LÚCIA OSANA ZOLIN

A REPUBLICA DOS SONHOS, DE NÉLIDA PIÑON: A TRAJETÓRIA DA EMANCIPAÇÃO FEMININA

unesp

1910000993

LÚCIA OSANA ZOLIN

A REPÚBLICA DOS SONHOS, DE NÉLIDA PIÑON: A TRAJETÓRIA DA EMANCIPAÇÃO FEMININA

unesp

LÚCIA OSANA ZOLIN

A REPÚBLICA DOS SONHOS, DE NÉLIDA PIÑON: A TRAJETÓRIA DA EMANCIPAÇÃO FEMININA

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
T993/01

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração: Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Rogério Elpídio Chociay

São José do Rio Preto
2001

t B869.09
Z86r

Literatura brasileira - estudo crítico

Assunto CAPES: 8.02.06.00-0 Literatura brasileira

ZOLIN, Lúcia Osana

A república dos sonhos, de Nélida Piñon: a trajetória da emancipação feminina / Lúcia Osana Zolin. — São José do Rio Preto: [s. n.], 2001.

285 f.

Tese (doutorado) — Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura brasileira. 2. Nélida Piñon. 3. Crítica feminista. I. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

B 869.09.

DADOS CURRICULARES

LÚCIA OSANA ZOLIN

Nascimento	12.8.65 — Promissão/SP
Filiação	João Zolin
	Anabela Cirilo Alves
1984/1987	Curso de Graduação em Letras
	Universidade Estadual de Maringá
1989/1994	Curso de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado
	Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP,
	Câmpus de São José do Rio Preto
1992/2001	Professora de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua
	Portuguesa do Departamento de Letras da Universidade Estadual
	de Maringá
1997/2001	Curso de Pós-Graduação em Letras, nível de Doutorado
	Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP,
	Câmpus de São José do Rio Preto

LÚCIA OSANA ZOLIN

A REPÚBLICA DOS SONHOS, DE NÉLIDA PIÑON: A TRAJETÓRIA DA EMANCIPAÇÃO FEMININA

Comissão Julgadora

Tese para obtenção do Grau de Doutor

Presidente e orientador_____

2º Examinador_____

3º Examinador_____

4º Examinador_____

5º Examinador _____

São José do Rio Preto,_____de _____2001.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

À Júlia, minha filha, minha luz.

AGRADECIMENTOS

Ver este trabalho realizado é uma vitória. Uma vitória que não é só minha. É também de muitas pessoas e entidades que contribuíram para que ele se tornasse possível. Manifestamos nosso cordial reconhecimento a todos e de modo especial:

à Pró Reitoria de Pós-Graduação da UEM, pela viabilização de meu afastamento da Instituição através do Plano Anual de Capacitação Docente (PACD);

à Área de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa do DLE que entenderam ser oportuno meu afastamento, apesar das dificuldades relacionadas à carga horária da área;

à CAPES pelo apoio financeiro;

aos amigos do Departamento de Letras da UEM pelo incentivo, pela indicação e empréstimo de livros e, sobretudo, pelas leituras críticas dos meus escritos;

à profª Jeanette de Cnop Granado Lopes, pela revisão do texto;

aos funcionários da Seção de Pós-Graduação do IBILCE, da Secretaria do Departamento de Letras da UEM, das Bibliotecas da UEM e do IBILCE, pela atenção com que sempre me atenderam;

ao Rogério Elpídio Chociay, orientador e amigo, pela competência com que me orientou e pela confiança depositada em mim;

à minha família pelo apoio incondicional de cada dia;

ao Claudiney, meu marido, pelos incansáveis estímulos de luta;

sobretudo, a Deus, por tudo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO *8*

I. O PERCURSO HISTÓRICO DA MULHER *28*

1. A origem da opressão feminina **28**

2. Patriarcalismo: a opressão sacralizada no mito **55**

3. A desconstrução da opressão feminina a partir de uma perspectiva historicista **61**

II. A MULHER NA LITERATURA *65*

1. Estudos de gênero: o contexto crítico-literário da ficção de Nélida Piñon **65**

1.1. O feminismo existencialista de Simone de Beauvoir 66

1.2. O feminismo político de Kate Millet 70

1.3. As tendências da crítica feminista 72

1.3.1. A crítica feminista anglo-americana 75

1.3.2. A critica feminista francesa 81

1.4. Os problemas de gênero e as novas perspectivas da crítica feminista: multiplicidade e heterogeneidade 89

2. A narrativa de autoria feminina na literatura brasileira **97**

3. A mulher e a literatura segundo Nélida Piñon **111**

III. UM PASSEIO PELA NARRATIVA DE NÉLIDA PIÑON *117*

1. A rebeldia da escritora: obra e estilo **117**

2. Nélida Piñon e as tendências da crítica feminista **160**

IV. A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM A REPÚBLICA DOS SONHOS *166*

1. A narradora Breta e a memória familiar **166**

2. O universo feminino em *A república dos sonhos:* silêncio e voz **169**

2.1. Entre a resistência e a rebeldia: uma faceta das mulheres da "república" 183

2.1.1. Eulália: o protótipo da resistência passiva 184

2.1.2. Esperança: "uma guerreira munida de espada e armadura" 194
2.1.3. Breta: uma mulher imbuída do direito de falar 211
2.2. Ambição e alienação: outra faceta das mulheres da "república" 230
2.3. As matrizes galegas das mulheres da "república" 234
2.4. Odete: um rosto sem identidade 239

V. A EMANCIPAÇÃO FEMININA ATRAVÉS DA REPRESENTAÇÃO 244

1. Eulália, Esperança e Breta: os símbolos da trajetória da mulher rumo à emancipação 244

2. *A república dos sonhos* e o discurso feminino da transgressão 253

CONSIDERAÇÕES FINAIS 261

BIBLIOGRAFIA..... 269

1. Corpus do trabalho..... 269

2. Referências bibliográficas..... 269

3. Bibliografia consultada..... 277

RESUMO..... 283

ABSTRACT..... 284

INTRODUÇÃO

Não é preciso tomar como referência o movimento feminista das décadas de 60 e 70, ou questões relativas ao feminismo (alvo de ataques e discussões), para se perceber o quanto a mulher vem se tornando objeto de estudo em diversas áreas de conhecimento, como a Sociologia, a Psicanálise, a História e a Antropologia. Também no âmbito da Literatura e da Crítica Literária a mulher vem figurando entre os temas abordados em encontros, simpósios e congressos, bem como se constituindo em motivo de inúmeros cursos, teses e trabalhos de pesquisa.

No entanto, tal presença não deve ser analisada como um fato que passa a despertar curiosidade por estar ligado a esse momento de afirmação. Na verdade, é uma presença que ultrapassa o pontual e o eufórico para se conjugar a todo um processo histórico-literário. Mais importante do que as polêmicas geradas a partir do movimento feminista são os efeitos provocados por ele em seus diferentes momentos. Um desses efeitos, e é o que mais nos interessa neste trabalho, consiste no modo de representação da mulher na literatura, bem como sua relação com a crítica e o público leitor.

unesp

A crítica feminista, desde a sua origem em 1970 com a publicação, nos Estados Unidos, da tese de doutorado de Kate Millet, intitulada *Sexual politics*, tem assumido o papel de questionadora da prática acadêmica patriarcal. A constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas.

Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero (masculino/feminino)[1], construídas, ao longo do tempo, pela cultura. O que a crítica feminista faz, portanto, é investigar o modo pelo qual a atividade literária está marcada pela diferença de gênero, diferença esta que não existe fora do contexto ideológico, mas como parte de um processo de construção social e cultural.

Suzana Bornéo Funk (1994), baseada na obra de Elaine Showalter (1985 e 1989), divide a história da crítica feminista em três momentos: inicialmente, nos Estados Unidos, os estudiosos do assunto analisavam a posição secundária a que eram relegadas as heroínas literárias, as escritoras e as críticas. A preocupação básica era desmascarar a misoginia da prática literária: as imagens

[1] O termo **gênero,** no presente trabalho, é usado no sentido em que é empregado pela crítica feminista, tal como o entende Rita Terezinha Schimidt (1984, p. 31): "enquanto que o termo sexo se refere ao dado biológico, o termo 'gênero' constitui um sistema social, cultural, psicológico e literário construído a partir de idéias, comportamentos, valores e atitudes associados aos sexos, através do qual se inscreve o homem na categoria do masculino e a mulher na do feminino. Essas categorias desempenham papéis na sociedade, no contexto do poder patriarcal,

estereotipadas da mulher e a sua exclusão, enquanto escritora, da história literária e dos cânones acadêmicos.

Num segundo momento, a partir de meados da década de 70, a crítica feminista passou a enfatizar a literatura feita por mulheres em detrimento daquela de autoria masculina. Por meio do resgate histórico e da reavaliação crítica, recuperou-se uma tradição literária feminina de alto valor artístico, que havia sido relegada ao esquecimento em função dos valores dominantes.

Em uma terceira fase, a crítica feminista deu início a uma revisão das teorias literárias formadas a partir da experiência masculina. Tal revisão teórica foi impulsionada pelo contato da crítica norte-americana com a inglesa e a francesa. A crítica inglesa passa a estabelecer a relação entre gênero e classe social como categorias de análise, dando origem à versão feminista da teoria literária marxista. A escola francesa volta-se, com a ajuda da psicanálise lacaniana, para a tematização e explicitação de uma escritura especificamente feminina, com marcas estilísticas próprias, caracterizadas pela subversão e pela dissonância. Nesta fase, destaca-se, portanto, a análise da construção do gênero e da sexualidade dentro do discurso literário.

Mais recentemente, segundo Vera Queiroz (1997), o trabalho da crítica feminista, essencialmente voltado para a "desconstrução do caráter gendrado[2] dos discursos de e sobre a representação" (p. 14) e para a procura da definição de uma identidade feminina, tem se realizado por meio de duas vertentes:

---

moldando realidades e processos de significação, pois está na base da ordenação simbólico-conceitual do mundo de acordo com o princípio da Lei do Pai".

[2] O termo "gendrado" é utilizado no sentido de "marcado por especificidades de gênero".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1°) a linha francesa, que, sob a influência da desconstrução de Derrida e da psicanálise de Lacan, trabalha no sentido de identificar uma possível "subjetividade feminina", enfatizando os vínculos que aproximam o estatuto do sujeito (autor/leitor) à formação das subjetividades e à produção da escrita;

2°) a linha anglo-americana, que trabalha no sentido de denunciar a arbitrariedade e a manipulação das representações da imagem feminina na tradição literária, e no sentido de particularizar a escrita da mulher como um lugar favorável à experiência social feminina. Nesse sentido, privilegia a contextualização político-pragmática e enfatiza questões ligadas à formação do cânone, às ideologias de gênero, à legitimidade das práticas interpretativas acadêmicas e às implicações das experiências culturais e intersubjetivas de leitoras e/ou de autoras, nos discursos de representação.

Esta inserção da crítica feminista nas práticas acadêmicas acontece paralelamente aos questionamentos relativos à teoria e à crítica literária em geral, do final do século XX, os quais põem em xeque, de um lado, a legitimidade das "falas autorizadas" no campo destas disciplinas (correntes textualistas, fenomenológicas e sociológicas consideradas isoladamente) e, de outro, a natureza da própria literatura (o que é considerado literário, quando, em que circunstâncias, por quem e por quê?).

Se a crítica feminista apresenta dificuldades em responder com precisão certas questões relacionadas à sua especificidade[3], essa instabilidade,

---

[3]Vera Queiroz, na introdução de seu livro já referido, formula algumas questões que, de certa forma, a crítica feminista ou não pode responder plenamente a algumas, ou mostra-se insegura

segundo Vera Queiroz, não tem impedido que tal tendência seja reconhecida dentro das instituições acadêmicas.

> Sua legitimidade [da crítica feminista] constrói-se no mesmo movimento geral que, nas últimas décadas, vem se configurando na crítica, na teoria literária e no próprio conceito de literatura, pela perda de uma objetividade que jamais existiu de fato e pelo abandono de toda a pretensão à cientificidade que, até o estruturalismo ao menos, ainda se acreditava poder conferir seja aos métodos, seja às teorias críticas que falam do literário. Os argumentos que validam hoje uma crítica não dizem respeito à utilização — correta ou não — de um método, mas à força do discurso que os sustenta, que os organiza. (Queiroz, 1997, p. 12)

Dentre as múltiplas tendências críticas surgidas no final do século XX como tentativa de resposta aos questionamentos antes referidos, parece ser consenso o fato de a estrutura imanente do texto literário, considerada desvinculada do contexto a que se refere, não bastar para explicar a arte literária. A apreensão da integridade da obra, compreendida agora como parte de um sistema mais amplo, só é possível a partir da associação do texto com o seu contexto.

O método crítico do estudioso contemporâneo da literatura Antonio Candido contempla e defende esta perspectiva de análise. Em sua

---

em face das outras, ou não há apenas uma resposta. São elas: trata-se de um método? Se assim a considerarmos, quais seriam as suas regras? Ou trata-se de uma teoria? Nesse caso, teoria de quê? da representação? do feminismo? Ou trata-se de uma estratégia? Se fosse considerada uma estratégia, serviria para chegar aonde? À caracterização de todo discurso como sendo ideologicamente comprometido pela inscrição de gênero, classe ou raça? Ou trata-se de um tipo particular de leitura? particular por quê? porque feita por uma mulher? um homem pode ler na posição de 'sujeito feminista'?

Literatura e sociedade (1985), ele afirma que só se pode entender a obra literária "fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatos externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo". (p. 4) O elemento exterior é contemplado, segundo o ponto de vista de Antonio Candido, na medida em que desempenha um certo papel na constituição da estrutura da obra, o que faz dele um elemento interno.

Mais que contemplar a obra como parte de um sistema mais amplo em que o contexto é pressuposto, essa crise que se instaurou a partir da década de 60 no domínio dos estudos literários traz à tona a figura do leitor como agente ativo e mobilizador das estratégias de construção do texto.

Hans Robert Jauss, neste período de agitação intelectual, propõe uma revisão dos postulados formalistas e estruturalistas voltados para o estudo do texto a partir de sua imanência, sistematizando a idéia acima através de uma nova corrente crítica: a estética da recepção. Ao atribuir ao leitor o papel decisivo de dar vida à obra por meio de perspectivas diversas, ele nega a autonomia absoluta desta. Noutras palavras, a investigação literária deixa de focalizar exclusivamente o texto como uma estrutura auto-suficiente e imutável para privilegiar também o leitor, entendido como uma condição fundamental para a vitalidade da literatura enquanto instituição social. Não se trata, portanto, de o teórico trocar um foco pelo outro, mas de propor uma interação mútua entre o texto e o leitor, de modo que a

unesp

elucidação das propriedades significativas do primeiro dependam da intervenção deste último.

· O texto estimula no leitor e solicita dele, no momento da fruição, uma cooperação interpretativa, através da inserção de sua situação existencial e cultural, gostos e valores próprios, já que ele é em si vário e seu conteúdo não se manifesta completamente na superfície significante. Este convite ao leitor para colaborar na formação da obra constitui-se, no fim, como uma estratégia, gerada pelo autor, de revitalização do sentido potencial da própria obra.

Estes frutíferos anos 60 também promovem, ao lado dessa reviravolta no domínio dos estudos literários, que prevê a intervenção do receptor no trabalho da compreensão do texto, a discussão e o estudo das questões relativas às minorias (étnicas, raciais e sexuais) e aos marginalizados. O objetivo é garantir a ampliação das conquistas ligadas à igualdade na diferença, ou seja, autonomia e, ao mesmo tempo, respeito em relação às especificidades de cada grupo.

· O projeto crítico feminista é fruto dessa crise deflagrada nos anos 60: de um lado está o fato de a compreensão da obra passar a ser pensada dentro de um sistema mais amplo, que pressupõe os contextos culturais e a figura do leitor; de outro, a emergência dos estudos acerca das minorias e dos marginalizados.

Vera Queiroz pondera que, a despeito das dificuldades dos meios acadêmico-universitários em produzir conhecimentos capazes de mediar teoricamente as questões relativas aos interesses sociais em conflito, é nesses

meios que se vêm problematizando tais questões, e é através deles que as mulheres têm buscado afirmar-se como grupo social e institucional com voz própria:

> É no contexto das práticas e das políticas acadêmicas que se agencia o duplo estatuto em que se inscrevem as mulheres críticas e feministas: como grupo que luta por mudanças que ampliem as conquistas sociais e políticas realizadas até então; como grupo acadêmico, cujo trabalho volta-se, fundamentalmente, para a desconstrução do caráter *gendrado* dos discursos de e sobre a representação. (Queiroz, 1997, p. 13-4)

Sob certo viés, a crítica feminista (o segundo grupo acima arrolado), não raro acusada de tolher o valor estético da arte literária para se centrar na causa da mulher, pode ser pensada do lugar da estética da recepção. A leitura da obra literária é realizada aí a partir de uma perspectiva crítica fundada no feminismo, ou seja, a partir do "horizonte de expectativas"[4] da mulher. Isso significa, em consonância com o que apregoa a estética da recepção, elevar o papel do leitor a uma posição decisiva na tarefa da interpretação. Apoiado na visão da estética da recepção,

> o leitor só pode fazer falar um texto, isto é concretizar em uma significação atual o sentido potencial da obra, se ele inserir sua precompreensão do mundo e da vida no quadro de referência

[4] A noção "horizonte de expectativas" é assim definida por R. Holut: "sistema intersubjetivo ou estrutura de espera, 'um sistema de referências' ou um esquema mental que um indivíduo hipotético pode trazer a qualquer texto". (*apud* Zilberman, 1989, p.113)

unesp

> literária implicado pelo texto. Esta precompreensão do leitor inclui as esperas concretas correspondentes ao horizonte de seus interesses, desejos, necessidades e experiências tais como são determinadas pela sociedade e a classe a qual ele pertence, bem como por sua história individual. (*apud* Queiroz, 1997, p. 33)

Falar do lugar da crítica feminista é falar do lugar da mulher, é ter em vista seu horizonte de interesses, seus desejos, suas necessidades e suas experiências. Daí o casamento, até certo ponto bem sucedido, desta corrente crítica com a estética da recepção.

Dizemos "até certo ponto" porque a inserção do universo do receptor no texto para completar-lhe o sentido, a partir da crítica feminista, remete a uma polêmica que, embora pareça estar superada, já foi motivo de inúmeras discussões, que podem ser sistematizadas através das seguintes questões: um homem pode ler na posição de sujeito feminista? Os parâmetros interpretativos da mulher podem ser incorporados pelo homem enquanto crítico? Ele pode se posicionar a partir da ótica feminina, pressupondo seus interesses, seus desejos, suas necessidades e suas experiências?

Torril Moi (1989), ao estabelecer a diferença entre as designações "feminist"[5] "feminine"[6] e "female"[7], põe termo à peleja suscitada a partir destes questionamentos, esclarecendo que a crítica feminista é, antes de mais nada, uma perspectiva crítica fundada no feminismo, ou seja, numa postura

---

[5]Feminista: postura político-ideológica.
[6]Feminino/feminilidade: conjunto de características definidas culturalmente; portanto, em constante processo de mudança.
[7] Fêmea: fator puramente biológico.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

político-ideológica com a qual o sexo masculino pode perfeitamente compactuar. Neste sentido, os homens podem e devem praticar a crítica feminista.

Aprofundar esta discussão, todavia, não é nosso objetivo. Antes, queremos fazer algumas considerações acerca das condições que viabilizam a interação texto-leitor. Sobre isso se manifesta Wolfgang Iser:

> O texto é um sistema de combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. (1979, p. 91)

Em face destes vazios, cuja constatação é o primeiro passo para que haja a referida interação, cabe ao leitor estimular sua capacidade interpretativa atribuindo-lhes sentido. Esta atribuição de sentido aos vazios, ou seja, àquilo que não aparece na manifestação concreta do texto, dá-se mediante as projeções da situação existencial e cultural de cada indivíduo. Isso implica dizer que a cadeia de possibilidades de interpretação de um texto é bastante variada; no entanto, uma não deve excluir outras, mas elas devem reforçar-se mutuamente. Trata-se de o leitor atualizar as possibilidades de leitura contidas no enunciado, como estratégias textuais. O texto, portanto, funciona como um elemento limitador e legitimador das interpretações do leitor, que não está autorizado a lhe atribuir sentidos a seu bel-prazer.

É bem verdade que a crítica feminista, como dissemos, é um modo de ler a literatura confessadamente empenhado em relação à discriminação

social que a mulher vem sofrendo ao longo do tempo, mas isso não significa que ao ler um texto do lugar da crítica feminista se esteja tolhendo seu valor estético em favor de preocupações extraliterárias. Significa apenas que os "vazios do texto", de que fala a estética da recepção, serão preenchidos, no processo da interpretação e crítica, através da inserção do olhar feminino, o qual vai perscrutar questões relativas à mulher, seja no que se refere ao seu modo de representação, seja no que tange à questão da sua linguagem enquanto escritora, à sua exclusão do cânone literário ou ao modo como ela discute, na arte que engendra, os papéis que se cristalizaram como sendo femininos.

Em todos estes casos, o ambiente extraliterário entra em cena no momento da análise e da crítica por desempenhar um importante papel na constituição da estrutura do texto: se o enfoque que está sendo dado à leitura repousa sobre a problemática social feminina, é imprescindível que o contexto da obra seja pressuposto, sobretudo no que se refere à condição social da mulher. Nesse sentido, o contexto passa a fazer parte do texto na medida em que é resgatado por ele.

Apesar de as discussões que envolvem situação e emancipação femininas estarem bastante desgastadas em função do muito que se tem falado delas nas três últimas décadas, a crítica feminista não pode ignorá-las, uma vez que é junto desta questão social que ela se coloca. Questão esta, a rigor, ainda muito presente no nosso tempo (apesar das conquistas já empreendidas pela mulher), justificando a existência de tal corrente crítica.

unesp

A mulher como personagem consiste em uma das várias linhas de trabalho da crítica feminista. A questão essencial é verificar qual a visão que uma determinada época tem da mulher na sociedade, e qual imagem de mulher é pensada e desenhada por um determinado autor.

Considerando estas discussões acerca da crítica feminista, considerando que ela pressupõe análise e interpretação do texto literário a partir do lugar do feminismo, considerando, sobretudo, que consiste num instrumento capaz de nos fornecer conceitos por meio dos quais podemos abordar o modo de construção de personagens femininas sob certos vieses que as tendências críticas tradicionais não privilegiam, desenvolvemos nosso trabalho dentro desta linha de pesquisa.

Por outro lado, as teorias convencionais, que abarcam os elementos estruturais da narrativa, como ponto de vista narrativo, tempo, espaço/ambiente, etc., foram também utilizadas, na medida em que fornecem instrumentos fundamentais de análise literária que a crítica feminista por si não contempla.

Tendo em vista existirem pelo menos duas vertentes teóricas bastante distintas e expressivas dentro da crítica feminista, ou seja, dois modos diferentes de se trabalhar com a questão do gênero na literatura, a vertente de origem francesa e a vertente de origem anglo-americana, seguimos na trilha desta última, que contempla, entre outros fatores, discussões acerca do gênero no processo literário (modo de representação da mulher) a partir do gênero da autora ou do autor do texto ficcional.

Apesar de se situar dentro dos limites dos estudos de gênero, nossa abordagem não pretende (nem poderia) colocar em segundo plano o texto literário, entendido como objeto estético, em favor de discussões extraliterárias acerca da condição social da mulher. Antes, pretende analisar os mecanismos que condicionam a feitura do texto escolhido como *corpus* da pesquisa, de forma a salientar o modo de construção da personagem feminina, a partir de uma perspectiva crítica fundada no feminismo.

Esclareçamos melhor: a história da cultura ocidental se consolidou segundo a tradição do saber masculino. Em função disso, é comum encontrar entre as obras da nossa literatura imagens de mulher estereotipadas segundo o modelo da sociedade patriarcal, caracterizadas pela submissão, pela resignação, pela espera, pelo sofrimento, pela saudade, etc. Segundo a crítica feminista, é sobretudo a literatura de autoria masculina que tem, ao longo do tempo, representado o emparedamento da mulher nesse silêncio.

Em vista disso, cabe a pergunta: como a mulher, na qualidade de personagem, vem sendo retratada na literatura contemporânea de autoria feminina?

Nosso trabalho ocupa-se desta questão. Trata-se de fazer uma análise do modo como Nélida Piñon construiu a personagem feminina em *A república dos sonhos* (1984). Considerando-se que o referido romance foi escrito por uma mulher em um momento em que o feminismo, que advoga a igualdade entre os sexos, encontrava-se no seu apogeu, nosso olhar crítico pretende perscrutar a trajetória das personagens do romance em questão, sobretudo as

femininas, suas ações e o mundo de relações tecido por elas, visando confirmar ou refutar a nossa tese:

1) o modo de construção da personagem feminina em *A república dos sonhos* redunda na constituição de um painel em que se podem vislumbrar os diversos estágios por que passou a mulher até atingir a emancipação (relativa) de que gozava nos anos 80, época em que o romance foi escrito;

2) a representação da mulher é construída em *A república dos sonhos* por meio de um discurso feminino caracterizado pela transgressão dos códigos que patenteiam as relações de gênero, construídos culturalmente ao longo da tradição patriarcal.

Considerando que a crítica feminista consiste em uma tendência de análise relativamente nova, cuja eficácia é, muitas vezes, posta em discussão, é nosso corolário, neste estudo, observar em que medida tal instrumento de análise literária concorreu para o alcance dos resultados obtidos.

O cumprimento da tarefa a que nos propusemos, qual seja a análise do romance citado com vistas à observação do modo de construção da personagem feminina, implicou lançarmos mão de alguns conceitos operatórios ou postulados. Em face disso, faz-se necessário definirmos tal aparato conceitual.

Iniciemos pelos termos **feminino/feminista.** Empregamos o primeiro em dois sentidos distintos, cuja determinação de cada um depende do contexto em que está inserido: de um lado, o termo feminino aparece em oposição a masculino e faz referência a convenções sociais; carrega em si uma carga

semântica caracterizada pelos valores que a sociedade tradicional considera próprios da mulher, como a delicadeza, o sentimentalismo, a superficialidade etc. De outro lado, refere-se simples e despojadamente ao sexo feminino. Assim, quando aparece, por exemplo, determinando a palavra literatura, quer dizer apenas que se trata de literatura feita por mulher, escrita por mulher.

Quanto ao adjetivo feminista, não o utilizamos no sentido panfletário que costuma ter entre nós, mas tal como é utilizado em língua inglesa: como categoria política, e não pejorativa, relativa ao feminismo entendido como movimento que preconiza a ampliação dos direitos civis e políticos da mulher, não apenas em termos legais, mas também em termos da prática social.

O conceito de **gênero**, entendido como categoria analítica, foi um dos principais instrumentos, fornecidos pela crítica feminista, de que nos valemos no trabalho de desnudamento do modo de construção da personagem feminina, no romance que constitui o *corpus* de nossa pesquisa.

Tal categoria foi tomada pela crítica feminista de empréstimo à gramática. Originariamente, gênero consiste no emprego de desinências diferenciadas que visam designar indivíduos de sexos diferentes ou coisas sexuadas. A crítica feminista, todavia, fez com que o termo assumisse outras tintas. Conforme fizemos constar na nota de número 1, ela o toma como uma relação entre os atributos culturais referentes a cada um dos sexos e à dimensão biológica dos seres humanos. Trata-se, portanto, de uma categoria que implica diferença sexual e cultural. O sujeito é constituído no gênero em função do sexo a que

pertence e, principalmente, em função de códigos lingüísticos e representações culturais que o matizam, estabelecidos de acordo com as hierarquias sociais.

Tendo em vista o exposto acima, a categoria analítica **gênero** foi utilizada no nosso trabalho como instrumento capaz de nos auxiliar no desnudamento dos mecanismos ideológicos que sustentam e estruturam o modo de construção da personagem feminina. Dito de outra forma, foi a partir da categoria **gênero** que emitimos nosso juízo de valor sobre a representação feminina no texto de Nélida Piñon, verificando se a autora valida, critica ou subverte aí as relações de poder entre os sexos.

Os conceitos de **alteridade** feminina e de **identidade** masculina, do mesmo modo que o conceito de **gênero**, também nos auxiliaram na leitura que fizemos do romance de Nélida Piñon sob o ponto de vista do feminismo.

A dialética da identidade/alteridade foi originalmente elaborada pela filosofia (de Descates a Sartre), sendo que a "identidade foi concebida como um núcleo e a alteridade como uma 'exterioridade', um 'estranho', uma 'negativa' do si-mesmo, orbitando ao seu redor". (Waddington, 1995, p. 337) Trazendo-a para o mundo das relações de poder na sociedade patriarcal, o núcleo coube ao homem, "senhor da razão, da lei, da religião e proprietário das riquezas"; (idem) a periferia, à mulher, expropriada destes atributos. A partir deste contexto da exterioridade, da estranheza e da negatividade, foi atribuída uma alteridade à mulher, mas alteridade entendida como sinônimo de condição objetal e de identidade em falta, e não uma alteridade autêntica, intersubjetiva. Esta permaneceu por ser conquistada.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O desnudamento da **alteridade** autêntica da literatura de autoria feminina constitui-se na base da abordagem feminista na literatura. Isso implica dizer que a análise das obras escritas por mulheres e, mais especificamente, a análise do modo de construção da personagem feminina nestas obras é realizada visando promover o desnudamento da alteridade do discurso feminino, de acordo com o princípio da diferença, ou seja, como um discurso "outro" em relação ao "mesmo".

As designações **mulher-sujeito** e **mulher-objeto** foram utilizadas para caracterizar as tintas do comportamento feminino em face dos parâmetros estabelecidos pela sociedade patriarcal: a mulher-sujeito é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas por seu poder de decisão, dominação e imposição; enquanto a mulher-objeto se define pela submissão, pela resignação e pela falta de voz. As oposições binárias subversão/aceitação, inconformismo/ resignação, atividade/passividade, transcendência/imanência, entre outras, referem-se, respectivamente, a estas designações e as complementam.

A expressão **resistência passiva** foi empregada para descrever um certo tipo de comportamento feminino que se situa entre as duas categorias acima caracterizadas. Não se trata de fazer referência à mulher-sujeito, nem à mulher-objeto. Trata-se, antes, de um tipo singular de mulher que não se curva às limitações impostas pelo sistema a seu sexo, mas também não reage; apenas resiste, mantendo sua individualidade.

unesp

Utilizamos, também, termos como **senso-comum**, **bom senso** e **não-senso**[8] para caracterizar o comportamento das personagens femininas estudadas em face dos parâmetros comportamentais impostos à mulher pela sociedade tradicional. Assim, o senso-comum consiste em um órgão de identificação, que reconhece ações e comportamentos como sendo legítimos ou não. São legítimos quando aparecem em consonância com a forma do Mesmo, legitimada pela sociedade; não o são quando apresentam qualquer diversidade em relação a esta forma. Já o bom senso preenche a função de prever, de determinar um sentido único e geral, que, nos limites das normas sociais, nos força a escolher determinada direção, e não outra qualquer. O termo não-senso foi utilizado para caracterizar a ausência de sentido que certos comportamentos assumem quando lidos em relação ao senso-comum.

Dividimos nosso trabalho em cinco capítulos: o primeiro, denominado "O percurso histórico da mulher", contempla a trajetória da mulher através dos tempos no universo extraliterário. Visamos, neste primeiro momento, delinear, a partir de estudos de diversos pesquisadores, de diversas áreas de conhecimento, as razões que consistem nas molas propulsoras da discriminação social a que a mulher foi sendo submetida ao longo de sua história.

No segundo capítulo, intitulado "A mulher na literatura", tratamos de fazer um apanhado do contexto da ficção de Nélida Piñon no que se refere aos estudos empreendidos pela crítica feminista, de tecer algumas

[8] Tomamos a definição de tais conceitos de Riedel (1979). A autora se baseia em Gilles (1969).

considerações acerca da narrativa de autoria feminina no Brasil, bem como sobre o modo como Nélida Piñon se posiciona frente à questão "mulher e literatura".

No terceiro, ocupamo-nos ainda da escritora: "Um passeio pela narrativa de Nélida Piñon". O objetivo foi obtermos uma visão panorâmica de sua obra, de seu estilo, sobretudo no que se refere à questão da representação da mulher. Nesta tarefa, tomamos como apoio a bibliografia já existente sobre a escritora, desde os trabalhos mais demorados, como o de Moniz (1993), até outros de menor fôlego, além de entrevistas por ela concedidas, publicadas em jornais e revistas ou exibidas na televisão.

No quarto capítulo, intitulado "A construção da personagem feminina em *A república dos sonhos*", debruçamo-nos sobre as personagens femininas do romance em estudo, cujas trajetórias foram analisadas visando o desnudamento do modo como Nélida Piñon representou aí a mulher, ou seja, de sua concepção de mulher aplicada à obra. Por questão de clareza, optamos por fazer o estudo de cada uma das personagens separadamente. Deste modo, o capítulo foi subdividido em 4 itens, cada um correspondendo a uma personagem ou a um grupo de personagens identificadas por elementos que de alguma forma as unem.

O quinto capítulo, a que chamamos "A emancipação feminina através da representação", consiste numa síntese interpretativa, à luz da crítica feminista, dos resultados obtidos no capítulo quarto, quando da análise da trajetória das personagens femininas do romance. Trata-se de discutir a representação literária da mulher construída por Nélida Piñon, ou, mais

precisamente, quais as implicações que tal modo de construção traz para o universo da obra.

Por fim, nas "Considerações finais", empreendemos uma breve avaliação do trabalho realizado.

I. O PERCURSO HISTÓRICO DA MULHER

1. A origem da opressão feminina

Muitos são os trabalhos que têm tomado como objeto de discussão a questão da origem, ou das origens da opressão feminina, seja na área acadêmica, filosófica ou política. A questão essencial gira em torno da necessidade de se detectar os mecanismos históricos que fizeram da mulher um ser subordinado ao homem em épocas e sociedades diversas e, de outro lado, as razões pelas quais somente nos séculos XIX e XX este estado de coisas começa a se transformar.

Tomando como base alguns destes trabalhos, passaremos a elencar, nas páginas que seguem, algumas das teses mais comuns acerca deste tema. O objetivo é fazer emergir um referencial que possa iluminar as discussões que constituirão os capítulos subseqüentes.

O clássico *A origem da família, da propriedade privada e do Estado,* de Friedrich Engels (1987), que retoma e amplia a análise materialista da história realizada pelo antropólogo evolucionista Lewis H. Morgan (1963), é tomado como referência em muitos trabalhos sobre o tema da opressão feminina, embora seja, muitas vezes, lido criticamente em função dos mais de cem anos de

investigações e descobertas que sucederam à sua primeira edição. De qualquer modo, Engels é o principal pensador do século XIX a analisar o assunto.

As considerações do filósofo estão sedimentadas no seguinte esquema da evolução humana no que se refere aos modos de produção: comunidade primitiva, escravagismo, feudalismo, capitalismo, socialismo e comunismo. Desse modo, a história era vista como um processo unilinear que partia da sociedade sem classes para a sociedade de classes, retornando à sociedade sem classes. Tal esquema, a partir da década de 60, passa a ser questionado em função de não contemplar outros tipos de modo de produção diferentes daqueles, e, de outro lado, por tomar o modelo de desenvolvimento dos países europeus como universalmente válido.

Tomando este esquema como norteador de suas reflexões, Engels relaciona a opressão feminina com o aumento da riqueza (produção maior que as necessidades do produtor) e do conseqüente estabelecimento da propriedade privada dos meios de produção. É nessa fase do desenvolvimento social que nasceram a divisão do trabalho e a troca entre indivíduos. É nessa fase, também, que se descobriu que a força de trabalho do homem poderia se transformar em objeto de troca e consumo se ele se transformasse em escravo: "mal os homens tinham descoberto a troca e começaram logo a ser trocados, eles próprios." (Engels, 1987, p. 198)

À medida que as riquezas iam aumentando, aumentava a importância do homem em relação à mulher, cuja atuação foi sendo, aos poucos, reduzida ao âmbito do privado, para que ela pudesse fornecer o maior número

possível de filhos para arar e defender a terra. Para Engels, portanto, a competição em função das mulheres (geradoras da força de trabalho), dos excedentes e da propriedade foi gradativamente instaurando a supremacia masculina.

O fato de a mulher ter sido transformada em objeto de troca para fazer e consolidar alianças entre os homens contribuiu para a cristalização desse estado de coisas. É que as famílias, que antes eram constituídas por grupos[9], passam a ser formadas por pares e começa-se a exigir a máxima fidelidade da mulher: junto com a verdadeira mãe, a nova forma de família colocava o verdadeiro pai[10]. Este novo modo de organização familiar pauta-se na proibição do matrimônio entre consangüíneos, o que foi realizado gradativamente[11], numa espécie de seleção natural, segundo o filósofo.

O resultado disso foi a abolição das sociedades matrilineares, que previam a filiação feminina e o direito hereditário materno[12]. Este estágio da evolução humana coincide com o surgimento da família patriarcal, caracterizada pela organização de certo número de indivíduos, livres e não livres, numa família submetida ao poder paterno de seu chefe. Como coloca Engels,

---

[9] Forma de família que originariamente previa o casamento entre consangüíneos; com o tempo foi havendo progressos: pais e filhos foram excluídos das relações sexuais recíprocas, seguidos dos irmãos, depois dos parentes distantes.

[10] Em todas as formas de família por grupos não se pode saber quem é o pai com certeza, mas sabe-se quem é a mãe. Em função disso, a descendência só pode ser estabelecida do lado materno; daí apenas se reconhecer a linhagem feminina. As teses que sustentavam a existência passada do matriarcado, que, hoje se sabe, nunca existiu, eram baseadas nessas sociedades matrilineares.

[11] Segundo Morgan, a partir de um estado primitivo de promiscuidade, formaram-se, bem cedo e sucessivamente as famílias: 1) consangüínea; 2) punaluana; 3) sindiásmica; 4) monogâmica.

[12] Nas sociedades matrilineares, a morte do homem implicava a herança de sua autoridade e de seus bens pelo filho de sua irmã e não pelo próprio filho.

unesp

> o desmoronamento do direito materno foi a grande derrota histórica do sexo feminino em todo o mundo. O homem apoderou-se também da direção da casa: a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução. (Engels, 1987, p. 61)

Esta tese de Engels, da origem da opressão feminina, é complementada com algumas reflexões suas acerca da produção: na sociedade primitiva (estágios iniciais da cultura) a mulher era livre e ocupava o primeiro lugar na hierarquia doméstica, porque participava da produção social. A direção da unidade doméstica possuía um caráter público, de necessidade social. Depois, com o surgimento da família patriarcal, tal incumbência tornou-se assunto privado. Tendo sido excluída da produção social, a mulher torna-se serva do marido na família privatizada.

> A mesma causa que havia assegurado à mulher sua anterior supremacia na casa — a exclusividade no trato dos problemas domésticos — assegurava agora a preponderância do homem no lar: o trabalho doméstico da mulher perdia agora sua importância, comparado com o trabalho produtivo do homem; este trabalho passou a ser tudo; aquele, uma insignificante contribuição. (Engels, 1987, p. 182)

Ainda baseado no referido esquema da evolução humana, que aponta para a sociedade sem classes, depois para a sociedade dividida em classes e, por fim, para o retorno à sociedade sem classes, Engels atrela a possibilidade da

emancipação feminina ao retorno da mulher ao trabalho produtivo social, condição esta que seria, inevitavelmente, segundo ele, alcançada com a grande indústria moderna, que não só permitiria o trabalho feminino mas também o exigiria, tendendo a transformar o trabalho doméstico privado em uma indústria pública. Seria o retorno à sociedade sem classes. Estas, da sua ótica situada no topo do século XIX, iriam "desaparecer, e de maneira tão inevitável como no passado surgiram".

Do ponto de vista de Engels, portanto, a dominação do homem sobre a mulher não consiste, absolutamente, em uma questão natural, mas em uma construção social, consolidada a partir da divisão sexual do trabalho.

Do mesmo modo que *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, de Engels, consistiu no ponto de partida de diversos estudos calcados nas idéias do marxismo clássico acerca da origem da opressão feminina, a obra *As estruturas elementares do parentesco*, do antropólogo Claude Lévi-Strauss, cuja primeira edição data de 1947, também foi, e talvez ainda seja, um referencial bastante considerado nas discussões do tema. No entanto, o direcionamento que ele confere às suas discussões é outro: a dominação do homem sobre a mulher teria acontecido naturalmente, desde os primórdios da espécie, paralelamente ao processo de aquisição da cultura.

Lido a partir dessa perspectiva, o ponto essencial do volume é a teoria da proibição do incesto. O modo como foi estabelecida tal proibição, assim como as causas dessa proibição, são perguntas a que a Antropologia, a Biologia, a Sociologia, a Etnografia, a Psicologia, entre outras matérias, vinham procurando

responder, até então sem muito sucesso: fenômeno psicológico ou fisiológico de caráter instintivo? Uma regra social? Ou ambas as coisas (natureza e cultura)?

O que mais intriga em relação à proibição do incesto é o fato de ela consistir em uma regra universal. O universal pertence ao domínio da natureza, e aquilo que é regulado por normas pertence ao domínio da cultura. Dessa forma, seria lógico que a norma e a universalidade fossem tomados como critérios para se distinguir os elementos naturais dos culturais. No entanto, a proibição do incesto possui ambos os critérios, daí a dificuldade em explicá-la.

Lévi-strauss a interpreta a partir desse seu caráter dual:

> a proibição do incesto não é nem puramente de origem cultural nem puramente de origem natural, e também não é uma dosagem de elementos variados tomados de empréstimo parcialmente à natureza e parcialmente à cultura. **Constitui o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza à cultura.** (Lévi-Strauss, 1976, p. 62, grifo nosso)

Assim, a passagem da natureza à cultura ter-se-ia realizado através da normatização da vida sexual. Tal normatização tem como conseqüência lógica a exogamia e, portanto, as trocas matrimoniais de uma família para outra; trata-se da criação das "estruturas elementares" que ordenam as sociedades. Não podendo casar com suas mães e irmãs, os homens, ainda nas sociedades primitivas,

passaram a estabelecer alianças com outros homens, de outros grupos, a partir das quais eles obtêm mães e irmãs em troca das suas. Trata-se, enfim, de trocar mulheres à semelhança do que se fazia com mensagens, bens, serviços, etc.

Para Lévi-Strauss, portanto, o fato de as mulheres terem sido transformadas em objetos de troca, ou seja, em seres oprimidos em função do cerceamento da própria individualidade, acaba por consistir em uma conseqüência natural de uma regra universal que, ao ser instituída, passou a diferenciar essencialmente o homem dos outros animais, tornando-o cultural: a proibição do incesto. No entanto, o antropólogo não encontra explicação para o fato de não terem sido as mulheres que trocassem os homens, ao invés de serem elas trocadas.

Tomando como ponto de partida esta teoria de Lévi-Strauss, a antropóloga Jeni Vaitsman, na década de 80, se manifesta sobre o fato feminino no artigo "Biologia e história (ou por que a igualdade é possível)" (1989), de modo a relativizar a tese de Engels sobre a opressão feminina e a endossá-la e complementá-la, arriscando uma explicação para o fato de terem sido as mulheres transformadas em objeto de troca e não os homens.

Sua tese consiste em afirmar que a origem da dominação masculina, e conseqüentemente da opressão feminina, remonta ao momento da criação da cultura, em que as mulheres começam a se transformar em objeto de troca, tendo em vista a proibição do incesto; e, de outro lado, os homens começam a adquirir o direito e o poder de trocá-las.

Para explicar a origem desse "direito" e desse "poder" (e é aqui que seu estudo complementa o de Lévi-Strauss), a autora rasteia as condições

históricas e sociais das sociedades pré-culturais, através da análise das relações concretas que homens e mulheres estabeleciam entre si e com a natureza. Isso porque ela entende que as mulheres não se transformaram em objetos de troca porque os homens assim o decidiram, mas sim em função da conseqüência de certas condições estruturais, cujos mecanismos independem da vontade ou da consciência que os sujeitos reais possuem a seu respeito. Fatores como a força de trabalho, fundamental no processo social de produção, e a qualidade de procriadora da mulher, entendidos enquanto condições comuns a todas as sociedades pré-capitalistas, são tomados pela autora como geradores da subjugação da mulher.

As mulheres são força de trabalho e, ao mesmo tempo, reprodutoras biológicas da força de trabalho, isto é, do elemento fundamental da estrutura econômica da maioria das sociedades. O controle desse elemento e das condições de sua reprodução está diretamente ligado ao controle do poder.

O fato de a mulher procriar implica certas conseqüências sociais: de um lado, ela amamenta, o que necessariamente provoca uma ligação sua mais estreita com o filho; de outro, ela sofre uma limitação em sua capacidade de mobilidade nos períodos pré e pós-natal. Daí serem encarregadas de tarefas que não exijam deslocamento espacial em relação à moradia.

É citado como exemplo o fato de, em sociedades como a dos caçadores-coletores, ou naquelas em que a guerra é parte integrante do modo de produção, entre outras, a mobilidade ser condição fundamental de sobrevivência. A

unesp

procriação, nesse sentido, consiste em uma desvantagem para a mulher, visto que interfere no modo como os dois sexos dividem as tarefas. Segundo Vaitsman,

> a mulher não é considerada superior porque reproduz a vida; pelo contrário, torna-se inferior porque nestas condições sociais a reprodução da vida é uma desvantagem para o controle último do processo de produção e de dominação. É esta a lógica que está por trás do fato de que quando os grupos têm necessidade de estabelecer alianças e se reproduzir, ou se reproduzir estabelecendo alianças — e recriar a cultura — os homens, enquanto representantes do grupo, as troquem entre si. A diferença biológica entre homem e mulher se transforma numa diferença social e numa diferença cultural. (Vaitsman, 1989, p. 35)

Em vista disso é que a autora relativiza a tese de Engels em relação à opressão feminina: o desenvolvimento da agricultura e da riqueza, ao invés de ter originado a opressão feminina, na verdade veio reestruturá-la sob novas formas; a subordinação da mulher foi nascendo, paralelamente ao nascimento da cultura, através da proibição do incesto e, conseqüentemente, através da troca de mulheres, as quais foram "escolhidas" para a viabilização desse intercâmbio, em função de sua natureza biológica.

unesp

Apesar de analisar a opressão da mulher como um fato natural, já que alia a teoria do parentesco de Lévi-Strauss às limitações da mulher enquanto procriadora, a estudiosa defende a viabilidade da igualdade de direitos entre os sexos. É que, contrariando a idéia de imutabilidade que as leis naturais encerram em si, a questão da subjugação feminina tem sido mediada pela história: o desenvolvimento do capitalismo, a elevação do nível educacional e de informação das massas e a urbanização têm consistido em fatores que estão, progressivamente, legitimando a participação das mulheres nos espaços que, antes, eram reservados aos homens. Ao lado disso, o desenvolvimento da ciência, e conseqüentemente das técnicas de controle da fertilidade, viabilizou-lhes a capacidade de controlar sua natureza biológica. O resultado foi o afloramento crescente da consciência feminista e a luta pela ampliação dos direitos femininos e de cidadania.

No entanto, estudos como este, calcados nas teorias dos primeiros antropólogos, vêm sendo exaustivamente questionados nos últimos anos. É que, além de não darem conta de explicar essa "fatalidade histórica", que teria colocado aleatoriamente a mulher como o objeto a ser trocado nas alianças entre os grupos, ou tentam fazê-lo, tomando como argumento a questão biológica, desconsideram o fato de que os primeiros grupos de seres humanos eram matrilocais, e suas descendências, matrilineares e não-patriarcais. Ancorados na constatação da existência desse período inicial (mensurável não em anos ou séculos, mas em milênios), em que não havia ainda a dominação masculina, não mais se tem aceitado o entendimento da opressão feminina como um fato natural intrínseco à natureza humana; a tendência dos estudos contemporâneos é reunir

unesp

dados capazes de explicá-la enquanto construção. E construção não apenas entendida do lugar de onde fala Engels, qual seja, o da opressão como resultado dos excedentes, do lucro e do conseqüente poder, mas construção a partir de um amplo conjunto de fatores que inclui estes, conforme veremos.

É tendo esta observação como meta que grupos de cientistas vêm estudando nos últimos anos o comportamento dos animais, no que se refere à questão macho/fêmea. Isso porque o modo de convivência entre os sexos no mundo animal, tal qual era conhecido até muito pouco tempo atrás (o macho como elemento dominador e a fêmea como ser dominado e subjugado) é tomado pelo pensamento convencional como argumento para legitimar a dominação masculina enquanto uma criação da natureza.

Em função disso, inúmeros exemplos do comportamento animal, baseados em pesquisas recentes, que apontam para uma realidade diferente desta, são usados pelos estudiosos para fazer cair por terra tais mitos. A organização da sociedade humana tal qual se apresenta — hierárquica, coercitiva e competitiva — não encontra ecos nas outras espécies animais. Esta constatação reforça a tese da opressão feminina construída culturalmente, sem o respaldo e a implacabilidade das leis da natureza.

As referidas pesquisas têm mostrado que a agressividade não é uma característica intrínseca ao gênero masculino das demais espécies animais, nem a dominação, nem a opressão, nem a iniciativa sexual. Ser maior e mais forte não implica necessariamente poder e violência. Estes atributos podem variar de espécie para espécie e também entre os sexos, de acordo com a ocasião. As fêmeas

unesp

podem ser mais ferozes que os machos em algumas situações; ao defenderem os filhotes, por exemplo. Os machos, por sua vez, podem ser mais ferozes que as fêmeas ao defenderem um território; contudo, as variações são comuns. No âmbito sexual, o comportamento não-violento é padrão na maioria das espécies. Além disso, ao invés de os bandos de animais se reunirem em torno de um macho dominante que escraviza os outros e se apropria das fêmeas, como prevê o pensamento convencional, possuem uma natureza matricêntrica e matrilocal: os filhotes permanecem junto à mãe e o macho segue a fêmea, habitando a localidade em que ela habita.

Considerando que, provavelmente, os primeiros hominídeos, os chamados "homens das cavernas", eram semelhantes aos gorilas e chipanzés (o estudo de seus fósseis o atestam), a idéia corrente que se tem deles como predadores brutais, batendo-se entre si com clavas e arrastando as mulheres pelos cabelos, parece não proceder. A tese mais aceitável é a de que eles eram pacíficos e altruístas como os chipanzés. As mães passavam a maior parte do tempo ao lado dos filhos, em função de sua fragilidade, e ambos os sexos repartiam os frutos da coleta e da caça entre si.

Baseada nos referidos estudos arqueológicos, além daqueles outros que mencionamos em relação às demais espécies animais, Rose Marie Muraro no seu *A mulher no terceiro milênio*, volume em que traça a história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro, afirma que "o núcleo das primeiras sociedades humanas deve ter sido um conjunto de mães com seus filhos, acompanhadas de outras mães, seus irmãos e outros machos que se

agregassem ao grupo" (Muraro, 1997, p. 23). Nesta ordem de idéias, trabalhos como o de Lévi-Strauss que, como dissemos, defendem a tese da troca de mulheres pelos homens, entre si, na busca de alimento, território e/ou segurança, desde o início da espécie, reduz-se, hoje, segundo ela, a uma mera projeção machista e patriarcal de nossas origens. O mesmo acontece com o mito de Freud da horda primitiva, desenvolvido em *Totem e tabu*, em que ele vislumbra o macho dominante matando os filhos e se apropriando de todas as fêmeas até que os irmãos se revoltam, matam e comem o pai, apropriando-se das mesmas fêmeas.

Para Muraro, a glória da dominação extrema do homem foi deixada para a era do *Homo sapiens* e para a futura civilização. Ela foi construída, portanto, num período bastante avançado da história da humanidade. O período que vai de quatro milhões de anos até cerca de cem a trinta mil anos a.C. parece ter sido marcado pela harmonia entre os sexos:

> Não há vestígios de armas que fossem empregadas pelos seres humanos entre si, nem sinais de grupos inteiros que tivessem sido exterminados por outros de sua espécie. As primeiras formas de humanidade, em vez de terem sido selvagens e cruéis, hordas de machos rebeldes contra um pai tirano e violadores de mulheres, que trocavam estas mesmas mulheres entre si como mercadorias, não passam do fruto do imaginário patriarcal. Este tipo de sociedade primitiva provavelmente nunca existiu. Os

> coletores/caçadores parecem ter vivido em sociedades fluidas, harmoniosas e igualitárias. (Muraro, 1997, p. 27)

Para a estudiosa, a dialética da opressão feminina e dominação masculina foi tornando-se uma realidade de maneira lenta e gradual, na medida em que os homens, nas sociedades primitivas, foram progressivamente exercendo o controle sobre a natureza. A divisão do trabalho entre os sexos parece ter influenciado nisso: sendo as mulheres responsáveis pelos filhos e, por extensão, pelo grupo inteiro, restava-lhes menos tempo que aos homens. Eles eram responsáveis pela caça, pesca e limpeza das terras aráveis. O tempo restante era dedicado ao desenvolvimento de armas e cultos específicos para o sexo masculino.

Assim, os homens foram aos poucos aumentando a distância entre sua espécie e a natureza. Conseqüentemente foi surgindo uma inimizade entre ambos. A harmonia aí existente foi definitivamente rompida com as primeiras culturas (secas, inundações, etc. haviam que ser exorcizadas). Paralelamente a esta conquista, é arrolada uma outra: a descoberta do papel masculino na procriação. O macho assume então o controle da sexualidade das mulheres e o poder sobre elas, do mesmo modo que o fez em relação à natureza. Do conceito de controle nasce o conceito de transcendência. Surgem os mitos sobre um deus todo-poderoso e transcendente: "a grande mãe imanente é substituída pelo deus transcendente e controlador" (Muraro, 1997, p. 64). Eles dominam o sagrado e detêm o poder; elas tornam-se marginalizadas em ambas as instâncias.



Ao lado da aquisição dessas noções de controle e transcendência, Muraro menciona a aquisição da noção de moralidade, outra forma de controle. Trata-se, na verdade, de uma dupla moral. Os senhores adquirem o poder de exigir a honestidade do dominado e a capacidade de infringir regras sem punição nem culpa. Está instaurado o reverso dos princípios que regulavam o matricentrismo.

Ela faz referência, também, ao medo que as sociedades patriarcais nutrem em relação à mulher, concretizado nos tabus relacionados à menstruação, nudez e parto. Daí controlarem-nas através das leis e da institucionalização (ordens abstratas derivadas da palavra). Daí, também, transformarem em relações de poder os laços afetivos antes existentes entre homens e mulheres, entre mães e filhos, e entre as próprias mulheres.

A partir desse medo da força genesíaca da mulher, no decorrer dos séculos e milênios foi-se formando

> uma identidade masculina baseada na maior capacidade intelectual dos machos em relação à mulher para controlar a natureza e inventar novas tecnologias, na sua maior força física, para prover alimentos e defesa para os grupos, na sua maior agressividade para vencer as guerras. (Muraro, 1997, p. 66-7)

Daí o domínio público ter sido destinado ao princípio masculino, e o feminino, marginalizado, ter se limitado ao domínio da casa, do privado, da reprodução.

Nesta mesma linha de pensamento que toma a opressão feminina como um fato culturalmente construído está o trabalho de Maria de Fátima G. Moreira Tálamo. Ela dedica uma parte de sua tese de doutorado — *Palavra oculta: as relações da mulher com a linguagem* (1989) — para discutir alguns dos modos de codificação da diferença sexual. Trata-se de uma incursão pela trajetória global da mulher no mundo, em que a autora reconstrói o modo como se organizaram certas relações de significação que, embora pareçam inocentes e naturais, ocultam uma complexa história da elaboração do sentido, em que a diferença sexual sustenta-se num conjunto de noções e de leis que reduz a função feminina à reprodução, apontando para a incapacidade da mulher de organizar e gerir o mundo. A oposição macho/fêmea se transforma em distinção, na cultura. O enfoque de suas considerações, portanto, repousa sobre uma base diferente daquela de Lévi-Strauss, referida no início de nossas considerações, a qual interpreta a diferença original como desigualdade inquestionável.

Para refletir sobre a organização dos papéis sexuais, a estudiosa toma como ponto de partida as considerações de Elizabete Badinter (1986). Ela defende a idéia de que o fenômeno da complementaridade dos sexos é exclusivamente humano: as transformações ocorridas no processo de humanização marcaram profundamente a relação entre os sexos.

A bipedia, a primeira e, talvez, a mais importante dessas transformações, ocorrida provavelmente na fase inferior do estado selvagem



(segundo a classificação de Morgan[13]), limitou a autonomia da mulher. Ela passou a ter partos difíceis e mortais, às vezes prematuros, exigindo cuidados suplementares para os filhos, durante meses, até anos. A esta desigualdade natural entre os sexos sobrepunha-se uma relação de complementaridade: a mulher fazia a coleta de alimentos (lar fixo e convívio com os filhos/ imobilidade); o homem dedicava-se à caça (liberdade de ir e vir/ mobilidade). A troca de vegetais por carne parece ter sido o primeiro contrato entre os sexos.

A despeito de não existirem provas da existência desse período e do processo de humanização da maneira descrita, Tálamo (1989) acredita em uma divisão original de tarefas que não implicava a submissão da mulher.

Num segundo momento, a autora descreve um período marcado não só pela ausência de discriminação em relação à mulher, mas pelo seu prestígio — período da Grande-Deusa, para alguns; tempo da divindade feminina, para outros.

Nesse estágio da evolução humana, a coleta de alimentos praticada pela mulher evolui para o cultivo da planta, fato que contribuiu para a implantação da vida sedentária, da residência fixa. Em função disso, o homem-caçador evolui para o homem-pastor. O âmbito destas transformações é feminino (maternidade e obrigações para com os filhos), daí o referido prestígio. Vêm atestá-lo as esculturas e as representações de personagens femininas da época,

[13] Estado selvagem (fases inferior, média e superior), em que há a apropriação de produtos da natureza; barbárie (fases inferior, média e superior), marcada pela domesticação e criação de animais, pelo desenvolvimento da agricultura e, conseqüentemente, pelo aparecimento da propriedade privada; civilização, que se caracteriza pela invenção da escrita, pelo surgimento da indústria propriamente dita e da arte.

unesp

como as mulheres sem rosto datadas do paleolítico, a "Vênus de Willendorf" e a "Vênus de Savinho", caracterizadas pelos grandes seios, ventre e nádegas enormes, de modo a expressar os elementos mágicos associados à mulher: a fecundidade e a maternidade, relacionadas à fertilidade da terra, que a tornam símbolo de prosperidade.

Este seria o período das sociedades matrilineares, descrito por Engels, que expressava o direito materno ou a filiação feminina.

Tálamo (1989) relaciona em seu trabalho um terceiro momento (entre o IV e o fim do II milênio a.C.) em que um fato novo vem modificar este estado de coisas, atribuindo novo enfoque à divisão sexual do trabalho: a descoberta do arado.

Com a invenção do arado, surge a agricultura masculina, a qual supera a feminina em termos de eficiência. Ao lado disso, o homem, nesse momento de sua história, já teria percebido, dada a analogia fertilidade-fecundidade, que também participava do processo da procriação. Surge, então, a noção de casal, que originariamente consistia na idéia de que era preciso haver dois para procriar e produzir alimentos.

Tal noção, todavia, marcada inicialmente pela idéia do trabalho em conjunto e da reprodução em conjunto, passa a implicar o prestígio masculino: o homem dominava a terra, arando-a e fertilizando-a (do mesmo modo que fertilizava a mulher no processo da reprodução). O arado, então, se impõe como instrumento de transformação da relação entre os sexos; sua valorização supõe uma hierarquia, que marca a diferença das atividades do homem no espaço

feminino. Ao se apossar do solo, o homem inaugura a fase da subordinação feminina. De agricultora, a mulher passa a fabricar cerâmica para armazenar os produtos produzidos pelo homem.

A idéia do compartilhar, ou seja, da complementaridade, da atividade conjunta e coordenada, transmitida pela noção de casal não se concretiza na prática: o que se verifica é a reorganização dos espaços sob a ótica produtiva masculina, uma hierarquização paulatina das funções de sexo, que resulta na diminuição do prestígio feminino e no crescente prestígio masculino.

Seguem as implicações advindas a partir dessa nova realidade:

- a noção de propriedade privada é estabelecida;
- a mulher assume valor de troca;
- o homem se transforma em guerreiro, em função do desejo de expandir territórios;
- o homem reconquista o prestígio do caçador;
- reaparece a oposição fixo/móvel;
- consolida-se o prestígio e o poder do homem-proprietário-guerreiro.

Em vista desse quadro, a autora parece concordar com a tese de Engels, não apenas quando ele afirma que a evolução das relações entre os sexos "consistiu em se tirar cada vez mais às mulheres", mas sobretudo quando ele atrela a dominação masculina à produção e ao poder daí advindo.

Com base nestas discussões, ela conclui que a diferença natural deixa de ser um fato empírico para se tornar significação, quando é incorporada ao

domínio cultural. Sendo assim, a diferença natural não tem, necessariamente, relação com a diferença social.

Na opinião da historiadora cultural Riane Eisler (1996), a mulher tem sido, nos últimos milhares de anos, um ser diminuído e subjugado, moldado segundo os interesses sociais, políticos e religiosos de cada época. Segundo ela, não foi sempre desse jeito: os mitos e os achados arqueológicos indicam um tempo em que a sexualidade da mulher não estava sob o controle do homem, a sucessão se fazia através da linhagem materna e o mérito da criação do mundo cabia a uma divindade feminina. Os mitos da dominação masculina foram gerados em fases da história do planeta marcadas por grandes transformações, em que alguns grupos se sobrepunham a outros via dominação, conquista e, muitas vezes, quase extermínio.

Nesse sentido, ela discorda das opiniões acerca da origem da dominação masculina calcadas na explicação da "descoberta da paternidade", porque se assim o fosse seria preciso que aceitássemos "a idéia de uma humanidade inevitavelmente imperfeita e brutal"; também teria que se ignorar os exemplos da arte pré-histórica que unem as imagens femininas e masculinas, bem como os indícios das sociedades agrícolas (período da Grande Deusa), que criavam animais para complementar o suprimento de alimento e que, obviamente, sabiam que ambos os sexos desempenham papéis na procriação. Do mesmo modo, ela descarta as explicações sociobiológicas e estruturalistas, ainda hoje ensinadas nas universidades ocidentais, que propõem que sistemas sociais mais avançados requerem necessariamente hierarquias de dominação. Esta é a visão socialista disseminada por Engels, como vimos, para quem "a primeira oposição de classes

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

na história coincide com o antagonismo entre homem e mulher". Segundo ela, as próprias feministas, por vezes, caem nessa armadilha: a filósofa francesa Simone de Beauvoir declara em *O segundo sexo* (1980), publicado em 1949, que "a desvalorização da mulher representa um estágio necessário na história da humanidade", já que a civilização tinha que progredir.

Visando desmontar o modo de construção dessa nova realidade nas relações humanas, de modo a se afastar das explicações acima mencionadas, ela principia suas considerações elencando três descobertas-chave acerca da nossa pré-história: a primeira é que as novas descobertas arqueológicas e as reinterpretações das antigas apontam para sociedades pré-históricas pacíficas. Há poucos sinais de destruição por guerras e de fortificações; na arte, não existem cenas de homens violando mulheres ou matando-se entre si, nem de heróis violentos obcecados em assassinar monstros, tampouco indicações de crenças de que o mal, as trevas, o corpo, a mulher e a natureza devam ser conquistados.

A segunda descoberta é a de que não existiam, como se vinha afirmando, grandes injustiças nestas civilizações. O tamanho e o conteúdo das casas, bem como os adornos funerários sugerem uma estrutura social relativamente igualitária; as diferenças não eram extremas.

A terceira, fundamental para o nosso tema, é a de que não há nenhuma evidência de que as mulheres fossem subordinadas aos homens. Há indícios de que elas se especializavam em alguns dos ofícios mais importantes da época, como a cerâmica, o tear, a criação de artefatos e artes rituais. Além disso, ocupavam posições religiosas importantes.

unesp

Escavações arqueológicas que vêm sendo realizadas na Europa e no Oriente Médio demonstram que no período entre vinte e cinco e cinco mil anos atrás existiam numerosas sociedades de base agrícola, situadas no hemisfério norte, ligadas aos ciclos da natureza (nascimento, crescimento, morte e regeneração) e regidas por deusas mulheres. A divindade atribuída à mulher decorria do fato de a figura feminina ser representante destes ciclos, encerrar em si os mistérios da reprodução, de ser, enfim, a fonte da vida. A mulher era venerada como ponto de contato entre o humano e o divino. Assim o atestam as onipresentes estatuetas femininas. Do mesmo modo, a visão do parto como sagrado é exaustivamente retratada nos frisos e nas pinturas neolíticas de Deusas dando à luz. Trata-se do período da Grande-Deusa ou do prestígio feminino descrito por Tálamo.

Apesar de as divindades desses povos serem representadas por deusas/mulheres, portanto, de as mulheres desempenharem papéis religiosos mais importantes que os dos homens, estas sociedades eram baseadas na parceria, e não na dominação feminina. Uma das evidências disso é que homens e mulheres de suposto prestígio tinham funerais de honra, independentemente do sexo a que pertenciam.

Eisler relata, todavia, que por volta do terceiro milênio a. C. estas relações de parceria entre os sexos foram sendo, aos poucos, substituídas por outros padrões. O testemunho arqueológico informa sinais da mudança da organização matrilinear para a patrilinear, o desaparecimento das tradições milenares da cerâmica pintada e entalhada, dos templos e das estatuetas femininas, além da crescente evidência da guerra. Gradativamente eram destruídas, ou

unesp

conquistadas, "as culturas em que as mulheres (e os valores 'femininos') não haviam sido subordinadas e desprezadas, ou se tornavam sociedades em que a guerra 'heróica' e o governo, pela força e pelo medo de uma pequena elite masculina (com deuses de guerra e do trovão), passaram a ser a norma". (Eisler, 1996, p. 123)

Segundo Eisler, isto teria se dado em função de o norte europeu ter sido, aos poucos, invadido por povos indo-europeus vindos do sul da Europa e do Oriente Médio que traziam consigo uma tradição de deuses e de armas, sangue e morte, condizente com a vida nômade que levavam, baseada no abate de animais de grande porte para sobrevivência.

Para explicar a razão da invasão destes povos, bem como o porquê de eles terem desenvolvido o modelo de dominação, a estudiosa toma como ponto de partida os estudos do geógrafo James DeMeo. Para ele, estes povos invasores teriam vindo da região que abrange desde as margens orientais do Mar Cáspio até o sudeste da Ásia, assolada por mudanças drásticas do clima, que teriam inviabilizado a agricultura, tornando o modo de vida pastoral e nômade a única possibilidade de sobrevivência.

Tais mudanças foram as molas propulsoras de uma série de eventos, como a fome, o caos social, o abandono da terra e a migração em massa. A dominação e a violência que caracterizam estes povos, e que redundaram na modificação da organização social e sexual que prevalecia na evolução cultural humana, consistem no resultado das experiências traumáticas advindas dessa situação.



Eisler, na tentativa de "juntar as peças do quebra-cabeça das origens dominadoras", acrescenta a esta teoria ambiental de DeMeo dois outros fatores: o primeiro diz respeito a um forte elemento tecnológico e econômico. O pastoralismo nômade tende a causar aridez, já que destrói progressivamente a natureza sem provisão para regeneração. Isso implica um modo de vida marcado pela tendência a competições violentas por água e terra entre grupos vizinhos de pastores. O segundo consiste no fato de o pastoralismo contar, essencialmente, com a escravidão de seres vivos: os pastores domesticam os animais até a idade adulta para matá-los e comê-los. Este modo de vida, para Eisler, facilita a instauração do que a Psicanálise chama de "couraça psicológica", ou seja, a insensibilização das emoções positivas, delicadas, até mesmo o vício da dor e que DeMeo acredita ter caracterizado a origem das sociedades de dominação. Além disso, quando se habitua a viver de animais escravizados, acostuma-se mais facilmente a encarar a escravidão de seres humanos como admissível.

No entanto, para a estudiosa, isso não implica dizer que o pastoralismo leve, inevitavelmente, à escravidão (o povo agricultor também possuía escravos). O que ela pretende é detectar as origens dessa instituição. Até porque, ela acredita que a dependência da criação, a escravização e o abate de animais como fonte única de subsistência "pode servir como parte do fundamento psicológico para a visão da mulher (primeiro os animais, depois, as mulheres) como meramente procriadora ou tecnologia sexual para reprodução ...". (Eisler, 1996, p. 130)

O fato é que estes povos pastores e nômades, ao longo de alguns milênios, impuseram seus deuses, destruíram templos e a base de parceria existente. As deusas mulheres passaram a ocupar uma posição de inferioridade em relação aos deuses masculinos. O corpo feminino transformou-se em propriedade particular do homem. Criaram-se leis para regular as atitudes e o comportamento da mulher. Das religiões surgidas no Oriente Médio (Judaísmo, Islamismo e Cristianismo) derivaram códigos morais e, depois, legais, que prevêem o controle da mulher, de seu corpo, de suas ações, etc.

O que há de mais revolucionário entre as contribuições dos cientistas que têm se dedicado à revisão da história da humanidade é a perspectiva de que é possível mudar. De que o fato de homem e mulher ocuparem posições opostas não é uma fatalidade da natureza, mas uma construção, ou invenção, social, com vistas ao cumprimento de certos objetivos políticos de determinadas épocas. Na medida em que se descobre a fragilidade de tal invenção, vão sendo minadas as teses da inferioridade da mulher e abertas novas perspectivas.

Outro exemplo do que a autora chama de invenção social está nos escritos supostamente neutros, como os da biologia reprodutiva, que se baseia em estereótipos cruciais nas definições do que seja o homem e a mulher. Através de uma linguagem viciada e machista, acabam por exaltar a superioridade masculina e afirmar a inferioridade feminina. As descrições do processo biológico masculino são expressas em termos positivos, e o feminino em termos negativos: o espermatozóide, obstinado, poderoso e potente, vai até o óvulo, uma plastra passiva, para penetrá-lo e dar origem à vida. Desse modo, atribui-se ao óvulo e ao

espermatozóide o mesmo tipo de comportamento que se espera que as mulheres e os homens tenham. No entanto, pesquisas biológicas dos últimos 15 anos constataram que óvulo e espermatozóide são dois elementos igualmente potentes, dotados de mecanismos de reconhecimento e atração mútua, e que atuam com a mesma intensidade para que ocorra a vida. A despeito destas descobertas, a linguagem dos biólogos continua viciada, de modo a promover a perpetuação dos ideais da dominação masculina: "as imagens, modelos e metáforas que empregam para interpretar seus dados (...) influenciam profundamente a sociedade". (Eisler, 1996, p. 373)

A despeito de tais vícios, as ciências sociais e humanas têm provado que o modelo de dominação que conhecemos já não é mais conveniente para o nosso tempo e pode ser revertido. Eisler acredita que os sistemas sociais, que se organizam e se mantêm a si mesmos, são passíveis, em um determinado ponto de bifurcação, de uma transformação radical. Tendo isso em vista, bem como a observação de Marx de que "os humanos fazem a história, mas não sob as circunstâncias que eles próprios escolheram", ela formula a *teoria da transformação cultural,* cujo objetivo foi construir uma estrutura conceitual capaz de ajudar na compreensão do modo como estas circunstâncias podem ser modificadas, com vistas à promoção do desenvolvimento e da realização humana. Esta teoria

> baseia-se na percepção de que nossa evolução temporal foi conformada pelo impacto recíproco dos modelos de dominação e

> de parceria, como duas possibilidades de organização social, e assim como houve na pré-história uma mudança da parceria para a dominação como "pólo de atração" social primordial, agora estamos tentando mudar na direção contrária: da dominação para a parceria. (Eisler, 1996, p. 317)

Além disso, ela pondera que as revoluções tecnológicas, econômicas e sociais que marcaram o começo da era moderna, há mais ou menos 300 anos, abriram as primeiras portas para o ressurgimento da parceria. Sua afirmação está baseada não entre os homens da chamada esfera pública, mas nas relações íntimas: a maneira com que homens se relacionam com mulheres e estes com as crianças está relacionada à consciência de que as mudanças nas relações econômicas, políticas e sociais são possíveis.

Nos nossos dias, as crenças nas instituições firmemente estabelecidas estão sendo contestadas. O momento é de desequilíbrio, de desintegração social e, portanto, favorável a uma transformação social e ideológica. No entanto, a estudiosa chama a atenção para o perigo de o sistema de dominação se reconstituir em formas institucionais e ideológicas aparentemente novas, que agregam alguns elementos de parceria, "continuando a preservar a mesma configuração básica que fornece as recompensas sociais e econômicas para a dominação e conquista, e que idealiza, até mesmo sacraliza, a dor". (Eisler, 1996, p. 229)

unesp

Posições como estas por último referidas, apesar de defenderem teses diferentes em relação às origens da opressão feminina, caminham paralelamente e vão ao encontro daquela defendida pelas estudiosas feministas: todas se negam, veementemente, a atribuir-lhe uma explicação natural; ao contrário, acreditam que suas raízes estejam irremediavelmente presas à cultura, à criação social. Tendo isso em vista, do lugar de que falamos, não importa defendermos uma destas explicações como a mais aceitável, ou a mais verdadeira; importa, antes, o alicerce sobre o qual são construídos estes posicionamentos, qual seja, o da crença no período inicial da humanidade em que não havia, ainda, a dominação masculina sobre a mulher e, conseqüentemente, a crença na possibilidade de retorno a um modo de organização sexual similar a este.

2. Patriarcalismo: a opressão sacralizada no mito

> No princípio era a mãe. O Verbo veio muito depois e iniciou uma nova era: o patriarcado. O Verbo, a Palavra, um símbolo abstrato, uma entidade arbitrária, pode dar vida a qualquer realidade, por mais imaginária e inexistente que seja. E a palavra pode até distorcer o sentido das realidades físicas mais óbvias, tais como o fato de a mãe dar à luz a criança e amamentá-la, e inaugurar a dominação do macho, através da dominação de papéis. (Rose Marie Muraro)

De acordo com a maioria das opiniões arroladas no item anterior, excetuando-se apenas aquelas dos primeiros antropólogos e as baseadas neles, a dominação não é, absolutamente, uma característica natural dos elementos do sexo

masculino, do mesmo modo que é natural o fato de as mulheres parirem seus filhos e amamentá-los. A epígrafe acima sintetiza esta idéia que é, também, a nossa: é o modo patriarcal de ler a realidade, ou seja, a Palavra enquanto fabricante de papéis e de valores, que quer fazer com que entendamos a dominação masculina como um fato natural e biológico.

É nesse sentido que, por meio da Palavra, a maternidade pode ser vista: de um lado, como uma força sagrada nas culturas primitivas, capaz de elevar a mulher a uma posição de prestígio em relação aos demais membros de seu grupo, ou, de outro, como um traço de vulnerabilidade e, conseqüentemente, de inferioridade, na civilização ocidental moderna. Do mesmo modo, o homem pode ser visto como um elemento marginal nas culturas matricêntricas, ou como o macho todo poderoso nas culturas agrárias mais recentes.

Os principais estudos que mencionamos sobre esse tema, apesar de enfocarem momentos e aspectos diferentes da dominação do homem sobre a mulher, atribuindo-lhe, portanto, origens diversas (produção e lucro, controle sobre a natureza, participação masculina no processo de procriação, divisão de tarefas em função da procriação, surgimento da agricultura masculina, alterações climáticas, invasões etc.), giram basicamente em torno da mesma idéia, qual seja a da construção de papéis sexuais, tornados reais paulatinamente através da reincidência da Palavra. Em vista disso, entendemos que os aspectos enfocados com vistas à explicação de tal fenômeno complementam-se entre si, ao invés de se excluírem.

unesp

O fato é que o patriarcalismo tornou-se uma realidade tão bem-sucedida, tão arraigada no inconsciente coletivo que, para muitos, para não dizer a maioria, é impossível pensar as relações humanas de modo que o macho não domine de direito e de fato.

O poder do homem foi aos poucos se tornando absoluto e visível não apenas na vida cotidiana, mas também no mito. Trata-se de sacralizar as novas relações sociais, políticas e econômicas, de modo que a transgressão delas implique culpa e pecado. A dominação masculina é tomada, aí, como necessária, e a mulher, como um ser fraco, de um lado, e maléfico ou venenoso, de outro, cuja submissão é benéfica a todos.

Segundo Rose Marie Muraro, baseada no estudo do mitólogo americano Joseph Campbell, *The masks of God: occidental mythology*, os inúmeros mitos que descrevem épocas em que a mulher era vista como o elemento mais próximo do sagrado foram sendo substituídos por outros, em que os homens detinham o poder.

Campbell divide os mitos ocidentais em quatro tipos que se sucedem: o primeiro refere-se a mitos em que o mundo é criado por uma deusa sem o auxílio de ninguém. A mitologia grega consiste num exemplo clássico desse primeiro tipo: Gaia (a Terra) engendrou o universo sem o auxílio de nenhum elemento masculino. No entanto, também em relação a ela, pode-se verificar, mais tarde, a manifestação da nova realidade que vinha se impondo em relação aos

papéis dos sexos. Falamos da posse do oráculo[14] pelo homem. Apolo (o deus do Sol) o toma à força da criadora primária do universo, matando a serpente Piton, sua filha, encarregada de guardá-lo. Ele se transforma em deus-oráculo, confiscando o saber, de modo a desprezar a lei da mãe e a enunciar a lei do pai. Assim, a substituição da lei materna pela paterna se fez, no mito grego, por meio da autoridade. O oráculo deixa de ser um dom feminino, marcado pela intuição, para transformar-se no discurso racional masculino, baseado no poder. "Nada mais circula entre os sexos. A palavra feminina enigmática silencia". (Tálamo, 1989, p. 26)

No segundo tipo de mito, de acordo com a classificação de Campbell, a deusa criadora do universo é associada a um consorte que a destrona; é o caso da mitologia sumeriana, em que Siduri reinava num jardim de delícias e teve seu lugar usurpado por um deus solar. Os mitos primitivos dos astecas também falam de um mundo perdido, governado pela Mãe Terra até que seus filhos se revoltam contra ela e um deles passa a governar a todos.

No terceiro, o mundo é criado por um deus e por uma deusa juntos: na Índia o mundo é criado por um deus andrógeno; o *yin* e o *yang*, os princípios feminino e masculino, deram origem à mitologia chinesa.

No quarto tipo de mito, um deus masculino cria o mundo sozinho. Esta é a modalidade mais comum a partir do segundo milênio a. C. Segundo Campbell, desde então raramente se registram mitos em que a divindade

---

[14] Originalmente a palavra oráculo era entendida como o saber intuitivo e enigmático da mulher; mais tarde, define-se como a pessoa investida do direito de falar. De acordo com Tálamo, *op. cit.*, essa transformação da palavra na mitologia relaciona-se com a substituição da lei da mãe pela lei

primária seja mulher. São exemplos os mitos medas, persas e, o mais importante, o mito cristão.

Segundo a Bíblia Sagrada, livro do *Gênese*, Javé criou o mundo em sete dias e, depois, criou o homem à sua imagem e semelhança. Trata-se de Adão. Só então, a partir de uma costela dele, criou Eva. A supremacia masculina, portanto, já se faz notar no mecanismo desse processo: enquanto Adão foi criado sem a intervenção da mulher, a criação da mulher se fez por intermédio do homem.

> Javé Deus disse: "Não é bom que o homem esteja sozinho. Vou fazer para ele uma auxiliar que lhe seja semelhante." ... Depois, da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou uma mulher, e apresentou-a para o homem. Então o homem exclamou: "Esta sim é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem!"[15]

De acordo com algumas interpretações deste polêmico texto bíblico, Adão é indiscutivelmente filho de Deus, enquanto Eva o é de forma relativa, ou seja, por extensão a Adão, já que é parte dele. De outro lado, o texto também remete para o fato de a mulher ter sido criada não como uma essência em si, mas para atender às necessidades do homem, complementar-lhe a existência.

Paradoxalmente, esta mesma mulher, criada com a missão de conferir plenitude à existência do homem, acaba por se tornar a causa de todos os

---

do pai.

Paradoxalmente, esta mesma mulher, criada com a missão de conferir plenitude à existência do homem, acaba por se tornar a causa de todos os males que lhe sucederam a partir de então: tendo comido o fruto da árvore do conhecimento, por sugestão dela, ambos foram expulsos do Paraíso; ele teria que ganhar o pão com o suor do rosto, e ela teria que ser submissa a ele e parir na dor.

Em vista disso, mesmo se a tese da harmonia entre os sexos nos estágios iniciais da humanidade, defendida pela etnografia e arqueologia, revelar-se errônea, ou se for posta em dúvida, o período acima referido, pré-lapsoriano, anterior à Queda, em que Adão e Eva viviam em estado edênico, consiste, embora não tenha qualquer comprovação histórica, numa imagem simbólica contundente no imaginário feminino.

Rose Marie Muraro toma o *Gênese* como o texto básico do patriarcado. Nele, além de o homem parir a mulher, de adquirir o direito de dominá-la, do mesmo modo que o faz com a natureza, ele a culpa por sua transgressão à lei do Pai, transgressão que é tida como a origem de todos os males. Antes dela (e isto está no inconsciente da humanidade), a harmonia entre os sexos e a despreocupação em prover o próprio sustento consistiam nas características essenciais da vida humana.

Mais que isso, para a estudiosa, o *Gênese* vem santificar as relações de poder a partir do inconsciente: a dominação do homem pelo homem e do homem sobre a mulher, que são as duas características essenciais do patriarcado, acrescidas da dominação do homem sobre a terra. Quando de sua escritura, as primeiras sociedades agrárias já existiam há milênios, estando,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

portanto, já formadas as estruturas psíquicas do patriarcalismo. O "relato da Queda", então, explicita e, por ser um texto sagrado, santifica as cisões que já estavam no inconsciente coletivo: a cisão dentro do homem entre sexualidade e afeto, conhecimento e emoção; a cisão homem/homem que torna natural a escravidão; a cisão homem/ mulher, essencial porque é a opressão da mulher que torna todas as outras possíveis e a cisão homem/natureza, a base do cultivo da terra. Daí Muraro afirmar que "com o Gênese, o novo sistema tem tudo para funcionar, e até hoje funciona". (1997, p. 74)

3. A desconstrução da opressão feminina a partir de uma perspectiva historicista

O termo **gênero** tem sido usado, desde a década de 70, por estudiosos do fato feminino, para teorizar sobre a problemática da diferença sexual alicerçada em categorias universais herdadas de um contexto cultural prescrito. Dessa forma, o termo **sexo** é abandonado, numa atitude de rejeição ao determinismo biológico nele implícito, o que significa inaugurar uma fase de reavaliação crítica dos estudos até então realizados sobre o tema, além de erigir uma nova história das mulheres.

Falar em gênero, portanto, implica falar no aspecto relacional entre homens e mulheres, ou seja, no modo como as relações entre os sexos se estruturaram ao longo da história: a configuração de nenhum dos dois pode ser compreendida através de estudos que os considere separadamente. A oposição

binária "masculino/feminino", a qual encerra em si significações que remetem à relação de dominação macho/fêmea, entendida como óbvia e natural, é, assim, rejeitada e historicizada, numa tentativa de desconstrução dos valores falocêntricos arraigados na nossa cultura. Trata-se, agora, de falar em masculino e feminino.

Por não considerar a opressão feminina como sendo um fato natural nas relações entre os sexos, mas cultural, os estudos feministas, em consonância com as tendências da historiografia contemporânea, têm pensado o problema da mulher de modo a substituir a abordagem do processo histórico calcada na linearidade evolutiva (previsível, de permanência) por temporalidades múltiplas, focalizando conjunturas provisórias e relativas a seu próprio tempo.

Nesse sentido, os conceitos que prevêem a opressão da mulher através dos tempos (condição feminina, natureza feminina, família, modo de produção, sistema lingüístico, reprodução biológica, etc.) são historicizados, ou seja, nuançados no espaço e relativizados no seu devir temporal, visando transcender definições estáticas e desconstruir categorias abstratas, numa busca do conhecimento histórico concreto. Ao invés de lidar com a confirmação do passado, lida-se com a experiência da mulher em sua concretude. Sobre esta questão, são esclarecedoras as palavras de Silva Dias:

> A abordagem historista e historicizante é profícua justamente porque incorpora as mudanças, aceita a transitoriedade do conhecimento, dos valores culturais em processo de transformação no tempo. Afinal, as próprias relações de gênero a

> que se prendem de imediato os estudos feministas antevêem, no futuro, a transcendência desta dualidade cultural por um pluralismo de nuanças e diferenças multiplicadas. Não há porque considerar a oposição masculino/feminina tal como se apresenta hoje, como uma carga de definições culturais herdadas do passado, como se fossem necessárias e fixas ou inatas. Trabalhar no sentido de vencer estas polaridades, tanto das relações de gênero como de categorias de pensamento, implica lidar com os problemas teóricos de mudança, ruptura e descontinuidades históricas. (Silva Dias, 1992, p. 42-3)

É em vista dessa aceitação das possibilidades de ruptura que a historiografia feminista, de acordo com Silva Dias, tem se concentrado na exploração dos papéis informais femininos, os quais não estão previstos nas normas sociais. O não cumprimento dos termos das prescrições sociais para a mulher, denunciado pelos citados papéis que elas desempenham informalmente, documentam *ad infinitum* a diferença existente entre o modo de ser, estar e agir da mulher e as normas sociais pré-fixadas que apontam para o comportamento ideal feminino. O rastreamento destes papéis informais desempenhados pela mulher nas mais diferentes culturas acaba por trazer à tona uma nova realidade em relação ao sexo feminino; uma realidade concreta, diferente daquela abstrata apregoada pela ideologia, com a intenção de eternizar a tão falada "condição feminina", condição de subjugada, de submissa e de resignada.

unesp

A dialética do pormenor e do global, ou seja, das relações entre minúcias e o conjunto do processo social de uma época, segundo Silva Dias, implica uma mudança de postura muito positiva por parte dos historiadores, no sentido de admitir a liberdade de ação dos agentes históricos. "É o que justamente torna possível vislumbrar, na interpretação do processo histórico, a reinvenção de um futuro libertário ... . Este o sentido da teoria feminista de desbravamento do quotidiano na perspectiva histórica ... ". (Silva Dias, 1992, p. 51)

No capítulo que segue, demonstramos como a crítica feminista vem trabalhando, no âmbito da literatura, no sentido de reinventar um futuro libertário para a mulher. Tratamos de arrolar aí as frentes de trabalho de algumas das principais representantes desta tendência crítica, bem como o modo como Nélida Piñon, a autora do romance que consiste no *corpus* de nossa análise, equaciona a questão "mulher e literatura".

II. A MULHER NA LITERATURA

1. Estudos de gênero: o contexto crítico-literário da ficção de Nélida Piñon

A partir da década de 60, uma série de estudiosos da literatura ligados à crítica feminista, principalmente na França e nos Estados Unidos, tem promovido debates acerca do espaço relegado à mulher na sociedade, bem como das conseqüências, ou dos reflexos daí advindos, para o âmbito literário.

O objetivo desses debates, se os contemplarmos de modo amplo, é a transformação da condição social da mulher, essencialmente diferente, em termos de privilégios, daquela vivenciada no universo masculino. Trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem. Tais discursos não só interferem no cotidiano feminino mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura.

Tendo isso em vista, fizemos uma espécie de mapeamento do contexto crítico-literário no qual Nélida Piñon estava inserida no momento em que

engendrava sua ficção — sobretudo o romance *A república dos sonhos*. Arrolamos alguns dos principais posicionamentos do pensamento da crítica feminista, bem como de seus prolegômenos. Nosso intento é verificar, nos capítulos seguintes, as possíveis inter-relações, reflexos e/ou influências entre texto e contexto, ou seja, entre o romance referido e a crítica feminista, preocupada essencialmente com a mulher e suas relações com o universo literário. Num segundo momento, tendo em vista estudos realizados por estudiosas brasileiras, tratamos de tecer algumas considerações acerca da literatura de autoria feminina no Brasil. Por fim, ocupamo-nos de averiguar o modo como Nélida Piñon se posiciona frente à questão "mulher e literatura".

1.1. O feminismo existencialista de Simone de Beauvoir

Antes de nos determos, propriamente, no trabalho das estudiosas que aliam, a partir da década de 70, feminismo e literatura, perscrutamos as idéias disseminadas, em 1949, por Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1980) acerca da situação da mulher na sociedade. Isso porque o modo de Beauvoir encarar a relação entre os sexos, qual seja, a mulher sempre como escrava e o homem sempre como senhor, foi, de certa forma, herdado por diversas gerações do feminismo moderno, fazendo-se ecoar nos estudos que elegem como tema a mulher no universo literário.

unesp

A socióloga discute a situação da mulher através de uma perspectiva existencialista, numa espécie de resposta ao marxismo, que, segundo ela, não explicou o sexismo a contento; não o tendo feito, tornou-se incapaz de elaborar um programa adequado para a libertação das mulheres. De sua ótica, não basta apontar as relações de propriedade (no sentido tomado por Engels — 1987) como responsáveis pela opressão feminina; é necessário, também, explicar por que as relações de propriedade foram instituídas contra a comunidade e entre os homens.

Segundo Beauvoir, o feminismo existencialista pode, de um lado, oferecer um estudo da opressão das mulheres e, de outro, sugerir um modo de emancipá-las dessa opressão. No que tange ao primeiro aspecto, ela analisa o fato feminino de modo a salientar que não existe absolutamente uma essência feminina, responsável pela marginalidade da mulher; existe apenas o que ela chama de situação da mulher: o fato de a mulher dar à luz é tomado como a matriz das diferenças entre os sexos. Estando impossibilitada de ir à caça e de dedicar-se a trabalhos pesados em função das limitações físicas e dos cuidados com o bebê, ela foi privada de se afirmar em relação à natureza, como fizeram os homens. Como a superioridade, explica Beauvoir, é dada não ao sexo que dá à luz, mas ao sexo que mata, a mulher é tomada como *o outro,* contra quem os sujeitos masculinos se afirmam.

O privilégio maior do homem, portanto, reside no fato de a sua "vocação de ser humano" (transcendência) não se chocar com seu "destino de macho"; em contrapartida, a mulher vive dividida entre esta mesma vocação e o

unesp

seu "destino de mulher" (imanência). No entender da filósofa, tal destino não está ligado apenas à questão da maternidade; a sexualidade feminina também concorre para a perda de sua subjetividade. O ato sexual, por si, a obriga a cumprir o papel de objeto passivo, o qual acaba por contaminar todos os seus tratos não sexuais com o mundo. Já no que se refere ao homem, seu ser sexual é congruente com sua transcendência.

Desse modo, a situação da mulher no mundo — a de oprimida — lhe nega a expressão normal de humanidade e frustra seu projeto humano de auto-afirmação e autocriação. Enquanto os homens são encarregados de "remodelar a face da Terra", apropriando-se dela, impondo-lhe sua marca, à mulher é vedada a possibilidade de ação. Além de estar aí, sua opressão está também, e principalmente, na crença de que o destino da mulher é ser passiva, uma vez que a passividade integra, irremediavelmente, sua natureza. Em vista disso, e não podendo se rebelar contra a Natureza, o mundo não lhe pertence e sua energia é canalizada para o narcisismo, o romantismo ou a religião. O acesso a elevados valores humanos, como o heroísmo, a invenção e a criação lhe é vedado.

Partindo do pressuposto de que o sujeito humano deve ser livre, Simone de Beauvoir questiona as razões que levam a mulher a se submeter à opressão. Para explicá-las, ela invoca a noção sartreana de "má fé" (In: *O ser e o nada*, 1943): os seres humanos são livres, mas podem enganar-se, fingindo não sê-lo. No caso da mulher, os meios são mais favoráveis para que esse processo se realize: sua fraqueza é estimulada. No entanto, a má fé dos outros em anular-lhe a liberdade — que é inerente à sua condição de ser humano — não é suficiente para

a plena realização dessa empreitada; a mulher mesma aceita a opressão que lhe é imputada, tornado-se cúmplice da própria escravização.

Isso posto, a filósofa parte para a proposição de uma maneira de reverter esse estado de coisas: cabe à mulher inverter os papéis. Ao recusar os desmandos a ela impostos pelo homem, ela se torna o sujeito e o opressor torna-se a "coisa". Ela deve aprender a ser *"l'Homme"*, sobretudo através da conquista de uma profissão. A armadilha do casamento e, conseqüentemente, dos filhos deve ser evitada; ao invés da família, ela deve assumir seu lugar no mundo em meio aos homens.

Nesse sentido, a noção de igualdade e semelhança de todos os seres humanos consiste na pedra fundamental do feminismo de Beauvoir. Somada à idéia de que não há uma especificidade feminina está o fato de não se dever rejeitar os modelos masculinos. São aspectos polêmicos que, de certa forma, separam seu feminismo, tanto dos defensores do papel das mulheres como das feministas radicais que sustentam o separatismo.

No entanto, a despeito desta divergência, a amplidão dos temas tratados em *O segundo sexo* preparou o caminho para muitas das alegações dos adeptos do feminismo radical[16], uma das correntes que integram o movimento, ao lado da liberal[17] e da socialista[18]. Andrea Nye arrola as principais delas:

---

[16] O feminismo radical toma a divisão sexual, e não a de classe, como central na análise do social. A luta pela libertação da mulher dirige-se ao combate de seu papel como reprodutora (gestação, criação e educação dos filhos).

[17] O feminismo liberal atribui a causa da opressão feminina à ausência de igualdade de direitos entre os sexos; em vista disso, defende uma sociedade em que homens e mulheres tenham oportunidades iguais garantidas pela legislação.

> O patriarcado é a constante universal em todos os sistemas políticos e econômicos; que o sexismo data dos inícios da história; que a sociedade é um repertório de manobras nas quais os sujeitos masculinos firmam o poder sobre objetos femininos. Violações, pornografia, prostituição, casamento, heterosexualidade — tudo isso são imposições do poder masculino sobre as mulheres. A aquiescência das mulheres é uma indisposição de má fé de enfrentar sua própria falta de poder. (Nye, 1995, p. 119-120)

1.2. O feminismo político de Kate Millet

A crítica feminista propriamente dita tem seu marco inicial em 1970, com a publicação da tese de doutorado de Kate Millet, intitulada *Sexual politics*. Como já antecipa o título, a obra suplanta o aspecto puramente literário e, com uma aguçada consciência política, traz à tona discussões acerca da posição secundária ocupada pelas heroínas dos romances de autoria masculina, como também pelas escritoras e críticas literárias. Ela discute as causas da opressão feminina a partir do conceito de patriarcado — a lei do pai. Nos limites deste sistema, o ser feminino é subordinado ao masculino ou tratado como um masculino inferior; o poder é exercido na vida civil e doméstica de modo a submeter a

[18] O feminismo socialista parte da premissa de que todos os antagonismos sociais passam pela questão da hierarquia de classes, onde se localizam todas as relações de poder. Nesse sentido, esta facção defende a tese de que a liberação feminina está atrelada a uma sociedade socialista, em que os princípios igualitários se estendam à sociedade como um todo.

unesp

mulher, que, a despeito dos avanços democráticos, tem continuado a ser dominada, desde muito cedo, por um sistema rígido de papéis sexuais.

Ao lado de outras feministas, Millet ataca os estudiosos sociais que tomam estes papéis femininos culturalmente ensinados como próprios da natureza feminina. Este modo de pensar é perpetuado não só por homens, mas também pelas próprias mulheres. Concordando com Sartre (*O ser e o nada* — 1943) e Beauvoir (*O segundo sexo*, 1949), Millet acredita que toda manifestação de poder exige o consentimento por parte do oprimido. No caso da mulher, tal consentimento é obtido através de instituições de socialização, como a família, ou através de leis que punem o aborto ou a violência à esposa, afirmando, às avessas, o poder masculino.

Ao serem perpetuados, os papéis femininos tornam-se repressivos; a necessidade de representá-los, que se impõe no âmbito da relação entre homem e mulher, caracterizada pela dominância de homens e subordinação de mulheres, é o que Millet chama de "política sexual".

Esta política de força, segundo a teórica, afeta a literatura na medida em que os valores literários têm sido moldados pelo homem. Ela pondera que, nas narrativas de autoria masculina, as convenções dão forma às aventuras, bem como moldam as conquistas românticas segundo um direcionamento masculino. Além disso, são construídas como se seus leitores fossem sempre homens, ou de modo a controlar a leitora para que ela leia, inconscientemente, como um homem. Tendo em vista estas constatações, ela expõe exemplos retirados da ficção canônica masculina, nos quais a representação dos papéis

sexuais é construída de modo a salientar a dominação do homem sobre a mulher, realizando uma crítica poderosa à cultura patriarcal e inaugurando a crítica feminista americana.

1.3. As tendências da crítica feminista

Numa fase posterior a esta, marcada pela publicação de *Sexual politcs,* em 70, preocupada essencialmente em desmascarar a misoginia da prática literária, a crítica feminista se expandiu segundo outros direcionamentos: ao invés de se ocupar dos textos masculinos, passou a investigar a literatura feita por mulheres, enfatizando quatro enfoques principais: o biológico, o lingüístico, o psicanalítico e o político-cultural.

Tais enfoques emergem da ênfase dada a certos aspectos, em detrimento de outros. Mas todos são constituídos a partir da idéia básica do pensamento feminista: desnudar os fundamentos culturais das construções de gênero (opondo-se às perspectivas essencialistas e ontológicas dos estudos que abordam a questão da mulher) e promover a derrocada das bases da dominação de um gênero sobre outro.

A crítica que se vale de argumentos que tratam a biologia como fundamental tem sido utilizada, de um lado, por homens, que, baseados na máxima "a mulher não é nada além de um útero", desejam manter as mulheres em seus "lugares". Trata-se de tomar o corpo da mulher como o seu destino e, portanto, de

aceitar os papéis a ela atribuídos como sendo da ordem da natureza. De outro lado, algumas feministas radicais celebram os atributos biológicos da mulher como atributos de superioridade, ao invés de inferioridade. A anatomia física é entendida como sendo textualidade, e o corpo, como fonte de imaginação.

O enfoque lingüístico, ou textual, encerra em si discussões acerca de problemas filosóficos, lingüísticos e práticos do uso da linguagem pela mulher. Estas discussões buscam responder se homens e mulheres usam a língua de forma diferente; se tais diferenças, no caso de uma resposta afirmativa, seriam teorizadas em termos de biologia, de socialização ou de cultura; se as mulheres podem criar novas linguagens, próprias, e se a fala, a leitura e a escrita são marcadas por diferenças de gênero. Este enfoque privilegia ainda questões relacionadas à ideologia dominante: partindo do argumento de Foucault de que a verdade depende de quem controla o discurso, e alimentados pela crença de que o domínio dos homens sobre o discurso tem aprisionado as mulheres nas armadilhas da verdade masculina, alguns estudos têm se ocupado em contestar o controle da linguagem pelos homens, ao invés de meramente recuarem-se no gueto do discurso feminino. Estudiosas francesas defendem a reinvenção da linguagem, ou seja, a adoção de uma linguagem feminina revolucionária, capaz de romper com a ditadura do discurso patriarcal, de estrutura falocêntrica, falando não apenas contra ele, mas fora dele.

As teorias psicanalíticas consistem em um terceiro enfoque, e incorporam os modelos biológico e lingüístico, situando a diferença na psique do autor — moldada pelo corpo, pelo desenvolvimento da linguagem e pela

socialização do papel sexual — e na relação do gênero com o processo criativo. Inicialmente, a crítica psicanalítica tomou os postulados de Freud do complexo de castração e da fase edipiana para definir a relação da mulher com a escrita; mais recentemente, tem-se orientado pela metáfora da desvantagem lingüística e literária feminina proposta por Lacan. Segundo o psicanalista, o fato de a aquisição da linguagem e o ingresso na sua ordem simbólica ocorrerem na fase edipiana, em que a criança aceita sua identidade sexual, implica a aceitação do falo como uma significação privilegiada, uma vez que a linguagem personifica a lei patriarcal da cultura. Por ser marcado pela identificação com a falta, o acesso da menina à linguagem é problemático. Tendo em vista estas considerações, a crítica feminista, psicanaliticamente orientada, estuda as especificidades da escrita feminina em relação à problemática da identidade da mulher. Aí, um certo sentimento de inferioridade marca a sua luta pela afirmação como artista, ao mesmo tempo que diferencia seus esforços de criação daqueles empreendidos pelos escritores.

O enfoque político-cultural da crítica feminista engloba linhas diversas: tendências marxistas que estabelecem a relação entre gênero e classe social como categoria de análise, enfatizando formas de cultura popular, relatando mudanças sociais, condições econômicas e transformações relacionadas ao equilíbrio de força entre os sexos; tendências que tomam a noção de experiência ligada às práticas culturais dos sujeitos femininos na sua relação com a produção literária; tendências que analisam arte literária da mulher tendo em vista o contexto histórico-cultural no qual se insere.

Estes quatro enfoques referidos podem se sobrepor, de modo que cada um incorpore o anterior. Eles estão contidos em duas grandes vertentes da crítica feminista: a anglo-americana e a francesa. Ambas estão articuladas em torno de um eixo fundamental, o da investigação e contestação da estrutura patriarcal que sustenta o nosso sistema social.

No entanto, há que se considerar que mesmo no interior de cada uma destas vertentes existem diferenças e antagonismos de pensamento, configurados em termos de oposições binárias, como: mulher/gênero, igualdade/diferença, privilégio/opressão, centralidade/marginalidade e essencialismo/anti-essencialismo.

1.3.1. A crítica feminista anglo-americana

Tendo se iniciado, como dissemos, com a publicação de *Sexual politcs,* de Kate Millet, a crítica feminista, num segundo momento, "deixou de enfatizar o texto masculino como objeto de estudo para se concentrar na re-descoberta e na investigação de uma literatura feita por mulheres" (Funk, 1994: 18). Foi um período marcado pelo resgate e pela reavaliação de uma tradição literária feminina, de alto valor estético, que havia sido esquecida ou marginalizada pelos valores dominantes. De outro lado, esta modalidade crítica passou a estudar a literatura de autoria feminina, com o objetivo de particularizá-la como um lugar

potencialmente privilegiado para a experiência social da mulher, gerando teorias articuladas a partir de conhecimentos relacionados a tal experiência.

Para denominar este discurso crítico especializado na mulher (estudo de livros sobre mulheres e escritos por mulheres), Elaine Showalter (1985) criou o termo ginocrítica.

Assim, a crítica feminista anglo-americana, ou, na terminologia de Showalter, a ginocrítica, além de privilegiar o estudo da literatura de autoria feminina, passou, na década de 80, a se dedicar, também, a uma revisão dos conceitos básicos do estudo literário, formulados pela tradição masculina. O contato da vertente norte-americana com a inglesa e a francesa contribuiu, conforme pondera Funk, para o crescimento do interesse em relação às teorias:

> A crítica inglesa, ao estabelecer a relação entre gênero e classe social como categoria de análise, enfatiza formas de cultura popular e dá origem à versão feminista da teoria literária marxista. A escola francesa com seu interesse pelo feminino, pelo modo como é definido, representado ou reprimido nos sistemas simbólicos da linguagem, da psicanálise e da arte, relaciona a escritura com os ritmos do corpo feminino. (Funk, 1994, p. 19)

Nos Estados Unidos, as questões mais debatidas nesse período referem-se às noções de gênero, classe e raça, discutidas em confronto com a noção de essencialidade da mulher; a noção de experiência, que enfoca as práticas culturais da mulher relacionadas com sua produção literária, a fim de recuperar

uma "identidade feminina" e rejeitar a repetição dos pressupostos da crítica literária tradicional; as noções de representação literária, de autoria e de leitor/leitora; a noção do cânone literário e crítico que discute a legitimidade do que é, ou não, considerado literário, denunciando a ideologia patriarcal que a permeia e determina sua constituição; por fim, discute a problematização do projeto crítico feminista, no que tange às possibilidades de intervenções nas relações sociais. (Queiroz, 1995)

Muitas destas noções debatidas pela crítica feminista anglo-americana são discutidas por Elaine Showalter no ensaio "A crítica feminista no território selvagem" (1994), em que ela defende a necessidade de se postular uma crítica feminista centrada genuinamente na mulher, independente e intelectualmente coerente, em oposição às tendências que continuaram a se "alimentar do discurso dos mestres", ou seja, da tradição crítica androcêntrica, numa espécie de revisionismo, que, no fim, torna-se uma homenagem.

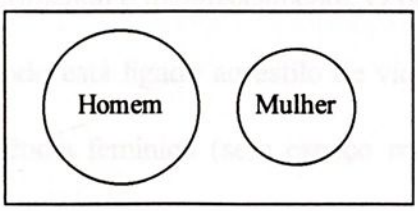
Trata-se do "estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres" (Showalter, 1994, p. 29). A questão essencial, portanto, não é mais reconciliar pluralismos revisionistas, mas discutir a diferença.

Segundo Showalter, nas últimas décadas a crítica feminista como um todo tem assumido este novo perfil: o conceito de *écriture féminine* da crítica feminista francesa, apesar de "definir mais uma possibilidade utópica do que uma

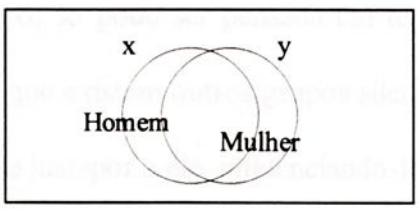
prática literária", possibilita a discussão dos escritos femininos, reafirmando seu valor e identificando a diferença. A inglesa, que incorpora o feminismo francês e a teoria marxista, também privilegia a escrita das mulheres.

A ginocrítica é tomada por Showalter como um instrumento capaz de possibilitar o conhecimento de "algo sólido, duradouro e real sobre a relação da mulher com a cultura literária". Dos quatro principais modelos da diferença dos escritos femininos de que atualmente as teorias feministas fazem uso, quais sejam, o biológico, o lingüístico, o psicanalítico e o cultural, a teórica defende o último como sendo o mais capaz de proporcionar uma maneira satisfatória de discorrer sobre o tema. Uma teoria da cultura, conforme a entende Showalter, admite as idéias relacionadas ao "corpo, à linguagem e à psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem" (1994, p. 44). Em vista disso, são consideradas as diferenças existentes entre as próprias mulheres escritoras, como classe, raça, nacionalidade e história, as quais são tomadas como sendo determinantes literários tão importantes quanto a própria noção de gênero.

No final do século XVIII e no século XIX, os historiadores definiam a cultura feminina salientando papéis, atividades, gostos e comportamentos apropriados para as mulheres, de tal sorte que o universo delas era totalmente separado do masculino, conforme expressa o diagrama abaixo:



Na segunda metade do século XX, os antropólogos Shirley e Edwin Ardener tentaram sistematizar um modelo de cultura das mulheres que não fosse limitado e que fornecesse uma terminologia para as suas características. Os principais termos empregados são "silenciado" e "dominante": o primeiro, relacionado ao grupo das mulheres, sugere problemas tanto de linguagem quanto de poder; o segundo, relacionado ao grupo dos homens, sugere o controle das estruturas nas quais a consciência pode ser articulada. Sendo assim, a linguagem é da ordem dominante e, portanto, as mulheres devem falar através dela, ou através do ritual e da arte. O diagrama dos Ardener para representar a relação entre os grupos dominante e silenciado é o que segue:



São círculos intersecutivos: uma boa parte do círculo do grupo dominante X recai sobre o círculo do grupo silenciado Y; no entanto, existe uma parte de Y que excede os limites de X. Este espaço, a que os Ardener chamam de "selvagem", consiste em uma área só de mulheres, proibida para os homens. Trata-se da "zona selvagem" da cultura das mulheres, a qual pode ser pensada sob três aspectos: espacial, experimental e metafisicamente. O primeiro se refere a uma área só de mulheres; o segundo está ligado ao estilo de vida feminino, e o terceiro, ao imaginário ou à consciência feminina (sem espaço masculino correspondente, já

que tudo na consciência masculina está dentro do círculo da estrutura dominante, conseqüentemente, acessível à linguagem estruturada por ela).

Elaine Showalter pondera que algumas críticas feministas tomam a "zona selvagem" descrita pelos Ardener como o lugar de uma crítica, uma teoria e uma arte centrada genuinamente na mulher, cujo projeto comum é trazer "o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar" (1994, p. 48-9). No entanto, não levam em conta que não pode haver escrita ou crítica fora dos limites da estrutura dominante, ou seja, independente das pressões econômicas e políticas da sociedade dominada pelos homens. Segundo a ensaísta, a escrita das mulheres encerra em si duas vozes: a do grupo silenciado e a do grupo dominante, com suas heranças social, literária e cultural. Tal escrita, portanto, só pode ser pensada em termos desta relação. Há que se considerar, também, que existem outros grupos silenciados que não sejam o das mulheres e que podem se justapor a ele, influenciando-lhe a identidade literária. Em vista destas considerações, Showalter assinala que

> a primeira tarefa de uma crítica ginocêntrica deve ser a de delinear o *locus* cultural preciso da identidade literária feminina e a de descrever as forças que dividem um campo cultural individual das escritoras. Uma crítica ginocêntrica iria, também, situar as escritoras com respeito às variáveis da cultura literária, tais como os modos de produção e distribuição; as relações entre autor e público; as relações entre arte de elite e arte popular e as hierarquias de gênero. (1994, p. 51)

1.3.2. A critica feminista francesa

Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva são algumas das principais representantes da teoria feminista francesa. Todavia, diferentemente das estudiosas da vertente anglo-americana, elas não se detêm explicitamente sobre o campo literário, mas no da Lingüística, da Semiótica e da Psicanálise. (Moi, 1985) Trabalham no sentido de identificar uma possível linguagem feminina.

A fim de reunirem argumentos capazes de desmistificar e deslegitimar a discriminação do sexo feminino, as referidas estudiosas puseram em xeque, a partir de uma abordagem psicanalítica, o conceito tradicional dos gêneros masculino e feminino enquanto categorias absolutas, cujas diferenças são sistematizadas a partir de rígidos aparatos conceituais. A tese que defendem é a de que as diferenças sexuais são construídas psicologicamente, dentro de um dado contexto social.

Nesta ordem de idéias, ao contrário das feministas americanas dos anos 60, que se insurgiram contra o falocentrismo freudiano, as francesas tomam a Psicanálise como sendo capaz de fornecer uma teoria sobre as origens e a formação dos gêneros. Isso porque elas a entendem como sendo um método emancipador, capaz de examinar a construção do sujeito humano em todos os seus aspectos. Seu pressuposto mais básico é o de que tal sujeito consiste numa entidade complexa, que abrange desejos, impulsos, ímpetos infantis reprimidos, além de fatores materiais, sociais, políticos e ideológicos de que estamos apenas

parcialmente conscientes. Na esteira de discussões desta amplitude, são trazidos à tona questionamentos mais específicos sobre a mulher e suas relações com a sociedade e a linguagem. (Clarke, 1998)

Esta facção do feminismo, cujas bases são constituídas a partir do pensamento teórico de Derrida e Lacan, trabalha basicamente com os conceitos de *différance* e de *imaginário*. O primeiro consiste no conceito-chave da crítica desconstrutivista da lógica binária proposto por Derrida, a base da crítica feminista radical[19]; o segundo, relaciona-se à teoria da fase pré-edipiana de Lacan, que busca a definição de uma *écriture féminine*. Trata-se de investigar, sobretudo nas reflexões de Cixous e Irigaray, as ligações entre sexualidade e textualidade, bem como de examinar o campo de articulações do desejo na linguagem. (Hollanda, 1992)

Cixous, no polêmico *O sorriso da medusa,* publicado em 1976, através do estilo da "não-racionalidade", que afirma ser próprio da mulher, defende a tese de que o corpo desta e sua escrita constituem-se em armas em si mesmas desconstrutoras dos valores falocêntricos. Expliquemos: por considerar que o corpo representa impulsos instintivos e desejos que surgem do inconsciente, ela o toma como instrumento de uma possível "escritura feminina". O corpo fala e, ao falar, "inscreve o que a mulher diz em si e por si, nas marcas biológicas de uma

[19] A crítica feminista radical é uma tendência do pensamento feminista que se alia ao "desconstrucionismo" de Derrida, visando destruir a supremacia masculina, através da desconstrução das oposições binárias, a qual mantém a dominação das mulheres pelos homens: modelo x imitação; dominador x dominado; forte x fraco; presença x ausência; homem x mulher, etc. Isso porque, no entender de Derrida, estas oposições nada mais são do que linguagem, e a linguagem exorbita. Ao desconstruir a oposição binária homem x mulher, essa facção da crítica

natureza que irrompe em arritmias sintáticas, vazios, ilogicidade, sopro, respiração advinda da relação com o corpo da mãe, que nunca cessa". (Queiroz, 1995, p. 150)

Seguindo na trilha do desconstrucionismo de Derrida, a estudiosa abole as dicotomias escrita/sujeito e escrita/fala, liberando tais conceitos das hierarquias binárias. Assim, a distância entre escrita e sujeito que escreve é abolida, de modo que o discurso produzido pela mulher passa a ser entendido como sendo a própria mulher. Nesta mesma ordem de idéias, a mesma escrita deixa de ser tomada como um ato governado por fatores externos e limitadores, para se aproximar da fala, entendida como um veículo de expressão da interioridade.

De sua ótica, "há na mulher um imaginário inesgotável que é necessário deixar fluir, uma libido cósmica propulsora de um texto subversivo". (Queiroz, 1995, p. 151) Este texto, ou esta escrita feminina, no entanto, não pode ser sistematizado ou definido rigidamente; não implica absolutamente, segundo a teórica, uma prática fechada. Esta pode apenas ser associada à abolição da sintaxe e às lacunas na linguagem, entendidas como formas de subverter o discurso falocrático e patriarcal masculino.

Esta "escritura feminina" subversora do falocentrismo e do patriarcalismo, Cixous não a reconhece apenas como sendo oriunda do ser biológico feminino. Embora ela considere a mulher privilegiada ao seu acesso,

---

feminista coloca no seu lugar o andróide, o ser humano acima das diferenças de sexo. Desse modo, ao invés de defender o histerocentrismo, a crítica radical defende o androginismo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

homens também podem eventualmente produzi-la. Ela a reconhece, por exemplo, em Jean Genet.

Esta sua tese da escrita do corpo feminino, cujos traços apontam para promessas de libertação da mulher, encontra seus alicerces na recusa da falta que a psicanálise atribui a ela. Vejamos um fragmento de *O sorriso da Medusa*:

> A mulher, naturalmente, deseja um *desejo amoroso* não ciumento. Mas não por ser castrada, não por ser privada de algo e necessitar ser preenchida, como alguém machucado que precisa se consolar ou buscar vingança. Não quero um pênis para enfeitar meu corpo. Mas desejo o outro em si mesmo, inteiro, macho ou fêmea; porque viver significa querer tudo o que vive, e o querer está vivo. Castração? Deixe outros brincarem com isso. O que é um desejo que se origina de uma falta? Um desejo bem acanhado. (*apud* Castelo Branco, 1994, p. 54)

Neste fragmento, a teórica lê o pênis como sinônimo de falo, a castração, como uma espécie de maldição feminina e a falta, como um equívoco do desejo. A lógica que daí se abstrai implica a negação da falta e a afirmação da plenitude, apontando para a crença na constituição do sujeito feminino pleno. Conseqüentemente, contradiz as possibilidades, tão em voga, de pensar a configuração da categoria da escrita feminina como um tom menor, marginal e que por isso constrói textos dissonantes, desterritorializados e questionadores do paradigma discursivo oficial.

Também para Luce Irigaray (1988), como para Cixous, há uma fala (ou estilo) própria da mulher, a qual, apesar de ser difícil de ser definida, tem a

simultaneidade como característica fundamental. Segundo ela, a literatura é sexuada, pois não se pode expressar a sexualidade senão através da linguagem; se há uma diferença sexual, há uma sexualidade no discurso. Do mesmo modo, a língua, para a psicanalista, também não é neutra; ao contrário, resulta em acumulações ideológicas: o plural dos gêneros sempre concorda no masculino, as realidades de valor são freqüentemente masculinas e, em francês, o neutro, usado para expressar fenômenos da natureza ou realidades concernentes a direitos ou deveres, faz-se com a mesma forma do masculino.

Visando definir posições reguladoras de uma outra sexualidade inscrita no corpo da mulher, Irigaray, numa espécie de diálogo com as teorias psicanalíticas de estudiosos como Freud, metonimiza o sexo à procura de lugares no corpo feminino (seios, vagina e clitóris) que se negaram à castração do falo. A mulher, apesar de ser desprovida do falo, o maior símbolo do poder masculino do ponto de vista psicanalítico, conta com diversas outras zonas erógenas que teriam a mesma significação. Em conseqüência dessa sexualidade múltipla, a linguagem da mulher se concretiza no âmbito da simultaneidade, o que a torna incapturável pela lógica falocêntrica.

Assim, ela imputa um conteúdo positivo ao que era entendido como negativo; ao invés da ausência, tem-se a multiplicidade. Isso acaba por dessacralizar as tão discutidas teorias masculinas acerca da inferioridade da mulher — as quais pressupõem as oposições binárias que mantêm a dominação das mulheres pelos homens —, ao mesmo tempo que valoriza a liberação do feminino reprimido em tais teorias.

Já Julia Kristeva, seguindo na trilha da psicanálise lacaniana, integrante do que alguns chamam de crítica pós-feminista, combinando Lingüística, Literatura e Psicanálise, também problematiza, na década de 70, as questões referentes a sexualidade, identidade, escrita e linguagem femininas, mas nega uma fala ou uma escrita específica da mulher.

Por considerar que é através da linguagem que o indivíduo expressa a instabilidade que lhe é inerente enquanto ser humano, Kristeva a toma como o ponto central de seus estudos, detendo-se, sobretudo, na problemática que a envolve e no modo pelo qual se define. Ela considera a lingüística moderna autoritária e repressiva, uma vez que suas investigações têm como alicerce estruturas monolíticas e monogêneas. Do seu ponto de vista, a linguagem deve ser analisada como um processo heterogêneo, complexo, em que o sujeito falante (dividido, descentralizado e instável) é tomado como objeto central na investigação.

Visando melhor definir estas características que integram o ser humano, Kristeva criou o termo "sujeito em processo", não apenas no sentido de "sujeito em curso", mas também como processo de lei, já que o indivíduo está constantemente em julgamento, ou seja, seu comportamento está sempre sendo posto à prova.

Ela explica as raízes deste processo por meio de dois conceitos: o "semiótico" e o "simbólico". Por entender que o Simbólico[20] está comprometido

[20] Lacan distingue, no campo da Psicanálise, três registros essenciais: **o simbólico** (aproxima a estrutura do inconsciente à da linguagem e mostra como o sujeito humano se insere numa ordem pré-estabelecida), **o imaginário** (caracterizado pela preponderância da relação com a imagem do

unesp

com o pólo masculino da cultura, ela redefine os conceitos de Imaginário e de Simbólico, deslocando a força que Lacan imprime à ordem deste último para a ordem do Imaginário. Kristeva

> localiza na fase pré-edípica, anterior à entrada do Simbólico, um momento não-dualístico de uma linguagem maternal, centrada no Imaginário, em que a criança e a mãe falam num discurso próprio e que pode ser considerada a matriz da linguagem seqüestrada da mulher. A esse lugar do Imaginário, Kristeva chama de semiótico, como modo de significação alternativa ao Simbólico. (Queiroz, 1995, p. 152)

O semiótico, portanto, retorna às fases pré-lingüísticas da infância, em que a criança balbucia os ruídos que ouve, tentando imitar o mundo que a rodeia, sem, no entanto, possuir os sinais lingüísticos necessários para que haja na linguagem o sentido lógico e convencional. Trata-se de um momento em que não se possui identidade estável nenhuma, e sim padrões e quadros flutuantes.

Na terminologia de Freud, a crise edipal consiste em um dos passos fundamentais na trajetória da criança rumo a uma identidade mais estável; tal crise está ligada à aquisição da linguagem. Sendo a linguagem da ordem do masculino, porque são os valores do mundo masculino que ela veicula, a criança adere a ela pela Lei do Pai: ao dizer "eu sou", distinguindo esta frase de outras como "você é" ou "ele é", a criança estaria assumindo sua posição na Ordem Simbólica e abandonando o direito à identidade imaginária com a mãe e com todas

---

semelhante) e **o real**.

as outras posições possíveis. Ela se torna capaz de exprimir-se por meio de frases condizentes com o pólo masculino da cultura. Segundo Kristeva, adviria daí a dificuldade de a mulher deixar-se falar por e em tal linguagem.

Ao integrar esse universo social, a criança passa a ser definida por ele, ficando privada de ser um sujeito pleno, realizado e unificado. É nesta fase da trajetória humana que o desejo e o inconsciente são criados; e o são em função dessa falta. O inconsciente, nesse sentido, consiste em uma espécie de repositório de tudo o que deve ser reprimido por se chocar com a posição assumida pelo sujeito na sociedade.

Kristeva emprega a imagem do *khóra,* um vocábulo grego, retirado do *Timeu* de Platão, que significa receptáculo, espaço fechado, útero, para descrever o conteúdo essencial do inconsciente. Trata-se de uma "instância do pré-Édipo e do pré-verbal que se define como o *locus* onde o mundo é percebido pela criança como rítmico, intonacional, melódico" (Queiroz, 1995, p. 152), o qual jamais pode ser eliminado ou reprimido plenamente.

Em vista disso, o sujeito, para Kristeva, é constituído em linguagem na interação entre o semiótico e o Simbólico, como um "sujeito em processo". Daí ela defender a impossibilidade de se definir a mulher: ela nega-lhe uma essencialidade biológica, do mesmo modo que nega uma especificidade da fala ou da escrita feminina. Do seu ponto de vista, o que pode haver são traços estilísticos ou peculiaridades, os quais não podem ser atribuídos nem à especificidade feminina, nem à marginalidade social, mas a ligações com o *locus* original da *khóra*.

unesp

O feminino, para Kristeva, como para Cixous, não implica a mulher real, pois no que diz respeito à escrita, sujeitos biologicamente masculinos podem ocupar uma posição de sujeito feminino na ordem simbólica, conforme ela observa nas obras de artistas de vanguarda como Joyce e Mallarmé, entre outros. Ela vê no feminino a negação do fálico e, mais especificamente, na escritura feminina, uma força capaz de quebrar a ordem simbólica restritiva.

A crítica psicanalítica feminista de Kristeva, dessa forma,

> refaz o percurso da constituição do sujeito (tanto freudiano, quanto lacaniano), procurando reexaminar a relação primeva com a mãe — e a função da maternidade — fora dos padrões mais rigorosos da negatividade e da culpa que a figura feminina detém naquela tradição; reelabora igualmente a tríade conceitual lacaniana do real, do simbólico e do imaginário e introduz novas relações revitalizadoras para a compreensão da fase pré-edípica. (Queiroz, 1997, p. 109)

1.4. Os problemas de gênero e as novas perspectivas da crítica feminista: multiplicidade e heterogeneidade

O conceito de gênero, considerado por Elaine Showalter "uma das mudanças mais marcantes dentro das ciências humanas e das letras na década de 80" (1989), passou a ser amplamente usado pela crítica literária feminista com o objetivo de evitar algumas armadilhas ou ambigüidades contidas nos conceitos de

unesp

"identidade feminina" e "lugar da diferença". A procura da definição destes conceitos é, a rigor, a preocupação central das duas principais vertentes da crítica feminista, conforme discutimos nos itens anteriores.

A tendência anglo-americana empenha-se na definição de uma "identidade feminina" e do "lugar da diferença" por entender que tais definições são fundamentais na luta contra as instituições patriarcais dominantes. Nesta ordem de idéias, trabalha no sentido de: 1) denunciar a ideologia patriarcal que permeia a crítica tradicional e determina a constituição do cânone na série literária; 2) empreender uma arqueologia literária para resgatar obras de mulheres que foram excluídas da história da literatura; 3) estudar a produção literária da mulher contemporânea, particularizando-a como um lugar privilegiado para a experiência social feminina.

Entretanto, a noção de identidade está comprometida com a estrutura da lógica patriarcal: ao reforçar a noção de mulher como o "outro", o pensamento feminista anglo-americano corre o risco de apenas legitimar e garantir a supremacia masculina, ou seja, a supremacia do "mesmo".

A tendência francesa preocupa-se com a especificidade de uma linguagem essencialmente feminina, investigando as relações entre sexualidade e textualidade e proclamando uma "escrita do corpo", sem, no entanto, explicitar as relações concretas que as determinam, as práticas sociais que as constituem.

Além disso, esta polêmica teoria da *escrita do corpo,* proposta, principalmente, por Hélène Cixous, acaba por entrar em choque com os caminhos teóricos da *diferença,* os quais buscam a desconstrução das dualidades, das

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

dicotomias, das oposições binárias, enfim. A este propósito, Lúcia Castello Branco (1994) assinala que considerar que o feminino se constrói em oposição ao masculino implica o risco de se mergulhar num raciocínio simétrico e antinômico. E, sendo assim, ao invés de se suspender as dicotomias e os maniqueísmos que envolvem as relações sexuais, está-se reiterando essas relações.

> É só no entrecruzar desse duplo movimento — daquele que parte com aquele que fica, daquele que rompe com aquele que repete, daquele que é o outro com aquele que é o mesmo — que se pode vislumbrar essa especificidade feminina do discurso. Aí o seu traço, aí o seu rastro, aí a sua *diferência.* (Castello Branco, 1994, p. 49)

Na verdade, ao proclamar a existência de uma "linguagem feminina", o feminismo francês tenciona valorizar e potencializar a obscuridade e a falta que caracterizariam esta linguagem, em oposição à racionalidade e à implacabilidade da linguagem hegemônica masculina. Segundo Hollanda (1992), "é inegável que os discursos marginalizados das mulheres, ... no momento em que desenvolvem suas 'sensibilidades experimentais' e definem espaços alternativos ou possíveis de expressão, tendem a produzir um *contradiscurso"* (p. 59). Todavia, as noções de "linguagem feminina" e de "identidade feminina", entendidas como construções sociais, exigem o exame dos contextos sociais e históricos nos quais se estruturam. Há que se considerar, numa perspectiva historicizante, a multiplicidade de posições cabíveis. Daí as tendências mais contemporâneas da

unesp

crítica feminista estabelecerem o conceito de gênero como uma categoria analítica fundamental.

Nesse sentido, a análise textual realizada do ponto de vista do feminismo crítico desnuda, em meio ao desnudamento dos mecanismos artísticos de construção do texto, o processo por meio do qual são construídas nele as relações de gênero, bem como a maneira através da qual tais relações são articuladas pela ideologia dominante, além de enfocar a interação destas relações com outras relações sociais, como as de raça e classe. Desse modo, as relações de gênero não teriam essência fixa, variando dentro e através do tempo. (Hollanda, 1992)

Contudo, em meados da década de 80, também a noção de gênero passou a ser questionada, por ainda explicitar uma tendência de universalização da oposição homem/mulher. Este questionamento, no entanto, não minimiza a importância do conceito para o estudo do texto literário do ponto de vista feminista; antes, aponta para a necessidade de ampliá-lo, visando à otimização de sua aplicabilidade. A tendência, em vista disso, é tomar a noção de gênero como uma configuração **variável** de posicionalidades discursivas sexuais.

É o que defende Teresa Lauretis, no ensaio "A tecnologia do gênero" (1994). Abandonando o sistema sexual de gênero enquanto uma esfera autônoma, ela passa a considerá-lo como a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, a um grupo, a uma categoria, a uma posição da vida social em geral.

unesp

Em vista disso, elabora o conceito de "sujeito do feminismo", com o qual quer expressar uma concepção do sujeito (feminino), não no sentido de Mulher com letra maiúscula (representação de uma essência que seria inerente a todas as mulheres, como Natureza, Mãe, Objeto de Desejo, etc.), nem como mulheres (os seres reais, históricos e os sujeitos sociais, engendrados nas relações sociais), mas no sentido de uma construção teórica caracterizada por se constituir num movimento para dentro e para fora do gênero como representação ideológica:

> um movimento de vaivém entre a representação do gênero (dentro de seu referencial androcêntrico) e o que esta 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 destes 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 contra-práticas e novas formas de comunidade. (Lauretes, 1994, p. 238)

A conveniência mais expressiva desse conceito para a crítica literária feminista está, portanto, no fato de ele atuar num espaço marcado pela ambigüidade e pela exterioridade, em relação ao quadro das estruturas de representações das relações de gênero, as quais excluem espaços sociais ou discursivos produzidos nas margens.

unesp

Os estudos sobre a mulher nas sociedades periféricas são uma reivindicação da crítica pós-colonial desde meados da década passada. Gayatri Spivak (1986), pensadora de Bengali radicada nos Estados Unidos, define as teorias feministas do chamado "Primeiro Mundo" como *worlding*, espécie de globalização que faz desaparecer a heterogeneidade do Terceiro Mundo. Ao reproduzir clichês imperialistas, próprios do discurso colonialista e ao obliterar a compreensão das diferenças inerentes às mulheres dos países antes colonizados, a crítica feminista, segundo Spivak, torna-se uma espécie de cúmplice de certas ideologias racistas e colonialistas.

A pensadora, assim, reivindica, para o universo dos estudos empreendidos pela crítica feminista, a reintrodução da dimensão histórica, quase esquecida pelos estudos da linguagem empreendidos por Kristeva, Cixous e Irigaray, que tendem a tomar a literatura como um fato fechado em si mesmo. Do lugar de que fala Spivak, tais estudos estariam mostrando formas de discursos capazes de romper com a tradição, mas que não promovem a construção de novos sentidos para o feminismo, nem escapam à determinação histórica do sexismo. Spivak, nesse sentido, repudia a definição da mulher a partir de uma suposta essência, para defender a sua pluralidade histórica; trata-se de defender a adoção de uma postura fenomenológica de abordagem existencial e deslizante na visão perceptiva do mundo. (Lobo,1999a)

Esta reivindicação da crítica pós-colonial, e mais incisivamente de Gayatry Spivak, consiste em um dos caminhos possíveis, e mais

atraentes, no dizer de Heloísa Buarque de Hollanda (1992), para a crítica feminista nas próximas gerações:

> Um dos caminhos possíveis — e mais atraentes também — que se abre para a ampliação do debate teórico sobre as questões feministas, neste momento, seria, talvez, o investimento mais vigoroso na multiplicidade e na heterogeneidade das demandas femininas, bem como nas próprias diferenças manifestas entre mulheres de contextos e circunstâncias diversas. Nesta perspectiva considero como importantíssimo o recente impulso dos estudos sobre a mulher nas sociedades periféricas. São estes estudos os grandes responsáveis pelo movimento de inclusão dos temas do racismo, do anti-semitismo, do imperialismo, do colonialismo e da ênfase nas diferenças de classe no debate feminista mais recente. (Hollanda, 1992, p. 60-1)

Procuramos, neste capítulo, dar um panorama da crítica literária feminista, desde suas origens, na década de 70, até o momento contemporâneo. Conforme dissemos, quando se alude ao debate teórico feminista de forma ampla, pensa-se imediatamente em duas grandes vertentes: a francesa e a anglo-americana. Ambas as tendências, após um momento inicial ingênuo em que se trabalhava no sentido de desmascarar a misoginia das práticas literárias masculinas, passam a um momento mais maduro, voltado para a investigação da literatura de autoria feminina, através de diversos enfoques, como o biológico, o lingüístico, o psicanalítico e o político-cultural.

unesp

O modo com que a crítica feminista lê a literatura, calcado nos pressupostos teóricos do feminismo, constitui-se a partir de contradições socioculturais que fazem emergir a relação entre sexo e gênero. Em função desta origem, é natural o fato de esta tendência crítica não encerrar em si um modelo explicativo, homogêneo e monolítico. Daí o complexo de visões e práticas a que nos referimos acima, articuladas ao redor de um objetivo básico: analisar e contestar a estrutura patriarcal de nossa sociedade, por meio da análise da constituição dos gêneros e da opressão de um gênero sobre o outro.

Nesse cenário, tem sido comum a revisão de conceitos, entendidos como instrumentos de análise de textos literários de autoria feminina: inicialmente, falava-se no estudo da categoria "mulher", buscando-se definir as noções de "linguagem feminina" e "identidade feminina"; a seguir passou-se a estudar as categorias de gênero, que privilegiam o exame dos processos de construção das relações entre os sexos e, ultimamente, têm-se falado no estudo do "sujeito do feminismo". Este conceito tem por objetivo substituir o uso de categorias cuja tendência é universalizar a oposição homem/mulher. Um caminho possível seria a constituição da noção de uma subjetividade múltipla e não unificada, capaz de abarcar o que as estruturas da representação de gênero deixam de fora, como, por exemplo, os espaços sociais ou os discursos produzidos nas margens.

Antes de essa diversidade de discussões teóricas implicar um jogo de mocinhos e bandidos no universo da crítica feminista, implica diálogos

unesp

salutares, que só tendem a aprimorar os estudos acerca do tema "mulher e literatura".

Nélida Piñon, de certa forma, parece partilhar e contribuir, como veremos adiante, através do modo como tem construído sua obra, com muitas dessas discussões, contemporâneas de sua produção, que, de uma maneira ou de outra, giram em torno da necessidade de desconstruir os tão falados discursos tradicionais acerca da mulher. Partindo da premissa de que a linguagem tradicional obedece aos anseios dos pensamentos ideológicos dominantes, a escritora, em sua prosa de ficção, promove inovações nas facções sociais retratadas através de um discurso "outro". Através dos universos literários que engendra, Nélida promove, constantemente, debates sobre o logocentrismo[21], ou seja, sobre o discurso canônico, entendido de maneira ampla, que traz em sua esteira o debate sobre o falocentrismo[22].

2. A narrativa de autoria feminina na literatura brasileira

Os estudos acerca da literatura de autoria feminina quase sempre trazem em sua esteira discussões concernentes à terminologia a eles relacionada. Os termos "feminino" e "feminista" constituem-se no ponto central destas discussões: enquanto o termo "feminino" vem, não raro, sendo associado a um

[21] Este termo, empregado por Derrida para designar o pensamento canônico, é utilizado para desmontar e desqualificar a mistificação implícita no discurso filosófico ocidental.
[22] Algumas das escritoras e críticas francesas usam o termo para desafiar a lógica predominante no pensamento ocidental, bem como a predominância da ordem masculina.

unesp

ponto de vista e a uma temática retrógrados (sinônimo de delicado, superficial e sentimentalóide), o termo "feminista", cunhado na década de 60, apesar do caráter político mais amplo, é tomado, na maioria das vezes, apenas no plano das Ciências Sociais. Assim, a acepção de literatura feminista vem carregada de conotações políticas e sociológicas, ligadas à luta pela igualdade entre os sexos, no que tange a direitos, deveres, trabalho, casamento, filhos, etc.

Luiza Lobo, no ensaio "A literatura de autoria feminina na América Latina", faz uma reflexão acerca desta questão, chamando atenção para um outro sentido do termo "feminista", em geral escamoteado, qual seja: aquele que aponta para uma perspectiva de mudança no campo da literatura. Segundo ela,

> o texto literário feminista é o que apresenta um ... sujeito de enunciação consciente de seu papel social. É a consciência que o eu da autora coloca, seja na voz de personagens, narrador, ou na sua *persona* na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão. Nesse sentido sempre houve autoras "feministas" dentro do contexto de suas épocas, tornando-se o termo impróprio apenas por uma questão cronológica. (1999b, p. 5)

Em vista disso, a alteridade da literatura de autoria feminina, para Luiza Lobo, é a base da abordagem feminista na literatura. Alteridade entendida não apenas como o outro antropológico no sentido de Lévi-Strauss (o selvagem como um outro igual ao civilizado), ou o outro filosófico (a consciência da

diferença entre pessoas), mas também o outro como o entende a psicanálise: o ser consciente de que não é uno, mas dividido entre o consciente e o inconsciente, com arestas, fissuras e desdobramentos, ocasionados pela entrada no universo da linguagem (para Lacan, entrada no plano do simbólico exterior).

A alteridade, no entanto, não é uma prerrogativa da literatura de autoria feminina. Na verdade, a alteridade do eu em relação a si mesmo consiste no ponto de partida da literatura contemporânea em geral. Mas, conforme pondera a estudiosa, esta mesma literatura se comporta de modo logocêntrico e etnocêntrico em relação a outros povos e raças e, também, em relação ao outro sexo e às minorias sexuais.

É em função desse quadro que a chamada "literatura de autoria feminina", de cunho feminista, constitui-se naquelas obras marcadas por um discurso de alteridade político, em que o fazer literário se exerce como tomada de consciência de seu papel. Em oposição a esta tendência, existe outra, todavia, paralela, não-feminista, de igualamento com as outras vozes, de apagamento das diferenças, numa espécie de medo de acirrá-las. Trata-se de autoras que, efetivamente, não podem ser destacadas como representantes autênticas da literatura de autoria feminina, entendida a partir de uma consciência política, tal qual vimos caracterizando.

No contexto do pensamento feminista das últimas décadas, a literatura de autoria feminina tem buscado conquistar seu espaço no universo da literatura mundial, entendida de forma mais ampla. Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas

representativas da cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos, etc. Para a mulher inserir-se neste universo é preciso uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a esta visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo.

> Ser o outro, o excluso, o estranho é próprio da mulher que quer penetrar no "sério" mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos, a mulher foi excluída do mundo da escrita — só podendo introduzir seu nome na história européia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos. (Lobo, 1999b, p. 5)

T 9953/01

Esta exclusão da mulher do mundo da escrita, de que fala Luísa Lobo na citação acima, fica mais bem esclarecida mediante o fragmento que destacamos a seguir, retirado do artigo "Feminismo activo" (1911), de João do Rio. Trata-se de uma amostragem da postura crítica, extremamente discriminadora, em relação à literatura de autoria feminina, própria da ideologia reguladora da tradição canônica, essencialmente marcada pelo repúdio das diferenças:

> Eu sempre tive pelas senhoras que fazem literatura — um atemorado respeito.

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

unesp

> As relações com uma poetisa são verdadeiros desastres impossíveis de remediar, mas que o galanteio social obriga a acoroçoar. Quando a *femme de lettres* deixa o verso e embarafusta por outras dependências da complicada arte de escrever, as relações passam à calamidade. ...
>
> Por que escrevem essas senhoras? Ninguém o soube; ninguém o saberá. Com certeza porque não tinham mais o que fazer, como a Duqueza de Dino. Mas elas escrevem, escrevem, escrevem. (*apud* Xavier, 1999, p. 19)

São posicionamentos críticos como este, moeda corrente na nossa tradição literária, que têm impulsionado a crítica literária feminista contemporânea a trabalhar, no sentido de desmascarar os princípios que têm fundamentado o cânone literário, seus pressupostos ideológicos, seus códigos estéticos e retóricos, tão marcados por preconceitos de cor, de raça, de classe social e de sexo, para, então, desestabilizá-lo, reconstruí-lo.

Trata-se, na verdade, de uma reação impulsionada pela descoberta de que o valor estético da literatura canônica não reside apenas no próprio texto, mas em fatores como os acima arrolados, construídos em consonância com os valores da ideologia patriarcal. A intenção é promover a visibilidade da mulher como produtora de um discurso que se quer novo, um discurso dissonante em relação àquele arraigado milenarmente na consciência e no inconsciente coletivos, inserindo-a na historiografia literária.

No Brasil, como no exterior, a literatura de autoria feminina, de até bem pouco tempo atrás, não existe efetivamente, isto é, não aparece no cânone

tradicional. Conforme observa Lúcia Helena Viana (1995), as "Histórias Literárias" de José Veríssimo e Sílvio Romero "nos deixa a impressão de que o mundo da literatura era povoado somente por homens". Até mesmo *A história da literatura brasileira* (1950) de Lúcia Miguel Pereira, crítica que se fez reconhecer no "estreito círculo dos literatos masculinos", refere-se apenas a Júlia Lopes de Almeida, certamente por não considerar que as demais escritoras da época tenham participação na formação da identidade nacional ou, simplesmente, por considerar suas obras inferiores em relação àquelas modelares dos "homens letrados". Do mesmo modo, as "Histórias" mais recentes referendam a exclusão da mulher como sujeito participativo da história.

O novo lugar que a mulher passa a ocupar na sociedade em decorrência do feminismo fez-se refletir (e não poderia ser diferente) neste *status quo*. De um lado, a crítica literária, antes de domínio quase exclusivamente masculino, passou a ser praticada por mulheres; de outro, estas passaram a escrever mais como literatas, livres dos temores da rejeição e do escândalo.

Nesse sentido, tem fundamental importância o trabalho de resgate e reavaliação da produção literária de autoria feminina, relegada ao esquecimento pela tradição canônica. No Brasil, o resultado deste trabalho aponta para a descoberta de inúmeras obras de escritoras do século XIX, que, apesar de seu alto valor estético, jamais foram citadas pela crítica.

Ao se dedicar a este trabalho de resgate e reavaliação de obras de autoria feminina, o feminismo crítico revisita as categorias instituídas da crítica literária a fim de ampliar as perspectivas de análise; submetê-las a um outro olhar,

um olhar capaz de detectar e de desnudar particularidades a que a convenção masculina nunca esteve atenta.

A editora Mulheres publicou, recentemente, a antologia *Escritoras brasileiras do século XIX*, organizada pela professora Zahidé Lupinacci Muzart. O trabalho é resultado de um projeto desenvolvido por pesquisadoras da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), com o apoio do CNPq. As 954 páginas desta antologia revelam uma produção literária e jornalística de 52 autoras, marcada por um vigor estético e por uma atualidade surpreendentes que, apesar disso, foi esquecida por todo um século.

Conforme bem sistematiza Luiza Lobo, há que se compreender a crítica feminista mediante a relação cânone x história-literária-falocêntrica, numa perspectiva revisionista alicerçada nos pressupostos da Estética da Recepção:

> 1) a história é qualificada a partir de um olhar que retrocede no tempo de forma seletiva.
> 2) Ela não é estática, não ratifica ou coleciona o já dado, numa tradição canônica, mas se altera constantemente numa revisão fenomenológica.
> 3) Ela se constitui de narrativas que a todo momento compõem novos conjuntos literários e de interpretação narrativa e historiográfica (que analisa a própria história). Assim, o cânone se enriquece e se desvia a cada época, a partir de releituras críticas e sedimentações temporais que ocorrem em função de acontecimentos políticos, mudanças sociológicas, mas

> principalmente de mudanças de mentalidades. (Lobo, 1999a, p. 45)

O mesmo impulso que a revolução cultural dos anos 60, empenhada em destronar a autoridade do falo-etno-euro-centrismo, exerceu sobre os estudos críticos feministas pode ser observado em relação à literatura de autoria feminina. As isoladas aparições de mulheres escritoras nos anos 30 e 40 na lista de escritores consagrados dão lugar, nos anos 70 e 80, a uma explosão de publicações: Raquel de Queiroz e Cecília Meireles, ao serem reconhecidas nacionalmente, abrem as portas das editoras a outras escritoras, mas é Clarice Lispector quem "abre uma tradição para a literatura da mulher no Brasil, gerando um sistema de influências que se fará reconhecido na geração seguinte". (Viana, 1995, p. 172)

Inserida nesse contexto de mudanças, a literatura brasileira agrega a si "outras" vozes. Na trilha de Clarice, surgem as, hoje imortais da Academia Brasileira de Letras, Lígia Fagundes Telles e Nélida Piñon, seguidas de muitas outras escritoras reconhecidas, como Lya Luft, Adélia Prado, Hilda Hilst, Patrícia Bins, Sônia Coutinho, Zulmira Tavares, Márcia Denser, Marina Colassanti, Helena Parente Cunha e Judith Grossman, para citarmos apenas algumas.

Trata-se de escritoras que, tendo em vista a mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição social da mulher, lançam-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando

narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher.

A teórica norte-americana Elaine Showalter (1985) chama de "female literary tradition" a repetição, de geração para geração, de certos padrões, problemas e imagens vislumbrados na produção literária de autoria feminina. Tendo isso em vista, ela divide a literatura inglesa, produzida no período de 1840 a 1960, em três etapas: a primeira, que abrange o período entre 1840 e 1880, ela chama de "feminina" e se caracteriza pela repetição dos padrões tradicionais, pela imitação do modelo da cultura dominante; a segunda, chamada de "feminista", vai de 1880 a 1920 e é marcada pelo protesto e pela ruptura em relação aos modelos e valores dominantes; a terceira, "fêmea", é a fase da auto-descoberta, da busca da identidade, que se inicia em 1920 e se estende até os dias atuais, sendo que apresenta um novo estágio de autoconsciência na década de 60.

Na literatura brasileira, este percurso sofre algumas modificações, no que tange à cronologia. Elódia Xavier, no artigo "Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória" (1998), seleciona algumas autoras e obras tomadas como marcos representativos de cada uma das etapas apontadas por Showalter.

Para ilustrar a primeira fase referida, a "feminina", a estudiosa aponta três autoras cujas obras fazem-se reconhecer pela reduplicação da tradição, tanto no que se refere às questões éticas e ideológicas, como no que tange às estéticas.

unesp

A escritora maranhense Maria Firmina dos Reis é a primeira delas. Seu romance *Úrsula*, datado de 1859, é apontado pela crítica feminista como a primeira narrativa de autoria feminina no Brasil. O volume é bem representativo da fase "feminina" descrita por Showalter, por reduplicar os valores patriarcais, através de seu estilo gótico-sentimental, enquadrado nos padrões românticos, que põe em cena a frágil donzela sendo disputada entre o mocinho e o vilão. Ainda mais representativa desta fase de internalização dos valores vigentes, segundo Xavier, é a vasta produção de Júlia Lopes de Almeida (1862), construída "sobre os alicerces patriarcais, sedimentada por rígidas relações de gênero", em que as "rainhas do lar coroam os finais felizes". Do mesmo modo, o romance *A sucessora,* de Carolina Nabuco, publicado em 1934, "não escapa do processo de imitação dos valores vigentes".

Elódia Xavier arrola os contos de *Laços de família* de Clarice Lispector, publicados em 1960, como propulsores da ruptura com este estado de coisas. Trata-se do marco inicial da fase "feminista" da literatura de autoria feminina no Brasil. Chamá-la de feminista não significa, contudo, que ela seja panfletária. O valor estético da obra clariceana é indiscutível; também é indiscutível o fato de ela trazer em seu bojo "uma pungente crítica aos valores patriarcais". *Laços de família* torna visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de conseqüência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo.

Na mesma trilha de Clarice Lispector, integram a fase "feminista", que se estende até aproximadamente 1990, muitas outras autoras. Está

entre elas Patrícia Bins, autora de *Antes que o amor acabe,* 1984, cujos romances narram sempre o drama existencial de mulheres flagradas em situação-limite: "o mundo à sua volta perde o sentido, o vazio se instala e elas, através da regressão ao passado, se despojam das máscaras sociais num autêntico processo de individuação". (Xavier, 1998, p. 2)

Outras três autoras representativas da fase "feminista" são ainda mencionadas. Lya Luft, cuja obra "compõe um universo feminino marcado pela loucura, pela doença e pela morte" é uma delas. "O lúdico e o grotesco desvendam os absurdos de uma sociedade repressora e injusta, onde a mulher é sempre perdedora, o lado fraco, o lado esquerdo" (1998, p. 2). Márcia Denser também é referida. Seu único livro, *Diana Caçadora,* publicado em 1986, consiste em uma coletânea de estórias curtas cuja disposição retrata a crescente degradação da protagonista, uma jornalista inteligente e liberada, que busca se encontrar através de relações efêmeras e ocasionais. Ela adota uma postura de caçadora, numa tentativa de subversão das regras opressoras do sistema; no entanto, acaba caçada e derrotada. Sônia Coutinho é a quinta escritora apontada. A temática constante de sua obra é a da mulher madura, vinda do interior, sozinha na cidade grande, tentando realizar-se como indivíduo. São personagens construídas enquanto vítimas da cisão entre os valores patriarcais e as grandes transformações dos anos 80. Tal cisão coincide com a crise do discurso feminista, sistematizado por Simone de Beauvoir, que aponta para o sujeito feminino dividido entre viver seu "destino de mulher" e realizar sua "vocação de ser humano". A chamada fase "feminista" da literatura de autoria feminina, portanto, se estrutura em torno das relações de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

gênero que trazem à tona as diferenças sociais cristalizadas entre os sexos, as quais cerceiam quaisquer possibilidades de a mulher atingir sua plenitude existencial.

A fase "fêmea" da narrativa de autoria feminina caracteriza-se por não mais fazer das relações de gênero o dado determinante dos dramas narrados. O termo "female", tal qual o entende Elaine Showalter, contrapõe-se a "male" e afasta-se do aspecto relacional (masculino e feminino) contido no conceito gênero para se centrar no dado biológico. Assim, "female" significa simplesmente do sexo feminino. A produção literária desta fase é marcada pela construção de uma nova identidade feminina, mais livre do peso das relações de gênero.

Elódia Xavier aponta duas narrativas como representantes desta fase. Trata-se de *O homem da mão seca*, de Adélia Prado, e *A sentinela*, de Lya Luft, ambas publicadas em 1994. Na narrativa de Adélia, a personagem Antônia, após passar por um estado de carência e de opressão que a paralisava, triunfa. O último segmento da narrativa abre-se com a epígrafe "Toma, filha de Cristo, senhora dona: compra um agasalho para esta que vai nascer, defendida e sã, e que deve se chamar apenas Felícia Laudes Antônia", anunciando o sucesso da protagonista em relação à busca de sua identidade: "opera-se o batismo de uma nova Antônia, no início chamada Antônia Travas Felícia Laudes e, agora, destravada e feliz, como a epígrafe sugere". (Xavier, 1998, p. 4)

Quanto ao segundo exemplo da fase "fêmea" mencionado por Elódia, *A sentinela*, diferentemente dos cinco romances anteriores de Lya Luft, em que a mulher é sempre perdedora, retrata uma personagem feminina que consegue

desfazer os nós e encontrar os rumos: "Nora, a protagonista, descobre no fazer artístico — inaugura uma tecelagem — o caminho para a construção de uma nova identidade, onde as relações afetivas — mãe, filho, amante — perdem o peso relacional, deixando a personagem livre para viver o mistério, o imprevisto, para ter a 'audácia de se jogar' e de 'delirar'". (Xavier, 1998, p. 4)

Se essa considerável produção literária de autoria feminina é, num certo sentido, fruto das grandes transformações mencionadas, sua visibilidade não o é menos. Graças à inserção do olhar feminino no universo da crítica literária é que tal produção vem figurando no cânone literário brasileiro. A citação abaixo, de Lúcia Helena Viana, contempla esta discussão:

> O significativo número de estudos apresentados sobre a mulher e a literatura, em seu conjunto, tem o mérito de dar visibilidade à criação artística do gênero tradicionalmente silenciado, além de pouco a pouco afirmar o lugar da mulher no campo do pensamento crítico e científico. (1995, p. 170)

Além disso, Viana assinala que tal trabalho crítico aponta para a necessidade de articular a produção literária da mulher "buscando o vínculo contínuo/descontínuo entre autoras e obras dentro do sistema literário" (p. 171). Como conseqüência, promove, embora de maneira ainda muito tímida, a inserção desta contribuição literária nos currículos dos cursos de Letras.

O documento do CNPq *Avaliação e perspectivas: área de literatura*, realizado por Nádia Gotlib em 1990, registra a tendência de os estudos

de Letras estarem definindo a noção de literatura de forma mais ampla, contemplando a literatura infanto-juvenil, a literatura popular (oral e de cordel), a literatura africana e a literatura feita por mulheres.

Em vista desta última tendência registrada, Heloísa Buarque de Hollanda (1992) comenta que, a despeito de o referido documento não mencionar uma teoria crítica feminista e sim o tema "mulher", o reconhecimento institucional de uma "literatura feita por mulheres" por si só já é um passo importante, uma vez que até há bem pouco tempo "essa literatura não era considerada objeto legítimo de pesquisa". E, nesse sentido, acrescenta que as teses acadêmicas sobre escritoras deparavam-se com a necessidade de seus autores (as) dispensarem várias páginas com "inúmeras e diversificadas estratégias para justificar como científico esse tipo de estudo". Segundo ela, os argumentos utilizados pelos (as) pesquisadores (as) são, em si, uma tomada de posição teórica: não só a literatura escrita por mulheres foi excluída da série literária, mas também os gêneros usados pelas escritoras eram considerados "menores" (formas orais, diário, correspondência, biografia ou autobiografia, testemunhos, etc.); por outro lado, os assuntos-chave que orientam a crítica literária tradicional, como a formação da literatura nacional, os estilos de época ou os grandes autores, os movimentos de vanguarda etc., não são compatíveis com as perspectivas de análise dos estudos sobre a literatura feita por mulheres, as quais trazem em seu bojo, entre outros tópicos dissonantes, questionamentos sobre a construção da historiografia literária e sobre a noção canônica de gênero literário. Daí terem sua legitimidade posta em dúvida.



De qualquer forma, o que nos interessa salientar é a importância destes estudos, chamados muitas vezes pejorativamente de "feministas", para a visibilidade da produção literária de autoria feminina, que, embora não carregue consigo o peso da tradição, carrega, não raro, altos valores estéticos.

Se no caso de Nélida Piñon, escritora a cuja obra nos dedicaremos nos capítulos seguintes, não foi preciso a intervenção da crítica feminista para torná-la "visível", já que ela, desde as primeiras publicações, impôs a sua presença no restrito mundo dos "intelectuais letrados" (talvez pela peculiaridade da linguagem de que se valia para lhes desafiar as convenções), em muitos outros casos, obras de alto valor estético têm sido reveladas ao público leitor, sedento por ouvir "outras" vozes.

3. A mulher e a literatura segundo Nélida Piñon

É legítima a classificação de "literatura feminina"? Existe uma especificidade da literatura feita por mulheres? Qual sua posição sobre as possíveis peculiaridades da escrita feminina? O estilo literário feminino pode apresentar diferenças em relação ao masculino? Há uma filosofia de vida peculiar à cultura feminina? Estas são algumas das perguntas freqüentemente feitas à escritora Nélida Piñon, nas entrevistas que ela tem concedido à imprensa e à televisão, nos momentos em que é trazido à tona o tema "mulher e literatura".

No que se refere à peculiaridade de a literatura feita por mulheres ser, não raro, analisada dentro do contexto de "literatura feminina", a autora se

mostra indignada: "não gosto que diga literatura feminina porque não existe literatura masculina". (Piñon, In: Pimentel, 1998, p. 4) Da mesma forma, ao ser instigada a falar sobre o que quer a mulher, ela, subjacentemente, reitera esse seu modo de pensar, pondo em evidência o reducionismo existente no fato de se separar em pequenos escaninhos o que quer e o que faz (ou o que pode querer e o que pode fazer) cada um dos sexos. Isso, por ela entender que se a mulher quer algo diferente do que quer a humanidade em geral, ela tem querido, em seu percurso histórico, retomar, ou assumir, o direito de falar, de pensar e de se expressar; de fazer parte, enfim, da criação humana, já que ela não é só testemunha, mas é partícipe da vida. Nessa ordem de idéias, "não há porque distinguir homem/mulher". (Piñon, In: Simões, 1989, p. 9)

Se existe diferença do querer feminino em relação ao masculino, é porque a "mulher foi condenada ao silêncio, as religiões a condenaram à submissão". (Piñon, In: Simões, 1989, p. 9) Não fosse este fato histórico, os seus desejos femininos seriam simplesmente um mistério, como é um mistério aqueles provenientes dos indivíduos do sexo masculino.

> A humanidade é profundamente misteriosa. ... O que tento fazer é desvendar a grande intriga humana, eliminando suas máscaras, seus disfarces, este grande carnaval veneziano. Este é um desafio para mim como escritora e ser humano. (Piñon, In: Simões, 1989, p. 9)

De certa forma, a escritora mantém esse mesmo posicionamento em relação às conjecturas acerca da possibilidade de haver uma escrita especificamente feminina. Diferentemente das feministas francesas que defendem este ponto de vista, Nélida pensa que "a maior discriminação sofrida por uma escritora mulher é quando lhe atribuem uma linguagem chamada feminina". (Piñon, In: *Programa Rodaviva*, 1997)

No entanto, este ponto de vista da escritora parece estar pautado na emissão de valores da crítica literária tradicional, geralmente masculina, que tende a identificar a escrita feminina com "sensibilidade contemplativa", "linguagem imaginativa", "melosidade", etc. Se o objetivo de teóricas como Cixous, Irigaray e Kristeva, ao preconizar a existência de uma escrita peculiar à mulher, é tomá-la como instrumento na luta contra os discursos acadêmicos e canônicos, as preocupações de Piñon, de certa forma, apontam para a mesma direção: "é ético para mim escrever bem, denunciar realidades que não foram denunciadas, trazê-las à tona. ... Acho que o melhor modo de servir ao homem é subverter, dilacerar a sintaxe oficial". (Piñon, In: Carvalho, 1978, s/p.)

Sendo assim, a despeito de a escritora rejeitar o rótulo de "escrita feminina", sua obra está calcada, conforme veremos no capítulo que segue, na necessidade de empreender inovações em relação à linguagem controlada pela ideologia dominante, que, como sabemos, é a linguagem da tradição masculina.

Na ocasião em que recebeu o Prêmio de Literatura Latinoamericana e do Caribe "Juan Rulfo", em 1995, pelo conjunto de suas obras — prêmio este concedido pela primeira vez a uma mulher, a um cidadão brasileiro

unesp

e a um escritor de língua portuguesa — Nélida Piñon proferiu um discurso em que, de certa forma, traz à tona esta discussão acerca do modo de entender a literatura escrita por mulheres.

Como herdeira da cultura ocidental, mulher e escritora, ela aprendeu a escrever lendo os textos masculinos. De forma que, quando narra, os procedimentos narrativos de que lança mão são os mesmos de Homero, Shakespeare, Cervantes, Machado... todos aqueles dos grandes escritores.

No entanto, não se trata apenas de usurpar os procedimentos cristalizados pela literatura destes narradores de vulto. Embora a mulher tenha sido silenciada, privada do direito de narrar, de fazer o registro poético de sua experiência, sua memória sempre esteve presente na literatura de todos os tempos. Isso porque ela sempre esteve presente em todos os instantes da história. Não como sujeito dela, mas como quem a rondava incessantemente.

> Se não esteve presente em todos os instantes constitutivos da cultura normativa do ocidente, ela esteve presente na hora da morte de todos os homens, de todas as mulheres. Ela esteve presente na hora do nascimento. A mulher sempre foi um ser, uma sombra poderosa nos momentos dos grandes sentimentos, dos grandes desertos que as pessoas tinham em suas almas. Ela acolheu todos os ais, os suspiros, as agonias dos homens. (Piñon, In: Carvalho, 1978, s/p.)

> Guardiã eterna dos sentimentos oriundos dos homens e dos deuses, a mulher preservou 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. A praticar, em meio a tantas afrontas, a rebelião que constituía simplesmente em fazer aflorar a cada dia a sua memória recalcitrante, preterida sempre pela memória eloqüente e arbitrária do homem. (Piñon, 1995, p. 10)

Em vista disso é que Nélida entende a narrativa, aparentemente masculina por excelência, como sendo também feminina. Os escritores que construíram seus textos, na época em que as potenciais escritoras eram tolhidas de escrever os seus, apelaram, indubitavelmente, pela memória da mulher, que lhes transmitia, na modéstia de então, o que era a dor humana. E é, também, em vista disso, que a escritora afirma, no referido discurso, que 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".

A Nélida mulher confessa possuir uma memória dividida, polifacetada, múltipla, de uma psiquê muito complexa, não apenas aquela chamada de "feminina", no sentido mais simples da palavra. Por sempre ter vivido intensamente e lido muito, ela tem a memória de sua espécie, a memória desses séculos pretéritos, a memória de Nélida e a de mulheres que ela não sabe quem são.

Ao se referir a certas características próprias da literatura feita por mulheres, ela se vale desse mesmo raciocínio como sustentáculo de suas considerações. Por ter a mulher sempre "rondado" a história, conforme lhe foi imposto, ao invés de ser partícipe dela, ela precisou, ao longo dos séculos,

preencher os vazios históricos daí advindos com sua imaginação, com seu sentimento de intriga, com seu senso crítico.

De acordo com a escritora, quando se sofre uma humilhação histórica, quando se é mantido à margem da história, tem-se uma visão da realidade muito crítica, e percebe-se com mais facilidade o chamado ridículo humano. Em função disso é que o texto escrito por mulheres é, freqüentemente, marcado por certo tom peculiar àqueles que olham a realidade como quem foi expulso dela. Além disso, cada ser humano tem uma linguagem própria e a mulher pode acrescentar esses elementos, e outros mais, a seu texto. Daí parecer se tratar de uma literatura singular.

Piñon avalia a inserção da mulher na cultura como algo muito positivo, capaz de trazer dados novos, de fazer emergir uma nova percepção da realidade. Para ela, o movimento feminista tem muito a ver com esse estado de coisas: ele alterou a face social do mundo. Apesar de considerar que as mulheres ainda estão na periferia do poder, ressalta a diferença gritante entre ter sido mulher nos anos 50 e ser mulher hoje.

> Tenho gosto em servir a literatura com memória e corpo de mulher. ...
>
> 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". (Piñon, 1995, p. 11-2)

unesp

III. UM PASSEIO PELA NARRATIVA DE NÉLIDA PIÑON

A tudo se pode emendar, ou
corrigir, com sintaxe nova.
(Nélida Piñon)

1. A rebeldia da escritora: obra e estilo

A obra de Nélida Piñon, inaugurada em 1961 com a publicação de *Guia mapa de Gabriel arcanjo*, traz em seu bojo uma estrutura temática que se desdobra e se atualiza ao longo de seus onze livros de ficção — oito romances e três coletâneas de narrativas curtas. 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, entre outras, à realização feminina. Mas o que de fato marca a peculiaridade de sua produção literária é o desejo de "subverter a sintaxe oficial", o qual, segundo ela própria declarou em diversas entrevistas, manifestou-se já na adolescência, quando de seus primeiros escritos.

> Já aos quinze anos comecei a escrever uns contos muito tradicionais, umas histórias com seqüências rígidas, de

> linguagem convencional, em que se podia facilmente prever a frase seguinte. ...
>
> ... Certa vez, o personagem de um conto estava dominado pela angústia. Então escrevi: "Fulano subia a ladeira íngreme". Lembro-me bem deste episódio. Era um conto bem feitinho, até batido à máquina. Sei apenas que levei um choque tão grande ao ler "ladeira íngreme" que logo descobri que não pretendia passar a minha vida — que eu sabia que ia ser fecunda, rica, voraz, ansiosa por expor-se — simplesmente escrevendo "ladeira íngreme". (Piñon, In: *Um escritor na biblioteca*, 1986, p. 14)

Daí ter se dedicado, antes de escrever o primeiro romance, a exercícios de prosa poética, prenhes de imagens musicais justapostas, sem obedecer a qualquer lógica predeterminada; uma espécie de verbalismo automático que acabou por resultar no romance inaugural de sua obra, romance que, ao lado de *Madeira feita cruz*, publicado dois anos mais tarde, a autora considera imaturo, apesar de já conter em si a essência das obras posteriores, sobretudo das primeiras, já que os dois últimos romances parecem obedecer a uma outra lógica.

Em função disso, Naomi Hoki Moniz, no seu *As viagens de Nélida, a escritora* (1993), divide a obra da autora em duas fases: a primeira ela chama de fase vanguardista ou experimental, composta dos sete primeiros livros. São eles: *Guia mapa de Gabriel arcanjo* (1961), *Madeira feita cruz* (1963), *Tempo das frutas* (1966), *Fundador* (1969), *A casa da paixão* (1972), *Sala de armas* (1973) e *Tebas do meu coração* (1974). A segunda fase, chamada de pós-moderna, é composta pelos romances *A república dos sonhos* (1984) e *A doce canção de Caetana* (1987), além da coletânea de contos *O calor das coisas*

(1980). O romance *A força do destino* (1978) é considerado pela estudiosa como sendo de transição entre as duas fases.

Já com a publicação de seu romance de estréia, Nélida Piñon passou a ser definida pela crítica como sendo uma escritora hermética, difícil, a cuja obra "experimentalista" o grande público leitor não tem acesso. Apesar de muitos críticos terem reconhecido sua potencialidade e o valor de sua obra, e apesar dos prêmios que recebeu, como o Walmap, em 69, pelo seu quarto livro, *Fundador*, tal juízo de valor acerca de sua produção literária se manteve no decorrer de toda a primeira fase de sua carreira.

É que estas obras são caracterizadas essencialmente pela ausência de enredo, pelo anonimato das personagens, e pela escassez de descrições físicas, seja de personagens, seja de ambientes. Além disso, estilisticamente a linguagem da escritora é marcada aí pela enunciação do silêncio, pela ambigüidade, pela polissemia e pelo enigmatismo. Ela faz constantes inovações no plano sintático: ora vale-se do anacoluto, ora da elipse, ora transforma a frase feita, atribuindo-lhe nova roupagem, ora pontua de forma ambígua, possibilitando leituras variadas. O anacoluto, mais especificamente, consiste numa figura muito cara à escritora, amplamente utilizado não apenas no plano sintático, mas também no plano da narrativa, criando espaço para leituras lúdicas.

Nelly Novaes Coelho (1993) foi uma dentre os primeiros críticos a reconhecer o valor da obra de Nélida Piñon. Segundo ela, Nélida sempre se dirigiu para mundos proibidos, investindo contra os sistemas estratificados, não se contentando com um status criador simplificado, capaz de escravizar o homem no



que diz respeito ao seu pensamento, suas palavras e ações. Daí a recusa das sintaxes consagradas e a busca do insólito e do novo. Antes de essa atitude literária implicar um aspecto negativo de sua obra, um experimentalismo no sentido pejorativo, implica favorecer o estético.

Ao se referir a esta pecha de hermética que lhe foi imputada, a escritora fala da "estratégia de interdição" utilizada por parte da crítica, a qual acaba por denunciar, ainda que às avessas, uma posição conservadora da mesma:

> Ao chamar de hermético um escritor pretende-se incompatibilizá-lo com o público, é não permitir cataclismos e terremotos necessários. É interditar os debates, é proibir as novas realidades que aí estão e precisam ser narradas. (Piñon, In: Wyler, 1980, s/p.)

Em outra entrevista, afirma não entender nenhum autor de categoria como sendo elitista:

> Ocorre apenas que às vezes um autor não está sendo lido, de acordo com seus méritos, numa determinada época. E que por ser um percursor, passa despercebido pela sensibilidade de seus contemporâneos. (Piñon, 1986, p. 23)

O estilo de Nélida Piñon, tantas vezes rotulado de difícil, está estreitamente ligado ao seu projeto literário, que se faz presente desde os primeiros exercícios. Tal projeto é erigido sobre um alicerce em que a preocupação com a

linguagem enquanto matéria-prima fundamental da narrativa, ao lado do desejo de fundar o discurso literário no plano do mito, se fazem peças essenciais. Ela é difícil na medida em que a linguagem de que lança mão, descoberta pelo experimentalismo e pela nova adequação código/mensagem, despreza os padrões convencionais e tenta recriar o mundo por meio de uma nova perspectiva. Tudo para não correr o risco de, ao usar a língua, tornar-se escrava de suas convenções. Como ela mesma diz, é preferível lançar-se aos "desenfreados exercícios da inteligência", pois, no seu entender, a linguagem anárquica é capaz de deflagrar processos revolucionários.

No ensaio "O mito da criação" (s/d), Piñon declara as diretrizes que norteiam o seu fazer literário, não deixando de enfatizar, também, as influências que sua biografia exerce no seu estilo. O fato de ser neta de imigrantes espanhóis parece ter marcado profundamente sua trajetória de escritora. Seus avós maternos e paternos chegaram ao Brasil no início do século, objetivando "fazer as Américas". A neta recebeu de herança esse desejo de busca: "ele [o avô Daniel] iniciara em meu nome uma espécie de viagem que me caberia prosseguir desde que me habilitasse ao imaginário, às dúvidas, às incertezas".

Além da convivência com os avós galegos, o período passado na Galícia durante a adolescência foi decisivo na sua formação de escritora: a conquista das línguas galega e castelhana, os passeios no campo "cercada de carvalhos que haviam presenciado toda vida passar", as festas de verão "comunitárias e coloridas, quase medievais", a participação em cerimônias que a "ensinavam a lidar com o tesouro das lavouras difíceis", como a do sacrifício dos

unesp

porcos, a companhia que fazia aos velhos próximos a morrer, cobrando-lhes "histórias de um bisavô, do vizinho anônimo, de um bandoleiro, histórias da guerra civil, ... as lendas que sabiam contar, adicionando suas próprias versões do fato, uma vez que assim se reproduz a história humana". Eis a matriz de sua produção ficcional: o imaginário celtibero. Daí o tom mítico e o imaginário mágico de sua narrativa, sobretudo aquelas da primeira fase.

Daí, também, a tendência que se vislumbra em sua narrativa de negar uma literatura documental e afirmar aquela outra calcada na imaginação e na liberação da linguagem. Para o avô, "fazer as Américas" implicava conquistar bens materiais, ascender socialmente, fundar cidades, etc.; para a neta, a expressão assume nova significação: trata-se de "fazer as Américas" que ainda estão por fazer e fazê-las através da literatura, do insurgimento de uma nova linguagem, capaz de instaurar a liberdade.

Quanto às diretrizes que norteiam seu fazer literário presentes em "O mito da criação", Moniz (1993), baseada no ensaio de Sônia Régis que os resume, "Sarça ardente" (1982), sistematiza-as em três funções, examinadas no plano estético-doutrinário: a histórica, a poética e a sagrada.

A função histórica aparece, aí, de maneira diferente da convencional. Para muitos, ela pode parecer ausente por não condizer com o *modus operandi* do momento em que a obra de Nélida Piñon se insere. A literatura dos anos 60, época da estréia de Nélida como escritora, trazia em seu bojo uma forte tradição realista/regionalista; além disso, o contexto histórico

brasileiro, marcado pela repressão, pedia uma literatura que fosse capaz de denunciar problemas sociais, de modo a promover a redenção do país.

A despeito disso, o texto literário de Nélida elege como tema valores existenciais e poéticos. Não é, porém, alienado, como sugeriam alguns críticos da época. Ela se propõe a discutir o ético através do estético, pretendendo contribuir para a transformação de certas realidades, não através da defesa panfletária de novos pontos de vista, mas através da transformação da própria maneira de representá-las. Segundo ela, "o melhor modo de servir ao homem é subverter, dilacerar a sintaxe oficial" (In: Carvalho, 1978, s/p). De um lado ela reage contra a escritura dos que estão no poder, e de outro, contra a própria linguagem, enquanto instituição onde impera a convenção. Ao reagir contra a linguagem tradicional entendida como veículo para perpetuar a convenção, lança mão do imaginário, numa viagem que busca resgatar o avesso da história e dar voz à experiência humana dela omitida.

Esse trabalho tem como entrave a dificuldade de o leitor comum, passivo, atingi-lo. Há que se fazer um esforço maior no momento da leitura. Um novo tipo de leitor, portanto, é exigido: aquele capaz de colaborar com a realização da obra. Uma leitura apenas comprometida com a superfície do texto não o desvela; é preciso decifrar o que há por detrás da letra.

Ao defender a liberdade criadora, Nélida tem consciência de que a ficção daqueles que se propõem a fazer inovações técnicas não é compreendida por todos. Mas, segundo ela, este é um problema social.

unesp

Ao ser inquirida acerca de sua postura frente a esta problemática, confessa que no momento da criação não toma o leitor como centro de suas atenções; e se assim o fosse, tratar-se-ia de "um leitor com PhD, próspero, cultíssimo e que me ame" (Piñon, In: Mores Neto, 1987, s/p). Isso, no entanto, não anula seu desejo de atingir, com sua arte, outros espaços, diferentes daquele da elite intelectual: "... quero que um ribeirinho venha me ler um dia. Ou o filho dele. É por essa razão que escrevo; por um país melhor também, além de minhas outras paixões" (Piñon, In: Moraes Neto, 1987, s/p). Este seu desejo, aliás, vem ao encontro do tríplice ofício que ela atribui ao escritor: o de consciência de um povo, cronista de seu passado e inventor de seu futuro.

Antes que tal desejo possa vir a se tornar realidade, sua posição de escritora brasileira é a de não dividir forças, é a de dizer que o espaço cultural é imenso, que é preciso ocupá-lo e que ele permite aparecerem vários segmentos da criação. Nesse sentido, antes de pretender produzir um *best-seller*, sua preocupação recai sobre a qualidade do texto, entendido como o "lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia". (Perrone-Moisés, 1978, p. 49)

> A grande insubordinação do escritor é enfrentar o mercado e sua demanda, em vez de sucumbir a ele. Eu não quero que o mercado seja sócio de minha arte. Agora, não sou uma utópica enlouquecida, não. Eu quero ser lida pelo meu país, pelos meus companheiros. Mas não estou disposta a pagar o preço da alienação da minha alma. Para mim a estética se mistura com a ética do escritor. (Piñon, In: Pimentel, 1998, p. 12)

unesp

Esta dificuldade de leitura que a obra de Piñon apresenta está estreitamente ligada à segunda das três funções de sua narrativa, apresentadas em "O mito da criação": a função poética, marcada essencialmente pela invenção, sobretudo no que se refere à linguagem. É justamente esse aspecto de sua produção literária que inscreve Nélida Piñon junto aos nomes dos escritores que marcaram as décadas de 60 e 70 com a pecha da liberdade na criação. Esse discurso, que se quer invenção, destrona o conceito cristalizado de arte entendida como espelho refletor do real, enquanto revela um mundo invisível, dando voz à palavra que incita à eternidade.

Como dissemos páginas atrás, trata-se de um projeto literário engendrado pela escritora, que visa construir utopias de linguagem, nas quais são erigidos mundos autônomos, com suas próprias leis e estruturas, tomando o texto como símbolo e encarnação imaginária do real. (Moniz, 1993)

A terceira função mencionada é a função sagrada, que encerra em si a busca da origem, o resgate, a memória. Se de um lado, a escritora empenha-se visceralmente em engendrar o novo, através da invenção de uma nova linguagem, de outro ela se empenha em resgatar o mito original da criação, da imagem inicial, também através da linguagem. Pode soar paradoxal, mas a invenção e o resgate caminham juntos nessa obra que se quer nova. Escrever, para Nélida Piñon é caminhar em busca da fala inicial, "rastreando a multiplicidade significativa da palavra até atingir a sua substância, o verbo perfeito do qual deriva a linguagem". (Régis, 1982, p. 132-3)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

São comuns na narrativa de Nélida Piñon metáforas e alusões acerca dos símbolos da criação, marcando esta sua procura pela transparência em relação à origem das coisas e dos seres. A explicação vem do fato de ela querer

> se apropriar (não imitar) das formas existentes para inventar novas resistências à rigidez da morte, opor a criação ao silêncio e à morte, transgredir o real, formalizando novos enredos para a história humana. A narrativa se funda sempre no lugar da origem; a escrita se investe da técnica (poética) para projetar um novo mundo na idealidade de resgatar a semente original, nomeando. (Régis, 1982, p. 136)

Tendo em vista esta apresentação das três funções que a narrativa da ficcionista encerra em seu bojo, fica evidenciado que elas aparecem intimamente intricadas entre si. Na verdade, durante o trabalho de construção do texto literário, o sujeito criador, ao desempenhar o papel que lhe é próprio, é que assume estas funções: ele é ao mesmo tempo cronista, quando registra a memória histórica, ainda que seja por meio da paródia; é delator, quando observa o existente e o incorpora, à sua moda, ao presente da narrativa, e é o narrador capaz de praticar a invenção, sua aspiração maior, seja a partir do encontro com as origens, seja a partir da modificação da realidade próxima.

Passemos, agora, a verificar como se dá esse processo de registro-resgate-invenção (funções histórica, sagrada e poética, respectivamente) no que se refere à construção da personagem feminina, ou seja, em que medida essa sua maneira de entender o fazer literário interfere ou influencia no modo de

representação da mulher nos textos que engendra. Na esteira desta questão vêm, também, algumas considerações ligadas ao grau de engajamento que se observa nas discussões referentes à emancipação feminina, as quais surgem e se desenvolvem paralelamente à sua ficção.

Ao longo de toda a obra da escritora deparamo-nos com personagens femininas que trazem à tona a discussão acima referida. Em *Guia-mapa de Gabriel arcanjo*, livro em que Nélida confessa ter "incendiado mais labaredas metafóricas", a protagonista Mariela é tomada como veículo de que ela se vale para subverter a sintaxe oficial no que se refere aos papéis cristalizados como sendo femininos. Sua trajetória no romance pode ser metaforizada em termos de uma viagem em busca da própria identidade, através do amor e do pecado.

Construída como uma espécie de nova versão da Virgem Maria, Mariela rejeita os atributos desta figura tão cara ao cristianismo, os quais 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 enquanto mulher-sujeito, ela se rebela contra o destino designado a seu sexo e, portanto, contra os preceitos da cultura patriarcal.

A paixão, aliás, é um dos temas centrais da obra de Nélida Piñon, sobretudo quando pensamos em sua primeira fase. Ela opõe o ideal de Amor entendido como Desejo (Eros), em que há o resgate do corpo para o primeiro plano, ao Amor concebido segundo o ponto de vista masculino, que diviniza a mulher, cobrando-lhe uma postura que não condiz com seus anseios de indivíduo.

unesp

Também em *Madeira feita cruz*, a trajetória da personagem feminina central traz à tona a discussão acerca dos conflitos da mulher gerados pelo choque de ideologias: uma que lhe é própria, outra que lhe é imposta pelo modo de pensar dominante. No caso de Ana, o conflito se instaura na medida em que ela adquire uma profunda consciência de sua realidade corpórea e 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.

Já *Tempo de frutas*, coletânea de narrativas curtas, publicada em 1966, desvenda a face naturalista da escritora, a qual se afasta da visão voltada para o interior, da transgressão em nível individual, predominante nos dois romances anteriores, para assumir uma dimensão mais coletiva. Segundo a própria autora, "é um livro que tem a marca de uma singularidade, em que está delineada a paixão do ser humano. É um mundo em que as pessoas perambulam pelas trevas da paixão". (Piñon, In: Proença Filho, 1998, p. 4)

Também aqui, em meio a um clima marcado por uma intensa sensualidade, são engendradas personagens femininas que representam alguns

unesp

aspectos da emancipação da mulher, como, por exemplo, acontece em "Breve flor". Nessa narrativa a protagonista, desde menina, assume um comportamento diferente daquele esperado pelo senso-comum, em que o desejo de desvendar novos horizontes assume o lugar da resignação imputada à mulher. Ao invés de se curvar ao pensamento ideológico e aguardar o homem que deveria dominá-la para conduzi-la "aos verdes campos" e "desfrutá-la", ela mesma se conduz e se desfruta, após o que parte para o mundo, certa de que pode "decifrar qualquer espera".

No âmbito das relações amorosas, é igualmente diferente das "mulheres vagas e circunspectas" que se deixam disciplinar: ela entra e sai de tais relacionamentos a seu bel prazer. Assim como, descobrindo-se "pioneira de emoções", filia-se a uma instituição religiosa, por acreditar-se religiosa — já que sempre sonhou com estrelas —, para depois abandoná-la já na velhice e continuar sua peregrinação no intuito de "descobrir mundo e rios fundos". É desse modo que viveu, até que, ao final de sua trajetória, seu único filho a enterra, enfeitando-lhe "a sepultura com a brevidade das flores", numa espécie de metáfora de seu modo de viver, tão diverso daquele esperado pelas leis rígidas da sociedade, as quais pretendem cercear não apenas a sua liberdade de indivíduo isolado, mas a da mulher em geral.

Fundador, romance publicado três anos mais tarde, num certo sentido segue o mesmo direcionamento de *Tempo de frutas.* O religioso, aqui, assume um aspecto coletivo, voltado para as questões político-sociais. A autora põe em cena um tema que lhe é bastante caro e que aparece em outros momentos

unesp

de sua prosa de ficção: o tema da errância e fundação. Trata-se de tematizar a necessidade humana de fundar novos reinos, enquanto metáfora da busca por um reino melhor.

> O gesto épico (que revela a grandeza criadora do homem) afirma-se em personagens que oscilam entre a realidade ficcional de cariz mítico e a realidade histórica latino-americana. ... Nélida ingressa na região mítica onde os valores essenciais perduram imutáveis, e redescobre a grandeza do homem inventor e construtor da História ou, mais amplamente, da extraordinária aventura humana sobre a terra. (Coelho, 1973, p. 2)

Numa espécie de rebeldia em relação às promessas cristãs de bem-aventurança, apenas na "Cidade de Deus", Fundador, um cartógrafo, decide construir uma cidade na selva, na qual seria vivenciada, aqui e agora, numa espécie de paraíso terrestre, a bem-aventurança prometida.

Sua missão é repetida e/ou continuada em outros tempos, por outros homens (Johanus e Joseph), tão parecidos com ele e entre si que era "como se o mesmo sangue lhes atravessasse o corpo". "Três rostos, e um sangue comum a todos", sangue este próprio daqueles que primam pelo "hábito de reclamar ou proclamar a inconsistência", fundar cidades numa tentativa de edificar o novo ou descobrir as razões desse "sangue débil e impreciso".

A rebeldia em relação à condição feminina manifesta-se em *Fundador* através da personagem Monja, mulher eleita pelo protagonista para tornar-se sua esposa. Ela fora "seqüestrada" junto com suas companheiras da

Ordem Religiosa a que pertenciam, e que ela dirigia, para unirem-se aos homens, aliciados por Fundador, para 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: "— Por que em vez de mulher, não nasceu homem?"

A opção pela vida monástica constitui-se no principal aspecto que a define como mulher-sujeito. Inicialmente, tal opção faz com que ela contrarie a vontade do pai, que queria vê-la "casada em grande cerimônia, dando-se em sua casa a consumação, para que ele se assegurasse que realmente fazia-se mulher". O marido seria 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: "Nenhuma se comparava àquela". 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: "Falando porém na vontade de Deus, e na sua extravagância, equivalente a dos homens, ela explicou sua decisão: sempre que a possuísse, a partir de então, haveria de exigir-lhe ouro. Contrato que poderia recusar, mas de que ela não abriria mão".

Com os recursos assim arrecadados é que ela acaba por dar continuidade, a despeito do casamento que lhe foi imposto, 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:

> Monja fazia-se cristã com as formas de degradação. Acaso era assim, dizia-se Fundador? Então esta mulher e eu vivemos desse jeito porque o mundo em que ela existe justamente me despreza, pela razão de eu buscar o céu na terra, ela querer inferno no céu? (Piñon, 1976, p. 237)

A atitude da escritora de "subverter a sintaxe oficial", no que se refere à tradição dos papéis conferidos à mulher, atinge um de seus pontos mais altos 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. Segundo a autora,

> É um texto em que talvez o discurso feminino alcance uma proeminência muito grande. É a história da relação amorosa de uma mulher. Como ela inaugura o corpo. E como o corpo, uma vez inaugurado amorosamente, erotizado, altera o pensamento. (Piñon, In: Proença Filho, 1998, p. 4)

unesp

Marta, a protagonista, tem como meta tomar a palavra, falar e nomear, tornar-se uma mulher-sujeito através do domínio do próprio corpo, entendido não como o templo de Deus, como quer o cristianismo, mas como a casa da paixão, desvestido de qualquer ideologia de natureza espiritual.

O estado inicial da narrativa é de uma aparente harmonia: de um lado, o pai como chefe incontestável e natural, exercendo sua função de proteger a filha contra a cobiça dos homens; de outro, Antônia, serva e governanta, aquela que ocupa o papel subalterno e hipotético de mãe, a ajudar, à sua moda, a filha a tornar-se mulher.

Todavia, ao atingir a idade adulta, através da revelação de sua sexualidade, Marta reage contra as imposições paternas. Tal reação se dá através da exibição de seu desejo carnal, num gesto que a torna autora de seu projeto de vida e, conseqüentemente, subversora do código que rege o comportamento feminino.

Diante desse estado de coisas, o pai traz para casa o homem que deverá ser o parceiro da filha, numa relação oficializada — "Se é de macho que ela precisa, eu lhe darei". (p. 44)

Jerônimo e Marta: ele, subordinado à ideologia patriarcal e ao cristianismo, toma a resignação e a submissão como sendo atributos femininos por excelência, simboliza o pólo masculino da narrativa, marcado pela razão, pela disciplina, pela organização e hierarquia; ela, o feminino, marcado pelo desejo, pelo inconsciente e pela intuição. Estes são papéis que a cultura ocidental convencionou como sendo masculinos e femininos, do mesmo modo que

correspondem, respectivamente, a tais sexos os pares dicotômicos: atividade e passividade, intelecto e sentimento, espírito e corpo, cultura e natureza, etc.

A narrativa se resolve com o surgimento de uma descoberta a partir do confronto entre esses dois pólos: trata-se de uma espécie de reinvenção da relação homem-mulher, a qual vai acabar por permitir que tais personagens se relacionem entre si sem que uma tolha a essência da outra. Ambos deverão despojar-se de suas antigas formas de entender a realidade para inaugurarem uma outra, numa tentativa de conciliar os dois ideais, ou seja, equilibrar as forças antagônicas do masculino e do feminino.

Marta insere Jerônimo no universo feminino por ela vivenciado, ao mesmo tempo em que resgata o seu lado masculino com a ajuda de Jerônimo, conforme podemos observar, respectivamente, nos fragmentos abaixo recortados:

> No altar do sacrifício, onde chegaram afinal, Marta acendeu o fogo, galhos secos: tragam depressa, este fogo se manterá enquanto vivermos nestas breves horas. Jerônimo atirava-se. Sentia-se bicho, o corpo copiando o selvagem, que se rasga pelo prazer. Vontade de trabalhar com a boca, renunciando os dedos, instrumentos assim frágeis de civilizado. O espírito dos antigos também passava por ele e o convertia em pedra. Marta, minha mulher, disse baixo para ela ouvir. Marta olhou-o nos olhos. Ambos suavam ao pé do fogo. Um intenso laboratório de carne. (Piñon, 1988, p. 89)

> A mulher atrás do homem. ... Obedecia a seu cheiro perseguindo. De macho reluzente. Via-lhe as nádegas em

> movimento, como se as modelasse, cresciam os nervos em suas mãos, obedientes os movimentos a seu ritmo, ela ia atrás: espinho pedia para a sua carne, o espinho entre as pernas do homem, pedia Marta pelos olhos, assim o homem se deteria, obedecendo sem saber, até que ela o cercasse por trás, rodeando sua cintura, por momentos os gestos de homem pertenceriam a ela, seria o macho do seu homem ... (Piñon, 1988, p. 104-5)

O que Nélida Piñon propõe, portanto, em *A casa da paixão*, é, num certo sentido, destruir os contornos nítidos das diferenças sexuais, com vistas à afirmação do direito da mulher de usufruir sua sexualidade. Sem tais adaptações, certamente não seria possível à Marta alcançar a plenitude, já que ela não se adapta ao modelo feminino consagrado pela ideologia. O par amoroso, aqui, se aproxima de uma situação ideal no que se refere à relação homem-mulher, por meio da masculinização de uma e da feminilização do outro: ele abre mão dos preceitos patriarcais, que relega a mulher à passividade e lhe impõe a submissão, para aproximar-se do verdadeiro modo de ser de Marta, vivenciando-o ao lado dela; ela complementa a nova situação (que lhe é favorável) através da experimentação do papel masculino, como o entende Jerônimo.

Em 1973, Nélida Piñon publica *Sala de armas*, uma coletânea de contos, caracterizada pelo seu conhecido posicionamento crítico, pelo seu espírito de luta e militância. Na avaliação da escritora, há no livro "uma nítida defesa da insubordinação, da marginalidade, no sentido daqueles que se opõem à canonização dos sentidos, das instituições humanas". (Piñon, In: Proença Filho, 1998, p. 4)

unesp

Em narrativas como "Colheita", "Ave do Paraíso", "Luz", entre outras, é retomada a discussão acerca da condição feminina. Mas, uma das mais belas reflexões sobre a mulher e seu papel na sociedade está em "Colheita", conto que se ocupa da história de um casal que se encontra em estado inicial de plenitude. Amavam-se e eram felizes a despeito de seus anseios não corresponderem aos anseios do senso-comum: "se preocupavam apenas com o fundo da terra, que é o nosso interior". Até que ele parte em busca de aventuras. Ela aceita o fato com naturalidade, ficando sozinha, guardiã dos pertences e da dignidade de ambos. Passa por momentos de revolta e de conformação. É cortejada, mas se mantém fiel. Após anos, o marido volta, tradutor de um mundo que ela não conhecera. Eles se amam, mas ela rejeita as suas histórias: ele não é o senhor das palavras. Ela assume a palavra e desfia histórias próprias e fascinantes sobre a rotina doméstica, aparentemente insípida. 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.

Para sistematizarmos objetivamente essa reflexão, é conveniente dividirmos o conto em três seqüências fundamentais, as quais têm como elemento norteador a viagem da personagem masculina: a primeira, compreende o período vivido por ele ao lado da mulher antes de empreender a viagem; a segunda, a trajetória da mulher durante a viagem do marido, e a terceira, a trajetória de ambos após o retorno dele.

A primeira seqüência consiste em um certo tipo de preâmbulo em que as personagens são apresentadas ao leitor. Elas são construídas de modo a

unesp

diferirem substancialmente dos perfis tradicionais sancionados pelo senso-comum: "habitavam terras raras. Pareciam os dois soldados de uma fronteira estrangeira". Daí a aldeia rejeitar-lhes o proceder.

Em função de seu modo de ser, a partida dele, em busca de conhecer novas paragens, não surpreende o leitor. O que o surpreende e, num certo sentido, o decepciona, é o fato de a mulher, que reúne em si a mesma sede de infinito que o impulsionava a partir, resignar-se com a espera incondicional, reagindo, apenas, por meio da arma feminina tradicional: o choro.

O que se vislumbra aqui, portanto, é a manifestação da tradição patriarcal. Apesar de as personagens se mostrarem diferentes dos demais em relação a alguns aspectos, elas não escapam à força e à amplitude desse elemento cultural: o homem é educado para se lançar ao mundo, transpor as fronteiras do lar, enquanto à mulher é reservado o cumprimento da rota doméstica, seu papel histórico. Em função disso é que a personagem, embora não goste da idéia da partida do marido, posiciona-se frente a ela como algo natural.

A segunda seqüência da narrativa, que, como dissemos, aborda a trajetória da mulher durante a ausência do marido, é marcada por um tom que transita entre o misterioso e o mítico. Ao trancar-se em casa, recusando-se a manter qualquer tipo de contato com a aldeia, a mulher (que não é nomeada pelo narrador, assim como as demais personagens da narrativa) cria uma atmosfera de mistério ao redor de si, transformando-se em uma espécie de mito a ser cultuado.

Considerada disponível, "sem marca de boi", ela se transforma em objeto de desejo dos homens do lugar. O modo como a cortejam, deixando-lhe

na porta presentes como frutas, pedaços de toicinho e poesias esparsas, contribui para a intensificação desse clima, o qual é ainda mais intensificado quando ela os devolve intactos, após ter se comunicado com a vida através deles. Se, de seu ponto de vista, esse gesto implica desmentir seu estado de disponibilidade amorosa, do ponto de vista daqueles que a cortejam, aumenta ainda mais a aura de mistério que a envolve e o fascínio que ela desperta neles: "a aldeia ia lá para inspecionar os objetos que de algum modo a presenciaram".

A trajetória da personagem durante a ausência do marido é marcada por uma devoção exacerbada à imagem dele, devoção que vai criando no leitor uma falsa expectativa em relação ao desfecho da narrativa. O culto ao retrato dele, a despeito do abandono, sugere servilismo e submissão. O gesto de lançá-lo sobre o armário, efetivamente, significa muito pouco em termos de rebeldia, já que do seu ponto de vista tratava-se, apenas, de um modo de "poder provar aos inimigos que ele habitava seu corpo independentemente da homenagem." Do mesmo modo, o amor que nutre por ele atinge as raias do absoluto. Ao conservar a vida, diante da possibilidade da morte dele, tão-somente para homenageá-lo, ela anula o valor da própria existência. Parece, em função disso, afirmar-se como mulher-objeto e negar-se como mulher-sujeito, se entendermos que a primeira é aquela marcada pela submissão, pela resignação, pela falta de voz, além de indiferente à própria situação, e a segunda, pelo poder de decisão, dominação e imposição.

A terceira seqüência, todavia, põe em xeque esta possibilidade. Com o regresso do marido, ela reverte o horizonte de expectativas do leitor:

unesp

apesar de, inicialmente, proceder "como se ele ainda não tivesse chegado ou como se jamais houvesse abandonado a casa", numa espécie de "punição" passageira do consorte, confirmando, de certa forma, a tese sugerida na segunda seqüência, "**se faziam preparativos sim de festa**".

Não a festa inferida pelo leitor, de alegria em função do retorno do homem amado, mas uma festa diferente, uma festa que consiste na afirmação da protagonista enquanto mulher-sujeito. Ao negar-se, para surpresa do leitor, a ouvir a narrativa do marido acerca das aventuras por ele vividas em outras paragens, e assumir a voz e narrar as próprias aventuras domésticas, inventadas em simples atos como o de descascar uma fruta, ela desmente a imagem da passividade que construíra em torno de si.

O conto, nesse terceiro momento, assume um tom mais veloz. A própria linguagem se transforma em uma espécie de festa. O trecho abaixo, num certo sentido, consiste na própria festa referida. Há aí uma explosão de sensibilidade e auto-afirmação que surpreende e, ao mesmo tempo encanta, não apenas o marido, mas também o leitor:

> E ela, não deixando ele contar o que fora o registro de sua vida, ia substituindo com palavras dela o que ela havia sim vivido. E de tal modo falava como se ela é que houvesse abandonado a aldeia, feito campanhas abolicionistas, inaugurado pontes, vencido domínios marítimos ... Só que ela falando dispensava semelhantes assuntos, **sua riqueza era enumerar com volúpia os afazeres diários a que estivera confinada desde a sua partida**, como limpava a casa, ou inventava um prato talvez de

> origem dinamarquesa, e o cobriu de verdura, diante dele fingia-se coelho, logo assumindo o estado que lhe trazia graça, **alimentava-se com a mão e sentia-se mulher**; como também simulava escrever cartas jamais enviadas pois ignorava onde encontrá-lo; o quanto fora penoso decidir-se sobre o destino a dar a seu retrato, pois ainda que praticasse a violência contra ele, não podia esquecer que o homem sempre estaria presente; seu modo de descascar frutas tecendo delicadas combinações de desenho sobre a casca, ora pondo em relevo um trecho maior da polpa, ora deixando o fruto revestido apenas de rápidos fiapos de pele; e ainda a solução encontrada para se alimentar sem deixar a fazenda em que sua casa se convertera ... (Piñon, 1973, p. 285, grifos nossos)

Apesar de o conto ser narrado em terceira pessoa, por um narrador onisciente que focaliza internamente a protagonista, em nenhum momento anterior, esta postura da personagem, frente à realidade vivenciada, é desnudada ou discutida. Na verdade, as aventuras referidas no trecho recortado foram simplesmente vividas, sem intenções previamente delimitadas. No momento em que o marido retorna, livre de culpa e de pecados, já que, na qualidade de homem, seu ato de "pássaro migratório" está previsto no código da ideologia patriarcal, ela reavalia sua trajetória desde o abandono e lhe confere novo perfil. Parece que nesse instante mesmo do regresso ela passa a enxergar a realidade feminina, historicamente arraigada aos limites do lar, como algo também venerável, recusando, portanto, o modo tradicional de se posicionar frente à questão.

unesp

Nesse sentido, o leitor se vê compelido a reavaliar a cena já referida em que ela atira sobre o armário o retrato do marido ausente: embora naquele momento não parecesse se tratar de um ato de rebeldia, como dissemos, certamente significou um indício da reversão iminente em relação a seu modo de encarar a própria realidade. Assim como também o significou o fato de trocar a cor triste do vestido pelo vermelho e cortar os cabelos, mantendo-os "aparados, rentes à cabeça".

A atitude do marido frente ao comportamento inusitado da esposa também surpreende:

> 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 que se cuspisse 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 a narrativa, **mais ele sentia que além de a ter ferido com 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 aos galanteios. (Piñon, 1973, p. 286, grifos nossos)

O ato de ele 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, vem complementar esse seu novo olhar em relação à

mulher, denunciado no fragmento acima. Há, aí, uma nítida reversão de valores: o papel feminino, antes diminuído em termos valorativos, em função da pecha de banalidade que lhe era conferida, é exaltado; o masculino, reduzido à insignificância, tendo em vista não ser mérito conhecer e aventurar-se pelo mundo de posse de todas as condições para isso.

Em vista disso, "Colheita" dialoga com a realidade extraliterária na medida em que deixa nas entrelinhas um propósito político-ideológico que, embora não avulte por não se tratar de um ensaio, sugere um novo olhar em relação à condição social da mulher.

Em *Tebas do meu coração*, publicado em 1974, momento de maior intensificação da repressão política e cultural da ditadura militar, observa-se um forte tom pessimista da escritora em relação a seu modo de retratar a realidade extraliterária. Tom este que ela comenta quando da reedição do livro em 98:

> É uma tentativa de captar o Brasil que pensa com paralelismos desencontrados, que não termina as frases, onde há uma aliança entre o racional e o irracional. É a história das máscaras que os indivíduos usam, das pessoas que ambicionam sobretudo a grande intriga. (Piñon, In: Proença Filho, 1998, p. 4)

Dessa maneira, a escritora eleva seu projeto literário, voltado para a busca de uma nova linguagem, ao limite máximo. Se a narrativa de Nélida Piñon, como vimos, já é normalmente marcada pela subversão da sintaxe oficial, no que se refere não apenas aos conceitos ideológicos, mas também à linguagem entendida enquanto veículo destes conceitos, exigindo do leitor um maior esforço

unesp

no momento da fruição, o que se vislumbra em *Tebas do meu coração* é uma "guerrilha de resistência a qualquer imposição autoritária, política ou intelectual, ao pensamento através da linguagem" (Moniz, 1993, p. 98), de modo que toda e qualquer expectativa do leitor (tradicional ou de vanguarda) cai por terra. Este se vê desprovido do conforto advindo das convenções e dos códigos que asseguram o reconhecimento do fio da história.

Paralelamente a este experimento radical com o texto, o livro conta também com a já conhecida discussão, que permeia toda a sua obra, relacionada às diversas formas de alienação do pensamento ideológico que escravizam o Homem, inclusive aquela da opressão feminina.

Visando ao afastamento do discurso oficial, as personagens são construídas de tal modo que salta aos olhos a falta de sentido de seus comportamentos, em comparação com o que é considerado natural no meio social. "São seres frustrados em suas ações, alienados uns dos outros e, pior, alienados de si próprios, seres ilhados, incapazes de comunicação com o outro e de formar a 'comunidade', a 'família' com tecido cultural autônomo". (Moniz, 1993, p. 106)

Em 1978, a escritora publica *A força do destino*, seu oitavo livro, considerado pela crítica como sendo uma obra de transição entre a primeira e a segunda fase, a experimental e a de cunho mais tradicional, respectivamente.

Trata-se de uma paródia da ópera do mesmo nome do italiano Giuseppe Verdi, em que Nélida, de certa forma, atenua o tom subversivo de sua primeira fase em termos de técnicas de construção do texto, cujo apogeu está em *Tebas do meu coração*. O espírito crítico, todavia, permanece; a diferença é que

agora ele é vislumbrado em meio ao humor e à paródia, sendo que a preocupação com a linguagem continua a ter primazia.

O narrador demiurgo é substituído, aqui, pela personagem "Nélida, cronista carioca", que se torna companheira e confidente das criaturas que engendrou. Tal recurso dota o narrador de uma subjetividade que lhe permite omitir e exibir os fatos de acordo com sua conveniência. Outro recurso de que a escritora se vale é a apresentação de uma falsa terceira pessoa que assume o ponto de vista de cada personagem, de modo a possibilitar o surgimento de falsas pistas em função das versões que cada uma tem dos fatos. O resultado é um discurso onde tudo é passível de questionamento, já que não conta com o conforto do narrador onisciente.

Há, portanto, um desvio em relação à maneira usual de narrar. Na verdade o romance apresenta duas histórias imbricadas: a das personagens e a história do livro se fazendo. Esta última levanta problemas relacionados aos vários componentes estruturais que a integram. Assim, tempo, espaço, personagem, narrador e linguagem são problematizados de forma a constituir boa parte do conteúdo narrativo.

O tom crítico e polissêmico do texto advindo de tais recursos é corroborado pela própria formalidade e convenções retóricas da ópera, as quais permitem a convivência simultânea de uma pluralidade de sentimentos e pontos de vista. As personagens, embora escondam seus reais sentimentos umas das outras, desnudam-se perante o público, de tal forma que seus mais íntimos segredos são postos a nu sem nenhuma máscara.

unesp

No que se refere à condição feminina, nossa preocupação primeira neste mapeamento da prosa de ficção de Nélida Piñon, a mesma atitude crítica vislumbrada nos demais livros mencionados é aqui observada.

A questão é discutida a partir da realidade do universo ibérico, machista por excelência, que é representado no romance a partir de seus três maiores poderes: a Nobreza, o Exército e o Clero.

A figura feminina central da ópera italiana, frágil, vulnerável e retratada como vítima, é, no romance de Nélida, 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.

No dizer da estudiosa da ficção de Nélida Piñon, Naomi Hoki Moniz,

> Leonora sabe-se bonita e enfeitiça todos os homens, incluindo o pai, o irmão e a própria cronista. Ela é a única verdadeiramente livre entre todas as personagens masculinas que lutam por ela por razões de honra, amor, desejo e ciúme, que vão de mãos dadas com o interesse pecuniário. (1993, p. 128)

Nos livros posteriores a *A força do destino*, Piñon assume definitivamente esta nova postura aí iniciada. Como num processo natural, ela transita de um longo período de rebeldia, marcado pelo tom de "guerrilha" sempre

presente no seu fazer literário, sobretudo no que se refere à preocupação em operar revoluções a partir da palavra, para um período de maturidade, no qual aflora a autora acadêmica, segura de sua atuação política e de seu ofício.

Nesta nova fase, uma série de mudanças são observadas: além de o texto se apresentar de forma mais transparente e linear, com enredo reconhecível, indicando o retorno da escritora ao modo tradicional de narrar, seu modo de olhar a realidade também se modifica. 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 suas narrativas é agora 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. Ela abre espaço, igualmente, para as discussões que envolvem o papel do escritor na sociedade, sua luta pela sobrevivência, seu lugar na tradição literária (sobretudo no que se refere à escritora) e a dificuldade de escrever nos períodos de repressão.

Segundo Moniz (1993), diversos fatores explicam esta mudança de rumos no projeto literário da escritora, mudança esta que, apesar de não comprometer seu estilo original, caracterizado pelo desejo de subverter a sintaxe oficial, através do trabalho com a linguagem, faz-se bastante perceptível. Entre os referidos fatores, a estudiosa cita a necessidade de atingir um público leitor mais vasto, a que o texto experimental criava dificuldades; a possibilidade, que se abriu com o fim da ditadura militar, de os escritores examinarem as seqüelas propiciadas

pelos vinte anos de tal regime político, referentes à identidade do país; o reconhecimento de que a desmitificação na ficção é provisória, já que se está sempre se criando coisas novas. Apesar de achar fascinante o desnudamento de certos processos retóricos do texto, a escritora não concebe a negação total de alguns deles, conhecidos historicamente, acabando por reivindicar a necessidade de se continuar a narrar a história humana. Por fim, vem corroborar essa sua volta às origens, quanto ao modo de se fazer ficção, o fato de o experimentalismo tornar-se algo corriqueiro, "moeda corrente desvalorizada", quando adotado pela sociedade burguesa, sua adversária.

A coletânea de narrativas curtas *O calor das coisas*, publicada em 1980, é o primeiro livro da escritora lançado após *A força do destino*, romance de transição entre as duas fases mencionadas. Surge, portanto, nesse hiato entre os romances da década de 70 e as obras mais recentes, de grande fôlego.

Aprofundando a nova estratégia narrativa adotada no romance acima referido, Nélida, nesta coletânea, se debruça sobre a alma humana, numa tentativa de desnudar-lhe os mistérios e conflitos existenciais, em face dos problemas da realidade extraliterária. O conto que abre a coletânea já sugere, segundo alguns críticos, um certo compromisso do livro com a realidade brasileira contemporânea. Falamos de "O Jardim das Oliveiras", estruturado sob a forma de uma carta cujo remetente "comunica um episódio de terror e violência na luta desigual do indivíduo contra a máquina do Estado". (Teixeira, 1995, p. 114)

Se o tema "mulher e suas relações sociais" já era recorrente nas obras anteriores, aqui ele também é resgatado. "I love my husband" consiste num

unesp

dos melhores exemplos da coletânea. O que o singulariza, todavia, é que a escritora, tendo em vista a preocupação acima referida de ligar o texto ao contexto, constrói aí a personagem feminina de uma maneira diversa do modo como vinha fazendo nas obras anteriormente mencionadas, mas o mesmo posicionamento crítico é mantido. Aqui, ela põe em discussão o binômio linguagem do senso-comum/linguagem da mulher.

Visando ao desnudamento do mecanismo de construção do feminino nesta narrativa, podemos dividi-la em três momentos fundamentais. O primeiro contempla o pseudo-conformismo da narradora-protagonista em relação à sua situação no casamento. Trata-se da enumeração de pequenos detalhes da vida cotidiana conjugal, os quais ela vai mostrando com a intenção aparente de convencer a si própria e ao leitor de seu amor pelo marido e de seu ajustamento ao ideal burguês de casamento. São ações diariamente praticadas no âmbito do lar que concorrem para o sucesso da vida exterior do marido, como a prática diária da preparação 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 arrecada e o orgulho em ser responsável pela alimentação de um homem que faz o país progredir. No entanto, ao afirmar que a realização de tais tarefas fazem dela "a sombra do homem que todos dizem eu [ela] amar" e ao confessar sua "nostalgia por uma terra antigamente trabalhada pela mulher", ela sugere, em meio à ambigüidade que marca seu discurso, estar apenas reproduzindo a linguagem da ideologia vigente, de modo a lançar a possibilidade de não acreditar na naturalidade do papel que desempenha.

unesp

A segunda seqüência da narrativa é marcada pelo momento de rebeldia da narradora, cuja mola propulsora repousa basicamente sobre a declaração do marido de que ela, enquanto sua mulher, pertence só a ele, nem mesmo a ela própria. Ela pode suportar a aceitação imediata do marido de sua ambição de viver o passado antes que este tenha sido ditado por ele — "pelo homem que dizemos amar"—, apesar de ter percebido o quanto isso é confortável para ele, já que, em termos práticos, não interfere em sua gerência do futuro, mas aceitar que não era dona do próprio corpo foi impossível. Daí a reação, cuja configuração se dá, primeiramente, por meio da menção ao futuro, no qual nunca ousou interferir tendo em vista se tratar de um assunto pertencente à alçada do marido; e a seguir por meio da construção imaginária e metafórica desse futuro.

Trata-se de um delírio no qual a narradora-protagonista, através de sucessivas metáforas, proclama sua liberdade e afirma seu poder de dominação:

> Falei da palavra futuro com cautela, 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 nas suas jugulares aquecidas, enquanto Clark Gable, atraído pelo meu cheiro e do animal em convulsão, ia pedindo de joelhos o meu amor. ... A pele ardente, o delírio, e as palavras que manchavam meus lábios pela primeira vez, eu ruborizava de prazer e pudor ... 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, 1989, p. 56)

Na terceira seqüência, todavia, dá-se o retorno da narradora para a realidade do casamento sancionado pela ideologia burguesa. Arrependida e envergonhada por ter "perturbado a noite de quem merecia recuperar-se para a jornada seguinte", ela veste a máscara da esposa resignada, num gesto de abnegação de sua própria identidade em favor de uma imagem que lhe foi imposta desde o seu nascimento, quando se constatou tratar-se de uma menina.

A propósito dessa questão, a narradora abre um parênteses nesse terceiro momento, numa espécie de flash back, para comentar a tradição feminina que ela recebeu como herança, na qual se foi imprimindo, ao longo do tempo, os papéis aceitos como sendo naturais à mulher, ou seja, próprios da natureza feminina, como a submissão, a resignação, a espera, o sofrimento, a saudade...

Ao arrolar sua leitura dos ensinamentos dos pais acerca do ser ou do tornar-se mulher, ela desnuda, de modo ácido, os alicerces sobre os quais sua existência feminina foi construída, sem que lhe fosse dada a oportunidade de opinar. A acidez de seu discurso é resultado de um entrecruzamento de vozes no qual se pode entrever uma linguagem aparentemente despreocupada e resignada, mesclada com um tom extremamente irônico e lúcido em relação ao emparedamento da mulher no silêncio a ela imputado pela ideologia patriarcal. O recorte abaixo ilustra essa discussão:

unesp

> Já viu, filha, que coisa mais bonita, uma vida nunca revelada, que ninguém colheu senão o marido, o pai dos teus filhos? Os ensinamentos do pai sempre foram graves, ele dava brilho de prata à palavra envelhecimento. Vinha-me a certeza de que ao não se cumprir a história da mulher, não lhe sendo permitida sua própria biografia, era-lhe assegurada em troca a juventude.
>
> Só envelhece quem vive, disse o pai no dia do meu casamento. E porque viverás a vida do teu marido, nós te garantimos, através deste ato, que serás jovem para sempre. Eu não sabia como contornar o júbilo que me envolvia ... Ou agradecer-lhe um estado que eu não ambicionara antes, por distração talvez. (Piñon, 1989, p. 58)

Se até esse momento da narrativa vinha sendo sugerida a necessidade de silenciamento da mulher em oposição à ativa participação masculina no curso da história, no trecho acima tal necessidade atinge seu apogeu: através de um discurso manipulador, que visa fazer com que a mulher acredite ser privilégio o fato de viver à sombra do outro, é-lhe negado o direito de viver a própria vida. O argumento de que se vale o pai — representante da voz do senso-comum — atinge as raias do absurdo: juventude eterna em troca da anulação da vida em favor da vida do marido. Trata-se de confundir, de forma velada, a identidade da mulher com o papel que se pretende que ela desempenhe na sociedade.

Apesar da ousadia do delírio que permitiu à narradora-protagonista ser ela mesma por um fugaz momento, ela assume, como dissemos,

essa linguagem social como se fosse sua, introjetando os termos de sua opressão. Daí dizer:

> Não posso reclamar. Todos os dias o marido contraria a versão do espelho. Olho-me ali e ele exige que eu me enxergue errado. Não sou em verdade as sombras, as rugas com que me vejo. Como o pai, também ele responde pela minha eterna juventude. (Piñon,1989, p. 60)

Esse posicionamento da personagem, marcado pela aceitação da imposição da ideologia matrimonial burguesa, todavia, não convence o leitor da inexistência de conflito. Se há uma tentativa óbvia de enquadramento da narradora aí, tanto da parte da referida ideologia quanto da parte dela própria, que introjeta essa ideologia, tal tentativa não se realiza plenamente. Tanto não se realiza que ela sucumbiu aos indignos "atos de pássaro", ou às "tentações", a que nos remetemos na segunda seqüência da narrativa, à revelia do desejo do marido e de sua prontidão em acatá-lo.

Do mesmo modo, a narradora põe em xeque sua resignação no momento em que discute o modo pelo qual um homem se torna homem e uma mulher se torna mulher: o primeiro recebe esse "glorioso estigma" já na pia batismal; a segunda só é assim chamada após seu sexo ser ungido por um homem. Seu agradecimento a esse "grande" presente soa extremamente irônico, sobretudo quando equaciona a felicidade do casamento que vivencia nos termos que seguem:

> Por isso talvez sejamos tão felizes como podem ser duas criaturas em que uma delas é a única a transportar para o lar alimento, esperança, a fé, a história de uma família. (Piñon, 1989, p. 59)

O que se vislumbra, no fragmento acima, em meio à ambigüidade da linguagem é a lucidez da narradora-protagonista. A felicidade a que ela se refere aí, como em outros momentos menos claros do conto, é carente de plenitude. Ainda que, na maior parte do tempo, ela vista a máscara social e assuma a linguagem do senso-comum, fendas como estas deixam transparecer seu verdadeiro ser, essencialmente marcado pela frustração, em relação à anulação de sua "própria biografia".

Vem corroborar isso o fato de ela confessar mais tarde o que chama de seus "desatinos", resultado do tempo que lhe sobra. Neles afloram o desejo de trabalhar fora, de pagar as miudezas com seu próprio esforço. No entanto, semelhantes sandices não são sequer exteriorizadas — "Ele [o marido] não suportaria o peso dessa confissão". O conforto vem do fato de se acreditar, como quer o estatuto da ideologia patriarcal, uma "princesa da casa" e que nada deve afastá-la da felicidade em que está para sempre mergulhada.

Nesse sentido, em "I love my husband", a linguagem do senso-comum, no que se refere à discriminação social da mulher, é questionada pela narradora-protagonista, mas não é superada. O conto é permeado por um ambíguo e interessante jogo de opostos que contempla, de um lado, o inconformismo, a rebeldia, a mulher-sujeito; de outro, as aparências, a acomodação, a linguagem do

senso-comum, a mulher-objeto. Esse segundo aspecto, todavia, parece prevalecer: o conto se fecha com a mesma frase que o abre, acrescida de uma expressão de confirmação: "Eu amo meu marido." ------ "Ah, sim, eu amo meu marido."

Esse final, sob certo viés decepcionante, antes de configurar a indiferença da autora em relação à causa da mulher, parece, ao contrário, dialogar com a realidade extraliterária de forma consciente e crítica.

Embora a década de oitenta esteja inserida em um período conhecido pela revolução feminista, em que a consciência crítica da mulher em relação a si própria e à sociedade em que vive atingiu graus bastante satisfatórios, ainda há muito o que se conquistar. É notório o fato de ter havido grandes transformações no quadro da condição social da mulher contemporânea em face da mulher tradicional, mas na essência das relações fica patenteado um resquício, menos tênue do que as teorias oficiais da igualdade levam a crer, de discriminação sexista. Discriminação esta materializada nas diversas formas de resistência em relação à aceitação da ocupação pela mulher de determinados espaços incompatíveis com os papéis tradicionais atribuídos a ela pelo homem.

Daí, talvez, o tom pouco otimista empregado pela autora nesse desfecho. Trata-se de um modo diferente de construir a personagem feminina. Em suas outras obras, Nélida, ao lado dos autores mais empenhados de nossa literatura, geralmente retrata imagens de mulher marcadas pela força, pela insubordinação, pela capacidade de optar; retrata, enfim, mulheres-sujeito. Aqui, ela preferiu dar um outro enfoque: jogar com a linguagem e mostrar para o leitor atento o abismo existente entre a verdadeira identidade da mulher e o papel que se

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

espera que ela represente na sociedade. Trata-se, portanto, de construir a imagem da mulher sobre o terreno insólito da conciliação entre o ser e o parecer, a essência e a máscara, o desejo e o pudor.

Posteriormente à coletânea de contos na qual está inserido o conto acima discutido, Nélida Piñon publica, em 1984, *A república dos sonhos*, romance objeto central de nosso estudo. Parece ser nesse trabalho que a escritora realiza plenamente as diretrizes da segunda fase de sua carreira, a qual consagra sua maturidade de ficcionista. Para o crítico Deonísio da Silva, Nélida, nesta nova fase, está

> imbuída de uma disposição política que sempre presidira sua frase, mas que nem todos percebiam. Agora, a revisão social e política dispensou um arsenal de antigas metáforas e sutilezas que ela dominava com sagacidade extraordinária e aparece à flor da pele, como se a escritora pressentisse que era chegada a hora de uma conversa clara. (1984, p. 120)

O romance, no decorrer de suas 760 páginas, divididas em 37 partes, consiste em uma história que une a saga de uma família que imigra da Espanha para o Brasil no início do século aos principais acontecimentos históricos do país; abarca eventos que vão desde a infância do protagonista Madruga, nascido em 1900 na Espanha, passando pela sua chegada no Brasil em 1913, sua ascensão como negociante e o destino de sua família 70 anos depois, em 1983. Ao lado disso, há no romance uma densa reflexão sobre o país; em conseqüência, destacam-se os principais fatos do século, formando uma espécie de painel da vida

brasileira dos últimos 80 anos, os quais marcaram, de uma forma ou de outra, as suas personagens. São retratadas as revoluções de 1930 e 1937, o Brasil da ditadura de Getúlio Vargas, sua queda em 1945, seu suicídio em 1954 e a ditadura militar iniciada em 1964. Antes, porém, é feita uma viagem sobre o Brasil do século XIX, em que se examinam as raízes do autoritarismo e da escravidão. Acerca da Espanha, há uma reflexão sobre a perda gradual da identidade cultural do povo galego e do povo cigano sob o domínio de Castela, e a guerra civil espanhola, com a vitória da ditadura de Franco.

Veja-se comentário da escritora ao reeditar o romance em 98:

> É minha suma teológica. Conta a história desse país nos últimos cem anos, mas, mais do que isso, conta a história das utopias européias em relação à Europa e também da utopia brasileira inventada por seus brasileiros. (Piñon, In: Proença Filho, 1998, p. 4)

Assim, a história é narrada através do tempo e do espaço (Espanha e Brasil nos séculos XIX e XX), em um período de 7 dias, no qual Eulália, a mulher de Madruga, agoniza na mansão da família no Rio de Janeiro: "Eulália começou a morrer na terça-feira" (p. 7). Esta é a frase que abre o romance e que de certa forma vai gerar todo o seu estatuto temporal.

Em *A república dos sonhos*, o retorno ao modo tradicional de narrar implica, também, o retorno à autobiografia. Num certo sentido, uma das mais importantes personagens femininas do romance, Breta, encarna a autora.

unesp

Como ela, sua criatura recebe a mesma formação hispano-brasileira, retrata e vivencia sua gênese como escritora, refletindo sobre o papel do artista no Brasil, um país "desgrenhado e desdentado", em que há a necessidade de usar "uma linguagem ampla e desregrada" para expressar "o âmago do coração popular".

Dentre os inúmeros assuntos que Piñon, decidida a exercer plenamente seu papel social, explora com mestria ao tecer essa belíssima obra, os quais vão desde questões políticas e sociais aos mistérios da alma humana, o modo como engendra e discute o universo feminino merece destaque. Sobre este aspecto nos debruçaremos nos capítulos subseqüentes.

Quanto ao último romance de Nélida Piñon, *A doce canção de Caetana*, publicado em 1987, é estruturado através de uma linguagem simples e clara e de um enredo linear, conforme se quer esta segunda fase da escritora, e propõe uma discussão acerca do papel do artista-escritor (já lembrada em *A república dos sonhos* e em *A força do destino*), destacando a questão da ilusão na arte como forma de atingir, ainda que às avessas, a realidade em sua plenitude.

Ilusão, para a escritora, é a matéria-prima fundamental da criação. Esse conceito surge do fato de ela entender que o homem é mais rico que qualquer metáfora; em vista disso, surge a necessidade de poetizar a realidade no intuito de esclarecê-la. É uma forma de mostrar que ela não é transparente, mas espessa, e só deixa de sê-lo na medida em que se escreve sobre ela. Se o escritor, nessa empreitada, conseguir "preservar a luminosidade da língua, aquela camada de luz que há nas palavras, para criar efeitos irradiadores de poesia, evidentemente

que as verdades passam com trânsito livre, mais do que quando você usa palavras óbvias, contundentes, diretas". (Piñon, In: Carvalho, 1984, p. 2)

Em contraponto, um segundo tipo de ilusão é trazido à baila no romance: aquele utilizado como instrumento político que cerceia a liberdade e justifica a opressão. A escritora ambienta a história nos anos 70, época do governo Médici, "momento do Milagre Brasileiro, quando a ilusão era tal que se ignorava solenemente a tortura, a falta de liberdade, porque a ilusão era maior que a realidade". (Piñon, In: Marinho, 1991, p. 3) Foi o período que antecedeu a conquista do Tri-campeonato Mundial de Futebol, momento das grandes vitórias populares.

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 alçar 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.

Nesta atmosfera, a atriz sonha em ter, afinal, seu dia de Callas. Mas tal sonho — apesar de ter como cenário um cineminha modesto, onde tudo é falso, prenhe de simulações — não se concretiza. O romance, nesse sentido, acaba por discutir um pouco a teoria da própria arte, da ilusão que ela carrega consigo e dos seus inconvenientes em relação aos sonhos do homem.

Caetana vem na esteira da maioria das personagens femininas criadas por Piñon: arquétipos do inconformismo e da insubordinação. Contrariando

unesp

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". Seu par amoroso, ao contrário, é "a versão masculina de Penélope" (Moniz, 1993, p. 173); apesar de infeliz no casamento, permanece na cidade, leal a Caetana, sonhando com seu retorno.

Como se pode constatar ao longo desse breve passeio pela obra de Nélida Piñon, a condição feminina, ou a discriminação social da mulher, constitui-se, aí, numa espécie de tema recorrente. De uma forma ou de outra, ele é retomado em cada uma das narrativas que compõem sua produção literária, sempre de maneira crítica e contestadora, capaz de incomodar o pensamento ideológico, calcado nos ideais do patriarcalismo. No entanto, a escritora evita cair na defesa panfletária ou partidária do sexo feminino, contaminando sua obra artística com as tintas da ideologia.

> Tratei de dissolver essas nódoas políticas com muita cautela, para que o leitor veja se elas lhe convêm. Se ele tem sensibilidade política para alcançar essa vertente, o fará. Se não, se perderá à outra via. Certas insinuações não devem ser grosseiras. (Piñon, In: Nepomuceno, 1988, p. 23)

2. Nélida Piñon e as tendências da crítica feminista

Parece-nos que a obra de Nélida Piñon,— que Moniz (1993) divide nas fases vanguardista, intermediária e numa terceira de cunho mais tradicional — apresenta, em seus diversos momentos, um constante diálogo com as tendências da crítica feminista, chegando até mesmo a antecipar algumas discussões que esta traria à tona anos mais tarde.

Em obras da fase inicial, como *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo, Madeira feita cruz* e *A casa da paixão*, a escritora visivelmente dialoga com a vertente francesa da crítica feminista, fazendo da busca da identidade da mulher, através do resgate e da reinvenção do corpo, matéria narrativa. Os mitos cristãos da Lei do Pai e da Virgindade Feminina são destronados, através de uma "escritura subversiva, lúdica e vanguardista enquanto se busca um universo semiótico pré-verbal, que seria equivalente ao Id na linguagem, anterior à repressão do superego simbólico masculino". (Moniz, 1993, p. 201)

Com Cixous, Piñon faz com que a mulher torne-se sujeito, através da tomada da palavra; com Irigaray, dessacraliza os mitos acerca da caracterização feminina contidos nos "textos masculinos"; com Kristeva, vê no feminino a negação do fálico, o corpo da mulher como o lugar do "gozo". Mas, sobretudo, nega, como ela, separar o "feminino" do "ser mulher". Isso porque rejeitar a cultura (e seus textos) por ser masculina implica o risco de uma histeria que se aproxima, às avessas, do poder fálico.

unesp

Esta correlação que se observa entre seus primeiros textos e os postulados da crítica feminista francesa está ligada ao seu "projeto literário" a que nos referimos no item anterior. O experimentalismo com a linguagem foi tomado por Piñon como forma de fugir dos padrões convencionais, recriando o mundo sob outras perspectivas. Ao assumir esta postura, ela se pauta no fato de que a linguagem anárquica encerra em si a capacidade de desencadear processos revolucionários, de subverter a sintaxe oficial. Daí os rótulos de difícil e elitista, tributados a seu estilo.

Nas obras da chamada fase pós-moderna, na qual se insere *A república dos sonhos*, segundo a classificação de Moniz (1993), a escritora se afasta dos "desenfreados exercícios da inteligência", referentes aos rigores formais no trabalho com a linguagem, responsáveis pelo seu "enquadramento" na lista dos escritores "elitistas" e "alienados", para se aproximar de uma expressão mais igualitária; porém, não menos singular e original.

Neste segundo momento, no que se refere à problemática feminina, sua obra parece aproximar-se mais da tendência anglo-americana da crítica feminista. Tendência esta que se afasta da determinação histórica do sexismo, que, de certa forma, caracteriza a vertente francesa, para se centrar na cultura da mulher como base das investigações.

Apesar de os estudos da linguagem de Kristeva, Cixous e Irigaray partirem do pressuposto de que as diferenças entre os gêneros são construídas psicologicamente dentro de um dado contexto social, valorizam pouco a dimensão histórica que alicerçam as relações entre os sexos. A crítica mais

comum que se faz a estes estudos, como a empreendida por Gayatry Spivak, gira em torno do fato de eles apenas mostrarem os discursos femininos que rompem com a tradição, sem, contudo, promoverem novos sentidos para o feminismo, sem impulsionarem a transformação de consciências.

Luiza Lobo (1999a), tendo em vista esta discussão, pondera que a superação do pensamento patriarcal que hoje se constata aponta para a necessidade da ruptura com o isolamento a que a vertente francesa da crítica feminista submeteu a escrita de autoria feminina. Segundo ela, as críticas de Spivak às propostas kristevianas devem-se ao fato de elas "estarem encerradas em um excessivo subjetivismo pouco produtivo, vítimas de dicotomias patriarcais já ultrapassadas, do tipo feminismo *versus* patriarcalismo, natureza *versus* cultura, 'margem' *versus* centro". (p. 46)

Com Spivak e Showalter, Luiza Lobo fala de um novo tipo de feminismo em fase de afirmação, um feminismo não-dicotômico, que, longe de estabelecer-se apenas em termos lingüísticos, se estabelece dentro da história: "trata-se de adotar uma postura fenomenológica de abordagem existencial e deslizante na visão perceptiva do mundo". (Lobo, 1999a, p. 48)

Podemos, talvez, falar em pós-feminismo. Conforme vimos discutindo, seguindo na trilha de estudiosas do fato feminino, tal movimento, em seus primórdios (anos 60/70), ao se insurgir contra os ideais patriarcais, teve que pôr a nu os alicerces do pensamento destes, numa espécie de grito de denúncia da marginalização a que a mulher estava relegada, em oposição ao lugar central ocupado pelo homem. Tratava-se de um feminismo construído sobre os alicerces

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

das tão conhecidas oposições binárias. Hoje estas estratégias de denúncia perderam sua função; conforme salienta Lobo, estamos em fase de afirmação de um novo tipo de sociedade, um tipo mais dialógico, não-dicotomizado. O feminismo é um fato consolidado e "pode ser percebido não apenas em atos externos da sociedade, mas também na superfície do texto, na realização da escrita. Ele se inscreve no dito, quase não precisando mais se afirmar na defesa de conteúdos programáticos". (1999a, p. 41) A crítica feminista, hoje, ao invés de reivindicar a desmarginalização da mulher, reivindica visibilidade para ela; conseqüentemente, a reestruturação do cânone e da própria história literária.

Parece-nos que a evolução da obra de Nélida Piñon, quando a enfocamos tendo na mira o modo de representação da mulher, reflete as tendências dos estudos feministas: ambos partem de um estágio inicial marcado pela necessidade de drásticas quebras de paradigmas, desenvolvem-se até atingirem um momento mais ameno, reflexo de circunstâncias históricas mais favoráveis.

Visando combater a visão de mundo dominante, calcada no logocentrismo e, conseqüentemente, no falocentrismo, a escritora inicialmente repudia totalmente o modo convencional de representar a realidade. Por entender que a linguagem e os significados são controlados pela ideologia dominante, ela toma a escrita como um ato subversivo; seus textos inaugurais buscam as inovações através do trabalho com a forma de expressão das idéias e dos sentimentos.

Trata-se, na verdade, de lançar mão de uma linguagem anárquica, que aponta em várias direções, como se cada livro seu consistisse numa

espécie de expedição na direção do dilaceramento do que chama de "sintaxe oficial": a linguagem poética, que aponta para a busca de uma identidade sexual e estética através da destruição da Lei do Pai (*Guia-mapa de Gabriel Arcanjo* e *Madeira feita cruz*); a escrita do corpo, por meio da qual pretende fazer com que a mulher possa falar, nomear (*A casa da paixão*); a linguagem fragmentada, como instrumento da "guerrilha" declarada contra as imposições autoritárias ao pensamento (*Tebas do meu coração*) etc.

É desta maneira radical que Piñon desnuda, nestes seus primeiros trabalhos literários, os estatutos da ideologia vigente, que destinava à mulher um lugar marginal, em oposição ao lugar de centro ocupado pelo homem. Todavia, posteriormente, em consonância com os estágios por que passou o feminismo, sua ficção, ao que nos parece, atinge em obras como *A república dos sonhos* um patamar no qual esta dicotomização das relações entre os sexos, baseada nas premissas do patriarcalismo, é relativizada.

Deste assunto, no entanto, tratamos no capítulo que segue. Trata-se da análise propriamente dita do referido romance. Conforme já adiantamos na introdução deste trabalho, nosso objetivo é perscrutar o modo como a autora retratou aí a mulher. A expectativa que nutrimos é a de constatar, através da análise dos mecanismos da construção do romance, que se trata de uma narrativa cujas personagens femininas, a exemplo do que acontece com as principais figuras femininas que povoam as demais obras da escritora, são construídas de modo a desnudar a opressão da mulher na nossa sociedade

patriarcal e a subverter os códigos que patenteiam as relações de gênero nessa mesma sociedade.

IV. A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM *A REPÚBLICA DOS SONHOS*

1. A narradora Breta e a memória familiar

Ao construir *A república dos sonhos*, Nélida Piñon o fez sobre os alicerces da memória. E é através desta que os mais importantes acontecimentos do país, ocorridos do início do século XX aos anos 80, bem como aqueles que marcaram o percurso da família de Madruga no Brasil e na Espanha, são trazidos à tona, por ocasião da morte de Eulália. Trata-se do que se poderia chamar de uma rememoração familiar saudosista, impulsionada de um lado pela iminência da morte desta figura tão cara aos seus e, de outro, pela necessidade de Madruga deixar a memória familiar se perpetuar através dos filhos e netos, e principalmente da literatura, já que também ele não sobreviveria muito além.

Tendo herdado de seu avô Xan o gosto e a arte de contar histórias, Madruga deixa isto de herança à neta Breta, a quem ensina e faz conhecer desde a infância tal engenho, numa espécie de preparação para sua incumbência futura: narrar a história da família num romance.

Este gosto pela narrativa oral não é uma prerrogativa da família de Madruga, mas uma característica do povo galego em geral, que a herdou de antigos habitantes da Galícia vindos da Bretanha, os celtas, exímios contadores de

histórias. Daí não só Madruga, mas também sua esposa Eulália, herdar do pai, Dom Miguel, um fidalgo galego, o respeito pelas histórias contadas oralmente e transmitir tal respeito aos filhos e netos.

No entanto, se a narrativa oral contém em si a capacidade de afetar diretamente o coração, como pensa Eulália, Breta não se compraz com isso. Ela vai organizar a memória da família arraigada no Brasil desde o início do século, e também a do país, e narrá-la através de um romance. Assim, é no equilíbrio entre realidade e sonho que a narrativa vai se materializar, de tal forma que a criação literária seja história e História ao mesmo tempo, invenção e documento, exigindo, mais que a memória herdada dos seus avós, o seu olhar de testemunha, de observadora atenta da realidade — a sua própria memória, enfim.

Enquanto o narrador oral é livre para atribuir diversas versões às histórias e lendas de seu povo, cogitando tudo que convier ao momento, já que não se trata de narrar algo que protagonizou ou de que fora contemporâneo,

> ao romancista, nesse texto vital de Nélida Piñon, cabe ... o papel de testemunhar e construir uma realidade enquanto se constrói através dela, sendo "o olho incômodo" que registra a imagem viva enquanto percebe o desenrolar da "comédia humana" e "os interesses da coletividade". (Régis, 1985, p. 8)

É, portanto, como testemunha da história, herdeira da memória, e como quem fora seduzida pelo desejo de narrar, que Breta se posiciona em face do romance que o avô a incumbira de escrever. O livro que temos nas mãos, *A*

república dos sonhos, parece, na verdade, consistir no próprio romance que ela se propõe a realizar e que é tematizado como matéria narrativa: embora seu modo de construção seja diferente da maneira como a autora construiu *A força do destino,* publicado em 1978[23], o leitor vislumbra o livro se fazendo. Isto porque ele acompanha o processo pelo qual a escritora Breta tenta atar os fios das meadas de diversas vidas e episódios históricos para formar o gigantesco painel da saga de Madruga e de sua família na Espanha e no Brasil. Se não há referências explícitas sobre a equivalência entre o romance *A república dos sonhos* e o romance que Breta pretende escrever a pedido do avô, o tema de ambos por si só autoriza o leitor a pensar nesta relação.

Em meio aos diversos acontecimentos que marcaram as alterações da realidade brasileira deste século (a Revolução de 30, a ditadura de Getúlio Vargas, a Revolução de 64, a repressão de 68, a questão agrária, a influência da Igreja nos assuntos sociais), além da espanhola (Guerra Civil e ditadura de Franco), a escritora Nélida Piñon (ou a escritora Breta?) traz à tona a trajetória da condição social da mulher no século XX, ao mesmo tempo em que retrata a gênese de uma escritora, fazendo eclodir reflexões acerca do papel da classe num país de "analfabetos" como o Brasil.

Em função destes conteúdos temáticos, a crítica, não raro, reconhece no romance uma direção autobiográfica e uma direção histórica, mas, mais importante que estas tendências é o vigoroso empenho da artista em exercer

[23] Conforme dissemos no capítulo anterior, Nélida Piñon em *A força do destino* quebra as regras da ficção, fazendo com que o livro se assuma como livro, problematizando, em meio à trama, além de elementos como tempo, espaço e narrador, o destino das personagens.

unesp

seu papel social através do engenho da linguagem. Falando do lugar da cidadã brasileira que herdou tradições e testemunhou os principais acontecimentos do Brasil da segunda metade do século, ela realiza um monumento da arte literária no Brasil.

E é através da arte, como herdeira de tradições e partícipe da história que ela fala da "circunstância de ser mulher" no Brasil do século XX. Da diferença entre ser mulher até os anos 60 e ser mulher nos anos 70 e 80.

2. O universo feminino em *A república dos sonhos:* silêncio e voz

O universo feminino nesse romance de Piñon é composto de muitos perfis. São ao todo dez personagens, que, num intervalo temporal de mais ou menos oitenta anos, fizeram parte da trajetória do protagonista Madruga. Em função de terem vivido em tempo, espaço e condição social diversos, já que se trata, predominantemente, de várias gerações divididas entre o Brasil e a Espanha, tais personagens são retratadas, também, de maneira diversa, embora se possa vislumbrar, num número bastante significativo delas, uma certa homogeneidade em relação às características que lhes compõem o caráter, conforme veremos mais adiante.

Consideradas segundo uma ordem cronológica, temos inicialmente a avó e a mãe de Madruga, Teodora e Urcesina, respectivamente. Num segundo núcleo, o mais significativo dessa galeria de mulheres que integram

o romance, está a esposa Eulália, a filha Esperança e a neta Breta. A filha mais nova, Antônia, e as noras, Amália, Sílvia, e a filha de um ministro do Supremo Tribunal Federal constituem um terceiro núcleo. Por fim, tem-se Odete, a empregada agregada à família e "fiel escudeira" de Eulália.

Não se pode, no entanto, falar das personagens femininas que compõem o romance sem, antes, tecer algumas considerações acerca das figuras masculinas que tangenciam seu universo, a título de constituirmos uma espécie de parâmetro que nos possibilite uma melhor visualização de seus perfis.

Trata-se de Madruga, a personagem central; Venâncio, uma espécie de seu alter ego, cigano andaluz que veio para o Brasil no mesmo navio que ele; seus três filhos, Miguel, Bento e Tobias; o genro Luís Filho e o sogro D. Miguel.

Batizado com um nome que remete à idéia de "alguém que acorda cedo", não apenas no sentido literal, mas também no figurado, Madruga caracteriza-se pelo seu desejo incessante de vencer na vida, mesmo à custa de muitas privações e muito sofrimento. Expulso da Espanha, ainda adolescente, pela miséria e pela ausência de perspectivas para o futuro reinventa a sua história na pátria adotada, o Brasil, transformando-se num empresário de sucesso.

O sucesso empresarial, todavia, não consiste na única meta do imigrante; mais que a estabilidade financeira, ele almeja o sucesso também na escalada social, ou seja, a cidadania, o direito de poder se misturar, naturalmente, aos demais cidadãos respeitados pela sociedade, e a perda, enfim, do rótulo de estrangeiro que o marginaliza. Foi para isso que ele atravessou o oceano quase

unesp

ainda criança para inscrever-se na linhagem dos "fazedores da América", imigrantes vencedores que povoam, desde o início, a história do Brasil. Os fragmentos abaixo flagram momentos seus de desabafo em relação a esta questão:

> — Estamos no Brasil há quase vinte anos, e ninguém ainda se deu conta de que existimos. Dependerá de nós ganharmos uma dimensão concreta. Mas só passaremos a dispor de poder real a partir de nossos filhos e da fortuna acumulada. (Piñon, *A república dos sonhos*, 1984, p. 155)[24]

> E porque não hei de ter um dia o Brasil nos braços, como quis desde menino? Acaso me será negado este privilégio? Sendo então meu castigo aguardar a vinda de um neto, de quem dependerei para conquistar o Brasil na velhice e adquirir uma cidadania completa? (RS, p. 159)

É em função desses seus projetos que ele constrói, ao lado dos edifícios e dos hotéis, também uma família. Esta deveria ser sólida e bem alicerçada, a fim de bem cumprir o seu papel — "Eram eles a casa que vinha construindo na América". (RS, p. 103)

Ambicioso e consciente de "que o exercício do poder iniciava-se na administração da própria casa" (RS, p. 155), Madruga se define como uma espécie de modelo patriarcal, cuja autoridade é temida e respeitada por todos os que almejam continuar integrando sua esfera afetiva e de poder.

---

[24] Todas as citações do romance, a partir de agora, serão indicadas pela sigla RS, seguida do número da página.

unesp

A observância desse seu perfil assume extrema importância para o estudo das personagens femininas do romance, uma vez que ele representa a ideologia dominante. Atua como uma espécie de contraponto que justifica a ação das personagens femininas mais rebeldes em relação ao espaço secundário que lhes é reservado na sociedade. De outro lado, sua maneira de entender a realidade feminina explica, também, o comportamento exemplar daquelas personagens mais atadas ao peso da tradição, apesar de não concordarem com ela. Segundo a neta Breta, ele "raciocina como um homem de direita. Tem uma visão classista da sociedade. Por isso sempre se coloca contra os que foram derrotados pela história. Quer por submissão, falta de oportunidade, cansaço, miséria ou inconformidade". (RS, p. 275)

Em função disso, sua família, mais especificamente seus filhos, são educados para se tornarem criaturas fortes e determinadas, sabedoras, como o pai, do lugar que querem ocupar no meio em que estão inseridos — "Embora zeloso da própria autoridade, Madruga não queria filhos apáticos e emudecidos". (RS, p. 485)

Paradoxalmente, a busca empreendida por eles pelo direito à individualidade, fruto, quem sabe, dos ensinamentos paternos, acaba por desencadear a maioria das desavenças familiares, que constituem o enredo do romance. De um lado, a autoridade do pai e a determinação dos filhos resultam em conflito, como nos casos de Esperança e Tobias:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Afinal, quem foi esta filha? Acaso imolou-se por razão da minha crueldade, que jamais lhe permitiu uma liberdade ofensiva à minha? Mas quem me liberou? Também não tive que insurgir-me contra Urcesina? (RS, p. 710)

> Sem dúvida, Tobias choraria no seu enterro. Um pranto alternando-se com o alívio. Pois o desaparecimento do pai ensejava-lhe a sensação de uma liberdade sem freios, fora dos domínios sociais. Nunca mais precisando Tobias temer que o pai, após a eclosão de alguma disputa, o escorraçasse de sua presença. (RS, p. 616)

De outro, a determinação do pai e a apatia dos filhos, também, resultam em conflito, como acontece no caso de Antônia:

> Madruga olhava a família e a paisagem ao mesmo tempo. Ele regia a vida como senhor absoluto. Sem aprovar a fragilidade de Antônia, que talvez lhe causasse problemas futuros.
> — Esta filha não tem coragem de viver. Delega a própria vida para os outros. ... confessou à mulher. (RS, p. 487)

Nesse emaranhado de amor e ódio que permeia sua trágica relação com os filhos, a linguagem de que ele se vale para expressar o pensamento é, igualmente, antagônica, como bem observa Moniz (1993). Ao lado das palavras e dos gestos ternos, ainda que estes sejam esporádicos, coexiste um vocabulário especificamente militar: "guerra", "trégua", "combate", "couraça", "escudo", "elmo", "espada" etc.

unesp

Como ele próprio salienta, "ninguém quer perder a sua cota de poder, ainda que reduzida", e no seu clã familiar ele possui a cota máxima, já que é o herói do desempenho, o construtor dos edifícios e dos filhos, o fundador, enfim. Assim, se é "uma fatalidade humana mandar, dar ordens", conforme ele assegura, o seu lugar está garantido no topo da pirâmide: "Ainda que eu me furte, sem querer mando em Eulália, Eulália manda nos filhos, os filhos mandam em si, **e por sua vez eles submetem-se ao meu comando**". (RS, p. 157, grifo nosso)

A trajetória de Madruga, nessa ordem de idéias, aponta para um quadro curioso quando pensada tendo em vista a ideologia patriarcal que a permeia e que regula-lhe as ações: 1) ele é originário de um espaço regido pelo patriarcalismo, que, por ser uma instituição arraigada no imaginário do povo, não sofre qualquer tipo de questionamento; 2) ao fugir da Galícia para vir "fazer a América", ele, num certo sentido, foge do patriarcalismo espanhol, entendido como síntese de tudo que lhe parece velho, como a ditadura, a miséria e a ausência de perspectivas; 3) no entanto, ele se empenha vorazmente em perpetuar o patriarcalismo também no Brasil, por meio dos valores que defende, da história galega constantemente resgatada, e da memória familiar.

O final de sua trajetória, todavia, é marcado por um certo tom de melancolia, talvez por ver fracassado este seu intento. Parece que, embora tenha conseguido impor a sua presença no "Novo Mundo", de acordo com o que decidira em 1913, quando fugira da Galícia para o Brasil, ele deixa transparecer alguma decepção em relação à família, aos filhos que "construiu", como que relativizando sua condição de vencedor.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A cena em que espera, na cadeira de balanço, a morte de Eulália, e presencia, ao lado do amigo Venâncio, o movimento dos filhos preocupados com documentos e partilha de bens, resume este seu desalento em relação ao que chama de tragicidade do destino humano:

> O destino humano é trágico. Derrama lágrimas de ouro e de afeto ao mesmo tempo. Eles (os filhos) amam a mim e ao meu dinheiro. Já não separam um do outro ...
>
> — Talvez eles não tenham culpa. Quem sabe não os terei educado unicamente para o momento da partilha? Para que agissem como tigres e leões? Ah, Venâncio, foi para isso que atravessamos o Atlântico? (RS, p. 515-6)

Vem corroborar essas suas reflexões melancólicas acerca da existência humana o estado de Eulália, que insiste em morrer apesar de ele, ainda no exercício de sua autoridade, ter-lhe proibido isso. A morte dela o obriga a refletir sobre a iminência da sua e, portanto, sobre sua vulnerabilidade de "simples mortal", contrariando seu desejo de permanecer indefinidamente e "explicar a vida". Em vista da impossibilidade de isso se concretizar, eis a sua última meta: "afiar a memória, e deixá-la de herança para Breta" (RS, p. 9), numa última tentativa de sobreviver à morte através da perpetuação de sua história, transformada em livro.

Trajetória bem diversa da sua tem Venâncio, seu companheiro de viagem para a República tão sonhada, e posteriormente amigo, quase membro da família:

unesp

> — Se não fosse Venâncio, eu faria péssimos negócios. Ele é a minha cota diária de sonho. Do sonho que já não tenho tempo de sonhar. Venâncio está agora encarregado de sonhar em meu lugar. (RS, p. 464)

O fragmento acima explica porque podemos chamá-lo de uma espécie de alter ego de Madruga. Enquanto este trabalha ininterruptamente para atingir as suas metas, aquele, completamente desligado dos interesses materiais, se compraz com os passeios pelas alamedas da cidade, com os livros que o levam ainda mais longe, e em examinar o mar e o infinito através de uma luneta. É que definitivamente este cigano andaluz, apesar de ter vindo para o Brasil no mesmo navio de Madruga, não veio pelas mesmas razões que ele. Enquanto este veio para "fazer a América", aquele veio em busca do sonho, do direito de viver sua individualidade livre da repressão imposta pela ditadura de Franco. No entanto, não se separam até à morte.

Trata-se de uma personagem extremamente complexa e misteriosa, talvez, a mais misteriosa dentre todas as demais. O desvendamento de alguns dos elementos que compõem sua história faz parte do jogo que permeia todo o romance, relacionado ao desnudamento dos seus bastidores.

É graças a seu diário, cuja guarda é, inicialmente, confiada a Eulália e, após a morte desta, doado a Breta, a escritora encarregada de perpetuar a história da família, que o leitor, assim como as outras personagens, fica sabendo de sua origem cigana, do destino trágico de sua família na Espanha em função da

ditadura de Franco (a loucura do pai e a miséria a que foram submetidas a mãe e a irmã) e das questões políticas e sociais do Brasil e da Espanha, as quais mexiam profundamente com o seu equilíbrio.

Mas se este componente de sua biografia é revelado via diário, talvez exista outro que jamais foi mencionado, quer ao leitor, quer às demais personagens e, quem sabe, a ele próprio, no sentido de uma aceitação pessoal perante a própria consciência. Uma possível paixão sua por Eulália, mulher de Madruga, é, por vezes, sutilmente sugerida pelos diversos narradores[25] do romance.

Trata-se de mais um elemento a contribuir com uma parcela da névoa que envolve a personagem. Se nada consta do diário e se sequer o narrador onisciente que assume a voz em determinados capítulos abordou essa sua eventual paixão por Eulália, ao leitor é dado o direito de suspeitá-la, tendo como base seu comportamento arredio em relação às mulheres em geral, sua afinidade com o jeito dela de ser e de viver e as observações, por vezes fortuitas, daqueles que o cercam:

> Sem perceber que tais palavras [de Eulália] entristeciam Madruga, desgostoso de verificar a semelhança entre Eulália e Venâncio. (RS, p. 184)

[25] O foco narrativo em *A república dos sonhos* joga com pontos de vista que se alternam, sem obedecer a um esquema rígido: oito capítulos são narrados em primeira pessoa por Madruga; dez são narrados em primeira pessoa por Breta; os demais dezenove são narrados em terceira pessoa por um narrador onisciente. Além destes três tipos principais de narradores, outros recursos matizam a variação do ponto de vista no romance: trechos do diário de Venâncio e a transcrição dos bilhetes de Esperança.

> A fala de Eulália nunca o irritou [a Madruga]. Ao contrário, os depoimentos da mulher, discretos e inesperados, sempre o comoviam. Apesar de interpretar melhor Venâncio que a ele mesmo, após vinte anos de casamento. (RS, p. 253)

> As figuras femininas do diário cercavam-se de mistério, sobretudo nas primeiras páginas. Elas tinham, por assim dizer, um modo transitivo de habitar a terra. Como se estivessem de partida. Mas para onde? Para onde levariam a estóica postura?
> Nas páginas que se seguiam, aquelas mulheres de genealogias contraditórias se afunilaram de repente numa única. Com propriedade de inspirar a Venâncio disciplina carnal, e de afastá-lo de qualquer outro dorso que arfasse com igual doçura.
> Breta suspeitou daquela mulher. Bem podia ser Eulália. (RS, p. 695-6)

> Coube-me [a Madruga], ainda, presenciar a despedida de Venâncio. ... Quando Tobias, de repente, acercou-se, com gesto preciso tomando da cabeça do padrinho para levá-la à testa de Eulália. Dele exigindo um beijo de despedida. O último. Acaso houve outros? Eram tão discretos que jamais surpreendi entre Eulália e Venâncio um único afago. Por um momento inquietou-me pensar que os sentimentos de Venâncio por Eulália fossem equivalentes aos meus. (RS, p. 714)

Venâncio e Madruga. Poderíamos equacionar estas duas personagens através dos seguintes pares dialógicos: sonho e realidade; abstração e concretude; ideologia e pragmatismo; emoção e razão; desprendimento e apego em relação à realidade banal, etc. Assim, um consiste na face oposta do outro, de

modo a sugerir, por vezes, que eles se completam, se precisam. Isso, no entanto, não impede o conflito que entremeia eternamente o relacionamento de ambos.

Tal conflito encontra no filho mais moço de Madruga, Tobias, uma maneira bastante contundente para se manifestar. É que ele saiu a Venâncio, no que se refere à personalidade. Como seu pai espiritual e padrinho, o caçula é extremamente idealista, inconformado com a realidade social do país. É esse seu instinto revolucionário que faz com que ele exerça a advocacia em favor das classes subalternas, defendendo, gratuitamente, os presos políticos torturados durante a década de 70. Daí viver em constante "duelo" verbal com o pai, que não entende e não aceita seu desprendimento e sua falta de ambição.

> Financio-lhe os conflitos, a bebida, as mulheres, o seu conforto, até a sua ideologia. Com que direito envia-me as suas dívidas, como se fosse a minha mulher, e não um filho macho? (RS, p.43)

Já os outros dois filhos parecem representar diferentes facetas da personalidade do pai. O mais velho, Miguel, herdou-lhe a índole sensual, é o arquétipo do libertino, "um andarilho em busca de sentimentos funestos, de emoções fugazes" (RS, p. 643). Personagem masculina cuja personalidade é muito similar à de Esperança, a personagem feminina que mais interessa ao nosso estudo. No entanto, o destino de ambos segue trilhas muito diferentes, conforme verificaremos mais adiante, em função do sexo de cada um e das implicações sociais daí advindas.

unesp

Bento, o mais racional e premeditado, representa o lado empreendedor de Madruga. Preterido nas afeições tanto do pai quanto da mãe, é um astuto homem de negócios que aprova o nacionalismo conservador e ufanista, o desenvolvimento pautado na concentração da renda e o autoritarismo político.

Luís Filho, casado com Antônia, é descendente de família tradicional, em decadência financeira, cujo sobrenome facilita o acesso da família de Madruga às altas rodas sociais e, portanto, consiste em uma das peças necessárias à ascensão almejada pelo patriarca. Nesse sentido, tal casamento se configura como um contrato que se faz interessante para ambas as famílias: dinheiro de um lado, tradição de outro. A autora ironicamente dispensa o sobrenome do genro, acentuando a importância do grau de parentesco que o define enquanto pessoa — "filho de alguém".

> Infligira dilacerante humilhação diante do genro arrogante e predatório. Mas comprado por ele. Um homem por sinal dispendioso, à espreita de sua fortuna. (RS, p. 43)

> No Brasil precisei, às vezes, agir como vândalo. Como quando comprei Luís Filho e o regalei à filha Antônia. Ele teve que ceder o valioso sobrenome diante do preço pago. (RS, p. 162)

> — Luís Filho é o nosso homem. (RS, p. 542)

> — Ele está a nosso serviço através de Antônia. E tem o que nos interessa. É um cínico elegante, com quatrocentos anos de Brasil

> na alma e no sexo. Há séculos domina e corrompe o país. (RS, p. 543)

Vem completar a galeria das personagens masculinas que compõem o romance o trio espanhol composto pelo avô Xan, pelo pai Ceferino e pelo sogro do protagonista Dom Miguel.

O primeiro encarna a sabedoria peculiar aos narradores orais, marcados pela habilidade em contar infindáveis histórias que retomam, "com linguagem colorida e vivaz", a memória do povo galego. Tais histórias consistem no entrelaçamento de "fatos e lendas" que acabam por fundamentar a própria nacionalidade da Galícia, sobretudo no que se refere aos camponeses. É sob o encantamento proveniente destas histórias que a personagem Madruga é construída, daí a sua quase obsessão em também perpetuar a sua história.

Do mesmo modo, o aristocrata Dom Miguel, pai de Eulália, deixa de herança a ela o respeito pelas histórias faladas. Só ela o compreendia, diferentemente dos outros filhos, "porque lhe herdou a melancolia. Os mesmos olhos voltados para o firmamento, conciliando assim o espírito e a matéria, esta sob a forma de lendas" (RS, p. 73). É que como Xan, porém ocupando um nível mais elevado na estratificação social, ele também é construído de modo a preocupar-se profundamente em resgatar a história galega — entendida como a memória da própria estirpe, só que em escala maior — para perpetuá-la e explicá-la através da narrativa oral.

Ao lado dessa característica que lhe é essencial, a autora termina de compor o seu perfil dotando-o de atributos que autorizam o narrador onisciente, que narra parte do romance, a qualificá-lo como o "último defensor das tradições familiares". (RS, p.73)

Assim, ele se torna, junto com Madruga, uma figura fundamental a ser considerada quando do desnudamento da personagem Eulália, realizado nas páginas seguintes, já que é ela, entre a sua grei, a única interessada em preservar o seu "patrimônio", tanto no que se refere à memória familiar e do país quanto no que toca à ideologia que regula o comportamento feminino: Eulália jamais traiu a confiança e a causa paterna.

De certa forma, Xan e Dom Miguel consistem no alicerce de todo o romance. Isso se considerarmos que todo o seu conteúdo está calcado e justificado na necessidade de perpetuar a memória da família. Tal necessidade, obviamente, não surge por acaso, mas encontra as suas raízes nestes dois alicerces, ainda que a forma escolhida para registrar a história dessa família seja o romance.

Se Breta, a neta-escritora escolhida para contar a referida saga familiar, acredita, desde pequena, no papel do livro, portanto do romance, como testemunha da história, ela, também, se sabe herdeira "da memória de uma arcana sabedoria e presa do ímpeto de narrar". (Régis, 1985, p 8)

Diferentemente de Xan e Dom Miguel, que encontram o sentido da vida em outros tempos, nas vicissitudes alheias, nas "miradas profundas" e nos devaneios, Ceferino, descrente das palavras, se compraz em "ganhar o pão com o

suor do rosto" (RS, p.23), de modo a consistir em uma espécie de contraponto dos dois primeiros. Dessa "resignação" e dessa "ternura" que caracterizam Ceferino, Madruga sempre quis escapar. A mesma resignação parece, ainda, funcionar como elemento revelador da força e determinação de sua mulher, Urcesina, conforme veremos oportunamente.

2.1. Entre a resistência e a rebeldia: uma faceta das mulheres da "república"

Eulália, Esperança e Breta, esposa, filha e neta de Madruga, respectivamente, parecem se constituir como facetas de um arquétipo feminino que permeia toda a obra de Nélida Piñon, cuja postura, conforme pudemos observar nas breves considerações realizadas no capítulo anterior, demonstra rebeldia em relação à maneira de estar feminina tradicional, a de ser apenas mulher-objeto. Na verdade, cada uma à sua maneira, e de acordo com o momento histórico em que estão inseridas, assumem uma postura peculiar às mulheres-sujeito.

Falamos em momentos históricos diferentes porque, em se tratando da condição social da mulher, um período de 50 a 60 anos no século XX implica diversos estágios ou graus da emancipação feminina. Ao inserir Eulália no Brasil de 1923, no auge de sua juventude, casada com Madruga, Nélida Piñon a tornou contemporânea das primeiras, parcas e tímidas lutas da mulher em busca de seu espaço, espaço este que ela, dadas as características de sua personalidade, nesta altura da vida, talvez nem tenha pensado em reivindicar para si. Já Esperança,

nascida um ano depois, foi ambientada, quando adulta, nos momentos mais dramáticos e decisivos desta peleja, da qual participou ativamente. Breta, anos mais tarde, foi inserida em circunstâncias sociais bem menos repressivas para a mulher, de modo que lhe foi permitido viver sua individualidade livremente e de combater "com as armas que faltaram a Esperança". (RS, p. 599)

2.1.1. Eulália: o protótipo da resistência passiva

A "doce e terna" Eulália tem a sua trajetória fortemente marcada pelo modo protecionista como fora "apresentada" à realidade. Tanto o pai, inicialmente, quanto o marido, após o casamento, cobraram dela, ao mesmo tempo em que mantiveram, frente a ela, uma certa postura que acabou por doutriná-la de acordo com a imagem de mulher que eles, em consonância com a ideologia patriarcal dominante, entendiam como sendo ideal. Dessa maneira, o casamento, na trajetória da personagem, ao invés de implicar ruptura com a subserviência que caracterizava sua vida de solteira, implica apenas transferência de tutela: dos ideais patriarcais do pai, ela passa a ser tutelada pelos ideais patriarcais do marido.

O certo é que "ambos haviam lhe explicado a vida pela metade" (RS, p. 14), ou melhor, haviam lhe explicado a vida segundo a cartilha do patriarcalismo: Dom Miguel, "excessivamente zeloso com a filha", "a mantinha quase num cárcere encantado", conservando-a "dentro da casa, para que se esquecesse da paisagem de Sobreira, por meio de histórias e frutas sumarentas colhidas da horta" (RS, p. 441); Madruga, por seu turno, "manteve a vida,

rigorosamente secreta, fora das grades da casa", não "permitiria que Eulália sofresse", bastava-lhe "a saúde frágil, e ainda a inclinação para o devaneio". (RS, p. 126)

Esse "cárcere", no qual Eulália é confinada pelo pai e depois pelo marido, parece, em última instância, consistir numa espécie de estratégia de interdição da ideologia patriarcal a que ambos rendem tributo. À personagem é permitido apenas conhecer e vivenciar a verdade do patriarcalismo, para que ela não possa, sequer, desconfiar da possibilidade de existirem outras maneiras de a mulher pensar e agir.

É bem verdade que o temperamento pacífico de Eulália, somado à realidade social da mulher de seu tempo, de certa maneira facilitou, ou não criou empecilhos, para que este estado de coisas se cristalizasse. Isto, todavia, não implica dizer que seu modo de estar no mundo a realizava, ou, de alguma maneira, correspondia às suas expectativas de indivíduo: o cárcere em que a confinaram era bonito, mas era cárcere. Disso ela parece ter-se dado conta desde cedo; se não conhecia empiricamente outra possibilidade de organização social, em algum lugar de seu imaginário certamente se esboçam imagens do período pré-lapsoriano da humanidade, anterior à Queda, a que nos referimos no primeiro capítulo. Assim, sua aparente conformidade certamente vem do fato de ter intuído "a inutilidade de competir com as vozes naturais, como o trovão e a tormenta. Madruga era uma dessas vozes". (RS, p. 14-5)

Se, como afirma o narrador onisciente em alguns momentos, o fato de ter consciência de o quanto fora mantida à margem da realidade não lhe

causava desgosto, certamente, também, não lhe trazia felicidade. Seu modo de se posicionar frente à realidade que se lhe apresenta situa-se entre estes dois limites. Seu perfil parece ter sido fabricado pelo patriarcalismo com as cores da resignação.

Sua religiosidade vem corroborar a "aceitação" dessa realidade que lhe foi imposta. Eulália parece fazer parte daquela galeria de mulheres extraordinárias que em circunstâncias extremamente repressivas para o sexo feminino, ao invés de sucumbirem na anulação total, se realizam intelectualmente através da religião leiga, ou nos mosteiros à moda de Santa Teresa D'Ávila, beatificada e considerada doutora da Igreja Católica em função de suas realizações religiosas, impulsionadas por sua sede de absoluto. Eis o modelo secreto de Eulália:

> Havia naquela espanhola uma voragem que excedia o fervor das labaredas lambendo a floresta seca. Mas de onde poderia provir uma ardência diante da qual a própria realidade parecia capitular? Estaria Deus de acordo com esses excessos? Teresa agia como se houvesse nela, bem no centro das vísceras, um ninho de cobras, todas solidárias com sentimentos tão secretos que, caso expostos ao público, transformariam para sempre a superfície humana. (RS, p. 10)

Essa admiração da personagem por Teresa D'Ávila, exibida logo nas primeiras páginas do romance, de certa forma ajuda o leitor na tarefa de compor-lhe o perfil, de entender o modo como foi construída por Piñon. Seu olhar deslumbrado em relação à "voracidade" da heroína sugere que a resignação, que

aparentemente lhe marca a existência, não lhe é tão inerente à personalidade como pode parecer. Ao contrário, sugere que seu objeto de desejo, antes de consistir na insipidez de seu cotidiano, consiste na rebeldia da santa espanhola e na intensidade com que vive sua religiosidade.

O "Êxtase de Santa Tereza", de Bernini, de certa forma, parece traduzir os verdadeiros anseios de Eulália, que o leitor mais atento é capaz de vislumbrar por entre as fendas de seu comportamento resignado. Trata-se de uma escultura em tamanho natural, feita para a igreja romana Santa Maria della Vittoria, tendo por tema a visão da santa do amor de Deus, que ela sente na forma de uma flecha flamejante lançada por um anjo. O êxtase da santa é sugerido por todo um trabalho que combina escultura, arquitetura e pintura, mas, sobretudo, por sua postura de relaxamento após a referida experiência mística, que de tão intensa lembra uma experiência sexual. São sentimentos como este, experimentado por D'Ávila e tão bem retratado por Bernini, que exprimem os anseios que povoam o universo íntimo de Eulália, e não a moderação das experiências que lhes são permitidas experimentar.

Se ela aceita passivamente a realidade opressora do universo feminino que lhe foi imposta, ela o faz como quem não dispõe de armas para reagir; sendo assim, não lhe resta outra opção exceto abraçá-la como se se tratasse de algo natural. Na verdade, encarar as adversidades dessa forma parece ser a maneira que a personagem encontrou de resistir, ao invés de sucumbir a elas, numa luta inútil, dadas as condições do tempo.

Daí, talvez, quase ter "seguido para o convento, contra a vontade de Dom Miguel", numa espécie de tentativa de auto-realização, "se Madruga não lhe tivesse surgido naquela tarde, na pracinha de Sobreira" (RS, p. 105), sem ter consciência de que também a vida religiosa pode ser reducionista e regulada por preceitos patriarcais.

Tendo ele surgido, a vida religiosa, entendida como opção à nulidade existencial, teve de ser vivenciada no âmbito do casamento — uma "tábua de salvação", mas sem os "excessos" de Teresa D'Ávila, que tanto a fascinavam.

E é no casamento que o comportamento atenuado de Eulália, "sem grandes lágrimas, nem grandes risos", como diria Machado de Assis, torna-se ainda mais transparente ao leitor, em função da disparidade entre as trajetórias dos cônjuges, já inferida mesmo antes da união, referente aos anseios e às realizações de cada um. Ao marido coube a liberdade de conquistar a América, metáfora de seus variados empreendimentos comerciais, das relações diplomáticas com políticos e empresários, de suas histórias extraconjugais, etc. Para ele, "a vida na casa teria sido uma masmorra." Já para Eulália, preparada desde a infância para abraçar a vida nos limites desta "masmorra", foi suficiente "viver entre o marido e a igreja. Esta última uma espécie de casa onde sonhava com extrema liberalidade". (RS, p. 63)

Virgínia Woolf, no ensaio *Um teto todo seu* (1985), publicado originalmente em 1929, aborda a maneira como as circunstâncias atuam no trabalho das mulheres escritoras, observando que aquela que escreve deve destacar situações que estejam fora do campo da experiência masculina, além de ter um teto

todo seu e renda que lhe garanta a independência. Assim, quem sabe, um dia ela poderia vir a se tornar a "irmã de Shakespeare". Embora escrever não seja o anseio de Eulália, sua trajetória, de certa maneira, remete-nos a este ensaio de Woolf. Vivendo sob o teto do marido, ela toma a igreja como "um teto todo seu", um espaço fora do campo de alcance da implacabilidade das leis patriarcais, em que ela se sente livre para pensar e sonhar com a liberalidade que jamais pode vivenciar.

Claro está que, se ela sonhava com a liberalidade é porque não prescindia dela. Ao contrário, a liberalidade, em vista disso, parece consistir em um objeto-valor para a personagem, com o qual ela se encontra em disjunção. Noutras palavras, se o espaço sagrado das igrejas, sendo liberal, é encarado como capaz de lhe conferir vantagens com generosidade, é porque o espaço exterior não o é. Mais uma vez, há que se questionar a plenitude existencial de que ela estaria supostamente gozando, conforme denuncia seu comportamento, marcado pela serenidade e pela ausência de reivindicações.

Do mesmo modo, ao cultivar nos filhos, diferentemente do marido, "pequenas manias, como forma de implantarem gosto próprio às suas vidas e exercerem a liberdade" (RS, p. 485), ela, apesar de não exercê-la da maneira convencional — a opção pela vida religiosa parece ser, do seu ponto de vista, um ato de liberdade —, põe em evidência a importância dessa conquista, numa espécie de tentativa de não perpetuar os pressupostos patriarcais.

Outro atributo dessa singular figura feminina, que talvez possa consistir em mais um aspecto em sua trajetória capaz de significar exercício de "liberdade", é sua autopreservação. Trata-se de um modo de agir que acaba por

unesp

conferir-lhe uma aura de mistério ao redor de si, mistério este que nem as demais personagens, nem o leitor têm elementos para dissipar plenamente.

Toda a narrativa está permeada por indagações e reflexões acerca de sua verdadeira essência, formuladas por parte de todos os que partilharam experiências ao lado dela e, conseqüentemente, também por parte do leitor, que não dispõe de nenhuma informação adicional:

> Madruga deu-se conta que jamais freqüentara o fundo do quintal daquele coração. (RS, p. 10)

> Qual seria de fato o território daquela mulher? Teria se casado comigo por displicência, um outro homem igualmente lhe servindo? (RS, p. 328-9)

> Além desse deus, quem houve para ela? O que significaram os filhos, a vida, o amor, o membro intumescido de um homem, mesmo o seu sexo úmido? (RS, p. 719)

Subjaz aos questionamentos acima, formulados por Madruga, uma espécie de reconhecimento seu da alteridade de Eulália. A despeito do mistério que a envolve, ele parece reconhecê-la como sendo "o outro", uma figura marginalizada, excluída e subalterna. No entanto, sente-se no direito de permanecer como "o mesmo", já que em nenhum instante questiona a legitimidade de sua supremacia em relação a ela.

Como ele, também os filhos questionam o modo de Eulália estar no mundo. Enquanto Esperança desabafa num momento de desespero — "Pobre mãe, será que também a senhora não se ausentou de seus filhos? Não nos trocou por Deus?" (RS, p. 750), Miguel, por ocasião de sua morte, ao receber a caixa que continha em si sua "história", tremeu diante dela:

> O que havia dentro que transbordasse e o pudesse de repente tornar desabrido? Estimulando-o a enveredar por uma trilha sujeita à condenação social? **Ou dava-se justamente o contrário?** Em vez de a caixa revelar-lhe uma vida com tintas fortes e insuportáveis, exibiria, entre os objetos, provas de que Eulália, sem o conhecimento dos filhos e do marido, sucumbira ela mesma ao desvario da paixão? (RS, p. 642, grifo nosso)

Também Tobias, distanciado do pai por questões ideológicas, sabia não poder contar com a mãe: ela, "descuidada do amor humano, não lhe podia dar a atenção necessária" (RS, p. 448). Mas, entre todos, quem mais a espreita com intenção de desnudar-lhe o interior e melhor contar a saga da família é a escritora Breta: "Quem teria sido Eulália, para cada filho chorar a sua próxima morte como sendo a deles próprios?" (RS, p. 206)

Se sua trajetória, conforme vimos observando, é marcada de um lado pela resistência passiva em relação aos pontos em que a sociedade a cerceia e, de outro, pelo mistério em relação à sua vida íntima, sua atuação nos limites da casa, em relação aos demais convivas, assume contornos bem definidos. Apesar de não ter voz em relação às grandes decisões familiares, momentos em que se sente

impotente frente ao despotismo do marido, atua, lúcida e discretamente, nos "bastidores", como apaziguadora dos ânimos de todos, pois "tinha o poder de desviar o rumo das intrigas prestes a enlaçá-los" (RS, p. 12), bem como, "o dom de agregá-los, em meio a acirradas disputas" (RS, p. 433), de "adivinhar o nervosismo do marido" (RS, p. 193), de obrigar uns a prestarem favores a outros (RS, p.284)... Trata-se de uma postura própria daquela casta de mulheres fortes que povoam os romances da era "vitoriana", que, embora não tenham voz no âmbito social, conseguem, nos limites da casa, demonstrar força e determinação, seja por meio de um certo domínio sobre os demais moradores, seja por meio do adultério como forma de realização pessoal.

O modo de ser de Eulália, aparentemente equilibrado e estável, se rompe ao final de sua trajetória, com um gesto que lhe confere, finalmente, luz própria, e que, de certa forma, põe em cheque, definitivamente, a tese da passividade inerente à sua personalidade, para afirmar a da resistência passiva: ela abdica de sua função de presidir os almoços da família e de apaziguar, quase anonimamente, os desentendimentos entre seus membros para aguardar a morte, no leito, a despeito de Madruga se revoltar, ao se dar conta que ela morria sem sua autorização.

Apesar de o leitor tomar conhecimento desta decisão da protagonista logo nas páginas iniciais do romance, ele não se dá conta imediatamente da significação desse gesto. Ao dizer que ela, "dona de sua vida, decidia onde morrer. Não admitindo impedimentos no seu desenlace" (RS, p. 16), o narrador onisciente não fornece ao leitor nenhuma pista de que tal atitude,

unesp

tingida com as tintas da força e da determinação, implica o desnudamento de um aspecto quase insuspeitável de sua personalidade.

Só mais tarde, aos poucos, vai-se percebendo, ao longo das 760 páginas do romance, que essa opção de Eulália pela morte significa, como antecipa a neta-escritora, "cumprir um desejo que recém-ganhara o caráter de revelação" (RS, p. 205). Neste fragmento, numa espécie de pista ao leitor, a revelação referida certamente parece ser a do verdadeiro ser da personagem, disfarçado ao longo de toda a sua vida por meio da máscara da resignação, cujas fendas, muito sutis, deixavam passar apenas algumas nuanças de sua essência.

Portanto, a decisão da personagem de deixar Madruga "antes do prazo previsto" por ele (RS, p. 15) parece que, além de questionar a suposta resignação em que ela estaria submersa, acaba por surtir um efeito similar a uma resposta aos desmandos a que foi submetida no decorrer de toda sua trajetória. É como uma espécie de grito de independência — irônico por sua peculiaridade de se realizar através da morte —, o qual foi sufocado por toda uma vida em função da ideologia cristalizada em relação à mulher do tempo pelo senso-comum e, naturalmente, por Madruga, seu representante oficial no romance.

> Desde o seu casamento, Eulália furtou-se de aclarar os mal-entendidos. Para que purgassem por si mesmos. De que valeria agora partilhar com Madruga seu desenlace. Ele reagiria inflamado, proibindo-lhe a morte. Quando começava ela a sentir prazer em assumir sozinha uma decisão de tal magnitude. (RS, p. 15)

unesp

Vem corroborar essa tese da inconformidade de Eulália com a realidade feminina da época o fato de ela não se sentir visceralmente integrada ao meio. Ela age como se estivesse eternamente de passagem, ou seja, como se as casas, ou como se ambos os países em que viveu, consistissem apenas em "estações intermediárias", e não moradas definitivas. No entanto, "não sabia em que bairro localizava-se" (RS, p. 105), sabia apenas, conforme denuncia seu comportamento, que seu verdadeiro lugar não eram aqueles nos quais costumava estar.

> As horas iam-se arrastando, de acordo com o gosto de Eulália, que jamais demonstrou urgência em alcançar qualquer canto da terra. Ela procedia como se já houvesse chegado aos lugares. Mesmo sem ter partido. Ou não existisse o lugar onde pousar os pés. (RS, p. 535)

2.1.2. Esperança: "uma guerreira munida de espada e armadura"

Tendo em vista a trajetória de Eulália, parece sintomático o fato de sua primeira filha com Madruga ter sido batizada com o nome de Esperança. Mais sintomático ainda é o fato de ela própria ter feito a escolha, enquanto pedia ao marido para não lhe perguntar o porquê.

Ao consenti-lo, intuindo que a escolha de Eulália talvez se devesse a um desejo dela de confirmar a esperança como virtude, enquanto repetia "cem vezes ao dia" o nome da filha, numa espécie de "reforço magnético a lhe

permitir suportar um cotidiano tão distante do sonho" (RS, p. 490), ele acaba por denunciar, indiretamente, o fato de ter consciência da insatisfação latente da mulher em relação ao tipo de vida que lhe foi permitido viver. No entanto, permanece em sua inabalabilidade de patriarca, exigindo, tanto da mulher quanto da filha, o cumprimento dos papéis femininos pré-moldados pela ideologia dominante.

Mas se Eulália resistiu, resignadamente, à condição de vida que lhe impuseram, Esperança reagiu com bravura, lutando, até a morte, contra a discriminação imputada a seu sexo.

É que ela, diferentemente da mãe "é de um ramo valente" (RS, p. 501); segundo o pai, "é mais valente que esses filhos varões" (RS, p. 488). Dona de uns "olhos límpidos e penetrantes", é caracterizada essencialmente como sendo "destemida", "corajosa", de "gênio forte", pelas "atitudes guerreiras", por sua "atração pelas chamas", por possuir uma "altiva postura", etc. Todos esses atributos se chocam frontalmente com a imagem de mulher — dócil e meiga — reconhecida como sendo ideal para a época.

Ao se proclamar não apenas originária da península ibérica, mas também da África, "pertencente a um Brasil inquieto, que lhe transmitira insondáveis arcanos à consciência e à sensibilidade" (RS, p. 221), ela, de certa forma, já vai antecipando aos que a rodeiam, e ao leitor, sua sede de absoluto, de plenitude, de partilhar enfim da vida, entendida no sentido mais amplo possível.

Isso não implica dizer que sua condição de herdeira das raízes brasileiras a torne, de alguma forma, imune ao jogo de dominação entre os sexos

(até porque o patriarcalismo consiste em uma das tônicas das origens do Brasil), mas a expõe, como temia Madruga, "à força do instinto que via instaurado tão forte nos corpos brasileiros" (RS, p. 221). É como se ele temesse, como europeu que é, o hibridismo racial dos brasileiros, as forças instintivas dos trópicos, como elementos capazes de desestabilizar o monolitismo do patriarcado.

É este temor advindo do fato de vislumbrar na filha, ainda que de forma latente, uma tendência natural para o indomável e o indisciplinável, portanto incompatível com o ideal feminino a ela contemporâneo, que faz com que Madruga acredite veementemente na necessidade de "protegê-la" a cada instante. "E, depois dele, o homem que a filha viesse a desposar". (RS, p. 488)

No fragmento abaixo, o narrador onisciente, tomando Madruga como focalizador, tece algumas considerações acerca do modo como este lê as atitudes da filha já a partir da adolescência, bem como da maneira como ele equaciona o futuro dela, lamenta-o e se posiciona frente a ele:

> Do corpo de Esperança despontavam os seios, firmes e sensíveis. E embora as suas atitudes guerreiras, pressentia-lhe uma fragilidade intangível, que não tinha como definir.
>
> Irado afugentava tais pensamentos. Eles podiam atrair o perigo para sua casa, justo em direção à vida ardente da filha. Havia nela sem dúvidas a atração pelas chamas. Decerto tudo em Esperança simbolizava o fogo. O temperamento e os cabelos quase louros. Não duvidava de seus impulsos mortíferos, capazes de desafiar convenções, de atrair a si afetos intensos, descontroláveis. Mas a quem, então, caberia administrar esses afetos, instaurar ordem onde a subversão ameaçava imperar

> absoluta, espocando pelo sexo, pela boca, por um coração perecível?
>
> Pena que não tivesse nascido homem. Teria sido mais fácil. Pois não a via atrelada ao destino doméstico por um simples ato de força, uma imposição social. Daí buscar submetê-la aos seus preceitos. Ansioso em ser um dia substituído por um estranho, que subjugaria Esperança no leito, um terreno que emitia por toda a casa inquietantes irradiações. Mas como seria tornar Esperança feliz e desimpedida ao mesmo tempo? Existiria de fato tal combinação? E por que a filha não haveria de ceder ao que se convencionou intitular felicidade? (RS, p. 489)

Ao vislumbrar na filha um comportamento diferente daquele aprovado e esperado pelo senso-comum, Madruga, numa triste constatação, equaciona-o nos seguintes termos: de um lado a "vida ardente" de Esperança, sua "atração pelas chamas", seus "impulsos mortíferos"; de outro, a "fragilidade", a qual lhe é doada por sua condição de mulher, somada às suas emoções "descontroladas" e seus "sentimentos provisoriamente imortais". (RS, p. 495) O resultado dessa combinação imprópria é a infelicidade.

É como se ele, na qualidade de um observador conhecedor da realidade do tempo, soubesse que, por mais guerreira que a filha fosse, jamais o seria o suficiente para lutar contra, e vencer, as normas implacáveis do sistema. Normas estas, aliás, com as quais ele concorda e compactua, por entendê-las naturais e indiscutíveis.

No entanto, ao atribuir à filha a pecha da "fragilidade", peculiar, no seu entender, a todas as mulheres, Madruga minimiza sua capacidade de ruptura

com o patriarcalismo estabelecido, numa espécie de eufemismo da fraqueza masculina, transportada à mulher. Na verdade, ele desconsidera a viabilidade do projeto de Esperança de infringir a ordem patriarcal, executável por meio do irrompimento de suas forças instintivas, destacadas no fragmento da página anterior, que fazem lembrar a imagem simbólica da "loba", encarnação do instinto, da selvageria, do desejo sexual e da fecundidade, segundo o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1999).

Apesar de conhecer profundamente os anseios da filha, Madruga, coerentemente com a ideologia em que acredita, ao invés de apoiá-la em sua ânsia de afirmação pessoal, prefere, sem sequer ponderar outra possibilidade, doutriná-la, até que possa vê-la desposada por um estranho, que deverá, a partir de então, dominá-la moralmente no leito nupcial e, conseqüentemente, fazê-la "ceder ao que se convencionou intitular felicidade".

Ao se perscrutar a trajetória de Esperança, é possível vislumbrar um movimento ascendente, que marca sua gradual tomada de consciência em relação aos obstáculos que terá que transpor para viver sua história com autenticidade. Claro está que, no período da adolescência a que nos referimos acima, em que se começa a perceber as diferenças entre seus anseios e aqueles aceitos como sendo adequados à realidade da mulher, ela não tem noção de o quanto eles são incompatíveis. Só mais tarde, "antes dos dezoito anos", no momento que ensaia os primeiros passos em prol de sua realização pessoal, os quais a tornariam diferente da maioria das moças (silenciadas) do tempo,

> Esperança compreendeu o caráter histórico da circunstância de ter nascido mulher e, ainda por cima, naquela família. Tal fato roubava-lhe automaticamente a metade de seus feitos. Restando-lhe apenas uma outra metade com que viver, e, por sinal, de forma insignificante. (RS, p. 222)

A "compreensão" de Esperança, acima referida, em relação às implicações do fato de ter nascido mulher nada mais é do que o resultado do condicionamento das inscrições masculinas em sua mente feminina. A conseqüência imediata dessa percepção é o sentimento de impotência que experimenta em face do poder dos irmãos. No entanto, nem o fato de seus primeiros protestos terem sido recebidos com a fúria do pai, mesmo antes de ele entender-lhes o teor, nem a certeza de saber-se "antecipadamente derrotada, como se lhe faltassem condições, sobretudo por ser mulher, de disputar no único terreno que de fato teria merecido seu denodo" (RS, p. 222), foi capaz de lhe conduzir à resignação. Apesar da situação lhe parecer irremediavelmente adversa, ela reage, como veremos mais adiante.

O processo de conscientização da personagem em relação aos percalços doados por sua condição de mulher está estreitamente ligado à trajetória de Miguel, seu irmão mais velho. Do ponto de vista de Esperança (antes de ela passar a entender a realidade feminina), sua trajetória teria quase a mesma orientação da do irmão, tendo em vista serem ambos muito parecidos no que toca à personalidade inquieta, aos anseios profissionais, à sensualidade que lhes define o

comportamento. Daí, nos tempos da meninice, nunca terem podido saber quem era o melhor nas acirradas competições a que se submetiam "rua acima, rua abaixo".

Se nestas disputas domésticas não era possível eleger um vencedor, de tão parecidos que eram, naquelas outras reguladas pelos modelos de comportamento consagrados pela ideologia dominante, a vitória de Miguel já estava decidida de antemão, em função do *status* conferido a seu sexo.

A convocação que apenas ele recebera para o ingresso na fábrica do pai consiste na materialização dessa vitória. Ambos a tinham como objeto de desejo, mas para Esperança certamente tratava-se da única realidade capaz de dar-lhe a oportunidade de crescer integralmente como cidadã e realizar-se como pessoa. Daí seu inconformismo quando se dá conta de que a possibilidade de ela atuar como uma profissional na empresa da família fora, definitivamente, descartada:

> Clamava por vingança, queria derrotar pai e irmão. A sociedade humana em conjunto, que lhe decretara a falência antes mesmo de ter ela pleiteado os seus favores ou demonstrar a sua competência. Não pretendia apenas casar, parir, abrir as pernas à disposição do parceiro. Tinha a vida tudo a lhe oferecer. E ela a lhe cobrar. (RS, p. 292-3)

Do ponto de vista do pai, a possibilidade acima referida jamais existiu. O fragmento que segue sistematiza a diversidade de opiniões entre pai e filha já a partir das primeiras reivindicações desta:

> — Pai, me leve para a fábrica!
>
> O pai consolava-a com pequenos regalos. — Menina não é para essas coisas.
>
> Madruga ressentia-se por lhe faltar tempo para atender aos filhos e aos negócios simultaneamente. Especialmente porque Esperança, inconformada em ser mantida em casa, espezinhava-o seguidas vezes. Mas o que fazer com ela? Fazer-lhe a vontade, atirá-la a um mundo que não queria as mulheres fora do círculo doméstico? O fato é que jamais seria permitido a Esperança moldar a realidade ou tentar contrariá-la. (RS, p. 493)

Trata-se de um trecho bem representativo da principal constante da trajetória de Esperança: o choque entre o senso-comum e o não-senso, ou seja, entre as normas do patriarcalismo, que regulam o modo de agir da mulher, e os anseios desta personagem marcada pela sede de ruptura com a ordem estabelecida.

No decorrer de toda a narrativa, o leitor se depara com situações que tematizam a questão da diferença sexual, entendida não no sentido biológico, natural, mas diferença construída culturalmente. Nestas situações são ressaltados inúmeros aspectos que marcam a trajetória do indivíduo segundo o sexo a que ele pertence. Sobretudo nas partes que fazem referência a Esperança, há um constante chamar de atenção para tais diferenças, como as que dizem respeito a poder, comportamento adequado, perspectivas de futuro, etc.

Enquanto Esperança, de um lado, é freqüentemente lembrada da necessidade de manter-se no seu posto de mulher, através de frases do tipo "Uma vitória inútil, esta sua. De todos os modos eu [Miguel] serei no futuro o vencedor" (RS, p. 492), "Você ganha agora, mas quem vai ganhar no futuro sou eu. Não se

esqueça que as meninas são sempre derrotadas" (RS, p. 510), ou "Não me fale de liberdade como se fosse um rapaz" (RS, p. 663), ou , ainda, "Isso lá é hora de andar pelas ruas, como se não tivesse dono ou casa? (RS, p. 360), os irmãos dela, de outro lado, são instigados a alçar vôos cada vez mais altos: "eles ampliariam os negócios, teriam passe livre para os bordéis, os bares. De preferência, com atitude arrogante" (RS, p. 293-4). Na verdade, conforme lembra Esperança, a liberdade para Miguel foi fácil, "nem precisou lutar por ela. Bastou-lhe dormir com a primeira mulher". (RS, p. 300)

Tão logo Esperança se conscientiza deste estado de coisas tão desfavorável ao sexo feminino, ela se rebela: desafia o convencionalismo e a hipocrisia da sociedade patriarcal não só por meio de embates verbais com os irmãos e o pai — representante convicto de tal sistema —, mas também através de ações que extrapolam aquelas previstas para a mulher, fazendo lembrar a imagem referida da "loba". O apogeu destas ações está em ela relacionar-se amorosa e sexualmente com um homem casado. Tal infração implica uma espécie de nó em sua trajetória: uma quebra de linearidade, que desencadeia as principais discussões que compõem o romance, no que toca a condição social feminina.

Diferentemente da maioria de suas contemporâneas, Esperança é construída de modo a afastar-se radicalmente da letargia na qual as mulheres do seu tempo viam-se obrigadas a mergulhar. Ao contrário disso, é dotada de uma acentuada consciência crítica, que não permite que ela ignore ou minimize a importância do desejo ou do prazer; imbuída de questionamentos do tipo "De que vale a pena vir ao mundo para ser escravo de tantas leis, decretos, instruções,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

convenções sociais?" (RS, p. 734), ela rompe com os ideais patriarcais que a escravizam e se entrega à busca da plenitude, às aventuras.

A sanção social, obviamente, vem em forma de castigo. Sendo o relacionamento entre pai e filha (ambos selvagens e duros) sempre conflituoso, Madruga, apesar de reconhecer em Esperança o aventureiro que ele próprio é, não admite a rebelião e a transgressão das regras impostas pela convenção e a pune severamente, com a expulsão da casa paterna.

Para a economia do romance, tal expulsão não implica a coroação de uma ideologia que subjuga a mulher, desconsiderando sua condição de indivíduo; antes, consiste em retratar o apogeu de uma situação que não mais teria como se sustentar. A casta de mulheres que Esperança representa, tolhida em seu direito de viver a liberdade peculiar à condição de ser humano, absorveu os maiores impactos na luta pela liberdade feminina, mas cumpriu o seu papel. Em função disso é que a trajetória desta personagem guerreira ganha relevo no âmbito dos estudos da literatura de autoria feminina. Se lhe faltou o suporte histórico-social, que Breta teria nos anos 60, capaz de lhe garantir uma luta mais sólida, sobrou-lhe determinação.

Esperança toma a sentença decretada pelo pai como uma espécie de oportunidade para lutar pela sua causa e, indiretamente, pela causa da mulher. Daí não aceitar Vicente, o amante e pai de sua filha, como "um outro déspota" em sua vida; daí também não se arrepender de seus atos, a despeito da solidão e das dificuldades práticas advindas do fato de ser uma mulher sozinha, na sociedade brasileira de meados do século. O recorte que segue trata do reencontro entre pai e

unesp

filha após anos de separação; embora longo, remetemo-nos a ele por sintetizar a determinação da personagem a que estamos nos referindo e a sua maneira de avaliar o exílio familiar a que fora submetida:

> — Sei que vim, mas nem por isso esqueci as mágoas. As mil mortes que você me provocou.
>
> — Eu nada fiz que não voltasse a fazer novamente, pai ...
>
> — Como ousa me falar deste jeito, depois de tantos anos? Admite então que não se arrependeu, que não se envergonha da vida que leva? Gritei para ela.
>
> ... — O que sabe o senhor da minha vida ou da minha dignidade? Vamos, o que sabe do meu prazer ou do meu combate? O senhor sempre quis me dominar por eu ser mulher, e como tal lhe devendo irrestrita obediência. Mas eu não nasci para obedecer ou ser submissa. Quero uma vida límpida, agônica, como seja, mas minha. Quero caminhar pelos meus próprios pés lacerados, sangrando, altivos. O senhor, pai, veio para a América com o mesmo espírito dos conquistadores, ávidos por punir os índios e as mulheres, mesmo as mulheres brancas. Puni-las como um sexo submisso, destinado unicamente a parir. Esperança rugia ferida.
>
> ... — Vamos peça perdão, agora mesmo, insisti odiando aquela mulher à minha frente, capaz de abrir as pernas para machos anônimos. ...
>
> — Prefiro a morte à submissão ...
>
> — Peça perdão. A mim e à sua mãe. A mim e a seus irmãos, prossegui rancoroso.
>
> — Prefiro vê-los mortos. Prefiro perdê-los para sempre. Não me merece quem me quer humilhar. Não temo enfrentá-los, pai, porque nada mais tenho a perder. O preço da minha liberdade

> deve ser estabelecido por mim e não pelo senhor, Miguel e toda esta família. (RS, p. 717-8)

A despeito da solidão e do abandono, salta aos olhos do leitor a convicção com que a personagem defende seus direitos de mulher e, acima de tudo, de ser humano. Diante da possibilidade de recuar e retomar o conforto da proteção e da casa paternas e, automaticamente, curvar-se ao domínio masculino, ela se mantém no seu posto de guerreira.

No entanto, tal posicionamento frente à realidade concreta do cotidiano não pode ser sustentado indefinidamente. Ainda que o preço pago durante todos os anos em que esteve isolada tenha sido bastante alto, ainda é necessário mais: a vida. A maneira de a personagem estar na sociedade é incompatível com as leis que a regem. Sua morte, nesse sentido, após dez anos de exclusão do universo familiar, funciona como uma espécie de fecho de uma trajetória marcada pelo inconformismo e pela indignação em relação aos desmandos sociais ao seu sexo, bem como pelos "empecilhos de ser uma mulher sozinha". (RS, p. 595)

Se a vida de Esperança foi inteiramente marcada por constantes tomadas de posição frente às atrocidades a que era submetida em função da peculiaridade de ser mulher, a sua morte não foi diferente: embora a maioria se satisfaça em acreditar num acidente como causa, o bilhete encontrado por Eulália e posteriormente confiado a Breta sugere ao leitor tratar-se de uma decisão de Esperança. Parece que, a exemplo das muitas outras ações de impacto

que pontilharam a trajetória da heroína, também a morte consistiu em um de seus projetos, em mais um ato de afirmação:

> A vida é pungente. Finalmente os inimigos atearam fogo às minhas vestes e às paredes da casa. Fui atraída para o pátio, exposta ao sol, à absoluta visibilidade. Não há quem não me veja e não me atire os dardos envenenados. Após tanto empenho, perdi defesas naturais, até mesmo a casca do caramujo, com que se nasce. Os meus ossos parecem sem solda. E a liga do meu sangue, antes efervescente, desfaz-se diante dos meus sentidos. Já não tenho ao meu favor o chumbo e a resistência. E repudio com veemência a sucessão das noites maldormidas e ainda uma respiração cada vez mais ofegante. É então assim o ritmo do plexo solar, capenga e desastroso? Nada mais desejo acrescentar. Como bem sabemos, as palavras não correspondem aos sentimentos. (RS, p. 758)

O teor desse bilhete parece deixar claro que se trata das considerações finais de uma suicida, uma espécie de resumo dos fatos fundamentais que a teriam conduzido à decisão de pôr termo a sua existência, marcada pelos desmandos do pensamento patriarcal. A frase "E repudio com veemência a sucessão das noites maldormidas ..." afirma definitivamente seu *status* de mulher-sujeito, condenada por não se ter curvado às exigências do sistema, isto é, por não ter sido submissa, conforme pedia sua condição de mulher.

Quer se acredite na morte da personagem como mais um de seus projetos, quer se prefira acreditar numa fatalidade, o bilhete deixa claro que ela não mais estava suportando a pressão de lutar contra a "natureza das coisas". E, se

assim o entendermos, tratar-se-ia da concretização da previsão de Madruga em relação ao futuro da filha rebelde: "Você ainda vai aprender a obedecer, Esperança. Se não a mim, seu pai, à própria vida. É a vida que lhe vai ensinar. E preste atenção, porque a vida nunca poupa os intransigentes". (RS, p. 661)

No entanto, o "morrer" dessa personagem, significativamente chamada de Esperança, parece assumir dimensões bem mais amplas. Se, de um lado, remete ao fracasso de sua empreitada em prol da causa da mulher — a morte como perda da "esperança" —, de outro, somos convidados a pensar, também, no encerramento simbólico de um ciclo histórico: o da dominação irrestrita do homem sobre a mulher. Noutras palavras, a morte de Esperança pode ser lida como a comprovação de que ela detinha o domínio total da própria vida. Ou ainda, de modo mais abrangente, como uma metáfora da libertação feminina, uma passagem para um novo estado de coisas, que, se não ocorreu de forma definitiva, atingiu, no universo do romance, níveis altamente significativos após a sua intervenção. A trajetória dessa personagem, no fim, parece consistir em uma espécie de ponte (cuja travessia fez-se necessária) entre a opressão e a liberdade feminina.

Diretamente ligada a esta questão está a autoproibição imposta por Madruga de pronunciar o nome da filha, após tê-la banido de casa, matando-a simbolicamente, mesmo antes de sua morte efetiva. Tendo em vista a conduta por ela adotada, é como se o fato de pronunciar-lhe o nome implicasse o consentimento do novo estado de coisas reivindicado pela filha em relação à condição social da mulher. Face à sua morte, abraçada em nome deste sonho, e

unesp

estando Eulália moribunda, ele se rende: "Ah, Esperança, minha filha Esperança. Diga-me Eulália serei um dia perdoado?" (RS, p. 618)

O lado prático da nova realidade feminina vem à tona na seqüência dos acontecimentos: faz-se notar de maneira ruidosa e transparente na trajetória de Breta, conforme veremos oportunamente, e de modo mais sutil, porém não menos significativo, no modo como a família, sobretudo Miguel, avalia o tratamento que dispensaram à rebelde Esperança, seja em forma de acusação, questionamento ou sugestão:

> — Acaso falhei, Venâncio? Neguei amizade e cuidados à Esperança? Terei sido um macho grosseiro e egoísta, que controlou a liberdade da irmã, impedindo-lhe o prazer, o direito à própria vida? Acaso eu também, junto com o pai, encerrei Esperança dentro de uma gaiola que construímos especialmente para ela? (RS, p. 504)

> — Ninguém responde pelo destino da filha. Nem ela mesma. Acaso foi consultada antes de morrer?
> — Ora, pai, a vida de Esperança era um inferno. Um inferno armado por todos nós. O senhor, em particular, contribuiu para lhe desgraçar a vida." (RS, p. 511)

> — Pare de fugir, pai. Com que direito continua a punir Esperança?
> — O meu direito equivale à humilhação que ela me impôs. E não fale agora como se não tivesse culpa. Você também a

> amaldiçoou, puniu Esperança quando se sentiu traído. Acaso se esqueceu? (RS, p. 581)

> Venâncio olhou Madruga à distância. ... Um bonito homem que se esforçava em dissimular a dor e os sentimentos. Empenhado em não morrer junto com a filha, que não o enterrassem naquela hora. Mas não havia como socorrê-lo. Sondar-lhe o coração. Madruga jamais admitiria a dor que não pudesse um dia superar. Ou um erro pelo qual se sentisse inteiramente responsável." (RS, p. 506)

Através de fragmentos como estes, que permeiam muitas das discussões familiares travadas após a tragicidade daquela morte, é possível vislumbrar, senão o arrependimento explícito dos que "condenaram" Esperança à morte, em nome das verdades patriarcais, pelo menos a dúvida em relação à legitimidade destas verdades. No primeiro fragmento, vimos Miguel questionar o tratamento que dispensou à irmã, comparando-o com aquele de algoz dispensado pelo pai; o segundo contempla uma conversa entre pai e filho, em que este sugere o suicídio de Esperança, impulsionado pela vida de privações que lhe proporcionaram; no terceiro, acusações mútuas entre eles revelam o despotismo de ambos em relação à heroína; no último, a análise que Venâncio faz do amigo Madruga, quando do enterro da filha, aponta para o sentimento de culpa que o consome, ainda que não seja assumido ou admitido.

Na trilha desse raciocínio, o arrependimento da família de Esperança — sobretudo nas pessoas destes dois pilares fundamentais — em relação ao despotismo com que receberam o modo de ela encarar a vida pode ser

lido como uma espécie de colheita dos frutos que semeara com sua rebeldia; a culpa que pai e filho demonstram sentir pode ser qualificada como um indício da aceitação, ainda que de forma velada, de um novo estatuto para a vida social da mulher, o estatuto de ser humano. E é este estatuto que vai reger a trajetória de Breta, a filha bastarda, fruto da união que deflagrou todo o processo de libertação a que se submeteu Esperança. Não há como negar, portanto, que o patriarcalismo fora atingido, seus ideais foram questionados em seu âmago.

E, se esse processo fora doloroso, poderia ter sido evitado. A filha desde cedo vinha advertindo Madruga de que era dotada de uma vitalidade interior que indubitavelmente a impediria de se curvar aos desmandos do sistema. A fotografia no porta-retrato de prata bem que poderia ter sido tomada como uma adversão:

> ... observou a fotografia de Esperança, ainda menina. Montada a cavalo, com pose desafiante, a filha praticamente advertia-o a acautelar-se. Pois jamais abdicaria de seus impulsos vitais por conta do pai. Um homem que só porque venceu as monções atlânticas, as terras da Atlântida, onde milhares de terras haviam sido soterradas, julgava-se com direito a silenciá-la, de lhe abrandar o corpo e os impulsos com os quais, desde a infância, pulou muro, subia em árvores, brigou, rebelou-se contra os estreitos limites de sua condição de mulher. (RS, p. 658)

2.1.3. Breta: uma mulher imbuída do direito de falar

Qualquer que seja o ângulo através do qual examinemos a trajetória de Breta, somos autorizados a concluir que o projeto de Esperança, concernente à liberdade feminina de gerir a própria vida, triunfa através dela. Se a mãe fora rejeitada em função de uma transgressão que pôs em jogo a honra familiar, a filha, fruto desta transgressão, foi aceita, resgatando-lhe a memória e tornando reais seus projetos.

As atitudes que marcam Breta com a pecha da mulher liberada, herdeira do espírito aventureiro de Madruga e do libertário da mãe, bem como as atitudes daquele em face desta liberdade, é o que pretendemos demonstrar nas páginas subseqüentes.

Tendo em vista nosso objetivo de perscrutar o modo de construção da personagem feminina em *A república dos sonhos*, e, mais especificamente, demonstrar que o romance retrata a trajetória da emancipação feminina através das diversas gerações de mulheres que suas personagens encarnam, faz-se necessária esta checagem, que vimos realizando, do relacionamento do personagem central, Madruga, com cada uma das figuras femininas representativas das referidas gerações, uma vez que, além de o patriarca consistir no eixo em torno do qual todos os acontecimentos se desenvolvem, consiste ele no símbolo da tradição patriarcal. Assim, suas reações em face do comportamento dos que o rodeiam funcionam como uma espécie de termômetro

capaz de medir as aproximações e os afastamentos dos mesmos em relação ao ideal social consagrado.

Ao adotar Breta como a neta preferida, a despeito de suas atitudes não corresponderem àquelas aceitas como sendo próprias do seu sexo, Madruga se redime, ainda que não admita, da inflexibilidade de seu julgamento e da condenação das "faltas" de Esperança, as quais lhe impediam, até, de pronunciar-lhe o nome. Tudo em nome de uma "honra constituída apenas de um hímen rompido" (RS, p. 655), conforme ela própria pondera certo dia.

O convívio com a neta, somado, obviamente, com a vida "agônica" da filha, consiste no principal argumento da narrativa capaz de justificar a metamorfose do patriarca em relação ao modo de ele encarar os papéis atribuídos a cada um dos sexos. Na verdade, tal metamorfose não se dá de forma abrupta, mas paulatinamente, sem que o leitor possa perceber a linha divisória entre o antes e o depois. As atitudes que marcam sua nova maneira de entender a realidade feminina aparecem, no romance, de forma diluída. Isso porque a organização da narrativa não obedece, absolutamente, a uma ordem cronológica; os fatos são narrados segundo uma outra lógica: a das reminiscências do passado, impulsionadas pela morte iminente de Eulália. O leitor pode se deparar, numa mesma página, com referências relacionadas, de um lado, à hostilidade de Madruga às atitudes rebeldes de Esperança e, de outro, com sua admiração em relação a esta mesma rebeldia vislumbrada em Breta.

De qualquer modo, fica claro que a relação que se estabelece, não por acaso, entre avô e neta, é o caminho de aprendizagem para a aceitação,

por parte dele, dos rumos próprios que esta traça para si, seja no que se refere à sua vida particular, seja no que toca à sua vida acadêmica ou política. Ao aceitar como sendo legítimo o direito da neta à liberdade ampla e irrestrita, é como se ele aceitasse, metonimicamente, um novo estado de coisas concernente à condição social da mulher.

Se não fosse pelo fato de o estatuto temporal do romance ser estabelecido de modo a eleger as anacronias como seu principal recurso, o leitor teria uma falsa pista em relação à natureza da relação que se estabeleceria entre Madruga e Breta quando dos primeiros contatos entre ambos: ao invés da sólida amizade e da cumplicidade que marcou a trajetória deles, seria legítimo apostar na repetição dos infindáveis combates que pontilharam sua história com Esperança. As falas que seguem, de Madruga, Breta e Miguel, respectivamente, dão conta de ilustrar o ressentimento mútuo que permeava o início dessa relação:

> — Temos, então, uma outra rebelde em casa! Será bem fácil prever o futuro dessa menina, disse sarcástico. (RS, p. 597)

> Ali estava ele ao meu lado, ensejando-me a rara oportunidade de apresentar-lhe desculpas pelo simples fato de haver nascido sem sua licença". (RS, p. 598)

> — É bem filha de Esperança. É valente como o senhor, pai. Irá combatê-lo com as armas que faltaram a Esperança, Miguel provocou o pai. (RS, p. 599)

Quando o leitor, após a leitura de dois terços do romance, depara-se com esse encontro conturbado entre avô e neta, ele já está ciente, há centenas de páginas, de que a relação de ambos teria uma orientação diferente daquela que teve a do pai e da filha. Sendo o romance todo construído por meio de analepses, já que o momento presente da ação contempla o episódio da morte de Eulália, estando também Madruga já no fim da vida, este tipo de situação torna-se uma constante. E se não favorece o elemento surpresa, possibilita ao leitor um outro tipo de expectativa: a de estar sendo sujeito da montagem de um jogo de quebra-cabeça, em que cada episódio que se vai desvendando frente aos seus olhos consiste numa peça necessária à composição de um gigantesco painel, qual seja o da saga da família de Madruga no Brasil. Deste painel, as peças que mais nos interessam, e cuja montagem estamos perscrutando, são aquelas referentes ao modo de ser e estar da mulher no universo romanesco.

Vivendo em circunstâncias sociais bem menos repressivas para a mulher, graças à geração que a antecedeu, da qual Esperança tornou-se um símbolo, Breta encarna definitivamente a condição de mulher-sujeito, fazendo-lhe valer o direito (que não é, sequer, posto em discussão) de viver plenamente sua individualidade. E, nesse sentido, o traço que fundamentalmente a caracteriza e que vai permear toda a sua trajetória é a autopreservação. Os fragmentos abaixo tratam desta questão:

> Breta crescia frondosa, uma guerreira solitária e cheia de truques. Não permitindo que os tios e os primos lhe vissem as armas usadas segundo as circunstâncias. (RS, p. 263)

> Cobria-se de máscaras na defesa de seus segredos. (RS, p. 264)

> Ela negou-lhe [a Miguel] veemente o direito de arbitrar sobre a sua vida. Os seus mistérios faziam-se sagrados em função apenas da qualidade de que se revestiam. Um privilégio inerente a todos. Também ela reconhecia-se atada às estacas humanas por meio de cordas diversas. Até se podia montar sobre ela um circo, com extenso picadeiro. Por tudo isto, pedia ao tio que não lhe impedisse o vôo. Não queria pôr-se à sombra do que lhe parecesse fundamental. (RS, p. 335)

A noção de autopreservação que dissemos ser a característica mais saliente de Breta é resgatada, nos recortes acima, por meio da imagem da "máscara". No entanto, não se trata do uso de máscaras como sinônimo de hipocrisia, tampouco no sentido de representação social, como as tomam certas personagens femininas, sobretudo da ficção oitocentista, que, sendo construídas como mulheres-sujeito, face à necessidade imposta pela sanção social de disfarçar atributos como a insubordinação, a determinação e o poder de decisão, fazem uso da máscara da mulher-objeto: submissa e resignada[26]. Situada num espaço que se afasta de qualquer um destes dois casos, Breta é construída com a pecha da

[26] As heroínas machadianas valem-se freqüentemente deste recurso. Veja-se, por exemplo, D. Conceição, do conto "Missa do galo" (*Páginas recolhidas*); D. Severina de "Uns braços" (*Várias histórias*); ou Virgília, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

autenticidade e prenhe de um prazer visceral em se proclamar livre, numa espécie de vingança à subjugação histórica da mulher: "Não tenho compromissos com ninguém. Só com minhas idéias, disse enfática, senhora de si." (RS, p. 266) A máscara de que Breta se vale, portanto, longe de representar-lhe uma imposição social, consiste num trunfo, do qual ela pode lançar mão a seu bel-prazer.

Neste aspecto, a heroína mostra-se substancialmente diferente de Esperança, de quem herdou tanto. Estando esta inserida num momento histórico que negava voz à mulher, e sendo toda emoção, não soube, ou não quis, valer-se das máscaras sociais. Nem aquelas, necessárias, usadas pelas heroínas dos romances a que nos referimos, inseridas em condições sociais igualmente repressivas, nem as do tipo usadas por Breta, entendidas como um trunfo a mais no exercício de sua individualidade. Daí, no dizer de Breta, ter sangrado "igual a uma porca apunhalada".

As características que afastam Esperança de Breta e que, num certo sentido, decidem-lhes o destino, tornando-se, por assim dizer, peças fundamentais na orgânica do texto, são sistematizadas por Madruga, respectivamente em termos de emoção e razão. Vejamos:

> ... Breta ... era discreta. Sua cabeça posta a serviço. E o firme coração contrastava flagrantemente com o transbordamento da mãe, incapaz ... de disfarçar os sentimentos, o medo e a audácia. O envolvimento de Esperança era de molde absoluto. Teria havido um só episódio diante do qual a filha passasse incólume? (RS, p. 268)

Parece que estes atributos, considerados em face da construção do romance em sua totalidade, extrapolam a função de simplesmente caracterizarem as referidas personagens. Ao os examinarmos, tendo em vista o modo de construção da personagem feminina no romance, somos levados a crer que eles remetem aos momentos históricos, relativos à condição social da mulher, que cada uma destas personagens representam. Nesta ordem de idéias, fica a sugestão de que, a despeito do lamento geral, por parte das outras personagens e, quem sabe, do leitor, em relação aos "transbordamentos" de Esperança, eles são responsáveis pela viabilidade da plenitude de Breta. Noutras palavras, para que a filha, representante de sua geração, pudesse viver plenamente sua individualidade, deleitar a si própria e aos que a rodeiam com o prazer de ser uma mulher liberada, sensata e perspicaz, foi necessária a "insensatez" da mãe e da geração de que ela é símbolo. Ser sensata, no momento histórico no qual ela estava inserida, implicaria, por certo, o uso da máscara da mulher-objeto, submissa e resignada e, conseqüentemente, a permanência da subjugação da mulher.

Legitimadas pelas conquistas da geração de Esperança, as características que marcam o caráter de Breta proporcionam a ela alcançar um patamar que, até a sua geração, consistia, para a mulher, apenas num sonho. Mais que conquistar o direito de gerir a própria vida, Breta conquista o direito à voz. O fato de ela ser convocada pelo avô, representante da ideologia dominante, para organizar a memória da família e narrá-la através de um romance implica uma reviravolta substancial em relação aos valores femininos tradicionais, os quais, até então, ele lutava por perpetuar. Narrar a história da família é narrar, entre diversas

outras coisas, a história da mulher; é trazer à tona todos os percalços por que esta passou, conforme atestam as trajetórias de Urcesina, Eulália, Esperança..., até chegar neste patamar glorioso em que se vê imbuída do direito de falar. Ao imbuir a neta deste direito, Madruga permite a revisão de toda a ideologia embutida em suas incansáveis tentativas de silenciar a mulher, na pessoa de Esperança.

Mais significativo do que incumbir Breta de escrever a história da família é o fato de ele ter alimentado nela o gosto de narrar, tradição eminentemente masculina em sua linhagem familiar. O intenso processo de aprendizagem — que inclui desde a assimilação dos mecanismos de conservação da memória até o incentivo em relação à exploração de sua capacidade de fantasiar — a que ela é submetida ainda na infância, somado à vocação herdada da tradição familiar, acabariam por torná-la escritora, no futuro.

A viagem à Galícia aos dez anos, as incursões pelo interior do Brasil, os passeios pelos museus e monumentos da cidade, além das infindáveis conversas em que ela e o avô inclinavam-se "ao peso das lendas de Xan", consistem nas etapas fundamentais desse aprendizado: "Ia-se constituindo nela, devagar, uma outra cultura, rica e indissolúvel, capaz de torná-la sensível a dois mundos." (RS, p. 163)

O leitor, em alguns momentos da narrativa, é levado a ler esta preparação da Breta escritora como uma espécie de manipulação por parte de Madruga, em função de seu interesse em ver a saga da família transformada em livro através dela. Ele próprio chega a se questionar se aquele seria o sonho

adequado para a neta, se ela não viria a se tornar um produto dele, de Venâncio e de Eulália (RS, p. 164).

O próprio nome, Breta, embora lhe tenha sido dado por Esperança, num momento em que nem a mãe nem a filha mantinham contato com Madruga, foi-lhe atribuído para atender a um desejo antigo dele:

> O nome daquela neta nasceu-me do coração. Ao confessar aos filhos, ainda adolescentes, que alguém da família, no futuro, ainda iria chamar-se Breta, em homenagem à Bretanha, uma das últimas regiões celtas. Esperança anotou o nome no papel para não esquecer. Por esta razão, quem sabe, Breta herdando o sonho e os livros. (RS, p. 273)

Se é legítimo, dada a sua origem, esse desejo de batizar alguém da família com o nome do lugar onde viviam os celtas, antigos habitantes da Galícia e exímios contadores de histórias, não se pode deixar de achar sugestivo que justamente esse "alguém" tenha sido "escalado" e "treinado" para escrever a saga da família. Mais sugestivo ainda é o fato de esse "alguém" ser a filha de Esperança, aquela a quem ele repudiara anos atrás.

No entanto, o modo como Breta reage frente às oportunidades, ensejadas pelo avô, de manifestar sua vocação de escritora faz cair por terra a possibilidade de manipulação. Na verdade, Breta é construída como uma escritora nata. E isso vai duplamente ao encontro dos anseios de Madruga: de um lado, possibilita-lhe a realização do velho projeto de imortalizar a memória de sua

família, e de outro lhe facilita a aproximação dessa neta que, de certa forma, o responsabilizava pela orfandade.

O que parece manipulação, portanto, é apenas o processo através do qual os atributos que a definem como escritora são trazidos à tona. O capítulo de número quinze faz emergir um destes momentos em que, ao invés de a vislumbrarmos se deixando manipular pelo avô, a querer conhecer a história da família para depois imortalizá-la em livro, o que vislumbramos é a sua gênese de escritora talentosa:

> Percebi então que só conheceria o Brasil de fato através daquela neta. Até pela maneira como ela fazia a mala. Sem se esquecer do canivete, do copo de prata, do saca-rolhas, do abridor de garrafa, da térmica, para o café da estrada. Ainda que ficasse em hotel de luxo. Breta revestia-se do espírito de campanha. Ambicionava no fundo pernoitar nos desertos, à beira dos rios, sofrer restrições, mastigar pão dormido. ...
>
> Devagar, porém, o Brasil ganhava transparência. Sobretudo à medida que Breta descrevia a paisagem com minúcias. Sem perder o gosto, ao mesmo tempo, de contar uma história. Por tal prática forçando-me a reter um país que corria o risco de tornar-se abstrato e inacessível para ela também. E sempre que lhe pedia esclarecimento sobre um episódio duvidoso, Breta compensava-me inventando uma outra história. E isto com um tom inquiridor, parecido ao do avô Xan. Assim forjando-se a si mesma e o país em que havia nascido.
>
> — Você tem certeza que é assim mesmo, Breta? Queria pô-la à prova, que sofresse um pouco.

> — Claro, avô. Se não for assim, de que outro modo pode ser o Brasil? Disse com inabalável certeza.
>
> Até aquela data, Venâncio fora meu interlocutor para assuntos históricos. Agora, porém, preferia ouvir os ecos dos acontecimentos pela voz de Breta, ansiosa em transmitir-me os resultados de leitura recente. Havia sempre em torno de seus relatos um fosso que se podia vencer unicamente pela mentira e a invenção. Ela própria encarregando-se de preencher os vácuos, os espaços ocos, de que só me dava conta após haver ela forrado com os seus devaneios. (RS, p. 262-3)

A personagem, desde muito cedo, com seu "olhar precocemente corrompido pela realidade", vê no livro e credita a ele o papel de testemunhar a história. Sendo herdeira (até no nome) do ímpeto de narrar, e dona de uma peculiar qualidade de observadora, é através dela que se vão perpetuar as vidas dos membros da família de Madruga, bem como das duas pátrias que herdara dele. E, por certo, tendo em vista esta sua postura, sua obra não implicará, como teme seu tio Tobias, um testemunho "fraudulento" ou "uma versão autoritária da realidade":

> — O que nos pesa é ter livros demais, histórias demais, e tudo fraudulento. Precisamos urgentemente gerar outras histórias, pondo à parte os discursos oficiais, as análises deformadas e colonizadoras. Há quinhentos anos que vimos forjando uma versão autoritária da realidade, disse Tobias.
>
> — E quem, senão o escritor, é capaz de fazer vazar os sentimentos mais recônditos, percorrer frestas indevassáveis? Se você quer caçar um pedaço da realidade e, por conseguinte, até mesmo da História com H maiúsculo, é preciso recorrer ao

> escritor. Veja só Machado de Assis. Quem nos confirma melhor o Brasil do final do século XIX. (RS, p. 677)

A narrativa que ela se propõe a tecer, a despeito de pretender ser fonte da "História com H maiúsculo", é concretizada, conforme dissemos anteriomente, no equilíbrio entre a realidade e sua imaginação criativa, sendo, ao mesmo tempo, história e História. Os causos transmitidos oralmente por Xan, e posteriormente por Madruga, são somados, após passarem pelo seu crivo, à realidade que a circunda. Desse entrelaçamento entre imaginação e realidade surgem, inevitavelmente, novas perspectivas de construção do futuro.

Nesse sentido, o texto de Piñon traz, como pano de fundo, uma instigante reflexão acerca do significado do ato de narrar, que põe em relevo o papel do imaginário (individual e coletivo) face à realidade concreta na formação e preservação de identidades, como, por exemplo, a feminina.

O livro que Breta é convocada pelo avô a escrever é, pelo conteúdo anunciado, a própria história contemplada em *A república dos sonhos*. Portanto, a história, que compõe o romance, da trajetória da emancipação da mulher, é narrada pela própria mulher também no âmbito do universo literário. Isso implica dizer que não é apenas a escritora real, Nélida Piñon, que trata o tema "mulher" como matéria narrativa, mas também Breta, a escritora-personagem.

Este aspecto torna-se interessante ao analisarmos esta última porque, além de ser construída mulher, ela também o é como escritora que vê na criação literária não apenas o registro da memória, que tem por finalidade

perpetuar a experiência, mas também como invenção que pode, através da palavra, transformar-se em vivência. Breta parece de fato pertencer, como suspeitava Madruga, àquela "seita que a tudo escuta, a tudo observa, a tudo regenera, com o propósito de preservar e refazer a realidade através da escrita". (RS, p. 342)

Em *A república dos sonhos*, esse "refazer a realidade" é o alicerce sobre o qual todo o texto é construído. A história da família de Madruga está calcada no fato de ele ter imigrado da Galícia para o Brasil, e ele o fez movido pela ânsia de transformação. A Galícia implicava, para o imigrante, a perpetuação da pobreza; para refazer esta realidade ele cruzou o Atlântico. No entanto, outras realidades tiveram que ser refeitas. A Galícia não lhe consistia apenas no símbolo da pobreza, mas, entre outras coisas, também no símbolo da família patriarcal. E este modelo familiar, naturalmente, não resistiria às transformações históricas, econômicas e sociais a que seria submetido nessa "república dos sonhos".

O romance, neste sentido, faz aflorar uma grande discussão acerca da necessidade de partir rumo às transformações impostas pelo novo mundo e do desejo de preservar o fabulário galego, do qual a família patriarcal é, também, herança. A preservação de tal fabulário parece significar o lugar da resistência do povo galego à dominação castelhana e à perda de sua identidade cultural.

Nos limites da Galícia, este lugar de resistência, de resgate do imaginário de seu povo, é transmitido ao Madruga menino e sonhador através de Xan, o contador de histórias. No Brasil, em meio a outro contexto histórico, o Madruga patriarca, senhor absoluto de sua família e detentor dessa tradição oral, herdada do avô, surpreendentemente transmite a tocha a Breta. É ela, mulher e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

brasileira, a encarregada de restaurar e perpetuar a memória familiar e cultural através da linguagem escrita.

Sob este prisma, Xan, Ceferino e Madruga — respectivamente, avô, pai e filho — homens, contadores de histórias e guardiões da tradição familiar da Galícia, são sucedidos por Esperança e Breta, mãe e filha, cuja atuação no universo romanesco parece exercer a função de mola propulsora da transformação do modelo familiar tradicional. Desta transformação, os principais efeitos ocorrem no âmbito feminino: de submissa, resignada e desprovida do direito à voz, a mulher ganha *status* de indivíduo, capaz de se impor, de opinar, de falar, enfim.

Madruga quer registrar a história da família porque tem consciência de que ela contribuiu para a construção de parte da História. Desta linhagem, é ele o elemento de ligação entre o passado e o presente, entre a Galícia e o Brasil. Mais ainda, é ele o elemento de ligação entre o passado remoto e o presente, porque através de seu avô Xan conheceu as velhas lendas da Galícia. Mas é Breta o instrumento que deverá atar as duas pontas da história, no tempo (passado e presente) e no espaço (Galícia e Brasil).

> A você caberá escrever o livro inteiro, a que preço seja. Ainda que deva mergulhar no fundo do coração, para arrancar a vida dali. Um livro que, ao falar de Madruga, de sua história, igualmente fale de você, de sua língua, do áspero e desolado litoral brasileiro, das entranhas dessa terra que vão do Amazonas ao Rio Grande. Eu viverei no livro que você vai escrever, Breta. Assim como Eulália, Venâncio, nossos filhos, a Galícia e o Brasil. (RS, p. 760)

unesp

O trecho acima é fundamental na nossa análise, uma vez que, num certo sentido, sintetiza de maneira bastante contundente os questionamentos do patriarcalismo que o romance opera, conforme vimos demonstrando. Se a narrativa *A república dos sonhos* consiste na mesma narrativa que Madruga encarregara Breta de escrever, Madruga existe porque Breta o põe em existência. Ela se afirma como sujeito, traz à tona o tema do patriarcalismo, denunciando-o e, ao mesmo tempo, rompendo com ele. Noutras palavras é uma voz de mulher que desnuda os ideais patriarcais e rompe com eles.

A trajetória de Breta na narrativa assume importância fundamental para este estudo, que pretende perscrutar a questão da mulher na literatura na medida em que evolui intimamente ligada à necessidade e, ao mesmo tempo, ao direito de falar, de narrar, de poder se expressar. Diferentemente do que acontece com a mulher tradicional, a quem sempre foi negado o direito à voz ou a quem sempre foi permitido apenas repetir o discurso do outro (o discurso da ideologia hegemônica), Breta pode dizer o próprio discurso.

Se a sua incumbência de transformar em livro a história da família é um desejo do avô, não deixa de ser, também, um desejo dela. Como herdeira da "sólida gênese" de Madruga, a história dele e a de seus antepassados, a história de suas duas pátrias, a história da mulher... é a história de Breta. Ao organizar o material que viabilizará a construção do livro, ela está organizando a própria memória: as narrativas do avô, as caixas de madeira em que Eulália arquivava "a vida" dos filhos, os depoimentos dos tios, o diário de Venâncio, etc.

unesp

Além disso, o "olho incômodo" de escritora que, como tal, averigua minuciosamente a realidade, pertence a ela. A ela cabe a escolha do que contar e de como contar, por isso "passa a tranca na alma e no apartamento". (RS, p. 51)

Isso posto, passemos a examinar alguns aspectos da trajetória de Breta que a marcam com as tintas peculiares às mulheres-sujeito: podemos apontar como o primeiro deles seu comprometimento com a situação política do país. O fato de ela, inserida no contexto da ditadura militar dos anos posteriores a 64, não se comprazer em assistir de fora as lutas empreendidas pelos aparelhos subversivos contra as perseguições políticas e ideológicas, as "prisões indiscriminadas", as "torturas vis", etc., e clamar por justiça, junto deles, nas ruas do centro da cidade, até ser obrigada a exilar-se na Europa, parece-nos fundamental na composição de seu perfil. Ela se mostra capaz de defender veementemente as idéias nas quais acredita, não apenas nas situações "mais confortáveis" ocorridas no âmbito familiar (já que aí os maiores "desconfortos" foram absorvidos por Esperança), mas também naquelas em que o preço cobrado atinge patamares bem mais elevados: "Acaso ia-lhes Breta ceder a vida?". (RS, p. 265)

É também bastante representativa, neste episódio do comprometimento de Breta com os grupos de esquerda, a sua capacidade de fazer-se respeitar na sua individualidade pelo patriarca da família. Embora, nas palavras de Breta, Madruga raciocine "como um homem de direita", tenha "uma visão classista da sociedade" e, por isso, sempre se coloca contra os que foram derrotados pela história, quer por submissão, falta de oportunidade, cansaço,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

miséria ou inconformidade, ele não lhe cobra explicações acerca destes seus "desvios ideológicos"; antes, submete a uma revisão a própria ideologia:

> Breta rachava a minha consciência ao meio. Para onde me virasse, havia razões para compreendê-la. E motivos igualmente para lhe dar combate. Pela primeira vez, confrontava-me com brechas na rota da minha desenfreada ambição. Por isso, crescia a ansiedade. Especialmente porque Costa e Silva morrera. E o período Médici, em marcha triunfal, instaurava um processo repressor mais cruel que o anterior. (RS, p. 265)

É Breta, mais uma vez, a mola propulsora das transformações na trajetória de Madruga. O capitalista, fechado em suas ambições e conquistas pessoais, enquanto espreita as atividades políticas da neta, preparando sua fuga no caso de esta se fazer necessária, abre uma brecha nas suas convicções ideológicas e faz reflexões acerca da legitimidade das mesmas. Se a ditadura é um símbolo do patriarcalismo, ao questioná-la, tendo em vista as convicções da neta, Madruga, de certa maneira, questiona também a genuinidade de seus ideais de patriarca.

Mas o coroamento definitivo do sucesso das lutas de Esperança através das conquistas de Breta vem na forma da liberdade amorosa e sexual a que esta se permite, sem permitir, contudo, que tal liberdade interfira nos laços afetivos com Madruga:

> O único casamento de Breta resistiu apenas seis meses. Ao fim dos quais ela fechou a porta sem reivindicar do marido

> abandonado qualquer objeto pessoal, largado atrás. Desprezou até os livros e os presentes de casamento. A seu ver, eles pertenciam ao marido, que ficara de guarda do lar. Além do mais não queria lembranças de um erro.
>
> Não volto a me casar, avô. Serei de quem eu decida, e por prazo estabelecido por mim. Assim, lanço e recolho a âncora a meu bel-prazer. Sou dona agora de meu barco e encalho na praia de minha preferência. (RS, p. 523)

Na verdade, este posicionamento de Breta, comparável, em termos de subversão dos códigos sociais, àquele ousado por Esperança, não é sequer posto em discussão no âmbito da ação. Isto, efetivamente, não surpreende o leitor. É que a postura por ela assumida ao ser acolhida na mansão da família, ainda menina, após a morte da mãe, já traz fortes indícios de que ela seria a "dona de seu barco". Indícios que o leitor não tem dificuldades em confirmar durante o desenrolar da ação.

Há, no capítulo vinte e quatro, capítulo narrado em primeira pessoa pela própria Breta, uma lúcida reflexão sua acerca de seu modo de entender os relacionamentos amorosos. Tal modo se choca frontalmente com a maneira tradicional de fazê-lo, sancionada pela ideologia dominante. Ela, no entanto, detentora do direito de gerir a própria vida, não sofre qualquer represália, ou, pelo menos, não sofre represálias que interfiram nas diretrizes que ela estabelece para si e que mereçam fazer parte de suas memórias. Destaquemo-la:

> Não quero um corpo estável na minha cama. Quem me pregue ao leito com martelo, a pretexto do afeto. Por que não divinizar o desejo sem sacralizar o amor? Satisfaz-me agora a emoção a que falta nome e a garantia de continuidade. O que eletriza mais que a aventura de entrar no corpo vizinho como quem põe os pés num barco e zarpa nas trilhas dos alísios, para a primeira viagem marítima? Uma viagem fadada a interromper-se de repente? E mediante uma despedida cortês. Quando se recomeça um novo ciclo de desejo, que oscila entre ter e perder. Um manancial sem fim, e cuja recomendação básica é esquecer o próximo com pungente delicadeza. Acaso estarei imitando Miguel? Ou ajo por descrença?" (RS, p. 471)

Embora Breta se questione se esse seu desinteresse pelas relações conjugais convencionais seja proveniente das influências do tio aventureiro ou da lucidez com que as examina, esta segunda possibilidade, avaliada à luz de sua trajetória de mulher-sujeito, parece-nos ser a mais acertada. Do mesmo modo que as demais personagens do romance, esta é construída de forma profundamente coerente, e em diálogo com o momento histórico em que está inserida. E este é um momento de revisão de valores, em que não cabem voluntarismos românticos do tipo "felizes para sempre" ou "até que a morte nos separe".

O exame da trajetória dessa personagem tão especial aponta para um estado de profunda lucidez em relação ao modo de ela estar no mundo: sem atribuir importância às convenções, sobrepõe sua condição de ser humano à sua condição de mulher e, a partir disso, dirige a vida. Parece que ela sempre soube

que o direito de viver a sua individualidade ela já o tinha; recebera-o da mãe, como herança. Nesse sentido, ao invés de ter que conquistá-lo, ela é que tem que ser conquistada. E, conforme pondera Madruga, "não foi uma conquista fácil". (RS, p. 261)

2.2. Ambição e alienação: outra faceta das mulheres da "república"

Se, com vimos, o principal núcleo de personagens femininas que integram essa "república dos sonhos", constituído por Eulália, Esperança e Breta, é caracterizado pela força e determinação de seus membros, em graus que variam de acordo com o momento histórico e as circunstâncias em que estão inseridas, um grupo secundário destas personagens é dotado de características bastante diferentes destas. Trata-se daquele no qual podemos reunir Antônia, a filha mais nova de Madruga, e as três noras dele, a saber: Sílvia, mulher de Miguel, o filho mais velho; a filha de um ministro do Supremo Tribunal Federal, mulher de Bento; e Amália, a mulher do caçula Tobias.

A trajetória de Antônia, obedecendo a uma lógica inversa àquela do trio de mulheres-sujeito acima mencionado, define-se, essencialmente, a partir de valores que a colocam na galeria das mulheres ditas objeto. As ações que concorrem para formar-lhe o perfil são todas tuteladas pelo marido Luís Filho e giram em torno da ânsia de assegurar-lhe o alto posto que ocupa na empresa de Madruga, bem como a herança que este deixaria à filha ao morrer.

unesp

Esta peculiaridade da personagem de anular-se enquanto indivíduo para viver em função da individualidade do marido, antes de ser tratada no romance como uma circunstância impulsionada por entraves de ordem social, econômica ou ideológica (e, nesse caso, tratar-se-ia de uma máscara imposta pelo sistema), é um atributo seu, de sua personalidade. Ao não se angustiar com a posição que ocupa no meio em que vive, nem se rebelar contra, como fez a irmã Esperança, ela se define, resignadamente, como mulher-objeto. O próprio Madruga, ainda na meninice da filha, chama atenção para esta sua "vocação":

> Madruga olhava a família e a paisagem ao mesmo tempo. Ele regia a vida como senhor absoluto. Sem aprovar a fragilidade de Antônia, que talvez lhe causasse problemas futuros.
>
> — Esta filha não tem coragem de viver. Delega a própria vida para os outros. Ainda nos dará uma bisca de genro, confessou à mulher. (RS, p. 487)

Ao resignar-se em viver à sombra dos irmãos e sob o jugo do marido, Antônia concretiza os temores de Madruga. A falta de coragem para entregar-se plenamente à vida é confirmada. Trata-se do alicerce fundamental da constituição de seu caráter. Daí os adjetivos que lhe são atribuídos no decorrer da ação possuírem, na maioria das vezes, conteúdos semânticos negativos e apontarem para idéias relacionadas à obtenção de bens materiais atreladas à manipulação a que ela é submetida pelo consorte: "gananciosa", "fútil", "gente sem apetite", "morna", "depauperada", "frágil", etc.

unesp

Os apontamentos abaixo, provenientes de diversas vozes narrativas e referentes a diversas situações nas quais a personagem se encontra envolvida, ajudam na composição de seu perfil. Na análise do narrador onisciente:

> Ela cedia facilmente às ponderações do marido. O único ser capaz de orientar-lhe os passos, de tonificar-lhe a realidade. (RS, p. 609)

> Um só dia que fraquejasse na luta contra os irmãos, chegavam-lhe imediatamente os protestos de Luís Filho. Palavras ferinas denunciando-lhe a incompetência. (RS, p. 611)

O olhar de Madruga sobre esta filha não é menos lúcido:

> Antônia prosperara graças à minha fortuna. Nunca hesitou em atrelar o marido ao leito por meio dos recursos paternos. ... Ela não tinha estima pela própria vida, já por si suficientemente devassada. (RS, p. 645)

> Esta filha nasceu depauperada. A força que lhe cabia aportou em Esperança. (RS, p. 645)

Quanto à irmã, também ela tem consciência do abismo que a separa de Antônia:

> Por que me olha deste jeito, Antônia? Foi dizendo Esperança. — Será que é por inveja ou porque tem medo de viver? Quando é que vai ser dona da própria vida? (RS, p. 654)

Mas a análise mais profunda acerca de Antônia cabe à sobrinha Breta. Na qualidade de escritora, ela enxerga além das situações de que é testemunha e lhe projeta o futuro:

> Sua vida inteiramente presidida por Luís Filho, após libertá-la de Madruga. Mas quem a libertaria do jugo do marido? E caso ele morresse, o que lhe passaria? A viuvez seria decerto um desconsolo. Apenas uma solidão oficializada. (RS, p. 757)

Tendo em vista o perfil de Antônia, esboçado a partir dos recortes acima, não podemos deixar de fazer uma correlação entre ela e a protagonista do conto "I love my husband", comentado no segundo capítulo deste estudo. Ambas as personagens são construídas como mulheres-objeto, cuja postura assumida, e o que tal postura representa no quadro social em que se encontram, é ironizada pela voz que narra. No caso específico da filha de Madruga, a autora parece tê-la idealizado visando suscitar a comparação entre ela, o sistema social que ela representa e que, em última análise, a criou, e as personagens femininas sujeito que tomam como bandeira ou como objeto-valor a ser conquistado o direito de viver plenamente sua essência de ser humano.

unesp

Este mesmo intuito da autora nós o vislumbramos em relação ao modo como ela construiu as noras de Madruga, figuras sem expressão, que se comprazem com seus casamentos de aparência, cujos estatutos prevêem as traições e os esquecimentos dos maridos; tudo em nome do conforto social, e muitas vezes moral, que representam.

2.3. As matrizes galegas das mulheres da "república"

Para completar a galeria de personagens femininas que compõe a grei de Madruga há que se fazer referência às galegas Teodora e Urcesina, respectivamente a avó e a mãe do patriarca. São personagens que assumem considerável importância na composição da narrativa, uma vez que, em função da postura que assumem no momento histórico em que são ambientadas, encerram em si as principais nuanças que estarão presentes, de algum modo, nas gerações seguintes. Parece que a forte tendência que *A república dos sonhos* traz em seu bojo de valorizar, desde o tema que o constitui, raízes, heranças ideológicas, características culturais etc. está também refletida no modo de construção de suas sucessivas gerações de personagens. Madruga toma este legado como uma espécie de "fatalidade responsável pela corrente mágica que circulava entre eles, a ponto de repercutirem no centro de seu coração os gritos estridentes de Sobreira". (RS, p. 290)

Dentre os ancestrais de Madruga, Teodora, sua avó paterna, foi a que menos deixou legados à família que ele edificou na América. O papel que ela desempenha no universo romanesco parece restringir-se ao tolhimento da sede de absoluto do marido Xan, cujo espírito aventureiro levava-o a "examinar a realidade como se a realidade assumisse o formato de uma caixa, em cujo interior nos mantínhamos prisioneiros" (RS, p. 391). Ela circunscreve a própria vida, e tenta circunscrever a dos que a rodeiam, nos limites dessa "caixa". Se Xan ultrapassava, à sua revelia, este limite, seja através do ato de narrar aventuras alheias, seja através da aventura que viveu, por dois anos, em outras paragens na companhia do amigo Salvador, Ceferino, seu filho, não conseguiu "vencer a maldição da mãe" (RS, p. 401):

> — Se eu falhei por não deixar as fronteiras espanholas, Ceferino irá triunfar em meu lugar. Ele irá para a América em meu nome, para me contar tudo depois, disse, esforçando-se em usufruir a presença de Teodora.
>
> — Quer apostar comigo como ele não irá? E que farei o impossível para impedir? Saiba, Xan, que é assim que me vingarei de ti, disse a mulher, em tom monocórdio, sem crispar a voz. (RS, p. 395)

A trajetória deste humilde galego atesta a concretização dos intentos de Teodora. Seja em função de seus ensinamentos (sua "maldição), seja em função da vocação do filho para as "tarefas extenuantes", para "ganhar o pão com o suor do rosto" ou para "a solidão que não partilhava com ninguém", o fato

é que ele entregara-se à resignação. Desta resignação, "que lhe acrescentara uma ternura" (RS, p. 23), Madruga queria escapar.

Tendo isto em vista, os aspectos fundamentais do perfil deste imigrante "madrugador" certamente ele não os recebeu de Teodora como herança, tampouco de Ceferino, sua criatura. Efetivamente, a avó não legou a seus descendentes americanos nem a "aparência impenetrável", adornada com seu "nariz adunco, de águia", nem a resignação. Esta, parece que apenas Antônia a tomou para si, a despeito de o pai empenhar-se em não criar filhos "apáticos e emudecidos".

A insipidez de Teodora, "de quem Xan parecia guardar parcas lembranças", encontra seu contraponto em Urcesina, a mãe de Madruga. Observadas as devidas proporções impostas por sua ambientação espaço-temporal, a esposa de Ceferino antecipa algumas nuanças da mulher contemporânea, capaz de impor suas opiniões e fazer-se respeitar, conforme atesta a trajetória de Breta.

Sua atuação na narrativa assume considerável importância na medida em que funciona como um referencial fundamental na composição do caráter de Madruga e, conseqüentemente, de seus descendentes. Enquanto Xan contribui com parcelas relacionadas à valorização do sonho, às "miradas profundas", aos devaneios, à ânsia, enfim, de transcender fronteiras e oceanos, Urcesina, com os pés calcados firmemente na realidade, cobra-lhe atos. Segundo a ótica desta extraordinária figura feminina, a possibilidade de se entrar em conjunção com o sonho está vinculada a valores oriundos de estatutos concretos,

como trabalho, economia, resistência física e moral, força, determinação, respeito, etc.

> Urcesina injetava no filho lições de realidade. Havia nela, contudo, a transcendência de um sentimento amoroso que unicamente o filho saberia exaltar. Aquela mulher, com estrita visão realista, transmitia-me porém expressiva fantasia. Suas palavras, na aparência destinadas a Madruga, eram de procedência arcaica, haviam nascido no campo espanhol, sob a inspiração galega. Por conseguinte arrastavam consigo marcas culturais que eu, sua descendente, não tinha o direito de dispensar. (RS, p. 289)

O trecho acima consiste numa reflexão de Breta suscitada pela leitura de uma das cartas de Urcesina para Madruga, na qual faz constar seus ensinamentos. O fato de essa mulher liberada, inserida num contexto mais favorável a seu sexo, valorizar, como escritora, o perfil da bisavó parece-nos sintomático. Mais sintomático ainda é o fato de querer aplicar os conselhos dela à sua criação literária. Trata-se de reconhecer-se a si própria e, quem sabe, Esperança naquela mulher; trata-se, também, de reconhecer o próprio Madruga e, conseqüentemente, de compreendê-lo através dela:

> Urcesina ... aprendera a ir com seu jarro à fonte de águas turvas, que servia à sua aldeia, e batê-las contra a pedra para que clareassem. Dessa forma servindo-se delas com exemplar sabedoria milenar. Um fato ante o qual restava-me explorar os recursos à mão e que me facilitassem compreender uma mulher

> que havia gerado Madruga em meio à carência de sua aldeia, de sua região, do seu país, do seu continente.
>
> De certo modo, Urcesina empurrou Madruga para a América. ... E isto porque, apesar do tumulto das novas terras, não havia quem não capitulasse diante da sedutora América.
>
> Sobretudo as mulheres que, ante o quadro da pobreza a lhes rondar a casa, aprontavam-se em expulsar os filhos. ... Uma estranha união esta de mulheres e filhos, toda feita de sonhos encantatórios, frustrações, ambivalências. (RS, p. 289)

Num certo sentido, as ponderações de Breta acerca de Urcesina, recortadas no fragmento acima, somadas a algumas outras atitudes suas que, ao lado destas que falam de sabedoria, lucidez e coragem falam de autoconfiança[27], de liderança[28] e, entre outras coisas, de senso de realidade atrelado à necessidade de sonho[29], resumem o estatuto de mulher segundo o qual esta galega se orienta. Estatuto este que a maioria das descendentes de Madruga parece ter recebido como herança.

A trajetória de Urcesina, todavia, essencialmente marcada por sua força e poder de decisão, ao contrário do que, num primeiro momento, pode sugerir, não se choca com o que vimos demonstrando acerca da condição social da

---

[27] "Urcesina despreocupava-se com as moedas. Tinha certeza de que faltava ao marido a liberdade de gastá-las. Ainda que fosse para concretizar um sonho. Nem mesmo um terno para as festas da santa de Sobreira ele comprava, sem licença de Urcesina" (RS, p. 24).

[28] "Urcesina gritava por ele. Repreendia os filhos, fazia a comida e escolhia que porco sacrificar no inverno" (RS, p. 24).

[29] "A mãe (...) jamais deixou de imprimir poesia à vida do filho. Sobretudo ao jogar Madruga no curral da realidade, premindo-o contra a parede, cobrando-lhe suor, lágrima e dinheiro. Para o filho regressar um dia triunfante. Um imperador romano, sem o estigma da morte, que sempre bafejou os que entravam em Roma no transporte da euforia popular" (RS, p. 290-1).

unesp

mulher até os anos 60, ou das relações de gênero, sistematizadas segundo o diagrama homem-dominador/mulher-dominada.

No universo romanesco, ela parece representar uma casta de mulheres que, por razões diversas, conseguem se desvencilhar das amarras impostas pelo sistema de gênero e se impor como indivíduo, a exemplo de inúmeras heroínas da ficção oitocentista. No seu caso específico, não se pode deixar de considerar o contexto no qual ela se encontra inserida: os atos que fazem dela uma mulher forte e determinada são praticados no âmbito do mundo doméstico, arraigado numa aldeiazinha da Galícia; além disso, é preciso considerar, também, o perfil do homem com quem ela é casada: a personalidade pacata e resignada de Ceferino não abarca os desmandos de seu sexo em relação ao outro. Ele está mais para dominado que para dominador.

Nesta ordem de idéias, é preciso tomar Urcesina como uma figura isolada, que encontrou, em seu ambiente, condições para deixar fluir sua vocação de sujeito. Em função disso é que dissemos ser ela uma espécie de matriz a partir da qual suas descendentes, mais decididas, se referenciam.

2.4. Odete: um rosto sem identidade

Uma última vem compor este painel de personagens femininas que constitui *A república dos sonhos*: Odete, a "fiel escudeira" de Eulália.

Movida por uma aguçada consciência crítica, Nélida Piñon não se esquece de trazer à baila neste romance, ao lado das mulheres-sujeito e das mulheres-objeto, a figura da mulher sem identidade, espezinhada pelo sistema.

Ao construir a empregada agregada à família como órfã, descendente de escravos, sem qualquer referencial que possa lhe conferir uma identidade, a autora antecipa uma discussão que constitui uma das reivindicações mais prementes de certa facção da crítica feminista nos últimos anos, qual seja a de abrir debate, conforme discutimos no segundo capítulo deste estudo, sobre a heterogeneidade das demandas femininas, pondo em relevo a questão da mulher inserida em circunstâncias e contextos menos favoráveis.

Odete representa o negro humilhado pela servidão ou pelos ecos dela. E é a ausência de referenciais, advinda dessa sua condição, que faz com que ela se espelhe em Eulália, copiando-lhe o modo de ser, numa busca desesperada de existir como pessoa, indivíduo, ainda que seja através de outrem.

> Algumas vezes Eulália questionou-se se não fora Odete premiada com uma vida anônima e sem rastro, unicamente para tê-la sempre ao seu lado, a enxugar-lhe a testa até o desenlace. De tal modo convertida em sua sombra que, ao virar a cabeça, nunca deixou de vê-la. (RS, p. 62)

Odete vale-se, ainda, de outra estratégia para atingir o seu intento, a qual, embora aponte para uma tentativa de não se deixar absorver totalmente em sua individualidade, não é menos deprimente. O fato de ela refugiar-

se na fantasia, inventar uma família e passar automaticamente a acreditar nela, é ainda mais cruel. Isso porque tal empreendimento põe em evidência a diferença existente entre a vida idealizada perante os patrões, na qual ela teria um lar próprio com direito a mãe, tia e sobrinha, e a vida real que ela vivencia, aos domingos, quando vai à casa "especialmente alugada para este fim".

Não nos parece gratuito o fato de ter sido Breta a escalada para desnudar as verdades de Odete. Ao surpreender a criada no doloroso exercício de sua ilusão, ela sem querer a devolve "à senzala da qual sua família originara-se no passado". Este episódio emocionante assume, na economia do romance, o papel de mola propulsora de uma profunda reflexão sua acerca dos sentimentos contraditórios e confusos que permeiam a relação dos brasileiros com sua origem, a qual, no fundo, equaciona-se em termos de opressor-oprimido:

> Os olhos saltados das órbitas, ela esticou o braço pedindo ajuda. Fui ao seu encontro, e Odete atirou-se ao chão, enlaçando meu corpo, auscutando-me o ventre com a cabeça. Seus soluços ressoavam por mim, enquanto ela recebia a bofetada da minha respiração descompassada. Devagar toquei-lhe os cabelos pixains, tão macios e delicados que me comovi. Como se eu viajasse pela África em sua companhia. Ali estava a África firmada no centro da minha barriga. África que nos criara e nos embalara, e de que tínhamos vergonha. Mas quem éramos nós afinal, povo mestiço e arrogante, para se supor com direitos de selecionar a terra, determinar áreas de degredo, e nelas estabelecer senhores e escravos? (RS, p. 137)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Parece que no instante enfocado na cena acima, Breta se dá conta da relação dominador-dominado que existe entre os que trazem as marcas do branco-europeu e os afro-brasileiros, mesmo quando tal relação se consolida subjacentemente à aparência da cordialidade.

Também Eulália, em alguns momentos, revela possuir a visão estereotipada do europeu acerca do "outro": "Muitos dos hábitos e costumes daquele povo escapavam-lhe pelos dedos, não lhes ia ao encalço. O grau de paixão daquela gente quase lhe dificultava a respiração". (RS, p. 58-9)

Rocha, no seu "Gênero, raça e historicidade na escrita feminina dos anos 80" (1999), reflete sobre esta problemática comparando a relação Eulália-Odete com aquela estabelecida entre Madruga e Eulália: na primeira, "Eulália, a branca-européia, de classe média, submete Odete, a afro-brasileira, empregada doméstica, pobre e subserviente" (RS, p. 74); na segunda, Madruga submete Eulália: "afinal este é um casal europeu, e, entre eles, prevalece o representante do 'sexo forte'". (RS, p. 74)

Curiosamente, o próprio Madruga, em determinada discussão familiar que tinha como pauta as ponderações de Eulália sobre a pouca atenção que eles dispensavam à "família" de Odete, adverte sobre a realidade do "outro" no Brasil: "— E pensa então que Odete não sabe que nesta casa ela é uma espécie de serva, sem destino e sem direito de escolher? É uma desgraça ser negro e pobre neste país!" (RS, p.128). Tal comentário, constatador da opressão a que são submetidos os que trazem a marca da diferença, poderia, perfeitamente, ser

acrescido de mais um agravante: É uma desgraça ser negro, pobre e mulher neste país!

Fizemos, neste capítulo, a análise da trajetória das personagens femininas do romance *A república dos sonhos*, visando o desnudamento do modo como Nélida Piñon retratou aí a mulher. Como pudemos observar, não se pode abstrair, desta galeria de personagens, uma única imagem que possa resumir um possível modo de a escritora conceber a mulher. Ao contrário, o que se vislumbra, ao final desta sondagem, é a coexistência de vários perfis femininos, cada um com características próprias. A possível significação desta diversidade em relação ao modo de Nélida Piñon representar a mulher nesta obra é o que discutiremos no capítulo que segue, à luz dos pressupostos da crítica feminista.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

V. A EMANCIPAÇÃO FEMININA ATRAVÉS DA REPRESENTAÇÃO

1. Eulália, Esperança e Breta: os símbolos da trajetória da mulher rumo à emancipação

Ao narrar em *A república dos sonhos* a saga do imigrante Madruga e de sua família desde a chegada deste no Brasil no início do século, Nélida Piñon, num certo sentido, narra também a história da emancipação feminina. Tal história, embora não seja explicitamente declarada, aparece diluída ao longo das 761 páginas do livro, nas quais estão retratadas, conforme verificamos no capítulo anterior, as trajetórias das várias gerações de mulheres que se fizeram presentes na vida do protagonista: a avó, a mãe, a esposa, as filhas, as noras e a neta.

As trajetórias destas figuras femininas acabam por constituir um grande painel em que se pode vislumbrar, de um lado, as personagens principais representando os diversos estágios por que passou a mulher até atingir o grau de emancipação que a vemos desfrutar em meados dos anos oitenta, o momento presente da narrativa; e, de outro, as personagens secundárias, ora preparando o ambiente em que florescerão as ações daquelas, ora servindo-lhes de contraponto.

unesp

Eulália, Esperança e Breta consistem nas figuras centrais deste painel. São personagens que, guardadas as diferenças impostas pelo momento histórico em que estão inseridas, são semelhantes entre si, principalmente no que se refere aos atributos da insubordinação e da não estagnação que se fazem presentes nelas, seja quando tentam conquistar o seu espaço e impor a sua voz numa sociedade extremamente marcada pelas diferenças de gênero, mais especificamente pela opressão de um gênero sobre o outro, seja quando se dedicam a atenuar os conflitos familiares discretamente, por detrás dos "bastidores", como faz Eulália.

Ao perscrutarmos, segundo uma ótica que pressupõe os postulados do feminismo, a evolução da trajetória destas personagens, tomadas em conjunto e segundo uma ordem cronológica, somos levados a reconhecer nela a mesma lógica que marcou a trajetória das conquistas sociais da mulher neste século, viabilizadas pelo movimento feminista. Dito de outra forma, o modo como Eulália, Esperança e Breta foram construídas nos convida a fazer associações com o percurso histórico da mulher, galgado nos limites do século XX, rumo à sua emancipação; pelo menos a emancipação que pode ser atribuída a ela nos anos 80.

Se no caso de Eulália, o marido e o pai "haviam-lhe explicado a vida pela metade" (RS, p. 14), ou melhor, haviam-lhe explicado a vida segundo a cartilha da ideologia patriarcal, daí a retração e a modéstia de seu comportamento, marcado, face às incongruências das relações de gênero, mais pela resistência que pela ação, sua filha, Esperança, não se contentou com as meias verdades. Em nome do sonho de viver a plenitude da vida, abdicou do conforto da casa paterna e lutou

vorazmente por isto. Os frutos dessa luta ela não os pôde colher, mas os deixou de herança a Breta.

Esta associação, no entanto, não implica, absolutamente, uma tentativa nossa em estabelecer correlações cronológica e ideologicamente rígidas entre as trajetórias destas personagens e as etapas do feminismo. Até porque as etapas por que passou o movimento feminista no Brasil encerram em si diferenças cronológicas e, certamente, também ideológicas, bastante consideráveis em relação ao mesmo movimento dos países de Primeiro Mundo. Antes, pretendemos, a partir desta associação, demonstrar o quanto Nélida Piñon esteve atenta, ao escrever *A república dos sonhos*, às discussões a respeito do fato feminino, tão contemporâneas desta obra.

Em meio às personagens femininas responsáveis pela constituição do referido painel que retrata, no sentido em que dissemos, a história da mulher nas cinco gerações relacionadas a Madruga, Eulália parece ser o símbolo da mulher-sujeito situada em épocas em que os germens do movimento feminista ainda não se faziam perceptíveis. Perceptíveis, apenas, eram os indícios da insustentabilidade do estado de coisas, que então vigorava, em relação aos "desmandos" relacionados ao sexo feminino.

Embora a natureza de Eulália (que é essencialmente diferente da natureza de mulheres-objeto como, por exemplo, a de sua filha Antônia) não encontre lugar na realidade repressora do tempo, ela não se sente potente para se rebelar; trata-se de um reflexo da clara consciência que possui, conforme verificamos, em relação à "inutilidade de competir com as vozes naturais". (RS,

p.14-5) Daí não demonstrar "urgência em alcançar qualquer canto da terra" e agir "como se não houvesse lugar onde pousar os pés". (RS, p 535) Daí, também, o desfecho de sua trajetória, marcado pela decisão de morrer.

A morte de Eulália, nesse sentido, revela definitivamente a disparidade existente entre sua realidade interior e a realidade do meio em que vivia. A esta, segundo suspeitas da própria personagem, faltava "um sentido realista"; isto é, ao invés de ser construída segundo o desejo do indivíduo, contemplando a diferença, ela o é de acordo com códigos pré-estabelecidos, sintonizados com padrões de comportamento e práticas concretas de relações de gênero, no contexto histórico-cultural da sociedade patriarcal.

Esta realidade a que, segundo Eulália, falta "um sentido realista" obedece ao que Schmidt (1999) chama de *script* básico para a trajetória feminina. No contexto em que a referida personagem se insere, este *script* implica casamento, obviamente, com a preponderância do gênero masculino sobre o feminino; filhos; responsabilidades domésticas e, no máximo, acesso à religião.

Se à Eulália, e certamente à maioria das mulheres de seu tempo, não bastava cumprir tal roteiro para entrar em conjunção com a plenitude existencial, foi-lhe necessária uma vida inteira para conseguir, dada a força coercitiva do sistema, romper com este estado de coisas. Na carência de outras armas, ela o fez por meio da decisão de morrer.

Ao construir esta personagem fazendo com que ela opte pela morte como reação à coerção das ideologias vigentes, Nélida Piñon desencadeia em *A república dos sonhos* um processo de atos narrativos, continuados pelas

outras personagens femininas do romance que compõem as gerações seguintes, que se traduz como subversão do *script* imposto pelo contexto histórico-cultural, bem como pelos códigos estéticos que regem a literatura canônica.

Em relação a estes últimos, é interessante ressaltarmos, de acordo com as ponderações de Schmidt (1999), que as leis que regiam o casamento, a sexualidade e a dependência feminina, nos romances canônicos do século XIX, eram tão insistentes a ponto de se poder identificar seqüências narrativas recorrentes, como casamento, adultério, loucura e morte. Trata-se de um "aparato ideológico dirigido à socialização das personagens femininas dentro de limites legais, econômicos e sexuais, inscrevendo os desejos individuais num código coletivo de ações, cujas seqüências reforçam comportamentos psiquicamente introjetados e papéis socialmente legitimados". (p. 673)

Se a morte e a loucura, nestes romances, que se constituem no lugar *par excellence* da articulação ideológica do sistema de gênero, ocorrem como resoluções narrativas nos casos em que as personagens femininas transgridem os limites e violam os valores do universo ideológico-familiar, a morte na trajetória de Eulália assume outra roupagem: um grito de "basta", após décadas de resignação e de resistência.

Do mesmo modo, a morte de Esperança não é concebida, no universo narrativo, como punição às transgressões que ela opera em relação aos códigos norteadores do sistema de gênero, mas também não o é apenas como conseqüência de um estágio de vida em que a tolerância, em face da insatisfação frente à realidade opressora, atinge uma situação-limite, como ocorre com Eulália.

unesp

É uma morte que vem coroar, como uma última manifestação, o final de uma longa e árdua batalha contra a teia de instituições e práticas sociais que o sistema de gênero envolve, como a divisão sexual do trabalho, a representação de papéis sexuais rígidos, a supervalorização do casamento e as limitações no que toca à expressão de escolhas, da sexualidade e do desejo feminino.

Esperança, portanto, situada na geração posterior a Eulália, é marcada por um estágio de conscientização mais adiantado e — apesar de ainda não contar com o suporte histórico-social, erigido nos anos posteriores com o feminismo, capaz de lhe garantir uma luta respaldada —, levantou a bandeira da insubordinação, protestando e rompendo com os modelos e valores dominantes.

O resultado, como vimos, foi seu relativo "enquadramento" na Lei do Pai; relativo porque, se a ela não foi permitido viver sua escolha com serenidade, já que a solidão, o abandono e a pressão social supostamente a conduziram à morte, entendida como um último argumento, ela pôde, ao menos, "dar o seu recado". Isso implica dizer que a sua trajetória fez com que fosse enfaticamente registrada a insatisfação que nutria no tocante à ideologia patriarcal, que é, no fim, a insatisfação da mulher a ela contemporânea; mais que isso, promoveu o desnudamento do fato de que a mulher não sucumbiria, incondicionalmente, por muito mais tempo, a esta ideologia em voga por milênios.

Em vista disso, podemos dizer que, em *A república dos sonhos,* Piñon toma o modelo feminino concebido ideologicamente pelo patriarcalismo como um parâmetro a partir do qual executa deslocamentos semânticos,



entendidos como o lugar da resistência que caracterizaria a alteridade da literatura de autoria feminina.

Na trajetória de Esperança, o parâmetro a partir do qual a escritora opera a maioria dos deslocamentos semânticos é o casamento, tomado como uma instituição legitimadora do exercício sexual e da procriação. A reflexão abaixo, de Schmidt (1999), contempla o significado desta instituição no universo romanesco, considerado de forma ampla:

> Como aponta Leo Bersani, "na tradição do romance moderno, o casamento completa o sentido", mesmo quando não figure como uma resolução, seja feliz ou infeliz. Sua importância não é puramente formal, uma vez que imprime na narrativa uma estrutura significante que traduz um modo de produção de relações sociais altamente valorizadas e coerentes com a visão de um mundo capitalista e burguês, cujo discurso moralizante está centrado no valor da domesticidade a partir da naturalização da mulher no espaço "sagrado" do lar. (p. 673)

Este apontamento faz emergir a vastidão do deslocamento semântico que o modo de construção de Esperança implica, em relação ao modelo de comportamento estabelecido pela ideologia patriarcal, corriqueiramente representado nas narrativas romanescas. Ao manter relações amorosas com um homem casado, engravidar dele, e após ser banida da casa paterna, ter a filha e viver só, com ela, por sua conta e risco, Esperança contraria todas as expectativas

do senso-comum; em face do qual este modo de gerir a vida assume os foros do não-senso.

Do ponto de vista do pensamento feminista, todavia, este modo com que Esperança fora idealizada pela autora do romance aponta para a criação de um espaço, dentro dos discursos patriarcais, capaz de propiciar a visualização da mulher como agente ativo de sua história, e não simplesmente como objeto passivo, sujeito a toda sorte de subjugação.

Quanto a Breta — a terceira personagem que vem compor o trio das personagens femininas que, segundo nossa leitura, ilustram a trajetória da emancipação feminina —, um outro *status quo* em relação à condição social da mulher lhe respaldou as ações. Ela fora ambientada a partir dos anos 60, momento histórico marcado por significativas revoluções culturais, que, de certa forma, facilitaram-lhe a desestruturação do patriarcalismo dominante no seio da família do avô Madruga.

Em vista disto, ela representa, no universo romanesco, a mulher que encontrou, através do pensamento feminista reinante em seu tempo, condições para escapar da dependência e da submissão milenar de seu sexo. Trata-se de estar em conjunção com uma liberdade que não fora, sequer, sonhada pela geração de sua avó Eulália. E se a geração de sua mãe ousou fazê-lo, fê-lo como pioneira que era da transgressão. Como tal, teve de se submeter, como no caso da própria Esperança, às calúnias e à exclusão da sociedade.

unesp

A trajetória de Breta, portanto, examinada em relação às trajetórias de Eulália e Esperança, surge em *A república dos sonhos* como uma etapa fundamental do ciclo que descreve o processo de emancipação da mulher.

Nesta etapa, como vimos no item 2.1.3 do capítulo anterior, dedicado à análise de seu percurso na narrativa, ao invés de nos depararmos com uma figura feminina enredada no sistema de gênero, do qual a mulher sempre fora prisioneira, deparamo-nos com uma figura feminina liberada, com direito à voz e vez no universo social em que é ambientada. Sua postura social se configura a partir de constantes deslocamentos semânticos operados em relação aos valores embutidos no sistema de gênero. Assim acontece no âmbito das relações amorosas, em que ela repudia o casamento como instituição altamente valorizada no mundo patriarcal, capitalista e burguês; no âmbito de suas crenças político-ideológicas, em que, no auge da ditadura militar, se compromete com grupos de esquerda, fazendo-se respeitar pelos que a cercam; no âmbito profissional, em que se faz escritora, profissão tradicionalmente masculina, imbuída do direito de narrar segundo uma ótica revisionista, crítica e racional; e acontece, principalmente, no âmbito familiar, em que consegue introjetar novos pontos de vista no que concerne às convenções sociais, incluindo os papéis femininos.

Tomado segundo esta linha evolutiva, este trio de personagens femininas foi construído de forma a historicizar, no universo romanesco, a condição social da mulher, incorporando-lhe mudanças e aceitando-lhe a transitoriedade, sem perder de vista as condições concretas que a acompanham.

unesp

Daí dizermos que suas trajetórias desenvolvem-se em consonância ao desenvolvimento das conquistas emancipadoras da mulher.

Nesse sentido, 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, referida no primeiro capítulo deste estudo: 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.

Se a mulher, na maior parte de sua história, esteve atada ao peso das convenções, dos papéis sociais e do determinismo de sexo, conforme retrata a trajetória de Eulália e, de forma menos estável, a de Esperança, esta situação nas últimas décadas tem assumido novo perfil. 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 Nélida Piñon, em *A república dos sonhos*, ao retratar a história da mulher por meio deste movimento ascendente, que culmina na construção de uma personagem como Breta.

2. *A república dos sonhos* e o discurso feminino da transgressão

Ao pensarmos *A república dos sonhos* como um discurso feminino marcado pela busca da desconstrução de espaços convencionais e

negativos em que a mulher foi inserida, faz-se fundamental, de acordo com o que apregoam os postulados das últimas tendências da crítica feminista, remetermo-nos à situação político-cultural do Brasil, como o *locus* da enunciação deste discurso. Trata-se de um país que encerra em si uma organização política e cultural complexa e plural, resultante do processo de colonização e imigração. Por isso se oferece como um ambiente fértil para suscitar questionamentos sobre diferenças sociais e culturais e sobre construção de identidades.

A literatura, como dissemos, é o lugar, por excelência, em que tais questionamentos são articulados e identidades, construídas. De acordo com a análise de Bonnici (2000), a literatura brasileira, examinada à luz do pós-colonialismo, "revela vozes de resistência, modalidades de submissão e posicionamento pós-colonial" (p. 268). Esta é uma tendência que remonta aos primeiros literatos brasileiros (educados em colégios jesuítas ou em escolas portuguesas), que, ao contrário da maioria da população a quem era negada a voz, podia assumir uma postura de resistência, por integrarem uma sociedade intermediária entre os subalternos colonizados e os colonizadores.

Segundo Gayatri Spivak (1994), no contexto da produção literária colonial não é permitido ao subalterno falar, ou seja, não lhe é dado o direito à voz; muito menos ao subalterno feminino, tomado como sendo duplamente submisso: por ser subalterno em relação à metrópole e por ser subalterno nas relações de gênero.

Outros críticos feministas, menos pessimistas, por assim dizer trabalham no sentido de identificar, seja em sociedades coloniais, seja nas

unesp

independentes, a maneira através da qual a mulher, historicamente tomada por subalterna, pode falar de um lugar de alteridade. Um lugar que, ao invés de se caracterizar pela enunciação do silêncio ou do vazio, caracteriza-se pela transgressão de valores arraigados pelo sistema imperial e patriarcal.

Sobre a literatura de autoria feminina, Almeida (1999), baseada nas reflexões de Showalter, pondera:

> A escrita se torna, então, um espaço alternativo através do qual se possa ... retomar como uma área de questionamento o espaço do outro, as brechas, os silêncios e ausências do discurso e da representação aos quais o discurso feminino tem sido relegado. A escrita se transforma numa possibilidade, num espaço que serve de impulso subversivo para a expressão de uma voz feminina que encontra em sua própria alteridade os meios de evasão. Portanto, para essas escritoras, uma escrita através, sobre e proveniente destes "espaços de alteridade" se desenvolve como uma estratégia altamente transgressiva. (p. 699-0)

Considerando a discussão que realizamos no item 1 do presente capítulo, em que (mediante a análise da trajetória das personagens femininas que integram *A república dos sonhos*, efetuada no capítulo IV) demonstramos que o romance, de certa maneira, retrata a trajetória da emancipação feminina, não podemos nos remeter ao tom do discurso da autora, aí, sem fazer referência à transgressão que o caracteriza.

unesp

De acordo com a personagem que focalizarmos, dentre o trio composto por Eulália, Esperança e Breta, constatamos, pelas razões já expostas, graus diferentes de transgressão permeando-lhes o percurso narrativo. Num certo sentido, ao retratá-las segundo esta lógica, Nélida Piñon resgata as características essenciais que marcam as personagens femininas de cada etapa do caminho percorrido pela narrativa de autoria feminina, de acordo com a classificação de Elaine Showalter (1985), discutida no segundo capítulo deste estudo: a etapa "feminina", a "feminista" e a "fêmea".

Ainda que não encontre sentido no tipo de vida que lhe foi permitido tomar para si, Eulália, ao desempenhar o papel de "rainha do lar", convencionalmente atribuído a seu sexo, aproxima-se do perfil das heroínas peculiares à primeira etapa das narrativas escritas por mulheres, a "feminina", sobretudo no que se refere à reduplicação dos padrões éticos em voga no mundo patriarcal. A transgressão, aqui, fica, apenas, por conta do desfecho de sua trajetória: a opção pela morte.

Nesta ordem de idéias, Esperança teria sido construída sob os moldes da fase "feminista", essencialmente carregada com as tintas do protesto e da ruptura com a tradição patriarcal, de modo a trazer à baila, por meio de constantes transgressões dos valores patriarcais, prementes discussões acerca das relações de gênero.

E, finalmente, Breta vem para materializar a personagem feminina própria da literatura feita por mulheres deste final de século, momento em que o feminismo é tido "como um fato consolidado, em grande parte do Planeta,

precisando-se apenas 'negociar' os aspectos que devem ser reforçados no plano prático para obter-se a afirmação de um novo tipo, mais dialógico, de sociedade" (Lobo, 1999a, p .41). Estamos diante da mulher própria da fase "fêmea" de que fala Showalter, cuja origem dos conflitos não gira mais, invariavelmente, em torno das relações de gênero, conforme constatamos acontecer na trajetória de Esperança.

A busca, caracterizadora da fase "feminista", por uma autêntica "identidade feminina", que estaria sendo escamoteada pelas verdades universais masculinas, é, na fase "fêmea", substituída pela preocupação da mulher em reconhecer-se como diferente em relação ao homem. Assumir-se como "diferente" implica afastar-se da pecha da falta de "identidade" para afirmar a alteridade da mulher, abrindo espaço para as interrogações sobre si mesma e sobre a ocupação de papéis ativos na "história". Eis o estatuto da construção de Breta; eis o lugar fundamental do discurso feminino da transgressão em *A república dos sonhos*.

Estas três personagens que delineiam a linha evolutiva a que nos referimos, subversora dos papéis femininos ditados pela tradição patriarcal, descrevem um movimento ascendente que aponta para a emersão do mundo interior em direção ao exterior. A imagem meio borrada que o leitor abstrai ao perscrutar a trajetória de Eulália, um misto de insatisfação e resignação, vai ganhando contornos mais nítidos em relação à Esperança, que esbraveja, tornando pública sua insatisfação, para atingir a plena nitidez em Breta.

A trajetória desta já se inicia pressupondo que a problemática referente às relações de gênero, tão presente em Esperança, está superada. Ela se abstém dos questionamentos relacionados ao saber quem é, o que quer e o que

pode a mulher em face do homem, em favor do reconhecimento de si mesma. Este reconhecimento de si como mulher e indivíduo a leva a estabelecer um novo tipo de relação com a realidade circundante: ao invés da resignação ou, por outro lado, do constante confronto com os valores patriarcais vislumbrados nas outras duas personagens em questão, o que se observa nela é uma postura de independência. No entanto, tal postura não pretende aproximar-se do modo de portar-se masculino; antes, afirma o feminino fazendo emergir suas peculiaridades, ou melhor, sua alteridade, valorizando a diferença nele contida em relação ao outro sexo.

A trajetória de Breta, portanto, faz emergir uma nova realidade feminina; uma realidade em que a mulher aparece liberta das amarras dos papéis sociais pré-determinados pelo senso-comum da ideologia patriarcal. Os padrões rígidos de comportamento são desprezados ou filtrados pelo seu crivo — o crivo de quem sabe o que é e o que quer.

Isso implica para o universo da grei de Madruga a proposição e, de certa forma, a imposição de um novo modelo de organização social. Neste modelo, as oposições do tipo homem-dominador/mulher-dominada, tão recorrentes no romance (salvo por casos isolados como o de Urcesina), são eliminadas em favor da conciliação das diferenças e da preservação da identidade de cada um dos sexos.

Breta se materializa como uma personagem psiquicamente resolvida. O seu autoconhecimento a torna capaz de "ler" o mundo circundante, tendo a si própria como referencial e não as normas e os tabus patriarcais. É deste

modo que ela, movida pela missão de narrar a saga de seus familiares e agregados, se posiciona frente às vicissitudes dos mesmos — ouve histórias, recolhe depoimentos, vasculha gavetas, lê diários, cartas e bilhetes — sedenta em entender-lhes o mecanismo que move suas ações. É o romance se fazendo; o resultado o leitor bem pode avaliar: uma lúcida reflexão a respeito da história da mulher em meio a muitas outras lúcidas reflexões.

À maneira da mulher da realidade extraliterária, sua contemporânea no momento presente da narrativa, talvez mais (por que não?) à maneira da mulher do limiar do século XXI, a neta de Madruga ocupa o seu espaço no centro das relações sociais (ou quase nele). Sua atuação na narrativa, longe de girar em torno da luta pela desconstrução de oposições binárias como masculino x feminino; dominador x dominada; opressor x oprimida; razão x coração; abstrato x concreto; civilização x natureza, etc., toma-as como superadas. O resultado que daí se abstrai é a afirmação desta superação. Dito de outra forma, a trajetória de Breta, por si, concorre para o desentranhamento de conceitos polarizados na linguagem dominante.

Nélida Piñon, portanto, nesse importante romance dos anos 80, que enfoca não apenas a evolução das conquistas da mulher no século XX mas diversos aspectos da realidade hispano-americana, constrói as personagens femininas sem perder de vista a dimensão histórica da mulher na realidade extraliterária.

As últimas tendências dos estudos feministas apontam justamente para o fato de não se poder definir a mulher a partir de uma possível essência

rígida, e sim de uma abordagem que se espelhe em sua realidade concreta, em sua cultura, no seu modo de estar em sociedade, tudo em constante evolução, tudo muitíssimo diferente do que se verificava há 100, 50, 30 anos atrás.

Tendo em vista o atual *status quo* feminino, facilmente observável nas mais elementares relações sociais, a maneira acima referida de o topo da crítica feminista contemporânea se posicionar frente à tão discutida condição social da mulher, relega quase à extinção as teses que explicam a discriminação da mulher através de elementos naturais.

Pelas mesmas razões (se é certo que a arte imita a vida), a literatura, sobretudo aquela de autoria feminina, tende a retratar, cada vez menos, mulheres enredadas nas relações de gênero. Nélida Piñon parece ter se dado conta de tal fato bem cedo: Breta é a constatação disso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso principal objetivo, neste trabalho, foi realizar uma análise do romance de Nélida Piñon, *A república dos sonhos*, com vistas a desnudar o modo com que ela construiu, aí, a personagem feminina. A tese que norteou nossas investigações foi a de que a escritora, ao elaborar a trajetória das principais figuras femininas da obra, retratou, subjacentemente, a trajetória da emancipação da mulher no século XX. Integrava nossa tese, ainda, um outro aspecto, estreitamente ligado a este, que apontava para o reconhecimento, no romance, de um discurso feminino transgressor dos códigos oficiais que regem as relações de gênero.

Em vista deste propósito, partimos de um capítulo inicial que contempla o rastreamento do modo com que a opressão da mulher, no universo extraliterário, vem sendo equacionada historicamente. O resultado, como vimos, foi a constatação de que nem sempre, ao longo de sua história milenar, a mulher foi subjugada. Apesar das teses, felizmente ultrapassadas, que defendiam a opressão feminina e sua inferioridade em relação ao sexo masculino como elementos naturais, integrantes de sua essência, já é consenso que tais atributos foram, ao longo dos milênios, sendo construídos culturalmente, até atingir um patamar em que começaram a ser desconstruídos, em função da observância das práticas

sociais concretas e da ação de organizações político-ideológicas calcadas no feminismo.

Por meio destas ponderações, disponibilizamos um referencial que alicerçou nossa análise das personagens femininas, segundo uma visão que remete às etapas, percorridas pela mulher, de desentranhamento das ideologias, discriminantes, de gênero.

Num segundo momento, ocupamo-nos de traçar um panorama da crítica feminista, conferindo uma certa organização às tendências múltiplas que a constitui. Nosso objetivo, de um lado, foi contextualizar a obra de Piñon no que se refere aos estudos feministas, a fim traçar possíveis correlações, em capítulos posteriores, entre o modo de a escritora retratar a mulher e as discussões que permeiam estes estudos. De outro, foi explicitar as diversas maneiras feministas de ler a literatura, dentre as quais está o modo por meio do qual fizemos nossa leitura do *corpus* delimitado.

Neste capítulo fizemos constar, também, uma espécie de mapeamento da literatura de autoria feminina no Brasil, com vistas à discussão de suas características essenciais, a partir de obras representativas, com base nas etapas em que Elaine Showalter (1985) divide a literatura inglesa de autoria feminina. A partir destas discussões, situamos o romance *A república dos sonhos* no universo da literatura brasileira feita por mulheres.

Por fim, a partir de entrevistas e depoimentos concedidos por Nélida Piñon à mídia, tecemos algumas considerações acerca de seu posicionamento frente à questão "mulher e literatura". O objetivo foi abrirmos

unesp

caminho para as investigações que acabariam por desnudar o modo engajado de a escritora lidar com a literatura e, conseqüentemente, com a questão da mulher no âmbito da ficção.

No terceiro capítulo, demos continuidade a estas investigações, por meio do passeio que empreendemos por sua produção literária, visando perscrutar seu estilo narrativo e, sobretudo, a ideologia que subjaz à construção das protagonistas. O resultado apontou para a recorrência da escritora a personagens femininas caracterizadas, essencialmente, como mulheres-sujeito, capazes de subverter, a despeito das resistências sociais, os papéis femininos prescritos pelo pensamento patriarcal.

Pudemos, também, fazer correlações entre o modo de construção de algumas de suas personagens e certas abordagens dos estudos feministas. Nesta ordem de idéias, os primeiros romances parecem "dialogar", conforme discutimos, com as tendências do feminismo francês, sobretudo no que diz respeito à busca da identidade feminina ou à destruição da Lei do Pai, por meio de uma linguagem anárquica e da escrita do corpo; os romances mais recentes, por sua vez, caracterizados por uma linguagem mais tradicional, parecem resgatar as discussões empreendidas pelo feminismo anglo-americano, principalmente no que diz respeito à contextualização político-pragmática da situação social da mulher e à problematização das ideologias de gênero, fazendo emergir perfis femininos que buscam encarnar uma autêntica identidade ou alteridade feminina.

No quarto capítulo, debruçamo-nos, finalmente, sobre a análise da trajetória das personagens femininas que povoam *A república dos sonhos*. O

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

resultado, como vimos, foi o desnudamento de um grande painel, em que se pode observar a coexistência de diversos perfis de mulher, desde as chamadas mulheres-objeto (como Antônia e as noras de Madruga) até as ditas mulheres-sujeito (Esperança e Breta), passando por um perfil intermediário entre estes mencionados, marcado pela "resistência passiva" (Eulália), por outro caracterizado pela ausência de identidade (Odete), e, enfim, por aqueles a que chamamos de "matrizes", tanto das mulheres-objeto, fortemente arraigadas na realidade opressora (Teodora), quanto das mulheres-sujeito, fortes, determinadas e abertas às transformações (Urcesina).

Nossa leitura dos principais efeitos que o modo de construção de alguns destes perfis femininos, que compõem o painel acima referido, exercem no universo romanesco, nós a fizemos realizar no quinto e último capítulo deste estudo. Aí, defendemos a tese de que as trajetórias de Eulália, Esperança e Breta, tomadas em conjunto e segundo uma ordem cronológica, retratam a trajetória da emancipação social da mulher, no século XX, impulsionada pela ação do movimento feminista. Ao mesmo tempo, empenhamo-nos em desnudar os atributos que fazem do discurso feminino de Nélida Piñon, por meio do qual ela constrói o romance, um discurso essencialmente caracterizado pela transgressão dos valores patriarcais que patenteiam as relações de gênero.

Para chegarmos a estas conclusões, apresentadas neste último capítulo, foi-nos fundamental o aparato conceitual fornecido pela crítica feminista, que definimos na introdução e a que recorremos durante as discussões.



Para falar da representação da mulher na literatura é preciso levantar a questão dos mecanismos ideológicos que sustentam e estruturam as formas de representação de gênero, as quais podem validar, criticar ou subverter, no nível do imaginário, as relações de poder entre os sexos. Nossa leitura do texto de Piñon, amparada nos pressupostos da crítica feminista, apontou para a subversão destes mecanismos, isto é, para a enunciação de uma voz "outra", dissonante em relação aos paradigmas tradicionais ideológicos.

No entanto, neste admirável texto de Piñon, as questões ideológicas não se sobrepõem às estéticas. Apesar de ser indiscutível o fato de o romance nada ter de ingênuo em relação às questões sociais do país, trata-se, antes de mais nada, de uma obra de alto valor literário. Se, ao construí-lo, no momento da "abertura" política, posterior aos quase vinte anos da ditadura militar, a escritora trouxe para seu âmago as principais questões políticas e sociais que permeavam as discussões da época, ela o fez ao mesmo tempo em que realizava um belo trabalho com a linguagem.

Na busca da expressão exata, demonstra muito esmero na escolha de cada palavra, habilidade na manipulação de frases longas e curtas (jogos de sombra e de luz), e engenho na montagem dos capítulos, sobretudo no que se refere à cronologia.

Livre das "labaredas metafóricas" e das sutilezas dos primeiros trabalhos, o romance tem o mérito de prender a atenção do leitor, apesar de ser composto por 761 páginas. Além da simplicidade e transparência da linguagem, concorre para isso sua divisão em 37 partes, sendo que cada uma, contendo em

unesp

média 20 páginas, apresenta um acabamento rigoroso em termos de linguagem e técnica narrativa. No conjunto, isto redunda em unidade e harmonia, atributos que são acentuados pelo argumento temático do qual emana o estatuto temporal destas partes de que se constitui o romance: a morte iminente de Eulália.

É portanto como literata que Nélida Piñon narra, paralelamente à narrativa da saga do imigrante Madruga e de sua família no Brasil, a crônica desta "república" dos sonhos de tanta gente, detendo-se, sobretudo, em dois pontos fundamentais: 1) a formação da identidade do país, observando a presença não apenas do índio, do português e do negro mas também a do imigrante, que lhe confere uma realidade bem mais matizada e complexa; 2) as transformações sociais advindas dos acontecimentos políticos dos anos 60, tão marcantes e decisivos na vida dos brasileiros.

Estes dois pilares que destacamos, ao lado de outros tantos, fazem com que o romance surja como um monumento fundamental da História do Brasil, narrada de um outro prisma e que, por isso mesmo, descobre o encoberto: uma república que nem sempre foi ou é a dos sonhos.

Dentre as diversas possíveis leituras que se pode abstrair desta constatação, detivemo-nos em uma que permeia toda a trama, acompanhando a geração de Madruga e as derivadas dele: a questão social da mulher.

Tomando a língua como instrumento de reconhecimento desta realidade brasileira, Nélida Piñon retrata criticamente suas contradições, tal como as vivenciam a esposa e as descendentes do imigrante espanhol, bem como as noras e a agregada da casa e da família — personagens que, no conjunto, resgatam

a memória da mulher no Brasil, sua identidade matizada de tantas cores e raças. Mais que isso, fortalecem lingüística, afetiva e arqueologicamente a memória humana ao trazerem consigo (como bem assinala a própria escritora — 1995), amalmagados em sua trajetória, "intrigas", "diálogos amorosos", "confissões feitas no leito de morte", enfim, ocorrências familiares e nacionais.

Mais uma vez a História é revisitada e ampliada. O painel que pudemos abstrair, ao perscrutarmos as trajetórias destas personagens, conta, entre tantas outras histórias, a história da mulher no Brasil, uma história que nem sempre foi ornamentada com o francês na língua e o piano nos dedos, além dos finos trajes, dos perfumes e das flores. Foi, também, ornamentada com insatisfação, renúncia, rebeldia, panfletos e passeatas, para posteriormente sê-lo com fábricas, escritórios e com máquinas de escrever.

Eis a trajetória da emancipação da mulher no Brasil por Nélida Piñon. Uma trajetória pontilhada de resistências, esperanças, lutas e decepções, mas também de vitórias e de arte. Uma trajetória que, ao contrário daquelas retratadas nos textos tradicionais masculinos, chama a atenção para o fato de que a mulher não pode ser eternamente representada de acordo com os parâmetros patriarcais, uma vez que eles não abarcam sua multiplicidade, sua realidade.

A transgressão que Nélida Piñon, ao construir as personagens femininas de *A república dos sonhos*, opera em relação aos modelos masculinos aponta em direção ao estabelecimento de um local de enunciação da mulher escritora que ultrapassa os limites da linearidade e das restrições do pensamento fálico. O discurso feminino se nega à personificação de imagens estereotipadas da

unesp

mulher enquanto ser frágil e subjugado, cuja função se limita ao casamento e à procriação, para inaugurar novas realidades, encontrando um lugar para a mulher no patriarcado, reconhecendo suas diferenças, suas especificidades, sua alteridade, enfim.

BIBLIOGRAFIA

1. *Corpus* do trabalho

PIÑON, N. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984. 761 p.

2. Referências bibliográficas

BADINTER, E. *Um e outro*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 500 p.

BÍBLIA SAGRADA. *Gênesis*. Tradução Ivo Stornido. São Paulo: Paulinas, 1990. 54 p.

BONNICI, T. *O pós-colonialismo e a literatura*: estratégias de leitura. Maringá: EdUEM, 2000. 305 p.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985. 193 p.

CARVALHO, L. M. Viagem à república dos sonhos. *Leia*, v. 7, n. 73, p. 22-3, nov. 1984.

CARVALHO, M. A Nélida Piñon: na força da linguagem, a força do destino. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 abr.1978. n.p.

CASTELLO BRANCO, L. Feminino, feminino: Clarice com Cixous. In: FUNK, S. B. (Org.) *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura.* Florianópolis: UFSC, 1994. 8 p.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CIXOUS, H. O sorriso da medusa. In: MARKS, E., COOUTIVRON, I. *New french feminisms*: an anthology. New York: Schocken Books, 1988.

CLARKE, M. A. Julia Kristeva: para além do simbólico. Rev. *Mulher e Liter.*, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm> Acesso em: 17 jun. 1999.

COELHO, N. N. O universo de Nélida Piñon. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 abr. 1973. Suplemento Literário, p. 2.

_____ Nélida Piñon. In: ___ *A literatura feminina no Brasil contemporâneo.* São Paulo: Siciliano, 1993, 333 p.

EISLER, R. *O prazer sagrado.* Sexo, mito e política do corpo. Tradução Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. 634 p.

ENGELS, F. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado.* Tradução Leandro Konder. 11 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira , 1987.

FUNK, S. B. Da questão da mulher à questão do gênero. In: _____ (Org.) *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura.* Florianópolis: UFSC, 1994. 6 p.

GILLES, D. *Logique du sens.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

GOTLIB, N. B. (org.) *Avaliação e perspectivas*: área de literatura. Brasília: CNPq, 1990a.

HOLLANDA, H. B. Os estudos sobre a mulher e a literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, A. O.; BRUSCHINI, C. (Org.) *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992. 39 p.

IRIGARAY, L. Ce sexe qui n'en est pas un, In: MOI, T. *Teoría literaria feminista*. Trad. Amaia Bárrena. Madrid: Cátedra, 1988.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, L. C. (Org.) *A literatura e o leitor:* textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 91.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. (Org.) *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 36 p.

LÉVI-STRAUSS, C. *Estruturas elementares de parentesco*. Tradução Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes; São Paulo: EDUSP, 1976.

LOBO, L. Literatura de autoria feminina na América Latina. Rev. *Mulher e Liter.*, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm> Acesso em: 17 jun. 1999.

LOBO, L. A dimensão histórica do feminismo atual. In: RAMALHO, C. (Org.) *Literatura e feminismo*: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999a. 10 p.

MARINHO, B. Ilusão, matéria-prima fundamental. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 mar. 1991. Cultura, p. 1-3.

MOI, T. *Sexual textual politics*: feminist literary theory. London: Methuen, 1985

_____ Feminist, females, feminin. In: ___ et al. *Essays on gender and the politics of the literary criticism*. London: Macmillan, 1989.

MONIZ, N. H. *As viagens de Nélida, a escritora*. Campinas: UNICAMP, 1993. 216 p.

MORAES NETO, G. Nélida canta a academia, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 05 dez. 1987. Idéias.

MORGAN L. H. *Ancient Society*. New York: Meridian Books, 1963.

MURARO, R. M. *A mulher no terceiro milênio*. uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997. 205 p.

NEPOMUCENO, E. A paixão medida. *Leia*, v. 10, n. 111, p. 21-3, jan. 1988.

NYE, A. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1995. 284 p.

PERRONE-MOISÉS. L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. 158 p.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

PIMENTEL, S. Nélida Piñon consagra boa fase com obras relançadas. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 set. 1998. Ilustrada, p.4.

PIÑON, N. *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*. Rio de Janeiro: G. R. D., 1961.

_____ *Madeira feita cruz*. Rio de Janeiro: G. R. D., 1963. 203 p.

_____ *Sala de armas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973, 101 p.

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

_____ *Fundador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976. 256 p.

_____ Um escritor na biblioteca: Nélida Piñon. Curitiba: BPP, SECE, 1986. 36 p.

_____ *A casa da paixão*. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. 120 p.

_____ *O calor das coisas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. 178 p.

_____ O mito da criação. Apud: MONIZ, N. O. *As viagens de Nélida, a escritora*.Campinas.

_____ *Discurso: Prêmio Juan Rulfo de 1995*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1995. 28 p.

_____ *A doce canção de Caetana*. Rio de Janeiro: Record, 1997a. 396 p.

PIÑON, N. *Programa Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 4 fev. de 1997b. (Programa de TV)

_____ *Tempo de frutas*. Rio de Janeiro: Record, 1997c. 137 p.

PROENÇA FILHO, D. A inquieta ficção de uma mulher cidadã e escritora. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 set. 1998. Ilustrada, p.4.

QUEIROZ, V. A atividade crítica feminina: alguns pressupostos. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 5, 1995, Natal. *Anais*... Natal: UFRN: Universitária, 1995, p. 150-155.

_____ *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997. 166 p.

REGIS, S. "A república dos sonhos": entre a imaginação e a realidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 jan. 1985. Suplemento Literário, p. 8.

_____ Sarça ardente (1982), In: PIÑON, N. *A casa da paixão*. Pósfacio. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. 18 p.

RIEDEL, D. C. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. 155 p.

ROCHA, L. C. M. Gênero, raça e historicidade na escrita feminina dos anos 80: análise de A república dos sonhos, de Nélida Piñon. In: CUNHA, H. P. (Org.). *Desafiando o cânone*: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80). Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1999. 20 p.

SCHILD, S. Nélida Piñon: A república dos sonhos. *Rev. IBM*, v. 19, p.11-17, 1984.

SCHMIDT, R. T. A transgressão da margem e o destino de Celeste. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 7, 1997, Niterói. *Anais*... Niterói: EdUFF, 1999, p. 672-82 .

_____ (Org.). *Mulheres e literatura*: (trans)formando identidades. Porto Alegre: Palloti, 1997. 211 p.

SHOWALTER, E. *A literature of their own*. New Jersey: Princeton UP, 1985. 378 p.

_____ *Speaking of gender*. New York, London: Routledge, 1989.

_____ A crítica feminista no território selvagem. Tradução Deise Amaral. In: HOLLANDA, H. B. (Org.) *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 35 p.

SILVA, D. *Nélida Piñon*: uma escritora conta outra história do Brasil — é a versão dos netos. *Letras Hoje*, v. 17, p. 119-121, 1984.

SILVA DIAS, M. O. L. da. Teoria e método dos estudos feministas: perspectiva histórica e hermenêutica do cotidiano. In: COSTA, A. O., BRUSCHINI, C. (Org.) *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992. 15 p.

SIMÕES, C. Entrevista com Nélida Piñon. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 set. 1989. Suplemento Literário, p. 8-10.

SPIVAK, G. Can the subaltern speak? In: ___ *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Harvester-Wheastsheaf, 1994, p. 66-111.

SPIVAK, G. Three women's texts and critique of imperialism. In: GATES JUNIOR, H. L. *"Race", writing and difference.* Chicago: University of Chicago Press, 1986.

TÁLAMO, M. F. G. M. *Palavra oculta*: as relações da mulher com a linguagem. São Paulo, 1989, 237 f. Tese (Doutorado em Letras) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade Estadual de São Paulo.

VAITSMAN, J. Biologia e história (ou porque a igualdade é possível). In: LABRA, M. E. (Org.) *Mulher, saúde e sociedade no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1989. 14 p.

VIANA, L. H. Por uma tradição do feminino na literatura brasileira. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 5, 1993, Natal. *Anais...* Natal: UFRN, Universitária, 1995, p. 168-174.

WADDINGTON, C. B. G. A alteridade da mulher na pós-modernidade. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 6, 1995, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: NIELM, 1996.

WYLER, V. "Ferro em brasa". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1980.

XAVIER, E. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Rev. Mulher e Liter.*, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm> Acesso em: 17 jun. 1999.

_____ Para além do cânone. In: RAMALHO, C. (Org.) *Literatura e feminismo*: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999. 10 p.

ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. 124 p.

3. Bibliografia consultada

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 1986. 817 p.

AJZENBERG, B. Aforismos ardentes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 fev. 1995. Mais, p.12.

BEDRAN, S. Uma esgrimista da linguagem. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 maio 1980. Caderno de sábado, p. 8.

CAMPOS, C. C. O romance da nova república. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 9 mar. 1985. Suplemento Literário, p. 5.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. *C. Cult.*, v. 24, p. 803-9, 1972.

_____ *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985. 193p.

CARVALHO, N. V. (Org). *A condição feminina*. São Paulo: Vértice, Revista dos Tribunais, 1988. 183 p.

CASTELLO, J. A paixão do verbo. *Isto é*, n. 402, p. 44-5, set. 1984.

COELHO, N. N. et al. *Feminino singular*: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: GRD, Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989. 160 p.

COSTA, A. O., BRUSCHINI, C. *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. 336 p.

CUNHA, H. P. (Org.). *Desafiando o cânone*: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. 196 p.

D'ONÓFRIO, S. *O texto literário*: teoria e aplicação. São Paulo: Duas Cidades, 1983. 236 p.

FEMININO e literatura. Rev. Tempo Bras. n. 101, abr./jun. 1990. 167 p.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, EDUSP, 1989. 93 p.

FUNK, S. B. (Org.) *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura.* Florianópolis: UFSC, 1994. 470 p.

GAZOLLA, A. L. A. (Org). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais. v. 1, 224 p.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979. 277 p.

GILLIGN, C. *Uma voz diferente*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, s.d.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

GOTLIB, N. B. (org.) *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. v. 2-3.

GUIMARÃES, D. A. D. Uma poética de autor: leitura de um texto de Nélida Piñon. *Estudos Bras.*, v. 9, p. 39-56, 1980.

HELENA, L. A. A literatura segundo Lispector. In: QUEIROZ, V. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 25-42.

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

JOBIN, J. L. *Palavras de crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. 444 p.

KRISTEVA, J. *No princípio era o amor*: psicanálise e fé. São Paulo: Brasiliense, 1987. 78 p.

_____ *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.

LAPLANCHE, J. *Vocabulário de psicanálise:* Laplanche e Pontalis. Tradução Pedro Tamen. 11. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 552 p.

LARA, C. O "indevassável casulo": uma leitura de A república dos sonhos, de Nélida Pinõn. *Rev. Inst. Estudos Bras.*, v. 27, p. 27-36, 1987.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 202 p.

MOI, T. *Sexual textual politics*: feminist literary theory. London: Methuen, 1985

PARKER, J. Nélida Piñon: 'A doce canção de Caetana'. *Colóq. Letras*, v. 109, p. 138-9, 1989.

PEREIRA, T. Sobre a narrativa de Nélida Piñon. *Minas Gerais,* Belo Horizonte, 27 mar. 1976. Suplemento Literário, p. 11.

PERFIS e problemas na literatura brasileira. Rev. Tempo Bras. n. 80, jan./mar. 1985.

PIÑON, N. *O pão de cada dia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 117 p.

RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e feminismo*: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999. 254 p.

REIS, C. *Técnicas de análise textual*. Coimbra: Almedina, 1981.

REIS, C., LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática,1988. 327 p.

REVISTA DE ESTUDOS FEMINISTAS. Rio de Janeiro: CIEC, n. esp., jul. 1994. 493 p.

REVISTA DE ESTUDOS FEMINISTAS. Rio de Janeiro: CIEC, ECO, UFRJ, v. 2, n. 3, mar. 1994. 246 p.

REVISTA DE ESTUDOS FEMINISTAS. Rio de Janeiro: CIEC, ECO, UFRJ, v. 2, n. 4, mar. 1994. 563 p.

ROSENFELD, A. et al. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. 121 p.

SAMARA, E. M. et al. *Gênero em debate*: trajetória e perspectivas na historiografia contemporânea. São Paulo: EDUC, 1997. 114p.

SANT'ANNA, A. R. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1974. 214 p.

SCHMIDT, R. T. (Org.). *Mulheres e literatura*: (trans)formando identidades. Porto Alegre: Palloti, 1997. 211 p.

SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE A MULHER. 1, 1994, Florianópolis. *Anais...* Ponta Grossa: Centro de Publicações da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1996. 200 p.

SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 5, 1995, Natal. *Anais...* Natal: UFRN: Universitária, 1995. 607 p.

SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA. 6, 1995, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: NIELM, 1996. 491 p.

SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA. 6, 1997, Niterói. Anais... Rio de Janeiro: EDUFF, 1999. 2v. 791 p.

TADIÉ, J. Y. *A crítica literária no século XX*. Tradução Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992. 337 p.

TEIXEIRA, V. R. Texto, contexto e pretexto na obra de Nélida Piñon. *Letras de Hoje*, v. 30, p. 109-117, 1995.

TELLES, N. Círculos da moral. *Isto é* , n. 575, p. 63, 1987.

TOLEDO, D. O. (Org.). *Teoria da literatura*: formalistas russos. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. 279 p.

XAVIER, E. (Org). *Tudo no feminino*: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. 149 p.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZOLIN, L. O. *"A república dos sonhos", de Nélida Piñon: a trajetória da emancipação feminina*. São José do Rio Preto, 2001. 277 p. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

Este trabalho consiste numa reflexão acerca do modo como Nélida Piñon construiu a personagem feminina em *A república dos sonhos* (1984). Considerando-se que o referido romance foi escrito por uma mulher em um momento em que o feminismo, que advoga a igualdade entre os sexos, encontrava-se no seu apogeu, nosso olhar crítico, apoiado na análise dos elementos estruturais da narrativa e nos conceitos operatórios fornecidos pela crítica feminista, perscrutou a trajetória de suas personagens, sobretudo as femininas, suas ações e o mundo de relações tecido por elas, a fim de desnudar-lhes o mecanismo de construção. Tal análise nos permitiu concluir que: 1) o modo de construção da personagem feminina em *A república dos sonhos* redunda na constituição de um painel em que se podem vislumbrar os diversos estágios por que passou a mulher até atingir a emancipação (relativa) de que gozava nos anos 80, época em que o romance foi escrito; 2) a representação da mulher é construída em *A república dos sonhos* por meio de um discurso feminino caracterizado pela transgressão dos códigos que patenteiam as relações de gênero, construídos culturalmente ao longo da tradição patriarcal.

Palavras-chave: mulher; emancipação; personagem feminina; crítica feminista.

ZOLIN, L. O. *Nélida Piñon's "A república dos sonhos": the route of feminine emancipation*. São José do Rio Preto, 2001. 277 p. Thesis (PhD in Literature) — Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

This work is about the way Nélida Piñon built the feminine character in *A república dos sonhos* (1984). The author of the novel is a woman, and she wrote it during the acme of feminism, which supports gender equality. Our research, based on the analysis of the narrative's structural elements and on the feminism criticism operating concepts, followed the character's routs, with emphasis on the feminine ones, their actions and the world of relationships woven by them, to reveal the literary mechanism of their building. Such analysis allowed the following conclusions: 1)The building of the feminine character in *A república dos sonhos* constitutes a panel on which we can see the different stages women went through to achieve the (relative) emancipation they got in the 80's. 2) Women's representation of the genre relationship traditional codes that were culturally built along patriarchal domination.

Keywords: woman; emancipation; feminine character; feminist criticism.

Autorizo a reprodução deste trabalho

São José do Rio Preto, fevereiro de 2001.

LÚCIA OSANA ZOLIN

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18


cm 1 2 3 4 5 6 7
unesp
11 12 13 14 15 16 17 18