

A SEREIA QUE SE FEZ ULISSES:

Inversão e agência feminina em Nélida Piñon

THE ULISSES SIREN:

Inversion and female agency in Nélida Piñon



Revista dos Cursos de Letras e do Programa
de Pós-graduação em Letras – Unifap

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submissão do trabalho: 22/12/2025

Aprovação do trabalho: 15/09/2026

Publicação do trabalho: 13/10/2026

Lucas Matheus da Silva de Carvalho  
lucas.matheus.silva@uel.br

Universidade Estadual de Londrina

Evilásio Paulo Novais Junior  
evilasiojunior98@hotmail.com

Universidade Estadual de Maringá

Bárbara Roberta Almeida Trevisan  
barbara.trevisan@uel.br

Universidade Estadual de Londrina

COMO CITAR

DA SILVA DE CARVALHO, Lucas Matheus; ALMEIDA TREVISAN, Bárbara Roberta; NOVAIS JUNIOR, Evilásio Paulo. A SEREIA QUE SE FEZ ULISSES: Inversão e agência feminina em Nélida Piñon. Revista Letras Escreve, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 38–48, 2026. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/letrasescreve/article/view/1280>.

Resumo

O presente trabalho analisa as estratégias de desestabilização das normas de gênero no conto “A Sereia Ulisses” (2012), de Nélida Piñon. O estudo examina o modo como a protagonista é construída no enredo e como suas interações com as demais personagens subvertem expectativas sociais. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica e interpretativa, fundamentada na leitura imanente do texto literário e no diálogo com a fortuna crítica. O referencial teórico articula os conceitos de performatividade de gênero, de Judith Butler (2018), e de violência simbólica, de Pierre Bourdieu (1999). A relevância da investigação reside na discussão crítica sobre a posição social da mulher e a representação literária de resistência. A contribuição central do estudo é demonstrar que a personagem P.N. atua como um agente catalisador que expõe a fragilidade e a artificialidade das masculinidades hegemônicas, dismantelando-as por meio de atos corporais e simbólicos. Conclui-se que Piñon, ao reconfigurar a *femme fatale* no contexto dos anos 1980, não somente forja um novo sujeito feminino, mas utiliza essa jornada para questionar as bases do poder patriarcal na literatura brasileira.

Palavras-chave: Nélida Piñon; performatividade de gênero; masculinidades.

Abstract:

This paper analyzes the strategies of gender norm destabilization in the short story “A Sereia Ulisses” (2012), by Nélida Piñon. The study examines how the protagonist is constructed within the plot and how her interactions with other characters subvert social expectations. This comprises bibliographic and interpretive research, grounded in the immanent reading of the literary text and dialogue with critical scholarship. The theoretical framework articulates the concepts of gender performativity by Judith Butler (2018) and symbolic violence by Pierre Bourdieu (1999). The relevance of the investigation lies in the critical discussion regarding women's social position and the literary representation of resistance. The central contribution of this study is to demonstrate that the character P.N. acts as a catalyzing agent who exposes the fragility and artificiality of hegemonic masculinities, dismantling them through corporal and symbolic acts. It is concluded that Piñon, by reconfiguring the *femme fatale* in the context of the 1980s, not only forges a new female subject but uses this journey to question the bases of patriarchal power in Brazilian literature.

Keywords: Nélida Piñon; gender performativity; masculinities.

Abrindo a caixa de pandora: um mergulho no universo insurgente de Nélida Piñon

Antes de procedermos à análise do conto “A Sereia Ulisses”, é oportuno situar, ainda que brevemente, a autora da narrativa. Nélida Piñon é uma figura incontornável no espectro da literatura brasileira contemporânea, cuja obra reverbera como força transgressora. Nélida Cuiñas Piñon (1937-2022) consolidou uma trajetória que não apenas lhe garantiu a cadeira de número 30 da Academia Brasileira de Letras (ABL), mas que a tornou a primeira mulher no mundo a presidir uma instituição dessa natureza, em 1996. Seu prestígio, atestado por láureas como o *Prêmio Jabuti* (2005) e o *Prêmio Juan Rulfo* (1995), além de sete títulos *honoris causa*, demonstra a relevância de sua voz no cenário literário global.

A obra de Piñon configura um vasto campo de investigação sobre a condição humana, mas é na representação da mulher que sua escrita adquire contornos particularmente robustos. Sua produção transita por variados gêneros, como romance, ensaio, conto, crônica e memórias. Dentre seus principais títulos, destacam-se: *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo* (1961), seu romance de estreia; *A república dos sonhos* (1984); *A doce canção de Caetana* (1987); a coletânea *O calor das coisas* (1980); e *Vozes do Deserto* (2005), vencedor do prêmio *Jabuti*. No ensaísmo, sobressaem *Aprendiz de Homero* (2008) e *Filhos da América* (2016). A amplitude de sua recepção é evidenciada pelas traduções em diversos países, como Alemanha, Espanha, Itália, Estados Unidos e Cuba.

A crítica especializada, a exemplo de Ednéa Boso (2011), destaca como a autora, ciente de sua “condição enquanto escritora, narradora, personagem, contadora, ensaísta, professora e, acima de tudo, mulher e sujeito da história” (Boso, 2011, p. 31), utiliza sua “força imaginária” para revisitar verdades invisibilizadas pelo sistema patriarcal. Na mesma direção, Elma de Assis (2008, p. 64) aponta que a obra piñoniana é um registro fundamental sobre “a escrita feminina, a história, a memória das mulheres e sobre o que busca a mulher na pós-modernidade”.

É sobre uma dessas possibilidades de subversão que versa este artigo. Frente à pluralidade de sua produção, o recorte recai sobre o conto “A Sereia Ulisses”, integrante da coletânea *O calor das coisas* (2012). O estudo busca analisar as estratégias adotadas pela autora para desestabilizar as normas de gênero na narrativa. Argumenta-se que a subversão no conto não ocorre apenas pela criação de uma protagonista com agência, que funde os arquétipos da Sereia e de Ulisses. Defende-se, sobretudo, que Piñon utiliza a personagem P.N. como força motriz para desconstruir performativamente as masculinidades hegemônicas que a cercam, revelando a fragilidade e a dependência dessas construções em relação à submissão feminina.

Para desenvolver tal tese, o trabalho estrutura-se em três seções. A primeira, “A colcha desfeita: a recusa do cativo e a invenção da viajante”, investiga a construção da protagonista em seu diálogo intertextual com os mitos clássicos. A segunda, “O pavão, a jiboia e o imperador: um baile de máscaras da virilidade”, cerne da análise, dedica-se à desconstrução das figuras masculinas

da narrativa. Por fim, a terceira seção, “O canto da sereia e a solidão da ilha: os paradoxos da liberdade feminina”, discute P.N. como uma releitura da *femme fatale*, inserindo-a no complexo contexto social e literário dos anos 1980 no Brasil.

1 A colcha desfeita: a recusa do cativo e a invenção da viajante

A coletânea *O calor das coisas* figura como o terceiro livro de contos da escritora, publicado em 1980, em plena ditadura militar no Brasil (1964-1985). A obra é composta por treze narrativas que, apesar da heterogeneidade, encontram convergência no interesse da autora pelo papel da palavra e nos processos discursivos de construção de sentido. Conforme Zolin (2008, p. 22), Piñon “[...] 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 volume intercala narradores masculinos e femininos. As vozes masculinas relatam os contos “Jardim das Oliveiras”, “As quatro penas brancas”, “O ilustre Menezes”, “Tarzan e Beijinho”, “Coração de ouro” e “Disse um campônio à sua amada”. Já as vozes femininas conduzem “I love my husband”, “A sombra da caça”, “Finisterra”, “O revólver da paixão”, “O sorvete é um palácio”, “A Sereia Ulisses” e “O calor das coisas”. De modo geral, as paixões constituem o tema central da obra, que apresenta diversos pontos de vista sobre situações cotidianas.

Vale notar que a linguagem utilizada por Piñon, segundo aponta Zirpoli (2003), opera um trabalho de desconstrução ao reformular a lógica tradicional do período. Há, conforme a pesquisadora, uma escrita profundamente feminina que enceta uma revolução na linguagem, transformando o processo de leitura em um ato de decifração dada a densidade de sentidos. Tal densidade é palpável no conto analisado.

Sendo a décima narrativa da coletânea, “A Sereia Ulisses” traz uma narradora que relata os percalços de sua vida amorosa. A obra, de caráter autodiegético, não nomeia a protagonista, que se autodenomina apenas pelas iniciais P.N. ao assinar uma carta. No texto, a autora retoma as epopeias *Ilíada* e *Odisseia* para subverter os papéis clássicos, destacando uma figura feminina. A viagem, historicamente associada ao universo masculino, é aqui empreendida por uma mulher. A protagonista configura-se como um sujeito em constante deslocamento, sem paradeiro fixo, rompendo com a imobilidade tradicionalmente esperada do feminino.

Nesse contexto, a construção da personagem se dá a partir de um denso diálogo com a tradição, que é simultaneamente reverenciada e subvertida. O próprio título do conto é um oxímoro que funde dois arquétipos ocidentais em uma única identidade: a Sereia, figura mitológica que representa a sedução, o perigo e a perdição dos homens; e Ulisses, o herói grego cuja jornada simboliza a aventura, a astúcia e o deslocamento. Ao personificar essa figura híbrida, Piñon cria em P.N. uma personagem que não apenas detém o poder de atração fatal, mas que reclama para si a agência da viagem (Zirpoli, 2003, p. 57).

Essa subversão torna-se ainda mais contundente na recusa deliberada do arquétipo de

Penélope, a esposa fiel que personifica a espera e a domesticidade na *Odisseia*. Enquanto a virtude de Penélope se manifesta na astúcia de tecer e desfazer um sudário para adiar um novo matrimônio, a protagonista de Piñon declara sua completa oposição a esse modelo. O trecho “Não era mulher de bordar em uma colcha iniciais eternas que me seguissem do casamento à mortalha” (Piñon, 2012, p. 145) funciona como um manifesto. A recusa de P.N. em sequer começar a tecer é um ato de desmantelamento da ordem patriarcal. A “colcha desfeita” não é estratégia de preservação da honra, mas metáfora para a recusa em prender-se a um destino único, a um só homem ou lugar. Ela rejeita o cativeiro do lar que se estenderia “do casamento à mortalha”.

Ao romper com o paradigma de Penélope, P.N. liberta-se para assumir sua faceta de Ulisses. Sua identidade, “batizada por Netuno no meio das águas” (Piñon, 2012, p. 145), é fluida e forjada no movimento, na sucessão de experiências para quem “o amor [...] nunca ultrapassou uma estação” (Piñon, 2012, p. 147). É por meio dessa negação da espera que ela se inventa como viajante, tornando-se a protagonista de sua própria odisseia. Ao recusar ser o pilar passivo que sustenta o mundo do herói, P.N. posiciona-se para desmantelar esse mesmo mundo, processo que será analisado a seguir na desconstrução das figuras masculinas.

2 O pavão, a jiboia e o imperador: um baile de máscaras da virilidade

A prosa de Nélide Piñon, em “A Sereia Ulisses”, processa uma sofisticada desestabilização das estruturas de gênero ao encenar o que se poderia chamar de uma sistemática demolição das masculinidades hegemônicas. A protagonista, P.N., aflora como uma agente crítica que, ao interagir com diferentes arquétipos masculinos, não apenas se recusa a ocupar o lugar que lhe é socialmente designado, mas expõe a própria natureza construída e precária da virilidade. Para despir as camadas dessa subversão, mobiliza-se a noção de performatividade de gênero, conforme formulada por Judith Butler (2018), e o conceito de violência simbólica, desenvolvido por Pierre Bourdieu (1999). P.N. ataca simultaneamente a performance dos homens e a ordem simbólica que a torna legítima, denunciando ambas como construções frágeis, sustentadas por uma repetição precária de atos e discursos.

Para Butler (2018), o gênero não se manifesta como a expressão de uma essência interior, mas como um “fazer” contínuo, uma performance que “constitui a identidade que supostamente é” (Butler, 2018, p. 39). Essa identidade, longe de ser estável, é o resultado de uma “estilização do corpo” (Butler, 2018, p. 191), uma série de atos reiterados que, com o tempo, solidifica-se e cria a ilusão de uma substância natural. Nas palavras da autora: “Se o caráter terreno do gênero é constituído por uma série de atos que se renovam, se consolidam e se solidificam com o passar do tempo, então ele só existe por meio da ‘fabricação’ de suas manifestações” (Butler, 2018, p. 192). É precisamente essa cadeia de repetição que as ações de P.N. visam interromper.

Por sua vez, a análise de Bourdieu (1999) sobre a dominação masculina elucida o mecanismo pelo qual essa ordem se perpetua. A seu ver, a força do sistema patriarcal mantém-se não apenas

pela coerção física, mas por uma violência simbólica, suave e invisível, que naturaliza a ordem patriarcal e a inscreve nos corpos e nas mentes como se fosse o estado natural das coisas. A força dessa ordem é tamanha que ela sequer precisa de justificativa:

A força da ordem masculina se vê no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça (Bourdieu, 1999, p. 47).

Essa “imensa máquina simbólica” inscreve-se nos corpos sob a forma de *habitus*, naturalizando uma violência “suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas” (Bourdieu, 1999, p. 7-8). É essa engrenagem que P.N. decide sabotar. Sua rebelião configura-se, portanto, como uma luta contra disposições socialmente “construídas” em seu próprio corpo e no corpo dos homens ao seu redor.

No conto, cada parceiro de P.N. (o amante vaidoso, o marido dominador, o raptor possessivo) personifica uma faceta dessa masculinidade performática e simbolicamente validada. A protagonista atua como um reagente corrosivo, desnudando o caráter teatral por trás de cada uma dessas máscaras. O texto converte-se num palco onde a virilidade é desmascarada não por um discurso teórico, mas pela práxis de uma mulher que se recusa a ser coadjuvante em qualquer roteiro que não seja o seu.

3 Antônio: a masculinidade inerte e a vaidade desmascarada

A primeira dessas “máscaras” a cair é a de Antônio, representante de uma masculinidade passiva e ornamental, cuja performance viril é falha desde sua apresentação. Descrito como uma “jiboia” que “se arrastava pelas poltronas” (Piñon, 2012, p. 143), sua imagem evoca uma potência latente, porém inerte. A convocação de P.N., “ação, homem” (Piñon, 2012, p. 143), não é um pedido, mas uma ironia que sublinha a inadequação de Antônio ao roteiro da virilidade ativa. A inversão de papéis é imediata: ela detém a agência, enquanto ele ocupa o lugar da inércia. Nos termos de Butler (2018), a estilização corporal de Antônio fracassa em produzir o efeito de masculinidade esperado.

P.N. procede, então, a um ataque direto aos significantes que sustentam essa frágil performance:

No meu ímpeto de touro, lá eu o chamava de imbecil. **Acaso não havia visto o pavão de porcelana que me decorava a cômoda e que, igual ao homem, uma espécie sem dúvida contraditória, só atingia o esplendor ao arrastar às costas as cores do arco-íris?** Ele refutava a comparação. Para começar, a natureza do homem sempre primou pela simplicidade, tão funcional que dispensava adornos. **Em todas partes do corpo que se tocassem, logo elas davam acordo de si, e este capricho, sim, bastava ao macho.** Gritei-lhe furiosa, e o bigode, como

é que você explica este capricho? **Ah, o bigode obedecia simplesmente a uma circunstância histórica, às tramas do poder.** E, condescendente, perguntou-me, acaso estes fios de vassoura piaçava irritam- lhe a pele? (Piñon, 2012, p.144, grifos nossos).

Ao confrontar a crítica de Antônio, ela desloca o espelho, expondo a vaidade masculina como um pilar construído. A comparação ao “pavão de porcelana” e a defesa do bigode como uma “circunstância histórica” apenas corroboram a tese da protagonista: a masculinidade é um adereço, uma construção discursiva. A materialidade do gênero, como aponta Butler (2018, p. 192), “só existe por meio da ‘fabricação’ de suas manifestações”, e P.N. expõe os fios dessa fabricação.

O desmascaramento atinge seu ápice na esfera corporal, quando P.N. exige que Antônio raspe as axilas, forçando-o a abdicar de um símbolo corporal de sua virilidade.

Com Antônio, fui implacável. Ao não suportar mais o seu suor que se azedava no esforço de me amar, exigi que raspasse as axilas. **Ele reagiu, cheiro é amor, não me amas então? Sentia-se desrespeitado, a sua virilidade ameaçada.** Em breve, você exigirá o meu rosto, e o que há de me sobrar? **Afinal, obedeceu, sem me perdoar** (Piñon, 2012, p. 144, grifos nossos).

A reação dele, “a sua virilidade ameaçada” (Piñon, 2012, p. 144), demonstra que sua identidade depende visceralmente desses signos. Ao forçar sua remoção, P.N. ataca o próprio ato performativo que sustenta o gênero.

4 O marido: a queda do patriarca

Se Antônio representa a performance falha, o marido encarna a dominação masculina canônica: o patriarca cuja autoridade parece inquestionável. Ele age no interior da “ordem masculina” descrita por Bourdieu (1999), um sistema que se impõe como neutro. Sua violência é eminentemente simbólica:

Mas, foi com astúcia que expulsei o marido da cobertura de Ipanema. Bem que ele não queria sair. Havia avisado, não adianta agir no escuro, ou sob a proteção da vela, ninguém é homem para me expulsar daqui. **Marcou-me o braço com a brasa do beliscão e da ofensa. Deixei que saísse vencedor.** Durante uma semana jejei, queria ele repousado sobre a minha fraqueza. Trazia-me frutas obediente à tática de que ao inimigo também se alimenta. E, porque eu mal reagia aos seus cuidados, ele adormeceu. Em verdade, **dormia como um anjo quando botei fogo no colchão, na cortina, antes tendo o cuidado de avisar aos bombeiros** (Piñon, 2012, p. 146, grifos nossos).

O “beliscão” é um dispositivo pedagógico, a inscrição corporal do *habitus* de submissão, um lembrete de seu lugar na estrutura de poder doméstica. É a manifestação daquela violência “suave”

e invisível que se apoia na cumplicidade tácita do dominado.

A subversão de P.N. reside em compreender que a força do marido depende do palco simbólico da casa. O incêndio é a materialização de sua recusa em “conceder cumplicidade” (Bourdieu, 1999, p. 8). A cena da fuga do marido de cueca constitui o clímax dessa desconstrução:

O marido venceu as chamadas de cueca. **Pessoalmente abri-lhe a porta do elevador para que se salvasse.** No pátio, os vizinhos suavizavam-lhe os danos com a certeza de que saberia reconstituir o futuro. Mas, quando o olhei firme, para ele não se perder na piedade humana, e soubesse quem havia ateado fogo à casa, não quis acreditar. Apelou para amigos comuns. Não é possível que ela chegue a tais extremos! (Piñon, 2012, p. 145-147, grifos nossos).

Ao ser exposto em sua nudez parcial, ele é despojado da investidura simbólica de patriarca. Quando P.N. o força a encenar o papel de vítima vulnerável, a performance de dominador é interrompida e sua identidade se desintegra.

5 O raptor: a desconstrução do cativo romântico

A figura do raptor introduz a máscara do amante possessivo, que legitima a dominação via discurso romântico. Ele tenta impor a P.N. um roteiro de vítima, mas ela assume a direção da narrativa, transformando o sequestro numa performance controlada, uma “temporada” de prazer com data marcada para terminar.

Os amigos sempre aceitaram a versão que faço de mim mesma. Foram eles os primeiros a saber do meu rapto. **O bilhete com o pedido de socorro chegou-lhes dentro da garrafa que fiz deslizar pelo rio atrás da casa.** E porque o raptor imediatamente identificou-se como antigo vizinho que me amava de longe data, **adverti aos amigos que não se apressassem, viessem um mês depois** (Piñon, 2012, p. 147-148, grifos nossos).

Ao enviar um bilhete instruindo os amigos a resgatá-la apenas “um mês depois” (Piñon, 2012, p. 148), ela esvazia o ato de violência de seu poder coercitivo e o ressignifica como uma experiência estética sob seu domínio.

A tentativa do raptor de afirmar “será para sempre minha prisioneira” torna-se inócua. O golpe final ocorre na recusa dele em reencenar o cativo quando P.N., livre, solicita o retorno. A justificativa dele não se baseia em poder, mas em mágoa sentimental: “[...] **por que deixou de amar-me? supliquei-lhe.** Despedindo-se indicou o rio atrás da casa. **Se ao menos não tivesse usado o rio da minha infância para trair-me!”** (Piñon, 2012, p. 148-149, grifos nossos).

Percebe-se que mesmo a masculinidade pretensamente selvagem é dependente de um código simbólico frágil. Ao apropriar-se do “rio da infância” para sua fuga, P.N. demonstra o poder de

manipular os alicerces simbólicos da virilidade alheia.

6 O baile de máscaras: a performatividade imperial e a república dos corpos

A culminação da jornada de P.N. ocorre no baile de máscaras, espaço liminar onde ela transcende a desconstrução das masculinidades alheias para performar, ela mesma, uma identidade masculina e imperial. Diante da convocação para reviver a corte, a protagonista rejeita o papel passivo de Marquesa de Santos, destinado às mulheres, e opta pela centralidade do poder:

No baile de Iolanda, fui de máscara negra. Ela havia dito, venham fantasiados, reviveremos a corte de Pedro I, o libertino libertador. Era fácil prever que as mulheres iriam de Marquesa de Santos, assim **fui de Pedro I. Uma originalidade festejada por todos logo que se derreteu minha máscara de cera** (Piñon, 2012, p. 149, grifos nossos).

Ao fantasiar-se de Imperador, P.N. ataca a raiz da ordem que se legitima na diferença biológica (Bourdieu, 1999). Contudo, a subversão vai além do travestismo; ela reside na ressignificação política do corpo. No baile, ao envolver-se com Pedro de Alcântara Miggioro, a narradora relata um jogo de sedução que funde a história oficial com a liberdade sexual:

Aceitei ser o Imperador por dois dias. Ele tocava a campainha e eu confidenciava, através da fresta da porta, não insista, o cerimonial condena-nos à solidão. Rindo, ele afirmava, breve proclamaremos a República. [...] Aceitei afinal que a Monarquia derrotada regressasse ao berço português. Vivi em seus braços os festejos da revolução republicana (Piñon, 2012, p. 149-150).

A proclamação da “República” aqui não é apenas um evento histórico, mas uma metáfora para a libertação dos corpos das amarras do patriarcado monárquico. Ao performar o Imperador e, no ato seguinte, celebrar a República nos braços do amante, P.N. implode a rigidez dos papéis sexuais. Ela vence “o verão, a primavera, o outono, o inverno” (Piñon, 2012, p. 150) instaurando uma nova ordem onde a mulher não é nem Penélope (a que espera), nem Marquesa (a amante oficial), mas o próprio sujeito da revolução e do desejo. É o ato subversivo final: a reivindicação do poder de encenar o próprio gênero e de reescrever a história.

7 O canto da sereia e a solidão da ilha: os paradoxos da liberdade feminina

Se nas seções anteriores observamos como P.N. implode as performances masculinas, cabe agora situá-la diante de sua própria linhagem literária. A protagonista não é apenas um contraponto ao homem, mas uma reescrita consciente da *femme fatale*, tropo recorrente na literatura ocidental. Contudo, Piñon subverte a função tradicional dessa figura. Enquanto a *femme fatale* clássica serve

como um obstáculo ou uma provação para o herói masculino, P.N. desloca-se para o centro da narrativa, tornando-se o sujeito da ação e não o objeto da perdição alheia.

Ferreira (2024, p. 13) observa que, na contemporaneidade, essa figura “continua a evoluir, frequentemente desafiando e subvertendo as noções tradicionais de gênero e moralidade”, transformando-se de mera sedutora em personagem “enigmática e empoderada”. É exatamente nesse ponto que P.N. se distancia de suas antecessoras brasileiras escritas por homens. Diferente da Ângela de *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, que mata para consumir o amor, ou da Capitu de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, cuja ambiguidade é filtrada pelo olhar ciumento e condenatório de um narrador masculino, P.N. é a dona de sua voz. Ela não precisa matar seus amantes fisicamente; ela os “mata” simbolicamente ao desconstruir suas vaidades.

A personagem manobra no entremeio de um Brasil em transição. O conto, publicado em 1980, respira os ares da abertura política e da reconfiguração dos costumes. P.N. não é uma militante feminista panfletária, mas uma mulher do entremeio: ela utiliza artifícios considerados “femininos” (sedução, beleza, mistério) para obter ganhos que são socialmente lidos como “masculinos” (liberdade sexual, autonomia de movimento, controle da narrativa). Ela dialoga com a atmosfera cultural de obras como *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector, que trouxe a sexualidade feminina para o primeiro plano sem moralismos, e com a repercussão social da série *Malu Mulher* (1979-1980), que inseriu o divórcio e a emancipação feminina no debate de massas.

Teresa de Lauretis (1987) argumenta que o gênero é uma construção influenciada pelas “tecnologias de gênero”, incluindo o cinema e a literatura, que moldam a compreensão subjetiva das diferenças sexuais. Ao criar P.N., Piñon interfere nessa tecnologia, oferecendo uma representação que recusa tanto a submissão doméstica de Penélope quanto a vilania unidimensional da Sereia mítica. A protagonista afirma: “A prática de quebrar grilhões instruía-me a sucumbir às tentações e ao mesmo tempo substituir o cavaleiro que quisesse no meu corpo constituir ninho” (Piñon, 2012, p. 146).

A “solidão da ilha” mencionada no título desta seção refere-se, portanto, ao preço dessa autonomia. Ao recusar o casamento, a maternidade e a fixidez do lar, P.N. conquista a liberdade de Ulisses, mas herda também sua errância. Ela é uma transgressora que, ao final, pode sentir a nostalgia, mas jamais o arrependimento da submissão. P.N. consolida-se como um sujeito pós-moderno, cuja identidade não é fixa, mas performada e renegociada a cada “estação”, provando que, na literatura de Nélide Piñon, a mulher não é mais o porto onde o herói descansa, mas o próprio mar onde ele naufraga.

Considerações finais

A análise de “A Sereia Ulisses” revela a maestria de Nélide Piñon em utilizar a narrativa contística como um laboratório de desestabilização das normas de gênero. Ao longo deste estudo, demonstrou-se que a protagonista P.N. não age apenas como uma inversão simples de papéis, mas

como uma força que expõe a artificialidade das construções sociais de masculino e feminino.

Retomando o referencial teórico, a performance da personagem valida a tese de Butler (2018) sobre o gênero como um ato contínuo e fabricado. Ao desmascarar a vaidade de Antônio, incendiar o palco doméstico do marido e ressignificar o cativo do raptor, P.N. evidencia que a dominação masculina, descrita por Bourdieu (1999), depende de uma manutenção simbólica constante para existir. Quando a mulher se recusa a validar essa simbologia, a estrutura patriarcal colapsa, restando aos homens apenas a nudez de suas pretensões.

O conto, portanto, ultrapassa a reescrita mitológica. Ele se insere como um documento estético e político de um Brasil que, nos anos 1980, começava a rediscutir o lugar da mulher na sociedade. A “sereia que se fez Ulisses” é a metáfora de uma emancipação que não pede licença, que usa as armas do opressor (a violência, a astúcia, a viagem) para fundar uma nova subjetividade. Se a liberdade de P.N. cobra o preço da solidão, o conto sugere que esse é um custo aceitável diante da alternativa histórica do silenciamento e da domesticidade forçada. A obra de Piñon permanece, assim, como um convite à contínua vigilância sobre os papéis que performamos e as máscaras que, socialmente, somos impelidos a vestir.

Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Nélida Piñon**. Rio de Janeiro: ABL, [s.d.]. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/nelida-pinon>. Acesso em: 15 abr. 2025.

ASSIS, Elma Carolina Gomes de. **Vozes múltiplas em “I love my husband”: de Nélida Piñon**. 2008. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária) – Departamento de Letras, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2008.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Garnier, 1899.

AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. São Paulo: Ática, 1997.

BOSO, Ednéa Aparecida da Silva. **Mulheres em transgressão: a visibilidade da voz feminina em Vozes do deserto de Nélida Piñon**. 2011. 192 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRASIL. Ministério das Mulheres. **Relatório Anual Socioeconômico da Mulher (Raseam) 2025**. Brasília: Ministério das Mulheres, 2025.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FERREIRA, Bruna Letícia Menezes. **Femme fatale**: a natureza insólita da mulher fatal na literatura brasileira. 2024. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2024.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender**: essays on Theory, Film and Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MALU MULHER. **Direção de Daniel Filho**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1979-1980. Série de TV.

PIÑON, Nélida. **O calor das coisas**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SANTOS, Alexsandro do Nascimento. **Pátria, nação, povo brasileiro na produção didática de Manoel Bomfim e Olavo Bilac**: Livro de Leitura (1899) e Atravez do Brasil (1910). 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

ZIRPOLI, Ilzia Maria. **Vidas re-compostas**: aventureiras, peregrinas, viajantes nos contos de Nélida Piñon. 2003. 97 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

ZOLIN, Lúcia Osana. A representação da mulher na narrativa de Nélida Piñon. **Interdisciplinar Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão, v. 5, n. 5, p. 11-37, jan./jun. 2008.