

PARÓDIA E QUESTIONAMENTO SOCIAL EM NÉLIDA PIÑON E LYA LUFT

Carlos Magno Gomes (UFS)¹

Resumo: *Este artigo analisa a paródia como um dos principais recursos estéticos do romance brasileiro do final do século XX. Além de ser satírica e questionadora, a paródia ressalta a intertextualidade como recurso artístico legítimo do romance pós-moderno. Como corpus, dimensionaremos o recurso da paródia na crítica à família patriarcal presente nos romances de Nélida Piñon e Lya Luft. Metodologicamente, exploramos conceitos de paródia e de intertextualidade propostos por Linda Hutcheon, Umberto Eco e Eduardo Coutinho.*

Palavras-chave: *Intertextualidade; Paródia; Romance pós-moderno.*

Introdução

As escritoras brasileiras contemporâneas exploram a paródia como uma forma contestadora da sociedade patriarcal ao fazer diferentes críticas à opressão e aos preconceitos sofridos pela mulher e pelos excluídos. Nesse sentido, podemos afirmar que o romance do final do século XX é estritamente marcado por esse recurso estético que tem a peculiaridade de ser dual, pois “imitando a arte mais que a vida, a paródia reconhece conscientemente e autocriticamente a sua própria natureza” (Hutcheon 1989: 40). Com essa peculiaridade, o romance brasileiro do final do século XX traz um olhar duplo ao retomar um texto do passado, enquanto busca saídas para os problemas do presente. Por exemplo, ao explorar diferentes tensões entre a mulher e a sociedade, o romance paródico alarga o espaço da família ao incluir personagens marginalizadas como parte dos problemas contemporâneos.

A partir desse duplo movimento, este ensaio valoriza a paródia como diálogo entre obras clássicas e diferentes contextos sociais. Tal intertextualidade é própria da rede de conexões que o texto literário carrega (Nitrini 2010: 162). Para melhor

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFS) e do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (UNEB). Doutor em Literatura pela UnB (2004), com pós-doutorado em Letras Vernáculas pela UFRJ (2007). Contato: calmag@bol.com.br.

construir nosso argumento, dividimos este trabalho em dois momentos. No primeiro, apresentamos algumas informações sobre a especificidade do romance de autoria feminina, visto que ele, em geral, prioriza a luta da mulher pela liberdade na família patriarcal; e, no segundo, identificamos as marcas paródicas em *A doce canção de Caetana* (1987), de Nélide Piñon, e em *O ponto cego* (1999), de Lya Luft. Com isso, destacamos o quanto a paródia é explorada como forma literária inovadora do ponto de vista dos estudos de gênero.

Seguindo a trilha da intertextualidade, argumentamos que, no romance paródico, há uma dualidade que possibilita classificá-lo como “literatura anfíbia”: aquela que não abre mão do engajamento com as causas sociais ao mesmo tempo em que incorpora novos elementos estéticos (Santiago 2004: 68). Nesse sentido, a intertextualidade, que sustenta a forma paródica, será marcada pela transformação e assimilação do texto anterior (Nitrini 2010: 162). Portanto, exploramos a paródia como um recurso híbrido que tanto é um movimento estético quanto ideológico, pois valoriza a construção artística sem deixar de tocar nos problemas sociais de sua época (Santiago 2004: 66).

Paródia e intertextualidade, portanto, podem ser integradas como recursos estéticos e críticos. A intertextualidade é um dos conceitos teóricos mais abrangentes dos estudos literários atuais. Umberto Eco (2003) defende que a intertextualidade pode funcionar como um roteiro de leitura quando o leitor é capaz de saborear as citações explícitas e implícitas propostas pelo autor. Para Linda Hutcheon (1991), a intertextualidade é uma particularidade do texto pós-moderno, pois explicita o jogo de montagem que sustenta as metanarrativas. Ao usar o tom paródico, as escritoras contemporâneas exploram a intertextualidade com uma forma de contestação ideológica.

Historicamente, as escritoras brasileiras usam a paródia como uma característica de sua dicção contestadora ao trazer novas experimentações formais ao romance, dialogando com outras artes. Clarice Lispector explode o espaço romanesco, em *Água viva* (1973) e em *A hora da estrela* (1977), ao fazer críticas à estrutura narrativa tradicional. Nessa mesma direção, Nélide Piñon incorpora o universo operístico do compositor italiano Verdi pelo prisma paródico, em *A força do destino* (1977) e em *A doce canção de Caetana* (1987), ao construir uma intertextualidade paródica a de suas famosas óperas.

Na década de 1980, Lygia Fagundes Telles utiliza o jogo paródico de forma mordaz, em *As horas nuas* (1989), ao narrar a trajetória de uma atriz decadente que tenta escrever suas memórias, mas se perde no meio de uma crise depressiva. Dialogando com suas companheiras, Helena Parente Cunha surpreende a crítica ao lançar *As doze cores do vermelho* (1988) com uma explícita crítica à opressão patriarcal. Esse romance é paródico, tanto em sua forma, escrito em colunas, como na temática, ao brincar com a formação e transgressão da artista a partir das relações entre pintura e literatura.

Na última década do século XX, esse tipo de romance ganha força nas narrativas de Lya Luft, que questiona o espaço da família por meio de personagens monstruosas e frustradas com o matrimônio em *A sentinela* (1994) e em *O ponto cego*

(1999). Essa autora é considerada uma das maiores críticas à família patriarcal. Como visto, as escritoras brasileiras têm em comum a exploração da paródia como uma forma de contestação da sociedade patriarcal em tempos de cultura de massa. Com tal estratégia, essas autoras enfrentam o fantasma da opressão contra a mulher por meio da criticidade de seus romances.

Além de tais especificidades, essas obras também podem ser consideradas pós-modernas por privilegiarem a metanarratividade, a polifonia de vozes e a consciência hiperbólica da narrativa (Coutinho 2005: 171-2). Assim, as posturas inovadoras e contestadoras das escritoras brasileiras fazem parte de uma prática híbrida de construção literária, na qual o estético é explorado como parte dos questionamentos sociais.

Nas últimas décadas do século passado, a paródia passa a ser, portanto, uma forma de questionar o sistema opressor, visto que esse recurso artístico é também uma estratégia ideológica ao falar menos de arte e mais da opressão social sofrida por mulheres em diferentes espaços sociais. Nesse sentido, a paródia pode ser considerada como parte do jogo textual pós-moderno que encara seu caráter repetitivo como uma postura revisionista da tradição literária e cultural.

Por isso, podemos dizer que, ao priorizar o diálogo com outros textos e artes, valorizando a situação política da mulher e dos excluídos, as escritoras brasileiras destacam o papel político da arte, pois revelam a visão da literatura como forma de conhecimento e como um exercício de busca por justiça na sociedade democrática (Santiago 2004: 72). Assim, nas últimas décadas, a paródia, quando explorada de forma híbrida, se configura como uma das mais importantes estratégias contra opressões e injustiças impostas às mulheres na família patriarcal. Depois desse pequeno panorama, este artigo analisará o viés paródico de *A doce canção de Caetana*, de Nélide Piñon, e de *O ponto cego*, de Lya Luft, obras representativas do final do século XX.

Entre a atriz e a cortesã

Em *A doce canção de Caetana*, a intertextualidade com a ópera *La Traviata*, de Verdi, proporciona um jogo paródico que brinca com os limites entre as identidades da artista e da prostituta. Esse romance dialoga, de forma irreverente e satírica, com o espetáculo do compositor italiano e com o espaço artístico do teatro mambembe brasileiro. Com essas duas referências explícitas, esse romance apresenta uma intertextualidade crítica, pois explora o texto original de forma irônica e jocosa.

Diferentemente do enredo da ópera, no qual a protagonista é punida com a morte, as personagens femininas de Piñon buscam a liberdade e tentam abandonar as normas da sociedade patriarcal. A protagonista do romance, Caetana, uma atriz mambembe fracassada, volta a Trindade para negociar com seu ex-amante, Polidoro, o financiamento da montagem de um espetáculo. Apesar de a cidade não ter atores profissionais, nem um teatro para tal encenação, ela pede ajuda às amigas prostitutas para que o espetáculo seja montado.

Nesse contexto, Caetana busca se vingar de seu destino ao tentar uma última chance para conseguir uma posição artística de sucesso. Ela quer ser lembrada como uma atriz talentosa e não por seu passado de ex-amante de Polidoro. Além da atriz mambembe, esse romance apresenta um grupo de prostitutas pobres: Gioconda, Diana, Sebastiana e Palmira, que abandonam o prostíbulo para se dedicarem à construção de uma nova identidade social, a de atrizes. Historicamente, os acontecimentos do romance retratam o espaço de uma cidade pequena, Trindade, em 1970, em tempos de copa do mundo e de ditadura militar.

A partir desse olhar de recepção crítica, reconhe-se o intrincado processo de intertextualidades que sustenta o romance de Piñón. Assim, por meio do duplo movimento que o texto faz para si em busca de um novo caminho enquanto vai assimilando e transformando o texto anterior, Piñón se mostra consciente de seu processo antropofágico. A forma como brinca com o espaço artístico das óperas de Verdi sugere sua capacidade de assimilação das referências por trás de sua criação.

Assim, por ser paródica, tal obra explora a “transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmagô da semelhança” (Hutcheon 1991: 95). Essa dialética de redescobrir personagens da arte para atualizá-los no texto literário tem sido uma experiência literária rica na produção de Nélide Piñón que, ao mostrar as inquietações do passado com o olhar do presente, assinala seu compromisso com a função social da literatura. Sua lição de intertextualidade passa pela exploração da repetição de um texto como uma prática não-inocente, pois toda repetição está carregada de uma intencionalidade, que tanto pode dar continuidade, quanto ser subversiva (Carvalho 2003: 54).

Com a subversão do enredo da ópera, a paródia se constitui em um importante roteiro de leitura por projetar uma visão irônica e debochada da opressão da mulher em *A doce canção de Caetana*, quando destaca uma artista mambembe pobre, tentando ajudar as amigas prostitutas a terem uma identidade de atriz. Assim, a voz da artista é usada como um espaço de intersecção, já que, por meio da identidade artística, a prostituta tenta um novo lugar na sociedade patriarcal.

O tom paródico dessa empreitada começa com a luta das prostitutas pela identidade de atrizes. Elas aceitam o convite que recebem de Caetana e fecham “as portas da pensão para concentrarem em vigília artística no teatro” (Piñón 1997: 295). Como crítica ao patriarcado, a suspensão das atividades das prostitutas provoca uma inflação de seus serviços, já que os clientes queriam “pagar-lhe em dobro os serviços” (Piñón 1997: 295). Mesmo com uma possível vantagem econômica, elas não aceitam, pois o desejo de serem novas mulheres é maior do que suas necessidades econômicas. Com o fechamento da pensão, Gioconda, Diana, Palmira e Sebastiana mudam-se para o teatro Íris, local adaptado para o espetáculo.

Nesse jogo espacial, o romance traz um debate interessante sobre as identidades pós-modernas, quando desterritorializa a identidade sexual dessas mulheres, remontando à questão da descentralização do sujeito e da busca da individualidade que questionam o conceito de racionalidade (Hutcheon 1991: 85). Por exemplo, Caetana busca um espaço digno para sua aposentadoria e quer se distanciar do “fracasso” para ter uma “velhice” tranquila (Piñón 1997: 328).

Por meio dessa representação de mulheres que fogem da submissão e do determinismo social, a paródia é um meio artístico de contextualização ideológica própria de representações heterogêneas e plurais tanto da identificação sexual como de sua significação cultural (Richard 2002: 155). A tensão que atravessa a construção identitária das prostitutas é muito sofisticada e tem a formação da identidade como um dos sistemas de significação. No afã de abandonarem uma vida de miséria, elas se preparam para se tornarem atrizes da ópera de Verdi. Assim, o caráter crítico dessa obra pode ser identificado quando a ópera que será encenada é nomeada. Nesse caso, a referência à ópera não para de ser retomada e fica explícita quando as personagens anunciam que o público irá assistir “à ópera chamada *La Traviata*” (Piñon 1997: 373).

Além das referências à ópera e à tradição mambembe, essa obra retoma alguns pontos da cultura de massa quando destaca a alienação do povo brasileiro diante da vitória da seleção, no México, em 1970. A vitoriosa conquista do campeonato de futebol no México ganha destaque no desdobramento do enredo, mostrando o quanto as fronteiras das mídias estão presentes no espaço romanesco: “Na véspera da vitória do Brasil. Dessa vez traremos o caneco para casa, disse ele com ar zombador” (Piñon 1997: 289).

Voltando à ideia de uma identidade complementar a outra, observa-se esse efeito tanto na atriz quanto nas prostitutas. A fronteira de uma identidade está sempre se prolongando até a outra, mas nunca completamente. Caetana em busca do sucesso, e suas amigas, de uma nova identidade, terão seus cotidianos igualmente transformados, como se vê em: “promovidas à condição de atrizes, quase não permaneciam na pensão. Consumiam os dias na rua e no cinema Íris” (Piñon 1997: 258).

A atriz, em busca do sucesso, e as prostitutas, em busca de reconhecimento social, fazem parte de uma representação plural do feminino, pois há “uma rede de significados em processo e construção, que cruzam o gênero com outras marcas de identificação social e de acentuação cultural” (Richard 2002:151). Além da posição artística de Caetana e da sexual das prostitutas, o contexto onde se passa a narrativa denuncia um país rural, como uma sátira à sociedade patriarcal: “em Trindade, o povo só se importa com vaca e bosta” (Piñon 1997: 107).

Tal relação do grupo de prostitutas com o universo da arte proporciona diversas reflexões estéticas e sociais, uma delas é o quanto a arte é usada como uma crítica ao conservadorismo e ao moralismo pregado pelas sociedades patriarcais. Entre o romance de Nélide e a ópera de Verdi, podemos dizer que há um “processo dialético que se estabelece entre os textos, com um infindável jogo de espelhos faz com que uns iluminem e resgatem outros” (Carvalho 2003: 66).

Além da questão da segregação sexual da prostituta, a condição de miséria dessas mulheres não é esquecida pela autora. Tanto as prostitutas como a atriz estão cercadas pela pobreza. Caetana está diretamente relacionada à cultura popular e ao contexto de miséria do povo. Ela narra as precárias condições do povo brasileiro como uma extensão do seu palco: “elegi esses povoados feios como meu único palco” (Piñon 1997: 183).

A consciência de sua condição de classe é uma determinante para Caetana assumir uma identidade deslizante que não se prende mais a nada, nem ao passado, nem ao presente. Nessa perspectiva paródica da ópera, a obra tem caráter pedagógico, por questionar diversos textos culturais. Nesse sentido, por trazer referências à história do rádio e do teatro brasileiros, essa narrativa problematiza “a presença mais intensa da mídia extraliterária” (Coutinho 2005: 170-1).

Além disso, *A doce canção de Caetana* explora espaços decadentes, como o teatro Íris, a pensão onde as prostitutas trabalham, a estação de trem abandonada, o hotel envelhecido e o passado de Caetana: “Nunca estranhei a miséria nem a fantasia de meu país, sempre vestida de andrajos, esquelética mais inesgotável” (Piñón 1997: 332). Essas diferentes referências a espaços sociais mostram o quanto o romance de Piñón se projeta como texto híbrido. Isso está presente na contextualização espacial das prostitutas que se isolaram em um espaço utópico de “vigília artística no teatro” (Piñón 1997: 295).

Com o deslocamento da prostituta para o espaço artístico, esse romance fortalece sua proposta híbrida de explorar o recurso estético como uma forma de contestação social, pois desestabiliza a identidade da mulher como algo homogêneo. Por isso, se reconhece no romance um caráter revisionista e saudável, “já que produz fissuras da representação, que rompem a fixidez categorial da identidade e da diferença” (Richard 2002: 157).

Nesse sentido, o romance de Piñón entrecruza narrativas e histórias, pois aproxima o universo da atriz mambembe do espaço de Callas, enquanto proporciona às prostitutas a oportunidade de terem uma nova identidade. Vale antecipar que, apesar de todo esforço, o espetáculo não chega ao final, pois a vitrola que tocava a voz de Callas quebra. Com a descoberta da fraude, o público começa a protestar e tenta agredir as artistas. Nesse momento, Caetana desaparece de cena enquanto suas amigas ficam sem destino. Nesse jogo textual, essas personagens encenam suas próprias histórias.

Quanto às questões de gênero, cabe destacar o quanto a técnica narrativa de Piñón é dinâmica ao incorporar questões femininas como marcas de resistência ao patriarcado. Com tal peculiaridade, *A doce canção de Caetana* alcança o status de uma arte sem paradoxos e sem militância de haver apenas uma representação ideal, pois a obra de arte impede que se dogmatize o feminino no eu do socialismo linear do gênero, expondo sempre os resíduos e as rupturas de forma suplementar (Richard 2002: 167).

Portanto, enfatiza-se o quanto a ópera é recepcionada de um lugar pós-moderno e atual, já que a originalidade de sua recriação enfatiza que “se dívida há, é do texto anterior com aquele que provoca sua redescoberta” (Carvalho 2003: 65). Como visto até aqui, esse romance valoriza a perspectiva social da arte, por ser uma narrativa de revisão do lugar da mulher excluída. O tom paródico da luta da atriz e das prostitutas reforça sua peculiaridade de ser uma obra engajada com as causas femininas.

Assim, o espaço narrado torna-se um referencial de renovação e de revisão das imagens e dos símbolos que são associados à atriz mambembe e às prostitutas. Dessa

forma, podemos dizer que, para além do jogo estético, há uma postura renovadora das representações da artista excluída. Com isso, o texto paródico não corresponde a uma mera repetição, nem tampouco a uma mimese da prostituição, ele representa algo mais e, ao ser produzido dessa forma, pode ser lido politicamente como um ato de resistência (Coutinho 2005: 165). Na sequência, analisamos como Lya Luft também se apropria do tom paródico em *O ponto cego*, ao mesclar o espaço da família patriarcal com a atmosfera de contos de terror.

A deformação da família

Os romances de Lya Luft trazem características próprias de um texto paródico ao questionarem a tradição familiar. O espaço da casa está parodiado pelo uso de monstros e seres deformados, frutos da opressão do Pai. Vale lembrar que “a paródia atua como um expediente de elevação da consciência, impedindo a aceitação dos pontos de vista estreitos, doutrinários, dogmáticos de qualquer grupo ideológico” (Hutcheon 1989: 131). Em Luft, a paródia é usada de forma irreverente, pois preserva certa continuidade do gênero narrativo na descontinuidade do ponto de vista adotado no texto.

O romance *O ponto cego*, de Lya Luft, apresenta uma versão paródica da família patriarcal ao descrever um narrador deformado pela opressão e personagens estereotipadas. Com tais opções estéticas, esse texto mostra uma “desnaturalização” da família patriarcal. O narrador é um menino que sofre de inanição. Narrar e se deformar se confundem na gênese desse romance. Assim, nessa versão paródica, os sentidos da construção ficcional se consolidam a partir do questionamento dos papéis masculinos e femininos. Em vez de um espaço propício para o crescimento do filho, a família o aprisiona na sua própria subjetividade.

Nessa obra, o olhar questionador parte do menino deformado, que opta por ficar à margem da família: “ambíguo é muito mais sedutor do que o resolvido e o explicado. Eu para sempre preferiria o infiltrado, o insinuado, e o destilado” (Luft 1999: 92). A posição de fora do centro é mantida pelo narrador que se mostra um crítico de sua família. Com essa estratégia, o tom paródico está na forma como a tradição familiar é ironizada: “Para mim meu Pai era um deus, pois comandava os destinos, e minha Mãe o servia” (Luft 1999: 67).

Como jogo narrativo, essa obra também brinca com o próprio conceito de texto por meio da metanarratividade que “reflete sobre o que se está contando e talvez convide o leitor a compartilhar de suas reflexões” (Eco 2003: 199). A presença do narrador menino, que se deforma enquanto faz referências à construção do texto, reforça a lógica da obra pós-moderna que “substitui o relacionamento autor-texto” pelo “leitor e o texto” (Hutcheon 1991: 166). Assim, ao explorar um narrador deformado, que brinca de construir ao mesmo tempo em que vai se destruindo, esse romance se torna ímpar e reforça o quanto o texto paródico funciona como parte de um jogo desmontável.

Nesse sentido, Lya Luft apresenta a intensificação dos elementos paródicos em seus romances quando faz crítica ao sistema cultural opressor da mulher e do filho estranho. Em *O ponto cego*, a autora trabalha com a paródia de forma explícita e irônica, pois apresenta personagens que saem de um conto de fadas às avessas: um pai pirata, uma mãe fugitiva, uma irmã má, uma avó louca e um filho monstro. Dessa forma, a autora reafirma seu fôlego para exorcizar e satirizar a velha ordem familiar: “Minha Mãe tinha de ser a boa, aquele era o seu papel. Meu pai era dos maus, ele manejava o poder” (Luft 1999: 30).

De forma contestadora, essa obra descentra a imagem do pai, pois embora esteja no melhor lugar do poder, ele se limita ao território da razão, ficando cego para outras fronteiras que seu olhar não alcança: “eu não queria ser como meu pai, que pensa que tudo controla mas deixa escapar o essencial” (Luft 1999: 16). Assim, com a sátira da família patriarcal, destacamos a importância da intertextualidade para a interpretação das diferentes imagens do narrador monstro e do pai pirata, personagens do imaginário de contos infantis.

Essa intertextualidade pode ser vista como um processo de recepção, na qual “a originalidade deixa de ser um raio ou uma iluminação, transformando-se numa metamorfose ou alquimia” (Nitrini 2010: 142). Ao usar um narrador menino que brinca com a maldade do pai e a bondade da mãe, identificamos a metamorfose textual dos contos de fadas e dos próprios romances anteriores dessa escritora. Com tais diálogos, identificamos uma intertextualidade que abre a rede de conexões que o texto literário carrega (Nitrini 2010: 162) e nos possibilita diferentes olhares para a construção das identidades dentro da família patriarcal.

Como parte do jogo proposto pelo narrador pós-moderno, aquele que brinca com a metanarratividade, o menino se perde na monstruosidade de seu corpo. Tal experimentação pode ser vista como marca de uma escrita contestadora que também é parte de uma nova experiência estética, pois o narrador se mostra perdido dentro do definido como uma “narração de olhares, de um olhar, história de invocações” (Luft 1999: 17).

Ao romper com as marcações discursivas, o menino sai anunciando seu lugar de revisor cultural. Nesse jogo paródico, há a insegurança do receptor, à mercê do autor, da enunciação e do contexto: “Faz algum tempo comecei a narrar com minha voz de taquara rachada o que eu planejava e o que afinal aconteceu, o destinado e o premeditado. Mas isso não estava no meu roteiro” (Luft 1999: 97). Tal forma de se referir ao texto que está sendo escrito faz parte das estratégias dos textos pós-modernos que põem “em discussão seu estatuto” de diferentes formas e fazem da experimentação com novas linguagens uma prática constante do próprio fazer artístico (Vattimo 2002: 42).

O narrador do texto de Luft, enquanto se nomeia dono de seu destino, apresenta-se também incapaz de definir sua posição no processo de monstruosidade: “cada dia sinto que fiquei alguns milímetros diferentes. Um pouco maior? Menor ainda? Se eu continuar crescendo, ao contrário do que projetei, mas minha pele não se esticar?” (Luft 1999: 15). Nesse processo metanarrativo, seu discurso incorpora

outros textos por meio do comentário irônico para ressaltar o caráter didático explícito dos textos paródicos (Hutcheon 1989: 40).

Por exemplo, o uso do grotesco, como pano de fundo da paródia, indica o propósito dessa obra de recriação e subversão ideológica: “O que vai espirrar nas paredes, o que se vai derramar no chão: a merda ou o sonho?” (Luft 1999: 15). O fato de o menino assumir que parou de crescer mostra a particularidade do narrador limitado, que se nega a crescer para continuar escrevendo sua história: “Se eu me tornar adulto serei igual a eles, perdendo a minha perspectiva e sendo arrastado para fora do abrigo da minha pequenez: já não poderei tecer e tramar” (Luft 1999: 45). Tal valorização da fronteira textual sustenta a intertextualidade que pode ser lida a partir da rede de conexões que o texto literário carrega (Nitrini 2010: 162).

Esse narrador monstruoso abre o texto às diversas significações quando subverte seu crescimento para narrar a particularidade de sua visão: “quem conhece mais a solidão do que alguém diferente, insuficiente, frustrante, alguém que fica de fora até no tamanho?” (Luft 1999: 82). Na perspectiva social, a paródia luftiana pode ser vista como um recurso de questionamento social dos papéis de gênero, pois não sugere apenas a beleza estética do texto, mas sua capacidade de questionar a opressão sofrida historicamente pelo filho estranho e por sua mãe. Nesse caso, o estilo paródico salta aos olhos e denuncia sua oposição ao passado cultural.

Na perspectiva paródica, *O ponto cego* traz um diálogo com histórias de terror e funciona como um espaço deslocado da sociedade patriarcal. Suas opções estéticas sugerem que o imaginário dos contos de terror foi usado como resistência e questionamento da tradição patriarcal. Tal postura ganha destaque quando a mãe abandona o lar, mesmo tendo um filho doente: “Eu fui perdido de minha Mãe, pois naquele dia e nos próximos dias, sempre que me escondi ela não procurou por mim” (Luft 1999: 135). Ao mesmo tempo em que se declara monstruoso, tal narrador se mostra limitado para narrar. Essa intromissão autoral reproduz a fragmentação do estatuto artístico por meio da ironização do gênero literário explorado na estrutura do texto (Vattimo 2002: 42).

Com isso, podemos dizer que a particularidade crítica desse romance está no fato de narrar o descentramento da mulher na família e a desconstrução do narrador. Por isso, o tom paródico fica mais explícito quando o narrador relata que sua mãe se salvou daquela família doente: “Ela ao menos se salvou no chamado da vida. Ela finalmente para si mesma disse: Sim” (Luft 1999: 152).

Na perspectiva estética, o tom paródico destaca a capacidade metanarrativa do narrador que vai perdendo o controle de seu discurso e da escrita: “no fim terei duas saídas: explodir porque a pele ficou pequena demais, rebentar em merda ou sonho” (Luft 1999: 126). Tal deformação reproduz um sujeito paralisado e impossibilitado de reverter sua situação corporal, todavia consciente de sua capacidade de questionar as regras do sistema.

Considerações finais

As experiências de Nélide Piñon e de Lya Luft são exemplos do quanto a literatura brasileira contemporânea de autoria feminina incorporou a paródia como uma forma de contestar a tradição cultural imposta pelo patriarcado. Dentro da tradição brasileira, ainda podemos citar as obras de Clarice Lispector, Helena Parente Cunha, Marilene Felinto, Patrícia Melo e Conceição Evaristo, entre tantas outras, que usam a paródia como uma forma de questionamento dos papéis feminino ao mesmo tempo em que se voltam para os textos culturais e artísticos. Isso porque não perdem o contato com a realidade que as cerca, produzindo uma ficção contestadora das normas vigentes em uma sociedade excludente.

Dessa forma, constatamos que a inclusão de questões sociais faz parte da proposta paródica da literatura contemporânea que não abre mão da intertextualidade, pois “as malhas do texto remetem também para fora de si, pois é provocação e convite à leitura” (Eco 2003: 218). Nesse sentido, o tom paródico é muito mais do contexto patriarcal do que das obras artísticas e culturais com as quais essas escritoras dialogam.

Portanto, cada uma das resoluções estéticas comentadas neste ensaio: no caso de Piñon, a nova identidade para a atriz e suas amigas prostitutas; e, no de Lya Luft, a deformação do narrador que opta pelas margens da família, fazem parte de uma cultura feminista de questionamento da opressão sofrida pela mulher. Com isso, elas produzem uma literatura que questiona suas próprias interpretações e as interpretações dos outros (Hutcheon 1991: 230).

Assim, podemos dizer que Nélide Piñon brinca e satiriza o enredo da ópera de Verdi ao mesmo tempo em que questiona o espaço social brasileiro. Em *A doce canção de Caetana*, ela descentra os valores patriarcais ao brincar com uma ópera que valoriza o amor de uma cortesã. Nesse mesmo sentido, a experimentação de Lya Luft é mais intensa, em *O ponto cego*, pois descentra a forma narrativa com um protagonista que vai se deformando enquanto perde o amor materno.

Tais abordagens estéticas e sociais da família patriarcal insistem numa série de diferentes posições do espectador, em vez de pregar um olhar fixo. Com uma atriz e prostitutas que buscam uma identidade de artista e com uma Mãe que foge do espaço da casa, Piñon e Luft, respectivamente, preocupam-se com performances femininas que partem de um olhar local para reivindicarem seu espaço frente às narrativas totalizadoras, por isso confirmam a existência de significados ambíguos que subvertem a ideia de sujeito fixo e estável. As duas narrativas reforçam a fragmentação do espaço da família patriarcal.

Tal postura do romance contemporâneo é feminista, ao priorizar o lugar da mulher, e pode ser vista como uma revisão da tradição ao fazer referências às “relações produtivas, do envolvimento da subjetividade no sentido e em valores” questionando de forma subjetiva as posições disponíveis para as mulheres (Hutcheon 1991: 206). Por serem paródicas, as duas obras analisadas buscam legitimação dessa arte que não se propõe original, todavia não negam seu papel social.

Com isso, a literatura contemporânea ressalta que “não visa a um êxito”, mas sim “tornar problemático esse âmbito, ultrapassando, pelo menos momentaneamente, seus limites” (Vattimo 2002: 42). Com tal constatação, podemos concluir que Lya Luft e Nélide Piñon, dentro da tradição da literatura contemporânea, articulam o romance pós-moderno a partir de uma dicção híbrida em que suas opções estéticas funcionam como parte do questionamento ideológico da opressão patriarcal.

PARODY AND SOCIAL INQUIRY IN NÉLIDA PIÑON E LYA LUFT

Abstract: This paper analyzes the parody as one of the main aesthetic devices of the Brazilian novel in the late Twentieth Century. Besides being satirical and critical, parody highlights the intertextuality as a legitimate artistic device of the postmodern novel. As corpus, we will analyze the use of parody as criticism to the patriarchal family in novels by Nélide Piñon and Lya Luft. Methodologically, concepts of parody and intertextuality proposed by Linda Hutcheon, Umberto Eco and Eduardo Coutinho are explored.

Keywords: Intertextuality; Parody; Postmodern novel.

REFERÊNCIAS

- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2003.
- COUTINHO, Eduardo, F. Revisitando o pós-moderno. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae (orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 159-172.
- ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: ECO, Umberto. *Sobre literatura*. 2^a. ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003, pp. 199-218.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LUFT, Lya. *O ponto cego*. São Paulo: Mandarim, 1999.

RICHARD, Nelly. Feminismo e desconstrução. In: _____. *Intervenções críticas*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 3ª. edição. São Paulo: EdUSP, 2010.

PIÑON, Nélida. *A doce canção de Caetana*. São Paulo: Record, 1997.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2004.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ARTIGO RECEBIDO EM 01/03/2012 E APROVADO EM 17/03/2012.