

Imagens em ruínas, identidades reinventadas: uma leitura de “Colheita”, de Nélide Piñon

Terezinha Taborda Moreira*

RESUMO

Este estudo analisa o conto “Colheita”, de Nélide Piñon, focando a perspectiva de gênero a partir da qual as personagens homem e mulher são construídas. Intenciona verificar como a autora trabalha temas inerentes ao universo feminino e ao masculino por meio de personagens que transgridem as normas de gênero socialmente estabelecidas para transformar e reconstruir suas identidades.

Palavras-chave: Nélide Piñon. Gênero. Escrita literária. Fotografia.

O conto “Colheita”, de Nélide Piñon, publicado na coletânea **Sala de armas** (1973), põe em cena a descoberta de um universo comum ao homem e à mulher, através da ruptura com os papéis sociais a eles impostos. Suas personagens, um homem e uma mulher, assumem inicialmente seus papéis para depois, juntos, transgredirem a norma social que lhes dita o comportamento. Essa transgressão resulta de um movimento da personagem mulher que, ao longo da narrativa, torna-se um sujeito feminino consciente e independente, que reflete e reage à sociedade patriarcal em que vive, na qual se inclui o marido. Sem nome e, portanto, sem identidade própria, essas personagens vão representar qualquer homem e qualquer mulher que com elas se identifiquem, pois a voz que guia a narrativa fala para além da distinção criada cultural e socialmente.

O conto narra a história de um casal que vive em uma aldeia. A certa altura, o marido deixa a mulher, sob o pretexto de que precisava ausentar-se, viajar sozinho para conhecer a vastidão do mundo e “para a amar melhor”:

Até que ele decidiu partir. Competiam-lhe andanças, traçar as linhas finais de um mapa cuja composição havia se iniciado e ele sabia hesitante. Explicou à mulher que para a amar melhor não dispensava o mundo, a transgressão das leis, os distúrbios dos

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas.

pássaros migratórios. Ao contrário, as criaturas lhe pareciam em suas peregrinações simples peças aladas cercando alturas raras. (PIÑON, 1973. p. 173).

À saída do marido, a mulher, que o amava, tranca-se em casa, conformada com a situação. Porém, seu sentimento de conformação dura um breve período de tempo. Livre da onipresença do marido, ela inicia um processo de introspecção e reflexão a partir da rotina dos afazeres domésticos, aparentemente banais e corriqueiros. Por meio desse processo, acaba atingindo uma consciência profunda de sua situação como mulher e de si mesma. Consequentemente, adquire um conhecimento de mundo muito mais intenso do que o do marido, que exilara-se do lar e da casa também em busca de si mesmo.

A sociedade destina papéis diferenciados ao homem e à mulher, de acordo com o sistema de valores nela predominantes. Em sociedades matriarcais, mais remotas e predominantemente agrícolas, as mulheres são consideradas como base da organização social e política, recaindo sobre elas a autoridade e cabendo ao homem uma posição secundária. Já as sociedades patriarcais compreendem um regime social em que a autoridade preponderante é exercida pelo homem – o pai. Resumindo toda a instituição social, o patriarcalismo define a mulher como a sua parcela submissa, dependente porque frágil, ou seja, dotada de qualidades e sentimentos culturalmente atribuídos ao feminino e traduzidas tradicionalmente como carinho, compreensão, dedicação ao lar e à família, intuição, etc. Contrário à mulher, ao homem são atribuídas qualidades viris, traduzidas tradicionalmente como coragem, força e vigor sexual.

Essa organização patriarcal da sociedade será questionada, sobretudo, por estudos de gênero iniciados a partir das lutas feministas. Esses estudos serão amplamente abordados por teóricas como Gayle Rubin em **The traffic in women**. Notes on the “political economy” of sex (1975), na qual a autora sugere a diferenciação entre sexo (sex) e gênero (gender), sistema binário que se tornou pilar das teorias feministas. A autora propõe a relação sexo/gênero a partir da noção de sistema, no qual o gênero passa a ser entendido como construção, isto é, como um dado culturalmente adquirido que acompanha as mudanças da própria cultura, e não como uma identidade primordial absoluta decorrente do sexo, que se imprime no sujeito desde seu nascimento. Além dela, Judith Butler, em **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade (2003), propõe a desmontagem do modelo binário sexo/gênero defendendo a premissa de que não é só o gênero que é fruto dos processos sócio-histórico-culturais. Para ela, o sexo também o é, uma vez que sua

existência biológica ganha significados culturais e, “nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino”. (BUTLER, 2003, p. 26). A partir desse novo ideário, as lutas feministas se responsabilizam por transformar as relações homem-mulher nos âmbitos sociais e culturais, assegurando, desse modo, um novo espaço de atuação para as mulheres. Parece ser esse ideário que inspira Nélide Piñon não somente na escrita do conto “Colheita”, mas também em toda a sua obra.

Na narrativa de Nélide Piñon, as personagens encontram-se presas à ideologia patriarcal da aldeia onde viviam, a cujos moradores tinham que dar satisfações sobre seu comportamento, uma vez que ela representa a sociedade na qual estão inseridas. Nela o casal obedece às regras pré-estabelecidas e representa os papéis convencionais de homem e mulher, vivendo em acordo com eles. O homem desempenha sua função de autoridade máxima e fonte de sustento do lar e a mulher tem a vida governada pelo marido, pertence a ele como um objeto.

Porém, há, na relação do casal, uma cumplicidade que os distingue dos outros moradores da aldeia e que parece traduzir-se pelo amor profundo que nutrem um pelo outro e que os faz dedicarem-se um ao outro:

A aldeia rejeitava o proceder de quem habita terras raras. Pareciam os dois soldados de uma fronteira estrangeira, para se transitar por eles, além do cheiro de carne amorosa, exigiam eles passaporte, depoimentos ideológicos. Eles se preocupavam apenas com o fundo da terra, que é o nosso interior, ela também completou seu pensamento. Inspirava-lhes o sentimento a conspiração das raízes que a própria árvore, atraída pelo sol e exposta à terra, não podia alcançar, embora se soubesse nelas. (PIÑON, 1973, p. 172).

Assim, ao abandonar a mulher por tempo indefinido e deixá-la sem amparo, o homem transgredir as regras sociais que ele deveria representar e seguir. Por isso é considerado rebelde, como se não fizesse mais parte daquela sociedade: “Em toda aldeia a atitude do homem representou uma rebelião a se temer. Seu nome procuravam banir de qualquer conversa.” (PIÑON, 1973, p. 173). Por outro lado, a mulher, mesmo aceitando, ainda que contra sua vontade, a partida do marido, torna-se, aos olhos da sociedade, desimpedida e, por isso mesmo, um objeto sem dono a ser conquistado:

Esforçavam-se em demolir o rosto livre e sempre que passavam pela casa da mulher faziam de conta que jamais ela pertencera a ele. Enviavam-lhe presentes, pedaços de tocinho, cestas de pêra, e

poesias esparsas. Para que ela interpretasse através daqueles recursos o quanto a consideravam disponível, sem marca de boi e as iniciais do homem em sua pele. (PIÑON, 1973, p. 173).

Quando o homem se ausenta, os outros homens da aldeia expressam sua intenção de ocupar seu posto na casa, passando a objetificá-la. Aparentemente, há aceitação e submissão da mulher aos padrões patriarcais. Porém, suas atitudes revelam a rebeldia com que ela reage à condição de subjugada à sociedade e ao marido. Assim, se, por um lado, ela mostra-se fiel ao homem quando permite apenas que parentes entrem na casa para lhe ajudar e certificarem-se de que ela estava vivendo conforme as regras patriarcais, por outro lado, ela usa essa submissão para impor-se à sociedade quando tranca-se dentro de casa e restringe a presença dessa mesma sociedade em sua vida privada:

A mulher raramente admitia uma presença em sua casa. Os presentes entravam pela janela da frente, sempre aberta para que o sol testemunhasse a sua própria vida, mas abandonavam a casa pela porta dos fundos, todos aparentemente intocáveis. A aldeia ia lá para inspecionar os objetos que de algum modo a presenciaram e eles não, pois dificilmente aceitavam a rigidez dos costumes. Às vezes ela se socorria de um parente, para as compras indispensáveis. Deixavam eles então os pedidos aos seus pés, e na rápida passagem pelo interior da casa procuravam a tudo investigar. De certo modo ela consentia para que vissem o homem ainda imperar nas coisas sagradas daquela casa. (PIÑON, 1973, p. 174).

Assim, na narrativa de Nélide Pinõn, em contraposição à situação inicial, imposta, da mulher prisioneira da casa e do homem a quem compete andanças, encontraremos uma situação final, opcional, da mulher que escolhe a casa e do homem que, ao retornar, descobre a si mesmo quando se procura dentro de seu próprio universo, que é também o dela: a casa.

Espaço mítico, a casa significa a voz compartilhada, o mundo compartilhado num estado de superação das diferenças estabelecidas culturalmente. Para as personagens, a casa se torna o centro do mundo. Como a cidade, a casa é a imagem do universo, caso em que remete à sedentarização e à conseqüente estabilidade que dela decorre. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1988) lembram que a casa pode significar o ser interior, ou ainda, simbolizar o feminino, com um duplo aspecto de proteção e de limite.

Em seu sentido de interioridade, a casa descrita por Nélide Piñon na narrativa identifica-se com a protagonista. Ela é, então, apresentada em estado de evolução de uma situação de fechamento total para uma outra situação de abertura. Balizando a passagem de uma situação à outra aparece um elemento catalisador: o retrato do homem, que permanece na casa quando de sua ausência.

A partida do homem provoca, na mulher, uma mudança de comportamento. Ao invés de esperar simplesmente pelo seu retorno, ela começa a se posicionar dentro da casa. De passiva que é ela se torna uma mulher ativa, e uma atitude que marca esta mudança de estado é a eliminação do retrato do homem.

Cabe fazer, aqui, algumas considerações sobre esse elemento catalisador em que se constitui o retrato. “O que a fotografia transmite?”, pergunta-se Roland Barthes (1982). E ele mesmo responde: “Por definição, a própria cena, o real literal (...)” (BARTHES, 1982, p. 14). E prossegue: “Evidentemente que a imagem não é real; mas ela é pelo menos o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, perante o senso comum define a fotografia.” (BARTHES, 1982, p. 14).

De acordo com Barthes, de todas as estruturas de informação, a fotografia seria a única a ser exclusivamente constituída e ocupada por uma mensagem denotada, que absorveria completamente o ser. Nesse caso, poder-se-ia pensar nela como uma cópia fiel da realidade. Mas essa impressão não é verdadeira, pois o jogo de luz, o enquadramento, a estatura do indivíduo podem ser alterados pelo ângulo da tomada da câmara. Vê-se que ela recria e transforma a realidade segundo a concepção de quem a produz. Há, na fotografia, uma simulação da realidade que cria um efeito de verdade.

A perspectiva das mudanças que se podem operar no objeto pelo ângulo da câmara introduz a conotação, que pode ser induzida de certos fenômenos que se passam ao nível da produção e da recepção da mensagem.

Definindo a conotação fotográfica, Barthes afirma que ela é a imposição de um segundo sentido à mensagem fotográfica propriamente dita, uma “codificação do análogo fotográfico” (BARTHES, 1982, p. 17) que pode ser observado no que ele chama de processos de conotação. São eles: trucagem, pose, objetos, estetismo e sintaxe. Nos três primeiros processos, a conotação pode ser produzida por uma modificação do próprio real, isto é, da mensagem denotada. No caso da pose, o próprio sujeito prepara a leitura dos significados de conotação: “A fotografia só é evidentemente significante porque existe uma reserva de atitudes estereotipadas que constituem elementos já feitos de significação.” (BARTHES, 1982, p. 18).

Assim, o leitor recebe como uma simples denotação uma estrutura que é denotada-conotada. O código de conotação não é natural nem artificial, mas histórico, ou cultural, e a relação entre significante e significado – a significação – permanece no nível histórico: ela é sempre elaborada por uma sociedade e uma história definidas. E a leitura da fotografia é, pois, sempre histórica: ela depende do “saber” do leitor.

Ainda na esteira de Barthes, “a fotografia começou historicamente como uma arte da pessoa: de sua identificação, de seu caráter civil, do que se poderia chamar, em todos os sentidos da expressão, o *quanto-a-si* do corpo”. (BARTHES, 1984, p. 119). Sendo assim, a pose ode assumir uma concretude “natural” que se aproxima da objetividade inicialmente proposta para a fotografia. Porém, se a fotografia é tomada como a representação da identidade de uma pessoa, de seu caráter civil, de seu corpo, a pose atenderá a uma função de representar uma pessoa histórica e cultural, ou seja, inserida num contexto. Além disso, ela será capaz de dizer algo da história da pessoa que representa.

E a que serve a pose?

Discutindo a questão da fotografia, Nelson Brissac Peixoto tece considerações acerca de seu duplo aspecto: ela tanto serve à conservação quanto à destruição. Na conservação, a fotografia se apresenta como um meio de preservar a imagem daquilo que está em vias de desaparecer; na destruição, a fotografia implica em transformar uma pessoa num objeto que se pode simbolicamente possuir, esvaziando-a, assim, de toda a vida. No primeiro caso, a fotografia é indício de uma presença que, porém, já não é mais presente. Uma observação importante do autor é que “toda imagem – de um acontecimento que nos seja importante ou de um ente querido – é, necessariamente, o retrato de algo que passou. No instante mesmo que é tirado, já virou passado.” (PEIXOTO, 1990, p. 474).

Nessa linha de análise, a pose pode servir ao resgate de uma presença e à garantia de permanência de uma pessoa, na medida em que ela assume o papel de testemunho de sua passagem por um determinado local. Ainda, a pose tanto pode servir a este registro de presença quanto possibilitar o reconhecimento da pessoa enquanto referência dela própria. Por outro lado, ela pode, também, funcionar como indício de algo que, pela ausência, já é da ordem do passado. Tanto num aspecto quanto no outro, ela vai remeter à história da pessoa que representa.

Na narrativa de Nélide Piñon, o retrato pode ser visto, simultaneamente, como a garantia da permanência do homem na casa depois que ele se vai, quanto do fato de que ele não está mais presente na vida da mulher. Tendo estado ele na casa, o retrato serviria ao resgate de sua presença, uma vez que estaria registrando a

sua estadia nela. Mas também registraria, simultaneamente, o passado em que o homem se torna quando abandona a mulher.

Representante da presença do homem ausente, a eliminação do retrato, pela mulher, significa a eliminação da presença do próprio homem na casa:

Durante a noite, confiando nas sombras, retirou o retrato e o jogou rudemente sobre o armário. Pôde descansar após a atitude assumida. Acreditou deste modo poder provar aos inimigos que ele habitava seu corpo independente da homenagem. (PIÑON, 1973, p. 175).

Ao dispensar o retrato a mulher se torna livre, pois faz prevalecer sua voz à voz social dentre de sua casa. Ao comportamento “de potro” que adota o homem e “os de sua raça”, ela questiona: “porque você precisou da sua rebeldia, eu vivo só, não sei se a guerra tragou você, não sei sequer se devo comemorar sua morte com o sacrifício da minha vida.” (PIÑON, 1973, p. 175). E recusa-se a cumprir o destino que a sociedade lhe reserva, como mulher, de permanecer numa espera passiva que apenas poderia ser interrompida pelo retorno do homem:

Recordava a fala do homem em seus momentos de tensão. Seu rosto então igualava-se à pedra, vigoroso, uma saliência em que se inscreveria uma sentença, para permanecer. Não sabia quem entre os dois era mais sensível à violência. Ele que se havia ido, ela que tivera que ficar. Só com os anos foi compreendendo que se ele ainda vivia tardava a regressar. Mas, se morrera, ela dependia de algum sinal para providenciar seu fim. E repetia temerosa e exaltada: algum sinal para providenciar meu fim. A morte era uma vertente exagerada, pensou ela olhando o pálido brilho das unhas, as cortinas limpas, e começou a sentir que unicamente conservando a vida homenagearia aquele amor mais pungente que búfalo, carne final da sua espécie, embora tivesse conhecido a coroa quando das planícies. (PIÑON, 1973, p. 175).

A referência ao comportamento de potro do homem remete à simbolização da impetuosidade do desejo masculino, da juventude com tudo o que ela contém de ardor, de potência instintiva. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, a palavra potro chega mesmo a assumir uma significação erótica, revestindo-se da mesma ambiguidade que tem a palavra cavalgar, ou montar. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 206).

Esta simbolização explica a partida do homem e, neste caso, a sua ausência aponta para a contraposição à sedentarização que a casa/mulher encerra em seu duplo aspecto de proteção e limite. Assim, sair da casa equivale a romper limites, superar obstáculos e, à maneira de um ritual de iniciação, ser levado a um crescimento que somente se irá efetuar através das andanças, da exploração de outras fronteiras.

Dado importante para essa iniciação é a educação, que leva o herói a ausentar-se do lar por um período mais ou menos longo em busca de sua maturação. A partida e, posteriormente, o regresso representam um percurso que pode ser sintetizado na fórmula do rito separação – iniciação – retorno.

Assim, separando-se da mulher, o homem inicia suas façanhas, realizando proezas que o conduzem a uma aventura circular que culmina com o seu regresso à casa. Aqui, novamente, a figura arquetípica do cavalo se anuncia. Sendo portador da morte e da vida a um só tempo; ligado, por sua origem ctoniana, ao fogo destruidor e triunfador, como também à água, nutriente e asfixiante, o cavalo/homem realiza a circularidade do percurso que leva à maturação: abandona suas sombrias origens para elevar-se aos céus em plena luz: cessa de ser ctoniano para ser solar, atingindo a esfera dos heróis – vale dizer, cumpre o papel que a sociedade destina ao homem.

A essa altura, a consciência de si mesma que a mulher adquire é tão forte que, ao retorno do homem, ela faz-lhe ver que seu sofrimento/amadurecimento fora tão intenso que até o retrato – código social conotado, representante da figura do homem da/na casa, sucumbiu à sua transformação:

E ela, não deixando ele contar o que fora o registro da sua vida, ia substituindo com palavras dela então 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, conhecido mulheres e homens, e entre eles se perdendo pois quem sabe não seria de sua vocação reconhecer pelo amor as criaturas. 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 inventara 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, cuidara então em admitir unicamente os de seu sangue sob condição da rápida permanência, o tempo suficiente para que eles vissem que apesar da distância do homem ela tudo fazia para homenageá-lo, alguns da aldeia porém, que ele soubesse agora, teimaram em lhe fazer regalos, que, se antes a irritavam, terminaram por agradá-la. (...)

E tanto ela ia relatando os longos anos de sua espera, um cotidiano que em sua boca alcançava vigor, que temia ele interromper um só momento o que ela projetava dentro da casa como se cuspiisse pérolas, cachorros miniaturas, e uma grama viçosa, mesmo a pretexto de viver junto com ela as coisas que ele havia vivido sozinho. Pois quanto mais ela adensava a narrativa, mais ele sentia que além de a ter ferido com o seu profundo conhecimento da terra, o seu profundo conhecimento da terra afinal não significava nada. Ela era mais capaz do que ele de atingir a intensidade, e muito mais sensível porque viveu entre grades, mais voluntariosa por ter resistido com bravura os galanteios. A fê que ele com neutralidade dispensara ao mundo a ponto de ser incapaz de recolher de volta para seu corpo o que deixara tombar indolente, ela soubera fazer crescer, e concentrara no domínio da sua vida as suas razões mais intensas. (PIÑON, 1973, p. 177).

Já o homem, inteiramente investido em seu papel social, não vendo na casa o seu “*analogon* perfeito”, também não se vê fisicamente nela. Quando começa a procurar o retrato, ele procura a si mesmo na casa: “E procurando ele pensava onde teria estado quando ali não estava, ao menos visivelmente pela casa”. (PIÑON, 1973, p. 176).

Ao encontrar o retrato, o homem está calado frente a uma nova voz que vai esconder o seu rosto “entre cacos de vidro, quem sabe tormentos e outras feridas mais”. (PIÑON, 1973, p. 176). Ouvindo essa nova voz, o homem não se reconhece mais no retrato, rasga-o e joga-o no lixo. O retrato que ele rasga é o retrato dele quando partiu em busca de um universo instituído e constituído pela sociedade patriarcal. Quando retorna e encontra o universo que a mulher lhe apresenta, ele também elimina sua passagem anterior pela casa, anula o registro de sua presença nela rasgando o testemunho do que ele fora – o retrato – e adota, afinal, o novo mundo que, agora, será também o seu:

Seguramente ele não lhe apresentava a mesma dignidade, sequer soubera conquistar seu quinhão na terra. Nada fizera senão andar e pensar que aprendeu verdades diante das quais a mulher haveria de capitular. No entanto, ela confessando a jornada dos legumes, a confecção misteriosa de uma sopa, selava sobre ele um penoso silêncio. A vergonha de ter composto uma falsa história o abatia. Sem dúvida estivera ali com a mulher todo o tempo, jamais abandonara a casa, a aldeia, o torpor a que o destinaram desde o nascimento, e cujos limites ele altivo pensou ter rompido. (PIÑON, 1973, p. 178).

Elemento simbólico no conto, o retrato é a marca de uma norma social culturalmente elaborada e definida: a mulher é prisioneira da casa e deve viver acorrentada a uma culpa atávica que leva à obediência e ao cumprimento de um papel imposto, de um destino que é traçado à revelia dela; o homem é o senhor da casa, e a mulher é uma construção do seu desejo. Mais do que a presença do homem na casa, o retrato presentifica essa norma.

A mulher, quando guarda o retrato, jamais deixando “faltar uma flor diariamente renovada” (PIÑON, 1973, p. 174) próxima a ele, guarda essa norma. E o homem que, ao retornar à casa, procura por ele, procura por essa norma. Para ambos ela é, num primeiro momento, uma referência deles próprios, investidos que estão em seus papéis sociais.

As atitudes da mulher e do homem de eliminar o retrato significam a transgressão dessa norma através de um processo de transformação em que ambos vão transcender uma ideologia e instaurar uma outra, assumindo novos papéis:

Ele jogou o retrato picado no lixo e seu gesto não sofreu ainda desta vez advertência. Os atos favoreciam a claridade e, para não esgotar as tarefas a que pretendia dedicar-se, ele foi arrumando a casa, passou pano molhado nos armários, fingindo ouvi-la ia esquecendo a terra no arrebato da limpeza. E, quando a cozinha se apresentou imaculada, ele recomeçou tudo de novo, então descascando frutas para a compota enquanto ela lhe fornecia histórias indispensáveis ao mundo que precisaria apreender uma vez que a ele pretendia dedicar-se para sempre. Mas de tal modo agora arrebatava-se que parecia distraído, como pudesse dispensar as palavras encantadas da mulher para adotar afinal o seu universo. (PIÑON, 1973, p. 178).

Assim, se num primeiro momento da narrativa a tradição patriarcal assoma como reguladora do comportamento do casal, demarcando a condição do homem

como sujeito educado para se lançar ao mundo e transpor as fronteiras do lar e a condição da mulher como sujeito ao qual se reserva o espaço doméstico, o desfecho do conto propõe uma reavaliação dos valores embutidos nessa ideologia. Quando, no regresso do marido, a mulher recusa-se a ouvir a narrativa de suas andanças para assumir a voz e narrar as suas próprias aventuras domésticas, ela desconstrói a identidade submissa que incorporara da sociedade.

Aparentemente, o regresso do marido, livre de culpas, faz com que ela reavalie sua trajetória no espaço da casa durante a ausência masculina. O espaço da casa, que também coincide com o espaço historicamente destinado à mulher, será agora, também, o espaço de ressignificação das identidades feminina e masculina, numa nítida inversão de valores na qual o feminino é exaltado e o masculino se apresenta em processo de reconstrução.

Abstract

This study examines the short story “Colheita” by Nelida Piñon, focusing on the gender perspective from which the male and female characters are built. Intends to verify how the author works themes inherent to the female and male universe through characters who transgress gender norms socially established to transform and reconstruct their identities.

Keywords: Nélide Piñon. Gender. Literary writing. Photography.

Referências

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1982.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Julio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

PEIXOTO, Nelson Brissac. As imagens e o outro. In.: NOVAES, Adauto (Org.) **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras. Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

PIÑON, N. Colheita. In: PIÑON, N. (Ed.). **Sala de armas**. São Paulo: Círculo do livro, 1973. p. 172-179.

RUBIN, Gayle. The traffic in women. Notes on the “political economy” of sex. In: REITER, Rayna (ed.) **Toward an Anthropology of women**. New York: Monthly Review Press, 1975. p. 157-210.