as intenções de um editor da suposta correspondência, as cartas e, às vezes, notas seguidas de um posfácio do editor.

No século XIX, o romance epistolar começa a entrar em declínio: as cartas tornam-se parte de alguns romances, como em alguns textos de Balzac.

No capítulo intitulado *A construção epistolar de Nancy Huston* propomos um percurso de apresentação dos correspondentes, Leïla Sebbar e Sam Kinser, e de estudo de alguns temas que se destacam em nosso corpus.

Na seção “Temas”, analisamos a figura da prostituta, a visão de maternidade, a condição de estrangeiro e a discussão sobre as implicações da guerra em alguns textos de Nancy Huston, buscando identificar as interseções com os textos epistolares.

A figura da prostituta mostra que sua marginalização provém de uma construção masculina.

A figura da “mãe” é vastamente trabalhada dentro do universo literário de Nancy Huston. Temos a “mãe-ancestral” de *Lignes de Faille*, que surge por meio de uma reconstrução familiar, que construiu sua história traumatizante em um período de guerra. Há a “mãe-bailarina”, que abandona suas filhas em prol de sua carreira. Também encontramos a mãe que tenta vencer a todo custo sua frustração de não ter sido musicista quando jovem, fazendo realizar indiretamente esse sonho em sua filha.

Nos dois textos epistolares encontramos a discussão da figura do estrangeiro, do que é *ser estrangeiro*. Essas são as posições que Nancy Huston discute em seus textos, especialmente em *Lettres Parisiennes*.

A guerra, o conflito que tanto nos assusta, ao mesmo tempo possui efeitos que podem ser considerados *bons*, por exemplo, o avanço tecnológico e o *encontro*

entre culturas. Na seção destinada a seu estudo, começamos pela análise do arquétipo da deusa Atena, juntamente com um arcabouço teórico de Tzvetan Todorov. Uma Atena, *mulher e guerreira* retratada por uma mulher escritora.

Nosso *corpus*, que é composto de dois textos epistolares, possui tons diferentes: autobiográfico e ensaístico. Como diferenciar um do outro, ou ainda, será que as correspondências podem ter ambos os tons? É do que tratamos no capítulo *A Revisão de Gênero*, ao analisarmos as visões de teóricos do texto com trechos de ambas as obras. Nas seções "Autobiografia" e "Ensaio", cotejamos as reflexões teóricas com alguns textos de Nancy Huston. Para a autobiografia, utilizamos como base teórica, principalmente, Philippe Lejeune e Diana Klinger. Já para o ensaio, Montaigne, Jean Terrasse e Michelle Macé foram os teóricos cujas reflexões nos serviram de suporte.

O percurso que seguimos nos permitiu ler os textos de Nancy Huston a partir de vários ângulos, o que não apenas enriqueceu nossa prática de leitura, mas também, e sobretudo, nos levou a descortinar a complexidade do universo literário dessa escritora.

1. A CARTA ONTEM E HOJE

A prática epistolar foi a forma de comunicação à distância mais comum nos últimos dois mil anos. A carta tornava curtas as distâncias e os ausentes, presentes. É o que se pode perceber nas correspondências e também em vários tratados epistolares registrados ao longo do tempo. Da Antiguidade até os nossos dias, a carta sofre várias mudanças, com diversas tentativas de categorização e normatização, variando de vagas noções ocasionais de escritas esparsas a tratados de retórica epistolar.

Na Antiguidade, a carta era *natural*, não se configurava ainda como gênero, passando a sê-lo aos poucos. Os poucos registros de regras que chegaram aos nossos dias ou estão espalhados em correspondências da época ou são parte integrante de alguns tratados de retórica. Entretanto, a menção de alguns tratados epistolares, ou ainda de capítulos específicos sobre essa forma de escrita já sinaliza que o gênero viria a ter importância.

Durante cinco séculos – I a.C. até IV d.C –, alusões às estruturas das cartas aparecem nas obras de Demétrio, Filóstrato de Lemnos e Caio Júlio Victor, bem como nas próprias cartas escritas por Cícero, Sêneca e Gregório Nazianzeno. É vital o estudo dessas referências antigas no que tange ao uso da carta, visto que são as primeiras teorizações sobre a forma. Posteriormente, o gênero epistolar resgatará alguns aspectos dessas teorizações.

Nesse conjunto de referências, merecem especial atenção as cartas de Cícero e de Sêneca, sobretudo pelo fato destas terem sido eleitas, durante o Renascimento, modelos de forma epistolar. Emerson Tin (2005) define assim o que é a carta na Antiguidade: "Alguns traços comuns parecem unir todas as concepções epistolares da Antiguidade: a carta é definida como um diálogo entre amigos e, como tal, deve ser breve e clara, adaptando-se aos seus destinatários e empregando o estilo mais apropriado." (p. 15).

O primeiro autor da Antiguidade a estudar a escrita epistolar é Demétrio. Quase nada é conhecido sobre ele, assim como não se pode precisar a data de composição do tratado de sua autoria – *De Elocutione* – escrito provavelmente entre os séculos I a.C. e I d.C. Demétrio escreveu a primeira obra que expôs de maneira ligeiramente elucidativa as regras teóricas sobre epistolografia.

Nesse tratado, Demétrio estabelece a diferença entre carta e diálogo:

A carta deve ser mais elaborada que um diálogo, já que o diálogo imita alguém que improvisa, a carta, por outro lado, é escrita e enviada para alguém como se fosse um presente. Ainda assim, deve-se adotar na carta um estilo simples, de maneira que mais se aproxime de uma conversa entre amigos do que da demonstração pública de um orador. (TIN, 2005, p. 13)

E no que tange à forma – extensão e estilo –, para Demétrio, deve ser ordenada cuidadosamente, considerando que as cartas muito extensas ou muito pomposas não são cartas, mas sim tratados em forma epistolar, como as de Platão e Tulcídeos. O autor afirma ainda que a carta deve ser a expressão breve de um sentimento amigável ou a apresentação de um assunto simples em termos também simples. Assim, a carta não teria espaço para a apresentação de sofismas ou questões complexas.

Para Demétrio, a “beleza” de uma carta é constituída pelas expressões de amizade e pelos numerosos provérbios que ela pode conter, mas sem a utilização de máximas ou exortações, para evitar a perda do tom familiar. A única ressalva feita é referente às cartas dirigidas ao Estado, no caso, à Pólis, e a pessoas nobres. Demétrio afirma que se deve adotar um tom ligeiramente mais elevado, levando-se em conta a pessoa para quem se escreve.

Demétrio conclui que a carta deve, quanto ao seu modo de locução, mesclar harmonia e simplicidade, sendo como uma das partes do diálogo. É interessante essa colocação, pois o estudo da forma epistolar de Demétrio reflete o crescente papel da epístola, pública e privada, no período da Antiguidade Clássica.

Cícero (106 – 43 a.C.) não escreve nada em específico sobre a epistolografia e nem sistematizou o seu estudo em seus tratados de retórica. O que existe em alguns de seus textos e em suas cartas são diversas observações quanto à forma epistolar, o que nos leva a pressupor que ele conhecia bem os textos helênicos que discorrem sobre as cartas. Além disso, o que de fato o torna importante para os estudos epistolares é a recuperação de suas cartas e consequente epistolografia no Renascimento.

Cícero escreve ao menos dois textos sobre cartas: *Epistulae ad Atticum* e o *Epistulae ad Familiares*. Em *Epistulae ad Atticum*, Cícero vê a carta como uma conversação por meio da escrita, ou seja, recupera o seu caráter dialógico. Em *Epistulae ad Familiares*, afirma que a carta é a manifestação do caráter de quem escreve: “eu te vi todo em tua carta” (*Apud* TIN, 2005, p. 21). No mesmo texto, ele diferencia as cartas entre *litterae publicae* e *privatae*. Ainda há a distinção entre

cartas simples com informações fatuais e cartas comentando o temperamento de quem as escreve, sendo divididas em *genus familiare et iocosum* e *genus severum et grave*.

Diferentemente de Cícero, Sêneca não propôs nenhuma teorização sobre a forma epistolar, contudo pode-se encontrar algumas observações sobre o gênero, principalmente nas *Epistulae Morales ad Lucilium*. Nelas, Sêneca comenta o aspecto formal das cartas, elucidando que a mesma não deve exceder a sua forma padrão convencionalizada pelo pragmatismo da época. Tal como Cícero, também afirma que a carta tem o poder de tornar presente a pessoa do destinatário. Destaca ainda que o estilo deve ser o de uma conversa entre amigos. Há apenas uma ressalva: para Sêneca, o tom coloquial não deve ser entendido como um completo despojamento, mas sim como a “expressão decorosa” do que pretende transmitir.

Os estudos sobre a forma epistolar serviram de parâmetro durante a Idade Média. O período em que se produziram as mais antigas cartas no período medieval foi aquele em que o desenvolvimento político e econômico aumentou drasticamente a quantidade e a variedade de documentos oficiais requeridos pelos eclesiásticos, pelos nobres, e pelos cidadãos. A estabilização dos domínios feudais depois de séculos de tumultos e a emergência dos primeiros estados centralizados modernos conduziram a um volume de correspondência diplomática sem precedentes.

As mudanças sócio-históricas pelas quais passava a Europa também reverberavam na maior instituição, que detinha o conhecimento intelectual da época. “A Igreja, como poder espiritual, foi diretamente afetada pelos mesmos desenvolvimentos e passou por semelhantes necessidades de novos caminhos para gerenciar demandas que sobrecarregavam os velhos métodos” (TIN, 2005, p. 27). No final do século XI, a Europa passava por um processo de centralização dos Estados Nacionais e, conseqüentemente, do poder político, o que reativou a prática comercial, além das atividades intelectuais e das ciências humanas. Devido a esse processo, novas instituições nasceram, e as antigas foram se renovando, especialmente na Itália, onde nasce a *Ars Dictaminis*, que, segundo o pesquisador Martin Camargo, é “a parte da retórica medieval que trata das regras de composição das cartas e outros documentos em prosa”. (CAMARGO *apud* TIN, 2005, p. 28).

É necessário fazer a distinção entre a disciplina existente na época – *ars dictaminis* – dos tratados sobre a mesma – as *ars dictandi* –, a parte da retórica medieval voltada às epístolas e o compêndio de estudos sobre a retórica de uma

maneira geral. O centro da *Ars Dictaminis* esteve, no final do século XI, no convento beneditino de Montecassino, em torno de Alberico de Montecassino e Juan de Gaeta – posteriormente Papa Gelásio II. Considera-se Alberico de Montecassino o mais antigo escritor medieval conhecido a incluir a escrita de cartas como um campo em que a retórica tradicional pudesse ser aplicada.

No século XII, assim como nos dois séculos seguintes, Bolonha passa a ser o polo da *Ars Dictaminis*. Nesse período, o monge beneditino bolonhês, Adalberto Samaritano, redige seu *Praecepta Dictaminum*, entre 1111 e 1118, que é reconhecido como a mais antiga *ars dictandi*. No ano de 1135, ainda em Bolonha, são redigidas as *Rationes Dictandi*, de autor anônimo. Nelas, a carta, ou melhor, a fórmula epistolar recebe a seguinte definição: “o adequado arranjo de palavras assim colocadas para expressar o sentido pretendido por seu remetente”, ou ainda como “um discurso composto de partes ao mesmo tempo distintas e coerentes, significando plenamente os sentimentos de seu remetente”. (Anônimo de Bolonha *apud* TIN, 2005, p.32).

O mesmo autor propõe a divisão da carta em cinco partes: *salutatio*, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio*, e *conclusio*. Emerson Tin define as cinco partes da seguinte forma:

A *salutatio* é definida como uma expressão de cortesia que transmite um sentimento amistoso compatível com a ordem social das pessoas envolvidas. Em seguida, vem a *captatio benevolentiae*, que é a ordenação de palavras para influir com eficácia na mente do destinatário. A *narratio* é a enumeração ordenada dos fatos sob discussão. Identifica-se ainda a *petitio*, cuja parte tem como função “pedir algo”. E por fim, a *conclusio* que é passagem pela qual uma carta é terminada. (TIN, 2005, p. 39)

Outro autor que merece destaque é Heinrich Bebel. Ele foi professor de retórica e poesia em Tübingen entre 1497 e 1518, ano em que morre. Escreveu o tratado, *Commentario epistolarium conficiendarum*, impresso no ano de 1500, no qual critica os demais autores epistolares alemães. Por isso, Bebel recorre então aos autores da Antiguidade para provar que a carta “era uma conversação entre amigos ausentes a respeito de seus negócios e, como tal, deveria ser escrita no *sermo* latino e não no estilo oratório” (BEBEL *apud* TIN, 2005, p. 48). Bebel ainda recomendava a leitura de Cícero, Plínio e Filelfo como modelos epistolares a serem imitados.

No século XVI, Erasmo de Rotterdam propôs alguns tratados sobre a escrita de cartas, o que nos mostra que estas podem ter diferentes abordagens de utilização. Tal diferenciação na utilização das cartas feita por Erasmo resgata, de

certa forma, esse conceito epistolar já abordado pelos diversos autores da Antiguidade Clássica. Erasmo de Rotterdam escreveu pelo menos 3 tratados, a saber: a *Breuissima maximeque compediaria conficiendarum epistolarum formula*, *Libellus de conscribendis epistolis* e a *Opus de Conscribendis epistolis*.

A *Breuissima maximeque compediaria conficiendarum epistolarum formula* seria mais um *conselho* geral sobre a escrita de cartas do que um compêndio de fórmulas epistolares. Segundo Erasmo de Rotterdam,

O estilo epistolar deve ser simples e mesmo bastante descuidado, no sentido de um descuido estudado. [...] Uma carta deve parecer não trabalhada e espontânea: aqueles que ansiosamente procuram palavras obsoletas ou incomuns ou cunham neologismos e algumas vezes escrevem uma carta inteira com o objetivo de uma ousada palavra nova revelam ser bárbaros eles mesmos. (ROTTERDAM *apud* TIN, 2005, p. 52)

O segundo compêndio do autor, o *Libellus de conscribendis epistolis*, nos traz outra perspectiva sobre as cartas, a saber, um exercício do tom do diálogo familiar, seja com um parente ou um amigo próximo

Erasmo compara o estilo da carta não como quem grita num teatro, mas como quem sussurra num canto com algum amigo. O escritor de cartas deve aspirar, dentro dos limites do *sermo* e sob a *contentio* da oração, pela agudeza, dicção apropriada, inteligência, humor, encanto e brevidade. (TIN, 2005, p. 53)

Se no *Libellus de conscribendis epistolis* encontramos a definição de uso e estilo na carta por parte de Erasmo de Rotterdam, no terceiro compêndio do mesmo autor, há uma terceira definição diferente sobre as cartas e seus usos: que elas podem ter um estilo livre e fluido, bem como uma pluralidade de aplicações.

O caráter distintivo da carta está em sua diversidade infinita. Nesse sentido, critica as definições restritivas e uniformes da carta e de seu estilo, em que alguns exigem as cinco características seguintes: estilo seco, estilo não trabalhado, ausência de eloquência coesa, vocabulário da língua cotidiana, brevidade (TIN, 2005, p 54).

O estudo das cartas e a tentativa de estabelecer definições e procedimentos levam Erasmo a concluir que “a carta é um gênero proteiforme, ao qual é ridículo e vão querer impor uma forma e uma figura únicas, o que não significa que seja um gênero sem limites” (TIN, 2005, p. 56). Os usos que a literatura fez e faz da carta comprovam que o teólogo humanista holandês percebeu *avant la lettre* que não seria possível circunscrever a carta a uma receita formal. Quanto à questão dos limites que ainda identifica, a evolução dos diferentes gêneros nos mostra que é difícil garantir que existam.

No século XVII, na França, um texto marca uma grande mudança na forma de escrever e de ler cartas: trata-se da correspondência entre Madame de Sévigné e sua filha, Françoise-Marguerite de Sévigné, condessa de Grignan. Essa

correspondência foi mantida por quase vinte e cinco anos com duas ou três cartas por semana, como forma de manter contato com sua filha.

As cartas de Madame de Sévigné foram reunidas, pela primeira vez, em uma edição clandestina em 1725, que apresentou vinte e oito cartas ou trechos de cartas. Essa primeira edição foi seguida por outras duas. Em 1726, Pauline de Grignan, Marquesa de Simiane, neta de Madame de Sévigné, decidiu propor uma publicação oficial da correspondência de sua avó. Assim, foram escolhidas seiscentas e quatorze cartas, em 1734, depois em 1754, que foram selecionadas e revisadas, seguindo as instruções da própria Marquesa de Simiane: todas as cartas que revelavam a intimidade familiar, ou cujo nível literário parecia pobre, foram suprimidas.

Madame de Sévigné era cristã, católica convicta. Dessa maneira, era natural que suas leituras e formas de escrita fossem influenciadas por autores católicos de renome, como Santo Agostinho. No decorrer dos anos, Madame de Sévigné, se aproximou cada vez mais das posições jansenistas e se interessou pelos *Ensaio*s de Montaigne.

As cartas de Madame de Sévigné e de sua filha são acima de tudo um diálogo entre duas mulheres com pontos de vista intelectuais diferentes. Madame de Grignan era também uma mulher muito culta e de muita leitura. Além de cartas, ambas trocavam também livros, que comentavam, discutiam, sobre os quais divergiam ou concordavam. Madame de Grignan tornou-se uma “apaixonada cartesiana” (GERARD-GAILL, 1953, p. 58), o que não agradava nem um pouco Madame de Sévigné.

Com o decorrer do tempo, Madame de Grignan vai adquirindo a reputação de ser uma autoridade em Descartes. Assim, mãe e filha seguem correntes filosóficas bem diferentes: a primeira adota um ponto de vista agostiniano, a segunda, cartesiano. Pode-se perceber a construção de um ethos intelectual feminino, por meio do diálogo estabelecido pelas cartas.

Madame de Sévigné burlava as convenções epistolares quando escrevia a pessoas que lhe eram próximas e, especialmente, a sua filha. Suas cartas retratavam momentos particulares de sua vida, bem como seus pensamentos e ideias. Isso é feito justamente para se ter maior liberdade de escrita e, conseqüentemente, fluidez no assunto abordado.

As cartas de Madame de Sévigné não apresentam estilo rebuscado, embora

tivesse conhecimentos suficientes para isso. Com a intenção de não entediar o leitor, Madame de Sévigné muda constantemente de assunto, pois tinha consciência que, para manter uma troca constante de cartas, a maneira de escrevê-las e a variedade de assuntos tratados era indispensável; de outro modo, corria o risco de que o destinatário não tivesse muita pressa em lhe responder ou que a resposta não fosse realmente interessante. Após a morte da Madame de Sévigné, sua neta encontrou o conjunto de cartas e pediu que as mesmas fossem publicadas em forma de livros, o que possibilitou que chegassem aos nossos dias.

A publicação das cartas de Madame de Sévigné é um marco também no interesse que esse gênero desperta no leitor. No século XVIII, o romance, gênero em plena ascensão, vai fazer das cartas matéria-prima da narrativa literária.

O romance epistolar é constituído de uma relação remetente-destinatário, que pode se desenvolver fora do espaço narrativo. É uma derivação do gênero epistolar se o entendermos como uma narrativa ficcional em prosa que se apresenta em vários episódios, isto é, uma história, ficcional ou não, escrita em forma de cartas.

O primeiro romance epistolar reconhecido como tal é *O Processo de cartas de amores que entre dos amantes pasaron*, do espanhol Juan de Segura, escrito em 1548. Em 1563, o italiano Luigi Pasqualigo publicou *Lettere Amorese* e, em 1602, na Inglaterra, Nicolas Breton publicou *A Post with a Packet of Mad Letters*. Na França, o romance epistolar teve seu apogeu no século XVIII, com *Lettres Persanes* (1721), *La nouvelle Héloïse* (1761), *Les Liaisons Dangereuses* (1782), dentre outros. A estrutura geral do romance epistolar é geralmente a mesma, com um prefácio, as intenções de um editor da suposta correspondência, as cartas e, às vezes, notas, seguidas de um posfácio do editor. Outra característica é que as cartas são endereçadas diretamente aos personagens e indiretamente ao leitor: é uma forma de dupla enunciação narrativa.

La Nouvelle Héloïse se inspira na estória de Héloïse e Pierre Abélard, cujos encontros e desencontros foram narrados em cartas trocadas pelos amantes e em uma autobiografia de Abelardo, todas datadas do século XIII.

Esse romance é baseado na narrativa dos sentimentos nutridos por Julie d'Étanges, uma jovem nobre, e seu preceptor, Saint-Preux, um homem de origem humilde. Ele se apaixona por sua aluna, mesmo tendo feito esforços para resistir aos seus encantos, e é correspondido. Inicia-se um romance proibido por causa das diferenças sociais. Em virtude da impossibilidade da realização de seu amor, Saint-

Preux deixa a Suíça e vai para Paris e, depois, Londres, de onde decide retomar o contato com Julie. O ponto principal do romance é que os dois personagens iniciam uma troca de cartas e bilhetes amorosos, na tentativa de buscar uma resposta ao dilema que o amor lhes impõe e à situação desastrosa em que se encontram. Quando a família de Julie descobre tal relação, lhe impõe um casamento com M. de Wolmar, bem mais velho que a jovem. Anos mais tarde, ao retornar à Suíça, Saint-Preux encontra Julie casada e mãe de dois filhos. Todavia, incapaz de esquecer Saint-Preux, Julie decide, por lealdade, contar sua história a seu marido. A convivência dos três no Castelo de Clarens serve como demonstração de princípios éticos defendidos por Rousseau e de propostas para a educação das crianças que serão explicitados pouco mais tarde em outro livro, *Émile ou De l'éducation* (1762).

Outro romance epistolar do mesmo século, *Lettres Persanes* (1721), de Montesquieu, consiste na troca de cartas entre dois viajantes, Usbek e Rica, e seus compatriotas persas, durante o período em que ambos moraram no exterior.

O romance foi publicado em 1721, em Amsterdam. Prudentemente, o autor não quis que o romance tivesse autoria explícita. O texto seria anônimo e Montesquieu se apresentaria como um simples tradutor. Esse artifício lhe permitiu criticar a sociedade francesa da época, sem ter o risco de ser acusado publicamente.

O *olhar estrangeiro* que Montesquieu propõe ao longo do romance alimenta e contribui para o relativismo cultural que se deve notar em seguida no romance epistolar no século XVIII. Além disso, pode-se notar a série de contradições que permeiam o personagem Usbek, dividido entre suas ideias modernistas e muçulmanas. Outro ponto é estar duramente condenado pela revolta das mulheres de seu harém e o suicídio de sua favorita, Roxane.

A leitura desse romance epistolar possibilita ao leitor se deparar com o pouco caso que é feito do olhar persa, o olhar estrangeiro, que na época era considerado ingênuo pela ótica ocidental. Entretanto, para prosseguir com a leitura do romance, ele mesmo percebe que é de si que se faz pouco caso. Em *Lettres Persanes*, romance cuja leitura deve ser detalhista e com atenção aos subterfúgios, existe por parte do autor uma crítica ao modo de vida da monarquia francesa e, portanto, da nobreza. O autor também mostra a vulnerabilidade e a subserviência dos franceses diante de seu soberano.

Outro romance epistolar francês do mesmo século, *Les Liaisons Dangereuses*

(1782), consiste na narrativa de uma disputa entre dois aristocratas libertinos. Quase que esquecido até a segunda metade do século XIX, foi redescoberto no começo do século XX. Uma das maiores obras do romance epistolar, não somente pelo enredo, mas por sua forma: nenhum elemento é gratuito, cada *escritor de cartas* tem seu estilo e as *várias vozes* das correspondências cruzadas constroem um drama de quatro etapas ambíguo.

A narrativa gira em torno dos jogos de dois personagens principais: Marquise de Merteuil e Vicomte de Valmont. O eixo do romance reside na dupla narrativa das intrigas dos dois e em suas aventuras libertinas. A todo momento, há o tom de disputa militar, disputa esta que começa como um jogo de sedução para se transformar em uma rivalidade destrutiva.

A divisão dos personagens do romance pode ser feita em dois grupos: os libertinos e suas vítimas. Alguns personagens podem ser classificados ainda fora dessas duas categorias. Outra característica própria do romance é a ausência do narrador principal. Tal ausência faz com que o leitor faça a construção gradativa de sua opinião a respeito de cada personagem, pois ele possui a sua disposição todo o conjunto de correspondências. De posse disso, o leitor pode medir o grau de ingenuidade das vítimas, a duplicidade e o cinismo dos libertinos além de analisar o sarcasmo das situações transpostas pelas cartas.

Uma das estratégias narrativas utilizadas pelo autor no romance está justamente no “prefácio do redator” e no “aviso do editor”. O primeiro afirma que as cartas são autênticas, isto é, constituem um relato de fatos que aconteceram na aristocracia francesa. Já o aviso do editor ressalta o seu caráter fictício. Em relação aos prefácios, podemos encontrar estratégias diferentes nos prefácios dos textos epistolares de nosso *corpus*. Em *Lettres Parisiennes*, o que se poderia considerar um prefácio esclarece que as correspondentes se propõem a trocar cartas durante o período de um ano, indicando outra intenção além da simples troca de informações através dessa correspondência. Da mesma forma em *A l’amour comme à la guerre*, vemos a indicação que na correspondência de ambos há a intenção de discorrer sobre temas específicos. Vale ressaltar que nenhum dos dois “prefácios” dos textos de nosso *corpus* possui um autor explícito (embora possamos concluir que os correspondentes em questão estão de acordo com o texto) e que somente em *A l’amour comme à la guerre* essa parte recebe um título.

No século XIX, o romance epistolar começa a perder prestígio. Entretanto,

cartas ainda são elementos importantes na obra de Honoré de Balzac. *Mémoires de deux jeunes mariées* (1841) talvez seja o último exemplo importante desse tipo de romance no século XIX. Publicado sob a forma de um *roman-feuilleton* em duas partes, apresenta dois títulos diferentes: *Mémoires d'une jeune femme* e *Sœur Marie des Anges*. A primeira parte apresenta ao leitor uma mulher que é, de certa forma, contemporânea a nossa época, uma mulher que é capaz de lutar contra todos para escapar às leis familiares, portadora de paixões extremas, determinada a viver segundo suas concepções. A segunda parte, porém, apresenta uma mulher – jovem, no caso – resignada aos desejos da família e da sociedade.

No século XX, a carta passou a ter outras formas de utilização, com o advento de meios mais modernos de comunicação, por exemplo: telégrafo, e-mail, SMS, etc. No começo desse século, temos várias publicações de romances epistolares, ou a publicação póstuma de cartas de diferentes autores. Uma dessas obras é a publicação do conjunto de cartas, intitulado *Lettres au Castor*, que Jean-Paul Sartre escreveu para Simone de Beauvoir durante o período em que ele era prisioneiro na Alemanha ou que estava viajando entre 1926 a 1963. Essas cartas, quase que diárias, narram em detalhes o cotidiano dos dois, bem como a elaboração da linha filosófica sartriana. Além disso, há também o relato da singular forma de relacionamento entre Sartre e Beauvoir.

Na segunda metade do século XX, as cartas trocadas entre Nancy Huston e Leïla Sebbar – *Lettres Parisiennes* (1986) – demonstram claramente uma tentativa de fazer da correspondência um relato autobiográfico. Especificamente, a questão sobre o que é ser mulher bem como o que é ser estrangeira num país que não é o de seu nascimento. Aliás, esse é o ponto-chave da obra: a visão diferenciada de construção identitária de duas mulheres estrangeiras. Nancy Huston faz também uma série de releituras da noção da construção identitária feminista de Simone de Beauvoir, publicada no livro *Le Deuxième Sexe*.

O outro texto epistolar de Nancy Huston, *À l'amour comme à la guerre* (1984), se apresenta como a troca de cartas com o historiador americano Sam Kinser e propõe a discussão de questões que fazem parte do cotidiano de nossa sociedade. Guerra, amor, mulher, homem, tecnologia: todos esses temas se tornam *assunto de pauta* das cartas trocadas, gerando um diálogo com pontos de vista que se diferenciam ou se aproximam, dependendo do assunto abordado.

2. A CONSTRUÇÃO EPISTOLAR DE NANCY HUSTON

2.1 Os correspondentes

Os textos epistolares de nosso *corpus* apresentam uma característica que merece destaque: ambos foram escritos com o propósito de publicação. O *corpus* que examinamos não é, pois, o resultado de uma troca epistolar casual, mas sim, os produtos de projetos construídos a quatro mãos.

Nancy Huston nasceu em 16 de setembro de 1953 em Alberta, Canadá. Aos 20 anos, ganha uma bolsa de estudos e viaja para Paris, com a previsão de ficar por um ano. Entretanto, ao término dessa bolsa, decide prorrogar sua estadia na França e acaba por se instalar definitivamente nesse país.

A l'amour comme à la guerre é escrito em conjunto com Sam Kinser e se trata de uma troca de cartas durante quatro anos (1981, 1983-1985). É interessante notar que o tamanho das cartas em *A l'amour comme à la guerre* é bastante variável, isto é, existem cartas curtas, de duas páginas, ou muito longas, que chegam a dez páginas, além de bilhetes de algumas linhas. Essa variação de tamanho demonstra a importância maior ou menor atribuída ao tema debatido.

Sam Kinser é o fundador e diretor do *Center for Research in Festive Culture*, em Chicago. Professor e pesquisador do Departamento de História da *Northern Illinois University*, escreveu, entre outros livros, *Rabelais's Carnival* (1990) e *Carnival American Style, Mardi Gras at New Orleans and Mobile* (1990).

O centro de pesquisas fundado por Sam Kinser mantém um convênio com a *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris, e o *Centre des Études Interdisciplinaires*, de Quebec. Atualmente, Sam Kinser é o pesquisador-líder e professor emérito de História da *Northern Illinois University*.

Em *A l'amour comme à la guerre*, cada carta possui um título, que se torna, na verdade, um indício de que esse texto busca a aproximação com o gênero ensaio. Voltaremos a essa questão na seção 3.2. O volume apresenta um sumário desenvolvido, no qual as cartas são agrupadas em *grandes temas* e subdivididas em *pequenos temas*.

A temática desenvolvida na troca de cartas entre Nancy Huston e Sam Kinser é baseada na dualidade entre o masculino e feminino e suas consequências

sociais. Ainda discutem as relações entre o homem e a mulher, e as transformações ocorridas, garantindo dessa forma um diálogo entre iguais.

Leïla Sebbar, a correspondente de *Lettres Parisiennes*, nasceu em Aflou, na Argélia, filha de pai argelino e mãe francesa. Desde os 18 anos, vive em Paris, já que seus pais fugiram de seu país de origem com os filhos, devido à guerra civil.

Leïla Sebbar formou-se em Letras, e iniciou a carreira de professora de literatura francesa em concomitância com sua atuação no MLF (Movimento de Libertação Feminina). Tem artigos publicados no periódico *Les Temps Modernes*, a revista fundada por Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, e, em 1976, dirige, para a mesma revista um número especial sobre a educação das moças (século XVIII ao século XX), contando com a contribuição de escritoras, professoras universitárias, filósofas e sociólogas e para o qual entrevista outras mulheres não intelectuais.

Ela fundou, com outras intelectuais, o jornal *Histoires d'elles*, de cunho feminista, produzido de forma artesanal e independente, que buscava diferenciar-se da imprensa feminina tradicional. O periódico foi publicado durante três anos (1976, 1979-80). Ao mesmo tempo, Leïla Sebbar colabora com a revista *Sorcières*.

Assim como Nancy Huston, antes dos seus primeiros trabalhos de ficção, Leïla Sebbar publica ensaios que discutem a questão do *território*. Com a autora canadense, dirige um número dos *Cahiers du Griff* no qual mulheres, escritoras e professoras universitárias questionam o status da mulher na criação literária e poética.

Em 1986, *Lettres Parisiennes* confirma o lugar do *exílio* em suas ficções e seu lugar de escritora do *exílio*.

Lettres Parisiennes surge de um encontro entre as autoras durante o trabalho que ambas desenvolvem no periódico *Histoires d'elles*, de 1977 a 1980. Nesse tempo, descobrem que possuem pontos em comum de estudo além das questões feministas, tais como o exílio e a marginalidade. Em 1983, devido ao enfraquecimento do movimento feminista francês, as autoras decidem trocar cartas, com o intuito de relatar a experiência de ser mulher em outro país: uma história de vida focada no exílio.

O livro é composto de trinta cartas, sem título, todas datadas e ainda com a indicação do lugar de escrita. De acordo com as datas, a troca de correspondência durou um ano, com periodicidade de escrita irregular: o intervalo entre elas pode

variar de uma semana a um mês. Embora nenhuma carta tenha título, ao fim do livro, existe um sumário desenvolvido, onde é possível encontrar os temas discutidos em cada uma das cartas que fazem parte de *Lettres Parisiennes*.

No conjunto das obras de Nancy Huston, os dois textos que nos servirão de *corpus* figuram no começo de sua carreira. *A l'amour comme à la guerre* foi publicado em 1984 e *Lettres Parisiennes* em 1986, ou seja, respectivamente 5 e 7 anos após a publicação de seu primeiro texto, *Jouer au papa et à l'amant: de l'amour des petites filles* (1979), também um ensaio.

Como vimos no início desta seção, as cartas que compõem ambos os textos foram escritas com o objetivo de publicação. Assim, nunca se configuram como cartas privadas, oriundas de uma esfera pessoal. Embora a relação remetente-destinatário, prevista na escrita de cartas, exista, é importante destacar que há um segundo destinatário, o leitor, ao qual todas as cartas se destinam.

2.2 Os temas

Em *A l'amour comme à la guerre*, Nancy Huston e Sam Kinser refletem sobretudo a respeito dos papéis desempenhados pelo homem e pela mulher na sociedade, a partir de um recorte histórico e das relações amorosas que constroem. Em *Lettres Parisiennes*, várias questões são levantadas, dentre as quais destacamos o posicionamento do estrangeiro na cultura que o acolhe e a relação que as correspondentes estabelecem com o feminismo.

Esses temas não são exclusivos do *corpus* epistolar. Na verdade, a autora canadense retoma em vários textos - ensaios e romances - a maior parte desses temas, apresentando variações de abordagem que demonstram a evolução de seu pensamento. Assim, os textos epistolares também participam da construção da reflexão da autora.

Destacaremos, a seguir, alguns temas presentes em nosso *corpus* que nos parecem particularmente importantes no universo da obra de Nancy Huston.

2.2.1 A condição feminina nas margens

A condição feminina é tema quase onipresente na obra de Nancy Huston. A escritora discute, por exemplo, os diversos papéis que a mulher desempenha ao longo do tempo na sociedade ocidental. Para tanto, inspira-se em outras escritoras que também investiram nessa temática, como Simone de Beauvoir, Virgínia Woolf e Marguerite Duras, entre outras.

Para Simone de Beauvoir, a condição feminina é definida pela relação de existência dialética homem-mulher. A figura da mulher, por mais independente ou autônoma que seja, não pode existir sem a figura do homem, e vice-versa. Beauvoir procura a co-existência de ambos, os dois se tornando um, tornando-se interdependentes.

Le couple est une unité fondamentale dont les deux moitiés sont rivées l'une à l'autre: aucun clivage de la société par sexes n'est possible. C'est là ce qui caractérise fondamentalement la femme: elle est l'Autre au Coeur d'une totalité dont les deux termes sont nécessaires l'un à l'autre. (1949, p.124)

Beauvoir acrescenta que “les hommes tirent profit de l’alterité de la femme” e que “la grande majorité des hommes n’assume pas explicitement cette prétention” (1949, p.126), isto é, os homens constroem e sustentam a imagem de uma mulher dependente e frágil para dominá-las e, muitas vezes, essa imagem não condiz com a realidade enfrentada por muitas mulheres. Dessa forma, mantêm o poder “fálico e masculino” na sociedade ocidental, criando uma relação de dominação dialética masculina/feminina, e não a relação dialética/interdependente discutida por Simone de Beauvoir e outras feministas que a seguiram.

Contestando uma afirmação do escritor surrealista Michel Carrouges - “l’on voudrait qu’il n’y ait point de mythe de la femme mais seulement une cohorte de cuisinières, de matrones, de filles de joie, de bas-bleus ayant fonction de plaisir ou fonction d’utilité” (CARROUGES *apud* BEAUVOIR, 1949, p. 196), Simone de Beauvoir sustenta:

C’est dire que selon lui la femme n’a pas d’existence pour soi; il considère seulement sa *fonction* dans le monde mâle. Sa finalité est en l’homme; alors en effet on peut préférer sa “fonction” poétique à toute, ce serait par rapport à l’homme qu’il faudrait la définir. (1949, p. 197)

Nancy Huston seguirá parcialmente essa perspectiva em alguns de seus textos, mostrando a construção da identidade e, principalmente, da alteridade da

mulher na pós-modernidade. Em seus textos epistolares, Huston trabalhará de forma diferenciada essa condição.

Num percurso de discussão sobre a alteridade feminina, Nancy Huston escreve sobre a figura da prostituta, no ensaio *Mosaïque de la Pornographie: Marie-Thérèse et les autres* (1982).

Seu interesse por esse tema surge quando conhece a autobiografia da prostituta Marie-Thérèse, que foi entregue a Simone de Beauvoir pela própria, no *Café de Flore*. Simone de Beauvoir incluiu esse texto em seu mais famoso ensaio *Le Deuxième Sexe* (1949) como “exemplo” para sua análise sobre as implicações da prostituição e sobre a imagem da prostituta na sociedade ocidental; “L’auteur de la *Vie d’une prostituée*, publiée en partie dans *Les Temps Modernes*, raconte ainsi ses débuts [...] Elle a fait paraître clandestinement ce récit sous le pseudonyme de Marie-Thérèse; je la désignerai par ce nom.” (1949, p.247)

Sobre o conceito de prostituição, Simone de Beauvoir diz que “du point de vue économique, sa situation est symétrique de celle de la femme mariée”, isto é, ela estabelece uma comparação entre a prostituta e a mulher casada:

La grande différence entre elles, c’est que la femme légitime, opprimée en tant que femme mariée, est respectée en tant que personne humaine; ce respect commence à faire sérieusement écho à l’oppression. Tandis que la prostituée n’a pas les droits d’une personne, en elle se résument toutes les figures à la fois de l’esclavage féminin. (1949, p.248).

Se Simone de Beauvoir se propõe a discorrer sobre a figura da prostituta e suas implicações na sociedade ocidental de sua época, Nancy Huston analisa a mesma questão de outra maneira, pela visão dos intelectuais e das próprias prostitutas e como essas visões podem estabelecer um diálogo entre si.

Em *Mosaïque de la Pornographie: Marie-Thérèse et les autres*, Nancy Huston destaca dois outros polos da questão da prostituição: de um lado, os intelectuais que, sob o argumento da liberdade de expressão, gozam desses textos em seu imaginário; de outro, as mulheres que sofrem em seus corpos os mecanismos que alimentam esse gozo.

Nous verrons dans les chapitres ultérieurs la justification de ce rapprochement. Contentons-nous, pour l’instant, d’avancer ce postulat: tandis que ce qu’on a l’habitude d’appeler “érotisme” est consommé surtout par l’élite intellectuelle et professionnelle (hommes et femmes littéraires confondus), le roman pornographique “sans mérite littéraire” et le roman à l’eau de rose sont destinés, respectivement, aux hommes et aux femmes des classes populaires. (p. 23).

O conceito de prostituição possui um viés *masculino* e outro *feminino*. Quando a prostituição possui um caráter sedutor, erótico, prazeroso, às vezes romanceado, é *masculino* e quando é *feminino*, vemos pelo olhar das mulheres, uma realidade dura, muitas vezes marcada com sofrimento e fatos com que não correspondem à realidade retratada pela ótica dos homens.

O tema da prostituição também é abordado nos livros que nos servem de *corpus*. Em *Lettres Parisiennes*, na carta XII, Nancy Huston faz um comparativo entre as mulheres e a guerra, utilizando a figura de Jeanne d'Arc. Essa comparação é feita entre dois modelos femininos: das “mulheres-homens”, e das “mulheres-mulheres”.

O primeiro modelo é marcado justamente por Jeanne d'Arc, a mulher-guerreira, a mulher que recusa os traços femininos para se integrar ao universo masculino, ou até mesmo comandá-lo. O segundo é o das mulheres, que conservam seus traços *delicados*, que *servem* aos homens com prazer.

Aimes-tu au même titre les guerrières et les prostituées ? Mais savais-tu que Jeanne d'Arc exérait les prostituées qui suivaient l'armée française, minant le moral des troupes et transformant les campements en lieux de débauche ? Savais-tu que pour les chasser, elle les a battues avec sa sacro-sainte épée jusqu'à ce que la lame s'en rompe ? Les femmes-hommes ne supportent pas les femmes-femmes, elles ont la sensualité en horreur, elles nient et cachent et contraignent le corps jusqu'à ce qu'il devienne lui-même de l'armure, impossible à pénétrer et à aimer. (HUSTON, 1986, p. 72)

Mulheres-guerreiras recusando uma das figuras da sedução feminina, a prostituta. Jeanne d'Arc, vai punir os soldados que traem as esposas com as prostitutas que os acompanham durante a campanha de guerra. Em *À l'amour comme à la guerre*, nas *lettres grivoises*, o mesmo episódio é mencionado, mostrando que não são somente os homens que recusam a figura da prostituta, mas também as mulheres, o que é exemplificado no caso de Jeanne d'Arc.

Quand Jeanne d'Arc (autre femme travestie en homme, mais pour des raisons plus nobles) fit son entrée sur la scène de l'histoire, elle fut ahurie de voir la dégénération de la morale des troupes causée par ces sangsues sexuelles. Les soldats n'avaient plus la force de se battre ! Et la Pucelle de dégainer et d'assener de formidables coups d'épée sur le dos des mauvaises femmes, jusqu'à ce que lame s'en rompe.

Toujours furieuse, elle somma Charles VII d'émettre une ordonnance pour exiger le renvoi des prostituées, mais il n'y put grand-chose: les officiers de l'armée française étaient devenus si attachés à leurs persécutrices qu'ils les cachèrent pour les protéger ... (HUSTON, 1984, p. 45)

Nesse trecho, Jeanne d'Arc acusa as prostitutas de tirar as forças dos soldados, expulsando-as de perto das tropas, e ainda fazendo com que o rei Charles VII baixasse um edito de expulsão das mesmas. Entretanto, o tiro saiu pela culatra.

Os soldados começaram a abandonar as tropas atrás das prostitutas expulsas, chegando a protegê-las.

Os dois trechos citados mostram o fascínio atrelado à recusa que a figura da prostituta desperta, tanto em homens quanto em mulheres.

Em *Lettres Parisiennes*, a condição feminina é tratada exclusivamente por uma ótica de mulheres, já que são duas mulheres que se correspondem. Ambas as escritoras vivenciaram uma época importante do MLF e tiveram participação ativa nas discussões sobre o tema, inclusive participando de periódicos ligados ao movimento. Na carta XV, Nancy Huston se lembra dos artigos que escreveu para a revista *Sorcières* sobre a importância do “rito da vestimenta” para as mulheres. Ela destaca que as mulheres ainda se vestem como suas mães e avós.

Cette horreur du neuf ... dans l'habit, bien sûr, me rapelle un peu les rites vestimentaires de *Sorcières*. Pas une femme du collectif n'aurait, je crois, porté du neuf. Lorsque j'y repense, elles s'habillaient toutes ou presque comme leurs grands-mères plutôt que comme leurs mères, de toute façon à la manière de ... Ce n'était pas exactement la mode dans les années soixante-quinze-quatre-vingt. La tendance *Sorcières*, me semble-t-il, était rétrovieillotte, raffinée, délicate, dentelles et bottines, et presque toujours dans des couleurs sombres. (HUSTON, 1986, p. 89)

Na mesma carta, ela ressalta a “pluralidade” feminina que compunha o periódico *Histoires d'elles* na época. Essa pluralidade permitiu uma grande produção artístico-intelectual no que tange ao projeto feminista na época.

À *Histoires d'elles* j'ai aimé (et je recherche désespérément cela, sachant aussi que c'est fini) ce lieu privilégié où se sont mêlés pendant plusieurs années, entre plusieurs femmes, le privé et le politique, dans une pratique autonome de travail et de jeu. J'aimais le mélange des genres dans l'équipe et dans le journal. C'est ce métissage des pays, des cultures, des corps, des vêtements, des accents, des voix, des gestes qui m'a attachée et je ne l'ai pas retrouvé ailleurs, sauf dans un imaginaire relié de loin au réel, dans des textes de fiction où je mets ce qui secrètement m'importe le plus. (HUSTON, 1986, p. 91)

Em outro trecho da carta XVIII, Nancy Huston escreve sobre sua visão da condição feminina, citando outras obras suas sobre o tema. A autora mostra como essa condição se apresenta multifacetada, tendo, por causa disso, diferentes posturas das mulheres.

Leïla, écoute, je ne suis ni complaisante à l'égard des femmes victimes ni fascinée par elles; simplement je n'arrive pas à en faire abstraction parce que j'ai été à ça de leur ressembler. Et parce que, tant que subsistera cet aspect-là de la “condition féminine”, c'est-à-dire probablement jusqu'à la fin de ma vie, je ne pourrai pas me réjouir qu'une femme soit tête de liste pour les élections européennes, ni qu'une femme réussisse à devenir reine des bandits (à force d'avoir été violée, d'ailleurs) et à assassiner avec autant d'aplomb et de ruse que les hommes. Tu as tort de dire que le Mouvement des femmes n'a “pas osé parler” de la complicité des femmes dans leur victimisation. (HUSTON, 1986, p. 114)

Já na carta XXVI, ela cita a condessa Constance de Markievicz, como um exemplo de mulher à frente de seu tempo. Para a autora, a condessa já assumia a figura da condição feminina defendida por ela e, anteriormente, por Simone de Beauvoir.

Il s'agit de la comtesse Constance de Markievicz, héroïne de la trempe d'Isabelle Eberhardt et dont l'histoire devrait te plaire. [...] Née dans l'aristocratie anglo-irlandaise vers la fin du siècle dernier, elle avait répudié ses origines pour épouser la cause socialiste du peuple irlandais, la cause nationaliste des républicains, la cause féministe des suffragettes ..., et aussi un comte polonais; d'où son nom. Non seulement elle a participé à la guerre de résistance livrée par les Irlandais contre les Anglais à partir de 1910, mais elle a contribué au déclenchement même de cette guerre. [...] Elle a elle-même créé la Fiana na Ehireann, organisation militante dont le but explicite était de pousser les adolescents à prendre les armes contre les Anglais. (HUSTON, 1986, p. 169)

Outra figura feminina será tratada a partir da margem por Nancy Huston: a estrangeira. Em 2006, o romance *Lignes de faille* é saudado pela crítica e pelos leitores e ganha o prêmio *Femina*. O romance é feito de modo que o tempo é contado regressivamente: começa justamente pelo descendente mais novo, para chegar até a personagem principal, a matriarca, Erra. A reconstrução identitária ocorre quando um dos descendentes de Erra resolve reconstruir a árvore genealógica da família e acaba por redescobrir a história da avó. O cunho memorialístico é justamente o resgate das lembranças que compõem a família, fundada por Erra.

A reconstrução é feita por meio de quatro narradores, todos com seis anos de idade, que traçam uma linha do tempo decrescente: o primeiro narrador, Sol, é filho de Randall (segundo narrador), que é filho de Sadie (terceira narradora), que é filha de Kristina (quarta narradora). A figura feminina de destaque nesse texto é Erra/Kristina/Klarysa, a ancestral de todos os personagens que compõem a narrativa, e que segue uma trajetória que a coloca à margem da sociedade.

O primeiro ponto que torna Erra/Kristina/Klarysa a principal personagem da narrativa é a marca, ou melhor, um sinal, que se torna sua característica. Esse sinal a distinguirá de sua família adotiva e será herdado por seus descendentes. A tentativa de retirar esse sinal de seu bisneto terá um desfecho trágico, pois o garoto não vai sobreviver. Além de uma questão estética, a retirada desse sinal é feita por um motivo mais profundo, que é a eliminação de qualquer marca que lembre sua bisavó e as características que ela representa.

As mudanças de nome da personagem indicam também uma mudança de vida. O primeiro deles é Klarysa, que é seu nome de origem, o ucraniano. Ela só

descobrirá esse fato vários anos mais tarde. Ao ser adotada por uma família alemã, durante a época do III *Reich*, recebe o seu segundo nome, Kristina, e quando já está adulta mudará para o terceiro e definitivo nome, Erra.

Outro ponto que coloca Erra à margem é a sua assumida homossexualidade. Esse traço incomoda Sadie, sua filha, a ponto de *estragar* a relação entre as duas, além de impedir uma maior aproximação com seu bisneto, Sol, o primeiro narrador do romance, pois sua mãe, protestante praticante, acredita que tal comportamento corromperá o filho.

Há ainda a figura materna de Erra, que é altamente transgressora para a época. Ela deixa sua filha, Sadie, ser educada por seus avós canadenses. Tal ato causa profundos traumas em Sadie, pois ela não se identifica com o mundo dos avós, ao mesmo tempo em que almeja conhecer a mãe e seu mundo. Quando acontece esse contato mais próximo, há uma série de questões a serem resolvidas, mas há um ponto que não poderá ser reparado: a diferença de personalidade entre ambas. Enquanto Erra é a mulher que transgride, de diversas maneiras, a sociedade em que vive, Sadie é a mulher que se permite *acorrentar* pelas normas sociais.

A questão da homossexualidade feminina é também debatida em outro livro de Nancy Huston, já mencionado nesta seção, *Mosaïque de la Pornographie*. Nos capítulos intitulados *Lesbianisme de l'immoral* e *Lesbianisme de l'amorale*, a autora discute a questão da homossexualidade feminina na literatura como ferramenta erótica para provocar a libido masculina e, no segundo capítulo, a questão da homossexualidade da prostituta que serviu de base para o livro.

Em um dos dois livros do nosso *corpus*, *A l'amour comme à la guerre*, a autora fala do tema em várias de suas cartas. Nas cartas intituladas *Maux Nécessaires*, Nancy Huston discute sobre a relação entre a prostituta e o guerreiro. Ela faz essa comparação justamente porque há uma supervalorização de uma figura em relação a outra. O guerreiro é visto de forma honrada, já a prostituta não tem esse privilégio.

L'expression de "mal nécessaire" désigne un fléau dont tout le monde préférerait qu'il disparaisse mais que tout le monde accepte comme une donnée. Il suffit pourtant de juxtaposer les figures de la prostituée et du guerrier pour s'apercevoir que les maux qu'ils incarnent sont loin d'avoir le même statut dans notre idéologie. La prostituée est une image extrême de la féminité et dévalorisée en tant que telle, alors que le guerrier est une image extrême de la virilité et valorisé en tant que tel.

Aux yeux de la société, en effet, la guerre est la "bonne" façon de canaliser l'agressivité des mâles, tout comme le mariage est la "bonne" façon de canaliser la lascivité des femelles. Le crime et la prostitution seraient des activités non productrices, donc antisociales, qui doivent être contrôlées, circonscrites et éventuellement punies (HUSTON, 1984, p. 16)

Aos homens, batalhar e matar outros seres humanos em prol de sua virilidade é permitido, às mulheres, fazer livre uso de seu corpo, seja por prazer, seja por lucro, não é, é um ato digno de censura e até mesmo de punição da sociedade.

A questão da condição feminina se mostra complexa na atualidade. Nos últimos 50 anos, as mulheres foram capazes de assumir seu lugar na sociedade, ao deixar de assumir um papel marginal e gradativamente se equiparar ao poder que antigamente as oprimia: o masculino. Em um primeiro momento, houve um processo de desconstrução da imagem feminina previamente existente construída pelo olhar masculino.

É a partir dessa desconstrução, que há o processo de resgate da mulher pela própria mulher, mostrando que antigas representações ou figuras não são o que se acreditava durante todo esse tempo. Já no segundo momento, com a reconstrução proporcionada pelas mulheres – escritoras, intelectuais, políticas etc – vemos que a relação do homem X mulher não é uma relação de dominação de um sobre o outro, mas sim, uma relação dialética, de complementação, conforme mostrado por Nancy Huston em suas obras.²

2.2.2 A maternidade

A ideia de maternidade sofreu uma série de mudanças nos últimos 50 anos. Antes, a figura da mãe era vista através da esposa, que gera uma vida com a união com um homem, seu marido. A figura materna complementava, de forma subserviente, a paterna. Entretanto, nos últimos 50 anos, os avanços tecnológicos permitiram às mulheres mudar esse padrão masculino dominante. Dentre esses podemos citar a fertilização *in vitro* e a pílula anticoncepcional.

Além do papel social da mãe, outra instituição também sofreu grandes mudanças em sua estrutura: a família. Se por séculos o modelo vigente era de uma

² Dentre as várias figuras femininas presentes na obra de Nancy Huston, é preciso ainda destacar a feiticeira. Não o fizemos nesta dissertação porque, em nosso *corpus*, não há destaque para essa figura. Sobre o assunto, remetemos aos estudos de Núbia Hanciau, indicados nas Referências bibliográficas.

família em que o homem-pai-provedor era o chefe familiar e a mulher possuía apenas a função reprodutiva, nos dias atuais não é mais assim. A família se tornou plural e, acima de tudo, uma estrutura diversificada. Essa reestruturação da família provocou um conseqüente reposicionamento de funções, principalmente, masculina e feminina. Quem antes era chefiada, chefia. Ou então quem tinha a obrigação de chefiar, agora é chefiado.

Variou-se a figura de mãe: há as mães adotivas, bem como as mães solteiras, as mulheres que desempenham de forma simultânea o papel de pai e mãe ou, mais raramente, o pai que cuida da casa e a mãe que trabalha. Além disso, há outras famílias que são formadas por dois homens e duas mulheres, demonstrando que não há mais uma normatização como outrora. Sobre esses conceitos e a nova estrutura da família, Simone de Beauvoir anteviu essas mudanças ao dizer: “la fonction réproductrice n’est plus commandée par le seul hasard biologique, elle est contrôlée par des volontés”. (BEAUVOIR, 1949, p.148)

No *Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir dedica um capítulo inteiro à maternidade. Nessa parte de seu ensaio, a autora questiona a função da maternidade em sua época, onde as forças conservadoras defendiam a família, a moral e os bons costumes, ou seja, valores ditados por homens. As teses defendidas pela autora para as mulheres, dentre as quais se destacam a liberdade sexual, a liberação da prática da contracepção e do aborto, são consideradas um marco para um feminismo de igualdade, ou ainda uma transição para um movimento feminista embrionário, centrado na figura da mulher. Tais pensamentos foram os pioneiros para o surgimento do movimento feminista contemporâneo.

Para Beauvoir, um dos pontos que deveriam ser combatidos a ponto de gerar uma recusa é a maternidade, já que para a autora essa função da mulher lhe dava uma posição meramente reprodutiva, com o simples *status* de geradora de rebentos. É a partir dessas reflexões que a maternidade começa a ser compreendida, sobretudo, como uma construção social, designando o lugar das mulheres na família e na sociedade. Portanto, era esta uma causa da dominação do sexo masculino sobre o sexo feminino.

Simone de Beauvoir ainda considerava a experiência da maternidade como um dos elementos principais para explicar a dominação masculina. A autora vê a maternidade como meio de manter a mulher encarcerada em casa, isto é, no espaço privado. E manter-se no espaço privado é uma forma de também se manter sob a

dominação masculina, de acordo com a autora. Assim, ao deixar de ser mãe, ou melhor, ao se negar a desempenhar o papel de mãe, a mulher também se recusa a estar sob dominação dos homens.

Além da ideia de maternidade como forma de dominação masculina, existe uma outra, que é a maternidade como meio de poder. É por meio dessa reflexão que a maternidade é vista como um poder do feminino, ao qual os homens deveriam prestar respeito. Para dar suporte a essa ideia, a reflexão feminista começa a estabelecer um diálogo com as ciências humanas e sociais, a partir da reflexão beauvoiriana como tentativa da reconstrução identitária feminina. Historicamente, há o resgate da experiência da maternidade como parte da identidade e poder femininos. Sob o ponto de vista da antropologia, tem-se a análise das manifestações culturais da maternidade, recuperando o saber feminino que está associado a ela.

Atualmente, vê-se que não é a reprodução puramente biológica que determina a posição social das mulheres, mas sim as relações de dominação que atribuem um significado social à maternidade. A recusa ou aceitação da maternidade pode acontecer, ao mesmo tempo, em espaços e posições sociais diferenciados e não estão, necessariamente, ancoradas na ideia da “deficiência”, que ser mãe é um prejuízo. Mesmo com a opinião elaborada pela crítica feminista, de que a diferença biológica entre os sexos era considerada um defeito, aos poucos e com o tempo, acaba-se mostrando que a dominação de um sexo sobre o outro pode ser explicada pela ótica social, principalmente.

No começo dos anos 70, houve, com a introdução dos estudos de gênero iniciados pelas feministas daquela época, acima de tudo, a demonstração da inconsistência das teorias existentes para explicar as desigualdades entre homens e mulheres, em relação à maternidade. Não há como falar de maternidade sem abordar a paternidade, por exemplo.

Nancy Huston, uma feminista ativa na sociedade, busca trabalhar as múltiplas possibilidades da maternidade em sua vida e, conseqüentemente, em seus textos. Nancy Huston não se recusa a ser mãe, ao contrário, ela acredita que essa experiência é um complemento de si, de sua feminilidade e de seu processo de escrita. Há diversas releituras dos papéis desempenhados pela mulher socialmente em seus livros: a mãe que possui relações conflituosas com seus filhos ou que renega sua maternidade ou ainda que prioriza sua carreira.

Em *L'empreinte de l'Ange*, a questão da maternidade surge como uma recusa do filho, em consequência do passado pesaroso da mãe. A maternidade abordada na obra está além das explicações que a psicanálise pode oferecer, pois a protagonista carrega diversos traumas de sua vivência durante a guerra. Saffie é uma alemã que imigrou para França com o objetivo de fugir da violência causada pela guerra. Além disso, seu passado familiar também não é nada nostálgico: sua mãe se suicida, além do seu pai ter sido membro do partido nazista.

Para escapar ao ódio e ao sofrimento causado por essas circunstâncias, Saffie constrói uma espécie de muro, bloqueando o passado, possuindo assim duas vidas, dois mundos e duas línguas. Dessa forma, na primeira parte do romance, o leitor conhece uma Saffie *fria e sem sentimentos*. Nem mesmo em seus momentos mais íntimos, que divide com Raphaël, e nem na proposta de casamento, Saffie demonstra entusiasmo, ao contrário, permanece em um quase perene estado de insensibilidade.

O casamento assegura para Saffie uma vida tranquila pois seu marido, Raphaël, lhe oferece uma vida abastada e de conforto. Mesmo assim, essa nova vida não é uma garantia de felicidade. Os fantasmas do passado continuam perturbando-a. Além disso, o equilíbrio já precário de sua relação com Raphaël é transformado totalmente por sua gravidez rejeitada. Ao descobrir que está grávida, no dia seguinte ao seu casamento, Saffie vê sua perspectiva de vida piorar, ao contrário de seu marido, que recebe a notícia com muito entusiasmo. O contraste entre o casal é grande: de um lado, há a visão metafórica e bela da maternidade que tem o pai, do outro, a percepção subjetiva da futura mãe, intimamente ligada à figura de seus pais.

Raphaël acredita na ideia de que a gravidez irá mudar seu casamento e principalmente sua esposa Saffie. Aliás, ele é absolutamente crente nessa ideia, mas o que ocorre é justamente o contrário. Saffie é tão traumatizada pelos episódios de uma brutalidade estúpida – a guerra – que ela perdeu toda a esperança na humanidade, bem como vê seu filho uma continuação da mesma.

É justamente numa transgressão de uma convenção – numa relação adúltera – que Saffie, aos poucos, se liberta. É com o luthier Andras que ela tem a possibilidade de viver e experienciar toda essa gama de sentimentos. Ela se vivencia, vivencia pela primeira vez uma relação amorosa e, aos poucos e sem perceber, sua maternidade. Entretanto, sem perceber o que de fato acontece com

sua esposa, Raphaël acompanha animado essa mudança. A liberação da ternura de Saffie acontece com o estopim de uma relação fora de seu casamento.

Em outro livro de Nancy Huston, *La Virevolte*, a articulação sobre o tema se dá na questão da escolha feminina entre carreira e maternidade e tem como protagonista Lin, uma jovem que leva sua vida como bailarina concomitantemente à função de mãe. Mas esse equilíbrio entre a vida familiar e artística se torna tênue, a partir do momento em que Lin prioriza sua carreira de bailarina, deixando de lado sua função como mãe, esposa e membro de uma família.

Outro ponto desse romance é o exercício da maternidade de forma livre. *La Virevolte* nos coloca que a maternidade não é um laço inato, proporcionado pelo parto, e sim um laço construído através do tempo. Há a exploração da maternidade de substituição, por parte da nova esposa de seu ex-marido, bem como a questão da livre escolha da protagonista de priorizar sua carreira.

Ainda em relação à protagonista, Nancy Huston faz uma interessante construção de um ethos feminino que se constrói a partir do dilema da escolha entre carreira e maternidade, bem como uma difícil relação com as filhas em consequência de sua opção de vida.

Com o nascimento da primeira filha, Lin finalmente se percebe mãe, resultando num sentimento de alegria, caracterizado pela lembrança do dia do nascimento, como se fosse algo até mesmo sagrado. Contudo, o problema em relação à maternidade de Lin seria a perda de sua individualidade profissional, principalmente, por causa da maternidade. Lin percebe que a maternidade a impede de seguir o caminho da dança, bem como lhe impõe uma barreira a seus horizontes criativos. Todas as coreografias que ela cria depois de se tornar mãe tocam o tema maternal ou a relação mãe-filha.

Outro aspecto interessante é o alto grau de erotismo existente durante e após a gravidez de Lin. Esse erotismo é tão intenso que muda sua relação com o marido, constituindo assim, um aspecto novo do romance. Nancy Huston apresenta uma mãe que impõe sua vida sexual como parte integrante de si, que recusa a ideia social que maternidade e prazer físico não existem simultaneamente.

É a figura paterna que tentará suprir a falta da materna, por meio do personagem Derek, o marido/pai/mãe. Por mais que se esforce, Derek não consegue substituir a figura da mãe, o espaço que só pode ser ocupado por Lin. Nessa tarefa, ele é ajudado por Rachel, antiga amiga de Lin com quem, após o

divórcio, ele se casa. Rachel é inicialmente rejeitada por Angela e Marina, como uma rival da lembrança materna.

Em *Prodige*, a problemática está exatamente na difícil construção da relação entre mãe e filha. Assim como em *La Virevolte*, as artes estão também presentes no romance. Aliás a música e suas manifestações também são um tema recorrente nos textos de Nancy Huston, por exemplo no romance *Les Variations Goldberg*. Em *Prodige*, além de uma das protagonistas, a menina Maya, sua mãe e sua avó também são musicistas – pianistas. Maya, filha e neta, transforma-se em um inconveniente para sua mãe, Lara.

O romance começa com o nascimento prematuro de Maya, pois os médicos não são otimistas quanto a sua possibilidade de sobrevivência. Sua mãe, Lara, com medo que sua filha não sobreviva, educa-a sempre por perto, de preferência perto de si e da sua avó. Quanto ao seu pai, Robert, este passa a maior parte do tempo planejando o futuro de sua filha.

Se em *La Virevolte*, existe um equilíbrio, mesmo que precário entre maternidade e carreira, o mesmo não ocorrerá em *Prodige*. Na figura materna de Lin há a questão de uma mãe que, mesmo dividida entre ser mãe e bailarina, respeita o espaço das filhas, o que não ocorre na figura de Lara. Ela dirige a vida e a carreira da filha na maioria do tempo, principalmente, porque existe uma questão de *viver sua vida* através das realizações de sua filha.

O fato de termos um talento compartilhado por três gerações por meio da herança familiar, isto é, da habilidade musical herdada por membros de uma mesma família, acaba se tornando um ponto forte no romance. A avó de Maya, uma pianista russa, abdica de sua carreira para cuidar de sua filha Lara. Esta, por sua vez, vive um duplo conflito: o do remorso por se sentir culpada pelo destino de sua mãe, ao mesmo tempo em que se projeta na sua filha, tentando assim consertar seu passado.

É nesse romance que Nancy Huston nos mostra uma ligação materna que permite tanto à mãe quanto à filha se constituírem como dois indivíduos distintos, ligados um ao outro, mas ao mesmo tempo autônomos, com distância e proximidade. É através da narrativa que Nancy Huston constrói um possível meio de aproximação entre mãe e filha.

Nos romances apresentados, podemos ver como Nancy Huston nos apresenta a figura materna trabalhada diferentemente em três mulheres: a mãe que

recusa o filho e o casamento, a segunda que tenta conciliar família e carreira e a terceira, que se projeta no talento da filha, sufocando-a.

Em seus textos epistolares, Nancy Huston também nos apresentará perspectivas da maternidade. Em *À l'amour comme à la guerre*, as relações mãe-filha são analisadas sob o ponto de vista mitológico, com relação aos deuses e seus filhos e filhas, pois a autora busca, nessas representações, figuras que podemos encontrar na sociedade.

Da relação entre Ares e Afrodite, a autora nos coloca uma associação muito interessante. Dessa união nascem as doenças venéreas. Ela postula que esse nascimento pernicioso é fruto de uma união ilícita da guerra e do amor.

La juste punition des amours illicites d'Arès et d'Aphrodite: en définitive, si la maladie vénérienne n'existait pas, il eût fallu l'inventer. Quelle meilleure preuve aurait-on pu souhaiter du Mal que représentaient ces frottements entre l'amour et la guerre? Le Mal provoque la maladie ! Et c'est une maladie horrible, donc parfaite: la syphilis. Purulente, contagieuse et très souvent mortelle. (p. 45)

A relação de Ares e Afrodite é ilegal, o que acaba gerando filhos *distorcidos*, que prejudicam a humanidade. Outra relação maternal explorada pela autora é a de Atena e Métis. A deusa da guerra, gerada pela personificação da prudência e da inteligência, Atena, é posteriormente parida por seu pai, Zeus, o rei dos deuses, de acordo com a versão de Hesíodo. Ainda é válido citar que Atena veio ao mundo por meio de Hefesto, em uma das variantes de seu mito.

Depuis le jour où il a fendu avec sa hache le crâne de Zeus, qui se plaignait de maux de tête épouvantables – je connais bien des intellectuels qui gémissent dans les mêmes douleurs quand ils sont sur le point d'“accoucher” d'un livre – pour en extraire Athéna armée de pied en cap, il se croit génial, il se croit tout permis. (p.309)

Ela faz uma comparação entre a maternidade física e a das ideias. Para Nancy Huston, o intelectual também possui um lado materno. Tal como Zeus, auxiliado por Hefesto, que *gera* Atena, a deusa da sabedoria, o intelectual também sofre do mesmo processo doloroso ao criar/gerar uma ideia.

Em *Lettres Parisiennes*, um dos fatos que são frequentemente retratados é a conciliação com o lado materno e o intelectual de Nancy Huston. No fim da carta XXVI, há uma observação que retrata isso, ao descrever a relação com seu pai e sua filha, ao mesmo tempo em que demonstra o conflito entre suas duas línguas: a materna e a estrangeira.

P.-S.: Tu me demandes des nouvelles de Léa. J'étais absente pour son deuxième anniversaire (mais ça lui est égal). Peu de temps auparavant, dans un soubresaut de mauvaise conscience – et aussi pour la préparer à la visite de mon père –, j'ai essayé une nouvelle fois de lui inculquer quelques mots d'anglais. C'est trop tard. Ou alors trop tôt. Je lui ai montré l'image de la lune dans un de ses livres en lui disant: “O.K., look. This is the moon.” Elle en a été scandalisée. “Non! Ah, lune!” J'ai compris

qu'elle révoquerait plus volontiers en doute la santé mentale de sa mère que l'immutabilité du lien entre les mots (français) et les choses. (p.173)

Nancy Huston reescreverá em seus textos a figura da mãe e o conceito de maternidade, tentando aliar dois tipos de funcionamento feminino – o corporal e o espiritual – e insistindo na capacidade dupla das mulheres: engendrar, ao mesmo tempo, seres vivos e obras literárias. Ainda, ela nos faz pensar, por meio de suas personagens, em uma nova maneira de observar a questão da maternidade, de explorar a subjetividade, longe de ser apenas uma simples *função social*. Permite também entender a voz feminina e depois a re-encontrar, não somente como *mãe*, mas como uma mulher e, mais frequentemente, como ser humano.

2.2.3 A condição do estrangeiro

A identidade do estrangeiro é marcada pelo reconhecimento de uma comunidade à qual pertence. Esta pode ser uma nação que corresponda a um estado ou uma coletividade que se reconheça como tal. A identificação de traços característicos de uma determinada comunidade em um indivíduo o coloca na condição de estrangeiro quando está fora de *sua* comunidade.

Pertencer ou não a um país? Identificar-se ou não com a cultura de uma nação? Querer ou não residir em um país estrangeiro? A própria autora é marcada por uma vida de mudanças de lugar, de país, e sua experiência é bastante retratada em seus livros.

A questão do autorreconhecimento da identidade *nacional* é debatida por vários autores que viveram, ou ainda vivem, como Nancy Huston, a experiência de residir em um país diferente daquele em que nasceram ou dos quais são cidadãos. Um desses autores é Stuart Hall, de origem caribenha, que reside na Inglaterra.

Hall revê o conceito de diáspora como a disseminação de um povo que ocorre de maneira forçada ou voluntária. Resgatando a visão de Benedict Anderson, que redefine nação não apenas como “uma entidade política soberana, mas [como] *comunidade imaginária* (ANDERSON, *apud* HALL, 2008), Hall prossegue

Esta questão é central, não apenas para seus povos, mas para as artes e culturas que produzem, onde um certo “sujeito imaginado” está sempre em jogo. Onde começam e onde terminam suas fronteiras, quando regionalmente cada uma é cultural e historicamente tão próxima de seus vizinhos e tantos vivem a milhares de

quilômetros de “casa”? Como imaginar sua relação com a terra de origem, a natureza de seu “pertencimento”? (HALL, 2008, p. 20)

O autor sugere que a ligação que um cidadão pode ter com uma nação não é totalmente esquecida. Como membro de uma “comunidade imaginária”, ele possui referenciais que também estão nesse plano “imaginativo”, isto é, o que o liga, mesmo que de maneira ínfima, não é o conceito geográfico, mas sim uma série de valores e referências ancestrais, ou ainda, familiares.

Tal qual ocorre comumente às comunidades transnacionais, a família ampliada – como rede e local da memória – constitui o canal crucial entre os dois lugares. Os barbadianos, sugere Mary Chamberlain, têm mantido vivo no exílio um forte senso do que é a “terra de origem” e tentado preservar uma “identidade cultural” barbadiana. (HALL, 2008, p. 29)

Entretanto, o autor nos apresenta a “dificuldade do retorno à terra natal”, isto é, a não-identificação do imigrante com sua terra de origem, a perda de reconhecimento com a cultura daquela comunidade à qual um dia já pertenceu.

Os entrevistados de Mary Chamberlain também falam eloquentemente da dificuldade sentida por muitos dos que retornam em se religar a suas sociedades de origem. Muitos sentem falta dos ritmos de vida cosmopolita com os quais tinham se acostumado. Muitos sentem que a “terra” tornou-se irreconhecível. Em contrapartida, são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estar em casa. (HALL, 2008, p.29)

O autor nos apresenta, ainda, uma ideia que podemos perceber nos livros de Nancy Huston, sobretudo os que mostram a percepção do estrangeiro a respeito do grupo no qual tenta ou recusa se inserir.

Senti-me próximo à França tanto no Haiti quanto na Martinica, mas há França diferentes: no Haiti, a “França” do Velho Império, cuja derrota foi causada pela Revolução Haitiana [...]. Na Martinica, a “França” do Novo Império – republicanismo, do Gaullismo, do “chic” parisiense, atravessado pela transgressão do “estilo” negro e as complexas afiliações ao “ser francês” de Fanon e Césaire. Em Barbados, como esperado, senti maior aproximação com a Inglaterra e sua disciplina social implícita – como certa vez ocorreu, incidentalmente, mas não mais, na Jamaica. (HALL, 2008, p. 32)

Se Stuart Hall relê o conceito de diáspora, Edward Said revê o conceito de exílio, buscando estabelecer precisões. Embora se trate de movimentos com características diferentes, ambos se aproximam, no ponto de partida, ou seja, no motivo da partida.

De acordo com Said, o exílio é determinado por uma decisão de um governo ou de um governante, por questões quase sempre políticas. O exilado não tem escolha, pois permanecer significa, geralmente, ser preso ou correr risco de morte. O exílio é pois uma condenação e jamais uma opção. Said defende que a expressão “exílio voluntário” é inadequada e que representa uma visão romantizada: se a

partida foi voluntária e o *exilado* pode retornar quando lhe aprouver, não se trata de exílio.

Sobre a noção de pátria e nacionalismo, o mesmo autor diz que é uma “convenção” relativamente moderna. Said define nação e nacionalismo como “a declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural” (SAID, 2008, p. 49). Uma nação ou uma pátria é uma convenção, estipulada por uma comunidade que tem em comum língua, cultura e costumes. Said ainda defende que a maioria dos atuais estados nacionais nasceu justamente do sentimento de separação dos povos que anteriormente os compunham: “As lutas pela independência dos Estados Unidos, pela unificação da Alemanha e da Itália, pela libertação da Argélia foram de grupos nacionais separados – exilados – daquilo que consideravam seu modo de viver legítimo.” (*Ibid.* p. 49)

A condição de exilado, entretanto, é muito mais um sentimento do que um *status*: é a solidão que ocorre por ter sido excluído de um grupo étnico, “é a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (*Ibid.*, p. 50).

No passado, a condição de exilado era apenas definida pela condenação do banimento. Com a evolução dos Estados Nacionais e com uma maior complexidade da sociedade, surgiram novos tipos de *exílio*, com diferentes status para aqueles que estão fora de suas pátrias.

Edward Said discute as definições de várias possibilidades de afastamento do país natal. O “refugiado” é fortemente ligado a uma questão política: “ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnorreada que precisa de ajuda internacional urgente” (2008, p. 54). Ao mesmo tempo, traça um comparativo com o conceito de “exilado”, pois esse termo está carregado de solidão, é um status de individualidade.

Já os expatriados optaram pela moradia em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais, na maioria das vezes por motivos pessoais. Said ainda afirma que, embora sofram com os mesmos sentimentos de saudade e solidão do exilado, não possuem a interdição do retorno a sua terra. Por último, temos a condição de emigrado, que escolhe viver em outro país e tem livre trânsito entre este e o país natal.

Nancy Huston vive justamente a questão do emigrado pois, ao contrário de Leïla Sebbar, ela vive na França por uma escolha. Aliás, para ela, a experiência de

estar em contínuo contato com outros povos e culturas é mais do que prazerosa, é algo que a ajuda a se construir e se ver como indivíduo.

J'y suis seule la plupart du temps, je m'y sens tout à fait chez moi, et pourtant toujours un peu dépaycée. C'est sûrement une des raisons pour lesquelles j'ai choisi de vivre dans le Marais, l'un des quartiers les plus bigarrés de Paris: ici, mon "étrangéité" [sic] ne peut jamais s'effacer, ne serait-ce que parce que les commerçants parlent entre eux des langues que je ne comprends pas (l'arabe et le yiddish) et parce que les magasins sont fermés selon des horaires insolites. (HUSTON, 1986, p. 23)

A autora é marcada por repentinas e constantes mudanças ao longo de sua vida. Do Canadá para os Estados Unidos, na infância. Depois, retorna ao Canadá, mas vai morar na França, onde passa a viver definitivamente. O próprio nome de sua filha vem dessa questão, do contato com o outro, com o estrangeiro, com o diferente. Nancy Huston escreve sobre as localidades nas quais já viveu e que visitou, e as culturas com as quais se defrontou, que conheceu e, ainda mais importante, com as quais se identificou, em um de seus artigos, intitulado *La Rassurante Étrangeté* (2004).

Como uma estrangeira constante, devido às várias viagens feitas ao longo de sua vida, o contato com diferentes culturas não é algo novo para ela. Esse contato só pode ser mantido se as diferenças também forem *preservadas*. Assim, a escritora busca manter alguns traços de sua terra-natal que lhe garantam a diferença no ambiente em que vive. A marca que talvez mais se destaque é o sotaque. Nancy Huston trata o sotaque, como um traço importante de identificação cultural, que a define como estrangeira.

Dans la voix, léger, mais inextirpable, c'est l'accent qui déclenche le catéchisme toujours identique: "Tu es Américaine? – Non, Canadienne. – Mais, Canadienne Anglaise? – Oui, de l'Ouest, de l'Alberta," Ensuite c'est l'aporie: visiblement cette déclaration n'évoque rien dans l'esprit de mes interlocuteurs, et le plus difficile à expliquer, c'est qu'elle n'évoque pas grand-chose dans le mien non plus. (HUSTON, 2004, p. 85)

É na capital da França que a autora molda sua identidade e ainda afirma que a pluralidade étnica e cultural parisiense é um reflexo dessa própria identidade, pois a autora "se encontra" justamente nessa fragmentação. Para ela, sua pátria é a que ela escolhe. Resgatando o conceito de pátria de Said, é o que ocorre em relação ao conceito de nacionalidade de Nancy Huston: ela escolhe sua pátria, mas sem se esquecer de sua terra-mãe, o Canadá.

Quel chez-moi ? Pourquoi l'arbitraire lieu de ma naissance aurait-il des droits sur mes désirs actuels ? Pourquoi n'inventerais-je pas mes propres racines ? Je ne crois pas au déterminisme nationaliste. Ceci est l'énoncé d'une privilégiée. Rien de plus facile, en effet, pour une jeune femme intellectuelle que de se déclarer apatriote et antipatriotique. Rien de plus tentant que de renvoyer dos à dos toutes les

identifications aliénantes. Y compris et surtout celle que l'on pourrait me coller d'office: "Américaine à Paris". (HUSTON, 1986, p. 130)

A "invenção das próprias raízes" é um ato de rebeldia que demonstra a consciência de poder que rompe com qualquer tipo de determinismo. É justamente essa visão de mundo que está em total sintonia com a das feministas, que também buscam construir seus caminhos a partir de suas próprias escolhas. Nancy Huston tem consciência de poder fazer isso, de ter condições ao dizer que "*ceci est l'énoncé d'une privilégiée*" por ter tido condições materiais para tanto. Ou seja, sua posição é individualizada e não majoritária, o que não diminui seu valor.

Embora a identidade única seja rejeitada e a pluralidade de pertencimentos seja vista como a situação desejada, em *Lettres Parisiennes*, Nancy Huston confessa que a dualidade de seus pertencimentos a faz sentir-se falsa. Como se, ao querer reivindicar sua pluralidade, conseguisse apenas a artificialidade da imitação, da cópia, da estrangeira que fala inglês com sotaque quando retorna ao Canadá e que fala francês com a marca de sua língua materna na França. É, porém, nesse espaço de estranhamento, nesse entrelugar, que a autora consegue liberdade e distanciamento para realizar seus projetos, dentre os quais ser uma mulher escritora.

A *condição de ser estrangeiro* é um jogo entre a *situação de partida* – motivo pelo qual saiu de seu país de origem – e o *autorreconhecimento nacional*, que é o sentimento de pertencimento a um povo, a uma nação. Nancy Huston ainda faz uma comparação entre os canadenses e os franceses. A autora vê as diferenças de tratamento entre os membros de um país e o que ela recebe em ambas as nações.

De retour à Paris, j'ai été déconcertée par le contraste entre la douceur retrouvée des conversations canadiennes et l' "esprit" obligé des fréquentations françaises. Il s'agissait comme toujours, bien entendu, d'un effet d'optique ..., mais soudain, j'ai trouvé les Français insupportables. Guindés. Suffisants. Voilà, je vais me laisser aller dix secondes à la diatribe ... On dirait qu'ils se font un point d'honneur de ne jamais trahir un manque de renseignement à quelque sujet que ce soit, surtout de ne jamais s'impliquer eux-mêmes en tant que sujets. (HUSTON, 1986, p. 131)

Embora Nancy Huston tenha a opinião de que a convivência com o outro, no caso o estrangeiro, seja benéfica, os seus primeiros contatos com uma representante de comunidade estrangeira, que foi no meio familiar, lhe causaram estranhamento: vale lembrar que sua madrastra era alemã.

A questão de *ser estrangeiro* é cada dia mais pertinente. Na época em que Nancy Huston escreveu essas cartas, a integração entre as nações e a questão da *fronteira* já se tornavam mais rarefeitas. Atualmente, com a revolução tecnológica da

informação, essas fronteiras desapareceram na prática. A definição do que é ser nativo, do que é ser estrangeiro passa a ser tênue, sendo definida muito mais por uma questão de sentimento de pertencimento do que pelo fato de nascer em determinado país.

Em *Lettres Parisiennes*, o tema do estrangeirismo é amplamente tratado, por meio dos relatos escritos das duas correspondentes. Já em *À l'amour comme à la guerre*, esse tema não está dentro do foco dos correspondentes. Embora seja mencionado em alguns momentos, não é a temática principal desse texto epistolar.

2.2.4 A guerra

Na obra de Nancy Huston, alguns temas são abordados em poucos textos. Um desses temas é a guerra. Em *À l'amour comme à la guerre*, Nancy Huston utiliza como eixo criador o conceito da guerra e seus desdobramentos na sociedade ocidental, assim como suas consequências diretas nos indivíduos que dela participam e, sobretudo, nas mulheres que não pegam em armas. Esse tema já mereceu e continua merecendo a atenção de muitos pensadores, provindos de diversos campos do saber. Tzvetan Todorov, por exemplo, faz uma análise sobre os tipos de conflito e a evolução que vêm sofrendo ao longo do tempo.

Segundo Todorov (2006), apesar das mudanças políticas e econômicas que provocaram a revisão do uso da guerra como estratégia pertinente para as conquistas desejadas, ainda persistem vários focos de tensão no planeta. Nenhum desses focos, entretanto, pelo menos nos últimos 60 anos, tem globalmente o alcance da II Guerra Mundial. E foi justamente essa ausência de um confronto grave e extenso que permitiu uma revolução tecnológica que, por sua vez, contribuiu fortemente para um maior contato entre nações, originando o processo da globalização.

Com a globalização, houve a intensificação das práticas capitalistas, devido à quase imediatização de negócios. Os habitantes dos países ricos dirigem-se aos países pobres para desenvolver seu capital e desfrutá-lo; por sua vez, os originários

dos países pobres tentam chegar aos países ricos à procura de trabalho. A locomoção também se tornou muito mais rápida nesses 60 anos.

Diferentemente da época da Guerra Fria – a disputa dicotômica entre Estados Unidos e União Soviética pela hegemonia mundial –, nos dias de hoje, podemos dividir o mundo em vários blocos de grupos econômicos dominantes e que disputam poder entre si.

Em *À l'amour comme à la guerre*, no conjunto de cartas intitulado *Rencontre*, Nancy Huston escreve sobre a situação beligerante crescente de sua época, no caso, o começo dos anos 80. É válido lembrar que o contexto mundial no qual Todorov escreveu o seu texto difere bastante do contexto em que Nancy Huston escreveu *À l'amour comme à la guerre*. Entretanto, o atual contexto mundial descrito pelo autor sofre influência direta do antigo quadro em que se encontrava o mundo 20 anos atrás. Além disso, o que as cartas de Nancy Huston descrevem sobre a ordem mundial daquela época nos serve de base para analisar vários conflitos atuais. Naquela época, ela descreve sua visão acerca das investidas tanto dos Estados Unidos quanto da União Soviética, para aumentar suas respectivas áreas de influência em vários países.

Tout le monde parle en ce moment de l'imminence de la troisième guerre mondiale (à cause de l'invasion de l'Afghanistan par les Russes) mais ce qui me décourage le plus c'est l'*enthousiasme* avec lequel tout le monde en parle; je crains qu'on ne sorte jamais de cette avidité à spéculer sur l'holocauste à venir. (p. 155)

Deve-se observar a ênfase que a autora dá à palavra *enthousiasme*. Para ela, não há nenhum *entusiasmo* em se fazer guerra. Ela acredita que é algo próprio “do masculino”, que os homens incitam a guerra, que o guerreiro é a supervalorização do masculino. Na verdade, ela já está indicando a posição que vai defender e que vai estender às mulheres e justificar pelas consequências que estas sofrem quando há guerras.

Na mesma carta, ela ainda relata suas memórias mais antigas, bem como suas impressões sobre esse tipo de conflito.

Je suis plus jeune que toi: mes premiers souvenirs de la menace nucléaire datent d'à peu près 1960 quand, à l'école où j'allais à Edmonton dans l'Ouest du Canada, on conseilla vivement à tous les enfants de ne pas manger de la neige parce qu'elle pouvait être “radioactive” (nous étions fiers d'apprendre un mot aussi savant, et nous avons plaisir à le répéter pour le bénéfice des enfants plus jeunes que nous). Je me souviens aussi des “alertes” pendant lesquelles nous devions nous entraîner à courir chez nous le plus rapidement possible, en comptant le nombre de minutes et de secondes qui s'écoulaient entre le déclenchement du bruit terrifiant de la sirène et l'arrivée à la porte de notre Maison. (p. 155)

Entre as impressões de Nancy Huston de um período de guerra e as teorias da evolução belicista de Tzevan Todorov, há a observação do *macro* para o *micro*, isto é, da avaliação de uma *nação*, para o indivíduo que a compõe. Todorov propõe uma divisão dos países em grupos - 4 no total - tendo como critério de base a "paixão dominante" que têm em comum.

O primeiro grupo é o do "apetite". Neste, a população de cada país experimenta, frequentemente, o sentimento de que, por diversas razões, tem sido descartada na distribuição das riquezas e que, agora, chegou sua vez. Seus habitantes pretendem tirar proveito da globalização, do consumo e do lazer e para atingir tal objetivo não regateiam qualquer recurso que consideram vital.

O segundo grupo é aquele em que o ressentimento desempenha um papel essencial, já que essa atitude resulta de uma humilhação, real ou imaginária, que lhes teria sido infligida pelos países mais ricos e mais poderosos: ele está disseminado, em diversos graus, em uma boa parte da população muçulmana.

O terceiro grupo de países distingue-se pela posição atribuída por cada um ao sentimento do medo. Trata-se de países ocidentais que haviam dominado o mundo há vários séculos. Seu medo diz respeito aos dois grupos precedentes, embora seja de natureza diferente: em relação aos "países de apetite", as nações ocidentais e, sobretudo, as europeias, receiam a força econômica, a capacidade de produzir a preços mais baixos e, portanto, de se apropriar de todos os mercados. Eles têm medo de serem dominados economicamente. Já em relação aos "países de ressentimento", teme-se os ataques que poderiam desferir, além dos atentados terroristas e das explosões de violência e da ameaça relativa às medidas de revide de que eles seriam capazes no plano energético, uma vez que, em seus territórios, se encontram grandes reservas energéticas.

O quarto e último grupo é o da indecisão, é o grupo residual de pessoas ou de nações que estão sob o risco de ficar, um dia, sob a influência do grupo do apetite ou do ressentimento, mas que, por hora, estão fora desses grupos.

Nancy Huston relata o encontro entre dois grupos de países descritos por Todorov. Esses dois países – Estados Unidos e Líbano – tinham uma posição diferente da atual na época da Guerra Fria. Naquela época, os Estados Unidos mantinham uma posição dominante em relação ao Líbano. Atualmente, os Estados Unidos pertencem ao terceiro grupo, enquanto o Líbano estaria localizado no segundo grupo:

L'autre jour, un F-16 américain a abattu deux avions libyens qui – peut-être – lui avaient tiré dessus. Le soir à la télévision nous avons eu droit aux commentaires de Weinberger, ministre américain de la Défense, et du président Reagan: ils se félicitaient de ce que le F-16 eût réussi l'opération sans le moindre accroc, et c'est tout juste si nous avons appris, plus tard, que ces avions contenaient tous des êtres humains. (HUSTON, 1982, p. 187)

Para a autora, a guerra é antes de tudo uma atividade de afirmação masculina que só os homens podem exercer livremente. A figura do guerreiro é uma supervalorização da masculinidade, uma representação do poder e da força. Para que as mulheres pudessem participar da guerra, era e ainda é necessária a *recusa* de sua feminilidade, o que Nancy Huston não aprova. Para ela, a guerra por si só é um ato que transgride a mulher, que é constantemente lesionada, e a sociedade, pois traz *benefícios* para poucos.

Em sua análise sobre alguns aspectos da guerra, Nancy Huston articula essa situação com duas figuras mitológicas conhecidas: Ares e Atena. A dicotomia entre os dois deuses olímpicos representa dois lados de um mesmo evento: enquanto um é a ferocidade desmedida da guerra, a outra é a personificação da estratégia.

Atena é a deusa da guerra, da pólis, da sabedoria e da estratégia – dois conceitos interligados para os antigos gregos – e da *tekhné*. É uma das principais divindades olímpicas e recebeu culto em toda Grécia antiga. Ela era tradicionalmente cultuada como virgem, embora alguns mitos isolados o desmintam. Pelo menos na Atenas pré-helênica, deve ter sido um aspecto da Grande Mãe, antiga figura divina feminina.

O nascimento de Atena se dá a partir de eventos iniciados durante a juventude de Zeus. De acordo com a *Teogonia* de Hesíodo, era filha da primeira esposa de Zeus, Métis, filha de Oceano, que representava a personificação da prudência e do bom conselho, sendo a mais sábia dos imortais. Como Urano e Gaia lhe disseram que seu filho com Métis acabaria por destroná-lo, Zeus engoliu Métis e gerou uma filha. Após grandes dores de cabeça, o rei dos deuses pediu para que Prometeu abrisse sua cabeça com um machado. De sua cabeça nasceu Atena, soltando um grito de guerra. Por ter nascido da cabeça de Zeus, Atena incorporou sua sabedoria. Hera, furiosa, vingativamente, gera, então, Hefesto, sozinha.

Outras variantes importantes a fazem filha de Posídon, o deus dos mares, do gigante Palante, do ciclope Brontes ou do deus Tritão. A última versão explicaria o seu nascimento na Líbia, às margens do Lago Tritônio, e seu epíteto de Tritogeneia. Essa lenda origina-se do fato de os gregos terem percebido a grande semelhança

entre o culto de Atena e o da deusa Neith, virgem guerreira cultuada na Líbia e no norte do Egito, em Saís.

Quando o ameaçador Tífon apareceu para enfrentar os deuses, todos eles fugiram amedrontados para o Egito onde assumiram formas animais. Apenas a corajosa Atena permaneceu ao lado do seu pai. A deusa também tomou parte da luta contra os Gigantes na gigantomaquia, quando matou Palante – que numa variante de seu mito era seu pai –, um gigante com corpo de bode, e com sua pele fez a égide, uma túnica de pele de cabra, invulnerável. De pele de cabra também era revestido seu escudo, que tinha fixo no centro a cabeça da górgona medusa, que lhe fora dada pelo herói Perseu.

Na Antiguidade greco-romana sua simbologia influenciou enormemente o pensamento da época, em especial os conceitos de justiça, sabedoria e a função civilizadora da cultura e das artes. Essas influências são percebidas até nossos dias. Sofrendo mudanças diversas ao longo do tempo, a figura da deusa Atena agregou novos atributos interagindo com novos contextos e fatores, ao ter contato com a influência de novas figuras simbólicas. Além disso, sua intrigante identidade de gênero tem sido de especial apelo para os escritores ligados ao feminismo e à psicologia e algumas correntes religiosas contemporâneas voltaram a lhe prestar culto.

É a deusa antítese de Ares, o deus também encarregado da guerra. Como a deusa filha da personificação da Prudência, Métis, e nascida da cabeça do mais sábio e astuto dos deuses, Zeus, Atena possui uma sabedoria profunda e é conhecedora de todas as artes da estratégia, enquanto seu meio irmão tem características opostas: é impulsivo, descontrolado e violento e, várias vezes, no ímpeto do combate, não distingue amigos e inimigos. Por esses motivos, é desprezado por todos os deuses, enquanto sua meia irmã mais velha, Atena, é respeitada e aceita por todos. Por sua vez, o arquétipo simbolizado por Ares é mais útil quando se trata de desbravar um território hostil e fundar ou conquistar uma cidade, ou ainda quando a violência é absolutamente necessária diante de uma situação desesperada. Contudo, esses atributos de Ares são incapazes de criar cultura e civilização ou ainda manter uma sociedade numa forma estável, integrada e organizada.

Se Ares não tem poder de coesão social e nem diplomático, Atena tem de sobra. Atena transforma a guerra em um instrumento servidor da sociedade, da

política e do intelecto. As próprias derrotas repetidas de Ares diante de Atena, seu atributo como domadora de cavalos e, na disputa pela Ática, sua vitória contra Posídon, um deus conhecido por seu caráter turbulento, vingativo e irascível, confirmam a submissão da força bruta à soberania e ao equilíbrio da justiça e da razão. Entretanto, quando decide lutar, Atena não manifesta nenhuma hesitação ou fraqueza, e sua simples presença pode bastar para afugentar o inimigo.

Como guerreira, a deusa Atena é virtualmente invencível, sendo tão feroz quanto seu irmão Ares, mas não lhe falta afetuosidade. Em diversos episódios de seu mito, Atena é mostrada tendo relações afetuosas com seu pai e seus protegidos, além de uma fidelidade e devoção profundas.

Guerreira, ativa e independente, também contrastava com o hábito da época que mantinha as mulheres em grande parte submissas ao homem, confinadas a atividades domésticas e delas exigia modéstia. Mas, por outro lado, era a patrona da tecelagem, da fiação e do bordado, artes eminentemente femininas. Sua maior aproximação da maternidade foi a adoção e educação de Erictônio e, por isso, foi chamada de *kourotrophos*, a que cria os homens jovens. Contudo, isso também a conduziu a um maior contato com o princípio viril, como protetora de heróis.

Mesmo a versão que a considerava filha de Métis, fazendo dela, assim, a receptora e transmissora de uma forma feminina de sabedoria, com o passar dos séculos foi amplamente sobrepujada pela versão que excluía uma mãe em seu nascimento, novamente ligando-a ao mundo masculino.

Em uma das cartas finais de *À l'amour comme à la guerre*, Nancy Huston utiliza a figura de Atena para fazer dois movimentos: primeiro, falar sobre uma das facetas da mulher e, segundo, tratar a guerra sob a perspectiva feminina.

A autora cita Atena como uma das suas figuras míticas preferidas, fazendo comparações de si mesma com a deusa. Como escritora, ou melhor, mulher intelectual, há o evidente *espelhamento* de si na deusa, além da comparação de sua história de vida com a de Atena, pois ambas são mulheres, filhas de um único pai, que *perderam* a mãe:

Il est vrai que pendant très longtemps Athéna a été l'un de mes fantasmes préférés: fille de mon seul père, née de sa tête, destinée à une vie glorieuse de bagarres et autres exploits héroïques. Sans mère; sans rien dans mon propre corps qui puisse faire penser à la mère; pur esprit, combattant avec la lance de ma langue et le bouclier de mes convictions de fer. (HUSTON, 1982, p.309)

Mas, em seguida, há a contestação de tudo o que foi dito anteriormente na carta pela autora. Ela começa o parágrafo, afirmando: "mais tout cela était fondé sur

un mensonge". Nancy Huston reconstrói a figura mitológica de Atena ao informar que a deusa não tinha somente pai, mas também mãe. Hesíodo, na *Teogonia*, diz que a primeira esposa de Zeus, Métis, foi mãe de Atena, e não que a deusa tenha nascido simplesmente de uma “dor de cabeça” do deus. Como já explicado anteriormente, Atena também possui atributos femininos, além de ter características maternas.

Athéna avait bel et bien une mère – elle s'appelait Métis –; seulement Zeus l'a avalée de peur qu'elle n'enfante plus tard un fils plus fort que lui. Eh bien, c'est fini – il faut que ce soit fini, cette histoire-là – il ne faut plus que les mères soient englouties, niées, dispropriées. Si leur influence a été si néfaste pour toi, pour moi et pour des millions d'autres êtres dans notre vieille W.C. croulante, c'est peut-être parce que la maternité a été confinée dans ce lieu trop exigü qu'est la tête d'un homme. (HUSTON, 1982, p.309)

Na verdade, Nancy Huston recusa as duas deusas, Atena e Métis, mãe e filha, por não se identificar com os modelos que ambas representam: a deusa da guerra masculinizada, nascida somente de um pai, e a mãe “muda”, submissa que auxilia o marido e se deixa “devorar” por medo e desejo.

Je ne suis plus, et n'aspire plus à être Athéna; je refuse le mutisme de Métis; je refuse de choisir entre les deux; je refuse aussi d'être la “matrice” symbole du monde, qui donne aux hommes leur sens de l'orientation et de la vie. Tu dis que tu es un peu *wazi-wazi* en ce moment – moi aussi, mais peut-être plus que toi, parce que je ne vois aucun modèle, ni mythique ni ethnologique, qui puisse donner une forme à mon esprit pour l'avenir. (HUSTON, 1982, p.310)

A recusa da figura de Atena e de sua mãe por parte de Nancy Huston diz respeito à recusa de dois atos frequentes por parte das mulheres ao longo do tempo: a recusa da própria feminilidade e a submissão ao masculino. No caso da guerra, temos a primeira característica, mesmo que parcial, na figura de Atena, a deusa masculinizada que não se permite exercer totalmente sua feminilidade bem como sua mãe, Métis, que é a subserviência à figura do masculino. Métis foi a deusa que auxiliou totalmente Zeus em sua luta contra os deuses antecessores dos deuses olímpicos, os titãs, e de certa forma foi sua ajuda a responsável para que o deus ganhasse as principais batalhas. Contudo, devido à profecia que o filho homem de Zeus e Métis viria a suplantá-lo, como Zeus havia feito com Cronos, o pai dos deuses teve medo e devorou a mãe de Atena.

Esse ato de devorar acaba por provocar o nascimento da deusa da cabeça de Zeus, de sua testa, ou seja, para que uma mulher seja aceita como uma figura de poder, é necessário que ela nasça de um ente masculino, herdando suas características, o que é refutado por Nancy Huston. Ser uma mulher que assume

características masculinas para se afirmar e ser aceita em um dos segmentos do universo masculino – a guerra – é um ato muito criticado pela autora, tal como o ato de se travestir para ter aceitação do poder, no caso, o masculino.

Como a deusa da *tekhné*, Atena, provê a humanidade com técnicas ou tecnologias que permitem sua evolução, incluindo aí todo o “progresso” nas “artes” bélicas.

Vimos que Atena é a figura feminina da guerra, da guerra civilizadora e mantenedora da pólis, e seu meio irmão Ares é o princípio masculino da guerra, movido pela selvageria desmedida do calor da batalha, causando destruição. Nancy Huston nos mostra essa faceta da guerra, ao falar do desenvolvimento de armas cada vez mais potentes, até mesmo as armas nucleares. Embora a discussão da guerra no texto tenha um tom dos anos 80 – época da Guerra Fria e das disputas nucleares – ainda se pode encontrar várias relações com a atualidade, por exemplo, o conflito entre as duas Coreias ou o projeto militar do Irã.

Mesmo possuindo esse caráter civilizador, Atena ainda é uma deusa da guerra e que por várias vezes utiliza seus dons e conhecimentos para obter a vitória. Em um contexto diferente, é o que acontece com o desenvolvimento das tecnologias belicistas, como a nuclear. Somente as grandes potências possuem tal tecnologia, como meio de opressão e garantia de seu poder. É esse ponto que é repudiado por Nancy Huston, a guerra e a repressão que ela representa.

Mais d'autre part, même à l'intérieur de l'institution militaire, la technologie n'a pas transformé les structures aussi profondément que tu as l'air de le dire. Au risque de m'entendre de nouveau accuser de généralisation abusive, j'oserais parier que, parmi les chercheurs scientifiques qui travaillent à la mise au point des armes nucléaires (ou chimiques, ou électroniques) de plus en plus mortifères, il y a fort peu de femmes. (HUSTON, 1982, p.310)

O que nos é apresentado por Nancy Huston é a guerra como uma prática masculina. Entretanto, não se pode ter uma visão tão estreita de tal conceito. Como as relações de gênero são dialéticas, a guerra de certa forma também o é. Não considerar a participação feminina no ato de guerrear é excluir as mulheres, seja como membros atuantes, como motivo de uma guerra ou ainda como modelo bélico, como no caso de Atena.

3. A REVISÃO DE GÊNERO

Um gênero literário é uma noção que busca categorizar as produções literárias tendo em conta os aspectos de forma, conteúdo e registro. Diversos critérios podem se combinar para definir as categorias e não há uma lista de gêneros literários pronta e aceita pela maioria dos estudiosos de literatura. O debate sobre gênero literário existe desde Platão.

De acordo com Bakhtin (1997), a questão do gênero literário está relacionada diretamente com a forma com a qual a língua é utilizada. O autor explica que essa questão do gênero está atrelada ao processo de formação do enunciado. Além disso, menciona os três componentes de um enunciado e que participam do seu processo de formação.

A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, sobretudo, por sua construção composicional. Esses 3 elementos – conteúdo temático, estilo e construção composicional – fundem-se indissolúvelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de criação e comunicação. (p. 279)

O fato de um autor ou de um crítico literário inscrever uma obra em um gênero específico ajuda o leitor na compreensão do texto. A indicação de gênero – romance, autobiografia, comédia, drama – constitui o primeiro passo do leitor para a construção de uma expectativa de leitura que será reavaliada durante o processo.

O gênero é, então, antes de tudo, uma convenção, uma forma mais ou menos definida: é uma primeira *troca* entre autor e leitor, podendo ser feita por meio de um paratexto. A categorização textual do gênero deve ser cuidadosa em determinar se um texto pertence a um gênero em específico, pois um texto pode ter características de dois ou mais gêneros literários.

Bakhtin ainda diz que

a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. (1997, p 279)

O autor também propõe que a diversidade dos gêneros do discurso é infinita na prática. Não há e nem poderia haver um terreno comum para seu estudo. Ainda, ele diferencia os textos em dois tipos: os de discurso primário – simples – e os de

discurso secundário – complexo. Temos os gêneros primários do discurso, por exemplo, a carta. Já os componentes dos gêneros secundários, como o romance, teriam surgidos mais recentemente.

A diferença entre os gêneros primários e secundários está justamente nas circunstâncias de seu surgimento. Os gêneros secundários aparecem no momento em que há uma comunicação cultural mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente na escrita, ou ainda artística, científica ou sociopolítica.

Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmitem os gêneros primários de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, os primários se transformam dentro destes, acabam por assumir outra função, além de sua função básica inicial. Podemos classificar a carta como um gênero primário, pois surgiu da necessidade de duas pessoas trocarem informações, de forma sucinta, desde a Antiguidade, e com o passar do tempo, foi assumindo outras características além dessa função.

Tendo em vista a relação de semelhanças e diferenças existentes entre os gêneros, podemos dizer que o primeiro evoluiu para o segundo, ou ainda que o gênero secundário utiliza-se do primário como membro componente. Bakhtin considera ainda que o surgimento dos gêneros secundários é uma consequência do processo de evolução, o que explicaria a complexidade que eles assumem ao longo do tempo.

Ele afirma que “os gêneros secundários do discurso - o romance, o teatro, o discurso científico o discurso ideológico, etc, - aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica e sociopolítica.” (1997, p. 281).

Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a dos enunciados alheios.

Bakhtin exemplifica:

inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística. (1997, p. 281)

Deve-se ressaltar a diferença entre gêneros primários e secundários, devido a sua grande importância teórica. Além disso, é essa a razão pela qual a natureza do enunciado deve ser estudada e explicada, sendo definida por uma análise de todos os gêneros. A relação e interdependência de gêneros primários e secundários com o processo histórico de gêneros secundários acaba por esclarecer a natureza do enunciado. É com base nessas relações de interdependência entre gêneros que temos o esclarecimento do surgimento e sentido do enunciado, bem como a problemática da relação tripla que existe nele: a relação entre língua, ideologia e visão de mundo.

Outro crítico literário, Todorov, nos mostra outro tipo de problemática, baseada em um ponto em comum no que diz respeito à apropriação de um gênero por outro. O autor afirma que todos os gêneros de outrora não são mais inteiramente gêneros, pois parecem “desagregar-se”. Entretanto, os gêneros literários se constroem a partir de seus predecessores ou ainda pelo rompimento de um novo gênero em relação aos já existentes. Todorov afirma que é até um sinal de modernização autêntica num escritor o fato de ele não obedecer à separação dos gêneros. Para o autor, a ideia de surgimento de novos gêneros é justamente a possibilidade de não obedecê-los, de mesclá-los ou de utilizá-los livremente. Para o teórico, é da desobediência ao gênero que surge um novo.

Maurice Blanchot acrescenta à ideia anterior que “não há hoje, nenhum intermediário entre a obra particular e singular e a literatura inteira, gênero derradeiro; e não há, porque a evolução da literatura moderna consiste precisamente em fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura” (BLANCHOT *apud* TODOROV, 1980, p. 42)

Todorov continua a citar Blanchot, pois ele nos diz que a literatura independe da questão de gênero:

Apenas o livro importa, tal como é, distante dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais recusa-se colocar e às quais denega o poder de lhe fixar seu lugar e de determinar sua forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo o livro depende tão-somente da literatura, como se esta detivesse antecipadamente, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas, os únicos que permitem dar ao que se escreve realidade de livro. Tudo se passaria, pois, como se, tendo-se dissipado os gêneros, a literatura se afirmasse sozinha, brilhasse sozinha na claridade misteriosa que ela propaga e que cada criação literária lhe devolve multiplicando-a – como se houvesse, por conseguinte, uma essência da literatura. (BLANCHOT *apud* TODOROV, 1980, p. 43-44)

A discussão de Blanchot é baseada nos *gêneros do agora*, isto é, como um gênero pode ser interpretado de acordo com sua localização histórica em relação ao

presente. Assim, um gênero literário não é fixo no tempo. Um gênero não some, apenas permanece no passado, servindo de base ou referência ao gênero que surge e o substituirá no futuro. Blanchot ainda diz que “não são os gêneros que desapareceram, mas os “gêneros-do-passado”, tendo sido substituídos por outros. Não se fala mais de poesia e prosa, de testemunho e ficção, mas do romance e da narrativa, do narrativo e do discursivo, do diálogo e do diário”. (BLANCHOT *apud* TODOROV, 1980, p.)

O fato de a obra “desobedecer” a seu gênero não o torna inexistente. Ao contrário, para que exista a transgressão do gênero, há a necessidade de uma “lei de formação” e essa será, obviamente, transgredida. É uma relação dialética, de certa forma.

É a existência da norma literária que torna possível a transgressão criativa, isto é, é através do rompimento do previamente estabelecido que há a oportunidade do surgimento de uma nova norma. Ainda mais, para uma obra ser considerada uma exceção, ela pressupõe necessariamente a obediência a uma regra, e assim que reconhecida em seu estatuto excepcional, essa obra torna-se uma nova regra, graças ao sucesso de livraria e à atenção dos críticos. É um ciclo que se repete dentro da história da literatura.

Ao partir do princípio de que os gêneros literários sempre existiram, Todorov diz que “um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação.” Uma obra literária de nossos dias deve tanto ao romance do século XVIII, quanto à epopeia da Antiguidade Clássica. Falar que há literatura sem gênero é quase impossível. Ela é um sistema que está em mutação eterna, e os gêneros, seus membros-componentes, são seus pilares de fundação. Não se pode dizer que há algo antes deles, temporalmente, são o marco zero. Para Todorov, a origem dos gêneros literários não é histórica, e sim sistemática.

O que preside, a todo instante, o nascimento de um gênero? Mais exatamente, existiriam, na linguagem (pois que se trata aqui dos gêneros do discurso), formas que, embora, renunciem os gêneros ainda não o são? E se houver, como se daria a passagem de uns aos outros? Mas, para tentar responder a essas questões, é preciso primeiro se perguntar: que é, no fundo, um gênero? (1980, p.46)

Dessa afirmação surge uma resposta que parece meio óbvia, que os gêneros são tipos de texto. Mas nessa definição, o gênero dissimula um caráter tautológico que se esconde na multiplicidade dos termos utilizados: gênero é uma classe, o texto é literário.

O autor afirma que, historicamente, a existência de um gênero é categorizada pelo discurso dos gêneros, isto é, um gênero é definido pelo que é categorizado, reconhecido e teorizado sobre o mesmo no momento histórico de sua existência. Todorov exemplifica no seu texto desta maneira:

atestamos a existência histórica do gênero “tragédia” na França do século XVII graças ao discurso sobre a tragédia (que começa com a existência dessa própria palavra); mas isso não significa que as próprias tragédias não tenham elementos comuns e que não seja pois possível fornecer delas outra descrição além da histórica. (1980, p. 48)

Estudar os gêneros literários é utilizar os relatos de suas próprias existências. Dessa maneira, um gênero literário é uma forma de descrição de escrita que tem dois pontos de vista distintos: o da observação do real e o da análise do abstrato. Um gênero, sendo literário ou não, é a codificação de propriedades do discurso de uma determinada sociedade.

Os gêneros são como uma instituição, funcionando como “horizontes de expectativa” para o leitor, ou então como “modelo de escritura” para o escritor. Temos historicamente então, duas vertentes da existência dos gêneros, ou de certa forma, do já mencionado pensamento metadiscursivo que toma o gênero como objeto.

De certa forma, os autores escrevem utilizando-os como molde, mas não copiando o sistema de gêneros existentes, o que podem ver e registrar dentro de um livro, de uma narrativa. De outra, os leitores fazem sua leitura guiando-se em função do sistema genérico vigente, da crítica, do sistema de ensino, ou ainda por indicação. Não são necessariamente conhecedores da norma textual.

3.1 Autobiografia

A autobiografia é um gênero literário cuja etimologia grega remete ao ato de escrever (*graphein*, grafia/escrita), sobre sua própria vida (*auto*, eu; e *bios*, vida). É um termo surgido recentemente, nos anos 70, com Philippe Lejeune. Esse autor propõe o estudo da autobiografia como gênero literário em seu livro *Le Pacte Autobiographique*. A maioria dos críticos e estudiosos concordam com Lejeune ao definir a autobiografia como um “*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle*

fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (LEJEUNE, 1996, p. 14).

Philippe Lejeune dá ainda a definição da autobiografia pela perspectiva da "narrativa retrospectiva", principalmente escrita em prosa e em primeira pessoa. Todavia, ele não exclui a utilização do verso e da terceira pessoa, ou a evidência da segunda pessoa, fazendo, dessa forma, a distinção da autobiografia do diário íntimo, cuja escrita é também baseada nos fatos vividos.

la perspective, principalement rétrospective: cela n'exclut pas des sections d'autoportrait, un journal de l'oeuvre ou du présent contemporain de la rédaction, et des constructions temporelles très complexes; le sujet doit être *principalement* la vie individuelle, la genèse de la personnalité: mais la chronique et l'histoire sociale ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place. (LEJEUNE, 1996, p. 15)

Lejeune ainda fala sobre o teor "de verdade" da autobiografia, ao estabelecer uma relação entre leitor e autor. Há outra estratégia que pode ser firmada entre leitor e autor: pode haver a descrição da intenção no prefácio do texto autobiográfico, como por exemplo, em *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau. Com a evolução da autobiografia, existe ainda a possibilidade dela se confundir com o romance, ou com outros gêneros literários, transformando-se em romance autobiográfico ou na autoficção.

Pode-se verificar essa afirmação nas introduções dos dois textos epistolares de Nancy Huston, em *Lettres parisiennes* e *À l'amour comme à la guerre*. No fim da introdução do primeiro texto, há o porquê de Nancy Huston juntamente com Leïla Sebbar terem trocado cartas. Foi para falarem de si, expor suas vidas como mulheres estrangeiras.

Un jour de l'année 1983, après les difficultés et les désarroi du mouvement des femmes, elles veulent s'écrire, se parler de l'exil, Pour la première fois, elles se parlent d'elles, seule à seule, par lettres, sachant bien que cette correspondance ne sera pas secrète et que d'autres la liront: dans l'histoire d'une vie il est toujours question de l'exil, réel ou imaginaire. (HUSTON, 1986, p. 8)

Falar de si e do que é ser estrangeiro não é só o que é definido nesse trecho. No último parágrafo, há o real motivo: desenhar a experiência do exílio na vida de ambas, do que é vivenciar isso em um outro país que não o seu. Tudo isso através do relato de suas experiências: "Deux femmes s'écrivent parce que raconter, autopsier l'exil, c'est parler d'enfance et d'amour, de livres, de vie quotidienne, mais aussi de la langue, de la terre, de l'âme." (*Ibid.* p. 8)

Se nesse texto epistolar há um pacto para se falar da experiência do estrangeirismo, do exílio, em *À l'amour comme à la guerre* temos um outro tipo de

pacto. Nele, encontram-se dois autores – um homem e uma mulher – que visam discutir a relação existente entre a guerra e o amor, representados na relação homem – dominante – e mulher – dominada.

Une femme et un homme trouvent et la forme et le contenu d'un livre dans l'idée d'une correspondance sur/entre l'amour et la guerre. Effrayés tous deux par la pérennité de cette alliance, ils décident d'explorer les complicités insoupçonnées qui la constituent.

Il s'avère que l'idée de l'amour est scindée entre séduction et reproduction, et que cette scission se retrouve dans la conception du destin de la femme. La guerre, en tant qu'elle est destin de l'homme, semble engendrer une image unique: celle du combattant héroïque. (HUSTON, 1984, p. 9)

Podemos ainda definir a autobiografia como um tipo de “escrita de si”. É na segunda metade do século XVIII, com a publicação póstuma de Rousseau – *As Confissões* – que se tem a primeira autobiografia reconhecida pela maioria dos estudiosos do gênero. Há quem também reconheça a obra homônima de São Agostinho, do século III, como o primeiro relato autobiográfico existente. Independentemente de qual seria a primeira obra reconhecida como autobiográfica, o mais importante é que a autobiografia é um gênero definido pela tripla identidade, isto é, a mescla entre narrador, autor e personagem, que são representados por um *eu* único, constituindo assim uma tripla subjetividade.

Ainda de acordo com Lejeune, a autobiografia é caracterizada por dois movimentos complementares: a introspecção e a retrospectão. A primeira é marcada pela observação metódica do autor sobre sua vida interior, já a segunda, seria um “olhar para trás”, um observar e refletir sobre os seus feitos passados.

Entretanto, alguns autores, inclusive o próprio Lejeune, posteriormente, se depararam com problemas ao escrever ou ainda analisar a autobiografia. Podemos citar como exemplo, o problema da memória: algumas lembranças continuam incompletas, o atraso temporal entre o *eu* do presente e o *eu* do passado e a necessidade de recorrer a “testemunhos” para narrar fatos de que não se tem lembrança, como por exemplo, o próprio nascimento. Há outros pontos que podem ser considerados problemáticos: a seletividade em relação aos fatos narrados na autobiografia ou a narrativa da morte do próprio autor/narrador.

Outros estudiosos dedicaram-se a rever o conceito de autobiografia. Leonor Arfuch, em seu livro, *O Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2006), já escreve sobre a impossibilidade de verossimilhança entre a relação do autor e do leitor no pacto autobiográfico de Philippe Lejeune.

É diante da manifesta impossibilidade de ancoragem factual, “verificável”, do enunciador, que Lejeune, consciente de enfrentar um dilema filosófico que atravessa a história do autobiográfico, propõe a ideia do pacto autobiográfico entre autor e leitor, desligando assim crença e verdade: “pacto (contrato) de identidade selado pelo nome próprio”. (2006, p. 98).

Arfuch ainda nos diz que o leitor é transformado em depositário da responsabilidade da crença, pois cabe a ele acreditar totalmente nas informações contidas na autobiografia. Sobre as teorias autobiográficas de Lejeune, a autora nos coloca outra questão importante: qual é a referencialidade compartilhada, supostamente, pela autobiografia e pela biografia?

Para ela, falar de identidade e semelhança apresenta por sua vez, para além de sua conotação filosófica, um outro tipo de deslocamento, o da temporalidade. Ela nos faz pensar sobre questões que são delimitadas pelo tempo, a vivência que define a própria identidade.

Mas falar de identidade e semelhança apresenta por sua vez, para além de sua conotação filosófica, outro deslocamento, o da temporalidade: como delimitar, num relato “retrospectivo”, centrado na “própria” história, essa disjunção constitutiva que a vida supõe? Qual seria o momento de captura da “identidade”? (p.98)

Para a autora argentina Sylvia Molloy, a autobiografia é sempre uma representação, ou seja, um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa. A vida é sempre, necessariamente, uma história; história que contamos a nós mesmos como sujeitos, através da rememoração; ouvimos sua narração ou a lemos quando a vida não é nossa.

Sylvia Molloy ainda diz:

Se questiono a prática da memória e a fabulação do eu que dela resulta, faço-o porque desejo examinar os modelos sociais de representação que, com a mesma segurança dos modelos auspiciados pela cena de leitura, guiam a recuperação do passado de maneira satisfatória para o sujeito que rememora. O passado evocado molda-se por uma auto-imagem sustentada no presente – a imagem que o autobiógrafo tem, aquela que ele ou ela deseja projetar ou aquela que o público pede. (MOLLOY, 2003, p.78)

Outro autor que discutiu sobre a autobiografia foi Paul de Man que defende que a autobiografia não seria um gênero, mas uma figura de leitura ou de entendimento que se dá, de alguma maneira, em todo o texto.

De Man também afirma que a “constelação autobiográfica” está rodeada de certa polêmica, que envolve a questão dos gêneros, pois ela se move entre dois extremos, um, da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia “pura” não existe. A posição de Paul

de Man sintetiza ambas as visões, pois ele indica que “assim como afirmamos que todos os textos são autobiográficos, devemos dizer que por isso mesmo nenhum deles o é ou pode ser” (DE MAN, 1991, p.102).

Já Todorov, em seu texto *Os gêneros do Discurso* (1980), propõe o gênero autobiográfico sob duas perspectivas: a do autor com o narrador e a do narrador com a personagem principal.

Para falar com simplicidade, autobiografia define-se por duas identidades: a do autor com o narrador e do narrador com a personagem principal. Esta segunda identidade é evidente: é a que resume o prefixo “auto-” e que permite distinguir a autobiografia da biografia ou das memórias. A primeira é mais sutil: separa a autobiografia (exatamente como a biografia e as memórias) do romance, mesmo que este seja impregnado de elementos inspirados na vida do autor. (p. 57)

Para Todorov, o gênero autobiográfico se configura como um ato de fala que codifica ao mesmo tempo propriedades semânticas e pragmáticas. Assim, é um gênero que se define pelo ato de narrar, cada vez que alguém decide se relatar.

O criador do conceito de autoficção, Serge Doubrovsky, coloca em xeque a teoria do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, em uma carta escrita ao próprio, ao relatar que havia criado essa noção a partir do “pacto” que Lejeune desenvolvera no *Pacte Autobiographique*. Esse conceito surgiu quando Doubrovsky começou a se perguntar se seria possível um romance que tivesse igualdade entre os nomes do autor, do narrador e do personagem. Lejeune conclui que isso era teoricamente possível, mas que não existia nenhum exemplo empírico.

Em decorrência desse fato, Doubrovsky escreve, em 1977, um romance – *Fils* – justamente com a intenção de mostrar a Lejeune esse “espaço vazio” em seu quadro teórico. Em *Fils*, o narrador tem o nome do autor, apesar de suas peripécias serem fictícias. Doubrovsky chamou seu romance de autoficção.

Para Doubrovsky, a autoficção não é “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto”. (DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 1988, p. 47).

Nancy Huston escreveu alguns textos com tom autobiográfico ou que mesclam as características desse gênero com outros. Em 1990, publica *Journal de la Création*, que narra o período de 12 de fevereiro a 26 de julho de 1988, correspondentes aos 6 últimos meses da segunda gravidez da autora.

Nesse livro, são relatadas as experiências de criação e/ou geração vivenciadas pela mesma no seu período de gravidez. A autora cria uma dupla

narrativa, misturando sua experiência de gravidez com a de outras pessoas: artistas, outras escritoras etc. A narrativa de sua gravidez, quase que um diário, acompanha o crescimento do feto e faz um diálogo, ou não, com o fato de ser mãe e intelectual.

Journal de la Création é essencialmente um ensaio de cunho autobiográfico que se assemelha a um diário íntimo em vários momentos, onde Nancy Huston analisa a relação entre a evolução pela qual passam seu corpo e sua escritura durante a maternidade, ao passar pela desconstrução dos estereótipos, bem como a releitura de uma série de mitos – o de Pigmaleão, sobretudo – e uma crítica das posições femininas dos anos 70 e 80, especialmente a parte da recusa materna, que diz que ser mãe é ser subserviente à figura do masculino. Nesse mesmo texto, Nancy Huston nos narra como foi para ela a experiência de ser mãe e, principalmente, como viver pela segunda vez essa experiência modificou seu processo criativo, ao ver que era possível conciliar a figura de mãe e de escritora.

É através das narrativas sobre a convivência de casais de artistas, intelectuais, etc., que ela nos conta a história de seus próprios pais e chega de forma rápida ao evento marcante de sua infância, quando sua mãe, uma artista, os abandona:

Ma mère se sauve à l'autre bout du monde. Elle n'habitera plus jamais à moins de cinq cent kilomètres des trois enfants qu'elle a faits avec mon père, du moins tant qu'ils seront des enfants. Elle sauve sa peau. Ma myélite était-elle une dernière tentative désespérée pour la faire revenir? Un dernier appel à l'aide? (HUSTON, 1990, p. 222)

Nancy Huston foge desse modelo de mãe que renuncia aos filhos para viver sua própria vida e se aprofunda numa reflexão sobre a maneira de reconciliar seu espírito e seu corpo, sua profissão de escritora e seu status de mãe. Ela não renuncia nem a sua obra e nem a sua vida de mulher. Ao contrário, é a partir de sua gestação que ela constata a mudança de interpretação de diferentes esferas de sua vida, a intelectual e a pessoal. Além disso, tal mudança alimenta seu universo criativo dando-lhe novas perspectivas.

Assim, a gravidez é para ela um momento privilegiado “d’union entre nature et intelligence”, uma possibilidade de reconciliação que permite sair do impasse de “[s]on identité déchirée” (HUSTON, 1990, p. 45) e que lhe restitui sua integridade.

Nancy Huston percebe que as mudanças pelas quais passa seu corpo, influenciam a visão de mundo e o coloca como se fosse um “corpo pensante”.

Je répète, à nouveau incrédule, cette phrase en pensant à toi, l'être dont les menus remuements font ma joie secrète en ce moment, toi qui m'accompagnes et me fais sentir ta présence dans les moments les plus incongrus; je parle et tu es là, et tu me donnes des forces, de l'humour, de la distance, tu ramènes tout à sa juste mesure. (HUSTON, 1990, p. 68)

De certa forma, Nancy Huston se opõe ao objeto de sua admiração. Ela ainda diz que “on peut perdre la maîtrise de son corps et devenir encore plus humain qu'avant [...], ce n'est pas parce que je fais l'amour, ou un bébé, que je deviens moins humaine, sauf à identifier l'humain avec la maîtrise absolue.” (1990, p. 96).

E perto do fim de seu texto, a autora constata que sua “cura” coincide com o fim de sua gravidez e a publicação de seu livro:

Je me sens guérie. Est-ce parce que j'ai parcouru cet itinéraire, cousu ensemble en un patchwork toutes les pièces qui, avant de s'appeler *Journal de la création*, se trouvaient éparpillées çà et là, pans disparates de mon identité déchirée ? Ou bien tout simplement à cause de la grossesse ? (1990, p. 251)

Nos dois textos epistolares de Nancy Huston, há claramente referências autobiográficas, como já mencionado anteriormente. Entretanto, é necessário dizer que esse *tom autobiográfico* é mais presente em *Lettres Parisiennes* (1986), do que em *À l'amour comme à la guerre* (1984). É a proposta do texto que possibilita uma maior presença do gênero autobiográfico em relação a *À l'amour comme à la guerre*.

Por se tratar de um relato da experiência de viver em um país estrangeiro, a recorrência de episódios autobiográficos é muito frequente. Aliás, a carta é um espaço que possibilita essa experiência de escrita.

Um dos pequenos relatos autobiográficos de Nancy Huston existentes em *Lettres Parisiennes* fala justamente de sua primeira experiência de escrever um artigo em francês para a revista *Sorcières*.

C'est Xavière Gauthier qui, en me contactant et en me demandant un texte (on ne parlait jamais d'articles" à *Sorcières*, seulement de "textes") pour le premier numéro de la revue, m'a forcée à oser écrire en français ..., ce que j'ai fait, avec beaucoup de trépidation et de maladresse, mais aussi avec un plaisir que je n'aurais même pas pu imaginer en anglais. (p. 97)

Ou ainda, a autora se lembra da experiência de militante no MLF – *Mouvement de Libération des Femmes* -, através de outra revista ligada ao movimento, a *Histoire d'elles*.

C'est une autre histoire, mon rapport à la politique, ou plutôt mon non-rapport: une histoire qui reste assez énigmatique. *Histoire d'elles*, qui a été pour toi l'unique lieu hors exil, a été pour moi le seul endroit où j'aie aimé entendre parler politique. Je dis bien "entendre parler", je n'en parlais pas moi-même, et ce n'était pas à cause de mon statut d'étrangère – comme tu l'as dit, il y en avait d'autres, d'étrangères, et elles ne se privaient pas de faire résonner les murs avec leurs analyses de la situation en Iran, ou en Allemagne, ou en France ... (p. 98-99)

De política ao cotidiano, outro fato relatado, que de certa forma estabelece ligação com o tema estrangeirismo, é sua viagem à Grécia. Nesse episódio, Nancy Huston nos conta que detestou uma experiência em particular: falar inglês. Para ela, falar inglês e não vivenciar a língua nativa não é um processo identitário genuíno.

En Grèce, j'ai beaucoup parlé l'anglais et j'ai détesté cela, mais pour des raisons différentes: surtout la honte que la langue devenue langue "universelle", celle dont tout le monde (Grecs, Français, Allemands, Russes, Italiens ...) sait baragouiner les quelques mots de base (*hotel, breakfast, fish, museum, Nescafe, hello, good bye, thank you, how much*) se trouve être justement ma langue à moi. Je vais dans le seul pays de l'Europe qui me reste parfaitement étranger, celui dont la culture et la langue me sont le plus opaques, et je me retrouve dans la triste transparence du lexique touristique américain, rendu international par l'hégémonie du dollar. (p. 131)

Aliás, o contato com o estrangeiro sempre foi muito presente na vida de Nancy Huston, desde criança. A autora demonstra ao longo de seus textos uma grande fascinação pelo povo hebreu, tanto que ela escolheu o nome Léa para ser o nome de sua filha. Nesse trecho da carta, ela explica o porquê.

En somme, ce n'est pas un nom latin ou méditerranéen que j'ai choisi, mais un nom juif. Et depuis que je sais qu'ils existent, les Juifs exercent sur moi une fascination qu'il m'est difficile d'expliquer. Je t'ai déjà écrit que mes premières histoires d'amour, je les ai vécues avec des Juifs new-yorkais. Ce sont eux qui m'ont fait connaître le Lower East Side de Manhattan ainsi que le West Bronx; dans le premier quartier habitant surtout des Juifs pauvres et dans le second des Juifs aisés; ceux-ci sont d'ailleurs souvent les parents de ceux-là et viennent leur rendre visite le dimanche ... (p. 142)

Já os relatos autobiográficos em *À l'amour comme à la guerre* são diferentes. Eles servem para a autora se inserir, ou ainda, servir de exemplo aos temas que pretende discutir nas cartas que escreve para seu correspondente, Sam Kinser.

Na *lettre carnavalesque*, ela se lembra de sua visita à Nova Orleans, ao se lembrar do amigo correspondente, pois lá viu o carnaval local. Também há o relato de novos escritos seus, relacionados à maternidade.

Ainsi nous sommes-nous manqués de justesse. Je suis dépitée de n'avoir été ici en février quand tu es venu pour le carnaval: j'aurais aimé voir cela, cette gigantesque et officielle débauche, et surtout la voir avec toi, pour qui c'est à la fois une passion et un objet de travail. Au fond, peut-être est-ce l'une des raisons de notre entente si immédiate: que dans nos têtes la vie et le travail soient absolument soudés. (cela ne t'étonnera pas si je te dis qu'à Paris je suis en train de préparer une série de lettres sur la maternité, tandis que s'enfle, imperceptiblement mais inexorablement, mon propre ventre). (p. 169).

A liberdade de escrita da carta possibilita a Nancy Huston discutir diversos temas em interseção com sua vida pessoal. Em *Lettres Parisiennes*, há a mistura do relato do exílio com sua própria experiência de ser estrangeira. Em *À l'amour comme à la guerre*, é seu relato com a exemplificação do cotidiano que dá voz aos raros momentos autobiográficos do texto em questão.

A questão da autobiografia é múltipla. De um simples relato do cotidiano, ela permite que participemos da intimidade e da construção da vida do autor. No caso da carta, quando há a proposta para publicação, podemos acompanhar o dia-a-dia do autor, por meio de uma narração em ordem cronológica.

Em *Lettres Parisiennes*, como se trata de uma série de cartas de um determinado período de tempo, lemos a narrativa da experiência de uma das correspondentes – Nancy Huston – sobre o fato de ser uma mulher estrangeira em adaptação a uma nova cidade. Por detrás disso, há uma estratégia editorial, que faz com que essas cartas possuam essa temática, talvez para atrair o público e dar mais credibilidade às mesmas.

3.2 Ensaio

O termo “ensaio” derivou do latim *exagium*, que era um antigo dispositivo de medida. Já na literatura, é um tipo de reflexão que explora um assunto específico, de acordo com a ótica de um determinado autor. É um texto literário que pode ser breve ou longo, didático ou poético, que expõe diversas ideias sobre um tema específico. Pode ser também a defesa de um ponto de vista, sem ser pautado em normas ou formalidades como documentos e/ou provas empíricas e dedutivas de cunho científico. O ensaio assume a forma livre e assistemática sem um estilo definido.

Geralmente, o ensaio possui a voz do autor e é esse gênero que faz a passagem dessa voz textualmente. O ensaio eclodiu na Europa no século XIX e na primeira metade do século XX.

No século XVI, um texto se torna um divisor de águas para o gênero, os *Ensaio*s, de Montaigne. Ele começou a ser escrito em 1572, continuando até o ano de seu falecimento. Essa obra nos apresenta uma temática vasta, cujas reflexões são sobre a vida do próprio autor e sobre a sociedade. *Ensaio*s é um texto único, já que não é somente a narrativa da vida de um simples homem, mas como essa vida foi construída e a ótica do autor. Os *Ensaio*s opõem-se ao sistema filosófico vigente: Montaigne busca a realidade da condição humana, por meio da observação do seu cotidiano e dos outros.

De um ponto de vista formal, os *Ensaaios* realizam uma síntese harmoniosa entre o diálogo e a carta. Montaigne também admite que somente a ausência de destinatário o fez recusar a forma epistolar. Diferentemente dos autores e estudiosos que o antecedem, Montaigne prefere criar um gênero inédito, que tem necessidade somente de si, ao invés de se estender para um correspondente imaginário e em considerações de fundo retórico, próprias da carta.

No capítulo do livro *Notas de Literatura*, intitulado *O ensaio como forma*, quatro séculos mais tarde, Adorno discorre sobre o ensaio como gênero e suas implicações como tal. Para o autor, o ensaio não possui começo e nem fim, isto é, não possui um *propósito*. Ele ainda diz que o ensaio possui autonomia estética, não tem uma forma específica: “o ensaio se diferencia da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. (ADORNO, 2003, p. 18).

Ele ainda diz que o ensaio nasce justamente da crítica feita à forma textual existente. “Em relação ao procedimento científico e sua fundamentação filosófica enquanto método, o ensaio, de acordo com sua ideia, tira todas as consequências de crítica ao sistema.” (*Ibid*, p. 24).

Para Adorno, o ensaio “não segue as regras do jogo da teoria e da ciência autorizadas, segundo as quais a ordem das coisas seria a mesma que a ordem das ideias” (*Ibid*, p. 25), isto é, ele não tem uma fórmula definida pela teoria textual. O gênero ensaio, para o autor, não possui uma forma fechada, dedutiva ou ainda indutiva, ele é livre por si só. Sobre isso ele diz que:

O ensaio suspende ao mesmo tempo o conceito tradicional de método. O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa. O ensaio lida com esse critério de maneira polêmica, manejando assuntos que, segundo as regras do jogo, seriam considerados dedutíveis, mas sem buscar a sua dedução definitiva. (*Ibid*, p. 27)

Adorno ainda diz que o ensaio se recusa a definir-se ou a definir conceitos. O ensaio, antes de tudo, abandona a padronização da forma.

O ensaio em contrapartida, incorpora o impulso antisistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo sem cerimônias e “imediatamente” os conceitos, tal como eles se apresentam. Estes só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si. (*Ibid*, p. 28)

O ensaio é, antes de tudo, uma grande conciliação entre o cânone e a liberdade de escrita.

O ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional. Mais aberto na medida em que, por sua disposição, ele nega qualquer sistemática, satisfazendo a si mesmo quanto mais rigorosamente

sustenta essa negação [...] O ensaio é também mais fechado, porque trabalha enfaticamente na forma da exposição. (*Ibid*, p. 37)

Com relação ao escritor, Adorno diz que a escrita no ensaio é fluida, sem pretensões. Ele faz do ensaio um espaço representativo de seus pensamentos por meio dessa mesma escrita.

O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desembranhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando em virtude de sua forma, a memória desse processo. O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo, sem entretanto, como forma refletida, simplesmente imitá-la, ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método. (*Ibid*, p. 30)

Já Jean Starobinski, no texto *Peut-on définir l'essai?*, começa fazendo as seguintes perguntas:

Recevoir le Prix Européen de l'Essai m'oblige à une interrogation; peut-on définir l'essai, une fois le principe admis que l'essai ne se soumet à aucune règle? Quel pouvoir attribuer à cette forme d'écriture, quels en sont, tout compte fait, les conditions, les devoirs, les enjeux? (STAROBINSKI, 2003, p. 165)

Ainda para o mesmo autor, o ensaio deve ser comparado a um “exame de abelhas”, devido à possibilidade de temas que um ensaio pode abordar e da forma como o autor pode tratar esses temas.

Jean Terrasse, no livro de 1977, intitulado *Rhétorique de l'essai littéraire*, afirma que em toda forma de discurso, inclusive no discurso literário, há a implicação da existência de um remetente e de um destinatário. O autor ainda diz que o que há de singular na posição do escritor, é que ele se dirige a uma pessoa de quem ele não espera, a princípio, resposta. Ele “esquece” ou “acredita esquecer”, às vezes, que se escreve para um leitor. Tal atitude é constante nos poetas, que buscam essencialmente a expressão de suas emoções. Em uma carta voltada para a publicação se percebe o mesmo princípio de Terrasse. Escreve-se livremente, sem saber quais são as múltiplas interpretações que pode ter o leitor, o que de certa forma ocorre com a carta – pública, de preferência.

Diferentemente dos autores de outros gêneros, o ensaísta não é objetivo. O ensaio é o produto de uma tensão entre dois desejos aparentemente contraditórios: descrever a realidade tal como ela é e impor um ponto de vista sobre a mesma. O ensaísta tenta conciliar o seu *eu* e o *para si* e reivindica a “práxis” como condição da manifestação do ser. Para ele, o real só existe como experiência. O ensaio participa incontestavelmente da literatura e sua retórica faz o leitor participar de uma

experiência global na qual a realidade é percebida como literatura: ela o integra ao contexto do qual o autor decidiu dizer alguma coisa, estando ele mesmo engajado.

Nancy Huston escreve um ensaio no qual ela se propõe a expor e analisar a obra de Simone de Beauvoir. Simone de Beauvoir foi a companheira de Jean-Paul Sartre, grande teórica existencialista e autora do *Deuxième Sexe*, livro publicado em 1949, que nos anos seguintes serviu de alicerce às teorias e, principalmente, ao movimento feminista nos anos posteriores a sua publicação, especialmente nos anos 70 e 80. Além do *Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir escreveu outras obras que mereceram grande destaque, tais como *Mémoire d'une jeune fille rangée* e *La Cérémonie des Adieux*, de cunho autobiográfico, tratando de sua juventude e velhice respectivamente.

O interessante desse ensaio – *Les Enfants de Simone de Beauvoir* – é a análise feita por Nancy Huston das obras de Simone de Beauvoir. É uma releitura das obras de uma intelectual por outra intelectual, permitindo uma releitura dos conceitos elaborados por Simone de Beauvoir na metade do século XX. Concordando ou discordando de Beauvoir, Nancy Huston é inegavelmente herdeira dessa herança cultural feminina estabelecida a partir da autora existencialista.

A primeira parte começa justamente fazendo uma comparação de seu relacionamento atual com o relacionamento de Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Nancy Huston é casada com o intelectual Tzvetan Todorov. A importância disso para Nancy Huston é justamente em seu processo criativo, tal qual ocorreu com Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre.

Et puis, bien sûr, il y avait le couple formidable qu'elle formait avec Jean-Paul Sartre: deux monstres de génie qui ont témoigné cinquante ans durant d'un amour et d'un respect incontestable l'un pour l'autre, même si lui a profité plus souvent qu'elle de la liberté sexuelle dont ils s'étaient dotés d'un commun accord ... (HUSTON, 1995, p. 77)

Ao analisar as obras de Simone de Beauvoir, obviamente a primeira a ser analisada é aquela que lhe deu reconhecimento na Europa e, posteriormente, reconhecimento mundial: *Le Deuxième Sexe*. Huston salienta a mudança de opinião de Simone de Beauvoir sobre o movimento feminista, tanto francês como mundial. Nancy Huston afirma que Beauvoir ficou contente ao ver que o movimento saiu da “periferia intelectual” para estar em evidência na sociedade.

Entre 1949, date à laquelle fut publié *Le Deuxième Sexe*, et 1970, date qui marque la renaissance du féminisme en France, Beauvoir a changé d'avis au sujet de la lutte des femmes; [...] Dans une interview récente, par exemple, elle a déclaré (je cite de

mémoire): “Le néo-féminisme n’est pas du tout mort, il se porte très bien; il s’est égaré pendant un moment dans l’impasse de la Différence mais maintenant il s’en sort. (HUSTON, 1995, p. 78)

Outra observação pertinente feita por Nancy Huston é a “recusa beauvoiriana” pelo modelo feminino convencionado pela sociedade. Vale salientar que nem toda a recusa feita por Beauvoir é acatada por Nancy Huston, como por exemplo, não ser mãe:

Tantôt mère et tantôt prostituée, le “castor” était tout ce que Simone de Beauvoir n’était pas. Elle a refusé l’un et l’autre des modèles séculaires de la féminité: ni maman, ni putain, elle a imposé au “castor” un nouveau sens, le forçant à désigner une nouvelle manière d’être femme ... Même si le mot lui-même et tous les adjectifs qui l’affublent restent masculins. (HUSTON, 1995, p.81)

O primeiro romance autobiográfico de Simone de Beauvoir que Nancy Huston se propõe a analisar no ensaio é *Mémoires d’une jeune fille rangée*. Nessa autobiografia, Simone de Beauvoir descreve sua vida aos 21 anos, de sua infância até o ingresso na faculdade de filosofia em 1929. Ela descreve sua educação em uma família burguesa decadente, onde ela deveria obedecer a tudo que lhe era ordenado por sua mãe. Ela é movida por uma vontade de engajamento social e filosófico e pelo desejo de escolher seu destino, de se tornar alguém por suas próprias escolhas. Ela se orienta em direção à filosofia e trabalha com determinação, o que lhe renderá o apelido de “castor”.

Nancy Huston insiste que é nesse livro que Simone de Beauvoir já demonstra desde jovem sua recusa pelo arquétipo inferiorizado da mulher. Tal simbologia que é recusada por Simone de Beauvoir e é igualmente recusada por Nancy Huston.

Toute petite, en effet, elle s’est aperçue qu’“ une mère de famille est toujours flanquée de son époux: mille tâches fastidieuses me parurent si pesantes que je renonçait à avoir des enfants à moi; ce qui m’importait, c’était de former des esprits et des âmes: je me ferai professeur, décidai-je”. (BEAUVOIR, 1949 *apud* HUSTON, 1995, p. 81)

Nancy Huston discorre sobre a questão do aborto, que até hoje é um forte ponto de discussão. No âmbito das discussões feministas, que ultrapassam a literatura, há diversos pontos de vista, sendo eles contra ou favor.

Nancy Huston opina:

Soit, ce sont des questions extrêmement importantes, surtout en 1949, quand l’avortement était illégal et la contraception très insuffisante; il n’en reste pas moins que donner la priorité, dans un chapitre sur la maternité, au refus de la maternité reflète d’une manière peut-être excessive les choix personnels de l’auteur. La grossesse, quant à elle, est représentée dans ce même chapitre sous des traits presque exclusivement négatifs. (*Ibid*, p. 83)

Para ratificar o que afirma no ensaio, Nancy Huston cita o trecho do *Deuxième*

Sexe, que trata precisamente sobre essa questão, tendo assim duas visões de tempos diferentes de um tema importante para o feminismo e conseqüentemente para literatura de expressão feminina:

Simone de Beauvoir affirme que “celles qui traversent le plus facilement l'épreuve de la grossesse, ce sont d'une part les matrones totalement vouées à leur fonction de pondeuses [sic], d'autre part les femmes viriles qui ne se fascinent pas sur les aventures de leur corps [...]: Mme de Staël menait une grossesse aussi rondement qu'une conversation” (*Ibid*, p. 83)

Nancy Huston traça um paralelismo muito interessante entre os acontecimentos da vida de Simone de Beauvoir e seus livros, sejam eles de cunho autobiográfico ou não. Ela tenta correlacionar juventude, vida adulta e a morte de pessoas próximas. Há total pertinência na tentativa dessa correlação, pois o romance *Une mort très douce* é justamente sobre a reflexão do papel de sua mãe, bem como o relato da cerimônia de sepultamento. Em *La force de l'âge*, há um capítulo sobre a perda de seu pai.

Sobre a própria Simone, há o relato autobiográfico *Mémoires d'une jeune fille rangée*, que trata sobre sua juventude, *Lettres à Nelson Algren*, um romance póstumo organizado por sua filha adotiva baseado nas cartas enviadas a Nelson Algren, seu companheiro, e *La Cérémonie des Adieux*, onde Simone de Beauvoir conta sua relação com Jean-Paul Sartre em um misto com outro relato, o sepultamento de seu grande companheiro intelectual.

Alors que Beauvoir consacre un livre entier (*Une mort très douce*) à la désintégration du corps de sa mère, elle résume en un seul paragraphe de *La Force de L'âge* la disparition de son père, qui s'est pour ainsi dire volatilisé. Il n'empêche que le temps passé. Simone de Beauvoir est devenue vieille (ele a publié un livre sur *La Vieillesse*), Sartre est mort (elle a publié *La Cérémonie des adieux*); finalement, elle est morte elle aussi; et c'est désormais à nous de prolonger sa tentative courageuse, folle, passionnée et pathétique pour comprendre qui ele était. (*Ibid*, p. 87)

No fim do ensaio, há uma comparação entre um fato importante de sua vida em relação à vida de Simone de Beauvoir: a maternidade. Vale salientar que é um ponto de difícil discussão ao longo dos romances de Nancy Huston, tanto que há como marco os romances que são escritos antes e após a sua maternidade. Já Simone de Beauvoir optou, conforme diz a própria Nancy Huston por não ser mãe, dando ênfase a sua vida como intelectual e escritora:

Si, pour ma part, j'ai été frappée par les thèmes du temps et de l'anti-maternel chez Beauvoir, c'est que j'ai longtemps eu des obsessions identiques. Moi non plus, je ne voulais pas d'enfants; c'est un choix qui fut mien et que j'ai défendu avec tant de fougue que je le respecterai toujours. La liberté plus grande du célibataire et surtout de la célibataire est incontestable. Le temps dont elle dispose – pour travailler, voyager et s'instruire – est objectivement, quantitativement, plus important que le temps d'une mère. Mais je me suis aperçue que malgré tout, le temps avait tendance

à passer, et que je n'aimais pas sa manière de le faire. J'avais beau le mesurer, le distribuer, et m'efforcer d'en profiter au maximum, je ne réussissais pas à le mater, à l'immobiliser; il me glissait quand même entre les doigts. (*Ibid*, p. 87)

Como uma intelectual feminina contemporânea, Nancy Huston espelha-se na figura da intelectual de Simone de Beauvoir, postulando suas reflexões acerca de seus livros e ensaios filosóficos nesse ensaio crítico.

Observemos as cartas de Nancy Huston em *A l'amour comme à la guerre*: onde podemos dizer que termina uma carta e começa um ensaio? Há como determinar essa fronteira? Se em *Lettres Parisiennes* as cartas possuem um valor autobiográfico, nesse outro texto epistolar possuem um valor ensaístico, buscando reler a *condição feminina* pelo viés do mito e do arquétipo.

Segundo Carl Gustav Jung, no livro *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, um arquétipo é um tipo de representação imagética, a priori, enraizada profundamente no inconsciente coletivo do homem, que se projeta em vários aspectos da vida humana, como sonhos, narrativas e mesmo na literatura. Jung explica que “no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - *primordiais*, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos”. (JUNG, 2000, p. 16)

O autor ainda supõe que as “imagens primordiais”, um sinônimo para arquétipo, originam-se de uma constante repetição de uma mesma experiência, que ocorre durante gerações. São as tendências formadoras e imperceptíveis do símbolo. Anteriores e mais amplos que a consciência do ego, os arquétipos criam imagens ou visões que balanceiam alguns aspectos da atitude consciente do ser. Eles são como centros autônomos que podem produzir, de geração em geração, a repetição e a evolução dessas mesmas experiências. São partes formadoras da psique, não podendo ser isolados da mesma. Entretanto, mesmo sendo parte de um todo, cada arquétipo constitui uma unidade que pode ser apreendida de maneira intuitiva.

Porém, é importante frisar que os arquétipos não têm formas fixas ou definidas. Jung nos diz que

Nenhum arquétipo pode ser reduzido a uma simples fórmula. Trata-se de um recipiente que nunca podemos esvaziar, nem encher. Ele existe em si apenas potencialmente e quando toma forma em alguma matéria, já não é mais o que era antes. Persiste através dos milênios e sempre exige novas interpretações. Os arquétipos são os elementos inabaláveis do inconsciente, mas mudam constantemente de forma. (*Ibid*, p.179)

Um arquétipo atrai para si experiências relacionadas ao seu tema. Ele poderá, dessa forma, tornar-se consciente por meio dessa associação dessas experiências associadas. Arquétipos tais como a Morte, o Herói, o Si-mesmo, a Grande Mãe e o Velho Sábio são exemplos de algumas das numerosas imagens primordiais existentes no inconsciente coletivo.

Com relação ao mito, Jung verificou que além de elementos frequentemente relacionados à psique, como os sonhos, os arquétipos do inconsciente coletivo são também expressos por meio das narrativas, destacando e estudando especialmente o conto de fada e o mito: "Nos mitos e contos de fada, como no sonho, a alma fala de si mesma e os arquétipos se revelam em sua combinação natural, como formação, transformação, eterna recriação do sentido eterno. (*Ibid*, p.214).

A questão mítica em *À l'amour comme à la guerre* é construída em um diálogo nas cartas que tendem a ser um ensaio, acima de tudo. Utilizando na maioria das vezes arquétipos femininos, Nancy Huston faz um quadro comparativo das figuras míticas com situações da sociedade atual, como a guerra, o amor, as figuras masculina e feminina etc. Brigitte Diaz (2006) afirma que por ser um "genre infidèle à lui-même", a carta possibilita ao escritor mesclar gêneros constantemente.

Les grandes correspondances sont celles qui, précisément, ébranlent ces paradigmes réducteurs et montrent que la lettre a été, et depuis longtemps, l'outil privilégié d'une écriture de la dissidence; qu'elle fut de tout temps le véhicule de prédilection de ce qu'on appellera ici une pensée nomade – pensée de soi, de la cité ou de la littérature – qui ne saurait se satisfaire des enclos génériques qu'on lui réserve habituellement: mémoires, roman, poésie, pamphlets... (DIAZ, 2002, p.65)

Como exemplo da utilização das cartas como ensaio, podemos citar a correspondência entre Adorno e Walter Benjamin, no período de 1928-1940. Nessa correspondência, o leitor encontra um dos mais importantes documentos sobre a história intelectual do século XX. A correspondência entre Theodor Adorno e Walter Benjamin esclarece embates a respeito do destino do pensamento dialético, bem como expõe com clareza a saga dramática dos intelectuais alemães diante do nazismo.

A maioria dessas 121 cartas, as mais longas por sinal, foram escritas por Adorno. Consistem em críticas, bem como em comentários aos ensaios de Benjamin. Dessa forma, a leitura dessas correspondências é de suma importância para a compreensão do pensamento de Walter Benjamin.

Nessas cartas, se há o relato dos episódios em que ambos possuíam ideias semelhantes, há também os relatos dos episódios em que os dois autores entram

em atrito. Quando Benjamin escreve o ensaio “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, Adorno faz uma crítica ferrenha, na qual pede conceitos melhor embasados sobre a *modernidade*. Com essa crítica, Benjamin reviu algumas vezes esse ensaio, o que possibilitou que ele fosse aceito pelo antigo Instituto de Frankfurt, que financiava sua vida no exílio em Paris, de onde provinha sua fonte de renda. Caso fosse recusado, ele a perderia.

Já mencionamos exemplos arquetípicos na seção intitulada “A guerra” nesta dissertação: a deusa Atena e suas implicações como figura da guerreira feminina. Outro exemplo mítico utilizado por Nancy Huston para tratar sobre as consequências da guerra é o da deusa Afrodite. Afrodite é a deusa do amor, da beleza, e da sedução feminina. Seu principal atributo era um cinto que fazia com que ninguém resistisse a seus encantos e um enorme colar de ouro. Ela possui duas origens, de acordo com os autores da Antiguidade: Hesíodo a faz nascer do esperma de Urano que caiu no mar, formando uma espuma. Tal fato explicaria o nome de Afrodite, derivado de *afros*, “espuma” em grego. Homero a considerava filha de Zeus com a oceânide Dione.

Seu casamento olímpico foi com o deus Hefesto. Ela, no entanto, o traía com Ares e, enquanto faziam amor, seu servo Aléctrion vigiava para que o Sol não os delatasse. Um dia, o servo dormiu e o Sol viu tudo, contando para Hefesto. O ferreiro divino armou uma rede invisível em sua cama. Quando fingiu sair, Ares chegou e ao deitar-se com Afrodite, a rede prendeu os dois. Hefesto chamou os deuses para contemplar o casal de amantes, presos vexatoriamente na rede. Ares puniu Aléctrion, transformando-o em galo. É por esse motivo que o galo canta ao nascer do Sol. Afrodite amaldiçoou o Sol e muitos dos seus descendentes sofrerão paixões insanas – Medeia, Circe e Pasífae.

É do conhecimento de todos os vários casos de Afrodite com deuses e mortais. Com Ares, Afrodite gerou Fobos e Deimos e a bela Harmonia. Com o deus Hermes, Hermafrodito, um jovem que se apaixonou por uma ninfa e pediu aos deuses que os fundissem num só corpo. Com o troiano Anquises, gerou o herói Enéias, que os romanos mais tarde fariam seu ancestral.

No caso de *À l’amour comme à la guerre*, Nancy Huston utiliza a relação de Ares e Afrodite para explicar os frutos da violação causadas pela guerra à população local, especialmente em relação às mulheres. Ela compara os homens, ou melhor, os soldados a Ares, questionando o porquê deles perderem a razão enquanto

combatentes, a ponto de atacarem e violarem outros seres humanos. Lembremos-nos que Ares como deus da guerra é feroz e desmedido.

Além disso, ela compara os filhos dos dois deuses em duas instâncias. A primeira é no impacto psicológico causado por um exército mais poderoso em um país fraco, e os filhos gerados da violação das mulheres pelos soldados das tropas invasoras. Ela ainda sugere que dos encontros da guerra com o feminino, pode haver filhos ruins na maioria dos casos, com algumas exceções.

Ce n'est pas impossible, mais à ce moment-là il faudrait expliquer pourquoi la solution choisie est celle de l'amour illicite: pourquoi les hommes abandonnent subitement leur obsession de la lignée et se mettent à engendrer des fils de pute. (Je pense aux milliers de bâtards laissés au Vietnam par les Américains; aux certaines de milliers d'humains vivant aujourd'hui qui sont les rejetons d'un viol de guerre). Il ne faut pas oublier, en effet, que les amours d'Arès et d'Aphrodite sont *fécondes*. Dans certaines légendes, au lieu de l'Éros (Cupidon), ils engendrent deux garçons qui ont pour nom la Peur (Phobus, Deimus) mais également une fille qui s'appelle ... Harmonia. (HUSTON, 1982, p. 49)

Observemos a ênfase na palavra *fécondes*. Tal qual os frutos da guerra, os filhos de Ares e Afrodite são bons e ruins. O medo gerado pela guerra e a bela miscigenação provocada pelo encontro das culturas – conquistadora e conquistada – são exemplos dos “filhos” dos deuses.

Na *Lettre Carnavalesque*, Nancy Huston discute o episódio da disputa das Ilhas Malvinas, uma guerra entre Argentina e Inglaterra pela posse nas ilhas de mesmo nome, na costa argentina. O conflito aconteceu durante os anos 80 sob o governo da ditadura militar argentina e da primeira mulher a governar o Reino Unido, Margaret Thatcher.

Uma mulher, mesmo que indiretamente comandando uma nação e seu exército, nos remete ao mito de Hipólita, a rainha das amazonas. Ela era filha de Ares e da rainha Otrera. Ela aparece no ciclo mítico de Hércules, quando ele realiza seu nono trabalho, que é obter o cinturão da rainha das amazonas. Para isso, ele navega até o ponto Euxino, na cidade de Temíscira, onde ficava o palácio das amazonas. Ele exigiu que lhe entregassem o cinturão, mas como as amazonas negaram, começou então o combate. A maioria das amazonas fugiu ou foi morta e sua raça exterminada. As amazonas que foram feitas cativas foram poucas: Antíope foi dada como despojo de guerra a Teseu, e Melanipe foi libertada em troca do cinturão como preço do seu resgate, pois era irmã da rainha. Em algumas versões do mito, Hipólita foi morta nesta ocasião, ou casou-se com Teseu em vez de Antíope.

Margaret Thatcher teve uma postura enérgica na época e, por sua determinação nesse e em outros episódios, principalmente no campo econômico, recebeu o apelido de *dama de ferro*.

L'Angleterre contre l'Argentine, c'est, entre autres choses, Margaret Thatcher contre le général Galtieri: un chef d'État femme contre un chef d'État homme. Ce n'est pas pour autant, il s'en faut de beaucoup, la vulnérabilité contre la force. Pour le prouver, les journalistes nous rappellent dans chaque article le surnom "bien mérité" du Premier ministre britannique: la Dame de Fer. [...] Les femmes chefs d'État, c'est-à-dire celles qui sont susceptibles de faire des déclarations de guerre, d'entraîner leur pays dans un conflit armé avec un autre pays, sont l'éternel alibi de ceux pour qui la guerre n'a rien à voir avec le sexe. [...] Or, le fait qu'une femme puisse devenir chef d'État ne change rien à la virilité de la mise en scène guerrière (HUSTON, 1984, p.170)

O curioso desse trecho é que a causa da guerra não são os desejos de um homem e nem de uma mulher, e sim os interesses político-econômicos de uma nação. No caso, quem os representa, dada a conjuntura da época é a primeira mulher chefe de estado da Inglaterra, como bem evidencia Nancy Huston.

Nesse arquétipo, temos a figura de Sansão e Dalila. Nesse arquétipo há a representação da perda da força física masculina por causa de uma mulher. No mito bíblico, Sansão distinguia-se por ser portador de uma força sobre-humana. Subjugava facilmente seus inimigos e produzia feitos inalcançáveis por homens comuns, como rasgar um leão novo ao meio, enfrentar um exército inteiro e matar uma multidão de filisteus (depois de descobrir que fora enganado) para pegar suas roupas, pagando uma aposta.

De acordo com o texto bíblico, Sansão apaixonou-se por Dalila, uma mulher do povo filisteu, a qual o traiu entregando-o aos chefes de sua nação, depois de saber sobre os seus cabelos, que eram a fonte de sua força sobre-humana. Após ser cegado pelos filisteus, Sansão passou à condição de escravo e morreu sacrificando-se para se vingar de seus inimigos, após ter clamado a Deus pela restituição de sua força para um último e definitivo ato.

Nas *Lettres Matricielles*, a comparação do mito de Sansão e Dalila acontece com outro arquétipo de nossos dias: o super-homem. Se Sansão perde a força por artimanhas de Dalila, Clark Kent perde seus poderes por "artimanhas de Afrodite", deve abdicar de seu lado "super-homem" para ficar com Lois Lane.

La croyance que le contact avec le monde féminin empêcherait les hommes de se battre est si profondément ancrée dans nos têtes que nous en oublions de nous demander pourquoi les hommes se battent. Et le Complexe de Samson se trouve ailleurs que dans l'armée; il est présent partout où les hommes doivent se montrer forts; il est rabâché par les médias, non seulement dans les produits culturels que l'on fait avaler aux "masses" (dans Superman II, Clark Kent doit renoncer à tous ses pouvoirs surhumains s'il veut épouser Lois Lane), mais dans les commentaires les plus banals des exploits héroïques contemporains. (*Ibid*, p.218)

É válido ressaltar que é a mulher, o lado feminino, que faz o homem perder sua “masculinidade”, pelos mais variados motivos.

Ao longo da evolução do ensaio, sua aplicabilidade está em constante mudança. Vimos com o criador do gênero, Montaigne, que ele permite duas coisas: a pluralidade de temas e de espaço de escrita. Além disso, alguns gêneros literários podem se comportar como o ensaio, como por exemplo, a carta. Com isso, temos que o espaço de escrita da carta pode se comportar da mesma forma.

Em *À l'amour comme à la guerre*, cada carta escrita por Nancy Huston é de certa forma um ensaio. Cada uma delas se propõe a falar livremente sobre as manifestações da guerra e do amor na sociedade, em um diálogo com as cartas do outro correspondente, Sam Kinser.

CONCLUSÕES

A dissertação percorreu um longo caminho durante esse tempo de pesquisa. Para começar, foi necessário investigar o que era a carta e, principalmente, para que ela servia desde a Antiguidade até nossos dias, isto é, quais as mudanças que sofreu para que se tornasse um gênero.

Na Antiguidade clássica, vemos que já há uma diferenciação de uso, conforme é mostrado ao longo do capítulo *Carta Ontem e Hoje*. Nesse capítulo, há o histórico da evolução da carta, juntamente com as mudanças ocorridas ao longo do tempo de sua forma e utilização. Também acompanhamos o surgimento e a evolução dos principais romances epistolares nos séculos XVII e XVIII. Vimos também os principais estudos e escritores epistolares que foram importantes para o estabelecimento da carta como meio de escrita literária.

Também averiguamos a importância dos relatos de vida dos autores nas cartas do nosso *corpus*, pois esses relatos são, várias vezes, o ponto de partida para análises mais abrangentes sobre a mesma temática. Em *Lettres Parisiennes*, por exemplo, Nancy Huston nos proporciona uma visão diferenciada do estrangeirismo, a partir de sua experiência pessoal que é comparada a de outros estrangeiros e estrangeiras, o que amplia o espectro de análise. Já em *À l'Amour comme à la Guerre* podemos observar outra perspectiva. Nas cartas de Nancy Huston, a maior parte da discussão é centrada nas consequências da guerra na sociedade ocidental moderna, a partir da ótica da autora que é marcadamente feminina

Ao focarmos no que é comum aos dois textos epistolares, há uma série de temas que são comuns também a outros escritos da autora. O primeiro exemplo é a condição feminina e como ela se apresenta na sociedade ocidental moderna, dando enfoque, principalmente, à questão da prostituta. Existem ainda outros aspectos que se tornam evidentes dentro do campo do feminino, tais como a maternidade, um tema extremamente debatido por Nancy Huston.

Outros temas que são mais abrangentes, mas que tocam, e bastante, na questão do feminino são a guerra e o estrangeiro, pois com relação ao primeiro existe uma discussão das implicações no masculino e no feminino e no segundo o que é ser imigrante, mesmo que seja uma imigração voluntária.

A escolha do gênero carta e sua realização no *corpus* estudado também mereceu destaque em nosso percurso. Partimos da questão evidente e que continua suscitando respostas diferenciadas: o que é um gênero literário, e como podemos defini-lo? Após uma análise sobre o histórico da questão chega-se à conclusão de que o gênero não deve ser definido, ele está no que se chama de “horizonte de expectativas”, em constante mudança, sendo definido pelos estudiosos do presente.

Embora a troca de cartas seja previamente combinada, há em *Lettres Parisiennes* o registro quase que diário dos fatos, acabando por se configurar quase em uma autobiografia.

Em *À l'Amour comme à la Guerre*, a questão do registro da temporalidade não é exatamente o mais importante, e sim as temáticas debatidas nas cartas. Elas assumem uma extensão tão grande que acabam de aproximando de um longo debate, tal como um ensaio.

Na atualidade, a carta não perdeu sua utilização principal, transformou-se. Ao deixar de ter sua utilização primeira, tornou-se um novo meio para os escritores e romancistas porem em evidência suas vozes em contato direto com o leitor, como no caso de Nancy Huston. Na verdade, a autora escreve cartas que incorporam características de outros gêneros, sem perderem a forma da carta. Nesse sentido, contribuem para a variedade de gêneros e suas releituras que podemos observar na obra da escritora.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. O Ensaio como forma. In: *Notas de Literatura 1*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34. 2003. p.15-45.

ALBERTI, Verena. Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito como narrativa. *Revista Estudos Históricos, Viagem e Narrativa*, v. 4, n.7, 1991, p. 66-81.

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico – Dilemas da Subjetividade Contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1977

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-32. (Obras escolhidas, v.1)

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. t.1,2 e 3

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. de Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad.de Maria de L. Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CHANTER, Tina. *Gênero: conceitos-chaves em filosofia*. Trad.de Vinícius Figueira. Porto Alegre: Artmed, 2011.

CORBIN, Alain. *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*. Paris: Aubier, 1978.

DIAZ, Brigitte. *L'épistolaire ou la pensée nomade*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

DÍAZ, Gwendolyn. *Mujer y poder en la literatura argentina: relatos, entrevistas y ensayos críticos*. Trad. de Cristina Piña. Buenos Aires: Emecé, 2009.

DUCHÊNE, Roger. *Chère Madame de Sévigné*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *Naissance d'un écrivain, Madame de Sévigné*. Paris: Arthème Fayard, 1996.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. Montaigne, Rousseau, Barthes. In: *Derives Autobiográficos, A atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU;Ed. PUC-Rio, 2009, p. 119-151

ESTEVEVES, Antonio R. ; MILTON, Heloisa. Narrativas de extração histórica. In: CARLOS, Ana Maria ; ESTEVES, Antonio R. (Org). *Ficção e história: leitura de romances contemporâneos*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2007.p. 9-28.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Folie*. Paris: Gallimard, 1961.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Desconversa*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

GUARDIA, Sara Beatriz (Ed). *Mujeres que escriben en América Latina*. Peru: Centro de estudios de la mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL), 2007.

GUARINO, Angelina. *La réinvention de la maternité dans l'oeuvre de Nancy Huston*. Québec. 2009. Disponível em:
<<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/3670>>. Acesso em: 07out.2012

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

_____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

HAMBURGER, Kate. Introdução: Conceito e tarefa de uma lógica da arte literária. In: *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 1-15.

HANCIAU, Nubia Tourrucô Jacques. A feiticeira: personagem histórica e ficcional das Américas de língua francesa. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 2, n. 13, p.437-456, 2005. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid>. Acesso em: 13 ago. 2012

_____. La sorcière chez Nancy Huston: De l'ancien au nouveau monde. *Interfaces Brasil/Canadá*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p.119-128, 2002. Disponível em: <www.revistabecan.com.br/.../1182....> Acesso em 11 ago. 2012.

_____. O universo da feitiçaria, magia e variantes. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p.75-85, 2009. Disponível em:
<revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/.../4754>. Acesso em 11 ago. 2012.

HELISINGER, Eliane. La prostitution et la police des moeurs au XVIII^e siècle à Paris. *Mappemonde* 88/2, p. 40-44. Disponível em:
<<http://www.mgm.fr/PUB/Mappemonde/M288/p40-44.pdf>> Acesso em 17 jul. 2012

HUSTON, Nancy. *Mosaïque de la pornographie*. Paris: Gonthier. 1982

_____. *À l'amour comme à la guerre – Correspondance*. Paris: Seuil, 1984.

_____. *Lettres Parisiennes: autopsie de l'exil*. Paris: Bernard Barrault, 1986.

_____. *Journal de la création*. Paris: Seuil, 1990.

_____. *Cantique des plaines*. Arles: Actes Sud; Montréal: Leméac, 1993.

_____. *La virevolte*. Arles: Actes Sud; Montréal: Leméac, 1994.

HUSTON, Nancy. *Tombeau de Romain Gary*. Arles: Actes Sud; Montréal: Leméac, 1995.

_____. *Désirs et Réalités*. Arles: Actes Sud; Montréal: Leméac, 1996.

_____. *L'empreinte de l'ange*. Arles: Actes Sud; Montréal: Leméac, 1998.

_____. *Prodige*. Arles/Montréal: Arles: Actes Sud; Montréal: Leméac, 1999.

_____. *Âmes et Corps*. Arles: Actes Sud; Montréal: Leméac, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes. 2000.

LACLOS, Choderlos de. *Les liaisons dangereuses*. Paris: Gallimard, 2001.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996

JOBIM, José Luís. *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Caetés; EdUERJ, 2012.

LOPES FILHO, João S. ; CARVALHO, Fred M. de. *Olimpo: os deuses da Grécia*. Rio de Janeiro: Litteris. 1999.

MACÉ, Marielle. *Le temps de l'essai – Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*. Paris: Belin. 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. Cenografia epistolar e debate público. In: POSSENTI, S. ; SOUZA E SILVA, M. C. P. (Org.) *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008.

MARÍN, María Adriana Velasco. La crítica feminista, el dedo en la llaga o el cuestionamiento al canon literário. In: *Mujeres que escriben en América Latina*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2007.

MIRANDA, José Américo. Romance e história. In: BOËCHAT, Maria Cecília Bruzzi et al. *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE; UFMG, 2000. p.17-25.

MOLLOY, Silvia. *Vale o escrito. A escrita autobiográfica na América Latina*. Chapecó, SC: Argos, 2003.

MONTESQUIEU, *Lettres Persanes*. Paris: Ganier-Flammarion, 1964.

MONZANI, Luiz Roberto. Madame de Sévigné, leitora de Malebranche. In: *Discurso*, São Paulo, p. 399-415, 2000. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/discurso/article/view/38047>>. Acesso em: 09 jul.2012

OBALDIA, Claire de. *L'esprit de l'essai*. Paris: Seuil. 2005.

ROCHELANDET, Brigitte, *Histoire de la prostitution: du Moyen Âge au xx^e siècle*. Paris: Éditions Cabédita, Coll. Archives vivantes, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *La Nouvelle Héloïse*. Paris: Garnier-Flammarion, 1967.

SÉVIGNÉ, Madame de. *Lettres Choiesies*. Paris: Gallimard. 1988.

STAROBINSKI, Jean. Peut-on définir l'essai? In: DUMONT, François. *Approches de l'essai*. Anthologie. Québec: Nota Bene, 2003. p. 166-182.

TERRASSE, Jean. *Rhétorique de l'essai littéraire*. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec, 1977.

TIN, Emerson. *A arte de escrever cartas*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *O medo dos Bárbaros: para além do choque das civilizações*. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

TROUCHE, André. *América: história e ficção*. Niterói, RJ: EdUFF, 2006.

VIGNEAULT, Robert. *L'écriture de l'essai*. Paris: L'Hexagone. 1994.