

Δ representação da mulher na narrativa de Nélide Piñon

Lúcia Osana Zolin¹

A obra de Nélide 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.

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 Nélide 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

¹ Profª Drª do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá.

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 como 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 Nélide 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.

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 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 cercar 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 de sua prosa de ficção: o tema da errância e fundação. Trata-se de tematizar a necessidade humana de fundar novos reinos, como 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 perderam 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 prota-

gonista 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 construir 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.

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)

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 inaugurar 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. O que Nélida Piñon propõe, na verdade, em *A casa da paixão*, por meio da trajetória desse casal de amantes, 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 ou-

tro: ele abre mão dos preceitos patriarcais, que relegam a mulher à passividade e lhe impõem 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, Nélide 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)

Em narrativas como “Colheita”, “Ave do Paraíso”, “Luz”, entre outras, é retomada a discussão acerca da condição feminina na sociedade patriarcal. 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.

Se num primeiro momento da narrativa, o leitor depara-se com uma clara manifestação da tradição patriarcal, em que 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, o desfecho aponta para uma reavaliação dos valores embutidos nesses gestos.

Apesar de a protagonista demonstrar, durante a ausência do marido, amá-lo incondicionalmente, criando no leitor a expectativa de um desfecho, também, condizente com os pressupostos da ideologia veiculada pelo patriarcalismo, com o regresso dele, ela quebra tal expectativa, rejeitando valorizar-lhe as experiências.

Neste momento da narrativa, ao dizer “se faziam sim preparativos de festa”, certamente o narrador não está se referindo à festa inferida pelo leitor, de alegria em função do retorno do homem amado, mas a uma festa diferente, uma festa que consiste na afirmação da protagonista como 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 construía em torno de si.

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 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.

A atitude do marido diante do comportamento inusitado da esposa também surpreende: 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 narra-

tiva de Nélide 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 como veículo destes conceitos, exigindo do leitor um maior esforço 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 proveniente 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. Trata-se de uma paródia da ópera do mesmo nome do italiano Giuseppe Verdi, em que Nélide, de certa forma, atenua o tom subversivo, em termos de técnicas de construção do texto, caracterizador das obras publicadas até então, cujo apogeu está em *Tebas do meu coração*. 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 exhibir 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 em que 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.

No que se refere à condição feminina, 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 através 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 gran-

de 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 (1993, p. 128),

Leonora sabe-se bonita e enfeitiza 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.

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 é observada: 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 discus-

sões 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.

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 os conflitos existenciais, em face dos problemas da realidade extraliterária. O conto que abre a coletânea já sugere, segundo alguns críticos, 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 em um 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 faz 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.

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, como sua mulher, pertence só a ele, nem mesmo a ela própria. Ela pôde suportar inúmeros gestos de subjugação em função de sua condição de mulher “do lar”, mas aceitar que não era dona, sequer, de seu 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, proclama sua liberdade e poder de dominação sobre si e seu desejo.

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 nascimento, quando se constatou tratar-se de uma menina. Apesar da ousadia do delírio que permitiu à narradora-protagonista ser ela mesma por um fugaz momento, ela assume, como dissemos, essa linguagem social, introjetando em si os termos de sua opressão.

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.

Nesse sentido, em “I love my husband”, a linguagem patriarcal do senso-comum, no que se refere à discriminação social da mulher, é questionada, 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 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.

Quanto ao último romance de Nélide 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 vem 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 reali-

dade”. (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 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.

Antes, porém, de publicar em 1987 *A doce canção de Caetana*, Nélide Piñon publica, em 1984, *A república dos sonhos*. Parece ser nesse trabalho que a escritora realiza plenamente as diretrizes da segunda fase de sua carreira, a qual consagra sua maturidade de ficcionista e em que o modo de construção da personagem feminina dialoga mais intimamente com as discussões empreendidas pelos

segmentos feministas acerca do modo de a mulher estar no mundo. Para o crítico Deonísio da Silva, Nélida, neste romance, 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 presentisse 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 consequência, 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. 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”.

Decidida a exercer plenamente seu papel social, explorado com maestria ao tecer essa belíssima obra, Piñon aborda desde questões políticas e sociais aos mistérios da alma. Dentre tais assuntos, o modo como engendra e discute o universo feminino merece destaque.

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, Nélide Piñon, num certo sentido, narra também a história da emancipação feminina. Tal história, embora não seja explicitamente declarada, aparece diluída ao longo do romance, em que estão retratadas 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.

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. A análise da evolução de suas trajetórias, segundo uma ordem cronológica, leva-nos a reconhecer, no conjunto, a mesma lógica que marcou a trajetória das conquistas sociais da mulher no século passado, 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 “havam-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 da problemática feminina, tão contemporânea 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 Madrugada, 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 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 em relação à “inutilidade de competir com as vozes naturais”. (RS, p. 14-15) 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.

Esta decisão de Eulália, configurada como uma espécie de grito de independência, irônico por se realizar através da morte, 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, contemplan-

do a diferença, ela o é de acordo com códigos preestabelecidos 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 essa personagem fazendo com que ela opte pela morte como reação à coerção das ideologias vigentes, Nélide Piñon desencadeia em *A república dos sonhos*, um processo de atos narrativos, continuados pelas outras personagens femininas do romance que compõem as gerações seguintes. Isso 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, p. 673), 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 re-

forçam comportamentos psiquicamente introjetados e papéis socialmente legitimados.

Se a morte e a loucura, nesses 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 consequência 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. Seu suicídio vem coroar, como uma última manifestação, o final da longa e árdua batalha, que sucedeu sua expulsão da casa paterna, 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 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, p. 673), 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 significativa 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.

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 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, esse 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 disso, 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.

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.

Nessa etapa, 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 mulher 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.

Segundo essa linha evolutiva, pode-se ler o modo de construção desse trio de personagens femininas como sendo capaz de 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. 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: 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 foca-

lizam 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 Nélide 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.

Referências Bibliográficas

CARVALHO, L. M. Viagem à república dos sonhos. **Leia**, v. 7, n. 73, nov. 1984, p. 22-23.

COELHO, N. N. O universo de Nélide Piñon. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 abr. 1973. Suplemento Literário, p. 2.

MARINHO, B. Ilusão, matéria-prima fundamental. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 mar. 1991. Cultura, p. 1-3.

MONIZ, N. O. **As viagens de Nélide, a escritora**. Campinas: UNICAMP, 1993.

PIÑON, N. **Guia-mapa de Gabriel Arcanjo**. Rio de Janeiro: G. R. D., 1961.

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

_____. **Sala de armas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

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

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

_____. **A república dos sonhos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

_____. **Um escritor na biblioteca**: Nélide Piñon. Curitiba: BPP, SECE, 1986.

_____. **A casa da paixão**. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. **O calor das coisas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

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

_____. **Programa Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 4 fev. de 1997b. (Programa de TV)

_____. **Tempo de frutas**. Rio de Janeiro: Record, 1997c.

PROENÇA FILHO, D. A inquieta ficção de uma mulher cidadã e escritora. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 set. 1998. Ilustrada, p.4.

SCHMIDT, R. T. **A transgressão da margem e o destino de Celeste**. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 7, 1997, Niterói. **Anais...** Niterói: UFF, 1999, p. 672-82.

TEIXEIRA, V. R. Texto, contexto e pretexto na obra de Nélide Piñon. **Letras de Hoje**, v. 30, 1995, p. 109-117.

ZOLIN, L. O. **Desconstruindo a opressão**. A imagem feminina em A república dos sonhos, de Nélide Piñon. Maringá: Eduem, 2003.