

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Dileane Fagundes de Oliveira

**(DES)IDENTIFICAÇÕES FEMININAS NO MOSAICO DE NÉLIDA
PIÑON**

Santa Maria, RS
2017

Dileane Fagundes de Oliveira

(DES)IDENTIFICAÇÕES FEMININAS NO MOSAICO DE NÉLIDA PIÑON

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vera Lucia Lenz Vianna

Santa Maria, RS
2017

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Fagundes de Oliveira, Dileane
(Des)Identificações femininas no mosaico de Nélida Piñon / Dileane Fagundes de Oliveira.- 2017.
110 p.; 30 cm

Orientadora: Vera Lucia Lenz Vianna
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2017

1. Nélida Piñon 2. Representação 3. Questões de gênero
4. Literatura brasileira 5. Literatura comparada I. Lenz Vianna, Vera Lucia II. Título.

Dilcane Fagundes de Oliveira

(DES)IDENTIFICAÇÕES FEMININAS NO MOSAICO DE NÉLIDA PIÑON

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 21 de fevereiro de 2017:



Vera Lucia Lenz Vianna da Silva, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



Maria Eulália Ramicelli, Dr. (UFSM)



Sandra Sirangelo Maggio, Dra. (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

A todos que, de certa forma, contribuíram para a elaboração deste trabalho, os meus sinceros agradecimentos.

À minha família, pelo amor, aconchego, estímulo e compreensão.

Às amigas que o Mestrado me presenteou, Amanda, Adriana, Carú, Camila e Juliana. Obrigada por estarem sempre presentes, pela ajuda e carinho.

À professora Vera Lucia Lenz Viana, orientadora e amiga, pelo constante estímulo, pela paciência, pela compreensão, por suas imprescindíveis e preciosas observações e pelas colocações sempre esclarecedoras e gentis.

Aos professores do mestrado, grandes inspirações para a vida.

Às professoras da banca de qualificação: Sandra Maggio e Maria Eulália Ramicelli, pelas observações, críticas e sugestões, pela clareza de suas exposições. Podem estar certas de que todas elas foram de valor inestimável.

À Nélide Piñon, pelo fascínio e inquietação que sua obra me causa.

RESUMO

(DES)IDENTIFICAÇÕES FEMININAS NO MOSAICO DE NÉLIDA PIÑON

AUTORA: Dileane Fagundes de Oliveira
ORIENTADORA: Prof^a Dr^a Vera Lucia Lenz Vianna

Nesta dissertação, propusemo-nos a compor um mosaico de personagens femininas presentes em narrativas curtas de Nélide Piñon, para procurar entender como as relações de gênero, práticas sociais e históricas interferem nessas representações em: “I love my husband”, publicado no livro *O cortejo do divino e outros contos escolhidos* (2007), “Colheita”, presente no livro *Sala de armas* (1997), “Aventura de Saber”, “Breve flor” e “Os selvagens da terra”, publicados no livro *O tempo das frutas* (1997) e “A camisa do marido” presente no livro homônimo publicado em 2014. Assim, objetivamos compreender como a escrita de Nélide contribui para a desnaturalização e desconstrução de práticas e discursos que legitimam as relações hierárquicas e dualistas de gênero e a normatização de papéis sociais. Na fundamentação do resgate histórico da trajetória do feminino utilizamos reflexões de intelectuais como Simone de Beauvoir, Céli Regina Jardim Pinto, Constância Lima Duarte, Heloisa Buarque de Hollanda e Nelly Novaes Coelho. Para pensar as questões de gênero e os desdobramentos do feminismo, recorreremos às reflexões de Joan Scott, Judith Butler e Teresa de Lauretis. Para construirmos um panorama sobre a obra de Piñon nos utilizamos dos estudos de Lucia Osana Zolin e Naomi Hoki Moniz, bem como as ponderações da própria escritora Nélide Piñon. Em suas narrativas, evidenciamos o claro compromisso da escritora em manter um diálogo constante com as discussões tencionadas pelos segmentos feministas, uma vez que realiza um desnudamento do mecanismo de construção do feminino, por meio de um discurso inquiridor, irônico e subversivo. A partir dessas considerações, elaboramos uma análise a fim de averiguar que maneira a escritora constrói a representação plural das protagonistas de cada conto, mantendo uma atenção para as marcas de aproximação e afastamento de perfis legitimados socialmente.

Palavras-chave: Nélide Piñon. Representação. Questões de gênero.

ABSTRACT

A MOSAIC OF FEMININE IDENTIFICATIONS/REPRESENTATIONS IN NÉLIDA PIÑÓN'S WORK

AUTHOR: Dileane Fagundes de Oliveira

ADVISOR: Vera Lucia Lenz Vianna

In this work we propose to build a mosaic of feminine characters in some short stories by Nelida Piñón to understand their representation. In so doing, the following narratives were selected: 'I Love My Husband', published in *O Cortejo do Divino e outros contos escolhidos* (2007); 'Colheita', in *Sala de Armas* (1997); 'Aventura de Saber', 'Breve flor' and 'Os Selvagens da Terra', published in *O Tempo das Frutas* (1997) and 'A Camisa do Marido', found in the book that receives the same title (2014). The analysis attempts to reveal certain aspects related to the patriarchal cultural system of values, specially those about gender relationship, historical and social practices that have interfered in those relations along the centuries. We tried to understand the way Piñón's subversive writing contributes to deconstruct and denaturalize discourses and practices that, by indulging with Patriarchy, have legitimized both the hierarchical and dualist power relations between the masculine and the feminine genders and the regulations of social roles. As regards the historical, feminine trajectory, the theoretical foundation provided by Simone de Beauvoir, Céli Regina Jardim Pinto, Constância Lima Duarte, Heloísa Buarque de Hollanda, Nelly Novaes Coelho among others, was of high relevance to this research. To reflect upon questions of gender and feminist developments, we resorted to the concepts by Joan Scott, Judith Butler and Teresa de Lauretis that helped to sediment the analysis of the stories. In order to emphasize certain aesthetic aspects related to Piñón's writing, we researched the studies by Lucia Osana Zolin and Nomi Hoki Moniz, as well as the writer's own considerations about her work. Along this study, we observed the author's compromise with a feminine literature: her texts preserve a recurrent dialogue with some of the discussions led by the feminist segments as they attempt to unfold the traditional and stereotyped mechanisms about women through a discourse that is ironic, inquisitive and defiant. Such an investigation allows us to verify the way the author constructs a remarkable variety of female protagonists whose profiles keep a distance - in a higher or lower degree - from the traditional woman portrayal.

Keywords: Nélide Piñón. Representation. Questions of gender

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
2 O FEMININO EM MOVIMENTO: BREVE TRAJETÓRIA	12
3 PANORAMA TEMÁTICO E ESTÉTICO NA OBRA DE NÉLIDA PIÑON	34
4 O FASCINANTE MOSAICO FEMININO DE NÉLIDA PIÑON	50
4.1 “I LOVE MY HUSBAND” - UMA DECLARAÇÃO DESCONCERTANTE	50
4.2 IMAGINAÇÃO E SABER EM “AVENTURA DE SABER”	62
4.3 PENÉLOPE: A VOZ QUE RENDE BONS FRUTOS	69
4.4 RESISTÊNCIA E TRANSGRESSÃO EM “OS SELVAGENS DA TERRA”	77
4.5 A PLURALIDADE FEMININA EM “BREVE FLOR”	86
4.6 A REPRESENTAÇÃO INSÓLITA DE ELISA	94
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	108
Contos analisados	108
Ficção e ensaio	108
Sobre Nélide Piñon	108
Teoria, crítica, ficção e história literária	109

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Há alguns anos, acompanhamos, com grande interesse, os estudos e pesquisas sobre o universo literário feminino, e o que nos instigou a enveredarmos por esse caminho foi o modo como este universo, enfrentando os diversos desafios, fez-se ouvir. Percebemos um campo fértil que se abriu quando pensamos nas obras de mulheres que se lançaram no mundo da escrita, ainda que à revelia da tradição literária hegemônica masculina, de forma audaciosa e com textos de grande expressividade e qualidade literária que as qualificavam a serem reconhecidas e se tornarem parte integrante da literatura brasileira e, conseqüentemente, do cânone literário nacional.

Nessa incursão na trajetória do feminino, almejamos iluminar algumas das transformações daí decorrentes que possibilitaram a visibilidade de inúmeras vozes que ressoaram e reivindicaram uma oportunidade de difundirem a palavra e obterem igualdade e liberdade perante todo um sistema ideológico dominante. Dentre essas vozes, buscamos a de Nélide Piñon, estrela guia desta pesquisa, que se configura como uma das grandes representantes da literatura de autoria feminina, pela natureza insólita de sua escrita e pelo valor simbólico de suas reflexões a respeito da mulher. De forma atenta e comprometida com o cenário sociopolítico cultural brasileiro, sua escritura tem contribuído para revisitar, resgatar e legitimar a participação da mulher como sujeito da própria história e, assim, desconstruir a visão estereotipada de sua representação. A autora enfrentou não só um contexto desfavorável às suas primeiras publicações, como obteve reconhecimento de seu arcabouço literário e inserção no cânone brasileiro, de uma maneira subversiva e desviante.

Nesse sentido, Nélide tem se revelado uma mestra ao tratar a problemática das mulheres, que é uma temática recorrente em toda sua vasta produção literária. A afinidade com o seu projeto literário, que se revela em sua escrita questionadora e de resistência aos discursos hegemônicos e construções sociais normativas, manifestada em suas narrativas curtas, levou-nos a escolher os seis contos de nosso *corpus* de análise: a seleção dos contos – “Aventura de saber”, “Breve flor” e “Os selvagens da terra”, de *Tempo das frutas* (1997), “Colheita”, de *Sala de armas* (1997), “I love my husband” de *O cortejo do divino e outros contos escolhidos* (2007) e “A camisa do marido”, de *A camisa do marido* (2014) – deve-se ao possível diálogo temático entre eles e ao fato de apresentarem protagonistas com perfis muito interessantes. Em cada uma dessas narrativas, é visível o ineditismo da abordagem do tema e da construção de suas personagens.

Priorizar suas narrativas curtas em um primeiro momento se deu por acreditarmos que a análise de personagens em diferentes enredos seria mais profícua, visto que a construção de tais narrativas abre diversas possibilidades de percepção da temática e do teor estético por meio de diferenças e semelhanças em suas construções. Compreendemos ser a narrativa curta um gênero literário que tem se revelado uma seara de mundos a serem descobertos sob diversas facetas. Como se pode perceber nas palavras de Bosi:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e a sedução do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade, ora quase documento folclórico, ora a quase crônica da vida urbana, ora o quase drama do cotidiano burguês, ora quase poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem (BOSI, 2006, p. 7).

Para Bosi (2006), o conto é proteiforme e põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados. Quanto à invenção temática, o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações vividas pelo homem contemporâneo. Em suma, entendemos que o conto, ao representar simbolicamente as práticas sociais, representa também o sujeito e suas implicações individuais e coletivas. Os contos aqui escolhidos corroboram os conceitos acima explicitados, pois, por meio das análises, pode-se compartilhar uma visão representativa da sociedade e observar como se dá a construção da identidade feminina nas narrativas curtas de Nélide Piñon.

Partimos de uma compreensão da impossibilidade de qualquer definição de “feminilidade essencial” que se mantenha presa às armadilhas das interpretações biológicas e funcionalistas da cultura, as quais, tradicionalmente, limitam as mulheres a serem o outro do homem, conforme já asseverava Beauvoir em seu livro *O segundo sexo*, em 1949. Quando nos referimos à mulher e ao feminino, estamos, sobretudo, apontando para seu coletivo múltiplo, e não para uma pressuposta essência de mulher, cuja compreensão, não raras vezes, guia para as mais tendenciosas e nefastas construções do feminino da tradição patriarcal e androcêntrica. Portanto, pensamos esses termos sempre em movimento.

Pensar as representações do feminino nos leva a questões caras aos estudos de gênero, pois compreender por que algumas representações ganharam *status* de verdade enquanto outras são silenciadas, implica questionarmos a respeito dos efeitos das relações de poder que envolvem a constituição da identidade, do sexo e do gênero, uma vez que é a partir da construção social desses que se constituem as representações sociais do sujeito feminino.

Corroboramos tal posicionamento com a proposição de Butler (2015), ao sugerir que, em vez de procurar as origens do gênero, devem-se investigar os efeitos de instituições, práticas e discursos, cujos pontos de origem são múltiplos e difusos, tornando necessário centrar e descentrar nossa investigação nessas instituições definidoras.

Outro aspecto muito relevante na presente investigação diz respeito à forma como as personagens vivenciam sua sexualidade. E, nesse sentido, pensar a sexualidade torna-se bastante problemático, uma vez que, apesar de parecer um assunto privado e individual, esse tema remete a uma coletividade que o constrói e desconstrói continuamente, uma invenção social que se constitui a partir de múltiplos discursos: por vezes, consagrados, por outras, censurados. A partir de tal entendimento, pensamos a sexualidade não mais como um dado natural, universal a todos os seres humanos, mas como uma construção social carregada de historicidade, constituída simbólica e culturalmente, mediada pelas linhas de força do poder, conforme sugere Foucault (1979). Desse modo, interessa-nos investigar esses efeitos das linhas de força do poder sobre a sexualidade feminina, considerando que se mostram um campo frutífero para analisar construções socialmente cristalizadas.

O desenvolvimento desta pesquisa é norteado por estas questões: que representações femininas povoam os contos de Nélide Piñon aqui analisados? De que forma elas são construídas e desacomodam o leitor, instigando-o a repensar as formas de organização social? A partir desses questionamentos, pretendemos discutir e analisar a escrita de uma mulher sobre personagens mulheres, em cruzamento com os modos de pensar que circulam acerca do feminino em nossa sociedade. No intuito de contribuir com o campo dos estudos de gênero na literatura, apresentamos possibilidades de leitura do literário, mediante o escrutínio das figurações do feminino construídas na ficção de Piñon. A revisão das concepções naturalizadas, circulantes no estabelecimento das chamadas expectativas de gênero, também está presente.

Diante do exposto, esta dissertação encontra-se organizada em três capítulos. No primeiro, intitulado “O feminino em movimento: breve trajetória”, direcionamos a pesquisa inicialmente à análise e à revisão da cosmovisão tradicional do feminino por meio do resgate das considerações de Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (2009); bem como uma retomada de aspectos do imaginário mítico que sustenta as compreensões de feminino e a sua influência na produção do conhecimento. Nesse sentido, desejamos questionar as representações produzidas pelos discursos hegemônicos que constituem uma dentre as várias formas de conhecimento/controlado que condicionam o pensamento sobre as relações hierárquicas e dualistas de gênero no campo cultural. Neste capítulo, também empreendemos

uma breve revisão das principais manifestações do feminismo no Brasil, seus desdobramentos e contribuição aos diversos âmbitos sociais, principalmente ao cenário literário. Para tanto, partimos dos aportes teóricos tanto de estudiosas brasileiras, como Céli Regina Jardim Pinto, Heloisa Buarque de Hollanda, Constância Lima Duarte e Nelly Novaes, como de estudiosas estrangeiras, dentre elas Joan Scott, Judith Butler e Teresa de Lauretis em diálogo transcultural.

No segundo capítulo, apresentamos uma síntese da vida e obra da escritora Nélide Piñon. O enfoque principal desta abordagem está na investigação dos desdobramentos da temática e da estética do projeto literário que permeia suas principais narrativas. Buscamos subsídios no estudo intitulado “A representação da mulher na narrativa de Nélide Piñon”, de Lucia Osana Zolin, no livro *A literatura feminina no Brasil Contemporâneo* (1993), de Nelly Novaes Coelho, como também no livro *As viagens de Nélide, a escritora* (1993), de Naomi Hoki Moniz. Além disso, também analisamos a tessitura narrativa dos contos em análise.

No terceiro capítulo, mergulhamos no imaginário de Nélide para percebermos como ela constrói diferentes representações femininas em cada narrativa analisada. Figuram no mosaico de representações as protagonistas dos contos: “I love my husband”, “Aventura de saber”, “Colheita”, “Os selvagens da terra”, “Breve flor” e “A camisa do marido”. Cabe ressaltar que esse arranjo na composição das narrativas visa a delinear alguns aspectos do feminino em movimento no imaginário de Nélide.

Na conclusão, apresentamos um entrecruzamento entre as narrativas e expomos a maneira como Nélide articula diferentes modos de subjetivação do feminino em cada narrativa, procuramos investigar os movimentos de aproximação e deslocamentos dos modelos comportamentais cristalizados pela sociedade. A análise desse entrecruzamento revela que a escrita feminina e feminista de Piñon tem se mostrado um forte aparato de poder simbólico de deslegitimação de convenções culturais cristalizadas e de inserção de novas perspectivas do feminino sempre em movimento, bem como uma renovação do fazer literário.

Esperamos destacar o papel inquiridor das narrativas de Nélide Piñon ao interferirem no pensamento hegemônico em torno da mulher, inscrevendo, na literatura nacional, questões do universo feminino que são fundamentais para a superação de modelos discriminatórios presentes na sociedade brasileira.

2 O FEMININO EM MOVIMENTO: BREVE TRAJETÓRIA

Pensar o feminino não é uma tarefa fácil, tendo em vista que o tema gera muita polêmica, contradições, e mexe com o aparato de imagens, mitos e construções arquetípicas, relações de poder que fomentam as diversas enunciações que o substantivo sugere. Nesse capítulo apresentamos uma abordagem crítica sobre alguns fatores que impulsionaram a trajetória do feminino.

Pode-se dizer que, em um primeiro momento, há as concepções que foram atribuídas à mulher, as quais partem das ideias primitivas atreladas aos mitos, perpassando as ideologias religiosas e explicações biológicas, que atrelavam a sua existência a um único destino, e as concepções filosóficas, que respaldavam a (im)posição da mulher na organização social e econômica. Já, em um segundo momento, apresentam-se algumas situações que passam a atribuir novas representações e sentidos a sua existência. Esse momento decorreu do feminismo que, sem dúvida, não só marcou decisivamente não só a posição da mulher, mas também a fez ser ouvida como detentora de uma voz e de direitos.

No início deste percurso, já constatamos que constitui um erro acreditar que as representações da categoria “Mulher” englobam todas as mulheres de diferentes nacionalidades, classes sociais e níveis de escolarização, ou seja, uma ideia de essência universal, uma maneira transcendental de percebê-las subtraídas de suas singularidades. Mesmo com o advento do feminismo, não se pode afirmar que todas as mulheres se filiam aos mesmos propósitos e reivindicações.

Nesse sentido, torna-se relevante investigarmos como as práticas e discursos hegemônicos construíram socialmente o gênero feminino e como os movimentos sociais e discursos militantes buscaram diferentes formas de representação e intervenção política na esfera social.

Para iniciarmos a viagem investigativa de retorno ao que foi construído como representação do feminino, partimos da análise de alguns mitos que figuram no livro *O segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, publicado em 1949. Em cada uma das páginas do livro, há não só uma problematização da questão da mulher ao longo dos tempos, mas questionamentos e posicionamentos que colocam em evidência como esses ‘saberes’ sobre o feminino foram construídos. Seu estudo busca compreender a posição de ‘segundo sexo’, que a mulher ocupa ou lhe fazem ocupar, e como, de certa forma, este olhar contribui para essa configuração social. Com o intuito de responder à pergunta “o que é ser mulher?”, explorada

por Beauvoir, ou de desmitificar essas narrativas, enveredamos para a terceira parte do livro: “Os mitos”.

A autora inicia problematizando o mito da criação, que exprime a convicção do macho como o essencial e a mulher como o outro, o inessencial, presente na ‘lenda do Gênese’ que, através do cristianismo, perpetuou-se na civilização ocidental. A percepção de que o nascimento de Eva não foi autônomo, pois não foi criada ao mesmo tempo que Adão, nem com o mesmo barro ou substância diferente, e sim tirada do flanco deste primeiro macho, já institui tal convicção. A autora ironicamente expõe sua criação:

Deus não resolveu espontaneamente criá-la com um fim em si e para ser por ela adorado em paga: destinou-a ao homem. Foi para salvar Adão da solidão que ele lhe deu, ela tem no esposo sua origem e seu fim; ela é seu complemento no modo do inessencial. E assim ela surge como uma presa privilegiada. É natureza elevada à transparência da consciência naturalmente submissa (BEAUVOIR, 2009, p. 209).

Esse mito reifica um binarismo de gênero no qual o homem, desde a criação do mundo, ocupa um lugar privilegiado de destaque e a mulher uma posição de inferioridade. Na teologia cristã, Eva ganha uma conotação negativa, sobre ela recaem os atributos de traiçoeira, dissimulada, persuasiva, o Outro, que teve sua criação atrelada a uma falta sentida por Adão ou a que, ao mesmo tempo, completa o vazio deste e o preenche com atitudes que o afastam dos propósitos de Deus. A difusão desse mito e a sua influência para a hierarquização social dos sexos e das representações simbólicas por parte de um único sujeito, o masculino, resultam do discurso teológico androcêntrico que legitimou a ausência da mulher no centro da história patriarcal e da revelação bíblica.

Na percepção de Beauvoir, o homem vê-se como um ser de direito, inelutável; enquanto a mulher é um simples acidente, um bem-aventurado acidente. “Na mulher encarna-se positivamente a falta que o existente traz no coração, e é procurando alcançar-se através dela que o homem espera realizar-se” (BEAUVOIR, 2009, p. 210).

Para Beauvoir (2009), o homem procura na mulher o Outro como natureza e como seu semelhante, mas essa natureza inspira sentimentos ambivalentes ao homem. Este a explora, mas ela o esmaga, ele nasce dela e morre nela; ela é aliada e inimiga, caos tenebroso onde brota a vida, é como o além para o qual tende. Assim, “a mulher resume a natureza como Mãe, Esposa e Ideia. Essas figuras ora se confundem e ora se opõem, e cada uma delas tem dupla face” (BEAUVOIR, 2009, p. 212).

Ao referir-se à constituição de um mito, a estudiosa coloca-a como uma tarefa difícil de descrever, já que ele não se deixa apanhar, sendo por vezes fluido e contraditório. Beauvoir exemplifica o caráter contraditório do mito, quando diz:

Dalila e Judite, Aspásia e Lucrecia, Pandora e Atená, a mulher é, a um só tempo Eva e a Virgem Maria. É um ídolo, uma serva, a fonte da vida, uma força das trevas, é o silêncio elementar da verdade, é artifício, tagarelice e mentira, a que cura e a que enfeitiça, é a presa do homem e sua perda, é tudo o que ele quer ter, sua negação e sua razão de ser (BEAUVOIR, 2009, p. 211).

Análoga à natureza, sua existência está atrelada aos elementos masculinos: enquanto ela é terra e água, ele é semente e fogo. Na natureza, o sol é esposo do mar, sendo este um dos símbolos maternos mais universais. A água inerte sofre a ação dos raios flamejantes que a fertilizam. A terra, entalhada pelo arado, recebe imóvel as sementes em seus sulcos; todavia, é ela que alimenta o germe, que nutre e lhe fornece sua substância, motivo pelo qual, mesmo depois de destronada a Grande Mãe, o homem continua a render culto às deusas da fecundidade. Porém, por toda parte onde a vida vai se criando (germinação, fermentação), ela também vai se desfazendo; o embrião que abre o ciclo da vida se fecha com a morte.

Em oposição ao mito de Eva, há o da Virgem Maria, a mulher que aceitou sua sorte sem contestação. Esse representa o mais elevado desenho do que o feminino deve ser: é a idealização deste, o exemplo da salvação, que terá que se submeter à excelência na sua vivência como mãe, esposa e filha; basicamente três papéis que a acompanham durante toda a vida. Ancorada em tal percepção, a literatura católica estabelece deveres religiosos ligados diretamente à sua condição de mulher. Suavidade, compaixão, amor maternal formam parte das virtudes inatas do seu sexo. O lugar mítico de Maria encerra a mulher na maternidade, construindo o consenso de instinto maternal; é a maternidade imaculada ou a dessexualização do sexo feminino. Assim, ao mesmo tempo em que é santificada, ela é escravizada à condição da maternidade:

[...] como as representações coletivas e, entre outros, os tipos sociais definem-se geralmente por pares de termos opostos, a ambivalência parecerá uma propriedade intrínseca do Eterno Feminino. A mãe santa tem como correlativo a madrasta cruel; a moça angélica, a virgem perversa: por isso ora se dirá que a Mãe é igual à Vida, ora que é igual à Morte, que toda virgem é puro espírito ou carne votada ao diabo. (BEAUVOIR, 2009, p. 344- 345).

Ao encerrar a mulher na maternidade, evidencia-se seu caráter de imanência e exaltam-se suas atribuições de mãe, esposa, companheira, devota às virtudes úteis à sociedade, à família e ao chefe da família, que este entende encerrar em seu lar. O ventre

feminino é símbolo da imanência e da profundidade, o qual ora revela seus segredos, quando o prazer se inscreve no rosto feminino, ora os retém. O homem capta, em domicílio, as palpitações da vida sem que a posse lhes destrua o mistério.

A figura da mulher também é tida como a alma da casa, da família, do lar e das coletividades mais amplas (Cidade, Nação). Comprova-se isso no fato de as cidades sempre serem assimiladas à Mãe pelo fato de conterem os cidadãos em seu seio; pela mesma razão se fala em pátria-mãe. Também entidades e instituições abstratas apresentam traços femininos como a Igreja, a República, a humanidade, a paz, a guerra, a liberdade, a revolução, a vitória. Isso porque o ideal que o homem põe diante de si como o Outro essencial é feminizado, sendo a mulher a figura sensível da alteridade.

Beauvoir afirma ainda que não há mito mais enraizado no coração masculino do que o do mistério feminino; nesse sentido, o homem enxerga numerosas vantagens na mulher. Ao invés de admitir sua ignorância em relação a ela, ele acolhe um mistério, algo fora de seu domínio e do dela, pois admitir que o mistério envolve a mulher é dizer que sua linguagem existe, porém não é compreendida. Negando-a, e enxergando-a como ser “complicado” ele se afirma como transcendente e sutilmente a impele para o mito da feminilidade. O mito da feminilidade é usado na tentativa de estereotipar o comportamento da mulher.

A mulher é mistério, musa, mãe, esposa, virgem, amante pérfida, sacerdotisa, feiticeira, idealização do eterno feminino, é uma projeção do que o homem deseja e teme. O que ele ama e o que detesta procura inteiramente nela; e ela é tudo à maneira do inessencial, ou seja, é todo o Outro e não ela mesma. Assim, a mulher é o que dela é esperado, mas, tendo que ser tudo, ela nunca é o que deveria ser, tornando-se perpétua decepção, inclusive a decepção da própria existência, de quem nunca consegue atingir o que lhe foi imposto, nem se reconciliar com a totalidade dos existentes.

Os arquétipos femininos produzidos pelo imaginário mítico estão submersos no inconsciente coletivo, no qual essas narrativas ganham força ao interferirem na produção de conhecimento e nas relações sociais de gênero. A respeito dessa colocação, Schmidt, no texto "O fim da inocência: das medusas de ontem e de hoje", publicado em 2006, na *Revista Signo*, parte de premissas sobre a produção do conhecimento como resultado de um processo interpretativo. Partindo desse pressuposto, a autora lança uma pergunta muito pertinente à construção da sua argumentação que visa a responder a esta pergunta: que relações há entre a produção do conhecimento no Ocidente e as construções de gênero, ou seja, como certas definições sobre a natureza do ser masculino e do ser feminino, geradas nos sistemas narrativo e conceitual do mito e da filosofia, alcançaram o estatuto de norma simbólica no imaginário

cultural e alavancaram práticas sociais hegemônicas que ainda definem nossa sociedade como uma sociedade patriarcal?

Nesse sentido, é esclarecedor refletir sobre o que conhecemos e a forma de obtenção desse conhecimento que seria uma forma de pensar como somos e quem somos. Pensar nisto significa colocar em questão a autoridade do sujeito privilegiado do conhecimento que é o sujeito masculino. Em outras palavras, colocar-se na margem como lugar epistêmico significa desafiar as concepções de conhecimento e de realidade que têm dominado a tradição intelectual ocidental – particularmente as premissas epistemológicas às quais corresponde uma ontologia dualista, que separa radicalmente o universal do particular, a cultura da natureza, a mente do corpo, a razão da emoção – o que constitui uma moldura bastante familiar para a compreensão/interpretação da diferença de gênero. A ação de saber o que “representamos” para uma sociedade de cunho patriarcal já nos leva a uma postura de questionamento dessa representação, pois sabemos contra quais discursos hegemônicos temos que lutar.

Para explicitar esses pressupostos, a autora problematiza a interpretação da imagem do feminino que ilustra uma matéria intitulada “Lei de Biossegurança: Medusa legislativa?” publicada na *Revista Adverso* da Associação de Docentes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ao construir uma representação errônea do mito da Medusa, destituído de consciência crítica sobre o que ele significa em termos de construção de gênero, de relações de poder e violência contra o corpo feminino, o texto reescreve, subliminarmente, a violência do mito do ponto de vista do herói e codifica, na imagem parcialmente masculinizada da Medusa, a razão pela qual a lei/Medusa deve ser eliminada: o poder excessivo e ilegítimo, o poder contestado e não legitimado pela comunidade de direito. Com esse exemplo, fica explícito o quão perniciosa é a propagação do mito da inferioridade feminina e as relações de poder e violência que o herói exerce sobre o feminino.

Para Schmidt (2006), no que diz respeito às relações hierárquicas e dualistas de gênero que encontramos no mito, este não fez mais do que dar continuidade à representação do sujeito masculino, agregando a ele a autoridade epistêmica, definida como exercício da vontade que disciplina os atos de assentimento de um indivíduo, particularmente, a abstenção de assentir a qualquer coisa que não seja percebida com distinção e clareza. O discurso filosófico constitui uma dentre as várias formas de conhecimento/controlado que condicionou o pensamento sobre as diferenças de gênero no campo cultural, levando as mulheres a introjetarem sua representação como um ser a menos, uma fala a menos.

É importante ressaltar a concepção de Lauretis (1994) sobre o gênero como sendo uma representação, o que não significa que não tenha implicações concretas, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Ainda acrescenta que a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação; logo, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução. Assim, as mesmas narrativas míticas que constroem o gênero feminino têm, em si, o germe que possibilita sua desconstrução. Isso se evidencia na abordagem crítica que Beauvoir (2009) faz dos mitos, pois, ao colocar em evidência tais construções, ela já o faz desconstruindo essas representações.

Desse modo, acreditamos que a literatura de autoria feminina, enquanto escrita de resistência das mulheres, que representa as relações binárias de gênero estruturadoras e fomentadoras das bases do patriarcado, ganha força e expressividade com o advento do feminismo, pois as reivindicações feministas abriram novas possibilidades para pensar as práticas culturais atuantes.

Para pensarmos a problematização da representação do feminino, partimos da ênfase nas relações entre literatura e momentos de ruptura social alicerçada pelo enfoque interdisciplinar. Este possibilita a emergência da categoria analítica da diferença de gênero, da voz dissonante, da alteridade, na investigação de representações identitárias em sua dimensão estética e proeminência política, o que permite identificar as especificidades históricas de modos de subjetividade até então invisíveis nas formações discursivas da cultura patriarcal.

Por muito tempo, as mulheres foram representadas pelo discurso masculino na literatura, na filosofia, na biologia, na história e demais áreas do saber, e essas representações ganharam *status* de verdade a respeito do gênero. Mas algumas dessas mulheres, fugindo do enclausuramento doméstico que lhes era imposto, buscaram inserir-se no âmbito social, que era, por excelência, o espaço reservado ao homem. A maneira de que dispuseram para isso foi primeiramente a escolarização. O conhecimento arraigou a consciência da (im)posição de seu lugar no construto social. Conforme Constância Lima Duarte:

quando começa o século XIX, as mulheres brasileiras, em sua grande maioria, viviam enclausuradas em antigos preconceitos e imersas numa rígida indigência cultural. Urgia levantar a primeira bandeira, que não podia ser outra senão o direito básico de aprender a ler e a escrever (então reservado ao sexo masculino). A primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas femininas data de 1827, e até então as opções eram uns poucos conventos, que guardavam as meninas para o casamento, raras escolas particulares nas casas das professoras, ou o ensino individualizado, todos se ocupando apenas com as prendas domésticas. E foram aquelas primeiras (e poucas) mulheres que tiveram uma educação diferenciada, que tomaram para si a tarefa de estender as benesses do conhecimento às demais companheiras, e abriram escolas, publicaram livros, enfrentaram a opinião corrente

que dizia que mulher não necessitava saber ler nem escrever. (DUARTE, 2003, p. 152- 153).

Nessa perspectiva, Duarte (2003) faz, em seu estudo, um apanhado geral dos nomes de relevância que demonstram ter um objetivo em comum: a produção de textos tendo como tema central a mulher e, principalmente, um compromisso com o incentivo à educação das mulheres como estratégia de emancipação. O primeiro nome que se revela nesse momento inicial é o de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), nascida no Rio Grande do Norte, mas que também residiu em Recife, Porto Alegre e Rio de Janeiro antes de se mudar para a Europa, uma das pioneiras no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em jornais da chamada “grande” imprensa. Seu primeiro livro, intitulado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, é também o primeiro no Brasil a tratar dos direitos das mulheres à instrução e ao trabalho. Também em outros livros, Nísia Floresta destaca o tema da educação, como em *Conselhos à minha filha* (1842), *A mulher* (1859) e *Opúsculo humanitário* (1853). Neste, a autora revela o quanto conhecia da história da mulher em diversos países, avalia as escolas femininas de seu tempo e ainda expõe um projeto educacional para tirar as mulheres da ignorância e da ociosidade. Em seus textos, percebe-se uma crítica aos benefícios masculinos advindos da opressão feminina e também a sua posição de que somente o acesso à educação permite às mulheres tomarem consciência de sua condição inferiorizada.

Em Porto Alegre, destaca-se Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, com o livro *A philosofa por amor* (1845), que traz, entre contos e versos, uma pequena peça teatral a respeito das reivindicações femininas. Em sua argumentação, a personagem Mariana reitera algumas ideias de Nísia Floresta, tais como a convicção na capacidade da mulher para exercer cargos de comando, sua competência para estudar e o discernimento para opinar sobre momentos importantes do país, como a Revolução Farroupilha na época.

Outro meio de produção de conhecimento aliado às causas feministas que se sobressai no século XIX são os primeiros jornais dirigidos por mulheres, os quais sofrem o repúdio dos críticos que veem nestes uma imprensa secundária, inconsistente e supérflua. Em 1852, ocorre o lançamento de *O Jornal das senhoras*, de Joana Paula Manso de Noronha, uma argentina radicada no Rio de Janeiro. Converte com os escritos da época o editorial do primeiro número ao expor o firme propósito de incentivar as mulheres a se ilustrarem e a buscarem um melhoramento social e a emancipação moral.

Duarte (2003) também menciona a escritora Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar, editora de *O belo sexo*, publicado no Rio de Janeiro, em 1862. No primeiro número, ela

declara estar consciente do pioneirismo de sua iniciativa e sua crença inabalável na capacidade intelectual da mulher. Suas colaboradoras, diferente do anonimato das publicações feitas por outros periódicos, eram incentivadas a assinar seus trabalhos e participar efetivamente do jornal, discutindo entre si os temas a serem publicados. Como eram mulheres da classe alta, faziam questão de divulgar que o lucro da venda do jornal era entregue à Imperial Sociedade Amante da Instrução, uma instituição de caridade para órfãos.

A década de 70 ganha notoriedade pela quantidade de jornais e revistas de cunho feminista que ganham espaço não só no Rio de Janeiro como em outras províncias do Brasil. Um jornal importante da época é *A família*, dirigido, de 1888 a 1897, por Josefina Álvares de Azevedo (irmã do famoso poeta), primeiro em São Paulo e depois no Rio de Janeiro. É memorável sua postura assumidamente combativa em prol da emancipação feminina, por questionar a tutela masculina e testemunhar momentos decisivos da história brasileira e as investidas das mulheres na luta por mais direitos. À frente do jornal, Josefina realizou um intenso trabalho de militância feminista ao incentivar suas compatriotas à ação, sendo incansável na denúncia da opressão, nos protestos pela insensibilidade masculina em não reconhecer o direito da mulher ao ensino superior, ao divórcio, ao trabalho remunerado e ao voto.

Outra respeitável contribuição da escritora, conforme revela Céli Regina Jardim Pinto (2003), dá-se, em 1888, com a encenação da peça de sua autoria *O voto feminino* no Teatro Recreio, depois publicada em folhetim, o que faz de Josefina uma das primeiras militantes a defender o direito da mulher ao voto e à cidadania no país. Ao longo do ano de 1877, ela viaja por várias províncias, como Pernambuco, São Paulo e Bahia, fazendo palestras e divulgando seu jornal, enquanto lança uma campanha nacional a favor do sufrágio. Nessa viagem, a escritora conquista tanto partidárias para suas causas como oponentes rancorosos, que a encaçam implacavelmente através da imprensa.

Duarte (2003) ainda cita o periódico *O corimbo*, de Porto Alegre, das irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro. Como o jornal teve uma vida surpreendentemente longa de publicações (1884 até 1944), encontra-se, em suas páginas, a produção literária de várias gerações de escritoras e escritores.

São dessa época as primeiras notícias de brasileiras fazendo cursos universitários no exterior e no país, mas ainda era forte a resistência à profissionalização das mulheres da classe alta e da classe média, pois se esperava que elas se dedicassem integralmente ao lar e à família. Apenas as moças pobres estavam liberadas para trabalhar nas fábricas e na prestação de serviços domésticos.

O século XX já inicia com uma movimentação inédita de mulheres mais ou menos organizadas, que clamam alto pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho.

Céli Regina Jardim Pinto (2003) sintetiza as principais manifestações do movimento feminista no Brasil, num percurso que inicia, primeiramente, com a luta pelos direitos à cidadania, o sufrágio, até chegar à virada do século. Para ela, o feminismo no Brasil surge marcado por uma multiplicidade de vozes que se organizam com objetivos e pretensões diversas, com raros momentos de unicidade e objetivos mais específicos. Como movimento social, pode-se destacar a sua pertinência atemporal que sobrevive até o presente momento, às vezes de uma forma mais branda, outras de uma forma mais radical, porém sempre instiga homens e mulheres a terem uma opinião. Ele provoca militâncias apaixonadas e raivas incontidas; desafia, ao mesmo tempo, a ordem conservadora que exclui a mulher do mundo público, portanto, dos direitos como cidadã, e também apresenta propostas revolucionárias, que veem na luta das mulheres um desvio da pugna do proletariado por sua libertação. Assim, para se tentar reconstruir uma história do feminismo no Brasil é mais promissor compreendê-lo como um conjunto de tendências que se expressaram e se expressam no contexto nacional.

Seguindo tais tendências, a autora aponta, como início do movimento, as manifestações da virada do século XIX para o século XX até 1932, quando as mulheres ganham o direito ao voto. Este período, Pinto divide em duas tendências: uma denominada “feminismo-bem comportado” e outra “feminismo malcomportado”

A tendência caracterizada como “feminismo bem-comportado”, movimento liderado por Bertha Lutz, buscou direitos políticos mediante participação eleitoral como candidatas e eleitoras. Em 1910, inconformado com a não aprovação do voto feminino pela constituinte, um grupo de mulheres fundou o Partido Republicano Feminino, que, em seu estatuto defende não apenas o direito ao voto, mas também a independência e a emancipação; ressalta as qualidades da mulher para o exercício da cidadania no mundo da política e do trabalho e propugna o fim da exploração sexual, adiantando em mais de 50 anos a luta das feministas da segunda metade do século XX. O partido desapareceu nos últimos anos da década de 1910, época em que Bertha Lutz retornou de Paris e começou a organizar o que viria a ser a maior expressão do feminismo da época, a Federação Brasileira para o Progresso Feminino (FBPF). A luta pelo direito ao voto, nesse período, não esteve restrita apenas à FBPF; houve diversas formas de luta de mulheres que se alistaram, eleitoras e candidatas sem vínculo com a Federação.

Em 1932, o novo Código Eleitoral inclui a mulher como detentora do direito de votar e de ser votada. A Federação então ainda pressiona os parlamentares a incluir na Constituição novos direitos para a mulher. Em 1936, Bertha Lutz assume a cadeira de um deputado e, no mesmo ano, promove o III Congresso Nacional Feminista, espaço de grande relevância para debater tal temática. Porém, a pauta de aumento dos direitos das mulheres sucumbiu com o golpe de 1937, que calou toda a movimentação. A FBPF não foi extinta, mas perdeu seu espaço e, mesmo depois do período de redemocratização, em 1945, não teve mais expressão no cenário brasileiro.

A segunda tendência denominada de “feminismo malcomportado” se posicionava de uma forma mais radical contra o que percebiam como dominação do homem. Foi constituída por uma gama heterogênea de mulheres intelectualizadas, cultas, com vidas públicas excepcionais, professoras, escritoras, jornalistas, que estavam preocupadas não somente com os direitos políticos, mas também defendiam a educação da mulher, buscavam problematizar os interesses dos homens em deixar a mulher fora do mundo público e exploravam temas como a sexualidade e o divórcio. Em função desse posicionamento, foi qualificado como a face menos comportada do feminismo do início do século XX.

Outra vertente insurgente nesse período se manifestou no movimento anarquista e, posteriormente, no Partido Comunista. Era formada por mulheres trabalhadoras e intelectuais, que defendiam a liberação da mulher de uma forma radical, e tinham, na maioria das vezes, a questão da exploração do trabalho como tema central, articulando as teses feministas aos ideários anarquistas e comunistas. Essa vertente teve como maior expoente, o nome de Maria Lacerda de Moura.

Pinto (2003) também explora a questão do feminismo no período da ditadura, revelando que, nas décadas de 1960 e 1970, diferente do cenário da Europa e dos Estados Unidos, de grande efervescência política, de revoluções de costumes, de radical renovação cultural, o clima no Brasil era de extrema repressão. Dessa forma, o feminismo brasileiro nasceu e se desenvolveu tendo que se dividir entre uma perspectiva mais autonomista e sua profunda ligação com a luta contra a ditadura militar.

O feminismo no Brasil deve ser entendido levando-se em consideração esse cenário político, já que é um movimento de luta por autonomia em um espaço profundamente marcado por tal contexto. De tal modo, defende a especificidade da condição de dominada da mulher, numa sociedade em que a condição de dominado é comum em grandes parcelas da população; na qual há diferentes mulheres enfrentando uma gama de problemas diversos.

Segundo a sistematização de Pinto (2003), em 1972, surgem grupos feministas de caráter privado, de reflexões informais, inspirados no feminismo nascente no hemisfério norte. Nesse período, também emerge o grupo de mulheres no exílio, Círculo das Mulheres Brasileiras em Paris, que durou de 1975 a 1979. Estas tratavam de construir espaços públicos de reflexão, diferente dos primeiros grupos que se mantinham restritos às reuniões mais íntimas e informais. Elas mandavam material de Paris para o Brasil, visando a aumentar o número de participantes para organizar seu movimento em diferentes instâncias, por meio de comissões e assembleias.

O êxito da organização do Círculo não impede que a questão fundamental que acompanha o feminismo brasileiro na época tenha se manifestado, a saber: a tensão entre aquelas que pensavam que o feminismo tinha de estar associado à luta de classes e aquelas que associavam o feminismo a um movimento libertário que dava ênfase ao corpo, à sexualidade e ao prazer. A segunda vertente parece ter sido a grande propulsora de um feminismo mais vigoroso e mais capaz de pôr em xeque as estruturas de dominação.

Conforme a autora, o ano de 1975 tem sido considerado um momento inaugural do feminismo brasileiro. Antes disso, o movimento estava restrito a pequenos grupos de caráter privado e sob a dura repressão às manifestações públicas. Nesse ano, o general Geisel assume o governo e promete uma distensão política gradual e controlada. Porém, o fato que realmente marcou o ano na história do feminismo foi a decisão da ONU de defini-lo como o Ano Internacional da Mulher e o primeiro ano da década da mulher, realizando uma conferência sobre o assunto no México.

No Brasil, as questões da mulher ganham abrangência e notoriedade pública. No Rio de Janeiro é organizado o evento “O papel e o comportamento da mulher na realidade brasileira” no qual é criado o Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira, que aponta para uma virada radical na história do movimento, que não só se torna público como busca a institucionalização. Durante seus cinco anos de duração, o centro abriga diferentes tendências, mas sempre enfrenta resistência das feministas radicais, que enfatizam a centralidade da questão da mulher em detrimento de outras questões consideradas gerais e trazem, para a discussão, uma problemática considerada burguesa ou mesmo moralmente inadequada, como sexualidade, corpo, aborto, contracepção.

No campo literário, Duarte (2003) ressalta que algumas escritoras se posicionavam frente ao governo ditatorial, revelando, com coragem, suas posições políticas, como Nélida Piñon, que participou da redação do “Manifesto dos 1000 contra a Censura e a favor da democracia no Brasil”. Nesse período de efervescência política, a autora lançava seus livros

de contos *O tempo das frutas* (1966) e também *Sala de armas* (1973), que fazem parte do *corpus* de análise aqui proposto. Mais tarde, Nélida tornou-se a primeira mulher a tomar posse como presidente da Academia Brasileira de Letras. Inúmeras outras escritoras podem ser lembradas pela reflexão que seus textos e personagens suscitam nas leitoras, como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lya Luft, entre muitas outras.

Na década de 1980, período de redemocratização, o movimento feminista ganha novos rumos. Surgem, ao longo dessa década, fortes grupos feministas temáticos, entre os quais se destacam os que passam a tratar da violência contra a mulher e de sua saúde. Também há espaço para o desenvolvimento do que se pode chamar de feminismo acadêmico, ancorado no Departamento de Pesquisa da Fundação Carlos Chagas, em São Paulo, e em pesquisas de ciências humanas e educação, realizadas nas grandes universidades do país, em algumas das quais surgiram núcleos de estudo sobre a mulher.

Para Pinto (2003), a década de 1990 não foi especialmente propícia à expansão dos movimentos sociais; por outro lado, foram criadas as condições para que suas demandas fossem incorporadas por largas parcelas dos discursos públicos. Esse feminismo difuso não tem militantes nem organizações, pois é defendido até mesmo por homens e mulheres que muitas vezes não se identificam como feministas. Ao longo dessa década, também surgiram diversas ONGS feministas com objetivos distintos; as diversas manifestações mostram o caráter heterogêneo das demandas dessas ONGS e muitas suscitam críticas ferrenhas ao feminismo excessivamente branco, de classe média, intelectual e heterossexual. A reação a isso deu origem a uma profusão do que se poderia chamar de ‘feminismos’.

Pode-se dizer que o final da década 1960 e as décadas seguintes (1970 e 1980) são momentos nos quais as diferenças entre os sexos ganham ênfase, em termos teóricos pelas feministas, que passam a compreender o sujeito social em sua pluralidade, nas diferentes relações que estabelecem subjetivamente com a realidade, entre os espaços simbólicos de representações que dão sentido ao mundo, não mais se resumindo a explicações biológicas reducionistas. O que está em foco é a dinâmica das representações que são construídas culturalmente. Com isso, a linguagem, em suas diferentes manifestações, passa a ser entendida como prática, dotada de valores e julgamentos, utilizada pelos sujeitos para se comunicarem com o mundo. Portanto, ela proporciona embates de poderes, que tanto pode manter ou subverter discursos que fundam e legitimam noções naturalizadas de gênero e de sexualidade.

As reivindicações concebidas pelo movimento feminista aspiram à liberdade e ao direito de autonomia das mulheres, mas aspiram também a uma relação mais democrática entre homens e mulheres. Com base nos estudos que investigam a problematização da situação das mulheres e questionam a matriz binária de origem patriarcal, criou-se um termo flexível e analítico que se contrapõe à estrutura pautada no caráter biológico. Desde então, o vocábulo “gênero” popularizou-se e se tornou uma categoria útil de análise nos debates acadêmicos.

Essa categoria ganhou destaque no texto *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, da estudiosa norte-americana Joan Scott (1990) – uma importante investigação que instaura uma categoria analítica que alarga a compreensão do sujeito feminino. É também uma nova mirada sobre as relações que se estabelecem entre os gêneros. Nesse estudo, a autora comenta que:

[...] gênero parece ter aparecido primeiro entre as feministas americanas que queriam insistir na qualidade fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. O gênero sublinhava também o aspecto relacional das definições normativas de feminilidade (SCOTT, 1990, p. 72).

Joan Scott (1990) discute as diferenças existentes entre sexo e gênero, ancorando-se em duas premissas. Primeiramente, não se deve falar em gênero sem considerar a estrutura binária que abrange a relação masculina e feminina. Em segundo lugar, gênero é uma das primeiras formas de atribuir significado às relações de poder. Por meio de inúmeros debates e de uma análise crítica a respeito das questões igualitárias e das diferenças entre os sexos, surgiram novos pontos de vista que indagaram a construção social da relação homem/mulher, visando à busca da identidade de gênero.

Assim, partimos primeiramente de uma posição muito pertinente sobre a abordagem dos estudos de gênero presente no texto “A tecnologia do gênero” (1994), de Teresa de Lauretis, no qual ela aponta, como uma limitação do feminismo, o fato de centrar os estudos de gênero na diferença sexual, na oposição universal do sexo, que torna muito difícil, quando não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher. A partir dessa perspectiva, “não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva” (LAURETIS, 1994, p.207). Essa limitação tende a reacomodar ou recuperar o potencial epistemológico radical do pensamento feminista sem distanciar-se da “casa patriarcal”, expressão que a autora toma da metáfora

usada por Audre Lorde em lugar da “prisão domiciliar da linguagem” de Nietzsche. Em oposição a esta limitação, a autora sugere conceber o sujeito social e as suas relações de subjetividade com a sociabilidade de outra forma, um sujeito constituído no gênero, não apenas pela diferença sexual, e sim por meio dos códigos linguísticos e representações culturais, um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de classe e raça, um sujeito múltiplo e contraditório em vez de um único, simplesmente dividido.

Destarte, acrescenta que, se continuarmos a colocar a questão do gênero a partir de um esboço da crítica do patriarcado, o pensamento feminista permanecerá amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental, contido na estrutura de uma posição conceitual que está, desde sempre, inscrita no que Frederic Jameson denominou de “inconsciente político” dos discursos culturais dominantes e das narrativas fundadoras que lhe são subjacentes, sejam biológicas, médicas, legais, filosóficas ou literárias, e assim tenderá a reproduzir-se, retextualizar-se, até mesmo nas reescritas feministas das narrativas culturais. Essa posição já evidencia uma reviravolta nos escritos feministas que nos anos 1960 e 1970 centravam seus estudos e práticas culturais na diferença de gênero como diferença sexual.

Uma contribuição importante para compreender os caminhos e desdobramentos das teorias feministas encontra-se no livro *Problemas de gênero: o feminismo e a subversão da identidade* (2015), de Judith Butler. Nessa obra, Butler desconstrói algumas concepções de sexo e gênero apresentadas por alguns teóricos e, nesse sentido, afirma, que se sexo é ele próprio uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como uma interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado em um sexo previamente dado (uma concepção jurídica), tem de designar também o aparato de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é um meio discursivo-cultural pelo qual a natureza sexuada ou o sexo natural é produzido e estabelecido como pré-discursivo, anterior à cultura, uma superfície neutra sobre a qual age a cultura.

Nesse sentido, Butler desconstrói a concepção de sexo como um dado natural do gênero e, ao fazer a distinção, ela apresenta um questionamento que direciona o olhar não mais para a origem dessas categorias, mas para os efeitos de poder que muitas instituições definidoras exercem sobre elas:

explicar as categorias fundacionais de sexo, gênero e desejo como efeitos de uma formação específica de poder supõe uma forma de investigação crítica, a qual Foucault, reformulando Nietzsche, chamou de “genealogia”. A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica que a repressão impede de ver; em vez disso, ela investiga as apostas políticas, designando como *origem* e *causa* categorias de identidade que, na verdade, são *efeitos* de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos. A tarefa dessa investigação é centrar-se – e descentrar-se – nessas instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2015, p. 9).

Butler ainda afirma que, como genealogia da ontologia do gênero, sua investigação busca compreender a produção discursiva da plausibilidade da relação binária que contrapõe como opostos o “real” e o “autêntico” e sugerir que certas configurações culturais do gênero assumem o lugar do “real”, consolidam e incrementam sua hegemonia por meio de uma autonaturalização apta e bem-sucedida.

Para Joan Scott (1990), a definição de gênero baseia-se em duas proposições. Na primeira, “[...] o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” (SCOTT, 1990, p. 86), e na segunda, o gênero é “[...] forma primária de dar significados às relações de poder” (SCOTT, 1990, p. 86). Essa relação entre o gênero e as relações sociais, segundo a autora, implica perceber como os símbolos culturais circulam, em que contextos as “[...] representações simbólicas são invocadas” (SCOTT, 1990, p.86), para, com isso, compreender como os significados são historicamente construídos e impostos em um determinado contexto, em sua inevitável relação com o poder. Scott desnaturaliza as diferenças biológicas entre os sexos e afirma a necessidade de se pensar as categorizações que envolvem a definição do que é ser homem e do que é ser mulher como instâncias instáveis e inacabadas, que se modificam conforme o contexto e a cultura em que estão inseridos.

Segundo essa autora, a ideia de gênero articula-se a um aparato de construção cultural e histórica sobre o masculino e o feminino, assim como a posição que homens e mulheres ocupam em determinada cultura. Diante disso, o processo de inversão e desconstrução torna-se necessário quando teorizamos sobre gênero, pois, culturalmente, foi imposta à mulher uma “normatização” nos papéis sociais, como uma espécie de disciplinamento, que precisa ser desfeita a fim de que o sujeito possa agir efetivamente no meio social. A construção do gênero também se realiza por meio da desconstrução.

Para pensar criticamente sobre a problemática dos gêneros, é necessário “[...] explodir essa noção de fixidez, em descobrir a natureza do debate ou da repressão que leva à aparência de uma permanência intemporal na representação binária do gênero” (SCOTT, 1990, p. 87).

Por esse motivo, é relevante considerar o contexto em que estão inseridas determinadas noções sobre o homem e a mulher. Ao conceituarmos o termo “gênero”, não devemos restringi-lo apenas às categorias imutáveis: homens e mulheres, mas entender que esse termo se constitui por meio de relações subjetivas, sociais e políticas. É preciso entender que os indivíduos não são portadores de identidades e posições sociais fixas, uma vez que, assim como a sociedade, vivemos em constantes transformações. Desse modo, acredita-se que o gênero se constitui como forma de notar e de dar expressividade a essas mudanças, pois é no seio social que essas relações tornam-se possíveis.

Nesse sentido, é de suma importância pensar em outro aspecto de ressignificação da teoria feminista, isto é, ter a percepção de que não é mais possível acreditar que haja uma base universal para o feminismo, e nem que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal, ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculina. Butler sugere que as supostas universalidades e unidade do sujeito do feminismo são de fato difundidas pelas restrições do discurso representacional em que funcionam. A sugestão de que o feminismo pode buscar representação mais ampla para um sujeito que ele próprio constrói gera a consequência irônica de que os objetivos feministas correm o risco de fracassar, justamente em função de sua recusa a levar em conta os poderes constitutivos de suas próprias reivindicações representacionais. Portanto, é imprescindível formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam.

Para Lauretis (1994), a construção do gênero ocorre por meio das várias tecnologias do gênero e discursos institucionais com poder de controlar o campo do significado social e, assim, produzir, promover e implantar representações de gênero. Porém, acrescenta que a desconstrução do gênero leva inevitavelmente a sua (re)construção e lança uma pergunta muito pertinente a nossa investigação: em que termos e interesse está sendo feita essa desconstrução? A partir do presente questionamento, inferimos a necessidade de pensarmos como se dá desconstrução ou (re)construção do gênero pela ótica feminina. Nesse sentido, Lauretis argumenta que é necessário criar novos espaços de discurso, reescrever as narrativas culturais, definir os termos de outra perspectiva e expor uma visão de ‘outro lugar’. Este não é um distante mítico passado nem uma história de um futuro utópico, mas o lugar do discurso, os pontos cegos ou o *space off* de suas representações, ou seja, os espaços nas margens dos discursos hegemônicos.

A estudiosa feminista ainda assevera que os termos necessários para uma construção diferente do gênero são propostos de fora do contrato social heterossexual e inscritos nas

micropolíticas, forjados nas resistências diárias, nos agenciamentos e fontes de poder, na autorrepresentação, nas produções culturais das mulheres feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia. Ao referir-se ao movimento que o sujeito do feminismo realiza entre o espaço discursivo hegemônico e o outro lugar, ou seja, o *space off*, a autora o coloca nos seguintes termos:

Mas o movimento para dentro e fora do gênero como representação ideológica, que, conforme proponho, caracteriza o sujeito do feminismo, é um movimento de vaivém entre a representação do gênero (dentro de seu referencial androcêntrico) e o que essa representação exclui, ou, mais exatamente, torna irrepresentável. É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space off*, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou “nas entrelinhas”, ou ao revés), dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e novas formas de comunidade. Esses dois tipos não se opõem um ao outro, nem se seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição. O movimento entre eles, portanto, não é o de uma dialética, integração, combinatória, ou o da *différance*, mas sim a tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia (1994, p. 238).

Lauretis (1994) afirma que no “vaivém” encontra-se o sujeito do feminismo e as novas narrativas do “outro lugar” que se cruzam com as narrativas de espaços hegemônicos. Para a autora, habitar dois espaços implica uma tensão contraditória, mas é a condição do feminismo aqui e agora que se afirma em duas direções: a contradição da negatividade crítica de sua teoria e a positividade afirmativa de sua política, ou seja, essa é tanto a condição histórica da existência do Feminismo quanto a sua condição teórica de novas narrativas. Para Lauretis, é nesse espaço que se engendra o sujeito do feminismo. Assim, a partir de um olhar acurado para a trajetória do feminismo no Brasil, é possível perceber que essa produção foi sendo construída nesse “vaivém”, em alguns momentos dentro da estrutura existente, a partir de decisões institucionais e outras vezes, no *space off* do discurso hegemônico .

Esse “vaivém” pode ser visto como a dinâmica de um jogo de poder que se concretiza nas microrrelações. Este jogo é sempre um entrelaçamento flexível de tensões e disputas em função do reconhecimento ou da manutenção dos privilégios. As disputas se dão entre quem já tem seu discurso instituído como normativo, no caso o sujeito masculino, e quem busca espaços no interior ou nas margens das estruturas vigentes. Como parte desse jogo de micropoderes, nas diferentes instâncias sociais, nos meios acadêmicos e na literatura as mulheres construíram espaços alternativos e estratégias para desestabilizar os discursos outorgados como legítimos.

Levando em consideração a concepção de Lauretis (1994) ao dizer que o gênero é produto de diferentes tecnologias sociais, podemos afirmar que o discurso simbólico androcêntrico que produz e legitima as desigualdades de gênero e as hierarquias de poder, é passível de transformação pelos discursos à margem dos hegemônicos, situadas nas microrrelações políticas e tecnológicas. Estas vão penetrando nas estruturas e desconstruindo os significados das imagens e dos mitos que justificaram determinadas representações de gênero. Isso mostra que, no dinamismo da história, o sujeito pode refazer constantemente a sua experiência por meio de iniciativas reflexivas e do engajamento na realidade social. Essa dinâmica nos permite compreender que, no contexto da contemporaneidade, o gênero não é somente produto de representações sociais discursivas, mas também da autorrepresentação, ou seja, da maneira como o sujeito se constrói a partir de sua experiência e da produção de novas narrativas, como bem assinala Teresa de Lauretis.

Constatamos, a partir das teorias aqui expostas, que, mesmo entendendo o gênero como uma construção social, é nas brechas dos discursos e práticas hegemônicas que o sujeito feminista desconstrói a cultura dominante e se reconstrói como sujeito. Logo, torna-se pertinente pensar a mulher a partir da assertiva de Beauvoir (2009) de que ninguém nasce mulher e sim se torna mulher, porque mulher é um termo em processo, um devir, um construir do qual não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Enquanto uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações.

A partir disso, sempre é relevante pensar os escritos de autoria feminina enquanto expressão de resistência política em contraposição as formas de relação assimétrica de poder.

No Brasil, a literatura de autoria feminina vem ganhando espaço no panorama literário, proporcionando um *corpus* mais abrangente e diverso do que se tinha em fases anteriores aos anos 1960. Com esse representativo aumento, torna-se relevante reavaliar e repensar as concepções literárias e até mesmo o cânone literário brasileiro, bem como lançar um olhar mais cuidadoso em relação à representação da mulher no referido contexto. Nesse sentido, a crítica feminista passa a ter um papel extremamente relevante na representação e ampliação de seu objeto de estudo.

De acordo com Heloísa Buarque de Holanda (1994), a Crítica Literária Feminista consolida-se no início dos anos sessenta no exterior e no Brasil, com base em publicações críticas que se destinam ao estudo específico de obras de autoria feminina. O objetivo é dar visibilidade a esta, além de obter elementos embasados na qualidade da produção, visando a sua inserção nos estudos acadêmicos.

Historicamente, os estudos feministas começam a se desenvolver concomitantemente às lutas pelos direitos civis, na efervescência política e cultural dos anos 1960 e 1970, reforçando, assim, a relação entre pesquisa e prática. Com relação à literatura, o feminismo propiciou o surgimento da crítica literária feminista, que investiga como a mulher é representada literariamente, com o intuito de questionar os padrões patriarcais e/ou identificar a construção de personagens femininas a partir da consciência de sua construção cultural.

A abrangência dos estudos da crítica feminista pode ser vista por meio do número de linhas de pesquisas, em várias universidades, que se ocupam do resgate de escritoras, da releitura das produções em circulação e dos eventos, assim como das publicações em livros, revistas e anais, que discutem a questão da mulher e das relações de gênero.

Segundo Holanda (1994), existem três tipos de orientação na pesquisa feminista: o resgate e a reinterpretação de textos das escritoras precursoras; os estudos que buscam uma tipologia da escrita feminina, debruçando-se sobre mecanismos, técnicas e a simbologia presentes nessas narrativas; e os trabalhos sobre autoria e representação.

Percebemos que a proposta do presente trabalho tem maior afinidade com a última orientação, visto que o estudo das representações ficcionais femininas possibilita discutir o entrelaçamento entre literatura e sociedade, fornecendo elementos para configurar um posicionamento das autoras no contexto em que vivem.

Com o intuito de tecer algumas considerações acerca do que venha a ser literatura feminina, ou seja, a produção literária de autoria feminina, é de grande valia reportar-nos aos estudos de Nelly Novaes Coelho, uma das pesquisadoras mais produtivas do país, autora do *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002), minucioso registro da produção literária feminina brasileira, e de *A literatura feminina no Brasil contemporâneo* (1993).

Essa pesquisadora ressalta que toda criação literária está relacionada à cultura na qual se encontra inserida. Para ela:

Não é, pois, possível pensar na criação artística ou literária em sua verdade maior sem pensarmos na cultura em que está imersa. É através dessa perspectiva que, sem dúvida, podemos falar em uma *literatura feminina* e em uma *literatura masculina*, pois as coordenadas do sistema sociocultural ainda vigente estabelecem profundas diferenças entre o ser-homem e o ser-mulher. Dessa diferença derivam, evidentemente, certas peculiaridades que podem ser detectadas na criação literária de um e de outro (COELHO, 1993.p. 15).

Coelho (1993) explica ainda que não se poderia falar em literatura feminina antes que o termo fosse cunhado, na década de 1960, como uma espécie de respiração, de sopro vital, de silêncios densos, algo meio mágico, que diferenciaria a voz da mulher, pois, se fosse mapeado

o percurso da mulher na história, seria possível observar que, a partir da revolução do movimento feminista, ela passa a buscar seu espaço e a reivindicar direitos que antes não lhe eram favoráveis. Como consequência, a mulher vê na escrita uma forma de reivindicação de seu lugar e de autoafirmação como sujeito da própria liberdade.

Sabe-se que existe uma linha crítica que rejeita essa divisão entre produção masculina e feminina, sob a afirmação de que escrita não tem sexo. Todavia, é inegável identificar que, através dos séculos, o panorama literário tradicional remete a uma relação de desigualdade entre homens e mulheres.

Não se trata de justificar ou afirmar que uma é mais importante ou melhor que a outra, mas de entender e perceber a existência de mecanismos ideológicos que permeiam tais relações com a intenção de estruturar, validar e perpetuar conceitos pré-estabelecidos pelo cânone. Para Coelho (1993), a atenção que a produção literária das mulheres vem exigindo da crítica não se identifica como uma intenção judicativa: “Não se trata de saber se a literatura ‘feminina’ é melhor ou pior que a masculina (pois isto não teria nenhum sentido...), mas sim descobrir *o que* ela é, *como* se constrói e *por que* trilha determinados caminhos” (COELHO, 1993, p.12).

No artigo “A literatura feminina no Brasil: panorama histórico-literário”, presente no livro *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002), Coelho afirma que a literatura é um verdadeiro sismógrafo a registrar na nascente todos os movimentos de convulsão, revolução, imobilismo que, através dos tempos, têm transformado as relações homem-mundo.

Para a autora, como se está vivendo em um desses momentos de apocalipse e gênese, a literatura vem se oferecendo como um dos instrumentos mais fiéis de auscultação e registro do caos de valores em que o mundo mergulhou no pós-naufrágio da razão e do sistema patriarcal herdado, sem que nenhum outro tivesse surgido no horizonte para substituí-lo.

A pesquisadora elucida sua problematização com a pergunta: por que privilegiar a literatura escrita por mulheres para auscultar o caos?

Claro que a causa primeira não é exclusivamente literária (discussões sobre diferenças de valor entre criação literária de homens e de mulheres são inócuas...). Nessa esfera, o que distingue o valor da obra é o talento do criador ou da criadora, não o seu sexo. A resposta para esta escolha estaria, pois, numa evidência incontestável: se nesse naufrágio de valores as coisas mudaram de maneira irreversível para o homem, em relação à mulher, tais mudanças evoluíram em proporção geométrica e alteram não só seu lugar na sociedade, mas principalmente sua consciência do próprio eu, em relação à imagem-de-mulher da tradição e em face do mundo em transformação (COELHO, 2002, p. 17).

Segundo Coelho (2002), não há dúvida de que o atual interesse pela literatura escrita por mulheres está visceralmente ligado à transformação cultural-social-ética-existencial em processo e que vem se expressando na poesia, no romance, na ficção, no teatro e no ensaio. No entanto, como essa metamorfose não é um fenômeno em si, mas o resultado de algo que vem de muito longe, a literatura feminina do passado ganhou também um novo interesse: nela está a memória dos tempos em que os valores, hoje questionados ou deteriorados, foram instaurados como ideais a serem vividos.

Coelho (2002) ainda ressalta que a literatura resulta do dom da criação juntamente com as circunstâncias vividas pelo seu criador, e, por isso, as pessoas se empenham em redescobrir a memória do ontem para uma maior compreensão do hoje. Assim,

[...] a literatura como feixe de relações, no sentido de que ela não nasce da pura fantasia de suas autoras ou autores, mas germina de uma complexa interação entre espírito criador do artista, o tempo em que ele vive e o húmus cultural herdado (húmus que foi engendrado, ao longo do tempo, pelas múltiplas heranças ou tradições acumuladas no espírito ou memória de um povo) (COELHO, 2002, p. 17).

A partir dos anos sessenta do século XX, conforme dados revelados pela estudiosa, a produção literária da mulher é crescente. Esse fato caracteriza-se pela inegável emergência do diferente, da descoberta da alteridade, das vozes divergentes – muitas vezes sufocadas ou oprimidas pelo sistema de valores dominante. Não há dúvida de que o crescimento da produção literária de autoria feminina no Brasil traz alterações ao mundo herdado do passado.

Concluimos, portanto, que ao ultrapassar a barreira do silêncio a que se viu historicamente condenada, a mulher veio, lentamente, inserindo-se em diversos caminhos, entre eles o da produção literária. Agora, não mais como objeto de representação ou do desejo, mas como sujeito agente, articulando-se através de uma voz, de uma linguagem e de uma escrita próprias. Afinal, ao inscreverem-se no discurso, as mulheres abriram a discussão de seu papel na sociedade. Além disso, a presença de outras vozes dentro do discurso dominante colaborou para reforçar a desestabilização do sistema patriarcal.

Deste modo, verificamos que a escrita de autoria feminina vem dando um novo rosto à literatura brasileira, seja pelo resgate de textos de escritoras do século XIX, seja pela representatividade das escritoras contemporâneas que, resistindo às críticas, foram conquistando o espaço até então destinado aos homens e questionando os papéis sociais que impõem às mulheres invisibilidade intelectual e social. A produção literária feminina também constitui um dos lugares possíveis para acompanhar o processo de sua deshistorização e gradual arrancada política em direção à ruptura e correção de valores arbitrários.

A escolha pelo universo textual de Nélida Piñon torna-se tão pertinente ao debate exposto sobre a trajetória do feminino, pois é evidente o seu compromisso de engrandecimento e expansão da literatura de autoria feminina, por meio de um projeto literário estético e crítico que se consolida a cada narrativa.

3 PANORAMA TEMÁTICO E ESTÉTICO NA OBRA DE NÉLIDA PIÑON

A partir do que foi exposto no capítulo anterior sobre a trajetória da mulher na literatura, analisaremos a trajetória de Nélda Piñon que, desde muito cedo, enfrentando o preconceito e as adversidades inerentes a uma sociedade de estrutura patriarcal, começa a escrever e ganha considerável destaque no panorama literário brasileiro, com significativa abrangência para os demais países onde seus livros foram traduzidos. Com a investigação de sua produção literária, mais especificamente de algumas de suas narrativas curtas, procuramos compreender a construção de suas personagens, bem como a leitura que se pode fazer da sociedade brasileira por meio de sua escrita.

Nélda Cuiñas Piñon nasceu no Rio de Janeiro, em 3 de maio de 1937. Filha de Olivia Carmem Cuiñas Piñon e Lino Piñon Muiños, de família originária de Cotobade, Galícia, radicada no Brasil, desde a década de 1920. Gradou-se em Jornalismo pela Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e, em 1970, inaugurou a cadeira de Criação Literária na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua vida foi sempre pautada pela dedicação à literatura e à vida acadêmica. Em 27 de julho de 1989, foi eleita para a Cadeira N°30 da Academia Brasileira de Letras, na sucessão de Aurélio Buarque de Holanda, e, em 3 de maio de 1990, foi recebida pelo acadêmico Lêdo Ivo. Na Academia, foi diretora do Arquivo (desde 1990); eleita primeira secretária (26-06-1995), secretária-geral (7-12-1995), eleita presidente em 5-12-1996, presidente em exercício (ago./dez. 1996). No ano do primeiro centenário da Academia Brasileira de Letras, destaca-se por ser a primeira mulher a integrar a diretoria e ocupar a presidência.

Ao longo de sua carreira, colaborou em publicações nacionais e estrangeiras, proferiu conferências em diversos países e foi traduzida em diversas línguas. É catedrática da Universidade de Miami desde 1990, escritora-visitante das universidades de Harvard, Columbia, Johns Hopkins e Georgetown. Recebeu os prêmios brasileiros Golfinho de ouro, Mário de Andrade e Jabuti – este, de melhor romance e livro de ficção de 2005, por *Vozes do deserto*. E os internacionais Juan Rulfo, do México, Jorge Isaacs, da Colômbia, Rosalía de Castro, da Espanha, Gabriela Mistral, do Chile e Menéndez Pelayo, da Espanha. Em 2005, pelo conjunto de sua obra, recebeu o importante Príncipe de Astúrias. É *doctor honoris causa* das universidades Poitiers, Santiago de Compostela, Rutgers, Florida Atlantic, Montreal e UNAM. Em 2012, foi nomeada Embaixadora Iberoamericana de la cultura.

O legado ficcional da escritora é composto por livros memorialísticos: *O Livro das Horas* (2012), *Coração Andarilho* (2009); textos ensaísticos: *O Ritual da Arte* (2011),

Aprendiz de Homero (2008), *La Seducción de La Memória* (2006), *O Presumível Coração da América* (2002); uma crônica e um romance infanto-juvenil, respectivamente: *Até Amanhã, Outra Vez* (1999), *A Roda do Vento* (1996); contos, como: *A camisa do marido* (2014), *Cortejo do Divino e outros contos escolhidos* (1999); *O Pão de Cada Dia: fragmentos* (1994), *O Calor das Coisas* (1980), *Sala de Armas* (1973), *Tempo das Frutas* (1966); 8 romances: *Vozes do Deserto* (2004), *A Doce Canção de Caetana* (1987), *A República dos Sonhos* (1984), *A Força do Destino* (1977), *Tebas do Meu Coração* (1974), *A Casa da Paixão* (1972), *Fundador* (1969), *Madeira Feita de Cruz* (1963) e *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo* (1961).

A trajetória percorrida por Piñon, até chegar ao reconhecimento de seu talento e da abrangência de sua obra, é explorada por Naomi Hoki Moniz, em *As viagens de Nélide, a escritora* (1993). Esta produção apresenta o percurso da crítica literária, na segunda metade do século XX, na tentativa de mapear o projeto literário de Nélide Piñon, assinalando-lhe uma vasta produção marcada por singular originalidade. Esse trabalho de análise traz uma pertinente contribuição para o desenvolvimento investigativo do projeto literário da escritora, denominado de ‘mitopoética’ pela estudiosa, e que acreditamos ser o diferencial que confere altíssima qualidade, originalidade e profundidade a sua produção literária.

A pesquisa de Moniz aponta para um aspecto de grande notoriedade referente à recepção dos primeiros livros da, então, jovem escritora que, desde o lançamento da sua primeira obra, *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*, em 1961, passou a ser rotulada pela crítica como hermética, experimentalista, autora de uma escrita difícil. Se, para alguns críticos, esse rótulo constitui uma resistência à obra Nélide Piñon, outros veem sua produção literária como um projeto inovador e construído com base em uma escrita bem tecida, na qual a linguagem seduz e fascina por meio das histórias narradas.

Para Moniz (1993), o que insere Piñon na literatura brasileira, como escritora de obra valorizada pela crítica, nas décadas de 1960 e 1970, é sua maneira pessoal, seu empenho apaixonado na criação do texto e, principalmente, sua originalidade. A estudiosa rebate as críticas aos textos de Nélide, ao sugerir que um texto experimentalista exige, por sua vez, um leitor arguto e penetrante, que colabore na sua realização e seja capaz de perceber, rapidamente, as coisas mais sutis, pois nele existe um chamado para a leitura de uma invenção literária subversiva e fundadora, uma nova arte discursiva.

Desse modo, a escolha do universo textual de Nélide Piñon como objeto de nossa investigação justifica-se pela consistência de sua escrita, primordialmente feminina e feminista, além de compreender nela a história feminina construída no passado e no presente.

A posição que Nélide assume como escritora confirma nosso posicionamento frente a sua obra:

[...] é com corpo e memória de mulher que analiso a minha espécie. Sob a custódia de tempos imemoriais, visito aleatoriamente os gregos clássicos, os persas, os habitantes do extremo oriente, as civilizações gastas e dispersas, mas vigorosas. Sempre no permanente esforço de buscar, entre tantas memórias, evocações, escombros, a história feminina. De tentar saber de que matéria, de que tecido, ela foi se fabricando. Essa memória que, afinal, esteve em todas as partes, em todos os tempos, desde a fundação do mundo (PIÑON, 2008, p. 123).

De acordo com Nélide Piñon, seu compromisso de dedicação à literatura provém da memória que a mulher acumulou ao longo dos anos, das verdades de que guardou segredo, da história contada pela humanidade. Em “O gesto da criação: sombras e luzes”, a autora afirma que:

[...] a memória da mulher encontra-se na Bíblia, ainda que não tivesse sido ela interlocutora de Deus. Esta memória encontra-se igualmente nos livros que não escreveu. [...] Em algum lugar desta mulher, e unicamente ali, alojaram-se para sempre os espinhos das intermináveis peregrinações humanas sobre a terra, sem os quais nenhuma obra de arte teria sido escrita. Portanto a mulher bem pode proclamar, em nome do legado que cedeu à humanidade, ser ela também a outra cara de Homero, de Shakespeare, de Cervantes. Guardiã eterna dos sentimentos oriundos dos homens e dos deuses, a mulher conservou no aqueduto de sua singular memória a fulgurante e dramática história universal. Preservou os vestígios de uma memória ancestral que, somada ao seu próprio foco narrativo, a induziram a exercer no passado o seu ofício de olheira. E enquanto os séculos a envelheciam, a mulher zelava por reproduzir os ditames da sua visão particular da realidade. E quando convocada a esquecer o que sabia, aleitava a memória com mel e pão ázimo (PIÑON, 1997, p. 92-93).

Em suas narrativas, encontramos resquícios de uma memória milenar, por meio da qual a escritora traz à luz a história feminina, ordena espaços secretos que a alma das mulheres conhece com propriedade, preenche os vazios que a narrativa oficial deixou. Em seu fazer literário, Nélide Piñon assim se revela:

Narro porque sou mulher. Narro porque desde os meus primórdios cumpro uma crença protéica. Sob o ardor da vida, sob a epifania das palavras, cabe-me assumir todas as formas humanas. A nenhuma delas dou as costas, cancelo suas vozes narrativas. Declaro-me filha do Império Humano. Ressoam em mim as derradeiras badaladas que o carrilhão humano faz no destemido descampado. (PIÑON, 1997, p. 94).

Destarte, acreditamos que Piñon, essa mulher que dá voz às personagens dos contos selecionados em nosso estudo, não só expõe as situações complexas vividas por essas personagens, como também sugere uma profunda reflexão a respeito da história feminina.

Tais narrativas, embora sintéticas, ganham imensas proporções simbólicas. A concisão característica do gênero no veio criativo de Nélide destaca ainda mais a sua força poética. Da leitura de seus contos depreendemos um empenho e uma devoção consciente na construção da linguagem; em suas mãos, as palavras ganham um poder de encantar, de sensibilizar, mas também de causar repulsa, terror. Há um universo feminino a ser descoberto por meio de artifícios estéticos da metáfora, da analogia, da ironia, do ritmo poético e das descrições que suscitam uma sensibilidade tátil, sonora, visual e olfativa, mais claramente evidenciada nas cenas representativas do desabrochar da sexualidade, nas relações corpóreas, nos deslocamentos imaginários aos quais incorrem algumas personagens e até mesmo nas cenas de violência.

As personagens femininas criadas por Piñon não se limitam a um ideal social de mulher; ao invés disso, transcendem as conjunturas estereotipadas, os limites da invisibilidade, e até mesmo, em contextos opressivos, sobressaem-se como arquétipos do inconformismo e da insubordinação. A construção de tais personagens em suas narrativas mantém um diálogo constante com as discussões tencionadas pelos segmentos feministas acerca do modo de a mulher ser e estar no mundo. Em seus enredos, Nélide Piñon, num certo sentido, narra também a história da emancipação feminina. Tal história, embora não seja explicitamente declarada, aparece diluída ao longo de suas narrativas, em que estão retratadas as trajetórias das várias gerações de mulheres, o que acaba por constituir um grande painel em que se podem vislumbrar os diversos estágios por que passou a mulher até atingir o grau de emancipação que a vemos desfrutar na contemporaneidade.

Para compreendermos a construção dessas personagens, sentimos a necessidade de traçar um panorama geral do referido tema, presente em suas obras mais relevantes, partindo da fortuna crítica que aborda tal temática nos estudos da sua produção literária. Principalmente, o estudo intitulado “A representação da mulher na narrativa de Nélide Piñon”, de Lucia Osana Zolin, a qual desenvolveu um instigante levantamento das diferentes representações femininas construídas nas principais obras de Piñon. Na tentativa de mapear as nuances do projeto literário desta no que se refere ao conjunto de representações femininas, apoiar-nos-emos na disposição cronológica arrolada por Zolin.

A obra de Nélide Piñon, inaugurada em 1961, com a publicação de *Guia mapa de Gabriel arcanjo*, traz em seu bojo, conforme afirma Zolin, uma estrutura temática que se desdobra e se atualiza ao longo de sua produção. Trata-se de uma preocupação com questões referentes à criação do texto, à linguagem, à religião (panteísta ou cristã), ao mito, ao amor associado aos questionamentos do cristianismo, à paixão, à solidão humana e, principalmente

à realização feminina. Todavia, o que de fato marca a peculiaridade de sua produção literária é o desejo de “subverter a sintaxe oficial”, o qual, ela declarou em diversas entrevistas, manifestou-se já na adolescência, quando produziu seus primeiros escritos.

Lemos esse desejo de subverter a sintaxe oficial como o processo de desarticulação do discurso dominante; e, também, o trabalho artesanal que a escritora faz com a linguagem, característico de seu fazer literário. Em seus textos, na arte da transgressão, infere-se uma escrita audaciosa que desacomoda e traz, em cada ‘quebra’ de frases, múltiplas possibilidades de leitura. Essa constatação nos faz pensar que Nélide herdou resquícios da escritora que Virginia Woolf vaticinara no livro *Um teto todo seu*, quando esta se refere à leitura do livro *A aventura da vida*, de Mary Carmichael, que, diferente dos textos que está habituada a ler, a faz sentir-se como em alto mar, pois Carmichael ‘quebrara’ a frase. Woolf ainda acrescenta sobre a escrita de Mary:

Melhor seria, em vez de especular, verificar o que Mary Carmichael poderia e deveria escrever, verificar o que efetivamente escreverá. Portanto recomencei a ler. Lembrei-me de que tinha certas queixas contra ela. Ela havia quebrado a frase de Jane Austen e, desse modo, não dera oportunidade de envaidecer-me com meu gosto impecável, meus ouvidos difíceis de contentar. Pois era inútil dizer: “Sim, sim, isso está muito bom, mas Jane Austen escrevia muito melhor do que você”, quando não havia a menor semelhança entre elas. Portanto, ela fora mais além e quebrara a sequência — a ordem esperada (WOOLF, p.113).

É importante ressaltarmos que o desejo de Piñon, anteriormente referido é constante em toda sua obra e, em cada uma, ganha uma nova roupagem. Em *Guia-mapa de Gabriel arcanjo* (1961), livro em que Nélide confessa ter “incendiado mais labaredas metafóricas”, a subversão se dá por meio da construção de uma protagonista que foge dos padrões femininos cristalizados pelo imaginário social. Mariela é uma espécie de nova versão da Virgem Maria. Aquela não só rejeita os atributos desta figura tão cara ao Cristianismo como desestabiliza os mitos que resumem o ideal feminino consagrado pela tradição: Virgem, Rainha, Noiva, Esposa, Mãe e Mediadora. Ao exaltar a paixão como possibilidade de realização do amor, numa espécie de luta para se afirmar como mulher-sujeito, ela se rebela contra o destino designado a seu sexo e, portanto, contra os preceitos da cultura patriarcal.

Em *Madeira feita cruz* (1963), novamente, Nélide dialoga com o Cristianismo, ao abordar o conflito que se instaura em Ana à medida que adquire uma profunda consciência de sua realidade corpórea, de seus desejos e, ao mesmo tempo, da realidade do Cristianismo, em que a sexualidade é marca do pecado original. O desfecho da narrativa se dá com a protagonista reinventando um Cristianismo mais humano; trata-se de “O Evangelho Segundo

Ana”, no dizer de Moniz (1993). Após uma “viagem de aprendizado”, concretizada por meio de uma caminhada pela floresta, na qual se dá a descoberta solitária de seu próprio corpo e a felicidade daí advinda, a personagem toma o machado e destrói a imagem de madeira de Cristo na parede, num gesto de destruição dos modelos canônicos e de reinvenção dos conceitos do Bem e do Mal. Esse romance nos leva a refletir sobre como os processos de construção corporal sexuada têm buscado normatizar a mulher, sua postura diante do mundo, suas ações e reações, sua sociabilidade. Nessa narrativa, Nélide desconstrói as práticas discursivas que refletem a sexualização dos corpos pelo enquadramento em uma ordem social normativa.

Muito pertinente também a análise que Zolin faz da condição feminina no livro *Fundador* (1969), através da rebelde personagem Monja, mulher eleita pelo protagonista para tornar-se sua esposa. Ela, assim como suas companheiras da Ordem Religiosa, são sequestradas, para unirem-se aos homens, aliciados pelo Fundador, para, então, construírem a cidade, a fim de darem a luz àqueles que deveriam habitá-la. A trajetória de Monja, desde a adolescência, fora marcada pela “ousadia” e “petulância”, a ponto de o pai questionar-se o porquê de ela ter nascido mulher ao invés de homem. A opção pela vida monástica contraria a vontade do pai que desejava vê-la casada com um marido selecionado segundo a severidade de caráter, formação cristã, aptidão para armas e o exercício da autoridade, sobretudo, de um poder sobre aquele corpo.

Num segundo momento de sua trajetória, a convicção no desejo de abraçar a vida religiosa marca a diferença entre ela e as demais mulheres. Tanto que, mesmo já casada com Fundador, faz-lhe exigências para cumprir os rituais conjugais e conceber o filho que iniciaria a raça tão sonhada por ele: sempre que a possuísse haveria de exigir-lhe ouro, e com os recursos arrecadados dá continuidade aos seus projetos em relação à vida religiosa. Após o nascimento do filho, constrói uma capela idêntica àquela que possuía longe dali e passa a viver lá, indiferente ao marido (humilhado em função da busca sem reciprocidade) e à vida paradisíaca da comunidade engendrada por ele. Nesse romance, fica evidente a escrita de resistência de Piñon, já que a personagem, a despeito das forças normativas do meio social, luta por sua emancipação. O inusitado dessa narrativa é a opção pela vida religiosa que, normalmente, aparece nas narrativas, ou como uma imposição, ou com uma conotação de decepção com a vida.

A escrita subversiva de Nélide tem seu ápice no que se refere à desconstrução da tradição dos papéis conferidos à mulher em *A casa da paixão*. Este romance publicado em 1972 é, de certa maneira, uma grande discussão acerca da tradição cristã e da tradição cultural

no ocidente, sobretudo no que diz respeito à normatização da sexualidade apenas nos limites do casamento, com fins de reprodução, e a conseqüente eliminação da legitimidade do desejo físico. O romance engendra um resgate ou a redescoberta do corpo em seu valor ou poder original, autêntico, tendo como símbolo Marta. Sua escrita também subverte os padrões convencionais da linguagem, oscilando entre as fronteiras do real e do alegórico, elementos míticos, efabulação caótica, imagística restrita ao mundo natural que, de certa forma, produz uma ambigüidade, fazendo com que o livro exija uma intensa participação do leitor para que a significação essencial das palavras ali escritas venham à tona. O pai de Marta aproxima Jerônimo para que se case com ela segundo os preceitos cristãos. Ela o rejeita, e, para conquistá-la, ele percorre um caminho de libertação e (re)descoberta da condição humana, ou melhor, do corpo.

A ênfase na sensualidade, na descoberta do prazer e, conseqüentemente, a (re)descoberta do corpo reaparece também em suas narrativas curtas. Elisa a protagonista do conto “A camisa do marido” é exemplo de mulher que se afasta dos estereótipos femininos relacionados à sexualidade. Além de viver livremente sua sexualidade, revela uma intensidade sexual que inquieta até mesmo seu esposo:

Essa mulher me ama com desvario. Preferia que me amasse menos. Eu me sentiria a salvo de suas investidas, que não me deixam em paz. A intensidade é assassina, não tem medida. Sempre soube que Elisa era feroz, uma mulher que amo enquanto seu amor me beneficia. Ainda assim, meu amor é insuficiente. Ela quer mais, exige que seja só dela. Minha carne é sua porque a dela é minha. Tudo dela obriga o corpo a percorrer as vias do crime passional (PIÑON, 2014, p. 11).

Já no conto “I love my husband”, a sexualidade é vista sob outra perspectiva, pois, na impossibilidade de viver seus desejos sexuais, a esposa os transfere para o campo da imaginação. Nessa aventura, a personagem, pela primeira vez, permite-se viver intensamente as reações eróticas de seu corpo:

Seguida por um cortejo untado de suor e ansiedade, eu abatia os javalis, mergulhava meus caninos nas suas jugulares aquecidas, enquanto Clark Gable, atraído pelo meu cheiro e o do animal em convulsão, ia pedindo de joelhos o meu amor. Sôfrega pelo esforço, eu sorvia água do rio, quem sabe em busca da febre que estava em minhas entranhas e eu não sabia como despertar. A pele ardente, o delírio e as palavras que manchavam os meus lábios pela primeira vez, eu ruborizava de prazer e pudor (PIÑON, 2007, p. 149).

O mesmo ocorre com a personagem professora do conto “Aventura de saber”, pois apesar dos conflitos que a impedem de libertar-se das amarras que a aprisionam a uma sexualidade inibida, no deslocamento imaginário ela vivencia os prazeres do corpo.

Já em “Os Selvagens da terra” a mulher, análoga a um bicho, reconhece a sua intensidade sexual e desperta em si e no parceiro a descoberta do corpo que possibilita a ressignificação das posições sociais de ambos. Nesse sentido, a sexualidade ganha a conotação tanto de descoberta como de liberdade e, a partir dessa percepção, as personagens ressignificam suas identidades.

No decorrer da análise dos livros de Piñon, Zolin constata que a autora atenua o tom subversivo em termos de técnicas de construção do texto, caracterizador das obras publicadas até então, cujo apogeu está em *Tebas do meu coração* (1974). A preocupação com a linguagem continua a ter primazia, o espírito crítico permanece e a diferença é a articulação deste em meio ao humor e à paródia.

O livro *A força do destino*, publicado em 1978, é considerado uma paródia da ópera do italiano Giuseppe Verdi, nele, a mesma atitude crítica à condição feminina vislumbrada nos demais livros mencionados é observada. A questão é discutida a partir da realidade do universo ibérico, machista por excelência, que é representado no romance através de seus três maiores poderes: a nobreza, o exército e o clero. A figura feminina central frágil, vulnerável e retratada como vítima na ópera italiana, é, no romance de Nélide, libertária, audaciosa, astuta e sedutora. Dentre as demais personagens, em sua grande maioria, masculinas, ela se destaca por não se curvar aos preconceitos sociais, morais e religiosos, de modo a se declarar livre para viver os prazeres do corpo, sem sentimentos de culpa ou de pecado.

Por conseguinte, evidenciamos que a abordagem que Nélide faz do feminino, por meio da ruptura de paradigmas decretados por uma ideologia patriarcal, corroborada por um disciplinamento cristão, é baseada em um profundo conhecimento histórico e teológico, o qual a autora diz ser instigado pela curiosidade de investigar o passado, ou seja, de recolher da História um saber renovado, um aprofundamento dos rumos da idiosincrasia social. Segundo Piñon (2008), a vocação de escritora exacerbou sua imaginação e motivou a procura complementar que desenvolveu sua curiosidade intelectual tanto pela teologia – circunscrita ao Oriente Médio, que ousara quebrar o paradigma da visibilidade, em favor de um deus abstrato, invisível – quanto pelos livros de História, que, embora não fossem as duas únicas vias de apropriação literária, ampliaram, sobremaneira, o seu repertório.

Ainda sobre o estudo de Zolin, destacamos um aspecto que acreditamos ser de suma importância para a compreensão da narrativa nelideana a divisão, em duas fases, de sua

escrita. Não objetivamos enquadrar os contos em análise a uma dessas fases, mas entendemos ser relevante abordá-las para compreender os meandros de suas narrativas e como a postura de Nélida influencia na percepção do feminino.

Como num processo natural, Piñon transita de um longo período de rebeldia, marcado pelo tom de “guerrilha” presente no seu fazer literário, sobretudo no que se refere à preocupação em operar revoluções a partir da palavra, para um período de mudança que se reflete em uma escrita mais transparente e linear, com enredo reconhecível, indicando o retorno da escritora ao modo tradicional de narrar. O corpo humano, por exemplo, antes explorado sob o signo da paixão (Eros), agora, associado a Tanatos, é examinado no seu aspecto decadente, de maneira a salientar a consciência em relação à sua finitude. O tom mítico que permeava as narrativas da autora é substituído pela referência a eventos históricos. As relações humanas são também enfatizadas, ao lado dos conflitos individuais. Seu texto passa a ser tecido tendo em vista o contexto do momento histórico-político nacional.

O romance *A doce canção de Caetana*, publicado em 1987, é estruturado através de uma linguagem simples e clara e de um enredo linear, características conformes com a segunda fase da escritora e propõe uma discussão acerca do papel do artista-escritor, destacando a questão da ilusão na arte como forma de atingir, ainda que às avessas, a realidade em sua plenitude. Em meio a um enredo simples – que gira em torno do regresso da protagonista Caetana a Trindade, após viajar pelo país durante vinte anos, no intuito de obter o reconhecimento de seu trabalho de atriz mambembe –, subjaz um clima de desencanto em relação à condição do artista no Brasil, desprovido de sua identidade e do reconhecimento de sua profissão, além dos problemas surgidos com a chegada da velhice. Caetana vem na esteira da maioria das personagens femininas criadas por Piñon: inconformadas e transgressoras das expectativas da sociedade patriarcal. Contrariando o modelo tradicional de mulher que permanece nos limites do lar, enquanto o homem sai em busca do sustento e de novas emoções, ela “se aventura pelo espaço geográfico e pelos corações alheios, age racionalmente, não permitindo que os sentimentos a dominem” (MONIZ, 1993, 173). *A Doce Canção de Caetana* é uma crítica à instituição social do casamento, que reproduz e fundamenta, em suas bases, poderes e dissimetria social, assim como em “I love my husband”.

Outra reflexão que traz colaborações essenciais à compreensão da trajetória do feminino está presente no livro *A república dos sonhos*, em que, segundo a crítica, a escritora realiza plenamente as diretrizes da segunda fase de sua carreira, consagrando sua maturidade de ficcionista com destaque para a tessitura do feminino que ultrapassa várias gerações. Ao narrar, em *A república dos sonhos*, a saga do imigrante Madruga e de sua família desde sua

chegada ao Brasil, no início do século, Nélide Piñon, num certo sentido, narra também a história da emancipação feminina representada nas trajetórias de mulheres que se fizeram presentes na vida do protagonista: a avó, a mãe, a esposa, as filhas, as noras e a neta.

O trecho a seguir sintetiza a compreensão a que Zolin chega a respeito das representações das mulheres, no romance *A república dos sonhos*, mas que acreditamos poder ser atribuído às demais narrativas de Nélide Piñon. Vejamos:

[...] ao trazer a história da evolução da condição social da mulher para o universo da ficção, Piñon o faz inscrevendo-a na linhagem do pensamento feminista: a opressão da mulher e a inferioridade a ela atribuída não são inerentes à sua natureza, mas foram construídas, paulatinamente, ao longo de milênios; não sendo naturais, e considerando o empenho da própria mulher em desestabilizá-las, há que se substituir as abordagens de seu processo histórico, alicerçadas na permanência, por abordagens que focalizam conjunturas provisórias e concretas, transcendendo definições estáticas e desconstruindo categorias abstratas. Há, portanto, que se fazer refletir este novo estado de coisas na literatura, sobretudo, se não há intenção de eternizar a “condição” de subjugada da mulher. É o que faz Nélide Piñon (ZOLIN, 2008, p. 35-36).

Em vista disso, percebemos a contribuição do referido estudo para a análise a que nos propomos, no sentido de traçarmos um panorama de como Piñon assume o compromisso de problematizar as questões femininas em algumas de suas narrativas. Pode-se dizer que a escritora toma o modelo feminino concebido ideologicamente pelo patriarcado como um parâmetro, a partir do qual executa deslocamentos semânticos entendido como o lugar da resistência, um *space off*¹. Piñon utiliza valores hegemônicos, do centro do poder discursivo, consagrados histórica e esteticamente por esse mesmo centro, e os neutraliza pelo processo de subversão da linguagem.

A partir dessa abordagem temática que propõe elucidar uma escrita subversiva que visa a inscrever novos sentidos à construção e representação do feminino no cenário literário, é possível perceber nas narrativas de Piñon um fazer literário-político engajado na desconstrução dos discursos hegemônicos instaurados em diferentes instituições sociais.

Trata-se de um propósito que é percebido no trabalho minucioso e na preocupação com a linguagem. A investigação em torno da paixão, do erotismo, da feminilidade, bem como a ênfase no experimentalismo e na fragmentação da narrativa, estão na base da escrita de Piñon.

¹ *Space - off* - Termo usado por Teresa de Lauretis emprestado da teoria do cinema: o espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível. Para Lauretis é o outro lugar do discurso, os pontos cegos das representações, os espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder e conhecimento.

Identificamo-nos com a percepção da escrita da autora, que Muniz traz no texto “Nélida: A questão da história em sua obra”. Para a pesquisadora, a chave para se compreender a vasta e riquíssima obra de Piñon é a maneira como ela soube interpretar os signos culturais dos nossos tempos com sua extraordinária inteligência. Nesse percurso literário, ela celebra incansavelmente a fertilidade da imaginação feminina e reivindica e reitera a importância do papel da fantasia em nossas vidas. Muniz vê em Nélida:

uma fabulista enigmática e sedutora, irreverente, utópica e subversiva. Ela é capaz de se identificar com o outro e com o lado mais visceral das pessoas e do mundo. O seu genial e intuitivo talento criativo funciona como um para-raios de sua época e é sustentado teoricamente pelos estudos de pensadores estruturalistas como Barthes e Foucault, dos pós-modernistas e desconstrucionistas, mas principalmente da teoria feminista que vai ganhar terreno na década de 1970 e vai se consolidar nos anos seguintes (MONIZ, 1997, p. 100).

Ancorada em uma linguagem que desafia o leitor, Nélida Piñon desnuda a palavra, apropria-se dela, organiza, aprimora e transfigura-a por meio de uma linguagem inovadora, densa e enigmática; constrói um discurso provocador; rompe com os aspectos tradicionais da escrita, enfatizando o experimentalismo.

Este trabalho de ourives das palavras já se fazia presente em seus primeiros esboços literários. Para Nélida, entre o desejo de escrever e o ato de criar, havia um abismo, o qual ela devia cruzar para descobrir o aspecto lúdico da palavra, as combinações mágicas estabelecidas entre si, a alternância semântica; as palavras, embora facilitassem o entendimento entre os seres e as coisas, eram indomáveis, resistiam a ser traduzidas de forma harmônica. A autora revela sua relação com as palavras nos seguintes termos:

Percebi, no entanto, que a linguagem seduzia, convocava a que lhe quebrasse os grilhões sintáticos, queria luzir, propagar diretamente de suas entranhas a luminosidade e a força poética. Mas que para alcançar esse resultado convinha dar continuidade à sintaxe, visitar o reduto da língua, registrar suas reverberações, atingir seus recursos terminais sem temor às rupturas. Observar como as palavras filtravam as impurezas do cotidiano no afã de enveredar-se pelas insígnias dos sentimentos que fazem parte do arbítrio da paixão. (PIÑON, 2008, p. 27).

Nesse sentido, acreditamos ser esclarecedor apresentar a relação de Piñon com o processo de escrita de seu livro *A aprendiz de Homero* (2008). Nélida define sua poética ao longo de seus anos juvenis como uma devoção ao exercício de prosa poética, que consistia em sobrecarregar a escrita com imagens quase musicais, sucedidas ao acaso, e em escala crescente. Com tal medida, permitia que as vozes provenientes de um inconsciente autônomo respirassem sob o estímulo de uma comoção oriunda do próprio ato de viver. Uma espécie de

criação que, em estado puro, desapegada de enredo, emerge indiferente às correntes estéticas, aos procedimentos narrativos, ao domínio da linguagem canônica. Para ela, a prosa tornou-se o território que ensejava o abandono dos limites individuais em troca do coletivo e que se tornava a manifestação de seu tempo. Em sucessivas quebras das leis narrativas, a escritora viaja através dos tempos simultâneos, adota ações inusitadas e alarga a linguagem com a visão poética que emana da terra.

Segundo a autora, a escrita é um processo inquietante; escrever é fazer, refazer, entender a distância que se deve tomar das frases. Sobre estas, ela salienta que têm um efeito devastador na vida de quem escreve e de quem lê. Por conseguinte, Nélide Piñon cria, recria a vida, interpreta seu tempo, escreve e se inscreve na tradição literária. De tal modo, pode-se dizer que, em seu fazer literário, coloca-se na posição de “aprendiz”, uma aprendiz da palavra, que nesse processo nos prestigia com narrativas que transbordam em cada página sua paixão e devoção pela escrita.

Um dos aspectos mais evidentes de sua escrita encontra-se na possibilidade da abertura de sentidos que seus textos permitem. Acreditamos que tal abertura decorra da utilização da linguagem simbólica, subjetiva e ambígua. Alguns títulos dos contos já carregam em si uma simbologia que sugere múltiplos sentidos às narrativas, como é o caso de “A camisa do marido” e “Colheita”, assim como as palavras morte, saber, natureza, casa, terra, bicho e muitas outras. Também se pode destacar, como um exemplo, a imagística animal que aparece tanto no conto “O selvagens da terra” quanto em “I love my husband”, que simboliza a plena liberação dos instintos através do erotismo.

No texto “A memória secreta da mulher”, Nélide aponta a razão da construção de uma escrita altamente simbólica. A autora verifica que a mulher “afastada da cultura social, ela experimentou o gosto do desterro na própria pátria que lhe trouxe, no entanto, diversos benefícios” (PIÑON, 2008, p.128). Aos poucos, a memória da mulher ia convertendo-se em matriz geradora de intrigas, em um albergue de toda classe de metáforas, de expressões orais, de recursos inerentes ao seu estado, como se, ao encerrar-se nos limites do privado, melhor uso fazia da sintaxe, dos subterfúgios do simbólico. “Alguém, que uma vez expulsa de uma realidade ativa, vasta e complexa, deliberadamente torna-se ambígua e volátil. Um feminino que, para efeito de identificação, requeria decifração, uma tradução poética” (PIÑON, 2008, p. 129).

Também destacamos a valorização do aspecto poético do texto, da combinação lúdica de palavras, e do uso frequente de metáforas. O feminino que se desvenda em seus textos está inscrito em uma linguagem simbólica e metafórica, com ênfase nas relações corpóreas, na

relação do feminino ligado à natureza e também na relação entre sexo e sabedoria. Isso se pode evidenciar no fragmento do conto “Os selvagens da terra”:

Gargalhando como animais em festa, cheirava o homem, fuçava-lhe o corpo, ele consentindo. Por compreender as hesitações da mulher, que são o suplício do mundo. Ela era o bicho que lhe fora destinado para a vida ingrata, que deslizava na terra e na pele, como se na pele e na terra fosse largando a sua esplêndida ovulação (PIÑON, 1997, p. 50).

Outra característica de sua escrita fica evidente no uso da ironia; muito mais do que os outros aspectos, este revela a sagacidade da construção de um ponto de vista indireto que conta com a perspicácia do leitor para se fazer entender. É interessante perceber que a ironia presente nos discursos das personagens desnaturalizam um sistema consensualmente instituído na sociedade. Um exemplo desse artifício se dá na construção do discurso da protagonista do conto “I love my husband”; a narrativa é organizada por meio da ironia que começa a partir do título e é reiterada no decorrer do texto até o desfecho. Percebemos que o discurso ambíguo da protagonista insinua uma polifonia, ou seja, o discurso do senso comum que instaura modelos a serem seguidos tanto pela mulher quanto pelo esposo e o discurso da mulher consciente de sua posição na esfera social e privada. A presença do tom irônico se manifesta de forma mais contundente na enunciação da frase final da narrativa “ah, eu amo meu marido”, pois vislumbramos nessa fala um novo sentido ao que está posto: de uma posição contemplativa, muda-se para uma posição de inconformismo à instituição do casamento nos moldes patriarcais e à conotação de amor que esse sistema gesta.

Além disso, é possível apontar, como traços característicos de suas narrativas curtas, a ausência de nomes das personagens – com exceção do conto “A camisa do marido” – sendo estes denominados de forma genérica como: esposa, mãe, mulher, irmã, filha, professora. Esse anonimato revela uma identidade difusa e problemática, característica que pode ser lida como um resgate da memória coletiva na perspectiva da alteridade.

Em termos de estrutura, é importante destacar a minuciosa escolha do foco narrativo em cada um dos contos, pois este tem um papel preponderante no discurso que a autora enseja ressaltar. No conto “I love my husband”, o narrador em primeira pessoa dá um tom confessional à narrativa. Em apenas um momento da narrativa, há um diálogo entre a esposa/narradora e o esposo, e, apesar do tom questionador de suas palavras, prevalece a voz do marido. Evidenciamos que o diálogo acontece realmente entre a personagem/narradora e o leitor que, aos poucos, vai assimilando a confissão ambígua do amor que ela diz sentir pelo marido. Mesmo sendo um narrador em primeira pessoa, há dois planos discursivos, ou seja, a

narrativa aponta para um primeiro plano de enunciação, mas que, por meio de alguns recursos estilísticos como a ironia e a ambiguidade, sugere um segundo plano narrativo.

Em “Colheita”, “Breve flor”, “Aventura de saber” e “Os Selvagens da terra”, Nélide opta por um narrador em terceira pessoa. Percebemos uma semelhança na estrutura desses contos, sendo assim, podemos dividi-los em três momentos. Em um primeiro momento, há uma exposição da representação da personagem feminina atrelada a um cenário e papel simbólico atribuído a ela, *a priori*. Na segunda parte, ocorre uma situação inusitada que pode ser a subordinação da esposa à ausência do marido – em “Colheita”. A paixão que aflora o desejo, há muito tempo reprimido pela professora – em “Aventura de saber”; a maternidade e o abandono do companheiro em – “Breve flor” – e a violência sexual infligida ao corpo da mulher – em “Os selvagens da terra” – desencadeiam profundas reflexões acerca das relações e intencionalidades ideológicas de poder e o desafio de compreender e ressignificar suas identidades. Na terceira parte, já munidas de uma consciência crítica, as personagens subvertem o modelo posto, ultrapassam lugares e papéis sociais, não só se fazem ouvir como também influenciam o pensar dos homens.

O conto “A camisa do marido” difere da estrutura dos demais contos do *corpus* de análise, uma vez que a narrativa estrutura-se por meio do discurso indireto livre. Tem-se um narrador em terceira pessoa e a ele se mesclam outras vozes que acabam se embaralhando em perfeita coerência com a fragmentação das memórias que montam a tessitura textual. Tal embaralhamento, todavia, não impede a compreensão de tudo que aos poucos vai se revelando, sendo que, a partir desse emaranhado de pontos de vista, a verdade maior da realidade e do imaginário pode ser atingida até o âmago. Os diferentes pontos de vista apresentados na narrativa elucidam o enfrentamento familiar em torno da matriarca e principalmente da camisa do marido, não o objeto em si, mas a simbologia que este abarca.

Assim como o projeto de escrita de Piñon que enseja subverter a ‘sintaxe oficial’, a escolha minuciosa do foco narrativo, em cada um dos contos, também concorre para a concretização de uma escrita que emerge de uma ação consciente. O desvendar da trajetória do feminino nessas narrativas acontece ora em tom confessional, ora engendrado por diversas vozes na mesma narrativa, ou por um único narrador que, ao conduzir a narrativa, confere a ela um discurso de propriedade desse universo.

Nas narrativas, observamos o compromisso de Nélide Piñon com a literatura de autoria feminina, uma vez que os textos da escritora apresentam as diferentes formas de submissão e as diferentes vias por meio das quais, ainda que simbolicamente, as mulheres podem transgredir. A autora destaca-se como marco de ruptura e resistência, invadindo

espaços antes reverenciados, através de uma linguagem cuja amplitude promove múltiplos sentidos.

Destarte, acreditamos que a condição feminina, vivida e transfigurada esteticamente, é um elemento estruturante, pois não se trata apenas de um tema literário, mas da substância de que se nutre a narrativa de Piñon. A representação do mundo é feita a partir da ótica feminina. A mulher, vivendo uma condição especial, representa o mundo de maneira diferente. Esse discurso, presente na escritura de Nélide, subverte a ordem vigente, questiona os papéis sociais, representando a mulher dividida, numa linguagem que também subverte os padrões ditos normais. Tal discurso representa uma tendência altamente significativa, do ponto de vista estético e social, pois é uma representação artística da situação da mulher, forjada através do discurso, do corpo, da memória e da história de uma mulher. Dito isso, no capítulo a seguir, realizaremos um estudo, das representações femininas construídas pela autora nos contos selecionados.

4 O FASCINANTE MOSAICO FEMININO DE NÉLIDA PIÑON

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, o gênero – começa a ficar visível.

(Linda Hutcheon)

Lá vai ela, a ensinar a nascer, a viver, a morrer. A transmitir o que sabe e o que ignora. A falar dos sentimentos guardados há milênios no coração. Uma fé professada enquanto ela própria aprende sobre as leis da realidade, as profundezas do horror, o grotesco e o sublime do real, a vilania do poder, a tentação do ouro, as regras da gentileza. O que a ofende e a magoa. O que a denigre e a envergonha. O que lhe assegura os louros da dignidade. Na condição de cartógrafa, timoneira, dona-de-casa, eventualmente chefe de estado, abandonou a servidão e vislumbra o porvir. E avança, embora tenha muito a caminhar. Sua voz, que reverbera, fala agora com Deus e os homens, com o próprio destino. Única e singular, eis uma brasileira.

(Nélida Piñon)

4.1 “I LOVE MY HUSBAND” - UMA DECLARAÇÃO DESCONCERTANTE

Conforme já mencionamos anteriormente, organizamos este capítulo de modo que a ordem de análise dos referidos contos dê conta de representar alguns aspectos do feminino em movimento. Por conseguinte, escolhemos o conto “I love my husband” como o primeiro, por acreditarmos que o discurso que Nélida veicula por meio da voz narrativa expõe um conflito vivenciado por muitas mulheres, não apenas naquele contexto em que o conto foi publicado, mas na história do feminino em diferentes épocas e diferentes contextos.

O conto “I love my husband”, inserido nos livros *O calor das coisas* (1980) e *Cortejo do divino e outros contos escolhidos* (2007), foi publicado em um período do movimento feminista pós-ditadura, momento inquietante, de comoção, de luta e debate por mudanças no país, e, por esse motivo, a narrativa mantém um diálogo com o contexto de militância, devidamente abordado no primeiro capítulo do presente estudo. Piñon apresenta, claramente, a partir do olhar da narradora, um modelo de constituição familiar alicerçado na tradição

patriarcal. Piñon, mediante um discurso impregnado de ironia e metáforas, próprias de sua escrita, exhibe os desconfortos de uma identidade feminina forjada no sistema patriarcal.

Ainda que o título “I love my husband” consiga desnortear o leitor e levá-lo a imaginar um enredo centrado na declaração de amor de uma esposa para o marido, a declaração feita pela personagem/narradora é um questionamento ao poder normativo do casamento, à pernicioso construção binária de gênero, aos discursos complacentes com o patriarcado que tendem a distorcer a imagem da mulher em prol de uma imagem submissa relegada à invisibilidade. O título, escrito em inglês, denota a presença de uma cultura dominante² impondo um padrão comportamental, uma língua³ que é estrangeira à personagem, mas que esta foi obrigada a aprender ao longo de sua vida. Evidenciamos tal posicionamento quando a protagonista diz: “Ah, quando me sinto guerreira, prestes a tomar das armas e ganhar um rosto que não é o meu, mergulho numa exaltação dourada, caminho pelas ruas sem endereço, como se a partir de mim, e através do meu esforço, eu devesse conquistar outra pátria, nova língua, um corpo que sugasse a vida sem pudor” (PIÑON, 2007, p. 154). O título também se refere à banalização do sentimento amoroso, uma vez que a esposa do conto reitera, inúmeras vezes, um sentimento que ela não sente pelo esposo. Há sempre um tom de sarcasmo quando ela declara seu amor.

A narrativa inicia com a declaração da personagem/narradora: “Eu amo meu marido. De manhã à noite” (PIÑON, 2007, p.145) que interpretamos como uma ironia⁴, pois tal afirmativa é desconstruída e negada no decorrer da narrativa. A partir de tal afirmação, ela passa a discorrer sobre as atividades domésticas executadas diariamente, sempre ligadas ao bem-estar do marido. Com a perspicácia da escrita de Piñon, esse ambiente vai sendo explorado, e os pequenos detalhes da vida cotidiana conjugal são apresentados. Em um primeiro momento, parece haver, na voz da esposa, uma intenção implícita de convencer o leitor do amor que sente pelo marido e da complacência com esse acordo conjugal; porém algumas palavras denunciam a contrariedade desse sentimento.

Logo após a afirmação “eu amo meu marido” a narradora-personagem revela como é estruturado o relacionamento entre ela e o marido:

² No texto a cultura dominante é a patriarcal.

³ A língua estrangeira neste caso é a língua regulada pelo sujeito masculino que detém o poder.

⁴ Beth Brait no livro *Ironia em Perspectiva Polifônica* (2008) diz que a ironia é um procedimento intertextual, interdiscursivo, um processo de meta-referencialização de estruturação do fragmentário que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. “Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou sacralizados” (BRAIT, 2008, p. 16).

Eu amo meu marido. De manhã à noite. Mal acordo, ofereço-lhe café. Ele suspira exausto da noite maldormida e começa a barbear-se. Bato-lhe à porta três vezes, antes que o café esfrie. Ele grunhe com raiva e eu vocifero com aflição. Não quero meu esforço confundido com um líquido frio que ele tragará como me traga duas vezes por semana, especialmente no sábado (PINON, 2007, p. 145).

A leitura do parágrafo apresenta um confronto entre a afirmação presente na primeira oração e a continuidade do parágrafo, pois fica evidente a insatisfação da mulher. A escolha das palavras ‘grunhe’ e ‘vocifera’ denuncia um relacionamento desgastado; pois não há mais nem diálogo entre o casal. A personagem-narradora, ao expor o seu esforço em exercer suas tarefas, revela a intimidade do casal. Assim, o uso do verbo tragar presente na comparação entre um café frio e a relação sexual sugere a maneira como o homem possui essa mulher, sem interesse, apenas por uma obrigação rotineira na vida do casal. A ambiguidade da expressão ‘líquido frio’, não deixa dúvida de que o café frio refere-se à frieza do casamento e a um amor que não existe mais.

A relação entre o casal é pautada por uma espécie de acordo conjugal. A narradora argumenta que suas ações diariamente praticadas, no âmbito do lar, contribuem para o “sucesso da vida exterior” do marido, como a prática diária do preparo do café, o ajuste de sua gravata, apesar dos protestos, o sorriso para animá-lo a enfrentar “a vida lá fora”, a resignação diante das acusações de ser exigente e de consumir o dinheiro que ele conquista e o orgulho de ser responsável pela alimentação de um homem que faz o país progredir:

Ele diz que sou exigente, fico em casa lavando a louça, fazendo compras, e por cima reclamo da vida. Enquanto ele constrói o seu mundo com pequenos tijolos, e ainda que alguns destes muros venham ao chão, os amigos o cumprimentam pelo esforço de criar olarias de barro, todas sólidas e visíveis (PINON, 2007, p. 145).

Os papéis sociais alicerçados pelo binarismo de gênero ficam evidentes, na separação entre o lar – ambiente de invisibilidade do trabalho da mulher – e o espaço exterior – ambiente no qual o homem constrói o mundo e, portanto, seu trabalho, com o qual ganha visibilidade e admiração dos seus amigos. O esposo não compreende as exigências da mulher, pois, para ele, a esposa deve cumprir a função de boa dona de casa. A mulher reclama que também não recebe cumprimentos por cuidar dos objetos comprados com o esforço comum, pois seu trabalho só é valorizado por estar a serviço do esposo. Deste modo, saúdam-na por alimentar o homem que faz o ‘país progredir’ – uma ironia hiperbólica, pois a importância do marido é notadamente multiplicada.

A compreensão do papel feminino presente no conto nos faz lembrar a afirmação de Beauvoir, quando argumenta sobre a questão da mulher:

No mundo humano, a mulher transpõe as funções da fêmea animal, ela alimenta a vida, reina sobre as regiões da imanência; o calor e a intimidade da matriz, ela os transporta para o lar; ela é quem guarda e anima a casa em que se deteve o passado, em que se prefigura o futuro; ela engendra a geração futura e alimenta os filhos já nascidos; graças a ela, a existência, que o homem despende pelo mundo no trabalho e na ação, concentra-se retornando à imanência: quando à noite ele volta para casa, ei-lo ancorado à terra; pela mulher, a continuidade dos dias é assegurada; quaisquer que sejam os acasos que enfrente no mundo exterior, ela garante a repetição das refeições, do sono; ela conserta tudo o que a atividade destrói ou desgasta; ela prepara os alimentos do trabalhador cansado, dele trata se está doente, cerze, lava. E no universo conjugal que constitui e perpetua, ela introduz todo o vasto mundo: acende o fogo, enche a casa de flores, domestica os eflúvios do sol, da água, da terra (BEAUVOIR, 2009, p. 253).

Apesar do empenho da protagonista em mostrar a importância de suas atividades, fica aparente a ironia que permeia sua enunciação quando ressalta que, embora o marido não reconheça, há muito do esforço dela também na aquisição dos objetos da casa. Dessa forma, ela põe em evidência o desconforto em viver atrelada ao ambiente doméstico, enquanto ao marido é dado o direito de construir uma vida externa, de sucesso e visibilidade. Conforme a estrutura familiar vigente aos preceitos patriarcais, ao homem cabe o dever de sustento do lar e a posição de autoridade máxima no âmbito familiar, onde é também visto como aquele capaz de lutar por um lugar no mundo externo, enquanto à mulher é reservado apenas o espaço doméstico. De certa forma, pode-se relacionar isso com o que já apontava Gilberto Freire (2003) acerca das normas dessa sociedade, muitas décadas atrás, ao mostrar que: “o padrão duplo de moralidade, característico do sistema patriarcal, dá também ao homem todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas” (FREIRE, 2003, p. 208).

A personagem/narradora ainda confessa que é sombra do marido, ainda que ele não a cumprimente pelo seu trabalho; ao contrário, julga-a por gastar o dinheiro que ele, com esforço, conquista. Então, ela pede que o marido compreenda a sua nostalgia por uma terra antigamente trabalhada pela mulher, o que ele recebe com o rosto franzido, como se ela estivesse propondo uma teoria que envergonhasse a família e a escritura do apartamento.

Desse modo, observamos que o vínculo que mantém a mulher presa a esse matrimônio é de ordem econômica. Para o esposo, provedor do lar, a união e o amor se resumem no casamento em comunhão de bens, e as inquietações da mulher são compreendidas como futilidades frente ao seu projeto de prosperidade. A pergunta do marido elucida este

pensamento: “O que mais quer mulher, não lhe basta termos casado em comunhão de bens?” (PINON, 2007, p.146). Na sequência, a personagem/narradora conclui: “E, dizendo que eu era *parte* do seu futuro, que só ele porém tinha o direito de construir, percebi que a *generosidade* do homem *habilitava-me* a ser apenas *dona* de um passado com regras ditadas no convívio comum” (PINON, 2007, p.146 grifos nossos). A cortante ironia configurada pelo jogo das palavras destacadas põe em evidência o desconforto da narradora perante essa relação de dependência às regras impostas pelo sistema matrimonial burguês.

Beauvoir (2009), ao referir-se a um dos motivos da submissão feminina, entende que essa relação se dá pelo fato de que recusar ser o outro, recusar a cumplicidade com o homem seria, para as mulheres, renunciar a todas as vantagens que a aliança com a casta superior pode lhes conferir. O homem protegerá materialmente a mulher e encarregar-se-á de lhe justificar a existência; com o risco econômico, ela se esquiva do risco metafísico de uma liberdade que deve inventar seus fins sem auxílios. A autora ainda acrescenta:

Efetivamente, ao lado da pretensão de todo indivíduo de se afirmar como sujeito, que é uma pretensão ética, há também a tentação de fugir de sua liberdade e de constituir em coisa. É um caminho nefasto porque passivo, alienado, perdido, e então esse indivíduo é presa de vontades estranhas, cortado de sua transcendência, frustrado de todo valor. Mas é um caminho fácil: evitam-se com ele a angústia e a tensão da existência automaticamente assumida (BEAUVOIR, 2009, p. 22).

Esse posicionamento revela a cumplicidade da mulher mesmo que o homem a coloque em uma posição de Outro. Desse modo, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto e percebe o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele. Nélide problematiza os laços por meio da fala da narradora que se coloca como cúmplice do esposo, em função da dependência financeira.

Ao referir-se ao amor pelo marido, percebemos que esse sentimento é representado em sua servidão e reiterado pelo discurso do outro, pois a narradora passa a declará-lo, sugerindo que os outros dizem o que ela sente: “A mim também me saúdam por alimentar um homem que sonha com casas-grandes, senzalas e mocambos, e assim faz o país progredir. E por isso que sou a sombra do homem que todos dizem eu amar” (PINON, 2007, p.146). Para falar de si mesma, a esposa recorre a um discurso do senso comum. Dessa forma, o tom irônico e a ambiguidade sugerem a reprodução do discurso da ideologia vigente e não do verdadeiro sentimento. A personagem dá indícios de inconformismo, mas a interiorização dos valores cristalizados pelo poder hegemônico não permite que ela subverta a lógica que a colocou num papel submisso, de sombra do marido. É notório que, em alguns momentos, a personagem

parece representar uma coletividade, como se pode perceber no fragmento a seguir, em que, da primeira pessoa do singular, passa para a primeira pessoa do plural: “Comecei a ambicionar que maravilha não seria viver apenas no passado, antes que este tempo pretérito nos tenha sido ditado pelo homem que *dizemos* amar” (PIÑON, 2007, p.146 grifos nossos). A referência ao pretérito e o uso da palavra “ditado” enfatizam o desejo nostálgico de voltar ao passado livre do domínio do marido.

Entendemos que a situação de submissão da mulher é um fenômeno histórico, em que esta sofreu um processo de exclusão e diminuição de seu papel social. Elódia Xavier (1991) é mais uma voz teórica a sinalizar que historicamente a figura feminina foi sendo associada aos cuidados domésticos e familiares. Nessa perspectiva, a mulher torna-se inferior dentro da hierarquia familiar, sacrificando sua própria identidade.

Dessa forma, a voz da personagem confirma a assimilação e a manutenção do sistema patriarcal vigente: “As palavras do homem são aquelas de que deverei precisar ao longo da vida. Não tenho que assimilar um vocabulário incompatível com o meu destino, capaz de arruinar meu casamento” (PIÑON, 2007, p. 153). Essa fala revela a cumplicidade da mulher com o poder de dominação do marido.

Faz-se necessário ressaltar novamente a visão de Beauvoir, quando afirma que a mulher assumiu, ao longo dos tempos, o lugar do outro, da pura alteridade com valoração negativa, cuja identidade é determinada pelo homem. A estudiosa também entende que a dimensão humana é sempre paradoxal, já que “o homem que constitui a mulher como outro encontrara nela profundas cumplicidades” (BEAUVOIR, 2009, p. 22).

Na mesma linha de pensamento, complementamos com a afirmação de Bourdieu, o qual chama a atenção para o que denomina de paradoxo da doxa, ou seja, o fato de o dominado consentir com a dominação e com a permanência e aceitação desta, o que, em termos de dominação masculina, traduz-se em uma submissão paradoxal resultante da violência simbólica:

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BORDIEU, 2005, p. 07-08).

Neste caso, violência simbólica é a ordem social masculina, que encontra sua força na falsa neutralidade a que se atribui e na legitimidade proposta a si mesma. Essa ordem se

estabelece como se a divisão dos sexos fizesse parte da ordem das coisas, natural e inevitável. A consciência dessa violência desencadeia na personagem um embate entre a vontade de transgredir, de tornar-se sujeito de sua emancipação e o poder opressivo e limitador do modelo patriarcal; embate que pode ser inferido no momento em que a mulher percebe-se como propriedade do marido:

E mulher tem que ser só minha e nem mesmo dela. A idéia de que eu não podia pertencer-me, tocar no meu sexo para expurgar-lhe os excessos, provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa. Então o homem, além de me haver naufragado no passado, quando se sentia livre para viver a vida a que ele apenas tinha acesso, precisava também atar minhas mãos, para minhas mãos não sentirem a doçura da própria pele, pois talvez esta doçura me ditasse em voz baixa que havia outras peles igualmente doces e privadas, cobertas de pelo felpudo, e com a ajuda da língua podia lambe-se o seu sal? (PIÑON, 2007, p. 147).

A consciência de ter a sexualidade negada leva a protagonista a uma crise interior, pois ela pode suportar inúmeros gestos de submissão em função de sua condição de dependente econômica do marido, mas aceitar que não era dona sequer de seu corpo torna-se incompreensível para a narradora.

É importante assinalar a postura questionadora que a personagem assume nos momentos de rebeldia. Muito representativa neste momento é a imagem metafórica construída e a pergunta que se faz: o que é ser mulher?

Olhei meus dedos revoltada com unhas de tigre que reforçavam a minha identidade, grunhiam quanto à verdade do meu sexo. Alisei meu corpo, e pensei, acaso sou mulher unicamente pelas garras longas e por revesti-las de ouro, prata, do ímpeto do sangue de um animal abatido no bosque? Ou porque o homem adorna-me de modo a que quando tire estas tintas de guerreira do rosto surpreende-se com uma face que lhe é estranha, que ele cobriu de mistério para não me ter inteira? (PIÑON, 2007, p. 148).

Nesse excerto, Piñon, através da voz narrativa, traz à baila uma discussão que Beauvoir, em 1949, já havia lançado por meio da pergunta: o que é ser mulher? Questionamento que muitas mulheres, devido ao contexto social em que viviam, não puderam se fazer, e que, por muito tempo, foi alvo de inúmeras concepções masculinas que as definiam segundo os preceitos patriarcais. Porém, nesse conto, quando a protagonista enuncia a pergunta, o intuito é de desconstruir imagens tidas como características do feminino. A autora não só desconstrói o mito do mistério feminino como também constrói, por meio de metáforas, outros sentidos do feminino.

A narradora como que ainda tentando convencer-se de seu amor pelo marido pergunta-lhe: “não é verdade que te amo, marido?” (PIÑON, 2007, p. 148) O marido, incomodado com a pergunta, que atrapalha a leitura do jornal, responde que não pode discutir o amor quando se discutem as alternativas econômicas do país em que os homens, para sustentarem as mulheres, precisam se desdobrar em um trabalho de escravo. Em contrapartida, a esposa responde que o amor que ele não quer discutir pode nem estar ali e menciona a palavra futuro.

Pela primeira vez, há um questionamento, por meio da enunciação da palavra futuro, por um breve instante, desestabilizando a autoridade do marido, que pensa ser o único capaz de projetar o futuro. A seguir, por meio da construção imaginária e metafórica, a narradora proclama sua liberdade e seu desejo:

[...] não queria feri-lo, mas já não mais desistia de uma aventura africana recém-iniciada naquele momento. Seguida por um cortejo untado de suor e ansiedade, eu abatia os javalis, mergulhava meus caninos em suas jugulares aquecidas enquanto Clark Gable, atraído pelo meu cheiro e do animal em convulsão, ia pedindo de joelhos o meu amor. Sôfrega pelo esforço, eu sorvia água do rio, quem sabe em busca da febre que estava em minhas entranhas e eu não sabia como despertar. A pele ardente, o delírio, e as palavras que manchavam os meus lábios pela primeira vez, eu ruborizada de prazer e pudor, enquanto o pajé salvava-me a vida com seu ritual e seus pêlos fartos no peito. Com a saúde nos dedos, da minha boca parecia sair o sopro da vida e eu deixava então o Clark Gable amarrado numa árvore, lentamente comido pelas formigas. Imitando a Nayoka, eu descia o rio que quase me assaltara as forças, evitando as quedas d'água, aos gritos proclamando liberdade, a mais antiga e miríade das heranças (PIÑON, 2007, p. 149).

Esse devaneio remete aos filmes hollywoodianos que primam pela exploração da fantasia e do romantismo. Assim, a personagem incorpora a valente heroína Nayoka que despreza o amor de Klark Gable que, atraído por seu cheiro, implora de joelhos por seu amor; ela o abandona amarrado a uma árvore para ser comido por formigas enquanto corajosamente segue o fluxo do rio, bradando por liberdade. A sexualidade socialmente reprimida expressa-se no nível da fantasia erótica que se manifesta pela liberdade da personagem em sentir, pela primeira vez, as reações libidinosas de seu corpo. A rejeição ao amor de Clark Gable, ator estadunidense de muito sucesso no cinema, sugere mais uma vez a desconstrução do discurso do senso comum, ou seja, de uma “língua” que não é a sua. Por alguns instantes, a linguagem simbólica e erótica permite à mulher reivindicar a liberdade. No devaneio, ela constrói um mundo inacessível ao marido e, principalmente, um mundo sem censuras, um mundo só seu.

Quando retorna à realidade, vê o jornal caído no chão e o marido com a palavra futuro a boiar-lhe nos olhos, e este indaga o que significa o repúdio ao ninho de amor, segurança,

tranquilidade e paz conjugal. A resposta sarcástica novamente questiona os estereótipos consagrados socialmente quando os apresenta de maneira invertida:

E você, marido, que a paz conjugal se deixa amarrar com fios tecidos pelo anzol, só porque mencionei esta palavra que te entristece, tanto que você começa a chorar discreto, porque o teu orgulho não te permite o pranto convulso, este, sim reservado à minha condição de mulher? Ah, marido, se tal palavra tem a descarga de te cegar, sacrifico-me outra vez para não ver-te sofrer. Será que apagando o futuro ainda há tempo de salvar-te? (PINON, 2007, p. 150).

Nesse fragmento, a narradora mostra que o homem assume um comportamento atribuído à condição feminina, e, para que ele não “sofra”, ela se sacrifica mais uma vez. Porém, o tom sarcástico da pergunta que ela faz no final do parágrafo sugere que ela não está certa desse posicionamento. Não fica claro se ela apenas se questiona ou se faz a pergunta ao esposo, pois ambos logo retornam à tranquilidade rotineira.

No entanto, o medo de transgredir as regras que lhe são impostas limita a personagem feminina, apontando para a prevalência das normas sociais em detrimento dos desejos da mulher. Após esse momento de revolta, dá-se o retorno da narradora para a realidade do casamento. Arrependida e envergonhada por ter perturbado a noite de quem merecia recuperar-se para a jornada seguinte, ela incorpora o papel de esposa resignada, numa atitude de anulação de sua subjetividade em favor de uma imagem que lhe foi imposta desde o nascimento.

Como recompensa por sua resignação, o esposo a faz acreditar que ela pertence aos seus anseios de progresso; porém, a ironia que permeia tal discurso põe em descrédito a aceitação que a esposa quer demonstrar, ao afirmar que está feliz em participar de um ato que os faria progredir, que, sem o seu empenho ele não teria sonhado tão alto, ou seja, encarregava-se à ‘distância’ da sua capacidade de sonhar e, por tal direito, pagava a vida com cheque que não se poderia contabilizar. Com essa última colocação, ela torna visível o preço da aceitação da imposição de uma identidade a sua revelia. O que se pode ler dessa afirmação é uma esposa descontente com o fardo que é viver em função da vida e dos sonhos do marido, pois o preço lhe é muito caro.

Prossegue dizendo que ele não precisava agradecer, ela atingira a perfeição dos sentimentos, e que bastava ele continuar em sua companhia para querer significar que a amava. Ela, o fruto mais delicado da terra, uma árvore no centro do terreiro da sala; ele, então, subia na árvore, ganhava-lhe os frutos, acariciava a casca, podando seus excessos. A autora

usa o mito da mulher associada à natureza e, ao colocar em evidência tal construção, já desconstrói essa representação.

Ao rememorar os discursos familiares, a narradora percebe que, desde criança, seu destino fora preparar-se para desempenhar um papel atribuído *a priori* e que, portanto, ela nada mais fizera que reproduzi-lo e dar-lhe continuidade. Na fala de seu pai, evidencia-se uma configuração de casamento que ressalta a posição de submissão da mulher: “Só envelhece quem vive, disse o pai no dia do meu casamento. E porque viverás a vida do teu marido, nós te garantimos, através deste ato, que serás jovem para sempre” (PIÑON, 2007, p. 152). Nesse discurso, percebe-se que à mulher não é garantido o direito de construir sua história, a própria biografia, mas há a recompensa que será a eterna juventude.

Em consonância com essa perspectiva, Beauvoir afirma que a passividade que caracteriza essencialmente a mulher “feminina” é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. No entanto, é um erro pretender que se trata de um dado biológico, pois, na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade. Diferente da educação dada aos meninos, os familiares ensinam, desde cedo, que a menina deve agradar, fazer-se objeto, deve, portanto, renunciar à sua autonomia:

Tratam-na como uma boneca viva e recusam-lhe a liberdade; fecha-se assim um círculo vicioso, pois quanto menos exercer sua liberdade para compreender, apreender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará nele recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito; se a encorajassem a isso, ela poderia manifestar a mesma exuberância viva, a mesma curiosidade, o mesmo espírito de iniciativa, a mesma ousadia que um menino (BEAUVOIR, 2009, p. 376).

A condição feminina criada nesse sistema nefasto é denunciada pela narradora que a coloca nos seguintes termos:

Eu não sabia como contornar o *júbilo* que me envolvia com o peso de um escudo, e ir ao seu coração, surpreender-lhe a limpidez. Ou *agradecer-lhe* um estado que eu não *ambicionara* antes, por distração talvez. E todo esse *troféu* logo na noite em que ia *converter-me em mulher*. Pois até então sussurravam-me que eu era uma bela expectativa. Diferente do irmão que já na pia batismal cravaram-lhe o glorioso estigma de homem, antes de ter dormido com uma mulher. Sempre me disseram que a alma da mulher surgia unicamente no leito, ungido seu sexo pelo homem (PIÑON, 2007, p. 152).

Importante perceber que o discurso que está sendo exposto é o da instituição família, reiterando o binarismo de gênero quando o atrela às diferenças biológicas. Porém, a evidente ironia na voz da narradora põe em xeque tal construção. As palavras que destacamos no texto dizem o contrário do que a narradora pensa e denotam uma crítica ao discurso familiar. O

pensamento da esfera familiar contradiz o proposto por Joan Scott que sugere que se perceba o gênero como categoria inacabada, modificada historicamente. Sendo assim, é possível que Nélida apresente essa construção familiar justamente para problematizar a interpretação cultural de gênero a que a mulher foi subjugada.

Percebe-se a influência familiar, que vê, no casamento, um destino do qual a mulher não pode fugir. Educada para o matrimônio, sua família inculca no seu imaginário um modelo de comportamento adequado à nova situação que a aguarda. Ironicamente, a narradora descreve a noite de núpcias:

Eu ansiava pelo novo corpo que me haviam prometido, abandonar a casca que me revestira no cotidiano acomodado. As mãos do meu marido me modelariam até os últimos dias e como agradecer-lhe tal generosidade? Por isso sejamos tão felizes como podem ser duas criaturas em que apenas uma delas é a única a transportar para o lar alimento, esperança, a fé, a história de uma família (PIÑON, 2007, p. 153).

Novamente, a narradora expõe sua visão do casamento que contraria aquela instruída por seus pais. Quando diz não saber como agradecer a generosidade de ser moldada pelas mãos do marido, ela está questionando esse poder atribuído a ele; ainda reitera sua crítica ao denunciar a falsa felicidade que essa união lhe traz.

A partir da denúncia das concepções estereotipadas do feminino, a narrativa parece se direcionar para um processo de emancipação da personagem; entretanto, o que segue é uma confirmação de uma falsa consciência, como a narradora explicita: “Assim fui aprendendo que a minha consciência, que está a serviço da minha felicidade, ao mesmo tempo está a serviço do meu marido” (PIÑON, 2007, p. 154). A mulher insiste em silenciar-se, permitindo que o homem invente a história de uma família, falando por ela, transformando sua imagem e direcionando-lhe o destino:

Ele é o único a trazer-me a vida, ainda que às vezes eu viva com uma semana de atraso, o que não faz diferença. Levo até vantagens, porque ele sempre a trouxe traduzida. Não preciso interpretar os fatos, incorrer em erros, apelar para as palavras inquietantes que terminam por amordaçar a liberdade. As palavras do homem são aquelas que deverei precisar ao longo da vida. Não tenho que assimilar um vocabulário incompatível com o meu destino, capaz de arruinar meu casamento (PIÑON, 2007, p. 153).

Dessa forma, averiguamos que a força da ideologia patriarcal está visivelmente introjetada no íntimo da personagem e, conseqüentemente, consegue sufocar qualquer possibilidade de resistência e mudança, já que é na passividade que a personagem vive. Embora sinta o desejo de se libertar, este vem acompanhado de culpa:

[...] contrita peço-lhe desculpas em pensamentos, prometo-lhe esquivar-me de tais tentações. Ele parece perdoar-me à distância, aplaude minha submissão ao cotidiano feliz que nos obriga a prosperar a cada ano. Confesso que esta ânsia me envergonha não sei como abrandá-la. Não a menciono senão para mim mesma. (PIÑON, 2007, p. 155).

Porém, a narrativa segue nesse jogo ambíguo de rebeldia e aceitação. As cenas que correspondem ao desejo de libertação associam-se à expressão “guerreira”:

Ah, quando me sinto guerreira, prestes a tomar das armas e ganhar um rosto que não é o meu mergulho, numa exaltação dourada, caminho pelas ruas sem endereço, como se a partir de mim, e através do meu esforço, eu devesse conquistar outra pátria, nova língua, um corpo que sugasse a vida sem medo e pudor. E tudo me treme dentro, os olhos que passam com um apetite de que não me envergonharei mais tarde (PIÑON, 2007, p. 154).

Ela denomina esses momentos de “atos de um pássaro” ou de “galopes perigosos”; essas imagens de voo ou de desbravamento remetem a um poder que advém do descobrimento do novo, da conquista individual, em que o corpo adquire proporções vitais: “um corpo que sugasse a vida sem medo e pudor” (PIÑON, 2007, p. 154). Esses desejos ou tentações de liberdade não passam, entretanto, de sensações fugazes e indignas, pois funcionam como traição aos votos conjugais e à generosidade do marido, ou seja, a força do disciplinamento patriarcal logo a faz retornar à performance para a qual fora educada. Esses trechos revelam o quanto a protagonista, ao se intimidar perante as situações vividas, retarda sua emancipação.

A construção da personagem, marcada pela falsa ‘aceitação’ da dominação masculina funciona como um artifício literário que dá visibilidade a essa construção social, para evidenciar os efeitos da dominação masculina sobre a identidade da mulher. Nesse sentido, em “I love my husband”, podemos afirmar que a linguagem patriarcal do senso comum, no que se refere à discriminação social da mulher, é questionada, por meio de um discurso irônico que desestabiliza a divisão de gêneros, ratificando que a identidade e a sexualidade feminina são construções sociais e, portanto, passíveis de transformação.

Apesar de a personagem não conseguir transgredir essas construções sociais, pelo menos há um movimento que sugere uma mudança interior, conforme se percebe com o fato de, no início do conto, a narradora afirmar: “Eu amo meu marido”, e sintomaticamente encerrar a narrativa dizendo em tom irônico: “Ah, sim, eu amo meu marido”. Em última instância, o comportamento cognitivo da narradora torna-se subversivo, pois ela engendra nas brechas do discurso hegemônico uma desestabilização deste.

4.2 IMAGINAÇÃO E SABER EM “AVENTURA DE SABER”

O conto “Aventura de saber” faz parte do livro *Tempo das frutas*, publicado em 1966. Nélide, com sua linguagem insólita e poética, explora os sentimentos mais profundos de cada personagem. Em cada história, ela constrói uma resignificação do feminino; suas personagens representam mulheres que subvertem os estereótipos associados ao feminino. Ao criar uma nova roupagem para as representações do feminino em *Tempo das frutas*, averigua-se o empenho da escrita militante de Nélide Piñon.

Empreendemos a análise deste conto por meio da constituição da sexualidade da professora, protagonista desta narrativa. A sexualidade torna-se um tema profícuo para pensar as relações de poder implicadas na constituição do sujeito feminino. O livro *O corpo educado: Pedagogia da sexualidade (2001)*, de Guacira Lopes Louro, esclarece alguns aspectos a respeito do corpo e da sexualidade que são de total importância para o entendimento da relação constitutiva da personagem com sua sexualidade. Esse estudo coloca em evidência o corpo e a sexualidade, não como questões pessoais, mas compreendidos como produções históricas. Nesse sentido, apropriamo-nos de sua pertinente afirmação de que as várias possibilidades de viver prazeres e desejos corporais são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente, renovadamente reguladas, condenadas ou negadas. Para ela, desde os anos sessenta, o debate sobre as identidades e as práticas sexuais e de gênero ganham cada vez mais visibilidade, especialmente, pelo movimento feminista.

Essa concepção de sexualidade contraria aquelas que a veem como algo que homens e mulheres possuem naturalmente, ou seja, inerente ao ser humano, vivida pelos corpos de uma maneira universal, pois ela está mais ligada a processos culturais e plurais. A autora argumenta que, “através de processos culturais, definimos o que é ou não natural; produzimos e transformamos a natureza e a biologia e, conseqüentemente, as tornamos históricas” (LOURO, 2001, p.11). Entende-se que a inscrição dos gêneros feminino ou masculino nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas desta. Louro ainda acrescenta que as identidades de gênero e sexuais são compostas e definidas por relações sociais, são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade.

Nesse sentido, pensar a sexualidade torna-se bastante problemático, uma vez que, apesar de parecer um assunto privado e individual, esse tema remete a uma coletividade que a constrói e desconstrói continuamente, ou seja, uma invenção social que se constitui a partir de múltiplos discursos. A partir de tal entendimento, é possível pensar a sexualidade não mais

como um dado natural, universal a todos os seres humanos, mas como uma construção social carregada de historicidade, constituída simbólica e culturalmente, mediada pelas linhas de força do poder, conforme sugere Foucault no texto *Microfísica do poder* (1979). Portanto, acreditamos ser pertinente investigar os efeitos das linhas de força de poder sobre a sexualidade da professora, uma vez que apresentam um campo frutífero para analisar construções socialmente cristalizadas.

No conto “Aventura de saber”, Nélide Piñon desnuda a representação da mulher professora, subvertendo o imaginário social que envolve as mulheres que exercem essa profissão. Por meio da ótica da protagonista, percebe-se que os conflitos existenciais ligados tanto à descoberta de uma paixão quanto ao aflorar do desejo sexual decorrem dos efeitos de um comportamento cerceado por um poder normativo disciplinador que, por muitos anos, perpetuou a conduta de muitas mulheres professoras. Nélide constrói a narrativa alicerçada em alguns estereótipos recorrentes à profissão para justamente dar conta de desestabilizá-los.

A escritora inicia a narrativa, enfatizando a imagem da personagem central como um ser devotado à profissão, descorporificado e dessexualizado. Diz o narrador:

Recebida na escola, após a sua estranha doença, disse-lhe o diretor: - É bom tê-la de volta, professora. Embora amável, a observação envergonhava. Anos de profissão e ainda não dominara o sortilégio, os pequenos homens entregues a sua voracidade. Às vezes a vantagem comovia-a, depois um ódio dominante, medo da infinita liberdade degenerar quando se destinara a educar. Conhecia os limites, daí confundir-se. Reaproximando-se das coisas, para impor seu hábito antigo, avistou o menino que se aproximava. Apenas um jardim abandonado, e logo pressentiu que apesar do seu indomável desejo, ensinaria aquele corpo a desistir, que esturgia dentro das roupas. [...]. Foi então que gritou, já não dispensava a rudeza para conviver com as coisas (PIÑON, 1997, p. 37).

Após a estranha doença, a professora retorna à escola, e logo se depara com o menino que a perturba. Em vão, ela tenta, por meio de um comportamento insensível para com ele, reprimir e negar a atração. Passa então a maltratá-lo, expulsá-lo da sala sem ao menos ele entender o porquê; a sua rudeza o afasta não só de sua presença, mas da escola.

O comportamento⁵ da professora frente à instituição e a reação repreensiva com o aluno pode ser, de certa forma, associada ao que Elódia Xavier denomina de corpo

⁵ O comportamento da protagonista se assemelha ao que Bell Hooks manifesta em seu estudo “Eros, erotismo e processo pedagógico” a teórica feminista, ao questionar o comportamento profissional dividido entre corpo/mente, sendo treinada, portanto, para usar apenas a mente em sala de aula e a anulação do corpo, relata sua experiência no primeiro semestre como docente na faculdade: “Eu não sabia exatamente quem era o estudante, não era capaz de ligar um rosto ou um corpo ao seu nome, mas depois, quando ele se identificou em aula, me dei conta de que eu estava eroticamente atraída por este estudante. E de que o meu modo ingênuo de enfrentar os sentimentos na sala de aula, sentimentos que eu tinha aprendido que nunca deveria ter, era me desviar (daí meu tratamento insensível para com ele), reprimir e negar. Tornando-me extremamente consciente, depois disso,

disciplinado, tipologia da representação do corpo que ela desenvolve no livro *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007). A respeito da reação do corpo disciplinado, Xavier argumenta: “Quando a disciplina interna não pode mais neutralizar o tema de sua própria contingência, o corpo disciplinado, migra para a dominação, subjugando o corpo dos outros a um controle que ele não pode exercer sobre si mesmo” (XAVIER, 2007, p.67). Esse comportamento enérgico coloca em evidência o efeito das linhas de força de poder sobre o corpo da professora, pois o conflito entre o perigo que mancha a vida (desejo) e a moral do sistema cruelmente construído (escola) gera uma instabilidade emocional que a faz maltratar o menino na tentativa de reprimir qualquer sentimento que pudesse surgir entre eles.

No momento em que a professora luta contra o desejo que insiste em dominá-la, percebe-se o poder da assimilação de condutas pré-estabelecidas que naturalizam sua imagem como uma mulher distinta, severa, atenta, de intocável moralidade:

Na aula inicial, logo aquele rosto inquieto. Teve medo de olhar, mas o menino a acompanhara, parecendo seu o grito de que precisava da vida. Aquela insistência, resistiu por muito tempo. Depois, porque se cansara, olhou também, com severidade, impressionada com a tristeza que o amolecia, embora suas convicções excluíssem piedade. Não se afastaria de um sistema cruelmente construído (PIÑON, 1997, p. 38).

Nesse fragmento, fica explícito o sentimento da professora com relação ao sistema que denomina de “cruelmente construído”, mas é notório que, apesar de ter consciência do poder coercitivo deste sobre sua identidade, ainda se mantém presa a certos valores e práticas que lhe corroboram a conduta pessoal e profissional. Tal como afirma Louro no capítulo “Mulheres na sala de aula” do livro *História das mulheres no Brasil* (2007), organizado por Mary Del Priore, quando expõe a conduta a ser seguida pela mulher que segue a carreira docente,

Ela deveria ser disciplinadora de seus alunos e alunas e, para tanto, precisava ter disciplinado a si mesma. Seus gestos deveriam ser contidos, seu olhar precisaria impor autoridade. Ela precisaria ter controle da classe, considerado um indicador de eficiência ou de sucesso na função docente (LOURO, 2007, p. 467).

Esse fragmento é de grande valia para entendermos como se dá a construção social não só da conduta profissional, mas também a construção do sujeito e, principalmente, para pensarmos como Nélide que, com extrema perspicácia, trouxe essa problemática para dentro

sobre as formas que tais repressões e negações podiam assumir para “magoar” os/as estudantes, eu estava determinada a enfrentar quaisquer paixões que surgissem no contexto da sala de aula e lidar com elas” (HOOKS, 2001, p. 116).

dessa narrativa. Como se pode constatar, a conduta da professora não é natural, mas sim forjada por um disciplinamento moral que dita uma maneira de ser e agir desta profissional. Nesse sentido, Louro (2001) argumenta que a produção dos sujeitos é um processo plural e também permanente:

se múltiplas instâncias sociais, entre elas a escola, exercitam uma pedagogia da sexualidade e do gênero e colocam em ação várias tecnologias de governo, esses processos prosseguem e se completam através de tecnologias de autodisciplinamento e autogoverno que os sujeitos exercem sobre si mesmos. Na constituição de mulheres e homens, ainda que nem sempre de forma evidente e consciente, há um investimento continuado e produtivo dos próprios sujeitos na determinação de suas formas de ser ou “jeitos de viver” sua sexualidade e seu gênero (LOURO, 2001, p. 26).

No conto, a implicação do autodisciplinamento no jeito de viver o gênero e a sexualidade fica evidente desde o primeiro contato entre a professora e o aluno. No fragmento a seguir, destacamos algumas palavras sintomáticas desse *modus operandi*:

Sem magoar o que pertencia ao mundo, a professora tomou seu pulso, até o menino corar. Percebia o perigo, que o interpreta no gesto simples. E sendo isto o que mancha a vida, tanto instalava-se entre eles. O menino abaixou a cabeça, com medo. Confundia-o o mundo que, embora aderisse à sua pele envelhecendo-a, dera-lhe formação imperfeita. Você ainda não é homem, apesar dos indícios, dizia-lhe a consciência. E nem os sinais sensíveis o comoviam. Pensava então que a professora conhecia os seus mistérios porque os dominara. E a cada descoberta, esta impressão o acompanhava (PIÑON, 1997, p. 37).

Contudo, a disciplina a que ela se submete se esgarça aos poucos nos momentos em que irrompe a fantasia (conotação simbólica da liberdade), assim como no conto “I love my husband”, analisado anteriormente. Nesses momentos, ela extravasa seus desejos sexuais, como podemos observar no fragmento a seguir: “E também imaginou-o nu, semelhante imagem perturbando. Procurou desviar seus olhos, esquecê-lo, mas o menino a dominava” (PIÑON, 1997, p. 39). Todavia esse devaneio é seguido pelo sentimento de ódio pelo pai que acompanhava o aluno, tornando-o ainda mais menino. Ela, então, sente ciúmes e raiva, pois entende que não suportaria “a ideia de conhecer seu corpo com um conhecimento que a alcançava com a sua desfaçatez, sem nele participar efetivamente” (PIÑON, 1997, p. 39).

Em outro momento, quando professora e aluno estão assistindo a uma palestra de um padre – que, coincidentemente, falava sobre o corpo e a alma e sobre a necessidade de evitar o amor quando tudo é despreparo para essa função – estes envolvem-se em um discreto jogo de sedução, e a protagonista novamente imagina-se vivenciando uma aventura erótica com seu aluno:

Todo o olhar que dele recebia, era um olhar de homem e pensou estarem dentro de um quarto, havia uma grande cama grudada à parede. [...] E parecia-lhe, na sua visão, que se amavam com ferocidade, a despeito da invasão da pobreza do quarto, do suor que os emagrecia pouco a pouco de perderem a noção do dia [...] E como, apesar de odiar o menino no amor do quarto com uma grande cama, encostada na parede, queria oferecer-lhe a sua incerta fidelidade, começou a gritar, enquanto ele, agora inexplicavelmente, pois antes estavam igualmente nus na cama, arrancava-lhe as roupas, rasgando o que ele se opunha, até ver a superfície da sua pele, haveria de roçá-la como uma carne se descontrola naquela lassidão escorregadia (PIÑON, 1997 p. 41-42).

Nesse fragmento, evidenciamos, por meio da atmosfera erótica, o anseio da personagem em concretizar os desejos sexuais com o menino. Aos poucos, a autora descobriu imagens, reescrevendo novos sentidos para a representação da professora. Porém, mesmo nessa fantasia, há indícios de um poder regulatório que se constitui na imagem do padre; ou seja, o comportamento da protagonista também é tangido pelo poder disciplinador cristão, que opera no inconsciente desta, fazendo-a conceber o desejo como um ato pecaminoso. Como podemos observar no excerto a seguir:

Mas no amor e todo o seu engenho, não era o corpo do menino que a dirigia e orientava seus nervos em dissolvença, e acompanhava a cara do menino. Muito pelo contrário, era o corpo do padre, alto e forte, que emprestara ao rosto do menino aquela disformidade desorientando-a e que no intervalo do amor dava-lhe medo, e como ele percebesse, naquele quarto, ter ela medo porque fazia-lhe amor com um corpo que não era seu, mas empenhava-se em tomá-la, para que no naufrágio nada ela enxergasse senão a sensação que aquele mesmo corpo enorme, não sendo o seu, oferecia-lhe (PIÑON, 1997, p. 41).

O narrador assevera que a imagem confusa do menino/padre pareceu para a professora um indício de que, até no quarto, havia a irritante luta de não se apreciarem. Todavia, acreditamos que essa luta seja uma negação do desejo profano de se possuírem, corroborada pelas construções sociais regulatórias da sexualidade. Entendemos a sexualidade na concepção de Foucault, ou seja, não mais como um fenômeno coeso que se mantém com o passar do tempo, mas como um dispositivo, uma construção social carregada de historicidade. Para Foucault, a definição de dispositivo implica:

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, [...] o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (FOUCAULT, 1979, p. 244).

Dessa forma, a sexualidade passa de um fenômeno dado como natural para uma constituição simbólica mediada pelas linhas de força do poder. Enquanto construção social e histórica, múltiplos são os discursos sobre o sexo que instauram saberes reguladores. Assim, a Escola, como a Igreja, exemplos de aparelhos ideológicos do Estado, atuam como instâncias que instituem e disseminam saberes repressores acerca da imagem da professora.

Entre as determinações das formas de ser e viver, esses ambientes produzem e incentivam identidades fixas, modelos de identidade de gênero ditas “normais”. Há uma vigilância constante daquelas que fogem a esses modelos, sendo submetidas a uma pedagogia da sexualidade que legitima determinadas identidades e práticas sexuais e reprime e marginaliza outras. Para Louro (2001), muitas outras instâncias sociais, como a mídia, a Igreja, a Justiça, dentre outras, também praticam tal pedagogia, seja coincidindo na legitimação e denegação de sujeitos, seja produzindo discursos dissonantes e contraditórios.

Ao retornar desse deslocamento, a professora vê-se cercada por todos e, então, descobre que, de repente, começou a gritar até tombar da cadeira; suando frio, compreende, envergonhada, seu desatino e o coloca nos seguintes termos: “primeiro imaginou-se sem roupa, depois que percebessem no seu furor origens estranhas” (PIÑON, 1997, p.42). Essa imagem revela o medo de ser descoberta em sua intimidade e, portanto, sofrer o repúdio dos que ali estavam. Acompanhada pelo diretor, afasta-se, justificando o comportamento pelas terríveis dores de cabeça que diz sentir. Apesar do infortúnio, uma tênue intimidade inicia-se quando a professora volta o olhar ao menino:

enxergou a cara do menino, o desesperado rosto que embora se esforce, ainda é menino, mas a expressão de homem que possuía uma mulher, sobre ela exerceu direitos, pertencia-lhe como seu corpo a tomara, conhecia-a como se toma as coisas do chão, leva-se para casa, e passam a nos pertencer para sempre. Via a mulher arrastada pelo diretor, de nada participando — pois entre eles se estabelecera uma íntima comunicação —, ele que a exaurira e a estragara com seu ímpeto de homem. Ressentia-se em não acompanhá-la, consolar a sua dor como conhecimento que passara a existir, tão intimamente o pressentiram. Nervoso, afastou as lágrimas que invadiam o rosto e parecia um homem selvagem (PIÑON, 1997, p. 42- 43).

Seu retorno é assim narrado sinteticamente: “Agora que voltara e estavam juntos, e não se interpretara maliciosamente a sua ausência, aliviava-se como as pessoas solitárias no seu estranho equilíbrio” (PIÑON, 1997, p. 43). Apesar da leitura desse fragmento induzir o leitor a erroneamente pensar que, após o retorno, haja a concretização dos anseios da professora e que “estavam juntos”, descobrimos que é novamente um devaneio da protagonista. Em sua fantasia, professora e aluno, longe do controle do ambiente escolar, ou seja, afastados das normas, entregam-se de forma indisciplinada aos saberes do amor e da

vida. Ambos tornam-se aventureiros na busca de um pelo outro. Nessa aproximação, é a mulher que direciona os caminhos a serem seguidos, o menino ainda inexperiente (embora ela, às vezes, o enxergue como um homem) envolve-se, errante nesse novo universo:

A professora e o menino. Andavam pela vida, como se anda pela floresta. Lentamente abandonava a professora a resistência daqueles meses. E pela primeira vez mantendo um diálogo, o menino falava-lhe do medo, das coisas, da paisagem. Ela respondia pacientemente, à voz imprimindo a suavidade que a envelhecia diante do menino. Compreendendo que um terrível sacrifício lhe seria exigido. Que já a dominava, porque apenas ela o compreendia, enquanto equipava o menino para possuir o mundo. E se o engano orientava o menino, à professora garantia a limpidez de uma conduta moral (PIÑON, 1997, p. 43).

Apesar de, a todo momento, a protagonista sugerir a velhice de seu corpo, comparada à juventude do menino, os questionamentos aparecem mais como uma maneira de desestabilizar um discurso cristalizado pela sociedade que recrimina relacionamentos entre pessoas de diferentes idades. Há, nesse contexto, novas formas de viver a sexualidade, indiferentes à idade da mulher. Tanto seu comportamento quanto o cuidado com a aparência mudam por um breve momento, após a aventura amorosa que a protagonista se permite viver em seu devaneio, refletindo também em uma nova maneira de encarar a sala de aula.

Nesse conto, a escritora faz um movimento contrário à representação social estipulada para as mulheres professoras, pois, quando a protagonista imagina o relacionamento com o aluno, transgredir o imaginário social construído em torno de si e deixa-se envolver por seus anseios amorosos, fugindo ao modelo legitimado para a conduta de mestra. Nesse sentido, fica claro que o devaneio (universo libertário) funciona como uma fuga da realidade (universo repressivo), pois, impossibilitada pela 'limpidez de uma conduta moral' que assimilara como sua durante os anos de docência, a mulher-professora somente consegue vivenciar livremente sua sexualidade e seu poder de sedução nessa construção imagética. Por conseguinte, podemos afirmar que o conto é transgressor ao questionar o caminho que a protagonista escolhe seguir ao final da narrativa e ao apontar sua frustração diante de uma estrutura maior do que ela: a estrutura social. Considerando-se o contexto de escrita, 1966, período de efervescência política do feminismo na luta por direitos mais igualitários às mulheres, Nérida Piñon mostra um olhar inquiridor em relação a questões que remetem a pensar sobre o desejo, a sexualidade, o pecado e a culpa.

Muito mais que uma aventura, há, nessa narrativa, como o próprio título sugere, a descoberta de um saber sobre a vida que desperta nos momentos em que a narrativa é deslocada para um universo imagético criado pelo obsessivo desejo da professora pelo aluno.

A relação criada nesse universo permite à protagonista resgatar a sexualidade adormecida. E, apesar de, em alguns momentos, ela extravasar seus sentimentos por meio dos devaneios, olhares e pensamentos, os mesmos são, de certa forma, dissimulados, pois ela sacrifica seu desejo em nome da disciplina, do saber naturalizado que a faz perceber-se envelhecida e inadequada. No último instante, a professora desiste de levar o menino para sua casa. Esse desfecho criado por Nélide longe de corroborar a aceitação de uma conduta imposta, ressalta que, para os padrões daquela época, a única possibilidade viável aceita pela profissão, seria aquela da professora disciplinada e disciplinadora. Ao expor os conflitos decorrentes do processo de disciplinamento que a personagem impõe ao seu corpo, a autora traz à tona os efeitos do poder exercido pela escola e outras tantas instâncias. O comportamento e a conduta, naturalizados pela rigidez do ambiente de ensino, mostram a luta interna da professora entre a preservação de padrões tradicionais e a tentativa de se desviar desses valores culturalmente assimilados.

4.3 PENÉLOPE: A VOZ QUE RENDE BONS FRUTOS

O conto “Colheita”, um dos 16 presentes no livro *Sala de armas* (1997), inserido na primeira fase criativa da autora, permite-nos fazer uma reflexão sobre a representação da mulher e seu papel na sociedade, bem como problematizar alguns mitos explorados no primeiro capítulo e nas análises dos contos anteriores. Publicado em 1973, um período em que o feminismo ganha expressiva evidência no cenário nacional, o conto não só mantém um forte diálogo com o discurso feminista como também evidencia a inserção da mulher escritora neste cenário

A leitura do conto “Colheita” sugere uma releitura do mito de Penélope do antigo clássico *Odisséia* de Homero. A autora, ao evocar o mito em sua realização ficcional, ora mantém as ações míticas, ora as desconstrói. A partir destas constatações, orientamos nossa análise por meio do questionamento: como se constitui o percurso identitário da protagonista como Penélope?

Justificamos a possível presença do diálogo entre o conto e a *Odisséia* com as próprias palavras de Piñon no livro de ensaios *A aprendiz de Homero* (2008), no qual ela reverencia Homero, colocando-se na condição de herdeira e aprendiz dele, que considera um amigo da alma. Assim apresenta esta relação:

Há anos converso com Homero. Fui educada para entendê-lo. Filiada ao poeta por tradição e por coerência civilizadora, nada nele me é estranho. Seus personagens são familiares, comem comigo à mesa, dividimos o repasto comum. E embora ame alguns mais que outros, acato o drama que os levou à guerra e à aventura. Peço-lhes, no entanto, que me falem das suas agruras como se eu não houvesse lido a *Ilíada* e a *Odisseia*. Intuo que certos detalhes foram deliberadamente omitidos por Homero. Mas ao ouvi-los em confissão, trago-os até o Rio de Janeiro, para que vivam em minha companhia os percalços da modernidade (PIÑON, 2008, p. 355).

Como a autora assevera, é marcante a influência de Homero não só na sua formação, mas também na familiaridade com que ela se relaciona com a obra, os personagens e, principalmente, os enredos desse autor, os quais instigam a imaginação dela quando os traz para sua companhia na contemporaneidade. Reforçamos essa perspectiva com a declaração da autora: “Medito, com frequência, sobre as virtudes de Homero. Quando estou só, seus personagens fomentam a imaginação, credenciam-me a intensificar o meu retrato moral” (PIÑON, 2008, p. 358).

Conforme o fragmento acima, ela intui que Homero omite certos detalhes; nesse sentido, sugerimos que os detalhes povoam a imaginação da autora e levam-na a construir a releitura citada anteriormente. Também encontramos a confirmação da influência de Homero em sua escrita em mais uma confissão:

Sobram-me razões para pleitear o legado de Homero e confessar-me sua aprendiz. E que, por conta da prática do meu ofício, e a despeito de viver do outro lado do Atlântico, além das colunas de Hércules, exploro o emaranhado da épica homérica, a astúcia dos heróis e vilões que padecem das fricções derivadas da condição humana (PIÑON, 2008, p. 359).

Em busca de resposta ao questionamento feito anteriormente, partimos para a análise da construção do enredo. O conto é construído de forma metafórica, simbólica e peculiar, como característica do projeto literário de Nélide, que se manifesta por intermédio da escrita às vezes enigmática, telúrica e densa. O narrador heterodiegético inicia a narrativa com uma enigmática, porém criteriosa, descrição dos personagens que associamos a Penélope e Ulisses.

Assim, temos a descrição extremamente simbólica do homem: “um rosto proibido desde que crescera. Dominava as paisagens no modo ativo de agrupar frutos e os comia nas sendas minúsculas das montanhas, e ainda pela alegria com que distribuía as sementes. A cada terra a sua semente, ele dizia sorrindo” (PIÑON, 1997, p.97). Quando se fez homem, encontrou a mulher: “ela sorriu, era altiva como ele, embora seu silêncio fosse de ouro, olhava-o mais do que explicava a história do universo” (PIÑON, 1997, p. 97). Então, por encantar-se com “sua reserva mineral” e por ela unicamente, ele passa a dividir o mundo entre amor e seus objetos. Tais descrições já apresentadas de início na narrativa instigam o leitor a

atentar para um discurso masculinista, pois o homem é aquele que domina o espaço, ele é que dispõe da verdade que semeia a cada terra, enquanto que os atributos da mulher são: a altivez assim como a dele, o modo reservado e silencioso de ser. Esses atributos habilitam-na a ser uma boa esposa e, portanto, ele a escolhe assim como seus objetos.

Dessa escolha, surge “Um amor que se fazia profundo a ponto de se dedicarem a escavações, refazendo cidades submersas em lava” (PIÑON, 1997, p. 97). Inferimos que a metáfora revela a intensidade da relação do casal, comparada às lavas de um vulcão que os leva a descobertas profundas. O comportamento amoroso é rejeitado pela aldeia, instituição social disciplinadora que age como um regime de poder/discurso que legitima ou refuta certos comportamentos. Pode-se contemplar a referida questão no seguinte fragmento: “a aldeia rejeitava o proceder de quem habita terras raras. Pareciam os dois soldados de uma fronteira estrangeira, para se transitar por eles, além do cheiro da carne amorosa, exigiam eles passaporte, depoimentos ideológicos” (PIÑON, 1997, p.97). Apesar da exigência da aldeia de uma cerimônia de formalização da união, ou seja, de uma certidão de casamento, que os adequaria às normas pré-estabelecidas dos aldeões, para o casal basta o sentimento nutrido em seu interior.

Este casal, então, vive aparentemente em perfeita harmonia conjugal, até que o marido decide partir, pois lhe competiam andanças, traçar as linhas finais de um mapa cuja composição havia se iniciado e ele sabia, embora hesitante. Justifica sua atitude explicando à mulher que, para amá-la melhor, não dispensava o mundo, a transgressão das leis, “os distúrbios de pássaros migratórios”; sem isso a vida lhe parecia sem sentido, simples peregrinação.

Enquanto o homem faz os preparativos para buscar a independência, pois os de sua raça sempre adotaram comportamento de potro, a mulher, silenciosa, não reage, apenas chora. Juntos, aproveitam todas as horas disponíveis antes da separação. Em sua última declaração, o esposo diz: “com você conheci o paraíso” (PIÑON, 1997, p. 98). Apesar de comover-se com esta delicadeza, a esposa desconfia, pois os diálogos anteriores do homem a inquietam; entretanto, nada faz para detê-lo, apenas tranca-se dentro de casa. Nesse aspecto, há uma aproximação entre o conto e o texto homérico: a partida do esposo / Ulisses e a espera da esposa / Penélope.

A partida desencadeia a espera dessa Penélope que, também confiante no retorno do marido, aparentemente condescendente com seus anseios, aceita a situação que lhe é imposta com naturalidade, isola-se do mundo externo, ficando reclusa ao/no lar, “como os caramujos

que se ressentem com o excesso de claridade” (PIÑON, 1997, p. 98). Em nenhum momento abandona a fé no retorno dele, alimentando sempre um amor exagerado.

Como membros dessa sociedade, tinham que obedecer às regras impostas e respeitar os seus respectivos papéis convencionais de homem e mulher e viver de acordo com os valores pré-estabelecidos, sendo concedido ao homem o direito de acesso ao mundo externo e à mulher o dever com o ambiente interno. Entretanto, o marido é o primeiro a transgredir tais regras sociais ao abandonar a esposa exposta ao olhar questionador da aldeia. O comportamento do homem contraria a forma de viver dos aldeões que o veem como um rebelde a ser temido, banido e esquecido. Em um primeiro momento, espera-se dela um comportamento de devoção ao marido, pois a ele ela pertence, assim como os objetos do lar. Entretanto, com o passar do tempo, a ausência do marido é recebida como um prenúncio de ruptura dos laços matrimoniais e, dessa forma, ela se torna objeto de desejo dos homens da aldeia. Aos olhos deles, ela passa a ser uma mulher desimpedida a ser conquistada:

[...] sempre que passavam pela casa da mulher faziam de conta que jamais ela pertencera a ele. Enviavam-lhe presentes [...] Para que ela interpretasse através daqueles recursos o quanto a consideravam disponível, sem marca de boi e as iniciais do homem em sua pele (PIÑON, 1997, p. 98).

Porém, a mulher raramente admitia uma presença em sua casa, apenas a dos familiares que lhe traziam o indispensável à sobrevivência, os quais passavam rapidamente pelo interior da casa, investigando-lhe a vida, o que ela consentia para que vissem que o homem ainda imperava “nas coisas sagradas daquela casa” (PIÑON, 1997, p.99). Diferente de Penélope que é obrigada a abrigar seus pretendentes em seu próprio lar, a personagem de Piñon não permite a entrada dos pretendentes, e os presentes que entram pela janela da frente abandonam a casa pela porta dos fundos, intocados.

Desse modo, ela mostra que, mesmo de longe, o marido se fazia presente, e ela pertencia a ele. E reitera sua espera seguindo um ritual de diariamente renovar uma flor próxima ao retrato do marido. Isso posto, podemos associar tal comportamento à cumplicidade entre dominador e dominado, conforme o inferido ao comportamento da protagonista do conto “I love my husband” e também à concepção de Bourdieu, referente à aceitação de uma violência simbólica.

Percebe-se uma ênfase na representação do comportamento da personagem feminina que sugere a imagem de mulher submissa à onipresença do homem e à sociedade, subjugada a um modelo de comportamento cristalizado pela ideologia opressora vigorante na aldeia. A

personagem parece ser construída conforme a ideologia patriarcal que, com a internalização dos valores e padrões vigentes, concorre para a reduplicação desses valores.

No decorrer da narrativa, essa imagem vai ganhando novos contornos, expandindo-se para novos pontos de fuga. Percebemos que, aos poucos, a personagem conscientiza-se de sua condição e busca reverter a situação. Sua mudança pode ser constatada em certas atitudes, como podemos observar no fragmento abaixo:

Mas, com o tempo, além de mudar a cor do vestido, antes triste agora sempre vermelho, e alterar o penteado, pois decidira manter os cabelos curtos, aparados à cabeça – decidiu por eliminar o retrato. Não foi fácil a decisão. Durante dias rondava o retrato, sondou os olhos obscuros do homem, ora o condenava, ora o absolvía: porque você precisou da sua rebeldia, eu vivo só, não sei se a guerra tragou você, não sei sequer se devo comemorar sua morte com o sacrifício da minha vida (PIÑON, 1997, p. 99).

A mudança que começa no interior da mulher lentamente se expande para a materialização de decisões e atitudes. É significativo, nessa transição da mulher, o desejo de desfazer-se do retrato, cortar o cabelo, mudar a cor do vestido – “antes triste, agora sempre vermelho”, o brilho das unhas e as cortinas limpas, bem como a descoberta de que, somente conservando a vida, poderia homenagear aquele amor, que saiu fortalecido após tanto sofrimento. Todavia, essas mudanças ainda não comprometem a ordem de tudo que está posto, pois há um conflito entre suas atitudes e a conservação dos valores sociais assimilados culturalmente. Isso mostra como é conflituoso desvencilhar-se das engrenagens patriarcais e constituir-se como sujeito de suas decisões.

Podemos verificar esse conflito nas ações mencionadas pelo narrador: inicialmente, a mulher quebra o retrato que, em um primeiro momento, sugere uma ruptura em relação ao culto à imagem do amado. Entretanto, lemos tal atitude como um artifício que serve para provar a seus inimigos, ou seja, aos pretendentes e a todos da aldeia que, de certa forma, queriam separá-la do marido, que ele habita seu corpo independentemente da homenagem que ela lhe fizer. Na sequência, o narrador adiciona mais um dado a este cenário, um comentário que se mescla com a voz da esposa: “talvez tivesse murmurado a algum dos parentes, entre descuidada e oprimida, que o destino da mulher era olhar o mundo e sonhar com o rei da terra” (PIÑON, 199, p.99). A afirmação reitera o seu comportamento de admiração e fidelidade ao esposo, colocando-a em uma posição de oprimida por poder apenas contemplar o mundo sem ter acesso a ações mais significativas.

A fidelidade e o amor são tão intensos que a personagem, ao perceber que o marido tardava em retornar, espera um sinal de sua morte para também providenciar seu fim, ideia

que logo abandona, pois, apesar de a morte ser uma vertente exagerada, sente que conservar a vida homenagearia aquele amor mais pungente que búfalo.

Então, quando se tornava penoso em excesso conservar-se dentro dos limites da casa, venerando apenas a decadência dos objetos, o esposo retorna – assim como no livro *Odisseia*, quando Penélope, prestes a desistir da espera, vê surgir o esposo.

Os primeiros a perceberem a chegada do homem são os aldeões, pelo modo de ele bater à porta. As batidas não são logo respondidas porque a mulher, tangida à reclusão, rejeita a presença de estranhos, mas “ele ainda herói bateu algumas vezes mais até, que gritou seu nome, sou eu, então não vê, então não sente, ou serei eu logo o único a cumprir a promessa?” (PIÑON, 1997, p.100). Essa referência ao comportamento do marido, que ainda se sente um herói, de certa forma endossa a aproximação com o personagem Ulisses da *Odisséia*, pois este herói épico só consegue retornar ao lar depois de muita bravura. Assim como o herói homérico, o protagonista do conto também retorna, envelhecido, de sua longa aventura.

Ela, sem demonstrar alegria, abre a porta, fazendo-a de escudo e fingindo não perceber que ele ingressara na casa. Momento assim descrito pelo narrador:

olharam-se como se ausculta a intrepidez do cristal, seus veios limpos, a calma de perder-se na transparência. Agarrou a mão da mulher, assegurava-se de que seus olhos, apesar do pecado das modificações, ainda o enxergavam com o antigo amor, agora mais provado (PIÑON, 1997, p. 100).

Esse primeiro contato com foco na percepção do marido revela o que ele espera de uma mulher: que, embora ela esteja diferente, deva aceitar a ausência dele como prova de amor e que a fidelidade e admiração por ele transpareça no olhar da esposa.

O homem então inicia a conversa com sua esposa dizendo: “voltei”, mas também poderia ter dito: “já não te quero mais. Confiava na mulher; ela saberia organizar as palavras expressas com descuido. Nem a verdade, ou sua imagem contrária, denunciaria seu hino interior. Deveria ser como se ambos conduzindo o amor jamais tivessem interrompido” (PIÑON, 1997, p. 100). Até esse ponto da narrativa, prevalece a visão do esposo e do narrador a respeito da mulher, estes ditam como deve ser o comportamento dela, estratégia que leva o leitor, até então, a acreditar na total submissão da mulher.

Neste ponto da narrativa, visualizamos a primeira reação espontânea da mulher: ela o beija com cuidado na testa, não procura sua boca, alisa os cabelos dele, fez-lhe ver o sofrimento dela, que fora tão grande que nem o retrato dele pode suportar. Em contraponto,

ele pergunta onde esteve naquela casa. Então, a voz da mulher, antes silenciada, agora responde: “procure e em achando haveremos de conversar” (PIÑON, 1997, p. 101).

O marido desconfia do comportamento da mulher ao perceber a ausência de seu retrato. Já se pode apreender uma mudança na enunciação feminina, transgredindo regras que lhe eram impostas, ou seja, tendo um comportamento atípico em relação ao que o marido esperava. A atitude de quebrar o retrato pode ser interpretada como a ruptura de certos liames que os uniam, como a dependência e a influência, e, mais ainda, a desestabilização da divisão binária de gênero, que parece regular-lhes a relação. É como se a força dominadora que ele exercia sobre a mulher tivesse se rompido.

Desde sua chegada, a comunicação se dá mais pela percepção simbólica da mudança, não há muito diálogo entre o casal. Ela tenta levá-lo à cozinha, mas este reclama que a quer como mulher, e ela consente; depois novamente o convida para ir à cozinha, onde se alimentam em silêncio. A mulher, sem dar muita importância à presença do marido, dedica-se aos afazeres domésticos, renova o ar abrindo as janelas que estiveram fechadas durante a ausência do esposo. Após algum tempo, impaciente, o homem fala: “vamos nos falar agora que eu preciso? Ele disse – tenho tanto a lhe contar. Percorri o mundo, a terra, sabe e além do mais...” (PIÑON, 1997, p. 101). Até então, o homem acredita ser o único detentor da palavra e que a ele é concedido o direito de viver experiências fora do âmbito doméstico e o direito de contá-las como verdades a serem compreendidas pela esposa.

Porém, esta Penélope não consente que seu Ulisses disserte sobre as próprias aventuras, registro de sua vida, e apodera-se da palavra. Nesse sentido, há uma inegável desconstrução do mito, pois o herói, além de tolhido do poder da palavra, tem um desmerecimento de todos os fatos vividos. No lugar do mito, tem-se uma Penélope que, dotada de uma memória milenar, ganha o direito de falar por si:

E tanto ela ia relatando os longos anos de sua espera, um cotidiano que em sua boca alcançava vigor, que temia ele interromper um só momento o que ela projetava dentro da casa como se cuspiisse pérolas, cachorros miniaturas, e uma grama viçosa, mesmo a pretexto de viver junto com ela as coisas que ele havia vivido sozinho. Pois quanto mais ela adensava na narrativa, mas ele sentia que além de a ter ferido com o seu profundo conhecimento da terra, o seu profundo conhecimento da terra afinal não significava nada. Ela era mais capaz do que ele de atingir a intensidade, e muito mais sensível porque viveu entre grades, mais voluntariosa por ter resistido com bravura os galanteios. A fé que ele com neutralidade dispensara ao mundo a ponto de ser incapaz de recolher de volta para seu corpo o que deixara tombar indolente, ela soubera fazer crescer, e concentrara no domínio da sua vida as suas razões mais intensas (PIÑON, 1997, p. 103).

Dessa forma, constatamos uma reviravolta na narrativa no que se refere tanto ao universo masculino quanto ao feminino. Se antes ele admirava o silêncio de ouro da mulher, agora ele reverencia as virtudes dela que sufocam as vitórias dele, a ponto de não saber o que fazer com suas lembranças e duvidar se realmente havia partido ou se ficara em degredo igual a ela, a apenas alguns quilômetros dali, mas sem igual poder narrativo. Ele pondera que não apresenta igual dignidade, não soubera nem conquistar seu quinhão de terra, e, assim, a vergonha de ter composto uma falsa história o abatia.

O discurso da mulher, ao narrar histórias próprias e fascinantes sobre a rotina doméstica, aparentemente insípida, torna-se tão persuasivo ao olhar do esposo que o leva a subverter o modelo pré-estabelecido de papéis sociais de homem e de mulher, de tal forma que, para sentir as mesmas coisas, ele toma a vassoura e começa a tudo limpar, no intuito de tentar captar o prazer daquele ato que ela pintara com tanto encantamento.

Ao incorporar esse universo, ele começa a fazer as tarefas domésticas, pois, através destas e das palavras da mulher, ele alcançaria as “verdades” sobre o mundo e sobre si, que pensou ter apreendido sozinho:

Ele [...] descascando frutas para a compota enquanto ela lhe fornecia histórias indispensáveis ao mundo que precisaria apreender uma vez que a ele pretendia dedicar-se para sempre. Mas de tal modo agora arrebataba-se que parecia distraído, como pudesse dispensar as palavras encantadas da mulher para adotar afinal o seu universo (PIÑON, 1997, p. 104).

Constatamos, assim, no desenrolar do relato do narrador, que mesmo confinada aos limites da casa, a mulher consegue extrair conhecimento e autoconhecimento em grau muito mais intenso e elevado do que o do homem, que percorrera, por anos, grande parte do mundo. As atividades e problemas domésticos aparentemente banais, simbolicamente favorecem a tessitura de uma ressignificação da relação da protagonista com esse espaço. Livre e longe da influência e submissão ao marido, ela consegue libertar-se dos conflitos que cerceavam o seu modo de ser.

A protagonista demonstra, durante a ausência do marido, amá-lo incondicionalmente, criando no leitor a expectativa de um final de aceitação e submissão condizente com os pressupostos da ideologia patriarcal. Porém, com o regresso dele, ela rompe com tal expectativa, rejeitando valorizar seu conhecimento, num movimento duplo: da personagem e do leitor, como dois vértices da emancipação, como projeto de escritura.

A ausência do homem propiciou à mulher um olhar mais questionador. Ela passa a entender melhor a si mesma e, a partir daí, a vida e o mundo que a cerca, em uma perspectiva

mais existencial e crítica. Esse é o prenúncio da liberação feminina das amarras sociais e o início do processo de autodescoberta e busca de identidade, que se confirma com o retorno do marido:

Ela não cessava de se apoderar das palavras, pela primeira vez em tanto tempo explicava sua vida, tinha prazer de recolher no ventre, como um tumor que coça as paredes íntimas, o som de sua voz. (...) Comprazia-se com a nova paixão, o mundo antes obscurecido que ela descobriu ao retorno do homem (PIÑON, 1997, p. 104).

Parece que, com o retorno do esposo, a personagem passa a discernir a realidade feminina, historicamente enraizada nos limites do lar, como algo possível de ser transcendido sem enfrentamentos ou disputas de poder entre feminino e masculino. O ato de o marido tomar a vassoura e lançar-se à limpeza, num desejo desesperado de vivenciar as mesmas coisas que a esposa teria vivido, devotando-se às atividades domésticas, aponta também para a abertura de novos significados masculinos. Se, no conto “I love my husband,” o ambiente doméstico era visto pela protagonista como lugar de invisibilidade em oposição ao externo, de visibilidade e sucesso, aqui, a autora desconstrói tais arranjos sociais.

A trajetória desta Penélope mostra como é difícil, mas possível, para uma mulher oprimida libertar-se e tornar-se sujeito de suas próprias identificações. A personagem não só rompe com o sistema que a colocou numa posição de inferioridade, mas também imprime um novo olhar para sua situação e, a partir disso, desestabiliza os papéis sociais cristalizados pela sociedade.

4.4 RESISTÊNCIA E TRANSGRESSÃO EM “OS SELVAGENS DA TERRA”

No conto “Os Selvagens da terra” também presente no livro *O tempo das frutas*, publicado no ano de 1966, do qual já analisamos o conto “Aventura de saber”, temos a representação de uma mulher peregrina que perambula por povoados e matas, seguindo, feito sombra, o personagem denominado de ‘o homem do cajado’. A trajetória desta personagem nos é apresentada pelo ângulo de visão de um narrador onisciente que, aos poucos, vai revelando a rispidez do cenário ao qual tal mulher é submetida.

A leitura dessa narrativa nos leva a uma análise da construção da representação feminina pelo viés da sexualidade e da violência simbólica, física e sexual. Percebemos a recorrência da abordagem da sexualidade, embora cada personagem apresente uma forma diferente de vivenciá-la, também nos contos “Aventura de saber”, “I love my husband”,

“Breve flor” e “A camisa do marido”. Em cada narrativa, há uma visível crítica de Nélide às construções sociais da sexualidade articuladas e normatizadas por diversas instâncias sociais, portanto nefastas às personagens femininas.

Compreendemos a violência simbólica e a dominação masculina a partir do estudo de Pierre Bourdieu (2005). Para o autor, a dominação masculina é um processo de construção social contra as mulheres e uma forma de violência física, moral, psicológica que se reproduz ao longo da história da humanidade. A base da violência simbólica está nas estruturas (sociedade, família, Escola e Igreja) que a produzem e a mantêm viva e que defendem o papel do homem como superior.

Desse modo, a dominação masculina encontra, na sociedade, as condições para que haja a sua disseminação, visto que algumas mulheres se posicionam como dependentes e submissas aos homens, tanto no que se refere ao plano econômico, social e cultural, quanto à diferença de gênero; e a sociedade favorece para que isso não seja erradicado, reproduzindo essa dissimetria. Assim conclui Bourdieu:

A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os *habitus*: moldados por tais condições, [...] elas funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais e históricos (BOURDIEU, 2005, p. 45).

Em “Os selvagens da terra”, a autora, por meio da voz narrativa, faz-nos trilhar os caminhos de agruras que a silenciosa peregrina segue, e mais, revela as feridas não só das duras penitências de um caminho trilhado à margem, mas talvez da pior delas: a da animalização e dominação de seu corpo. Porém, no decorrer da narrativa, a representação da protagonista ganha novos traços e nos proporciona gratas surpresas.

A narrativa inicia com a descrição dos personagens. Convém ressaltar que, tratando-se de uma narrativa de Nélide, é preciso olhar minuciosamente tais descrições, pois a escolha de cada vocábulo, de cada figura de linguagem, é imprescindível para a construção imagética acerca desses personagens. Outro aspecto da estrutura narrativa a ser observado é a construção de frases curtas, intercaladas entre descrições dos personagens (muitas vezes associadas à natureza), ações e pensamentos – ora dos personagens, ora do narrador – que nos conduzem a essa árdua tarefa de construir e desconstruir constantemente nossas interpretações. Partimos, então, desta primeira descrição dos personagens para tentarmos compreender como se dá a representação de mais uma protagonista do mosaico de Piñon:

Atrás do homem ela andava, atrás do homem do cajado. A barba voava perturbada pelo vento, tão cristalina a força do olhar derrubando árvores, entrando ventre adentro, ao menos assim ela o exigia. Seguia seus passos, e rezava suas rezas. Eram as palavras da sua carne, as daquele homem, e as bendizia, a seu Deus, sempre que o exortava através do homem. (PIÑON, 1997, p. 47).

A leitura desse primeiro parágrafo deixa clara uma relação desigual entre o casal, reificando um modelo baseado em uma estrutura binária, pois a mulher é o estereótipo da submissão, da invisibilidade e do silenciamento, e o homem é a força, a palavra, o caminho. Pelo olhar do narrador, essa mulher dependente é incapaz de trilhar seus próprios caminhos, segue o destino que o homem lhe determina. O estado de subserviência da mulher torna-se evidente, no conto, em virtude da repetição do advérbio “atrás”; além da posição de sombra, há também uma assimilação do discurso masculino tomado como ‘seu’.

A mulher segue a figura masculina, revelando-se sempre submissa e é a única pessoa que o acompanha em suas andanças pelo mundo. Em meio à precariedade dessa vida errante, o homem percebe a presença da mulher: “Comendo batata cozida nas brasas, esmagava-as com os dedos, e desde que intenso observara a mulher, nunca mais ofertou-lhe o mesmo olhar. Sabia-se seguido, e bastava-lhe a certeza” (NÉLIDA, 1997, p.47). Nesse trecho, fica explícito o sentimento de superioridade do homem, o qual tem certeza de que a mulher sempre o acompanhará, independente do tratamento que lhe dispuser.

A mulher emudecida apenas, acompanha o homem do cajado em cada cidade por onde passa. Este reúne multidões que, ajoelhados e inebriados por sua expressão são induzidas à mata, pois, de outro jeito, a devoção não se impunha. Essa figura mítica apresenta-se quase nua, os escassos panos cobrem apenas o sexo e deixa à mostra as marcas do autoflagelo aplicado perante os olhos assombrados dos seguidores. Enquanto o homem é um ser venerado por seus sacrifícios, rezas e exortações, a mulher ocupa o lugar da invisibilidade, pois nem mesmo seu companheiro lhe destina um olhar por saber que esta seguirá seus passos por onde for. “Só a mulher sabia que haveria de acompanhá-lo porque só ele também sabia que ela tinha amor para segui-lo” (NÉLIDA, 1997, p.47).

Dentre tantos sacrifícios, também o é o amor que a faz seguir nessa convivência silenciosa. A protagonista, como uma penitente, assim demonstra seu amor:

À noite, sem exageros o homem acendia a lareira, os galhos crepitavam, e aquela brevidade aquecia o homem. Embora a mulher pudesse imitá-lo, como estava ia se aguentando, sentindo frio, tremendo, o corpo contra a terra batida, seu único consolo olhá-lo de quando em vez, como se a fome e o seu frio o protegessem (NÉLIDA, 1997, p. 48).

Nessa convivência, compreendemos como se constituem as nuances da dominação feminina, aqui exercidas pelas vias mais sutis, puramente simbólicas da comunicação, mesmo não sendo expressa verbalmente. A comunicação entre eles é de outra natureza: mais física, que se articula por meio dos atos do homem associados à virilidade, brutalidade, rudeza, os quais transmitem uma força, mesmo que não haja fala. Assim, essa relação só ocorre porque há um forte vínculo sentimental que une a protagonista a este homem.

Com o passar do tempo, o homem e suas rezas já estavam a atingir a transparência, então a mulher, acompanhando-o em sua miséria, passa a imitar também seus gestos. Até esse momento da narrativa, fica claramente visível que a mulher, vítima dessa violência, aceita com naturalidade a opressão que sofre. Então, o homem, extenuado com a inapetência da mulher, diz: “– Agora que conheceste a miséria, partilharei contigo o meu corpo” (NÉLIDA, 1997, p. 48). Entendemos o comportamento penitente da mulher como uma espécie de purificação; só quando ela submerge ao extremo da miséria que é recompensada com o direito de compartilhar o corpo do companheiro. Após essa declaração do peregrino, o narrador, com extrema perspicácia vocabular, desenha-nos a cena que segue:

Olharam-se longamente, que nem o homem agitava-se para *possuí-la* de imediato, *executar* apressado o que contivera por tanto tempo, nem a mulher tremia no corpo a esperança de vir sentir o prazer necessário. Mas, ele, que de cidade em cidade vivera de rezas, a sua exibição percorria os corações dos homens imaginou muita luta para que a mulher viesse a compreender o que juntos haveriam de fazer. Disfarçava sobretudo a raiva que já o dominava pela *conquista* que breve se instalava. Passando a depender de toda conquista para caminhada futura. E aquela era uma *espécie* que sua sabedoria teimava em deixar para trás, porque sendo a mulher o *bicho* a que se acostumara pela constância de vê-lo, a tal ponto o acompanhara – intensidade que se convertera em desejo, e o cheiro que o corpo da mulher exalava era o mesmo que dominava o seu corpo, surgindo a dependência, a revelação de uma pele que o insultava vigorosa – era então este bicho imundo que o analisava (NÉLIDA, 1997, p. 48, grifos nossos).

É interessante observar que o comportamento do protagonista está alicerçado em uma concepção dualista, a mulher é associada ao corpo, e ele à mente. Por conseguinte, para o homem, a mulher é um bicho a ser possuído, um ser de uma espécie irracional que se opõe a sua sabedoria; por este motivo, ele trava esse embate interno contra seus instintos sexuais. A respeito desse dualismo, argumenta Xavier (2007) que, além da oposição macho /fêmea corresponder ao dualismo mente /corpo, a corporalidade feminina, considerada mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais; a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam

confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e saber.

É importante ressaltar que, para o protagonista, o desejo sexual tem uma conotação profana e demoníaca, pois ele, que, de certa forma, buscava a santidade por meio dos martírios infligidos a seu corpo, sentia-se prestes a ceder à tentação feminina. Tal perspectiva é reiterada no decorrer da narrativa e aponta para resquícios de uma visão cristã balizada pelo livro de Gênesis e, portanto, associada à figura de Eva, a primeira mulher que habitou a Terra. No fragmento da narrativa citado anteriormente, destacamos as palavras que sustentam uma visão machista e dominadora do homem sobre a mulher, uma vez que o desejo sexual é assimilado à animalização do corpo feminino e conseqüentemente à posse deste. A respeito da mulher nessa longa passagem, sabemos apenas que analisava o homem e não demonstrava nenhum indício de expectativa em sentir o prazer necessário.

Nesse primeiro contato sexual, a personagem feminina é representada como o estereótipo da mulher frágil, dependente, oprimida e inferiorizada pelo homem que a considera um animal selvagem, pronto para ser adestrado. A interpretação desse desejo de dominação nos remete novamente ao livro Gênesis, mais precisamente ao capítulo em que Deus concede a Adão o direito de dominar todo animal que se move na terra⁶. Dessa forma, entendemos que, nesse momento da narrativa, o protagonista reivindica esse direito. Dessa forma, a dominação inicia pelas vias da violência física, da humilhação, da demonstração de força e de poder sobre aquele corpo:

Perplexo, dispôs-se a torná-lo seu, reduzi-lo às proporções da violência. *Segurou-a enérgico pelo pulso, tombando-a ao chão, rasgou seus trajes velhos e salpicados de lama, tomou de suas cordas, e, delicado a princípio batia-lhe, até depender de concentração mais precisa para domesticá-la.* (PIÑÓN, 1997, p. 49, grifos nossos).

A violência simbólica exercida sobre a mulher até esse ponto da narrativa, passa agora para a violência física. As palavras destacadas nesse fragmento compõem o cenário coercitivo e brutal ao qual a personagem feminina é submetida. Aqui não é apenas a violência física a subjugar a mulher, mas também a psicológica, ou seja, a humilhação, a degradação de seu corpo. Essa passagem evidencia o extremo da dominação masculina. A respeito da subordinação corporal feminina, Bourdieu salienta:

⁶ E Deus os abençoou, e Deus lhes disse: Frutificai, e multiplicai-vos, e enchei a terra, e sujeitai-a; e dominai sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre todo animal que se move sobre a terra (Gênesis, capítulo 1, versículo 28). Bíblia Traduzida em português por João Ferreira de Almeida, 8ª edição 2007.

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela esta constituída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em ultima instância, como reconhecimento erotizado da dominação (BOURDIEU, 2005, p. 31).

O sujeito masculino tenta possuir de forma animalesca o corpo da mulher: seu instinto o rege, em uma dominação violenta de um corpo que acredita estar subjugado ao seu. O narrador assim descreve a cena:

Compreendendo a ostentação de uma natureza, a mulher aceitava. Castigou-a até que o sangue escorresse pelas costas. Ajoelhou-se ele então atrás da mulher, também ajoelhada, sem que se vissem, as pernas do homem acompanhando as pernas da mulher. Passou a língua entre as feridas, o sangue com seu paladar metálico e adormecido entrando em sua boca, como se o apreciasse, ali comessem o prazer. Lambia a pele da mulher, mal suportando a violência da própria língua no seu trabalho de escavação, o rosto inundava-se de vermelho. Agarrou seus seios por trás, com tanta firmeza que a mulher gritava, articulando sons estranhos, mal definidos, modificou então a sua técnica. Delicado agora acariciava-os, embora retido em suas superfícies, tal minúcia desenvolvia que parecia furar sua aparência e mergulhar nos seus coágulos sanguíneos (PIÑON, 1997, p. 49).

A leitura desse fragmento assim como dos demais, que revelam a tentativa de controle (adestramento) do corpo da mulher, nos causa um imenso desconforto devido à intensidade narrativa e o horror que ela sugere. A mulher, sentindo-se impotente naquele momento, permite que o sádico peregrino a castigue. Entretanto, as cenas que seguem insinuam uma nova direção:

A mulher foi abrindo as pernas como se elas fossem patas. De um animal perturbado, abrindo-se para a frente – que também é sua forma de ejacular, para a liberdade do vento que se introduzia pelo sexo confuso e solitário, como um imenso refrigerio; escorregava a mulher lenta e poderosa, ao homem impondo a obrigação de restaurar movimento inéditos para que chegasse finalmente a contemplar o espetáculo ardente e transbordante de suas pernas rasgadas para a vida. (PIÑON, 1997, p. 49).

Observamos que a domesticação feminina não ocorre efetivamente, uma vez que a violência infligida à mulher/animal não tem o efeito esperado pelo homem; pelo contrário, perturbada, passa a dominar a relação sexual, impondo ao homem empreender novos movimentos para desfrutar o calor daquele corpo. Fica evidente uma inversão das posições até então exploradas na narrativa. Como podemos verificar no fragmento:

Gargalhando como animais em festa, cheirava o homem, fuçava-lhe o corpo, ele consentindo [...] Ela era o bicho que lhe fora destinado⁷ para a vida ingrata, que deslizava na terra e na pele, como se na pele e na terra fosse largando a sua esplêndida ovulação. Estava feia e seu gozo múltiplo (NÉLIDA, 1997, p. 50).

Desse modo, Nélide Piñon rompe com a representação de mulher-objeto “naturalmente” criada pela visão falocêntrica. Além da liberdade sexual adquirida, a mulher desfere as primeiras palavras na narrativa: “Agora chega”. Tais palavras silenciam a voz masculina e provocam-lhe medo, pois a voz da mulher passa a imitar a sua.

Assim como a protagonista do conto “Colheita,” a mulher, ao apossar-se da palavra, ressignifica os papéis sociais masculinos e femininos. A atitude da mulher de inverter a posição sexual, aqui no sentido mais simbólico, leva o homem a uma reflexão da posição social de ambos, a partir daquele momento. Nesse sentido, a mulher rompe com o ostracismo e reivindica para si o direito de dizer, de ser ouvida e, conseqüentemente, de agir. O rosto do protagonista coberto de sangue reflete a imagem de um homem subjugado, que depende de sua existência para realizar seus prodígios, pois:

[...] a voz da mulher dominava o timbre do homem a ponto de imitá-la, ser a sua expressão, falava-lhe com a voz que o homem começava a perder. Embora não perdoasse, porque era incapaz de selecionar e ficar com os escombros, descobria na mulher a dureza que se necessita para dominar homens. Disse-lhe: - Será que de hoje em diante dependerei de ti para execução de meus milagres? (PIÑON, 1997, p. 50).

A representação triunfante da mulher, que imita o homem, o faz questionar-se a respeito dessa nova situação e do futuro que seguirão. Ademais, o protagonista observa que até mesmo as características físicas da protagonista se sobressaem, uma vez que percebe no vigor das “ancas” da mulher, uma virilidade talvez até superior à de seu próprio corpo. No entanto, o homem ainda tenta recuperar sua posição, selvagem, então luta para libertar-se do domínio exercido por ela. Esses apontamentos podem ser ilustrados no seguinte trecho:

Pensou ele em levantar-se para receber a mulher com quem vai se deitar. Mas a exibição da sua necessidade passaria a ser o triunfo da mulher, e aquelas ancas vinham revestidas de carne e seu brilho, com uma agitação que ele haveria de dominar quando montasse sobre elas. Teve medo de descobrir que a força das ancas da mulher era mais intensa e viril que a virilidade que ali viesse pôr, naquele matagal de carne ferida. A mulher ainda andava até chegar ao homem. O homem esticou-se, e sobre ele a mulher habitou, só por uns instantes, porque jogou-a longe, envergonhado e confuso. Soltando um grito, veio selvagem, a selvageria apreendida da mulher que até então comportara-se igual a bicho. Tomou-a sem uma palavra,

⁷ Referência bíblica à criação da mulher- E disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma adjutora que esteja como diante dele (Gênesis capítulo 2, versículo 18).

rápido e eficiente, dispensando trabalhos que ornamentaram o corpo. (PIÑON, 1997, p. 51).

Conforme se depreende desse excerto, o homem não quer ser o possuído, mas o possuidor. Reivindica sua posição de senhor absoluto da mulher, de seu discurso e da história conjugal protagonizada em suas andanças. O grito vigoroso que o homem solta corporifica o desejo de domínio do espaço supostamente perdido.

Bourdieu (2005) discute a questão ética da virilidade, associada à honra e inseparável da potência sexual. Observamos esse aspecto no comportamento do protagonista que insiste em afirmar a superioridade sexual masculina, pois colocar-se em uma posição simétrica com a mulher é destituir-se de sua honra. O autor aponta para a assimetria das práticas sexuais e para as representações dos dois sexos, relacionando-a com a dominação. Enquanto que para os homens o ato sexual se reveste de caráter de conquista, de dominação, para as mulheres a sexualidade se apresenta como uma experiência íntima, revestida de afetividade.

Por conseguinte, Nélide Piñon, ao tematizar a sujeição à violação corporal da protagonista, revela os efeitos de uma cultura baseada no imaginário hierárquico da dominação masculina como um processo natural. Por essa razão, o protagonista sente-se inseguro quando essa ordem é invertida. A perda do domínio sobre a mulher faz com que ele se sinta envergonhado e confuso. E, mesmo quando a toma com selvageria, diz que aprendeu esse comportamento com a mulher. Essa inversão das construções atribuídas aos gêneros masculino e feminino rompe com o dualismo natureza /cultura.

Em suas discussões sobre gênero, diversas autoras buscaram explicações sobre as desigualdades existentes entre homens e mulheres. Uma das justificativas encontra-se na dicotomia estabelecida entre natureza/cultura. Conforme Butler (2015), a relação binária entre cultura e natureza agencia uma relação de hierarquia em que a cultura “impõe” livremente significado à natureza, transformando-a num Outro a ser apropriado para seu uso ilimitado, salvaguardando a idealidade do significante e a estrutura de significação conforme o modelo de dominação. Butler ainda acrescenta que na dialética existencial da misoginia, trata-se de mais um exemplo em que a razão e a mente são associadas com masculinidade e ação, ao passo que corpo e natureza são considerados como a facticidade muda do feminino à espera de significação a partir de um masculino. Em “Os selvagens da terra”, Nélide Piñon questiona essa lógica ao associar o homem também à natureza em função do seu instinto e comportamento animalesco e também por mostrar, na narrativa, que o homem busca sua significação a partir do feminino.

Ao final da narrativa, não vemos mais a protagonista como sombra do homem, mas, sim, um casal agressivo e fraternal que juntos inventariam rezas e milagres, pois, ao atingirem ‘a vida proibida’, sucumbindo ao desejo selvagem da carne, o homem perde a sua divindade. Constatamos mais uma vez a reiteração do diálogo com o livro de Gênesis. A perspectiva cristã presente nesse livro vê a sexualidade feminina como o primeiro pecado que levou o homem à tentação e, portanto, à perda do paraíso. Para Marilena Chaui (1984), perder o paraíso é tornar-se mortal, separar-se de Deus e conhecer a dor (lavar a terra estéril, parir no sofrimento), a morte, a carência e a falta. Distanciar-se para sempre de Deus é um rebaixamento real, do qual a descoberta do sexo como vergonha e dor futura é o momento privilegiado. Com o pecado original, os humanos descobrem o que é possuir um corpo. Corporeidade significa carência (necessidade de outra coisa para viver), desejo (necessidade de outrem para viver), mortalidade, e, portanto, não possuir atributos divinos: eternidade, infinitude, incorporeidade, autossuficiência e plenitude.

Dessa forma, a protagonista, assim como Eva, seduz o protagonista ao pecado/sabedoria e, a partir desse momento, assim como na Bíblia, percebem sua nudez, mas não se sentem envergonhados, ao contrário:

Após atingirem a vida proibida, teimosos fugiram para o rio. Pela primeira vez em muito tempo, nus e cristalinos, mergulhavam na vivacidade das águas a exuberância dos corpos. Lavavam-se e punham-se limpos. Cada qual então sentou-se na sua árvore e olharam-se, como se tivessem clareado mais do que os corpos, o mistério que os arrebatava, e que lhes permitia a interpretação das coisas naturais, circumspectas, raras (NÉLIDA, 1997, p. 50).

A descoberta da nudez e da sexualidade feminina permite uma desnaturalização do discurso masculinista forjado pelos princípios cristãos, pois tal descoberta os leva à interpretação do mundo, não apenas pela ótica masculina, mas pela igualdade dos gêneros, pois, juntos, animais selvagens, detentores da palavra, seguirão a peregrinação. Nessa narrativa, assim como no conto “Colheita”, o desfecho revela uma simetria entre o casal, pois, os estereótipos ligados aos gêneros são desconstruídos.

É interessante ressaltar que a representação feminina que depreendemos dessa narrativa percorre uma trajetória que passa de um corpo disciplinado⁸ a um *habitus* a um

⁸ Termo emprestado do livro *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007), de Elódia Xavier, estudo da representação do corpo nas narrativas de autoria feminina, a partir de uma tipologia criada pela autora com base em teorias do sociólogo Arthur Frank. Para definir essa tipologia do corpo disciplinado a autora apropria-se das teorias de Foucault principalmente a proposição de ‘corpos dóceis’ em *Vigiar e Punir* e violência simbólica de Pierre de Bourdieu desenvolvida em *A dominação masculina*, para complementar as ideias de

corpo liberado⁹, rompendo, assim, com a dominação masculina e, por conseguinte, com o binarismo: mulher associada à natureza e o homem à cultura. Em face dessas considerações, é imperiosa a constatação de que a personagem construída por Nélide Piñon, e desnudada aos olhos do leitor pelo narrador onisciente, conquistou uma condição mais igualitária nessa relação.

4.5 A PLURALIDADE FEMININA EM “BREVE FLOR”

Em “Breve flor”, narrativa publicada em 1966 em *Tempo das frutas*, primeira produção contística de Nélide Piñon, encontramos mais uma representação que nos permite uma abordagem sob o viés aqui proposto, pois a mulher que encontramos nessa narrativa afasta-se das definições naturalizadas do gênero feminino. A protagonista é guiada pelos seus princípios do início ao fim da narrativa, nada é pré-determinado; ela e seu filho seguem códigos próprios. Portanto, temos a representação de uma mulher que não se deixa categorizar, que é plural, um feixe de possibilidades. A trajetória da personagem, contada desde a infância até a morte, é marcada pela experiência sensorial, ou seja, o mundo é apreendido por meio das sensações.

No parágrafo que inicia a narrativa, temos uma descrição da protagonista; ao final da leitura do conto, concluímos ser essa descrição uma síntese que mistura as fases de sua vida. Porém, a peculiaridade da escrita da autora de não respeitar a sintaxe tradicional nem uma linearidade narrativa, leva primeiramente o leitor a uma indeterminação interpretativa. A indeterminação sobre a protagonista sugerida apenas pelo uso do pronome ‘ela’ e os adjetivos ‘perdida’ e ‘engraçada’ é proposital. A primeira caracterização da personagem é apresentada já na primeira frase: “A sua inconsistência era de raça” e reiterada em outras passagens da narrativa. Vejamos:

A SUA INCONSISTÊNCIA ERA de raça. A segura orientação do sangue. No meio da lucidez de cristal, a suavidade dos seus passos percorrendo céu e terra, tal o seu arcabouço, o ímpeto desgovernado. Perdera o rumo entre admoestações dos amigos, e gargalhava solitária ante a graça das pedras. Até decifrá-las, desmanchar segredos, agora que recentemente adquirira o dom das palavras. Brincar de esconder deslumbrando os homens, seria seu gracejo. Haveriam de procurá-la sempre que a pressentissem perdida. Engraçada era a ofensa, que sobre ela cometiam, para que vibrasse, e desse acordo de si. De um jeito ou outro, emendava os destroços e punha

Arthur Frank. O corpo disciplinado tem como característica a carência e a subordinação a disciplinas advindas de um controle /poder que exercido diretamente sobre esse corpo.

⁹ Elódia Xavier define o corpo liberado como aquele capaz de aceitar a inconstância, isto é, a fluidez, a liberação de esquemas predeterminados, coercitivos e repressores.

vestido novo, brilhando à luz do dia, a tessitura da sua matéria (PIÑON, 1997, p. 29).

A leitura desse fragmento apresenta uma mulher que tem como característica principal a inconsistência de sua raça, entendendo que o termo “raça” refere-se ao gênero. Compreendemos que esse atributo ressalta mais o caráter múltiplo do gênero feminino e menos algo negativo imputado à mulher pela tradição. Além da característica citada anteriormente, soma-se à sua representação a perspicácia, a segura orientação do sangue, a suavidade e ímpeto desgovernado, atributos que, mesmo parecendo contraditórios e incoerentes, orientam a personagem no decorrer de sua existência e assumem conotações positivas no conto. A vida da protagonista está ligada às constantes descobertas; ela enxerga o mundo como um universo a ser decifrado. O último período desse parágrafo é crucial para a compreensão da personalidade dessa mulher, pois, como revela o narrador, apesar de seus fracassos, recompunha-se, mostrando seu brilho e sua força, a “tessitura de sua matéria”.

Na sequência narrativa, Nélide expõe a transformação do corpo da personagem ainda adolescente; esse processo é marcado por diversas sensações e uma consciência crítica do ‘tornar-se mulher’. A princípio a menina tenta afugentar a descoberta do corpo; entretanto, já apresentando indícios de sua personalidade inconstante, olha seu corpo em frente ao espelho até desfrutar do conforto e da sensação dessa descoberta. Sendo assim, não fica corada ao imaginar “que ainda viria a se deslumbrar quando dos exames minuciosos e exaltados da carne. Assim clareava uma zona sempre imaginada escura e imunda” (PIÑON, 1997, p. 29). E, dominando o milagre desse conhecimento, sente-se capaz de decifrar qualquer espera.

O narrador segue, então, revelando as impressões da adolescente. Deitada sobre uma pedra na praia, revive a surpresa perturbadora e assustadora da modificação do corpo decorrente do primeiro fluxo sanguíneo em abundância, e a compreensão de se fazer mulher. Após esse entendimento, o narrador diz que a personagem ficou esperta e atrevida, pois começa a prever seu futuro, dispensando respostas até aprender.

Ainda nesse cenário, o narrador expõe a visão dos homens que, por ali, passam: “Como é bom uma mulher tão moça, aquilo que nela ou numa outra que surgirá sem dúvida eu dominarei, porque hei de possuir quem me aguarda para se fazer conduzir aos verdes campos, e não sendo esta moça uma outra nela já desfruto, enquanto eu viver” (PIÑON, 1997, p.30). O fragmento destacado revela um comportamento falocêntrico que vê, nas mulheres jovens, um ser submisso que aguarda por ser dominado, possuído sexualmente. A autora articula uma crítica ao pensamento masculino por meio da intervenção do narrador na

sequência narrativa; é como se nesse momento tivéssemos explícito o ponto de vista crítico do narrador.

No decorrer da narrativa, a personagem segue a descoberta do corpo e da sexualidade. A autora utiliza-se da analogia entre o corpo feminino e um caramujo para representar o desejo da protagonista de sentir o sabor do sexo e desvendar esse mistério. Assim, expõe o narrador:

Apanhou um caramujo, com vontade de enfiar dentro a língua, na restrição daquela abertura, provar sabor e graça. De repente invadida pela torpeza do animal e compreender sua artimanha, escondido lá dentro, tão preso em si mesmo que se arrebatou e foi perdido, já fugindo à ordem da sua espécie e do seu mistério. E a menina querendo pôr a língua temia o encontro, da língua e a coisa mole a se desfazer, até que quebrasse ela o segredo, arrebatando a fragilidade do bichinho, a secreta íntima de quem inconsequente abre as pernas, sem seleção, engolfadas no fluxo vital dos recursos estranhos (PIÑON, 1997, p. 30).

A analogia entre a penetração no frágil animal e a penetração no sexo feminino, faz a personagem refletir a respeito da intimidade do sexo, da escolha do parceiro e da sensação do ato. Esse conhecimento a faz pensar na obrigação de procriar e, com medo dessa verdade, após o ‘amadurecer necessário da sua raça inconsistente’ joga longe o animal. A respeito da puberdade feminina, Beauvoir (2009), em 1950, afirmava que a menina, nesse período, pressente mudanças, uma finalidade que a arranca de si mesma; “ei-la jogada em um ciclo vital que ultrapassa o momento de sua própria existência; ela adivinha uma dependência que a destina ao homem, ao filho, ao túmulo” (BEAUVOIR, 2009, p. 406). Esse despertar para a sexualidade nos mostra essa menina que se descobre como sujeito feminino, porém; por traz dessa percepção, há resquícios de uma memória coletiva feminina que revela como essas mulheres sentiam-se aprisionadas ao fardo biológico da procriação.

A ideia perpetuada de que o sentimento materno implica um desejo puro, inato e, sobretudo, característico da natureza feminina, tornou-se um fator imprescindível para a representação das mulheres. O discurso da natureza feminina associada à maternidade é antigo e configura-se o legado da teologia cristã. Na Bíblia, encontra-se uma visão da mulher associada ao “sagrado dever” de procriar. Essa representação da maternidade advém da figura idealizada de Maria, símbolo da tradição cristã ocidental do desejo de gerar, ter e criar. Elisabeth Badinter (1985) argumenta que a maternidade é considerada um tema sagrado e que “o amor materno, e a figura de mãe permanece em nosso inconsciente coletivo, identificada a Maria, símbolo do indefectível amor oblato” (BADINTER, 1985, p. 09). Em vista disso, a autora ressalta que o mito do amor materno – a “vocação natural” para ser mãe – foi estimulado, manipulado e criado precocemente na mente feminina por inúmeras institui es e

práticas enunciativas. Badinter (1985) ainda afirma que as mulheres que viessem a desnaturalizar o mito do amor materno subverteriam um código social vigente, que as acusaria de anormais, impuras e monstruosas. Nesse sentido, percebemos que os discursos construídos em torno da maternidade e da reprodução servem para controlar a vontade feminina, por meio da dominação de seus corpos. O conhecido “instinto materno” não exprime, segundo o pensamento de Elisabeth Badinter (1985), o maior desejo feminino. A ideia expressa de que toda mulher nasce com o instinto e a capacidade biológica para ser mãe representa um mito, pois o amor materno apresenta-se como um sentimento conquistado e não constitui sua essência. Nesse sentido, lemos o pensamento e a atitude da protagonista como uma crítica a mitificação da natureza feminina.

Ainda sobre a sexualidade da jovem, o narrador acrescenta que, após esse amadurecimento, outros homens, diferentes dos primeiros, ensaiaram iniciativas mais atrevidas, dispostos a “*avanços que disciplinam raças*. Como se empreendessem tarefas que dominam mulheres vagas e circunspectas. Que na primavera *se deixam amparar, por qualquer domínio*, após armazenarem em mel a virtude dos doces paladares” (PIÑON, 1997, p. 30-31). As palavras grifadas nessa citação evidenciam o olhar irônico do narrador que julga e desqualifica a forma como esses homens abordam as mulheres, pois, a palavra amparar e domínio contrapõem-se; assim sendo, fica claro, que o verbo ‘deixam’ evoca um segundo sentido, contrário ao que está explícito.

Ao recorrer a um discurso masculino misógino, a autora, por meio da voz narrativa, faz novamente uma crítica ao desejo de dominação masculina, pois, após o desabrochar da sexualidade, a protagonista passa a sofrer com as investidas dos homens que anseiam por ter o domínio sobre seu corpo. Nessa perspectiva, o homem atribui-se o direito de desfrutar da juventude não só da moça-flor, mas também de todos os corpos femininos jovens.

A jovem experimenta diversos relacionamentos espontâneos até a chegada de Pedro. No único diálogo presente na narrativa, presenciamos a aproximação de Pedro, que é comparado à figura lendária e emblemática de um cavaleiro forte, valente que deseja desposar a donzela. Atrevido, ele pergunta o nome da moça que diz ser feiticeira, pois uma moça não tem nome; então, ele responde: “de agora em diante se você não tem um nome, já tem um dono” (PIÑON, 1997, p. 31). Essa fala do personagem Pedro e a comparação com um cavaleiro reforça o discurso patriarcal responsável por desqualificar as mulheres, considerando-as seres submissos, passivos, e como propriedade.

Após esse encontro, fica claro que a jovem sucumbe à investida de Pedro, pois o narrador passa a descrevê-la em seus afazeres domésticos e, em seguida, revela sua gravidez.

Sobre o rapaz, sabemos que ele passa a ocupar a casa diariamente, a cada dia perdendo a cerimônia e graduação do respeito. A relação do casal é retratada da seguinte forma: a moça, ainda deslumbrada, era arrastada para a cama, deixando-se ir entre irritada e exaltada, e, como se tornara um hábito, ele extraía a vontade e o ímpeto da mulher. Assim seguem até o nascimento da criança, um menino forte e atrevido como o pai. Pedro resolve então desaparecer, fato que deixa a mulher extremamente perturbada, embora “passasse a dispensar trajetórias tão violentas, continuava olhando estrelas, a mesma intensidade” (PIÑON, 1997, p. 31).

Desse modo, intuindo uma liberdade que haveria de confortá-la, une-se a um novo companheiro. Porém, as hesitações de outro corpo e a imposição de outros hábitos causa-lhe estranhamento. Como ela ainda é muito jovem, os efeitos da velhice no corpo do companheiro causam-lhe muito nojo, o que torna intolerável tal relação. Não suportando a presença desse homem, pega seu filho e o abandona assim como fez seu primeiro companheiro. Mãe e filho afastam-se da cidade à medida que se transferiam de tantos abrigos, à força, uma vez que a jovem perdera as noções essenciais de convivência e, pretendendo ser gentil, descontrolava-se à toa, tormento de querer viver bem. A necessidade de procurar o amparo da figura masculina para criar seu filho não se torna, para a protagonista, um vínculo de submissão, pois ela é movida pelo desejo de liberdade.

Mesmo desejando ser livre, une-se a um terceiro companheiro. O narrador, assim, descreve esse momento: “Quando um homem a escolheu, como se escolhe leviano o que se dispõe em seguida a jogar fora. Ela aceitou confundida” (PIÑON, 1997, p. 32). A mulher, sem saber dos propósitos desse homem, aceita-o e passa a criar galinhas, ordenhar vacas, e sua vida modifica-se como também o cheiro de sua pele. Mas o narrador ressalta que, mesmo entretida com essa vida campesina, ela ainda seguia a trajetória da estrela e o seu brilho falso, como se a liberdade se experimentasse deste jeito, pelo excesso. A mulher, acreditando que envelheceriam juntos, permitia que o homem friccionasse seu corpo, assim como ela friccionava as vacas. Essa comparação mostra a falta de afetividade entre o casal, sugere que apenas cumprem as obrigações conjugais. Ao constatar que demoraria muito para a velhice de ambos, a mulher começa a preocupar-se com o crescimento do filho. Um dia, convida o filho a irem à cidade depois de muito tempo; lá ela se deleita com algumas sensações já esquecidas e permite que o filho também as desfrute:

Delicados contemplavam a passagem épica dos homens. E tomaram sorvete, que ele tanto gostava, capitulando na apreciação vital de cerrar os olhos e gozar, o deslize da língua sem exigências maiores. Como se ao menino ensinasse futuros procedimentos

quando se invade a área do prazer. E se o menino imitava a mãe, era porque fazia-lhe bem a intimidade daquela cara, que se tornava uma poderosa aparência e por dever descobrir uma expressão que nele também acusasse o gozo que haveria de sentir quando, mesmo descuidado, não conseguiria poupar seu corpo das necessárias exhibições. Depois, foram outras coisas, sórdidas e coloridas, que alcançam fundo (PIÑON, 1997, p. 32 - 33).

Depois disso, a mulher sentindo uma paz inquietante, não aguentou mais nem o homem nem as vacas e outra vez “admitiu a inconsistência de sua raça e riu compensada, ao encontro dos ancestrais” (PIÑON, 1997, 33). Cautelosa, despertou o filho, juntaram poucas coisas dentro de uma mala e fugiram audaciosos. Se, no início do relacionamento, a mulher é escolhida de uma forma leviana como um objeto a ser descartado, no final, é ela quem abandona esse homem de uma maneira cautelosa, segura dessa decisão. O narrador descreve a sensação que a liberdade imprime nos personagens: “Orientados pela independência que planeja caminhos na ilusão de criar cidades novas. Mãe e o filho dominavam o mundo com a leveza dos imperadores, nada os perturbava, nem o cansaço e a imperfeição das formas exigentes” (PIÑON, 1997, p. 33).

É perceptível que a mulher deseja viver livremente sem a imposição de hábitos e regras sociais; eles seguiam guiados pela tão sonhada independência. O comportamento da personagem pode ser interpretado a partir dos estudos da representação do corpo feminino na literatura de autoria feminina, empreendidos por Xavier (2007), uma vez que observamos na personagem a marca de um ‘corpo liberado’. Para Xavier: “a aceitação da “inconstância”, isto é, da fluidez, significa a liberação de esquemas predeterminados, coercitivos e repressores, própria de um **corpo liberado**” (XAVIER, 2007, p. 179, grifos da autora). A protagonista é um exemplo de um corpo livre, em constante transformação, que vive um processo de descoberta e recriação do mundo do qual faz parte.

Nessa trajetória, mãe e filho ainda encontram um convento, onde param apenas por necessidades básicas de sobrevivência. No entanto, o espírito desafiador da protagonista fala mais alto e, mesmo com a desaprovação do filho, ela mostra sua autoridade e resolve viver a experiência de uma vida de reclusão, pois não consignou em sua vida outro feito mais heroico. Todavia, o som triste dos sinos e das orações instiga estes visitantes à fuga, mas o muro alto e o portão chaveado faz com que desistam do intento. De tal modo, a decisão final de continuar no convento vem após a pergunta proferida pela religiosa que os recebeu anteriormente: “afinal, a senhora não é religiosa, tendo sempre sonhado com estrelas?” (PIÑON, 1997, p. 33), pois lhe foi impossível resistir a este galanteio. A experiência no convento incita a manifestação de novas emoções:

Acompanhou a religiosa, o filho atrás. Descobrimo-se pioneira de emoções, nau capitânea, e tão colorido a sua súbita adolescência, os seus frutos e suas mortaldas. Partilhavam tudo, orações e ódios, mulheres atrevidas pelo estímulo da oração, que confundiam devoção e martírio [...] e se caso pensassem no amor o refletiam como a privação necessária. [...] A mulher que aprendera a cumprir o dever humano à medida que seu corpo habitava outros, e nesta multiplicidade as combinações de trabalhos que giram em torno – tudo aceitava porque aqui como antes viu-se convencida de dominar astros e sua passagem, na transitoriedade de qualquer brilho. E por dominar deslumbrava-se com crença e fé, pondo seu filho a crescer, entre a austeridade das mulheres (PIÑON, 1997, p. 34).

O fato de a personagem optar pela vida reclusa no convento, não como um castigo ou uma imposição, mas como um universo aberto à possibilidade de diversas emoções e descobertas, mostra a criticidade da escolha em proporcionar a seu corpo essa experiência, mas também o desejo de orientar o filho dentro de um regime de disciplina, tendo como referência a severidade feminina. Ao referir-se historicamente a esse universo, Maria José Rosado Nunes, no livro *História das mulheres no Brasil* (2015) afirma que os conventos além de controlar os matrimônios cumpriam a função social de resolver os problemas das mulheres “desviantes” que, insubmissas, escapavam à autoridade e ao controle de pais e maridos, rejeitando as normas de conduta que lhes eram impostas. Dessa forma, os conventos foram também lugares de resistência das mulheres. Para a protagonista esse local também funciona dessa forma, pois, a vida religiosa favorece o afastamento das convenções sociais.

Mãe e filho passam um tempo no convento até que a superiora exige que a mulher faça uma escolha entre a vida religiosa e o filho. Então, opta por seguir com o filho de sua carne, o qual lhe impunha sucessivos sacrifícios. Novamente, eles partem em busca de um novo lar; porém, agora, o filho reconhece os efeitos da velhice em sua mãe e evita que ela se envergonhe de sua fraqueza e da desonra de uma vida reclusa. Mas a sensação de liberdade e a cumplicidade os aproximavam cada vez mais: “E se amavam como nunca, agora que se libertavam das coisas e a vida tornara-se mais difícil. Receava o rapaz chorar a qualquer momento, assim também era a inconstância da sua raça. Olhava para a mãe e aprendia” (PIÑON, 1997, p. 35).

O sentimento materno nessa narrativa está ligado à liberdade, pois não é apenas pelo bem do filho que a mulher passa por diversos sacrifícios, mas para que possa seguir seu destino, ou seja, para que a transitoriedade de seu brilho não se apague. Assim como em várias outras passagens citadas anteriormente, é nítida a influência da protagonista na vida do filho, que aprende a partir das experiências da mãe. A inconsistência da raça, que até esse momento da narrativa é relacionada à mulher, passa a ser também uma característica do

gênero masculino. Ao aproximar características, geralmente atribuídas ao feminino, do filho da protagonista, Nélide desnaturaliza o binarismo de gênero e os coloca numa posição mais igualitária.

Mãe e filho reestruturam suas vidas em uma cabana feia e desorganizada, longe do convívio social. O filho divide seu tempo entre o trabalho em um moinho e os cuidados com a mãe, que a cada dia manifestava a imponência da idade. Mesmo na velhice, a mulher-flor ainda apresenta uma relação sensorial com o mundo; e como seu filho compreende essa relação, favorece momentos para que ela sinta as variações da natureza e não se esqueça de que, apesar dos defeitos, está viva.

A mulher, pressentindo a morte, prepara o filho para sua ausência e faz um pedido para ele, que se tornara dono do moinho onde trabalhava: “pediu-lhe algumas moedas de ouro dizendo-lhe, se você me quer bem jogue-as no rio por mim, é preciso que já agora você comece a sofrer e a libertar-se” (PIÑON, 1997, p. 35). Mesmo triste, não por perder as moedas, mas por compreender que a morte da mãe estava próxima, assim o fez; “no rio elas flutuaram passageiras, e a mãe dava os primeiros sinais de independência” (PIÑON, 1997, p. 35). Essa imagem pode ser comparada à transitoriedade da mulher-flor que sempre se mostrou passageira na vida das pessoas, pois estava sempre em busca de liberdade e independência.

Mesmo pressentindo a chegada da morte, a protagonista não a compreende, acha estranho, “pois nem assimilara intensamente a velhice. Ainda distraída. talvez admitisse um estranho em seu leito sem que qualquer ação que ele viesse a praticar pudesse ofendê-la. Essa disponibilidade parecia-lhe a juventude (PIÑON, 1997, p.36). O tempo tem uma função estruturante no conto; a morte, que normalmente traz uma carga negativa, aqui é responsável pela sensação de juventude e esta remete à liberdade, pela falta de condicionamentos sociais. A protagonista não pertence a um só tempo, e esta multiplicidade identitária lhe proporciona a sensação de liberdade. Nélide, ao trazer a representação de uma mulher idosa que ainda sente desejo sexual, também desnaturaliza uma construção social que repudia tal comportamento.

A mulher finalmente compreende a inconsistência de sua raça e, sorrindo, olhando para o teto, alcança a força da estrela. O filho cobre sua sepultura com a brevidade das flores, assim como foi breve a vida dessa mulher-flor. O desfecho do conto evidencia a independência da mulher que escapa à vigilância social e aos homens que passam por sua vida. Desse modo, a protagonista abandona esses homens e segue o caminho direcionada por sua estrela-guia, não permitindo que eles ofusquem o seu brilho. Outro aspecto que se soma à independência dessa mulher é o fato de, ainda jovem, sofrer com o abandono do pai do seu filho. Porém, a maternidade a impulsiona a lutar pela sua sobrevivência e a do filho com

quem cria um vínculo de amor e cumplicidade; a personagem só compreende a sua liberdade quando sente que seu filho está preparado para viver sem ela.

A representação da protagonista desse conto rompe com a fixidez do gênero naturalizada dentro dos padrões feminilidade. Como mencionado no primeiro parágrafo do conto, a inconsistência da raça é o que direciona esse corpo liberado que recusa uma identidade fixa, admitindo a ambivalência como parte do processo libertário.

4.6 A REPRESENTAÇÃO INSÓLITA DE ELISA

Para concluirmos o mosaico de representações femininas arquitetadas por Nélide Piñon, escolhemos o conto “A camisa do marido” que leva o nome do último livro de contos da autora, publicado no ano de 2014. Ao seguirmos a representação do feminino desde os contos escolhidos do primeiro livro, publicado em 1966, até este, em 2014, percebemos, por meio da escrita concatenada de Nélide, as transformações culturais e os diferentes processos de subjetividades que gradativamente evoluíram para existências mais libertárias.

Nesse conto, evidenciamos a construção de uma personagem que foge totalmente aos padrões sociais patriarcais apresentados em alguns dos contos analisados anteriormente. O conto “A camisa do marido” mantém um forte diálogo com os discursos feministas hodiernos. Por conseguinte, a análise desse conto remete visão de Rago (2013), a qual postula que os feminismos criaram modos específicos de existência mais integrados, desfazendo as oposições binárias que hierarquizam razão e emoção, público e privado, masculino e feminino “[...] Inventaram eticamente, ao defenderem outros lugares sociais para as mulheres e sua cultura, e operaram no sentido de renovar o imaginário político e cultural de nossa época, principalmente em relação aos feminismos do século XIX e do início do século XX” (RAGO, 2013, p. 27). Assim como as protagonistas dos contos “Colheita”, “Os selvagens da terra” e “Breve flor,” a protagonista de “A camisa do marido” também se aproxima das aspirações feministas atuais que veem o feminino como um devir, e não mais como um sujeito submisso às regras e condutas falocêntricas e arbitrarias.

A leitura do conto nos guia, primeiramente, a uma comparação mais direta com o conto “I love my husband”, analisado no início do capítulo, justamente por traçarem representações do feminino de formas tão antagônicas, pois, de certa forma, as duas protagonistas estão ligadas a um ambiente interno, o lar, e as relações conjugais. Contudo, se, no primeiro conto, há uma denúncia à condição feminina atrelada ao modelo falocêntrico de casamento, aqui temos a desnaturalização e, conseqüentemente a desconstrução deste.

Em “I love my husband”, a identidade da narradora/personagem é revelada por meio de seu discurso inquiridor e irônico; já a identidade de Elisa, última composição do nosso mosaico, é composta por meio das diversas vozes dos familiares que se mesclam à de um narrador em terceira pessoa. Apesar de recorrermos aos discursos dos outros para construirmos a imagem de Elisa, estes em nada influenciam a identidade da matriarca; ao contrário, esses diferentes discursos (marcados em itálico na narrativa) reforçam a identidade transgressora da protagonista, única a receber um nome dentre as demais protagonistas das narrativas investigadas.

No início do conto, o narrador apresenta o retorno de Elisa do sepultamento do marido. Num primeiro momento, ela parece alheia a sua morte, finge que ele apenas viajou e algum dia retornará. Ignora as circunstâncias da morte e o algoz que tirou a vida de seu esposo, mas mantém a convicção de que a vida se encarregaria de trazer o culpado da morte.

Porém, seu aspecto de mulher resignada não convencia nem mesmo seus familiares. Nesse momento da narrativa, percebemos a primeira nuance de um comportamento atípico ao modelo do eterno feminino, o comportamento feminino violento, como fica evidente no fragmento a seguir:

O rosto da matriarca expressava muitas vezes o contrário do que dizia. Era comum rugir de repente, em seguida a breve instante de serenidade, e se lançar contra a jugular de um animal, com a faca afiada, e sacrificá-lo sem piedade, de nada servindo que o finado marido tentasse retê-la. E estava igualmente pronta a executar quem fosse, de cuja inocência duvidasse (PIÑON, 2014, p. 10).

Além do aspecto violento do comportamento da protagonista, que é reiterado em outros momentos da narrativa, o narrador também antecipa outro, ligado ao sentimento que a esposa nutre por seu marido, com o comportamento obsessivo. Este rege as ações dessa mulher e tem forte influência na ruptura de paradigmas ligados à maternidade e à constituição matrimonial. A influência desse comportamento pode ser observada já no início da narrativa quando o narrador nos desenha a cena do retorno de Elisa do cemitério: a primeira noite em trinta anos ela se vê sozinha no quarto, veste a camisola da noite de núpcias, e coloca junto a seu leito a camisa ensanguentada do marido e com essa decisão ambos teriam uma outra noite, mais feroz que a primeira, para se amarem. Os trapos destroçados pelo punhal passam então a ser o símbolo daquele que não a deixara por vontade própria e que jurara permanecer ao seu lado até a morte.

A partir dessa passagem, constatamos que o amor que Elisa sente pelo esposo foge aos padrões tradicionais, beirando à obsessão, pois, mesmo depois de sua morte, ela ainda

deseja reviver simbolicamente a noite de núpcias com as roupas íntimas do marido e com a camisa ensanguentada. Guardar a camisa como uma relíquia significa também não aceitar outro homem em sua cama. Elisa, ao invés de chorar a morte do esposo, ou até mesmo fragilizar-se ante a tragédia, mostra-se uma mulher resistente e sua reação está mais ligada ao desejo, à sexualidade e à posse do marido por meio do objeto, a camisa.

Como já mencionamos anteriormente, o conto é construído por diversas vozes que se mesclam à do narrador. Assim, torna-se imprescindível analisarmos cada mudança de focalização narrativa para elaborarmos uma leitura da representação do feminino no conto em questão. A primeira mudança do foco narrativo surge com a voz de Pedro, o marido. A partir da narrativa de Pedro, traçamos um esboço da mulher que ele vê em Elisa e de como compreende a relação conjugal. Isso fica evidente nesse fragmento:

Essa mulher me ama com desvario. Preferia que me amasse menos. Eu me sentiria a salvo de suas investidas que não me deixam em paz. A intensidade é assassina, não tem medida. Sempre soube que Elisa era feroz, uma mulher que amo enquanto seu amor me beneficia. Ainda assim, meu amor é insuficiente. Ela quer mais, exige que seja só dela. Minha carne é sua porque a dela é minha. Tudo dela obriga o corpo a percorrer as vias do crime passionnal (PIÑON, 2014, p. 11).

Diferente do conto “I love my husband”, em que a personagem é marcada pela passividade e pseudoaceitação de uma condição a ela imposta, nesta narrativa, embora a personagem apareça apenas no ambiente doméstico, seu poder de ação extrapola esse limite. O que se vê nesse conto é uma personagem que direciona o comportamento do marido. Enquanto a protagonista de “I love my husband” só consegue vivenciar sua sexualidade por meio de deslocamentos imaginários, Elisa vive intensamente sua sexualidade. Podemos observar isso no relato conjugal de Pedro:

Certa vez, porque pedi trégua ao meu corpo exaurido, ela protestou, suspeitou de que outra mulher me saciasse. Precisei abafar seus gritos com o travesseiro para os filhos não ouvirem. – Com quem me traiu? Confesse. Jure que é inocente. Para acalmá-la, exortei que trouxesse a Bíblia. Estava disposto a jurar sobre o livro sagrado, que provaria minha inocência. E, não bastasse o meu temor a Deus, assinaria um documento mediante o qual renunciaria à parte que me cabia dos nossos bens, caso provasse minha traição. A proposta lhe satisfez. Perder os bens e ela ao mesmo tempo, constituía punição suficiente [...] Sem perda de tempo, ela redigiu minha renúncia com expressões dramáticas. Abdicar aos meus bens exigiu um parágrafo detalhado. E, previdente, fez o documento valer caso prevaricasse no futuro. Assim assinei o documento sem lê-lo, querendo me livrar de Elisa e deixar o quarto. Mas ela, após colocar o papel na gaveta, amou-me com ímpeto que há muito nos faltava (PIÑON, 2014, p. 11).

Ao subverter a lógica patriarcal, a autora nega os espaços sacralizados pelo androcentrismo falocêntrico, no qual a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar marcado pela marginalidade e resignação, um lugar secundário em relação ao que é ocupado pelo homem. Dessa forma, o conto desconstrói o mito do corpo feminino frágil e sujeitado pela figura masculina. Elisa é uma personagem transgressora, que subverte diversos mitos e estereótipos relacionados à identidade feminina.

Elisa vive livremente sua sexualidade e reivindica o direito ao prazer, comportamento em consonância com o que Elódia Xavier afirma no capítulo “O corpo erotizado” do livro *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007). Para a autora, a liberação do corpo como fonte de prazer caminha paralelamente à liberação sócioexistencial das mulheres no contexto androcêntrico, e a liberdade só é realmente adquirida quando realizada em todos os planos. A protagonista é um exemplo da representação do corpo erotizado, termo cunhado por Xavier (2007), a qual explica que o corpo erotizado “trata-se de um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (XAVIER, 2007, p. 157).

Com relação aos meandros da estrutura familiar, o conto apresenta esse casal unido pelo amor, mas também pelos laços econômicos. Vale ressaltar que esse laço não é opressivo à mulher, ao contrário, é o que os fortalece: marido e mulher desfrutam da fortuna construída por ele. Os filhos estão ligados ao casal apenas por esse vínculo econômico, porém é justamente este que gera os conflitos e o afastamento de cada membro familiar.

A matriarca da família indiretamente instiga esses conflitos familiares por fugir completamente ao estereótipo de mulher pressuposto pelo mito do instinto maternal. Nesse sentido, Elisa subverte completamente o mito da maternidade como único destino da mulher, uma vez que ela em nada se parece com uma mãe dócil, zelosa e dedicada aos filhos. O comportamento da protagonista distancia-se muito daquele incentivado pelos discursos cristãos.

A maternidade tem sido fonte de sentimentos diversos desde as primeiras sociedades humanas, que consideravam o corpo fértil das mulheres como algo misterioso, poderoso e, por isso, objeto de sentimentos ambivalentes, como fascínio e pavor, amor e inveja, como argumenta Beauvoir (2009). A identificação das mulheres com a natureza e a consequente naturalização dos comportamentos relacionados à sexualidade feminina e à maternidade foram perpetuados e intensificados de uma forma negativa para as mulheres, de acordo com os interesses do patriarcado.

Nesse sentido, Elisa, ao distanciar-se dessas generalizações e premissas preestabelecidas – não só em relação à sexualidade e ao casamento como também à experiência materna – mostra que muitos desses comportamentos não são naturais a todas as mulheres, mas, como afirma Elisabeth Badinter no livro *Um amor conquistado; o mito do amor materno* (1985), foram socialmente construídos e constantemente incentivados.

A protagonista trata os filhos com indiferença e, quando os vê, faz questão de lembrá-los de que devem ao pai a fartura, e que a fortuna ficará em seu poder. A inexistência do amor materno fica explícita na seguinte passagem: “Está na hora de preparar uma sepultura que abrigue nós dois e mais ninguém da família. Para esses assuntos o sangue não vale para a eternidade” (PIÑON, 2014, p. 15). Elisa define os filhos como fracos, que em nada se parecem com o casal. A protagonista ressalta os atributos do marido, colocando-se na mesma posição que ele para criticar o comportamento dos filhos frente à vida:

Nem sei por que peço que o primogênito me faça companhia. De nada ele vale. Nasceu covarde. Mas acaso confio em Mateus e Lucas? Eles têm coração indulgente. Não conhecem as leis da guerra. Não herdaram o temperamento meu e do pai, que até entre nós temíamos. Sempre soubemos, ao longo dos anos, que cada qual representava um perigo para o outro. E tal certeza fazia bem à vida conjugal, mantinha o leito aquecido (PIÑON, 2014, p. 15).

Na voz do primogênito Tiago, fica nítida a mágoa de um filho desprezado. Para ele a imagem da mãe é a de uma mulher insensível, autoritária e, acima de tudo, materialista:

Ela aceita nossa presença sem um afeto. Manda servir a comida, os doces e o café. Não há nela um traço de amor, exceto para o pai, vivo em sua memória. Ao contrário, procura em cada brecha por onde atacar. Somos para ela aves de rapina querendo dinheiro. Antes que falemos, diz que só herdaremos após sua morte. Comporta-se em consonância com a vontade do marido, pois ambos firmaram tal acordo no inferno do paraíso em que viveram naqueles trinta anos. Sempre quiseram escorraçar aqueles filhos que roubavam a solidão exigida pelo amor que sentiam (PIÑON, 2014, p. 13-14).

Na voz de Lucas, há uma contundente crítica à estrutura familiar que se baseia apenas no amor e na cobiça desmedida por dinheiro. O filho não compreende o amor que o pai sente pela mulher e pelo dinheiro acima de tudo e também o fato de ambos se excluírem do mundo para se possuírem. Essa situação gera no filho uma sensação de não pertencimento, uma crise identitária: “quanto a mim, não sei bem quem sou. Vivo das sobras desses espíritos temerários que maltratam a terra. [...] Mal aguento a vida, e meu consolo agora é aguardar a morte da mãe para me livrar desta família. Verei então o que posso fazer” (PIÑON, 2014, p. 17).

Aos filhos o comportamento da mãe causa estranheza; eles a condenam por não compartilhar do imaginário que coloca, como função principal da mulher, a maternidade, papel nobre e gratificante, ou seja, uma vocação, ou até mesmo, em última instância, o mito do amor incondicional inato às mulheres. Porém, esse comportamento idealizado tem sido questionado e representações como a da protagonista, embora ainda escandalizem a sociedade, mostram, como afirma Elisabeth Badinter (1985), que o amor materno foi, por muito tempo, concebido em termos de instinto, ou seja, de comportamento inerente à natureza da mulher, seja qual for o tempo ou meio que a cerca. Nessa concepção, toda mulher, ao tornar-se mãe, encontra em si mesma todas as respostas à sua nova condição, como se uma atividade pré-formada, automática e necessária esperasse apenas a ocasião de se efetivar. No entanto, Badinter descobre que, ao percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Segundo ela, não há nenhuma conduta universal e necessária da mãe, ao contrário:

Constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos , segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Como então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o sentimento materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente? Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. [...] Tudo depende da mãe, de sua história da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escapa ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É “adicional” (BADINTER, p. 367,1985).

Assim como o gênero e a sexualidade, a maternidade também é uma construção, mas foi vista, por muito tempo, como uma função biológica da mulher, o que a tornava prisioneira dessa função. Além disso, ditou-se um modo de ser que não é normal, e, sim, construído. Por esse motivo, mães como a protagonista do conto, ainda chocam, em um primeiro momento, por destoarem do que se constituiu como um comportamento materno. Dessa forma, entendemos que, compreender o amor materno como um mito que se erigiu em torno da natureza feminina e não uma característica inata a ela, torna-se compreensível o comportamento de Elisa, que abdica do amor aos filhos, tidos como entraves a sua liberdade e à vida de prazer que anseia viver com seu esposo.

É interessante ressaltar que avançamos no delineamento da personagem a partir de sua ótica, mas também alicerçamos nossas conjecturas a partir dos discursos/desabafos proferidos por seus filhos e marido. Pela ótica do narrador, Elisa é uma mulher forte, que intimidava seus familiares até com o seu silêncio; embora pequena, enfrentava bichos e homens, não temia os filhos, que governava com um simples gesto. Essa constatação nos remete novamente a uma

inevitável comparação com a protagonista do conto “I love my husband”: aquela personagem vivia à sombra do marido, tendo suas ações por ele influenciadas; embora infeliz nessa condição, ainda não possuía os meios necessários para romper com as amarras opressivas conjugais. Por outro lado, a protagonista de “A camisa do marido” não só influencia as ações de todos os homens da família, como também os manipula, como marionetes em suas mãos – é uma personagem livre de preconceitos sociais, morais e religiosos em sua disponibilidade para o usufruto do corpo.

Essa influência não esmorece nem mesmo após a morte de Elisa; ao contrário, os conflitos familiares só aumentam com a morte trágica da matriarca, que ganha um mistério de um conto policial. Apenas o filho caçula diz ter presenciado a morte da mãe e, com essa informação, ele tenta manipular os irmãos que a leem como uma tentativa de dissimular uma aproximação que nunca existiu com a mãe, para assim reivindicar o direito à primogenitura e, portanto o poder de comandar a fortuna familiar.

Nesse momento da narrativa, o leitor descobre que Pedro, marido de Elisa, foi assassinado por um homem que desconfiara da traição da sua esposa com Pedro. Descobre também que Elisa mandara assassinar este homem e, após o crime, envenenara-se, cumprindo a vingança pela morte do marido: “Parto após essas palavras: – Venci demônios e assassinos. Falta vencer a mim mesma. O marido está vingado. Não tenho mais o que fazer. Agora já podem me enterrar junto ao meu homem, e acrescentem na lápide, além de meu nome: quem muito amou” (PIÑON, 2014, p. 32).

É surpreendente que, com esse desfecho, Nélide aponte para uma representação feminina mais libertária, pois a protagonista, dona de seu destino, violentamente vinga a morte de Pedro e, mesmo depois da partida deste, ainda influencia a vida de seus familiares, pois a última palavra é sua.

Em contraste com a representação de Elisa, há, no conto, outra personagem feminina, Marta, a esposa de Tiago, o oposto de Elisa: é uma mulher interesseira que se acomoda à situação de dependente do marido. Esse casal vive um casamento de aparência; ela recrimina todos os atos do cônjuge: o fato de ele não beber, não fumar, até mesmo de ser rápido na visita às putas. Nesse caso, a dominação masculina se dá pelo poder econômico, sendo o único vínculo que mantém Marta presa a esse casamento.

Ao colocar em contraponto essas duas mulheres, Nélide faz o leitor perceber duas representações antagônicas do feminino: uma ainda ligada à dependência masculina e outra totalmente livre e transgressora; é inevitável não associar a liberdade à felicidade e à realização pessoal.

Nélida, nesse conto, constrói uma narrativa que desnuda, de maneira fascinante, as sombras e os meandros de uma relação familiar permeada por enfrentamentos brutais, secretos ou abertos, que, de certa forma, constituem laços entre os familiares. Todos os conflitos que aparecem no conto têm uma ligação direta com Elisa; ela governa as ações do marido e dos filhos, e a revolta dos filhos é causada pela falta de afetividade. Se, nos contos “I love my husband”, “Os selvagens da terra” e “Aventura de saber”, temos protagonistas, de certa forma, marcadas pela invisibilidade de suas ações, no conto “A camisa do marido” a personagem feminina é marcada pelo excesso de visibilidade.

Outro aspecto que chama a atenção na construção dessa personagem é seu caráter destemido e violento. A passividade que aparenta ter no início da narrativa logo se esvai em suas atitudes autoritárias para com seus filhos e no plano secreto que arquiteta para vingar a morte de Pedro.

Nélida Piñon desconstrói, em sua narrativa, a representação social feminina baseada em aspectos como invisibilidade, passividade, docilidade e dependência. É sabido que os seguintes qualitativos enraizaram-se no imaginário coletivo que construíram e alimentaram representações do feminino, quase sempre associadas ao amor materno, ao recato, à religiosidade e ao altruísmo, em decorrência de uma suposta “natureza feminina”.

As concepções arraigadas no sistema patriarcal construíram estereótipos do feminino como dóceis, passivas e dependentes, porque atribuíam essas características a sua natureza; haviam nascido desse modo e assim deveriam se comportar. No entanto, ao atentarmos para as relações de gênero presentes nas narrativas de Nélida Piñon analisadas neste estudo, percebemos que essa suposta “natureza feminina” não é natural, mas, sim, cultural. Nélida, com sua escrita singular, desafia os estereótipos atribuídos à mulher, desconstrói a visão essencialista e universalista de gênero.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de nos debruçarmos em questões teóricas alicerçadas nos estudos de Simone de Beauvoir, Nelly Novaes Coelho, Céli Regina Jardim Pinto, Elódia Xavier, Judith Butler, Teresa de Lauretis, Pierre Bourdieu, Foucault, entre outros, Nélide Piñon nos seduziu pela galeria de personagens sempre ímpares. Desse modo, foi extremamente difícil escolhermos os contos que fazem parte deste estudo. Optamos por aquelas narrativas que acreditamos que poderiam manter um profícuo diálogo entre si e com a temática em questão. Esse trabalho mostrou-se mais difícil do que imaginávamos (Nélide nos surpreendeu em todos os sentidos), já que, no decorrer das leituras, passamos a desconfiar da escrita da autora e da nossa interpretação; nem mesmo as exaustivas leituras pareciam suficientes. Sendo assim, do projeto inicial algumas alterações foram necessárias. Então, mergulhamos nesse incrível universo que a imaginação criativa de Nélide nos proporciona.

Destacamos o talento e trabalho primoroso que a autora faz com a linguagem. Dona de uma sintaxe incomum, específica de sua escrita, capaz de imprimir sensações desconcertantes no leitor. Por meio da articulação de uma prosa sempre esquiva a um padrão de linguagem familiar, Nélide Piñon surpreende ao apresentar ideias, descrições, ações que rompem com a linearidade narrativa, tornando a interpretação uma busca que se mostra sempre imprevisível e inquietante. Por meio dessa linguagem extremamente elaborada, simbólica, poética, muitas vezes até enigmática, Nélide nos seduz, para enredarmo-nos nas fascinantes histórias de suas personagens. Desde seu estado inicial, a poética de Nélide sempre mostrou uma prosa avessa ao domínio da linguagem canônica, “uma audácia que ocorria visto ser imperativa a busca da transcendência narrativa, a certeza de não haver limite para a invenção” (PIÑON, 2008). Em suas próprias palavras, tal poética, em formação,

rendia frutos. Desemparelhava obstáculos iniciais, reduzia os preconceitos mentais e emocionais expedidos pelo lar e pelos compêndios escolares, acautelava-se contra as pautas decorrentes da criação e das versões canônicas da realidade. Já pelas manhãs ia descartando as soluções simplistas, as analogias sumárias e reducionistas que objetivavam apaziguar qualquer heterodoxia. E, em troca de tal conduta, autorizava o uso de iniciativas e de metáforas com as quais, de repente, Proserpina, arrancada do Hades, dos braços do marido, dialogava com um jovem brasileiro do Nordeste. Uma audácia que ocorria visto ser imperativa a busca da transcendência narrativa, a certeza de não haver limite para a invenção (PIÑON, 2008, p. 30).

Em cada narrativa, somos presenteados com uma fascinante representação do feminino. Assim, a cada enredo, a cada página, vamos, juntamente com Nélide, desvendando e compondo esse fabuloso mosaico de representações femininas. Nessas narrativas,

percebemos o intenso empenho na realização de seu projeto literário – uma escrita permeada por um teor crítico e subversivo, alicerçada muitas vezes no uso da ironia. A leitura dos contos nos permite visualizar alguns aspectos das relações de gênero e práticas sociais que interferem nas representações femininas criadas pela autora. Nesse sentido, evidenciamos, em cada uma das protagonistas, um movimento de aproximação ou de afastamento dos discursos hegemônicos e construções sociais normativas.

Em algumas das narrativas analisadas, Nélide coloca em evidência a complexa rede que envolve o sentimento de inadequação das mulheres criadas dentro de uma ideologia que lhes destinava um único papel a ser seguido. O ideal de mulher a que as personagens femininas dos contos “I love my husband” e “Colheita” se sentem subjugadas está totalmente inserido nas necessidades da sociedade patriarcal, que reserva aos sujeitos femininos a dedicação exclusiva ao universo privado como lugar da passividade e invisibilidade, uma vez que tais narrativas giram em torno da relação conjugal e das percepções sociais sobre esta. A protagonista do conto “Os selvagens da terra”, apesar de não estar restrita ao ambiente doméstico, também se aproxima da representação das protagonistas citadas anteriormente.

A protagonista do conto “Aventura de saber” afasta-se do perfil de esposa e da invisibilidade decorrente da reclusão doméstica, mas aproxima-se das personagens femininas de “Colheita” e “I love my husband”, no sentido de também estar inserida em um ambiente que exerce sobre ela o poder disciplinante – a escola, ambiente de obediência. Nesse sentido, podemos afirmar que a família, a escola e a sociedade, como aparelhos ideológicos do Estado, interferem significativamente na constituição dessas personagens.

As personagens femininas dos contos “Breve flor” e “A camisa do marido” têm uma percepção diferente da relação conjugal, pois se afastam dos estereótipos de mulher submissa e boa esposa. A protagonista de “Breve flor” não se deixa enredar pelas amarras conjugais, pois não encontra, nos relacionamentos, a liberdade que tanto almeja. Em “A camisa do marido” a protagonista desconstrói o modelo falocêntrico do casamento. Apesar da narrativa se passar preponderantemente no ambiente privado, o poder de ação da protagonista extrapola esse limite, pois Elisa manipula o comportamento e as ações do marido e dos demais membros da família.

Ao longo das análises desses contos, discutimos sobre o discurso patriarcal em diferentes instâncias e configurações sociais às quais as personagens femininas estão atreladas. É possível perceber, nos valores internalizados pelas protagonistas, as marcas de gênero que interferem profundamente em suas formas de viver, uma vez que são moldados pelas redes de poder de determinada cultura. Ao colocar esses discursos na fala interior das

personagens, cremos que a voz narrativa pretende mostrar que os sujeitos femininos foram submetidos, como parte de um construto social, a uma série de ensinamentos e de práticas sociais regulatórias.

Para melhor delinear nossa pesquisa, organizamos os contos em uma sequência que remete, de certa forma, ao movimento feminino em direção a subjetividades mais libertárias. Destarte, o conto “I love my husband” apresenta, então, uma personagem que, embora declare estar ciente da opressão exercida pelo casamento, família e sociedade, ainda não se sente segura para causar um rompimento. No conto “Aventura de saber”, há um avanço, pois a protagonista não está condicionada à pressão da instituição casamento, e há uma tentativa de se desvencilhar do disciplinamento naturalizado, porém apenas num nível mais subjetivo, já que o relacionamento entre os personagens não se concretiza, o que sugere, ainda, certo controle de suas ações pela sociedade. Podemos dizer que os contos “Colheita” e “Os selvagens da terra”, por sua vez, afastam-se claramente dos demais, pois, além de exporem a situação da mulher, assim como os dois primeiros, também agenciam condições para uma concreta revisão e ressignificação tanto dos gêneros quanto dos papéis sociais.

A protagonista do conto “I love my husband” expõe, logo de início, que a sua principal função no mundo é estar a serviço do marido, ficando a realização pessoal em último plano. Ela é submetida a viver como sombra do esposo sem mesmo ter o direito de viver sua sexualidade. Dependente financeiramente do marido, ela se vê enredada num círculo fechado de possibilidades de construir sua verdadeira identidade. A narrativa explora os efeitos nocivos de tal constituição matrimonial regida pelo modelo patriarcal e põe em evidência, por meio do discurso irônico da protagonista, como a pseudoaceitação de um modelo de abnegação é artificializada.

Em “Aventura de saber”, Nélide Piñon desnuda a figura ‘padrão’ da mulher professora como sujeito disciplinado e, limitado pela sociedade, ao revelar os desejos íntimos que a professora nutre por um aluno. Impossibilitada de vivenciar a aventura amorosa com o menino, a protagonista desloca seu desejo para o nível da fantasia. Nesse universo imaginário, a professora transforma-se em outra mulher que deseja e é desejada, que conduz o masculino à descoberta da vida e do desejo, quando também é conduzida a novas experiências. Porém, quando retorna desses deslocamentos imaginários, a protagonista expõe os conflitos decorrentes do processo regulatório que impõe ao seu corpo, e, desse modo, a autora traz à tona os efeitos do poder autoritário exercido pela escola. Ela dá visibilidade a esses construtos sociais, mostrando que eles, no entanto, são passíveis de transformações, desde que os sujeitos reconheçam sua capacidade de produzir estratégias de resistência. Na narrativa, os

conflitos vivenciados pela professora não se tornam públicos. Apesar de, em alguns momentos, ela extravasar seus sentimentos, eles são, de certa forma, dissimulados; portanto, podemos dizer que o poder que a instituição exerce sobre ela não é de todo descartado. Ele continua operando, silenciosamente, mais em sua forma simbólica do que através da palavra autoritária.

A protagonista do conto “Colheita” semeia a desconstrução da identidade que lhe é imposta, de sua definição como *Outro*. Sendo assim, por meio da sua enunciação, constitui-se de forma diferente, emancipando sua subjetividade das distorções infligidas pelo sistema cultural dominante a partir da reavaliação das implicações da dominação masculina em sua formação identitária. A resistência dela se dá pela negação de partilhar a lógica dita racional. Ela rompe com a lógica que a colocou em uma posição de inferioridade, e isso possibilita à personagem sair da automatização do olhar sobre o cotidiano para empreender um íntimo questionamento de sua situação, a partir do qual vai tentando desestabilizar os papéis sociais que limitam suas experiências.

A representação feminina presente no conto “Os selvagens da terra” é associada à dominação masculina que se manifesta pelas vias da violência simbólica física e sexual. A protagonista dessa narrativa, para seguir “o homem do cajado”, percorre um caminho de penitência, invisibilidade e submissão; porém, quando o homem decide domesticá-la de uma maneira violenta e brutal, a mulher inverte a posição sexual e obriga o homem a enxergá-la de outra maneira. Ao romper com esta situação, a mulher reivindica o direito de ser ouvida e, conseqüentemente, assume uma posição mais igualitária na relação conjugal.

Em “Breve Flor”, Nélide descreve uma mulher que tem, como característica principal, a inconsistência, esse atributo ressalta seu caráter múltiplo, pois essa mulher afasta-se das definições preconcebidas e naturalizadas do gênero feminino. Acompanhamos, nessa trajetória que vai desde a infância até a morte, uma mulher independente, em busca de liberdade, guiada por uma percepção sensorial do mundo, por seus próprios códigos e, principalmente, pelo brilho da sua estrela-guia. Nessa narrativa, Nélide faz um interessantíssimo contraponto entre as sensações da descoberta do corpo feminino pela mulher e a visão masculina dessa descoberta. Quando evoca o discurso masculino, trá-lo justamente para desestabilizá-lo. Percebemos, no decorrer dessa narrativa, que a protagonista escapa da vigilância social e da dos homens que passam por sua vida. Ela vive diversas experiências com seu filho até o dia em que, já idosa, finalmente compreende a inconsistência de sua raça e alcança a força da estrela.

A protagonista do conto “A camisa do marido” é a representação mais distante dos estereótipos femininos naturalizados pelo patriarcado. Nélide Piñon desconstrói, nessa narrativa, a representação social feminina baseada em aspectos como: invisibilidade; docilidade e dependência. Ela insere, em sua construção literária, a representação de uma mulher livre de preconceitos sociais, morais e religiosos, que direciona suas ações e seu modo de ser em função apenas de seus desejos. Para construirmos a imagem de Elisa, recorreremos aos discursos dos familiares e do narrador, os quais nos revelaram a identidade transgressora da protagonista.

Observamos também que as narrativas, mesmo que indiretamente, contribuem para a desnaturalização de alguns mitos que, por muito tempo, povoaram o imaginário social e aprisionaram a eles o feminino. As narrativas descontroem a posição mítica da mulher como ser inessencial, inferior, como foi concebida pela literatura cristã, bem como as construções que resumem a mulher à Natureza, Mãe, Esposa e Ideia. Ressaltamos que, nos contos “Colheita”, “I love my husband” e “Os selvagens da terra” não há referência à maternidade que, de certa forma, leva-nos a apostar na evidência de um movimento de desnaturalização do mito da maternidade como destino da mulher. Evidenciamos essa perspectiva também no conto “A camisa do marido”, pois a personagem Elisa desconstrói o mito do instinto materno como mostramos na análise. Também, em “Breve flor”, a maternidade recebe outra conotação, pois é ela que impulsiona a busca pela liberdade. No conto “Os selvagens da terra”, Nélide reescreve o mito da mulher associada à figura bíblica de Eva, pois a protagonista, assim como Eva, seduz o homem para o pecado; entretanto, ao atingirem a vida proibida, interpretam o mundo sob a ótica da igualdade de gênero, uma vez que, o futuro do homem passa a depender da mulher; assim, juntos, seguirão, inventando rezas e milagres.

A análise que empreendemos pela ótica feminina e feminista nos permitiu, a partir do olhar crítico que Nélide lança sobre essas personagens, problematizarmos e repensarmos o feminino sob o escrutínio de diferentes discursos e formas de opressão social. Com a exposição desse contexto desfavorável à mulher, a autora inscreve as vias de transgressão a esse sistema, ou seja, a autora se ocupa do discurso hegemônico para desnaturalizá-lo, munida de uma linguagem questionadora, irônica e subversiva. Cabe ressaltar que as representações femininas que a autora constrói nunca assumem o discurso de vítimas, embora pressionadas por um poder coercitivo. As representações femininas rompem com uma série de estereótipos que reduzem as mulheres a um padrão de feminilidade. Tais narrativas fazem parte do seu projeto literário de ‘quebrar a sintaxe oficial’, pois, além de romperem com o discurso oficial,

com a fixidez dos gêneros, apontam direcionamentos na busca de mudanças e conquista de espaços mais igualitários dentro da sociedade.

REFERÊNCIAS

Contos analisados

PIÑON, Nélide. A camisa do marido. In: _____. **A camisa do marido**. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 9-34.

_____. Aventura de saber. In: _____. **Tempo das frutas**. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 37-45.

_____. Breve flor. In: _____. **Tempo das frutas**. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 29-36.

_____. Colheita. In: _____. **Sala de armas**. São Paulo: Círculo do livro, 1997, p. 97-104.

_____. Os selvagens da terra. In: _____. **Tempo das frutas**. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 47-51.

_____. I love my husband. In: _____. **Cortejo do divino e outros contos escolhidos**. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 145-156.

Ficção e ensaio

PIÑON, Nélide. _____. **A casa da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **A doce canção de Caetana**. Rio de Janeiro: Record, 1997

_____. **A força do destino**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **Aprendiz de Homero**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

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

_____. **Fundador**. 2. ed. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.

_____. **Madeira feita cruz**. Rio de Janeiro: G. R. D., 1963.

_____. O gesto da criação: sombras e luzes. In: PEGGY, Sharpe (Org.). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Goiânia: UFG, 1997.

_____. **Tebas do meu coração**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

Sobre Nélide Piñon

MONIZ, Naomi Hoki. **As viagens de Nélide, a escritora**. São Paulo: Unicamp, 1993.

ZOLIN, Lúcia Osana. **A representação da mulher na narrativa de Nélide Piñon.** Disponível em: <<http://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1112>>. Acesso em: jan. 2016.

Teoria, crítica, ficção e história literária

BADINTER, Elisabeth. **Um Amor conquistado:** o mito do amor materno. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo.** Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. v.I, II.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** o feminismo e a subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual:** essa nossa (DES)conhecida. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

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

_____. **Dicionário de escritoras brasileiras.** São Paulo: Escrituras, 2002.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil.** Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010>. Acesso em: 17 de fev. 2016.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Tradução de Roberto Machado. 26. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREIRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos:** decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo: Global, 2003.

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

HOMERO. **Odisséia.** Tradução de Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2003.

HOOKS, Bell. Eros, erotismo e o processo pedagógico. In: _____. LOURO, Guacira Lopes (Org). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Tendências e impasses.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, M. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007, p. 443-481.

_____. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

NUNES, Maria José Rosado. Freiras no Brasil. In: DEL PRIORE, M. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007, p. 482- 509.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

RAGO, Luzia Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas. Editora da Unicamp, 2013.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **O fim da inocência: das medusas de ontem e de hoje**. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/443/296>>. Acesso em: 10 de out. 2015.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0B1cHNDJbqFSpSWw2blFLWELSOG16MmdwU05mNEFN UQ/edit?pli=1>>. Acesso em: set. de 2015.

XAVIER, Elódia Carvalho Formiga (Org.). **Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Mulheres, 2007.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, s.d.