

A construção do feminino nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas: Miguel Torga e Nélida Piñon

Lúcia Osana Zolin

Departamento de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá-Paraná, Brazil.

RESUMO. Nosso objetivo, no presente trabalho, é fazer uma análise comparativa do modo como Miguel Torga e Nélida Piñon construíram o feminino nos contos “Areia humana” e “Colheita”, respectivamente. Trata-se de perscrutar como se dá, nestas narrativas, a relação entre os binômios homem X mulher; opressor X oprimida, construídos pela ideologia ao longo do tempo. O elemento norteador da análise é a trajetória das protagonistas.

Palavras-chave: mulher, ideologia, personagem, comparação.

ABSTRACT. **The building of the feminine in contemporary Portuguese and Brazilian literatures: Miguel Torga and Nélida Piñon.** This study makes a comparative analysis of the way Torga and Piñon built up the feminine in their respective stories *Areia Humana* and *Colheita*. This investigation focuses on the relationship between man and woman, oppressor and oppressed built up by ideology in the course of time. The female protagonist's development constitutes the parameters of the analysis.

Key words: woman, ideology, character, comparison.

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. Se é certo que, nos últimos anos, a mulher vem figurando entre os temas abordados em encontros, simpósios e congressos na área da literatura e da crítica literária, bem como constituindo motivo de inúmeros cursos, teses e trabalhos de pesquisa, tal presença não deve ser analisada como um *objeto* 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 em que se destaca o modo de representação da mulher na literatura, seja escrita por homens, seja por mulheres.

Se o feminismo teve seu papel, mais importante do que isso é considerar os efeitos provocados por seus diferentes momentos, principalmente em suas relações com a crítica e o público leitor.

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 enquanto 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 se faz, portanto, nesse campo, 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.

Segundo Vera Queiroz, o trabalho da crítica feminista, essencialmente voltado para “desconstrução do caráter gendrado² dos discursos

¹ A denominação *gênero* não deve ser entendida no sentido de estado de natureza ou sexos biológicos, mas enquanto “algo tornado pela cultura uma relação social predicada pela oposição conceitual dos dois sexos biológicos” (Helena, 1991, p. 40).

² O termo “gendrado” é utilizado no sentido de “marcado por especificidades de gênero”.

de e sobre a representação” (1997, p. 14), tem se realizado atualmente por meio de duas vertentes:

1. a linha francesa que, sob a influência da desconstrução derridaiana e da psicanálise lacaniana, enfatiza os elos de ligação entre autor/leitor e formação das subjetividades, de um lado, e produção da escrita, de outro;
2. a linha anglo-americana que privilegia a contextualização político-pragmática, enfatizando 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.

Esta inserção da crítica feminista nas práticas acadêmicas acontece paralelamente aos questionamentos relativos à crítica literária, em geral desse final de século. Se a crítica feminista apresenta dificuldades em responder com precisão certas questões³, essa instabilidade, 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, 1997:12).

Dentre as múltiplas tendências críticas surgidas nesse final de século como resposta aos questionamentos acima referidos, os quais giram basicamente em torno da tentativa de resposta à pergunta - o que é considerado literário, quando, em que circunstâncias, por quem e por quê? -, parece ser consenso o fato de a imanência do texto literário, considerado desvinculado do contexto a que se

refere, não basta para explicar a arte literária. A apreensão da integridade da obra só é possível a partir da associação do texto com o seu contexto.

O método crítico do estudioso contemporâneo da literatura Antonio Cândido contempla e defende esta perspectiva de análise. Em sua *Literatura e sociedade*, 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 (1985, p.4).

Assim, o elemento exterior é contemplado na medida em que desempenha um certo papel na constituição da estrutura da obra, o que faz dele um elemento interno.

Sob certo viés, a crítica feminista, muitas vezes acusada de tolher o valor estético da arte literária para se centrar na causa da mulher, pode valer-se, sem maiores implicações, desse mesmo método proposto por Candido.

É bem verdade que esta tendência, 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 nada impede que esse modo de ler se realize no interior dos sistemas textuais. Nesse caso, o ambiente extra-literário entra em cena no momento da análise por desempenhar um importante papel na constituição da estrutura do texto: se o enfoque que está sendo dado à leitura repousa sobre a problemática feminina - seja no que se refere ao seu modo de representação na literatura, seja no que tange à questão da linguagem da mulher enquanto escritora ou ao modo como esta discute, na arte que engendra, os papéis que se cristalizaram como sendo femininos -, é imprescindível que o contexto da obra seja pressuposto, sobretudo no que se refere à condição social da mulher.

Apesar das 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 dessa questão social que ela se coloca. Questão esta, a rigor, ainda muito presente no nosso tempo, justificando, portanto, a existência de tal corrente crítica.

Tendo em vista estas discussões, o presente trabalho, de certa forma, insere-se no contexto da crítica feminista, sobretudo naquela vertente de origem anglo-americana, preocupada com a

³ Vera Queiroz, na introdução de seu livro *Crítica literária e estratégia de gênero*, de 1997, formula algumas questões que, de certa forma, a crítica feminista ou não pode responder plenamente a algumas, ou mostra-se insegura face a 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'?

contextualização político-pragmática da condição da mulher.

A história da cultura ocidental consolidou-se 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.

Tendo isso em vista, cabe a pergunta: como a mulher, enquanto personagem, vem sendo retratada na literatura contemporânea?

Nosso trabalho ocupa-se dessa questão. Trata-se de fazer uma análise comparativa do modo como o escritor português Miguel Torga e a escritora brasileira Nélida Piñon (ambos contemporâneos) construíram o feminino nos contos “Areia humana” e “Colheita”, respectivamente. O primeiro integra a coletânea *Pedras lavradas* (1951), o segundo, *Sala de armas* (1973).

Considerando-se que a primeira narrativa foi escrita em um momento de euforia social, marcado pela discussão de novas idéias como o uso de drogas, liberação sexual, movimentos de negros e de hippies e, também, de mulheres, e a segunda, num 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 que integram essas narrativas, sobretudo as femininas, suas ações e o mundo de relações tecido por elas, visando verificar o modo como o feminino é aí construído, ou seja, se os seus autores subvertem ou reduplicam os códigos que patenteiam as relações de gênero, construídos culturalmente ao longo da tradição patriarcal.

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. Essa vertente de análise atualiza-se de modo mais eficaz em um certo tipo de literatura.

Como a crítica feminista trabalha basicamente com os valores que regem as relações sociais, os romances oitocentistas (românticos e realistas), principalmente os brasileiros, prestam-se melhor a esse tipo de análise, uma vez que, excetuando-se ficcionistas como Machado de Assis, estas obras são basicamente estruturadas a partir da tematização de valores culturais.

Na modernidade, não se pode mais pensar em literatura sem imediatamente pensar em seus aspectos formais. A literatura contemporânea não é

apenas uma questão de conteúdo, de história que se conta, é uma questão formal. O trabalho é muito mais exaustivo em relação à forma que em relação ao conteúdo.

Embora os contos escolhidos como objeto de nossa análise, apesar de serem contemporâneos, tenham uma preocupação bastante marcada com a narrativa de acontecimentos, a crítica feminista por si só não dá conta de servir-nos como único arcabouço teórico, uma vez que pretendemos verificar como se dá a construção do feminino nas referidas narrativas a partir da análise dos mecanismos formais que as engendram. Não se pode discutir a forma a partir da perspectiva da crítica feminista, mas, ao contrário, pode-se discutir o feminino a partir da forma, ou seja, é possível explorar o modo como uma personagem é tramada a partir da enunciação discursiva, da construção da linguagem etc.

É nesse sentido que, visando nos desincumbir da tarefa proposta, tomaremos o método crítico de Antonio Candido, aliado à crítica feminista, como base teórica do nosso trabalho.

O conto “Areia humana”, de Miguel Torga, tem como protagonistas marido e mulher, cujo casamento fora marcado, “desde o primeiro dia”, pela humilhação, por palavras vazias, gestos culpados e ações degradantes. Após oito anos de convívio desprovido de sentido, ela parte sem deixar pistas, contrariando as expectativas que são criadas no desenrolar da narrativa acerca da capacidade do marido em manipular “tudo o que fosse vida a pulsar” naquelas terras, antes áridas, que ele reflorestara e reabitara com sua “força semeadora”.

O conto de Nélida Piñon, “Colheita”, também trata da história de um casal. No entanto, diferentemente do primeiro, este 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.

Como se pode verificar já por meio das sínteses das narrativas, ambas, de certa forma, trazem à tona a discussão acerca da problemática feminina face à ideologia tradicional. Apesar de serem estruturados de modo diferente um do outro, fica patenteada nos dois contos a relação entre os binômios homem X mulher; opressor X oprimida.

Nosso objetivo, na análise que segue, é perscrutar como se dá essa relação nas narrativas em questão, verificando as semelhanças e as diferenças entre elas, tendo como elemento norteador a trajetória das protagonistas.

Iniciemos pelo conto do escritor português. A história é narrada em terceira pessoa por um narrador onisciente que flagra a protagonista, Clarisse, em situação-limite em relação ao casamento mal sucedido que vem vivenciando por oito anos. Trata-se de uma relação que fora iniciada calcada apenas em uma possibilidade de amor, já que “nos livros todas as heroínas amavam; no colégio todas as companheiras amavam; porque não amaria ela também aquele rapaz atrevido que lhe rondava a janela?” (Torga, 1951).

A narrativa é construída de tal modo que podemos dividi-la em dois momentos distintos, sendo que o primeiro consiste em uma espécie de metáfora do segundo, bem como motivo a partir do qual este se desenvolve.

O narrador abre a narrativa com uma espécie de *close* nas marcas deixadas na areia durante a noite pelos animais lutando pela sobrevivência. Aí impera a lei do mais forte: o mais ágil e capaz vence, enquanto o fraco é devorado.

Esta é a tese do engenheiro Venâncio, idealizador do repovoamento daquelas terras estéreis e marido da personagem central, Clarisse. Tal tese consiste no motivo desencadeador dos principais acontecimentos que compõem a história.

Como uma espécie de câmara que passeia naqueles domínios, o olhar do narrador se detém, a seguir, na cena do café da manhã dos protagonistas, flagrando-lhes a discussão acerca da referida tese, a qual inaugura o segundo e mais importante momento da narrativa. Fica claro aí o choque de opiniões: para o marido, “contente da sua força”, a lei do mais forte é incontestável, querer não é poder; para a mulher, fragilizada em função da pecha de incapacidade que foi imputada a seu sexo, os fracosses um dia poderão se rebelar. Eis a síntese do conflito do conto.

Iniciemos a verificação do modo de construção dos perfis das personagens segundo os binômios anteriormente referidos, os quais são próprios da ideologia patriarcal, instaurada entre nós desde o

início dos tempos: homem X mulher; opressor X oprimida. Enquanto o marido é caracterizado pela mulher (nesse momento, representante do senso-comum) como “o tipo acabado do triunfador” ou pelo narrador “como o homem que era - sereno, confiado, desatento à inútil argumentação que pudesse vir”, a mulher é definida simplesmente como aquela que se cala, apesar da angústia que visivelmente a envolve.

No entanto, esse estado de coisas, aparentemente definido, consiste em uma espécie de falsa pista em relação ao desvendamento do desfecho da narrativa. O estado de inabalabilidade do marido em relação ao modo de pensar da esposa, bem como a inércia desta a despeito do desencantamento no que diz respeito à vida conjugal, serão posteriormente revelados como elementos provisórios.

A discussão acerca da *lei do mais forte*, que se estende por quase toda a narrativa, tem o mérito de ir aos poucos revelando à heroína o verdadeiro perfil do homem com quem é casada, instigando-a a uma tomada de posição.

Como que motivada pelo tema da conversa que mantém com o marido durante o café da manhã, ela entra num processo de reavaliação do casamento, o qual, no fim, parece consistir em uma reflexão acerca da condição feminina na sociedade patriarcal.

O fosso que a separava do marido desde o primeiro dia alargara-se de tal maneira que, sentada na sua frente, era como se toda distância do mundo estivesse agora entre eles. Os oito anos de intimidade que tinham vivido pareceram-lhe oito séculos de humilhação. Oito séculos de palavras vazias, de gestos culpados, de ações degradantes. Noites dormidas juntos, dias passados juntos, o mesmo pão e o mesmo vinho partilhados num convívio para que não encontrava sentido. Como fora possível que confundisse paixão com enleamento, dedicação com renúncia!? (Torga, 1951:91).

Nesse fragmento, através do discurso indireto livre, o narrador focaliza a protagonista em um momento de lucidez em relação ao casamento que vivencia. Trata-se do flagrante do exato instante em que ela percebe, finalmente, o abismo que separa os sentimentos que nutre pelo marido daquele a que suas amigas de colégio se referiam e que as heroínas que povoavam os romances que lia sentiam pelos mocinhos.

O estado de *desespero* da protagonista após a conversa e a retirada do marido aumenta consideravelmente a tensão da narrativa e, de certa forma, antecipa ao leitor o desfecho iminente. Através do recurso do *flash back*, o início da trajetória de ambos é retomada, “o filme se punha a andar ao contrário, e cada imagem a recolher desiludida ao

seu negativo”. Diante da *epopéia do marido* (o jardim erguido no deserto), Clarisse retoma o início de tudo, como que querendo unir as duas pontas de sua história conjugal e deliberar sobre o rumo que daria a ela, após entender “como as coisas se encadeavam no mundo”.

- Vou aceitar o posto do Praia - começara ele, logo depois do casamento.
 - Quê? Queres desterrar-nos?!
 - Quero realizar uma obra que seja a justificação de minha vida. Povoar em cinqüenta anos aquelas léguas de desilusão.
- Olhara-o desamparada (Torga, 1951:93).

O diálogo acima consiste, de certa forma, em uma situação-padrão do casamento burguês calçado na ideologia patriarcal: determinação de um lado, aceitação de outro. O resultado dessa equação, a heroína só agora compreende: “Atrás da inércia, o movimento; atrás do movimento, a significação; atrás da significação, a amargura...”

Historicamente, enquanto o homem herdou de seus antecessores patriarcas o direito de exercer o domínio sobre a mulher, a esta coube o dever de obedecer. Num certo sentido, o que se vislumbra aí é a lei do mais forte, teoricamente aplicável apenas ao mundo animal em função da necessidade de sobrevivência.

Diante dessa perspectiva cultural, tal diálogo é plenamente previsível: à mulher recém-casada, em um contexto tradicional, diante da voz autoritária do marido, resta o silêncio e o desamparo. Não lhe são permitidas nem a vez, nem a voz para a argumentação de defesa.

Maria de Fátima G.M. Tálamo, em sua tese de doutorado *Palavra oculta: as relações da mulher com a linguagem*, discute essa questão com bastante propriedade. Segundo ela, a linguagem não se define como uma instância autônoma. Representa o mundo de forma diferente e não tem significação fora desse mundo. É, na verdade, a determinação de um dos pontos de vista possíveis para a abordagem da realidade. Nesse sentido, a relação da mulher com a linguagem pressupõe o papel e a função que ela exerce na sociedade. No fragmento em questão, o desamparo e o silêncio inferido parecem corresponder ao peso, praticamente nulo, que é dado ao desejo da personagem nos momentos de decisão na vida conjugal.

Noutros momentos da narrativa, a linguagem de que a personagem se vale para expressar seus anseios é marcada pela insegurança e indefinição das reticências, pelo tom cauteloso de quem não aprendeu a impor suas opiniões, pelo medo, enfim. Destacamos abaixo alguns destes momentos:

- (...) É conveniente que haja quem se encarregue de eliminar das espécies os trôpegos e os inválidos ...

- A lei dos fortes!...
- É a vida.
- (...)
- O pior é se os fracos se revoltam...
- Como?
- (...)
- A maneira não importa. Desde que se revoltem...
- (...)
- Não podemos deixar-nos arrastar por sentimentalismos. (...) Vence quem tem de vencer. O mais apto, o mais tenaz, o melhor.
- O melhor...
- Sob o ponto de vista pragmático, o melhor.
- E sob um outro ponto de vista qualquer?...
- Não interessa. Querem-se factos. Além de que são os próprios fracos que se submetem. Resignam-se, evidentemente. Que hão de eles fazer, senão resignar-se!
- Esperam talvez a sua hora... (Torga, 1951:90-2)

O momento de rebeldia da protagonista finalmente se concretiza. No instante mesmo em que ela consegue equacionar a trajetória de seu casamento em termos de movimento e significação (o marido) e inércia e amargura (a mulher), conforme discutimos nas páginas anteriores, ela reage. Substitui a inércia pelo movimento e parte, surpreendendo o marido e o leitor. Este último, embora já esperasse uma reação, não a suspeitava tão forte e definitiva.

A certa altura do conto, o narrador, valendo-se do recurso do discurso indireto livre, tece implicitamente uma espécie de paralelo entre Clarisse e a terra, de tal modo que deixa evidente que a terra desfruta de maior prestígio junto ao engenheiro. Entre o apelo da mulher e a sedução da terra, ele optou pela segunda, tendo em vista considerar que “o grande problema do homem é reencontrar a terra. Refazê-la de sua degradação. Recriá-la.” Ao eleger esta questão como sendo primordial à existência humana, ele minimiza a importância de outras, como aquelas referentes à essência das relações entre os homens, mais especificamente entre o homem e a mulher no casamento.

Visando trazer mais objetividade a esta discussão acerca do modo como as personagens foram construídas, buscamos, com os quadros abaixo, sistematizar os signos que, do ponto de vista da protagonista, a definem em relação ao marido e ao objeto de desejo dele, a terra:

Venâncio	Clarisse
Triunfador	Vencida
Forte	Fraca
Poder	Querer
Inabalabilidade	Insegurança
Racional	Sentimental
Poder fecundante	Deserto
Força semeadora	Aridez

Terra	Clarisse
Prestígio	Desprestígio
Recuperável	Irrecuperável
Rendição	Solidão
Submissão	Insubmissão

O paralelo tecido nestas tabelas apontam para um estado de disforia da personagem Clarisse em relação ao marido e à terra, à qual ele elegeu como elemento através do que pudesse justificar sua existência. O desfecho da narrativa, todavia, sugere uma profunda transformação nesse estado de coisas, exceto no que se refere ao último par do segundo quadro; sua insubmissão não é negada, antes reafirmada.

O ato de partir da protagonista, após ter se conscientizado da precariedade do casamento que vivenciava, muda o perfil de vários desses pares de atributos. Ao invés de se comprazer com os rótulos de vencida, fraca, insegura e sentimental que ela tanto recebia do marido, como se auto-aplicava, mostra-se capaz de ser tão triunfadora, forte e racional quanto ele.

Na verdade, ao não conseguir recompor na areia os passos da mulher, descobrindo-lhe o destino, como fazia com os dos bichos, Venâncio é destronado. É como se ela, com seu ato de liberdade, desmitificasse sua invencibilidade. Se é verdade que vence o mais forte, há que se questionar quem, nesse caso, é o mais forte: ela que partiu, embora tenha permanecido uma incógnita em relação ao sucesso ou ao fracasso de sua empreitada, ou ele que ficou; e ficou, pela primeira vez, sem o domínio da situação.

É, tendo em vista essa trajetória dos protagonistas, que dissemos, no início destas reflexões, que o referido primeiro momento do conto consiste em uma espécie de metáfora da outra metade. Na verdade, trata-se de uma metáfora sim, mas de uma metáfora às avessas. Se o engenheiro é capaz de ler nas marcas da areia o destino dos animais após as vicissitudes noturnas, levando o leitor a crer que seria capaz de ler também o da esposa, já que ela parecia fazer parte do grupo das vidas que pulsavam naquelas terras, das quais ele se declarava dono, não o foi capaz. Se “seu calvário acabara” antes de atingir a meta traçada, ele não o sabe; como também não sabe se “encontrara destreza (...) para seguir sua via sacra”. A ausência de indícios que sugiram a primeira possibilidade, reforça a segunda. O fato é que

a mulher não voltou. A marca de sua fuga, nítida durante toda a manhã, foi se apagando pela tarde adiante. Ao pôr do sol, o vento do mar não deixara o mais leve sinal por onde pudesse ir procurá-la a tenacidade de qualquer esperança (Torga, 1951:96).

Passemos, agora, à segunda leitura que nos propusemos realizar. Trata-se do conto “Colheita” da escritora brasileira Nélide Piñon.

Para sistematizarmos objetivamente nossa análise, é conveniente dividirmos o conto em três seqüências fundamentais, as quais têm como elemento norteador a viagem já referida do protagonista, quando da síntese do enredo: 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 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.

Do mesmo modo como vimos no conto de Torga, “Areia humana”, o que se vislumbra também aqui 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 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, é o 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 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 tocinho 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 em 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, a qual 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, portanto, afirmar-se enquanto mulher-objeto e negar-se enquanto 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: 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 suas 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: 285, grifos nossos)*

Apesar de o conto ser todo narrado em terceira pessoa, por um narrador onisciente que focaliza internamente a protagonista durante toda a narrativa, em nenhum momento anterior, essa sua postura frente à realidade por ela 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.

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 cuspiisse pérolas, cachorros miniaturas e uma grama viçosa, mesmo a pretexto de viver junto com ela as coisas que ele havia vivido sozinho. Pois quanto mais ela adensava 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 os galanteios. (Piñon, 1973:286, 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.

Nesse sentido, o conto pinoniano dialoga com a realidade extra-literária na medida 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.

Isso posto, podemos já pensar em alguns pontos de aproximação ou divergência entre as narrativas em questão. Tanto o conto de Miguel Torga - cujo título "Areia humana" faz referência à diferença essencial existente entre o universo animal e o humano, tidos como iguais pelo protagonista Venâncio -, como o de Nélide Piñon, "Colheita" - referência a certos frutos que a mulher colhe numa espécie de recompensa pela disparidade existente entre seu universo e o masculino -, podem ser tomados como contra-ideológicos. São narrativas que trazem à tona a discussão acerca dos códigos cristalizados pela ideologia patriarcal no que se refere aos papéis atribuídos à mulher ao longo do tempo.

Tanto Miguel Torga quanto Nélide Piñon são escritores confessadamente atentos à realidade que os cercam. O primeiro se assume como "homem de seu tempo", cuja "preocupação básica é incontestável, tal seja, a de encarar a arte como forma de combate e de denúncia dos males da sociedade"

(Maleval, 1983, p. 21). A segunda, a despeito de afirmar ser a ilusão matéria-prima fundamental para a criação, afirma, também, que "quem domina a escritura, quem escreve, domina o poder"⁴.

De fato, segundo Mikhail Bakhtin (1995, p. 41), a palavra, entendida enquanto signo social que funciona como uma espécie de instrumento da consciência, constitui-se num meio capaz de produzir paulatinamente mudanças cumulativas que redundam, ao longo do tempo, em grandes transformações sociais. Em vista disso, a literatura - considerada não como um fim em si mesma, como quer o estruturalismo ortodoxo, mas dentro de uma visão mais íntegra, como a entende Candido (1972), capaz de conciliar a noção de estrutura e função -, pode exercer indiretamente um importante papel em prol da causa da mulher.

Isso equivale a dizer que o modo de construção do feminino na arte literária pode vir a contribuir para a cristalização de uma nova ideologia no que concerne aos papéis culturais que se convencionou como sendo da mulher.

Ao tomarmos como parâmetro as narrativas estudadas, vemos que ambos os escritores parecem pressupor esta constatação na arte que engendram. No entanto, visando, talvez, atingir a mesma meta no que se refere à questão da emancipação feminina, eles pensaram a trajetória de suas personagens de maneira fundamentalmente oposta: enquanto Torga faz Clarisse partir numa forma de romper com a opressão ideológica que a circundava, Piñon faz a mulher permanecer e assumir a própria história, revestindo-a de uma nova roupagem. Eis a diferença essencial entre as duas narrativas.

Tal diferença talvez se deva às transformações em relação à realidade social feminina acarretadas ao longo dos vinte e dois anos que separam uma narrativa da outra, mas deve-se principalmente aos pontos de vista masculino e feminino a partir dos quais cada uma é construída. O fato de a escritora ter feito sua criatura trilhar um caminho inverso ao convencional parece sintomático: trata-se de sugerir que a realização feminina não está necessariamente em transpor os limites da casa e conquistar o espaço externo, originariamente de domínio masculino. Nélide, na verdade, faz uma releitura eufórica da mulher inserida no ambiente doméstico, mostrando que o fato de ela não poder, ou não querer, partilhar da vida pública junto aos integrantes do sexo masculino, não a torna menos capaz, menos

⁴ "Nélide Piñon. Na força da linguagem, a força do destino". Entrevista a Maria Angélica de Carvalho. Rio de Janeiro, O Globo, 4/4/78.

importante ou menos interessante. Tampouco a condena ao silêncio e à submissão.

Referências bibliográficas

- Bakhtin, M. *Marxismo e teoria da linguagem*. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 1995. 196 p.
- Boletim Cultural. *Miguel Torga*. VI Série, N. 10. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, maio de 1988.
- 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. *Ciência e Cultura*, 24:803-809, 1972.
- Candido, A. *Literatura e sociedade*. 7.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985. 193 p.
- Carvalho, M.A. Nélida Piñon: na força da linguagem, a força do destino. *O globo*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1978.
- Coelho, N.N. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993. 333 p.
- Coelho, N.N.; Lajolo, M.; Medina, C.; Bella, J.; Laurito, I.; Prado, A.; Ladeira, J.G.; Pallottini, R.; Tavares, Z.R.; Hilst, H. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD; Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989. 160p.
- Cunha, F. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970. 156 p.
- Funk, S.B. (Org). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Edeme, 1994. 470 p.
- Helena, L.A. A literatura segundo Lispector. In: Queiroz, V. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 25-42.
- Maleval, M.A.T. Miguel Torga e o Néo-Realismo. *Boletim informativo*, Centro de Estudos Portugueses. 2ª Série, Ano 9, N. 11. Universidade de São Paulo: jan.-jul. 1993.
- Marinho, B. Ilusão, matéria prima fundamental. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 mar. 1991. Cultura, p. 1-3.
- Pinõn, N. Colheita. In: Bosi, A. (Org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- Queiroz, V. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: Eduff, 1997. 166p.
- Reis, C. *Construção da leitura: ensaios de metodologia e de crítica literária*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982.
- Sant'Anna, A.R. de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1974. 214 p.
- Simões, C. Entrevista com Nélida Piñon. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 set. 1989. Suplemento Literário, p. 8-10.
- Tálamo, M.F.G.M. *Palavra oculta: as relações da mulher com a linguagem*. São Paulo, 1990. (Doctoral Thesis in Linguistic) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade Estadual de São Paulo.
- Torga, M. *Areia humana*. In: *Pedras lavradas*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1951.
- Xavier, E. (Org). *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. 149 p.

Received on August 26, 1998.

Accepted on February 22, 1999.