

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

NATHALIA RIBEIRO TRAVIA

**UMA POÉTICA DE RESTOS E DE DESLOCAMENTOS
EM *A REPÚBLICA DOS SONHOS*, DE NÉLIDA PIÑON**

VITÓRIA

2022

NATHALIA RIBEIRO TRAVIA

**UMA POÉTICA DE RESTOS E DE DESLOCAMENTOS
EM A *REPÚBLICA DOS SONHOS*, DE NÉLIDA PIÑÓN**

Pesquisa de Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Mirtis Caser.

VITÓRIA

2022

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

T782 Travia, Nathalia Ribeiro, 1997-
p Uma poética de restos e de deslocamentos em A república dos
sonhos, de Nélida Piñon / Nathalia Ribeiro Travia. - 2022.
100 f.

Orientadora: Maria Mirtis Caser.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Romance. 2. Poética. 3. Arquivo. 4. Deslocamento. 5. Ficção. 6.
História. I. Caser, Maria Mirtis. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Nathalia Ribeiro Travia

“Uma poética de restos e de deslocamentos no romance *A república dos sonhos*, de Nélida Piñon”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 30 de março de 2022.

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Maria Mirtis Caser (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão Examinadora

Prof. Dr. Vitor Cei Santos (UFES)
Examinador Titular Interno

Profª Drª Karina de Rezende-Fohringer (Bildungsdirektion für Niederösterreich)
Examinadora Titular Externa



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
MARIA MIRTIS CASER - SIAPE 99992085
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 30/03/2022 às 16:19

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/391459?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
VITOR CEI SANTOS - SIAPE 3567469
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 30/03/2022 às 16:26

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/391479?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
VIVIANA MONICA VERMES - SIAPE 1312946
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras em exercício
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL/CCHN
Em 03/05/2022 às 15:04

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/462470?tipoArquivo=O>

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Mirtis Caser, pela orientação suave e atenta.

À minha família: meu primeiro chão.

Aos meus professores. Toda(o)s ela(e)s. Desde a minha infância até hoje. Vocês sempre me ensinaram...

Aos professores Karina de Rezende-Fohringer e Vitor Cei, pelos indispensáveis comentários a minha qualificação.

Às amigas e aos amigos que me apoiaram.

Aos colegas que me incentivaram.

Ao Dr. Luiz Alberto Martins, por toda atenção, todo cuidado e todo carinho.

À CAPES pela bolsa de estudos fundamental para que uma família/aldeia/quilombo/comunidade de trabalhadores tenha o direito de sonhar com um mundo melhor.

Ao PPGL, pelas oportunidades.

Às/aos servidora(e)s da Sip, pela competência e delicadeza sempre.

RESUMO

Esta dissertação investiga *A república dos sonhos* (2005 [1984]), de Nérida Piñon. O romance apresenta um extenso e complexo enredo — concatenado a partir de narrativas em que a temática central identificada é a questão da nacionalidade — instituído pelo alcance da ótica de três narradores: um narrador feminino, um masculino, e um narrador não marcado, em terceira pessoa. N' *A república dos sonhos* se conhece, enquanto espaço dominante, um espaço familiar que, com seus agregados, combina origens brasileiras, galegas, ciganas e africanas. Dele foram estabelecidas gerações que apresentam, no plano individual, problemas em relação às definições do espaço histórico-geográfico de uma nacionalidade. Em termos outros, cada geração enfrenta, a partir de formações culturais-discursivas heterogêneas, a questão da integração, da reintegração ou mesmo da desintegração da vida social. O objetivo específico é identificar seus arquivos como articuladores de relatos, de vozes e de reminiscências do texto ficcional a fim de discutir, como objetivo geral, a constituição de uma poética de restos e de deslocamentos nas relações entre as personagens. Hipoteticamente, no texto nelidiano, o espaço que propõe a temática da nacionalidade é chamado “a república dos sonhos” em que se discute que arquivos fixos e arquivos dispersos (Pedrosa et. al, 2018) são as memórias desse espaço. Nesse sentido, a análise retoma linhas de pesquisa contemporâneas vinculadas a questões do gênero, como a crítica literária feminista de autoras como Naomi Moniz (1993), Sherry Almeida (2006), Susan Quinlan (2010), Maria Gonzalez (2016), etc. Destaca-se ainda o impasse da (im)possibilidade do atributo de nacionalidade em ações das/nas personagens com categorias teórico-críticas de Gayatri Spivak (1994), Heleieth Saffioti (2013) e Lélia Gonzalez (2020). As personagens sofrem, em atividade ou passividade, (des)locamentos (BHABHA, 1998) que levam ao tratamento poético dado por arquivos fixos ou dispersos da memória e da consciência, duas temáticas discutidas por Lélia Gonzalez (2020). Este trabalho é fundamentado nas categorias da ontologia social, principalmente retomadas no pensamento ético-estético realista de György Lukács sobre a estética como alienação ou reificação, ambos considerados aqui dispositivos da consciência social. Intenta-se elaborar a interpretação analítica sob perspectiva de reflexão conjunta acerca de estratégias discursivas e categorias narrativas, (des)construídas por meio da configuração ficcional da nacionalidade. Como hipótese, investiga-se, a afirmação e transformação simultânea do espaço histórico-geográfico por uma poética de restos e de deslocamentos em *A república dos sonhos*.

Palavras-chave: Nérida Piñon-*A república dos sonhos*. Restos-Deslocamentos. Ficção-História.

ABSTRACT

This thesis investigates Nérida Piñon's *The republic of dreams* (2005 [1984]). The novel presents an extensive and complex plot — concatenated from narratives in which the central theme identified is the question of nationality — established by the scope of the perspective of three narrators: a female narrator, a male narrator, and an unmarked narrator, in the third person. *The republic of dreams* is formed with a family space which is known as a dominant space, with its households a combination of Brazilian, Galician, gypsy, and African origins. It was established generations that present, at the individual level, problems about the definitions of the historical-geographical space of a nationality. In other terms, each generation faces, from heterogeneous discursive formations, the question of the integration, reintegration or disintegration of social life. The specific objective is to identify its archives as articulators of stories, voices, and reminiscences of the fictional text to discuss, as a general objective, the constitution of a poetics of remains and dislocations in the relationships between the characters. Hypothetically, in Piñon's text, the space that proposes the theme of nationality is called “the republic of dreams” in which it is argued that fixed files and scattered files (Pedrosa et. al, 2018) are memories of this space. In this sense, the analysis takes up contemporary lines of research linked to gender questions, such as the feminist literary criticism of authors such as Naomi Moniz (1993), Sherry Almeida (2006), Susan Quinlan (2010), Maria González (2016), etc. According to the theoretical-critical categories of Gayatri Spivak (1994), Heleieth Saffioti (2013), and Lélia Gonzalez (2020) highlight the impasse of the (im)possibility of the nationality attribute in the actions of/in the characters. These, in turn, inform, in the activity or the passivity, (dis)locations (BHABHA, 1998) that lead to the poetic treatment given by fixed or dispersed files of memory and consciousness, two themes discussed by Lélia Gonzalez (2020). This work is based on the categories of social ontology, mainly taken up in the realistic ethical-aesthetic thought of György Lukács on aesthetics as alienation or reification, both considered here as dispositive of social consciousness. It is intended to elaborate an analytical interpretation under the perspective of joint reflection on discursive strategies and narrative categories, (de)constructed through the fictional configuration of nationality. As a hypothesis, it is investigated a simultaneous affirmation and transformation of the historical-geographic space through poetics of remains and dislocations in the novel *The republic of dreams*.

Keywords: Nérida Piñon-*The republic of dreams*. Remains-Dislocations. Fiction-History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 (RE)CONSTRUINDO O (CON)TEXTO: REVISÃO DE FORTUNA CRÍTICA	14
2 “O BRASIL ERA TODOS NÓS”: PRÁTICAS DE RELEITURA E REESCRITA EM A <i>REPÚBLICA DOS SONHOS</i>	35
2.1 “É PRECISO BUSCAR A LINGUAGEM CERTA”: ARQUIVOS E RELATOS PARA A CONSTITUIÇÃO ROMANESCA.....	42
2.2 A POÉTICA DE RESTOS EM EULÁLIA, ESPERANÇA, ODETE E BRETA.....	56
3 “É SEMPRE DIFÍCIL ENTENDER O PAÍS DA GENTE”: RELEITURA AFRO-LATINA-AMERICANA DO ESPAÇO HISTÓRICO-GEOGRÁFICO EM A <i>REPÚBLICA DOS SONHOS</i>	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS.....	94

INTRODUÇÃO

O romance *A república dos sonhos*¹, publicado em 1984, é o sétimo romance de Nélide Piñon. Trata-se de uma obra que trabalha as tensões sociais resultantes de transformações políticas, culturais e institucionais no século XX experienciadas pelas personagens em suas trajetórias. Em seu enredo introduzido *in medias res* — iniciado com a morte iminente da matriarca de uma família —, o texto nelidiano pode ser situado nos anos finais do Regime militar do Brasil. *ARS*, todavia, destaca-se por dialogar com a formação histórico-cultural-social do país, enfatizando os desdobramentos das relações de três personagens imigrantes de origem espanhola, Madruga, Eulália e Venâncio.

Em 1964, o golpe de Estado marcou o Brasil por sua violência explícita e implícita. A promulgação em 1968 do Ato Institucional nº 5, que decretou o fechamento do Congresso Nacional e a suspensão de direitos constitucionais, forçou ao exílio muitos cidadãos brasileiros, inclusive Nélide Piñon. Em depoimento intitulado “De Tebas ao Meu Coração” para o III Encontro Nacional de Professores de Literatura (Rio de Janeiro, 28-31 de julho de 1976), Piñon declara como a experiência do exílio a conduziu “[...] até a pensar em nunca mais voltar a escrever [...]” (PIÑON apud MONIZ, 1993, p. 97)². Contudo, perante a violência de exceção, a linguagem encontrou tanto a sua crise como sua oportunidade: escrever pode ser mais doloroso, mas a tessitura é fixada com fios de aço³.

Em *A república dos sonhos*, as personagens se transformam pelos confrontos dialógicos que autorizam o domínio ou a luta por representação na Galícia, no Brasil ou em algum outro território, como o sonho ou a paixão, ainda não conquistado. No encontro com o Outro, as personagens observam suas linguagens, ampliando o desdobramento do exercício metalinguístico da obra, afinal é nos contatos linguísticos que se esquadriham perdas do sujeito histórico e que o levam ao reencontro com o Outro. Nesse sentido, o sujeito-escritora Nélide Piñon pode refletir sobre seu próprio aspecto instrumental:

O fato de que eu sou escritora brasileira é um fato circunstancial e não histórico. A partir do momento em que escrevo na língua portuguesa, herdada de Portugal no ano 1500, eu me aproprio duma identidade nacional. Ninguém fala uma língua sem incorporar, absorver as idiossincrasias dessa língua. Nós, brasileiros, fizemos da língua, mais do que um instrumento de expressão, instrumento de reconhecimento de nossa realidade. Como brasileira, assimilo a realidade através e ao meio de

¹ A partir de agora, passaremos a usar *ARS* ao nos referirmos à obra *A república dos sonhos*.

² A escritora Nélide Piñon cedeu seu depoimento a Naomi Moniz.

³ A analogia tem como referência a entrevista de Nélide Piñon para a Revista Cult.

Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/nelida-pinion-nervos-de-aco/>>. Acesso em: 14 ago. 2021.

instrumento mais socializado que seja, constituído coletivamente por aqueles que me precederam “nesta terra”. Quer dizer que meu destino é pensar em português e, do interior desta língua, revelar os contornos do Brasil. Escrever hoje na língua portuguesa do Brasil é revelar o Brasil tal como ele é feito e se continua a fazer. (PIÑON apud MONIZ, 1993, p. 162)

Ao operar sua escrita a partir de um referencial linguístico que permite tecer enunciados discursivos em torno de organizações, como a casa, o mar, a rua, a terra ou mesmo o país, Piñon se localiza historicamente, em outros termos, reflete as relações de poder que mantêm tais organizações ou criam nelas fissuras, que permitem que as personagens possam regredir ou avançar temporalmente.

A presença do tempo histórico encontra-se neutralizada em *ARS*. A intenção historiográfica de inserir o tempo vivido numa cronologia universal é tomada de empréstimo na obra para concretizar sua intenção de reconfigurar ficcionalmente o tempo. Nesse sentido, além do tempo cronológico, identifica-se a confluência entre o tempo mortal — que envolve todas as personagens diante da morte iminente da matriarca da família, Eulália —, o tempo da crise — que cada personagem atravessa em determinados períodos históricos — e o tempo da decadência, que se reflete, sobretudo, na desintegração narrativa das personagens em relação ao espaço-tempo histórico.

Cada seção da obra se comporta como um pensamento conclusivo em que predomina um constante nível coloquial de sintaxe, entrecortada pela pontuação, em que “[...] períodos seccionados [...] se alternam com outros, de extensão e estrutura comuns” (LARA, 1987, p. 34). Pela confluência de vários níveis temporais, enfatizados por recursos da linguagem, de ritmo e de técnica narrativa (QUINLAN, 2010, p. 141-142), há um encadeamento sub-reptício que liga cada capítulo: através de um imperativo de retorno geográfico e psicológico a lugares do passado histórico, são ressaltadas entre as personagens as dificuldades de comunicação, por um lado, e os conflitos com fronteiras culturais e linguísticas, por outro.

Em *A república dos sonhos*, a personagem Breta afirma que irá escrever a história de seu avô Madruga, o que introduz o ato futuro de recomposição dos relatos. Porém, pelo texto, retorna-se circularmente ao paradigma do fim de Eulália e da morte de Esperança, mãe de Breta, o que constitui um paradoxo estrutural que afeta a recomposição. Nesse sentido, torna-se necessário analisar como se constitui a projeção representativa em Breta.

A memória no romance é marcada pelo olhar tanto de Breta quanto da personagem Odete que, ao longo do texto, salientam questões raciais da chamada cultura brasileira. Lélia

Gonzalez destaca em seu texto “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (2020) como foram constituídas certas “[...] manifestações mais ou menos conscientes [...]” desta cultura que “[...] oculta, revelando, as marcas da africanidade que a constituem [...]” (GONZALEZ, 2020, p. 78). Gonzalez retoma as noções de consciência e memória para caracterização do lugar da mulher negra no processo de formação histórica da cultura e sociedade no Brasil, “[...] assim como os diferentes modos de rejeição/integração de seu papel” (p. 78). A consciência é trabalhada pela autora como

[...] lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui [...]. (GONZALEZ, 2020, p. 78)

Breta é construída no lugar da consciência; no entanto, ao entrar em contato com a memória de Odete, é estabelecido entre elas um vínculo dialético que abre possibilidades de compreensão da (re)construção de *A república dos sonhos*. Considera-se que todas as personagens e seus arquivos estão envolvidos nesse vínculo dialético entre consciência e memória.

Em torno do texto de Piñon, as pesquisas detectam um entrelaçamento prolífico entre ficção e história, porém ao longo do grande número de estudos e análises sobre o romance *A república dos sonhos* é possível localizar um maior interesse dos estudiosos acerca do fenômeno do (i)migrante ou do estrangeiro ou ainda acerca do tema de uma identidade (inter)nacional. Em uma busca no catálogo de teses e dissertações da CAPES, foi identificado o predomínio de temas que giram em torno do tema da identidade (inter)nacional constantemente negociada no processo sócio-histórico: dissertação de Sherry Morgana Justino de Almeida (2006), tese de María Antonia Miranda Gonzalez (2016) e tese de Lúcia Regina Lucas da Rosa (2012). Em seguida, destaca-se o número de análises que versam sobre a questão do (i)migrante ou do estrangeiro e de sua memória: dissertação de Cristina Cardoso (2001) e tese de Maria Miquelina Barra Rocha (2007).

Devido à possibilidade de variadas perspectivas de interpretação do romance nelidiano, privilegia-se uma revisão bibliográfica como modo de explicitar a leitura da obra a principal orientação para as escolhas teóricas. Na aproximação do(a) leitor(a) especializado(a) à paisagem da ficção, Heidrun Olinto (1996) aponta que se valoriza(m) o(s) objeto(s) de estudo pelo conhecimento desenvolvido acerca de “[...] técnicas narrativas singulares, propostas

temáticas inovadoras, a inserção do livro na produção conjunta de um autor, ou na tradição vigente” (OLINTO, 1996, p. 139). Perante a “[...] unidade fundante texto-contexto [...]” (p. 133), a autora indica que uma das questões relevantes no recente panorama do estudo da literatura está relacionada à função autoral (p. 133).

O interesse pelo romance *A república dos sonhos* e pela trajetória de Nélide Piñon para esta pesquisa de dissertação adveio do contato com a tese de María Gonzalez (2016). Nela a autora também aborda *A Casa dos Espíritos* (1982) de Isabel Allende. A escritora chileno-estadunidense foi meu objeto de pesquisa de Iniciação Científica que culminou no meu Trabalho de Conclusão de Curso. A tese de Gonzalez apresenta um impulso desconstrucionista para tratamento dos romances latino-americanos. Especialmente em *ARS*, a autora enfatiza a possibilidade de conexões temáticas que operam rupturas em relação a modelos hegemônicos de identidade política e de literatura.

Para levar a cabo o planejamento do trabalho, dividimos a dissertação em três capítulos: no primeiro, procede-se a uma revisão de literatura, observando parte da fortuna crítica extensa e diversa a respeito da obra aqui analisada. Moniz (1993), Costa (1987), Esteves (2019) estão entre os autores aqui utilizados. No segundo capítulo, “O Brasil era todos nós”, abordam-se práticas de releitura e reescrita, arquivos, relatos e poética de restos para a constituição romanesca com foco na problemática do gênero. Tais práticas versam sobre as relações de personagens consideradas centrais. Auxiliam-nos neste capítulo os estudos de Santiago (2000), Gonzalez (2016), Weigert (2009), Penna (2012), entre outros teóricos e críticos. No terceiro capítulo destaca-se uma releitura afro-latino-americana do espaço histórico-geográfico na escrita nelidiana, ancorada principalmente em Gonzalez (2020), Lukács (2021, 2011, 1965), Saffioti (2013) e Quinlan (2010).

1 (RE)CONSTRUINDO O (CON)TEXTO: REVISÃO DE FORTUNA CRÍTICA

Há mais de quarenta anos, a produção literária de Nélide Piñon recebe diversa fortuna crítica, nacional e internacional, com a proliferação de citações, artigos, monografias, dissertações, teses, livros. Há também um grande número de entrevistas, ensaios e resenhas que discutem a atuação e influência da escritora dentro do campo literário. A respeito da décima obra e sétimo romance de Piñon — *A república dos sonhos* — estudou-se uma série de artigos, ensaios, dissertações e teses, localizados, sobretudo, nas plataformas digitais de pesquisa acadêmica.

Em 1987, três anos após a publicação de *A república dos sonhos*, Horácio Costa publicou seu ensaio “À margem de *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon” pela revista *Luso-Brazilian Review*, da University Wisconsin Press. Em seu texto, Costa (1987, p. 1-2) interroga, a partir de *A república dos sonhos*, o tratamento geral literário da nação brasileira como dado pré-existente, prévio e suporte fixo, ainda que sua fundação e formação histórica estejam sendo problematizadas no relato. Em contrapartida, nota a pouca presença de enredos ficcionais em que a questão da definição do “Brasil”, enquanto entidade fenomenológica, é posta para as personagens. Nesse sentido, *A república dos sonhos* adquire um tom de originalidade e também de tensão ao construir personagens que, simultaneamente, se mobilizam e interagem com a categoria “Brasil”.

Cecília de Lara (1987, p. 33) é uma autora que percebe que tal categoria é posta tanto como espaço real como espaço simbólico no romance nelidiano. Presume-se, neste ponto, uma estrutura geométrica n'*A república dos sonhos* em que o estudo de seus planos dinâmicos não é exatamente uma chave, mas uma fonte de interpretação literária. A partir desse movimento epistemológico, o ensaio de Horácio Costa tem como principal objetivo mapear os planos ficcionais em *A república dos sonhos*. Para tanto, o autor se volta não somente para essa narrativa, mas também para a obra pregressa de Nélide Piñon. Destaca-se que Costa inicia sua reflexão sobre os planos de *ARS* a partir do que identifica como posição autoral em Piñon. Para o autor, o discurso romanescos nelidiano surge com maturidade a partir da publicação de *A casa da paixão* (1972) e *Tebas do meu coração* (1974). Consta que o primeiro sofreu censura da Ditadura militar brasileira, já o segundo romance foi escrito durante o exílio da autora. Nas palavras de Costa, o contexto sócio-histórico de Piñon era um “regime castrante e formalizador” (COSTA, 1987, p. 3). Em contraposição, é com e na forma ficcional que a

escritora irá operar nos dois romances, tanto no nível sintático quanto na organização narrativa.

Especialmente *Tebas do meu coração* aparece com “outra determinação” entre o ato de leitura e o ato de interpretação, segundo a perspectiva de Mario Vargas Llosa, citada por Horácio Costa. A escritora faz oposição tanto ao leitor passivo, que decifra códigos discursivos convencionais, como ao leitor ativo, “liberado”, que não interroga o gênero textual-discursivo que consome. Desse modo, a experiência-limite de *Tebas do meu coração* refunda um discurso autoral, ao mesmo tempo que solicita uma nova atividade de leitura: o(a) leitor(a) conforma-se exclusivamente com a interpretação de um texto literário em que as bases lógicas são particulares, segundo a leitura de Vargas Llosa (apud COSTA, 1987, p. 3).

Em diálogo com a perspectiva de Sônia Régis no posfácio à quarta edição de *A casa da paixão*, Naomi Moniz complementa suas considerações sobre o discurso autoral nelidiano ao enfatizar seu respectivo exercício lúdico inventivo, que subverte a mimese ou o discurso da representação, isto é, a literatura tomada como reflexo do real (MONIZ, 1993, p. 100). O desafio proposto por *Tebas do meu coração*, por exemplo, é sua conversão em suplemento do real, pois a própria noção, compartilhada por Néida Piñon, de literatura como “criação de formas e mundos imaginários” (MONIZ, 1993, p. 100) é imposta, exacerbada para ser parodiada a sua onisciência. No romance, a linguagem do narrador é referência do real que, por sua vez, atua como referente de uma memória atualizável de significação/leitura, em que narrador e leitor coincidem. Trata-se de um princípio unificador em que várias vozes coincidem, sacrificando seu corpo para inscrever e escrever a palavra, livre de sua condição mimética. A maioria das técnicas de *A república dos sonhos* (2005 [1984]) estão originadas no carnavalesco e paroxístico *Tebas do meu coração* (1974), segundo Moniz (1993, p. 102).

Ao se concentrar no enredo de *A república dos sonhos*, Costa ressalta no encerramento de sua composição ficcional a intertextualidade com *O tempo redescoberto*, de Marcel Proust. Analogicamente à obra do escritor francês, questiona-se se *ARS* é efetivamente um texto memorialístico, pois, em seu final, a personagem Breta afirma que “amanhã” começará a escrever a história de seu avô Madruga (PIÑON, 2005, p. 748). A memória narrativa e a memória de leitura não coincidem, portanto, o autor/narrador onisciente não é sacrificado como em *Tebas do meu coração*. Costa (1987, p. 7) esclarece essa perspectiva afirmando que a já discutida posição autoral nelidiana não está implícita, como anteriormente na obra da escritora, mas minimizada para registro da história lida, pois surgiu através da máscara não-

onisciente de Breta ou de Madruga. Ainda segundo o autor, Proust é o ponto de inflexão na popularização do romance “de ciclo” que oferece um panorama sócio-histórico através de uma história central constituída de transformações da sociedade e da história contemporânea (COSTA, 1987, p. 7).

Por meio do diálogo com Mario Vargas Llosa, Sônia Régis e Naomi Hoki Moniz, Costa presume em seu ensaio que há um ponto central de contato entre essas perspectivas selecionadas sobre uma posição autoral em Nélide Piñon. Esse ponto de contato afirmaria que a expressão nelidiana se opõe a “[...] uma percepção aparential, fotográfica, da realidade, que, no campo da ciência literária, se convencionou chamar ‘mimética’” (COSTA, 1987, p. 5). Entretanto, Costa determina como principal problema, a ser desenvolvido, sobre a leitura do romance *A república dos sonhos* a possibilidade da mimese ou do discurso de representação, especialmente no nível estrutural, sintático da linguagem da narrativa. O autor elabora a hipótese de que o romance apresenta um relacionamento problemático e de choque com as obras anteriores de Nélide Piñon. No desenvolvimento do ensaio, destacam-se três pontos dessa hipótese: a posição autoral nelidiana, implícita em *Tebas do meu coração* (1974), estaria minimizada em *A república dos sonhos* (1984); a sintaxe deste romance não teria densidade simbólico-metafórica, factível como em *A casa da paixão* (1972); por último, a organização interna de *ARS* seria debitária do modo realista de expressão literária.

Ao contrário do trabalho de José Leonardo Tonus (2012, p. 90), que afirma que a macroestrutura de *A república dos sonhos* inviabiliza, até mesmo, um projeto hermenêutico subjacente, Costa (1987, p. 7-8) identifica que a natureza do projeto do romance nelidiano prima por um plano de verossimilhança em que se dimensiona um afresco da vida brasileira no século XX. Assim como Moniz (1993), Costa observa que *ARS* se transitiva para as “palavras da tribo”, porém distingue sua perspectiva ao dissociar essa conexão de uma radical metafísica/mística textual ou um projeto poético de fundação de uma linguagem particular adaptada às necessidades expressivas do escritor, especialmente no nível da sentença ou da sintaxe (COSTA, 1987, p. 8). Seu argumento é de que existe um ranço de “documentalismo”, em que “[...] o relato vem pontado de marcos históricos e referenciais explícitos, até o ponto de em alguns entretchos o recurso à atualidade extratextual formar verdadeiros excertos cuja vinculação à trama do relato não parece imediata” (p. 8).

Os desdobramentos da hipótese de Horácio Costa se complementam para demonstrar que uma sinalização sexual — ou a (im)possibilidade do atributo do falo — no fenômeno literário

nelidiano desponta polêmica (COSTA, 1987, p. 9). Após esboçar um movimento de interpretação literária, o autor formula três questionamentos para verificar se *A república dos sonhos* corresponde a uma fase anunciada da chamada literatura feminina brasileira. A experimentação desse romance mergulha na linguagem mimética do romance de ciclo, “privilegiada e tradicionalmente masculina” (p. 10)? Afasta um nível mais profundo de tradição, como quando retomou a origem do gênero romanesco no romance *Tebas do meu coração* (p. 8)? “Abandona o nível minimalista de criação de uma linguagem própria” (p. 8) para ser menos “autoritária” (p. 8)?

A partir da compreensão da diferença entre o ato de narrar e o de registrar em Proust, Costa argumenta que no esquema narrativo de *A república dos sonhos* há uma distância metaforizada entre a assunção simbólica da voz feminina — a expressão oral da futura escritora Breta — e a história efetivamente registrada. Esta é escrita para configurar-se exatamente no que se lê, não direcionada para um(a) narrador(a) ou para um(a) leitor(a) (COSTA, 1987, p. 10). Neste ponto, o autor contempla os seus dois últimos questionamentos formulados: *ARS* é um romance nelidiano que também existe em meta-determinação⁴, mas sobredeterminado por uma voz feminina “*em criação*” (p. 10, itálico do autor). Já a sua primeira questão é mais complexa.

Para Horácio Costa, o encerramento de *A república dos sonhos* com a conquista verbal da linhagem feminina em Breta pode representar “[...] a vitória da perseverança contra a força, da continuidade de propósitos contra o verbo masculino monolítico e narcisista” (COSTA, 1987, p. 10). Contudo, o autor inicia sua reflexão sobre a linguagem do romance que, como um todo, indistingue o discurso da personagem feminina em relação ao de Madruga devido ao tom “[...] realista dominante nos esquemas narratológicos nonocentistas [...]” (COSTA, 1987, p. 11) quando ressoava a voz masculina no universo romanesco (p. 11), que lembra o nível discursivo mimetizante-referencial de que fala Costa. O ensaio problematiza esse chamado tom realista dominante no século XIX como espécie de cúmplice do discurso mimético-referencial ou discurso de representação, de caráter aparençial e/ou fotográfico.

⁴ Sônia Régis destaca como contribuição à interpretação da obra nelidiana uma *meta-determinação* poética em que “[...] a língua portuguesa, em sua versão brasileira e adaptada às necessidades expressivas do escritor, possa constituir-se num veículo privilegiado, mesmo místico, para relacionar aquele que fala com a essência mesma do que está falando [...]” (COSTA, 1987, p. 4, itálico do autor).

Ao se retomar o caso do Brasil, observa-se que a expressão do escritor Machado de Assis se desenvolve no século XIX e desafia o discurso mimético sem descentralizar esquemas narratológicos que versavam sobre transformações da sociedade brasileira. Portanto, defende-se que para efetivamente identificar e questionar um discurso mimético deve-se concentrar nas conexões significativas elaboradas em *A república dos sonhos*, pois a crítica de influências pode conduzir a uma abordagem fora do universo romanesco: Costa menciona uma proximidade, em termos de projeto, entre *A república dos sonhos*, *Os Maias* (1888), de Eça de Queiroz e *Buddenbrooks* (1902), de Thomas Mann. O autor não considera, por exemplo, o motivo metaficcional que se sinaliza no romance quando se lê que Breta, assim como sua mãe Esperança, leu *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

O gesto de Madruga de incitar Breta à palavra oral ou ainda ao discurso cronístico-testemunhal não é visto por Costa como fundamentalmente problemático, pois o autor o contrapõe ao gesto da personagem feminina que, para narrar a história da família e a vida pessoal de Madruga, concede ao patriarca uma substância expressiva. Costa enfatiza que pela percepção de uma concessão desenvolvida pela personagem feminina — argumento que não auferimos — a mimese pode ser um recurso mais expressivo no discurso de Breta do que no de Madruga (p. 11). A falta de distinção sintático-semântica entre a voz narrativa feminina e a masculina efetivamente inicia a problematização paradoxal que envolve a forma de narrar elaborada e privilegiada em *A república dos sonhos*.

Em contraposição a essa perspectiva de falta de variedade na alternância dos narradores, Lenita Rimoli Esteves em artigo discute que a concepção de um texto se refere a características intimamente ligadas à cultura, à história e à língua (ESTEVES, 2019, p. 379). Na sua seção sobre a linguagem de *A república dos sonhos*, Esteves afirma que como traço de singularidade do romance há a presença de uma voz/dicção metanarrativa que realiza uma espécie de “invasão” de termos espanhóis/galegos na voz do narrador em terceira pessoa, e na voz não-onisciente de Breta ou de Madruga. Os termos estrangeiros, portanto, não se restringem ao ponto de vista de Madruga, personalidade galega, pois também se apresentam na linguagem como um todo: nas vozes narrativas, nas personagens espanholas e nas brasileiras. Esteves destaca que, pela confluência entre as falas de personagens e narradores, realiza-se o uso indiscriminado das expressões estrangeiras. Para a autora, a voz/dicção metanarrativa confere uma maior unicidade à obra que pode assumir uma simbologia mais abrangente e mais profunda (p. 383). Na sua perspectiva, “[...] a mistura das expressões e

termos estrangeiros à narrativa em português nos faz lembrar, em várias passagens, que para [Madruga e Venâncio] a questão do pertencimento a uma ou outra pátria nunca fica resolvida” (p. 383).

Em seu artigo “O narrador contrabandista: o metanarrador galego de *A república dos sonhos* e sua recriação nas traduções do romance para o espanhol e o inglês” (em fase de pré-publicação)⁵, Esteves afirma: “[...] é inegável que Breta concentra em si as preocupações e temores de seus antepassados narradores, ao mesmo tempo em que consolida de forma organizada e estruturada sua atividade de escritora” (ESTEVES, 2018, p. 8). Portanto, se orientados pelo plano metaficcional e não somente pelo plano da verossimilhança de *A república dos sonhos*, constata-se que a narradora Breta não faz concessão a Madruga, pois a personagem feminina almeja imprimir o cunho do tempo, em analogia à Proust, como argumenta Moniz (1993, p. 159).

Retoma-se que Costa enfatiza em seu ensaio uma ordenação bimembre, dupla assinalada no título de *A república dos sonhos*: o plano espaço-temporal mítico e o plano espaço-temporal de realidade formam o plano virtual “república dos sonhos”, cuja significação se dá em ausência. Na troca da Espanha, Madruga almeja, de modo pragmático, conquistar a república do Brasil; todavia, tanto Eulália quanto Venâncio viveriam em conformação ou em aproximação à exclusivamente virtual “república dos sonhos”. Para uma compreensão das relações com a Galícia, transmitidas a Breta convém centralizar somente as perspectivas de Eulália e Madruga, pois Venâncio não é galego.

O autor discute que a palavra da tradição galega é metaforizada em Eulália, porém sua versão feminina da história não é habilitada, destacada ou resgatada pela autoria minimizada em *A república dos sonhos*: “entre o silêncio obstinado de Eulália e a voz proliferante de Madruga processa-se uma clivagem em Breta” (COSTA, 1987, p. 12). Isto esclarece que *ARS* não determina uma totalidade coesa e verossimilhante. Por outro lado, Costa argumenta que a autoria almeja capacitar o(a) leitor(a) para encontrar, ainda no plano da palavra, “a figura poderosa do Fundador” (COSTA, 1987, p. 12). Tal argumento opõe-se à perspectiva de Moniz (1993, p. 167) que destaca no casal imigrante a partida, serena, em direção à morte.

⁵ ESTEVES, Lenita Rimoli. *O narrador contrabandista: o metanarrador galego de A república dos sonhos e sua recriação nas traduções do romance para o espanhol e o inglês*. [S.l.: s.n., 2018]. Texto cedido pela autora para esta dissertação.

Para a autora, trata-se de uma tradição galega, de origem celta, que é atualizada no Brasil pela narrativa de *A república dos sonhos* através das mortes iminentes de Eulália e de Madruga:

Como muitos heróis das lendas celtas que surgem e partem sobre as águas (de um rio, lago ou mar), envolvidos pela neblina, a autora [Piñon] utiliza imagens semelhantes para descrever a partida de Madruga deste mundo. Vida e morte são os dois lados da mesma moeda, assim como o Oceano Atlântico que marcou a sua primeira “morte” e o seu primeiro “renascimento”: “Nos últimos meses, relativamente deprimido, Madruga via-se cercado de repente por uma névoa espessa, que não lhe deixava apreciar a realidade circundante. Como se fosse passageiro de um transatlântico contra o qual batessem enormes vagas” (PIÑON, 2005, p. 9). Assim como Eulália, Madruga enfrenta, sereno, a sua morte. (MONIZ, 1993, p. 167)

Moniz complementa que o arquétipo do Fundador aparece, então, reconhecendo a sua soberba e procurando “[...] apagar todos os vestígios de que esteve na Terra [...]” (p. 167). Assim, seu rosto de narrador é, como o de Breta e o de Eulália, (im)possibilitado para dizer, num determinado momento, a totalidade da experiência (p. 159).

Também em 1987, Cecília de Lara publica o artigo “O ‘indevassável casulo’: uma leitura de *A república dos sonhos*, de Névida Piñon” na Revista IEB do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Com uma expressão do romance nelidiano em foco, o texto de Lara dissemina reflexões e questões, de cunho geral, sobre conteúdo e forma em *A república dos sonhos*, portanto, o artigo é fundamental para atravessar um panorama crítico de leitura do texto romanesco.

A autora debate a constituição de *ARS* buscando conectar sua estrutura interna, não rígida, à sua estrutura externa, em predominante harmonia, a partir de uma compreensão do deslocamento de foco narrativo sob os pontos de vista dos narradores Madruga e Breta e do narrador em terceira pessoa. Lara (1987, p. 28) nota que incontestavelmente Madruga elide seu próprio nome quando narra, já Breta eclipsa o nome “Madruga”, chamando-o frequentemente de “avô”. É a voz narrativa em terceira pessoa que chamará todas as personagens pelos seus respectivos nomes, inclusive Breta e Madruga (p. 28).

Em relação à função narrativa, a autora interroga, como uma dúvida suscitada pela leitura, a questão de predestinação ou destinação de narrativas na constituição de Breta (LARA, 1987, p. 28). No texto de *A república dos sonhos*, observa-se que não somente Breta, mas também Madruga é questionado e se questiona sobre o princípio e o destino de práticas narrativas, já que essa questão de predestinação ou destinação, como pergunta Lara, é posta inicialmente para o patriarca, perdura e atravessa a formação de Breta, em nossa perspectiva.

Lara não questiona a formalização da voz em terceira pessoa em *A república dos sonhos*, porém deduz-se que esta existe como contraponto investigador e mediador entre os outros narradores. Por outro lado, intriga o fato de que tal voz, predominante no romance, desnuda o recurso de mascaramento para narrar as personagens e suas circunstâncias enquanto elide o sobrenome (não o nome) de todas no enredo. Uma pista para a interpretação encontra-se na tessitura do romance nelidiano quando a personagem imigrante Venâncio, em seu surgimento para um Madruga adolescente, diz que a única coisa que importa é o seu nome (PIÑON, 2005, p. 84). Com isso, nega terminantemente sua origem provincial ao longo do romance. Por outro lado, a empresa do patriarca é chamada de “grupo Madruga”, o que mantém, em outra chave, a mencionada dúvida sobre a voz em terceira pessoa.

Lara também destaca em seu artigo que, em circunstâncias sem testemunhas, Madruga constrói para sua neta a investigação e mediação de histórias de pessoas e de fatos não circunscritos ao espaço familiar (LARA, 1987, p. 30). A autora afirma, por conseguinte, que Breta aprende substancialmente com seu avô “a assimilação da essência do processo de conservação da memória e uso da fantasia” (LARA, 1987, p. 30). Tal formação é iluminada por um estágio decisivo na infância/adolescência de Breta, que a tornou “sensível a dois mundos” (PIÑON, 2005, p. 155), segundo Lara (p. 30). Contudo, essa fase da personagem feminina não é passível de ser centralizada na interpretação do romance. Retoma-se que os espanhóis Madruga e Venâncio, com quase a mesma idade de Breta, viajaram ao Brasil, porém, em movimento contrário ao da narradora, viveram uma vida com sentimentos ambíguos em relação a dois países. Assim, na trajetória dessas personagens imigrantes observa-se a primazia de outra categoria mediadora que interpela o sentido inconsciente de herança, que somente Breta elaborou: trabalho.

Lara destaca que é a gênese de uma escritora o fio narrativo coletivo que não se quebra no romance (LARA, 1987, p. 28). Para tanto, não somente a voz de Madruga tem função intermediária para Breta, como indica Lara (p. 30). Ao enfatizar o ponto de vista narrativo do patriarca, o artigo não considera que, também em circunstâncias sem testemunhas, as personagens Odete e Venâncio, realizam, para a personagem feminina, a investigação e a mediação de histórias de pessoas e de fatos não circunscritos ao espaço familiar de Madruga. A partir de Maria Rocha (2007), reflete-se que as vozes de Venâncio e de Odete têm função de relato no romance, mas a voz do homem é escrita (em forma de diário) e a voz da mulher é

oral. Por outro lado, Naomi Moniz (1993, p. 156) considera ambos como discursos em enunciação.

Ainda em relação à narratividade de *A república dos sonhos*, ressalta-se, a partir de Moniz (1993, p. 155), que em cada capítulo do romance — ainda que sob o ponto de vista de um dos três narradores —, o foco narrativo é deslocado com alternância de relatos das personagens. Reitera-se, com isso, que os focos narrativos são organizados em uma forma não-rígida. Isso posto, o conceito de “vasos comunicantes” (MONIZ, 1993, p. 155) é introduzido aqui como recurso narrativo-mítico em *A república dos sonhos*. Tal recurso possibilita que nos capítulos do romance vários episódios ocorridos em lugares e tempos diferentes façam confluência e se misturem no fio da meada. Trata-se de uma rede que, ao se estabelecer como memória, desestabiliza e fragmenta — através de um tipo de infiltração na arquitetura narrativa —, a materialização de uma hierarquia entre a voz impessoal, Breta e Madruga quanto ao manejo das relações representadas. Além disso, destaca-se que por meio de uma construção dialógica em grande escala, as personagens manifestam suas vozes em relatos, “[...] colocando à mostra, no palco da vida, uma de suas faces [...]” (ROCHA, 2007, p. 32), o que introduz no plano metaficcional outro ângulo do tema da máscara, não debatido no artigo de Lara, mas verticalmente discutido por Júlia de Freitas (2017 [2001]).

Lara argumenta que no caso específico do espaço familiar de Madruga, os filhos, genros, noras e netos “constituem quase uma massa informe de conflitos — pessoais e de outros tipos — quase sempre gerados nas disputas pelo poder, pela herança” (LARA, 1987, p. 32). Para a autora, somente a filha chamada Esperança, morta precocemente antes de Eulália, solta-se do centro de gravitação da família num arranque, levando ao rompimento violento de valores tradicionais (p. 32). Resta um fruto da árvore de Esperança — crescida no jardim da casa da família — que, por vias indiretas, será colhido por Madruga. Esse percebe no nome de sua neta bastarda Breta a preservação mínima da herança de uma das últimas regiões celtas, sonho antigo da personagem masculina. Lara (p. 32) argumenta que é por meio dessa herdeira que Madruga esperará, indefinidamente, o outro extremo do círculo: a palavra inicial de tradição testemunhada numa viagem de aliança entre dois mundos (p. 32).

Não somente Eulália e Venâncio almejam em vida a concepção de uma virtual “república dos sonhos”, discutida por Horácio Costa (1987), mas Madruga também, especialmente diante de sua morte iminente no país de adoção. É a partir desse contexto de esfacelamento de simbolização representado pelas três personagens que os sentidos de transcendência e de um

tipo profano de telurismo serão invertidos, mas sem mitigar a tensão. Ao longo de extenso palco de ambiguidades em *ARS*, o pragmático Madruga sente-se num barco à deriva (PIÑON, 2005, p. 9), enquanto o idealista Venâncio se limita a crer que a terra é a sua única sepultura (PIÑON, 2005, p. 9), pois a palavra, metaforizada na translúcida Eulália, já não incorpora sentidos fixos convencionais. No altar, são sacrificados, hereticamente, significados de terra-mãe, para Madruga, e de ideal utópico, para Venâncio, dois sentidos opostos complementares focalizados no artigo de Nascimento (2016). Assim, outras personagens inventam dentro de um novo contexto — ainda que sob os pontos de vista narrativos e o vértice do plano imigrante — significações insólitas sobre seu espaço, pertencentes a ordens semânticas diversas como a antropofagia estético-cultural e o surrealismo. Esse último observado em trecho do romance:

Incapazes, um e outro [Madruga e seu filho caçula Tobias], de descrever a América com uma habilidade a serviço da conjuração dos demônios, que ameaçavam soterrar estas terras, liquidando de vez com qualquer esperança. Contudo, a América de Tobias oscilava entre uma soberania aviltada, a prática de sonhos fraudulentos, e a existência de templos sagrados. Com suas campinas, cordilheiras e densas florestas, *a figura solitária da América pendia da corda como um enforcado*. Semelhante gesto pendular, de suprema desenvoltura no espaço, havendo impedido, até hoje, que agarrassem a América com as mãos, e contra ela perpetrassem em definitivo um estupro histórico. (PIÑON, 2005, p. 50, itálico nosso)

Neste ponto, jogo inventivo de linguagem pelo imaginário e identidade nacional se conectam indissociavelmente na compreensão das sequelas de uma “[...] existência suspensa no limiar: vida e morte, sonho e realidade, ódio e amor, pátria de origem e pátria de adoção [...]” (LARA, 1987, p. 32).

Embora Lara esclareça que não é seu intento desenvolver especificamente as questões de escrita/linguagem em *ARS*, pois destaca a necessidade de trabalhos concentrados nesse tema — em vista da complexidade e extensão das técnicas utilizadas no romance para manutenção de atenção ou interesse de um(a) leitor(a) — a autora discute alguns procedimentos técnico-narrativos que caracterizam o que identifica como estilo nelidiano no romance em foco. A escrita de Piñon tece verbalmente, num “indepassável casulo”, o engendramento do nódulo impalpável da realidade (LARA, 1987, p. 35), em outros termos, o indizível, o imperceptível e o ininteligível do real. Lara questiona se esse toque de originalidade em *A república dos sonhos* deve-se à sintaxe compassada pelos sinais de pontuação e ao ritmo ondulatório de períodos ou ao tratamento dos fatos por um jogo poético — que lembra o impressionismo de luzes e sombras, como sugere o artigo de Lara — conduzido por uma voz narrativa, parcialmente oculta (mascarada?), em que predomina o nivelamento “frio”, analítico, moderno e flaubertiano de pessoas e coisas (p. 35).

A hipótese desta dissertação para essa questão da autora é que esse toque original ressaltado em *ARS* — que lembra o movimento inconsciente de encontrar no mar a memória — consolida o jogo poético devido ao nível estrutural-sintático. Já o material intelectual, contido na voz mascarada, estabelece-se a partir de um argumento pessoal, cujos vestígios históricos apontam para uma rede discursiva de uma escrita maior: a da América Latina.

No ano de 2001, Júlia Maria Amorim de Freitas publica “A máscara do artista - vestígios de uma intelectual em *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon” no Cadernos CESPUC De Pesquisa - Série Ensaio da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas) — republicado em 2017. Em sua interpretação, Freitas discute a escrita do romance *A república dos sonhos* como elo de uma cadeia narrativa engendrada num espaço controlado e definido por uma singular ou incomum premissa performática: o desenvolvimento de um corpo de mulher que, em afinidade com um corpo feito canto-casa, inscreve e escreve o corpo da nacionalidade. Por meio da ótica analógica de Freitas, identifica-se que a trama do romance é articulada pelo processo recuperativo da memória (FREITAS, 2017, p. 37) cujo produto em si é avaliado na trajetória de Eulália, Esperança e Breta, isto é, a formação de um tripé ou um outro tipo de triângulo com origens celtas enquanto estrutura metafórica que se sustenta e se reproduz. Nesse sentido, o ensaio de Freitas antecipa as interpretações de Quinlan (2010) e a de Almeida (2016) em que se investiga a elaboração do romance nelidiano a partir da hipótese de constituição do espaço histórico-geográfico da nação enquanto personagem, ao mesmo tempo em que as principais personagens são compreendidas enquanto lugares/espços.

Considerando possíveis relações entre o plano da ação dessas personagens — compreendidas simbolicamente na construção ou desconstrução de seus lugares/espços — e o plano temporal — cuja continuidade ou descontinuidade são ambas transpostas no desenvolvimento do tema da nacionalidade —, destaca-se um movimento retroalimentar ativo (GONZALEZ, 2016) na leitura. Esse movimento identificado encontra-se em modo imbricado e, principalmente, disperso em relação ao aparente plano narrativo familiar, este resultante de uma matriz narrativa tradicional e contraditória de encaixe. A discussão introduzida por Freitas introduz um processo narrativo de embutimento dissolvidor (GONZALEZ, 2016) — que se esconde sob fachada ou máscara de abertura —, na estrutura de uma história feminina em *A república dos sonhos*.

Em seu ensaio, Freitas apresenta seu enfoque brevemente a partir da sinalização de um dado inicial de mimetismo no romance, reproduzido em gestos e em palavras das principais personagens, buscando entender sua relação, aparentemente menor, com a presença maior de máscaras em *A república dos sonhos*, efetivamente o tema centralizado em seu ensaio. Por sua vez, Moniz (1993) afirma que o recurso do mascaramento é sutil, em contraposição a uma presença maior desse mimetismo. Argumentamos que ambos os dados, o mimetismo e as máscaras, são atualizados conjuntamente no movimento de leitura em retroalimentação ativa da estrutura circular de subjetivação de valor nas relações humanas em que o efeito de sentido é elo e produto ou o compositor da causalidade relacional das personagens. Não é pertinente descrever, portanto, qual dado é maior (hegemônico) ou menor (minoritário), mas esclarecer que ambos são resultantes, de caráter contraditório, da estrutura romanesca: a intimidade externa ou o que podemos distinguir pelo nome “extimidade”, uma derivação original de dois processos já familiares (a exterioridade e a interioridade). É nessa articulação específica que se desenvolve a rede indizível, imperceptível e intangível, isto é, o “indepassável casulo” em que são ditos, percebidos e manipulados, em outra face, os embates e debates públicos e privados das figuras romanescas.

A máscara é definida por Freitas como recurso que passa pela oposição entre o público e o privado em que a figura da mulher deve se construir e se apresentar publicamente no sentido de participar de uma mudança estrutural na esfera pública (FREITAS, 2017, p. 37). Nesse percurso, a voz autoral de uma narradora-escritora conquista gradativamente além de poder de participação, poder de ação e poder de decisão (p. 37). Seus objetivos se revelam nas máscaras da escrita para destacar cenários mais abrangentes e menos centrados na ocupação e na determinação da voz masculina num mundo público-político. Contextos fundadores e revolucionários na América Latina coincidem em extensão espiritual com a amplidão do *cosmo*, “[...] evocando novas maneiras de entender os acontecimentos [...]” (p. 37). Evidencia-se a presença da mulher no cotidiano além da esfera da *domus*, isto é, “[...] do doméstico, do interior da casa, das coisas particulares [...]” (p. 37) por meio de movimento que vai diluindo as fronteiras entre as esferas pública e privada. Todavia, ao utilizar-se do eco da voz familiar sobre coisas simples como bilhetes, caixas, objetos religiosos ressoa-se na esfera pública das personagens uma interrogação sobre fatos políticos de tempos de crise política. Para Freitas, tal heterogeneidade de recursos integra poderes discretos e difusos nas máscaras da escrita (p. 37).

Freitas argumenta ainda que o movimento estético-cultural propõe o desafio da degradação da univocidade quatro vezes masculina: autor, narrador, conhecimento do espaço e do tempo, discursividade ideológica dominante. O fruto/a memória, por sua vez, desenvolve-se igualmente desafiante por se dar em vozes femininas que, ao repetirem e atualizarem suas manifestações e expressões particulares em um mundo em transformação, irão se encontrar, na extensão da esfera do *cosmo*, como autoras, escritoras e narradoras de contextos políticos de fundação/destruição e de revolução/involução. Âmbitos cujos horizontes se desenvolveram por meio da restrição e da regulação de outras vozes femininas na esfera do *domus*, menos abrangente e mais centrada. Esse processo dinâmico analógico engendra restos a serem simbolizados: o desenvolvimento de um corpo de mulher que, em afinidade com um corpo feito casa, escreve e inscreve o corpo da nacionalidade.

Explorando o recurso do mascaramento na linguagem de *A república dos sonhos*, Freitas chega a um problema particular de interpretação do romance. Trata-se do que entendemos como manifestação exterior do *pathos* das personagens: a paixão. Um fenômeno predominante ao longo do romance, destacado no âmbito de relações familiares, mas também enfatizado na narração em terceira pessoa sobre eventos e personagens históricos brasileiros e estrangeiros. Embora Freitas não discuta o conceito de *pathos*, em seu ensaio retoma brevemente a manifestação exterior de paixão como indício específico de um invólucro para a posição autoral nelidiana que, a partir da imagem metafórica da máscara na linguagem, sofre uma espécie de metamorfose dentro do trabalho de escritora.

Não se pressupõe *a priori* e incontestadamente que as máscaras externadas são compactas ou são sutis, mas releva que os restos podem ser desembutidos das máscaras na constituição disseminadora de imagens do real: cápsulas (as caixas abertas da personagem Eulália), sementes/frutos/cavacas (árvores de Esperança e de Madruga) ou ainda “casulo” de memórias (um enigma de palavras citado exclusivamente pela voz em terceira pessoa). Retoma-se que a expressão “indevassável casulo”, anteriormente refletida no artigo de Cecília de Lara (1987), aparece, na narração, como recriação do espaço histórico e público em *A república dos sonhos* ao se referir à cidade do Rio de Janeiro, sob intensas transformações socioculturais no início do século XX. Argumenta-se que tal recriação/metamorfose autônoma de referente se atualiza não pelo aparential e fotográfico de marcos históricos e políticos. Por meio de ambiguidades mascaradas de realidade e de ilusão na narração, fragmenta-se o individualismo de prerrogativas dos cidadãos do futuro na recriação do espaço. Sobrepõe-se, por sua vez, a

transmutação e a transmissão repetida e atualizada (por ser indizível, imperceptível e intangível) de um corpo-instrumento artístico a ser coletivizado.

Substancialmente, problematiza-se por meio de um diálogo com o ensaio de Freitas as confusões no processo de identificação social no/do espaço urbano. A autora inclui a reflexão sobre como o artifício usual de máscaras se apresenta no romance numa exacerbação de um espetáculo público — num horizonte teatral dominante na realidade em transformação. Ao imbricar mimetismo de gestos e restos de linguagem com desmascaramento ideológico, Freitas trata de um enfoque narrativo contestador em que o valor do efeito de sentido atua em subjetivação como compositor da causa relacional.

Em 2010, Susan C. Quinlan, da Universidade de Geórgia, publicou seu artigo “A História revisitada: *A república dos sonhos* de Nélide Piñon” na Revista Iberoamericana. Em sua discussão, Quinlan apresenta o conjunto do trabalho da escritora Nélide Piñon como a incorporação de uma herança rica e pluricultural (QUINLAN, 2010, p. 133). Em relação ao contexto da escritora, a autora destaca que o romance *A república dos sonhos* (1987, p. 133) aparece como proposição de uma calculada tentativa de realizar uma crônica histórica das experiências da geração Pós-Segunda Guerra Mundial no Brasil. Para Quinlan, o evento sócio-histórico balizador em *ARS* é a configuração ficcional do Regime militar brasileiro em que a intriga e o desejo humanos são traduzidos, respectivamente, como os confrontos de elites brasileiras com a própria ordem democrática do país e a liberdade em criação e talvez em exercício. Enquanto tentativa particular de ficção histórica, *A república dos sonhos* retoma o ato de contar histórias, formuladas na composição da história brasileira, propiciando o desvelar de experiências marginalizadas em realidade periférica.

Quinlan intercala os seguintes elementos temáticos - ou série de conceitos nucleares na ficção nelidiana — com vistas a interrelacioná-los em seu artigo: a criação do texto, a linguagem, a solidão e a comunidade humana, a questão da mulher e de sua realização, o amor, ou, mais exatamente, a paixão. Tais conceitos podem constituir um código literário ou um sistema de escrita, investigado e delimitado em *A república dos sonhos* pela hipótese de Quinlan circunscrita na perspectiva feminista: o romance em questão é fundado no âmbito do reler e do recontar (talvez reescrever?) histórias da História brasileira a partir da perspectiva de mulheres. Segundo a autora (2010, p. 134), esse resultado é alcançado e recriado em *ARS* a partir da substituição de experiências de homens pelas vozes de personagens femininas.

Em seu artigo, Quinlan também considera em sua tese que no projeto nelidiano a voz autoral é fundante — em outros termos, a *Conditrix* fundadora mencionada por Freitas (2017 [2001]) em que *ARS* se desdobra justamente por sua distinta “capacidade original de abordar algo a ser fundado” (FREITAS, 2017, p. 41). Tal voz autoral define-se enquanto atravessa as personagens, subsequentemente transmutando-se ao longo do desenvolvimento narrativo. Por meio do diálogo com Judith Payne e Earl Fitz, Quinlan concebe que em grande medida a proeminência da literatura de mulheres brasileiras derivou do clima literário anteriormente condicionando-se para aceitá-las (PAYNE; FITZ, 1993, p. 32 apud QUINLAN, 2010, p. 134). Trata-se de um processo de relação entre um meio cultural conscientemente baseado na pluridiversidade cultural e étnica-racial e uma tradição intelectual baseada na fluidez, na flexibilidade e na inovação.

Em sua perspectiva, Quinlan (2010, p. 135) concebe a abertura de um espaço histórico entrelaçado à estrutura narrativa do romance, incorporador de uma tradição híbrida parcialmente corporal/subjectiva (uma herança) e parcialmente coletivo/social (uma realidade). Constituída de arquétipos — baseados em lendas celtas na Galícia cujas contrapartes lendárias se revelam no Brasil — que mutuamente se constroem e se refletem, tal tradição se implica no processo de arquivamento da história das mulheres em contraposição a transmissão apenas oral ou documentada em formas não “tradicionais” e não publicadas, como cartas e diários (QUINLAN, 2010, p. 134). Nas palavras de Quinlan,

Piñon abre um espaço histórico para incluir mais que uma realidade, de modo que o romance é escrito à moda de uma saga histórica e contemporânea, com ênfase na recriação [isto é, utópica através da voz *conditrix*] de padrões arquetípicos baseados nas lendas célticas que muitas vezes revelam suas contrapartes brasileiras, incluindo os legados das herdeiras desta tradição híbrida, que parcialmente constitui parte da própria herança pessoal da autora (QUINLAN, 2010, p. 134).

A tese “Gênero e literatura nos contextos imaginados de América Latina: uma leitura política à narrativa de Nélide Piñon e Isabel Allende”, de María Antonia Miranda Gonzalez, foi publicada em 2016 pela Universidade Federal da Bahia. Nela a autora aborda *A Casa dos Espíritos* (1982), da escritora chilena-estadunidense Isabel Allende e *A república dos sonhos* (1984), da escritora brasileira Nélide Piñon.

A pesquisa apresenta um impulso desconstrucionista para tratamento dos romances latino-americanos, pois não parte das principais premissas de uma abordagem teórico-crítica sobre literatura feminista, sobre literatura latino-americana ou sobre narrativas tradicionais do

nacionalismo. A partir das imbricações das falas das personagens forma um roteiro para construção de definições (quase sempre abertas) de conceitos que, por sua vez, relacionam, dialogicamente, a trama narrada por Alba (*A Casa dos Espíritos*) e a narrada por Breta (*A república dos sonhos*). Destarte, a autora enfatiza a possibilidade de conexões temáticas entre as obras que produzem rupturas em relação a modelos hegemônicos de identidade política e de literatura, revelando as variações de Américas imaginadas como fragmentos consubstanciais dos grandes relatos regionais que constroem uma versão particular de história.

Na introdução, Gonzalez discute o que chama de “objeto pretensioso”: narrativas sobre o continente americano. Entre ambivalentes posturas acadêmicas de recorte investigativo e a carência de signos para explicação do cotidiano latino-americano, ainda seguindo uma postura acadêmica, a palavra “América” tem um “peso” de representação (GONZALEZ, 2016, p. 16). Nesse sentido, a autora seleciona a “América” que atua como devir-ferramenta para a poética das escritoras e que se apresenta, portanto, no formato subjetivo de diálogo (p. 17). A partir de Boaventura de Sousa Santos, Gonzalez indica a articulação discursiva entre espaços simbólicos de intersubjetividades que não busca o estabelecimento eclético de um marco teórico ou a satisfação advinda de uma retórica, mas a compreensão ou sensibilização das temáticas que serão propostas (Gonzalez, 2016, p. 17).

Se a escrita a ser analisada coloca mulheres num apartado discurso chamado “literatura de mulheres”, direcionado às temáticas de identidade ou imagens identitárias, Gonzalez investiga traços não necessariamente conscientes compartilhados que demandam uma mesma transformação: “os eixos de raça, classe, gênero, estavam no vórtice da compreensão do construto nacional” (p. 17), isto é, o entendimento de identidades sociais é atravessado por aproximações específicas ao poder hegemônico, à nacionalidade, a tipos de pensamentos sociológicos em torno de processos políticos (p. 17). A teoria de Nancy Fraser serviu para a compreensão de Gonzalez a respeito de quatro aspectos fundamentais de uma teoria do discurso:

[...] o primeiro deles versa sobre a construção das identidades sociais das pessoas e como estas mudam através do tempo, o segundo sobre a formação e desintegração de grupos sociais sob condições de desigualdade e entendidos como agentes coletivos. Em terceiro lugar, uma concepção do discurso pode ajudar na explicação das formas como se assegura e se controverte a hegemonia cultural dos grupos dominantes dentro da sociedade. Por último, pode ser de grande ajuda na análise dos projetos de mudança social, de emancipação e sobre as práticas políticas. (GONZALEZ, 2016, p. 19)

No capítulo “A América imaginada: um bosquejo crítico em letras de mulher”, Gonzalez apresenta os problemas em torno da contextualização das narrativas de mulheres. Nesta parte, a autora desenvolve possíveis perspectivas, que partem das relações textuais, para a construção do contexto das obras literárias. Destaca-se sua contraposição em que visualiza a linguagem não somente como reflexo das relações de poder, mas também como constituidora de práticas históricas (GONZALEZ, 2016, p. 61).

Investigando temas que a palavra “América” desencadeia como representação social, Gonzalez considera a centralidade da imaginação iniciada no período romântico por este “[...] ser o contexto de definição de nosso pensamento nacionalista e porque corresponderia, em grande medida, ao discurso literário, a tarefa de enunciar e até de reproduzir aquelas correspondências com os interesses econômicos e sociopolíticos da região” (p. 20). A intersecção entre política e ficção aponta que a ficcionalização metafórica torna-se instrumento crítico de uma realidade alternativa ou “[...] uma condição de possibilidade para uma existência objetiva que ainda não tem se instaurado” (p. 43). A emersão da mulher como uma personagem histórica, a escritora, associa-se, então, à conexão com pontos estratégicos de conformação de espaços de sentido, dialogando com os significantes instaurados, o que afeta o espaço simbólico “nação” por meio de uma escrita resultante de uma narrativa política de afetos (p. 39).

A sensibilidade política do artista se produz, de preferência e na sua máxima autenticidade, criando inquietações e nebulosas políticas mais vastas que qualquer catecismo ou coleção de ideias expressas, e pelo mesmo, limitadas, de um momento político qualquer, e mais pura que qualquer questionário de preocupações ou ideais periódicos de política nacionalista ou universalista. O artista não há de se reduzir a orientar um voto eleitoral da multidão, ou a reforçar uma revolução econômica, senão que deve ante tudo, suscitar uma nova sensibilidade política no homem, uma nova matéria prima política na natureza humana. (VALLEJO, 1927, p. 209-210 apud GONZALEZ, 2016, p. 49).

Gonzalez propõe, como primeira aproximação aos romances de Allende e Piñon, a discussão dos avanços e retrocessos em torno da situação histórica — definida entre outras temporalidades — dos anos 1980. A autora cita Josefina Ludmer para reflexão sobre reformulações das relações entre nação e estado, em meio ao movimento de ruptura da fusão entre nação-território através de políticas de desnacionalizações e privatizações do público (GONZALEZ, 2016, p. 29). Gonzalez ainda recorre a Sonia Alvarez para enunciar uma noção plural do espaço sócio-cultural-político da América Latina em o que se mantém como centro epistêmico é “uma formação cultural transfronteiriça e não territorialmente delimitada” (ALVAREZ, 2009, p. 743). Nesse sentido, é ainda estabelecido um diálogo com Néstor

García Canclini, autor que busca abrir a figura da integração “[...] coincidente com o território chamado América Latina, aos milhões de latino-americanos que migraram para outros países como Espanha ou Estados Unidos” (GONZALEZ, 2016, p. 31). No processo de construção do contexto, reconhece-se — através da reflexão do feminismo sobre entre-lugares, entretempos e mediações —, que o campo da história das mulheres liga-se à escrita e à posicionalidade das narrativas e narradoras translocais de Allende e Piñon. Em nota de rodapé, lê-se a citação de Cláudia de Lima Costa na tese de Gonzalez:

[...] o conceito de posicionalidade [...] permite que outras identidades sociais e relações além do gênero possam assumir prioridade na formação da consciência multivocal das mulheres (COSTA, C., 2002, p. 77). Localizações, posições, espaços, lugares: à intervenção dessas histórias pessoais nos processos de identificação — as quais deixam, para lembrar Gramsci, ‘traços sem um inventário’ — nenhuma correspondência simples entre um sujeito e seu lugar/(con)texto pode ser satisfatoriamente estabelecida. Pelo contrário, essa correspondência (ou mesmo não correspondência) dependerá da forma como esses sujeitos interagem com as práticas, realizando leituras e contraleituras dos textos sociais a partir das suas diferentes localizações (COSTA, C., 2002, p. 86). (GONZALEZ, 2016, p. 44)

María Gonzalez assinala também em nota — a partir de citação de Eurídice Figueiredo — a questão paradigmática que o pós-modernismo emerge dentro da consciência multivocal da escrita de mulheres, por exemplo:

Com a pós-modernidade, que representa aquilo que Jean-François Lyotard (1979) chamou de [fim de] grandes narrativas — na verdade, ele estava visando, sobretudo, a do marxismo —, o futuro desaparece do campo de visão. Atolado no presente, o sujeito vai se projetar sobre o passado, o que explica a proliferação das escritas da memória e da história. À primeira vista pode parecer paradoxal que, no ‘presentismo’ em que vivemos, fale-se tanto em memória, como já apontou Andreas Huyssen (2000, p. 9): um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais (FIGUEIREDO, 2013, p. 25 apud GONZALEZ, 2016, p. 36).

A centralidade da imaginação para construção do contexto da América Latina, conduz Gonzalez a não descartar dois conceitos tomados como axiais dentro de seu tema, sob o ponto de vista feminista: a utopia e a realidade (GONZALEZ, 2016, p. 30). A autora observa como o período romântico, referente à entrada da América Latina em questões nacionais, será envolvido tanto na paródia quanto nos símbolos do que começa a se desenvolver como pensamento feminista (p. 20). A crítica da autora atinge, principalmente, o pensamento positivista e seus desdobramentos na produção científica/literária para estudo das obras literárias de Allende e Piñon. A partir de diversas afinidades eletivas entre essas escritoras latino-americanas, e também focalizando as ações das protagonistas femininas de cada romance, Gonzalez especula, em nota de rodapé, sobre ações políticas como uma necessidade histórica que surge, em determinados momentos, “condicionada pela própria abertura que

oferece o movimento feminista” (p. 49). Desse modo, propõe-se uma reflexão sobre alteridade ou sobre a diferença dentro da diferença (p. 56) – a subalternidade – em relação à lógica formal ou relatos sob a perspectiva androcêntrica.

Como encerramento desta revisão crítica, prioriza-se a análise do livro *As viagens de Nélide, a escritora* (1993), de Naomi Hoki Moniz. Anteriormente uma tese de doutorado, a obra de Moniz investiga a especificidade de Nélide Piñon. Por caracterizá-la como escritora de envergadura, a autora esquadrinha possíveis fundamentos na obra nelidiana e discute as principais forças que orientam o “novo tipo de leitor” (MONIZ, 1993, p. 21) que o projeto literário nelidiano almejaria. Moniz apresenta em “A gênese da mitopoética piñoniana” sua ideia central de uma posição autoral em Piñon que determinaria seu projeto no conjunto de sua obra até a publicação do romance *A doce canção de Caetana* (1987).

A obra de Naomi Moniz é dividida em três capítulos sobre o projeto literário de Nélide Piñon: “fase vanguardista”, “fase pós-moderna” e “considerações finais”. A seção sobre *A república dos sonhos* encontra-se no capítulo “fase pós-moderna”, porém o romance, como outros de Piñon, é mencionado ao longo do livro. *ARS* é identificada como um desdobramento próprio que define a fase pós-moderna, anunciada por Moniz na escrita nelidiana a partir da publicação do romance *A força do destino* (1977). A autora destaca ao longo do capítulo “fase pós-moderna” que instrumentos conceituais do sistema teórico e crítico dos estudos pós-modernos são formas privilegiadas para compreensão de três romances: *A força do destino*, *A república dos sonhos* e *A doce canção de caetana*.

Moniz introduz *ARS* como uma exploração de arquétipos que formam, através de recursos de memória, a identidade da última personagem que encerra o romance: Breta. Para a autora, a questão hermenêutica crucial que circunscreve a figura de Breta é seu trabalho de escritora. Todavia, destacamos que a personagem também se desenvolve como “[...] a neta que busca com urgência recolher os depoimentos dos familiares e agregados [...]” (MONIZ, 1993, p. 154-155), uma jovem jornalista/cronista durante o período da Ditadura militar brasileira tematizado em *ARS* e, não menos importante, “[...] uma *outsider*, para a própria família [...]” (p. 153). A ontoprática⁶ em Breta é visualizada por Moniz num movimento de reciprocidade com a forma romanesca em *A república dos sonhos*:

⁶ Segundo José Chasin, a partir da teoria marxiana, “para que possa haver dação sensível de forma, o efetivador tem primeiro que dispor dela em si mesmo, o que só pode ocorrer sob configuração ideal” (CHASIN, 2009, p. 98). Desta forma, a prática está inexoravelmente ligada ao pensamento em que a prévia ideação gera a ação,

*A onisciência tradicional é substituída por um questionamento da narradora [Breta] através do romance que se faz para que o leitor capte a realidade enquanto processo. Entre o narrador tradicional machadiano que interfere na narrativa e o narrador que permite a história contar-se a si mesma (Henry James) eliminando o narrador, a voz narradora em *A república dos sonhos* se assume na sua fragilidade e mantém o distanciamento do autor moderno (e machadiano) enquanto permite que várias outras vozes assumam essa fragilidade. (MONIZ, 1993, p. 157, itálico nosso)*

Se “fragilidade” é uma palavra que abre caminho para troca de conhecimentos sobre a “estrutura da memória” identificada em *ARS* por Moniz, esta argumentará que o romance evita colocar um ponto de vista como o centro da narrativa (p. 156). Isso se opõe ao argumento — o qual apoiamos — da tese de Lúcia Rosa (2012) que considera o avô de Breta, Madruga, como o centro de consciência ou o foco narrativo centralizado no ritual que envolve a morte iminente de Eulália, evento que abre *A república dos sonhos*. Rosa também destaca o foco na consciência da matriarca em certas passagens do romance.

Destaca-se que Moniz e Rosa reconhecem a multiplicidade de focos narrativos em *ARS*, porém as autoras chegam a conclusões distintas a partir de suas respectivas percepções da alternância de tipos de narradores num mesmo capítulo do romance. Moniz apoia sua leitura na parte em que a atuação do escritor *outsider* — figurado em Breta — é redimida por ser vista reintegrada à sociedade. Rosa, por sua vez, prioriza a história de Madruga como contador de histórias para compreender a valorização do rememorar na narrativa de *ARS*. Em outros termos, Moniz parece partir do presente para o passado (o papel e a inscrição da neta bastarda Breta dentro da família de Madruga e Eulália), já Rosa destaca uma perspectiva de encaixe do passado no presente (a história da família de Madruga e Eulália para a constituição pessoal-intelectual de Breta). Todavia, Rosa insere a categoria “centro de consciência” (tomada da discussão sobre o “refletor” de Henry James) associada ao protagonismo não necessariamente de Madruga (embora Rosa o considere tanto protagonista como narrador-personagem no romance), mas de sua memória e conseqüentemente, do conteúdo histórico contido nela.

As autoras compartilham o reconhecimento de que o processamento narrativo em questão tem, para além de matrizes memorialísticas, um teor autobiográfico. Ainda que mantenham em aberto a discussão sobre o gênero do romance, Rosa não descarta a caracterização de *A república dos sonhos* em ficção autobiográfica (ROSA, 2012, p. 19); já Moniz elabora o

fundamentando a ontoprática do conhecimento. Na vida social, articula-se a práxis e a forma subjetiva por meio de uma transitividade entre elas.

termo “(auto)biografia coletiva” para aprofundar sua perspectiva de que há uma sujeição às formas convencionais em *ARS*. Para esta autora, o romance é, simultaneamente,

a) a realização de um romance histórico, gênero tradicionalmente de domínio masculino e a história da gênese de uma escritora em *A república dos sonhos* e b) a reflexão sobre o papel do artista num país ‘desgrenhado e desdentado’ [...] (PIÑON, 2005, p 697). (MONIZ, 1993, p. 143).

Em seguida, nos encaminhamos para o segundo capítulo, “O Brasil era todos nós”, em que trataremos de práticas de releitura e reescrita, arquivos, relatos e poética de restos para a constituição romanesca com foco na problemática do gênero. Tais práticas versam sobre as relações de personagens consideradas centrais. Auxiliam-nos neste capítulo os estudos de Santiago (2000), Gonzalez (2016), Weigert (2009), Penna (2012), entre outros teóricos e críticos.

2 “O BRASIL ERA TODOS NÓS”: PRÁTICAS DE RELEITURA E REESCRITA EM A *REPÚBLICA DOS SONHOS*

Estudos sobre *A república dos sonhos* enfrentam o debate sobre o desenvolvimento autoral de Nélide Piñon, o que inclui “[...] organizar a densa e prolífica variedade do mundo ficcional [...]” (MONIZ, 1993, p. 12) da escritora. No quadro complexo da obra em questão, investigar como se configura a relação de Piñon com a chamada “literatura brasileira contemporânea” apresenta conflitos de leitura de contornos políticos, pois leva ao reconhecimento do deslocamento na obra nelidiana para um espaço de representação em diálogo contrapontual tanto à representação canônica do espaço quanto às práticas cotidianas e anônimas de produção do espaço social (ARELLANO, 2018). Como forma de estudar a obra da autora, Lúcia Zolin (2012, p. 53) aponta o viés dialógico dos estudos feministas com os estudos sobre colonialidade que, em sua retomada dos conceitos operatórios de linguagem, voz, silêncio, discurso e poder, têm como principal tônica a revisitação dos rastros e dos arquivos que abordam a interação cultural em sociedades transformadas pelo (neo)colonialismo.

Ressalta-se que como tópico de discussão de alcance geral sobre a literatura brasileira, o desdobramento da compreensão do estatuto de dependência socioeconômica — debatido por críticos como Antonio Candido e Silviano Santiago — dá-se na análise do imaginário mobilizado pelas estratégias das obras dos(as) escritores(as) latino-americanos(as). O acesso a esse debate pressupõe uma postura de distanciamento crítico, tanto temporal quanto lógico, em relação a parâmetros de internacionalização e de globalização. Ainda que não use a palavra-chave “dependência”, Gayatri Spivak também busca entender, através do caso indiano, como as narrativas históricas podem ser lidas e negociadas como forma de contribuição ao debate cultural sobre nações que passaram por processos de independência colonial. A autora ainda aponta lacunas — inevitáveis — dos conceitos importados de nacionalismo, secularismo, culturalismo e de nativismo (SPIVAK, 1994, p. 204), visualizadas no campo da literatura.

A concepção do estatuto de dependência pode ser considerada um código que reverte a compreensão conciliadora sobre os efeitos do (neo)colonialismo que reintegraram distintos povos no sistema capitalista globalizado. Como método e objetivo nos estudos do campo da literatura brasileira, o estudo desse código gradativamente parece fragmentar noções polarizadas em torno do sociopolítico e do cultural, conceitos que alimentam as relações de

escrita, leitura, teoria e prática. Heidrun Olinto (1996) aponta que, na contemporaneidade, o desenvolvimento do desafio de definições de fronteiras teóricas promove a multiplicidade de questões na área. Nesse sentido, a autora concebe que

[...] um conjunto de discursos variáveis sobre diferenciação social e interação conflitante e sobre a inserção de formas literárias em histórias coletivas e estruturas ideológicas contribuiu, entre outros, para o desenvolvimento de uma nova área — a de estudos coloniais e pós-coloniais (OLINTO, 1996, p. 135).

Em seu texto “Uma pedra no meio do caminho do real” (2011), Olinto introduz o pensamento sobre a construção de “ficções operacionais” que formulam “[...] processos de percepção, ação e comunicação, sem que estes sejam entendidos como correspondentes de uma realidade objetiva independente deles [...] (OLINTO, 2011, p. 43). Portanto, as articulações tornam-se multifacetadas, o que permite fixar aqui a metáfora caleidoscópica para recomposição de *A república dos sonhos*, que ao invés de estabilizar, expande e confunde diferenças entre subjetividade e objetividade ao subsumi-las no plano narrativo.

[...] Há séculos estava em marcha uma sucessão de equívocos e frustrações. Quem quer que contasse uma história, defrontava-se com o fato de ser a narrativa dissolvente e dispersa. E talvez até a esta sua natureza excessivamente frondosa se devesse a possibilidade de captar parte do cromático caleidoscópico dos sentimentos humanos. (PIÑON, 2005, p. 665)

A partir deste procedimento, provoca-se a reflexão acerca de outras práticas de leitura e de escrita, isto é, a questão da releitura e da reescrita que sugerem um percurso transgressor com origem e destino indeterminados, o que confere alternância de foco sobre o espaço-tempo, como propõe o romance nelidiano em questão. A posição do termo “releitura” para estudo de *A república dos sonhos* põe ênfase a uma ativa participação de leitor(a), já que este(a) é afetado(a) continuamente por ângulos alterados de percepção, ação e comunicação. Não se trata, portanto, da exigência de um(a) leitor(a) passivo(a) por meio de regras tradicionais no jogo inventivo do enredo, mas do deslocamento na leitura no sentido de formulação de uma posição de recomposição do que é introduzido ao longo dos capítulos do romance. Em *ARS*, a errância do leitor(a) pode levá-lo(a) a lógicas vulneráveis e desestabilizadoras de leitura, pois está proposto um sistema narrativo rigoroso gestado por uma pluralidade de vozes narrativas que interpelam o alcance e também a legitimidade do ato de leitura.

O termo “reescrita” para estudo da obra pode ser destacado com o aporte da discussão de Silviano Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, contido no livro *Uma literatura nos trópicos* (2000 [1978]). Em seu texto, o autor recorre à análise das estratégias de dois escritores latino-americanos, Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, em relação ao estatuto de dependência: “[...] conflito eterno entre o civilizado e o bárbaro, entre o

colonialista e colonizado [...]” (SANTIAGO, 2000, p. 10). No sentido de orientação teórica para a releitura, a reflexão de Santiago sobre o conceito de reescrita oferece um panorama mais particular à reflexão de Beatriz Weigert (2009) no estudo “A Reescrita: Nélide Piñon compõe vozes”, que também se retoma para acompanhar a composição de Piñon.

Assim como Santiago, Weigert também utiliza o conto “Pierre Menard, autor do Quixote” de Borges para referenciar seu estudo. Em seu artigo, a autora argumenta sobre o caráter simbólico de repetição e de atualização contido no prefixo re- do termo “reescrita”, o que lhe permite deduzir o processo de reescrever em analogia a movimentos de ritos, religiosos ou cívicos, que, em tempo circular, modelam mitos. Dessa forma, há um “espaço original da repetição”, simbolizado no palimpsesto — em que a cópia impede que os caracteres antigos se tornem visíveis, porém não os elimina. Trata-se de um manuscrito ancestral que por seu processo de reescrita é configurado como documento da intertextualidade (WEIGERT, 2009, p. 153).

As relações intertextuais em Piñon, analisadas por Weigert, e as relações intertextuais em Cortázar e em Borges, investigadas por Santiago, compartilham pontos em comum devido a sugestão de um espaço original da repetição que é transformado por meio de processos transgressores como pastiche, paródia ou digressão. Esta última é considerada por Silviano Santiago como forma sistemática de insubordinação entre culturas (SANTIAGO, 2000, p. 20), pois estabelece a progressiva invisibilização do texto “original”, o que desobriga a narrativa da imitação e, por outro lado, acolhe o trabalho de transfiguração do conteúdo literário. Já Weigert ressalta a digressão na forma estética como alternância de foco em vez de encaixe de perspectivas. Assim, considera-se que as perspectivas dos autores podem ser aplicadas conjuntamente para estudo da obra *A república dos sonhos* (2005 [1984]) de Piñon.

A digressão em *ARS* está relacionada, principalmente, à invisibilização e ao silêncio das narrativas e dos arquivos de Eulália, que, no entanto, configuram-se como modelo para a escrita de Breta. A ruptura entre as duas ocorre no texto quando a alternância de foco é mobilizada por três narradores — uma voz impessoal, Madruga, Breta —, porém, o patriarca e narrador Madruga é problematizado pela voz impessoal e por Breta. Nesse sentido, o rompimento com o modelo de Eulália subsidiado pelo narrador masculino, dá-se de modo sutil através da alternância de vozes; paradoxal, pois o patriarca Madruga é um dos narradores do texto e também levemente suplementar quando a última frase do livro é proferida por Breta, que afirma que irá escrever a história de Madruga, um texto escrevível.

Após esta fala, a sombra de Madrugua prontamente se dispersará, como se não me houvesse visitado em Sobreira. Resignado a uma imemorial discrição. O silêncio absoluto. Para não interferir em demasia no meu texto. Cedendo-me literalmente a liberdade que não soube conceder à família. [...] Apenas sei que amanhã começarei a escrever a história de Madrugua. (PIÑON, 2005, p. 747-748)

Discutido a partir do ensaio *S/Z* de Roland Barthes, o texto escrevível é compreendido por Santiago como o “[...] modelo na organização da própria escrita do autor [...]” (SANTIAGO, 2000, p. 20). Na análise do conto “Pierre Menard, autor do Quixote” de Borges, Santiago argumenta como a presença do modelo é “[...] o invisível [que] torna-se *silêncio* [...]” (SANTIAGO, 2000, p. 25, *itálico meu*) enquanto o visível é a mensagem, isto é, a ausência no modelo [...] (p. 25).

Tanto Santiago quanto Weigert reconhecem que a proposta contemporânea da releitura condiciona a da reescrita e vice-versa. A opção por deslocar “releitura” à frente de “reescrita” está intrinsecamente relacionada a uma proposta em *ARS* de inclusão do ato de leitura como elemento estruturante da obra, já que o romance é primeiramente dirigido, na dedicatória, “aos que chegaram” no texto e adentraram numa trajetória que leva à simulação da máscara⁷ autoral, em trecho final da obra, o que considera o consentimento e a lucidez de um destinatário externo para efetivação da elaboração narrativa.

A máscara é apresentada por Júlia Freitas (2017 [2001]) como um elemento presente na cultura latina, em que se ligava o objeto “[...] à noção de personagem, *persona*, já que o indivíduo desempenha papéis tanto nos dramas sagrados quanto na vida familiar [...]” (FREITAS, 2017, p. 37). Entretanto, “[...] se a vida pública se destitui de seriedade, dignidade, lealdade, o recurso é mostrar a impossibilidade de ser, em qualquer circunstância [...]” (p. 38). O espaço privado, então, não se constitui em oposição ao espaço público, mas na(s) falha(s) deste. Logo, desde o primeiro parágrafo de *ARS*, observam-se as possibilidades estratégicas na presença de máscaras na linguagem, em contrapartida à metáfora antropofágica para descrever as relações de poder, tanto em nível familiar como social.

As considerações de Silviano Santiago, em diálogo com Louis Althusser, levam o autor à determinação de uma leitura “culpada” (SANTIAGO, 2000, p. 26), porque está coletivamente “[...] lendo os escritores latino-americanos ‘observando as regras de uma leitura cuja impressionante lição nos é dada na própria leitura que fazem’ dos escritores europeus [...]” (p.

⁷ A máscara é tema de inúmeras produções literárias e é “usada como símbolo da assunção duma identidade diferente da original ou como símbolo do esconder dessa mesma identidade [...]” (NEVES, 2009). Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mascara/>>. Acesso em: 20 de maio de 2021.

26). Embora aparente ser uma simples repetição, na (re)leitura exigida pela escrita dupla, a reescrita, Santiago destaca o “lugar aparentemente vazio” (p. 26) entre sujeito que lê e objeto lido — o entre-lugar do discurso latino-americano — que relembraria o ritual antropofágico de intrínseca assimilação das partes envolvidas, o que se contrapõe lógica e temporalmente ao fenômeno da duplicação enquanto “[...] a única regra válida de civilização [...]” (p. 14). Nesse sentido, sua reflexão sobre a relação entre “modelo” e “cópia” ganha uma conotação política mais evidente do que em Weigert, pois o autor evidencia uma estratégia e uma negociação sobre a questão da alteridade.

Se, para Weigert, o palimpsesto simboliza “espaço original da repetição” (WEIGERT, 2009, p. 153) por ser um documento ancestral de intertextualidade, defendemos que a cena paradigmática da primeira missa contida na “Carta a El Rey” de Pero Vaz de Caminha e o paradigma das narrativas e dos arquivos de Eulália, Madruga e Venâncio em *A república dos sonhos* não procedem como “espaço original da repetição”. A partir do arquitexto de Caminha, por exemplo, a América passa a ser convertida em “[...] cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original (a metrópole) quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original [...]” (SANTIAGO, 2000, p. 14). Já em *ARS*, as tentativas de Madruga, Eulália e Venâncio de reprodução ou duplicação de elementos espanhóis ou galegos no espaço brasileiro são radicalmente transformadas ao longo do texto.

Venâncio apaixonara-se pelos poetas da lírica galega. Pero Moego, Don Denís de Portugal, Martín Codax, Mendiño. Enquanto indagava quem, no Brasil, denunciou a miséria e fortaleceu o sonho. Sem dúvida Castro Alves, numa escrita de linha devotadamente nervosa, épica. Apesar de os líricos o atraírem, igualmente denunciava-lhes as tendências individualistas, o incessante preito ao amor. Esquecidos da miséria, dos países esquartejados, o sangue escorrendo pelos bueiros. (PINON, 2005, p. 727)

O caso paradigmático de uma série de estudos brasileiros que utilizam pressupostos teóricos europeus para reivindicar, como estratégia cosmopolita intelectual brasileira, o descentramento no interior do próprio continente europeu é um dos contornos sobre o fenômeno da duplicação de modelos europeus a ser problematizado no artigo “Formações do sujeito colonial: suplemento, dependência, cosmopolitismo”, de João Camillo Penna (2012). Camillo Penna faz uma analogia entre Santiago e o antropólogo Viveiros de Castro que realizam o constante “périplo do intelectual brasileiro ou latino-americano pela metrópole” (PENNA, 2012, p. 298). Trata-se de uma viagem de formação, no sentido de configuração da *Bildung*, que, de acordo com o próprio Santiago, funciona como “simétrico inverso da viagem de captura da empresa colonial, em sua fase de acumulação primitiva” (p.

298). Nela está o suposto “antídoto etnográfico” em que “o intelectual brasileiro, ‘desterrado em sua própria terra’, como diria Sérgio Buarque de Holanda, tenta, impossivelmente, pôr termo ao seu exílio” (PENNA, 2012, p. 298-299). Transpondo o tema para o plano ficcional, observa-se que em *ARS* a personagem Breta é forçada ao exílio em 1968. Nele o(a) leitor(a) reconhece um (re)encontro brasileiro com a cultura europeia por meio de cartas da personagem direcionadas para seu avô Madruga. O trecho tem teor alegórico, uma forma valorizada para driblar os censores no Brasil:

A cidade é linda, avô. O outono imprime suave melancolia às árvores. Comovo-me, então. E isto porque a beleza constrange e o coração chega a latir no peito. Tenho um cachorro no coração, que se lamenta nos quintais das pequenas vilas brasileiras, em noite de lua. Como me ardem estas cidades miúdas, vistas agora à distância. Todas elas sem ânimo e consolo, na expectativa única do envelhecimento e do declínio! Acaso sou um gato a deslizar cauteloso pelos telhados que protegem as telhas feitas por mãos brasileiras nas olarias do meu país? Estas mãos que compreendo acima de todas? Eu que busco o amor! Mas quem amar, avô? Se o amor, na ânsia de descrever exaustivamente o corpo alheio, termina cobrando o uso da luminosa intensidade do meu idioma. Não é certo que sem murmurar esta língua, às vezes insidiosa e sorradeira, a luxúria nos pode simplesmente desfaltar? Tudo nos priva de repente da fruição integral? Perdoe-me por tais minúcias, avô. De que talvez me arrependa no futuro. Afinal nos cercamos sempre de signos cinzentos, quase inverniais. Decididos a falar pela metade, que é também uma linguagem [...] (PIÑON, 2005, p. 318-319).

No retorno ao Brasil, a experiência intercultural — entre países, línguas e culturas — reflete-se como a formação da futura escritora Breta em *ARS*, o que permite analogia à produção do arquitexto “O entre-lugar no discurso latino-americano”, de Silviano Santiago. Trata-se de um dos textos-chave que constroem o programa amplo de Santiago sobre a problemática geral da “[...] ‘formação do sujeito colonial’ [...]” (PENNA, 2012, p. 298). Na estrutura do texto-matriz em questão, notam-se as consequências linguísticas e discursivas da experiência intercultural:

[...] [o ensaio] é construído em três grandes planos-sequência, em que o mesmo problema, a constituição deste “personagem conceitual”, o “escritor latino-americano”, é desdobrada em três cenários distintos, configurando a cada vez duas entradas distintas: a patologia colonial e seu antídoto ou reversão. [...] (PENNA, 2012, p. 299)

Dentro de “O entre-lugar do discurso latino-americano”, seu segundo plano-sequência — intitulado por Silviano Santiago “neocolonial” — afeta diretamente o campo do discurso da crítica literária. Nela são, tradicionalmente, inventariadas as fontes e influências que pressupõem o texto literário investigado “[...] estruturalmente dependente de um texto originário e original para sempre inacessível [...]” (PENNA, 2012, p. 301). Este plano-sequência dialoga com a mesma polaridade exposta no primeiro plano discutido por Santiago, o plano quinhentista, porém Camillo Penna esclarece

A colonização [...] instala um “padrão cultural” (SANTIAGO, 1982, p. 17), uma “negação dos valores do Outro” (SANTIAGO, 1989, p. 17), uniformizando e abolindo as diferenças tanto do mundo medieval conhecido, que o colono traz consigo, quanto a pluralidade tribal que encontra na terra “descoberta”, ao estatuir o poder do Um, sob a forma da unidade religiosa (um só deus), política (um só rei) e linguística (uma só língua) (SANTIAGO, 2000, p. 14). Está constituído o paradigma da colonização, com seus polos simétricos: o colonizador ativo, constituinte, modelo, Mesmo, autocentrado, essência monolítica, de um lado; e o colonizado passivo, constituído, cópia e imitação, reflexo alterado do Mesmo, descentrado, inessencial, de outro. (PENNA, 2012, p. 300)

No plano neocolonial, vislumbra-se que pela categoria de cópia, o texto literário adquire posição servil. Com vistas a se opor a esta patologia, Santiago recorre a outra metodologia de crítica literária, tomada de empréstimo à teoria francesa, “[...] a partir de uma retomada em larga escala da ontologia ocidental como um todo, privilegiando a cópia e o texto segundo, em detrimento do texto modelar e original [...]” (PENNA, 2012, p. 301). Segundo Camillo Penna, o diagnóstico de Santiago indica que

[...] todos os textos são de fato segundos, e de que todo o texto primeiro é segundo com relação a um outro. Esta generalização do intertexto vai ser postulada em ensaios de Barthes, contemporâneos ao de Silviano, que ele não cita, mas que poderia conhecer, “A morte do autor, e “Da obra ao texto”, dentre outros. (PENNA, 2012, p. 301)

O terceiro e último plano-sequência tem conteúdo literário e demonstra seu funcionamento teórico nos dois exemplos selecionados por Santiago: *62/modelo para armar* de Julio Cortázar e “Pierre Menard, autor do Quixote”, conto de Jorge Luis Borges. Na estratégia desses casos literários, há um movimento autorreflexivo, “[...] a partir do qual a escrita se dobra sobre si mesma [...]” (PENNA, 2012, p. 301). Nesses exemplos, para “[...] literalmente fazer desaparecer a diferença entre modelo e cópia, de forma que a cópia substitua o modelo” (p. 301-302), Santiago desloca a problemática de Derrida sobre Rousseau, tomando a operação de *suplemento* emprestada para adaptá-la às suas próprias necessidades. Camillo Penna afirma que

[...] a escrita (como arte, *tekhné*, representação, convenção) vem suplementar algo que é pleno e repleto em si, a natureza ou a origem. Mas, pelo mesmo gesto, o que é presente em si e autossuficiente, é substituído por aquilo que o representa – o signo preenche o vazio da plenitude ausente e assume o seu lugar. Nos dois sentidos de suplemento – enquanto acréscimo e substituto – no entanto, ele é exterior, estranho, outro, com relação ao que é acrescido ou substituído (DERRIDA, Jacques, 1976: 144-145.). Em outras palavras, o suplemento determina uma exterioridade ou autonomização daquilo a que se acrescenta ou substituído. [...] (PENNA, 2012, p. 302)

Santiago argumenta, especificamente em *Vale quanto pesa* (1982), a respeito da “[...] inserção universal do texto dependente através de uma dupla coerção: a reflexão de dados empíricos e a ‘reflexão sob (e não sobre) a cultura ocupante’ (SANTIAGO, 1982, p. 21) [...]” (PENNA, 2012, p. 303). Trata-se da afirmação de que a emancipação do caráter dependente da literatura

se faz pela afirmação da inevitabilidade da dependência, repetindo a literatura dominante por meio de “um salto por cima das [nossas] imitações e das [nossas] sínteses enciclopédicas etnocêntricas” (SANTIAGO, 1982, p. 21, grifo nosso).

O argumento do antídoto ou reversão da ordem cronológica que prioriza a sucessão, mas também da ordem lógica que enfatiza a consequência, evidencia a constituição de “um *suplemento* crítico paradoxal” (SANTIAGO, 1982, p. 23). Camillo Penna afirma que a intertextualidade de Santiago, que cita em seus outros textos a retomada, ao nível da fabulação, da discussão de *Uma literatura nos trópicos*, traduz “[...] para um outro (o mesmo) contexto: o da teoria da dependência, e o da construção de uma ‘universalidade diferencial’ (SANTIAGO, 1982, p. 21), que neste texto [em *Vale quanto pesa*] ainda se inscreve de forma vaga, como que inscrita em suas margens” (PENNA, 2012, p. 304). Nesse sentido, rompido o véu inconsciente, Camillo Penna considera que o presente cenário da crítica brasileira deve retranscrever o modelo proposto por Santiago, “[...] que é uma prefiguração certamente não involuntária” (PENNA, 2012, p. 306).

O diálogo teórico, elaborado a partir de Jesús Arellano, Lúcia Zolin, Heidrun Olinto, Silviano Santiago, Beatriz Weigert, João Camillo Penna é sintetizado pela literatura, que percorre os contornos do contemporâneo, do (neo)colonial, orientando a hermenêutica da crítica literária. Os conceitos de *unidade* e de *pureza* são contaminados a partir da análise desde a superfície do texto de *A república dos sonhos*. O romance desliza significados pela força coercitiva do Mesmo europeu que dá o significante, mas que não consegue repetir e atualizar seu reflexo significativo na transferência com o Outro, portanto, transmite-se uma mensagem reversa cronologicamente e invertida logicamente, passível de ser suplementada de forma crítica.

2.1 “É PRECISO BUSCAR A LINGUAGEM CERTA”: ARQUIVOS E RELATOS PARA A CONSTITUIÇÃO ROMANESCA

A linguagem de *A república dos sonhos* é composta por um ritmo poético, de caráter ondulatório em que períodos seccionados se alternam a outros de extensão e estrutura comuns, como salienta Cecília de Lara (1987). A autora considera os procedimentos sintáticos e rítmicos do romance como fatores de originalidade da obra, o que mereceria uma abordagem específica. Lara também aponta que no tratamento do enredo os fatos são apresentados como objetivos, “[...] mas ao mesmo tempo envoltos em reflexões, em atmosfera

poética, criando um tecido misto, no qual a subjetividade aflora, com suas meias-tintas [...] (LARA, 1987, p. 35). Estabelece-se, então, um jogo entre hermetismo e transparência, “[...] levando o(a) leitor(a) a seguir caminhos com meandros, cantos de sombra e lampejos de luz — sem que se deixe espaço para monotonia” (p. 35). A estrutura frasal também se apresenta solta e nela se destaca a ausência de conjunções para encadeamento das frases, o que imprime mais agilidade à leitura.

O equilíbrio da narrativa é eletrizado pelo gesto de abertura da obra: “Eulália começou a morrer na terça-feira” (PIÑON, 2005, p. 7). Este ato que enseja uma morte pressentida e que é, para Lara, mais que premeditada, configura uma dicotomia no texto: o fim de Eulália — ao mesmo tempo que tem luz própria, que leva a personagem a alcançar o ápice (LARA, 1987, p. 32) — foi determinado num jogo de sombras (PIÑON, 2005, p. 13), em que através da frente, ou seja, do semblante do patriarca Madruga estava anunciada a morte. Nessa passagem do romance, faz-se referência ao olhar de águia para descrever o desejo no patriarca de fulminar a família:

Eulália desviou o olhar. Evitando ver a frente do marido, por onde parecia circular uma mensagem determinando-lhe o cumprimento de um fato inadiável. E ante o qual ela rebelava-se. Por que devia Madruga, uma vez mais, definir-lhe o destino, transmitir-lhe presságios? Especialmente agora que a velhice o abrandara e já não reagia como antes. *Unicamente seu olhar de águia, movido de quando em vez pela cólera, exhibia o desejo de fulminar a família.* E via-se então, em seu rosto, um raro prazer. O mesmo rosto onde afinal Eulália leu a mensagem que só ela saberia decifrar. (PIÑON, 2005, p. 13, itálico nosso)

A águia⁸ é o animal que aparecerá inscrito nos corpos de mulheres da Galícia: a avó e a mãe de Madruga, e Aquilina, a primeira mulher a falar para o patriarca sobre o continente americano:

Sobreira em peso repetia que a vida ensinara Aquilina a ser mesquinha e intransigente. *Parecia ela um pássaro de nariz adunco, privado de asas.* Sempre vestida de negro, envolta na manta que a atava, reduzindo-lhe os gestos. Trazendo o cajado na mão direita. (PIÑON, 2005, p. 25, itálico nosso)

Naquela semana fez-lhe seguidas perguntas, na esperança de [Madruga] ser orientado. Acaso insinuava-lhe a mãe que chegara o momento de casar-se? E que não devia escolher uma brasileira? Quem não carregasse no coração as raízes celtas? Pareceu-lhe, então, impossível desvendar o sonho de Urcesina. Só havia um modo de saber, ir pessoalmente a Sobreira, *sondar-lhe o olhar agudo de águia.* (PIÑON, 2005, p. 331, itálico nosso)

Ceferino [pai de Madruga] fazia questão de conservar o retrato da mãe pendurado na sala de jantar, prestando-lhe assim singela homenagem. O rosto de Teodora, de aparência impenetrável, *tinha um nariz adunco, de águia.* Um nariz que ninguém da família herdou. (PIÑON, 2005, p. 385, itálico nosso)

⁸ Para Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 60-61, tradução nossa), a águia pode simbolizar o orgulho e a opressão, aspectos de poder imperial.

Personagens que se contrastam à modéstia na cerimônia diante da morte de Eulália, evento ligado ao ritual de D. Miguel, seu pai, de preparar-se para o próprio fim:

Eulália aprendera com o pai, Dom Miguel, a imergir no pranto docemente, como quem se banha nas águas tépidas do rio e, muito de leve, é roçada pelos peixes e os musgos que afloram atraídos pelo sol. A terra não passava de um riacho no estio, de aspecto transitório. Sendo ela um habitante a mais dos tantos que abasteciam a paisagem. E sempre de importância relativa. Mesmo porque, raras sementes vingavam, a maioria sucumbia ao ciclo das estações. E depois, estar presente numa sala de jantar, enfeitada de baixela de prata, candelabros, significava apenas ser um comensal a mais dos milhões que usufruíam o mesmo repasto frugal. (PIÑON, 2005, p. 12-13).

O ritual galego, contudo, será repetido e atualizado não em sua origem, mas em terras brasileiras e nesse contexto, a “fiel escudeira” (PIÑON, 2005, p. 7) de Eulália, Odete, é a figura direcionada para velar a morte da matriarca, enquanto Madruga protesta contra o destino. Em trecho do romance, Odete é descrita de forma ambígua por Breta:

Odete cuidava da avó convencida de segui-la após as cerimônias fúnebres. Os gestos daquela mulher negra, *que nunca provou o gosto salgado de um outro corpo*, pareciam indicar ser ela quem iria selar o encontro definitivo de Eulália abraçando a morte. Naquela noite, particularmente recortada pelo sudoeste assoprando contra as vidraças da casa, o peito de Eulália expelia discretos suspiros. A vida nela manifesta com a força de um mistério que me segredava o quanto a avó era indevassável (PIÑON, 2005, p. 196, itálico nosso)

Odete, Eulália e Venâncio são descritos como alheios ao comportamento antropófago compartilhado por Madruga e outras personagens, como Breta e Miguel — tio da narradora —, em que se demonstra como as relações de poder são mediadas pela posse e pela dominação. Para María Gonzalez, “[...] símbolos e referentes não estão disponíveis, não são disponibilizados para todas/todos [...]” (GONZALEZ, 2016, p. 180). Ademais, eles podem ser apagados ou deixar de circular, pois

[...] não são igualmente socializados os referentes do poder nem igualmente aglutinadoras as consequências de sua falta, de modo que existe uma circulação de valores restringidos e de classe, mas, também, de estratos e de categorias, como a “raça”, ou de dicotomias, como a urbana-rural, que tem vigiadores ativos para impedir que desbordem nos outros lugares, tidos como alteridade. (GONZALEZ, 2016, p. 180)

As máscaras, o erotismo ou a corporalidade são estratégias em *ARS* que atravessam as identidades de todas as personagens do romance no sentido de afirmação de um espaço contra-hegemônico. Trata-se de uma vida carnavalesca, fenômeno estudado por Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013), que não se contempla nem se representa, pois constitui-se “[...] uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’ (*monde à l’envers*) [...]” (BAKHTIN, 2013, p. 137). Maria Rocha argumenta:

N'A *república dos sonhos*, acreditamos que a autora [Nélida Piñon] tenha se utilizado do recurso do travestimento para mostrar a face oculta das personagens e as vidas que foram desviadas de seu rumo natural. O que foi a vida de Madruga, ao sair de sua cidade, não aceitando os conselhos de Urcesina, senão uma vida inventada, representada no afã de realizar um sonho, querendo provar o sabor dos trópicos? E a vida de Venâncio, ao fugir da Espanha para esconder sua etnia? E Breta, ao exilar-se em Paris para não ser encontrada em meio aos estudantes durante o regime militar, não terá vivido uma fantasia imposta, desviada de seus anseios e desejos como brasileira? Podemos nos lembrar ainda de Eulália, ao escolher casar-se e ir morar longe do lugar onde nasceu, adotando o papel de mãe e esposa, quando teria desejado ir para um convento. De Odete, ao inventar uma família para poder adquirir ficticiamente os valores de Eulália, e de ela sentir-se mais próxima, tal era o teor de sua admiração. Todas essas personagens adotam uma vida carnavalesca enquanto têm de representar para continuar a sobreviver. (ROCHA, 2007, p. 38-39)

Na tese de Rocha, lê-se que o cotidiano das relações humanas dentro do romance nelidiano é mediado por um realismo grotesco, que focaliza novos recortes ou recortes não convencionais que profanam a própria linguagem literária a partir de gostos populares como referências culturais. Trata-se “[...] da observação dos meandros mais profundos da alma humana [que] contaminam o leitor e o levam a perceber a expressão do devir, da passagem, da transformação e do constante inacabamento da existência” (ROCHA, 2007, p. 23).

Desde o título, transitando pela estruturação do romance até a extração da vida psicológica das personagens, o travestimento permeia *A república dos sonhos*. Para Lúcia Rosa, a configuração está associada à vida “[...] fantasiada de sonho [...]” (ROSA, 2012, p. 29), em que se apresenta o prisma da carnavalização. No entanto, em contraposição à Rocha em análise do recurso do travestimento na personagem Madruga, Rosa argumenta que a recomposição da trajetória fragmentada da personagem masculina não a recupera como uma entidade narrativa — sob perspectiva benjaminiana — em *ARS*. Em sua tese, Rosa reflete que a busca das origens é problematizada através das personagens imigrantes — Madruga, Eulália e Venâncio — que apresentam, singularmente, traços de resignação, solidão e frustração.

Rocha exhibe trecho do romance em que se apresenta o patriarca da família como figura que desejou “[...] alterar o rumo da sua vida [...]” (PIÑON, 2005, p. 104) e que teve a pretensão de reconstruir a própria existência. Para a autora, o momento mais marcante da narrativa em que se pode visualizar a máxima presença do travestimento ocorre quando Madruga tenta “[...] renascer através de um Outro” (ROCHA, 2007, p. 43), de um filho nascido também na Galícia, porém o bebê morre na viagem transatlântica para o Brasil. Madruga, então, considera que está sepultando uma parte de si mesmo:

Em golpes rápidos, tirou do fundo da mala o casaco levado para a América na sua primeira viagem, quando menino, e do qual jamais se afastou. Aquela peça envelhecida agora e sem cor, de certo modo simbolizou o seu destino. Indicando o

casaco à enfermeira, ordenou que envolvesse o filho com ele. Atado ao casaco, de colarinho puído, assim o filho devia ir vestido para o fundo do mar. Ao ver o filho envolto no casaco, sentiu que a ele iriam brevemente enterrar. A ideia da própria morte não lhe doeu tanto, ocupado com a perda do filho. De repente, os lábios entreabriam-se num sorriso raivoso, ao pensamento de que agora pertencia definitivamente ao Brasil. Decidiu, então, acompanhar os oficiais até o convés, de onde lançaria o filho ao Atlântico.

– Eu sempre suspeitei que um dia me enterrariam nestas águas, murmurou Madruga, indiferente à presença muda do oficial que seguia a cerimônia. (PIÑON, 2005, p. 106).

A presença do casaco puído e envelhecido no trecho exposto do romance é identificada por Rosa como elemento que liga diferentes lugares e temporalidades para a personagem Madruga. Contudo, tal comunicação reflete a necessidade de encaixe de perspectivas, compartilhada também por Eulália com suas caixas de memória e Venâncio em seu diário, que busca “encaixar” na escrita a “[...] estreita afinidade entre ele e Eulália [...]” (ROSA, 2012, p. 128).

Embora Madruga demonstre o desejo de possuir caixas de memórias, os objetos do patriarca são amontoados em seu escritório, a que somente ele e Breta têm acesso. Eulália, por sua vez, outorga ao espaço da caixa um poder de manipulação que confunde sua própria dimensão física com sua função de relato dentro do romance. Trata-se de um espaço em performance que não se acomoda como ideia fechada ou elemento inconsciente, mas sujeito a analogias e diálogos com outras memórias, afirmando-as ou dispersando-as. Enquanto não é possível imaginar seu conteúdo em sua totalidade, as caixas da personagem feminina provocam implicações e conexões que redesenham as diferenças de realidade ou de utopia das personagens.

A constituição da matriarca faz contraste também com a antropofagia em *ARS* que, para Rocha, parece estar veiculada à abundância — aspecto da carnavalização — em que se identifica uma proliferação de imagens associadas a comidas e bebidas, recorrentes não somente em *A república dos sonhos*, mas em grande parte da obra de Piñon. Como base do realismo grotesco, discutido por Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987) e identificado por Maria Rocha no romance estudado, “[...] partes como boca, dentes, estômago, intestinos — que recebem as bebidas e as comidas que entram no corpo para manter-lhe a vida — são construídas hiperbolicamente [...]” (ROCHA, 2007, p. 35) como forma de designar “[...] orifícios de entrada e de saída e que promovem a comunicação dos seres vivos com o mundo exterior [...]” (p. 35). O realismo grotesco é uma denominação

convencional acerca do “[...] tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações” (BAKHTIN, 1987, p. 27).

A abundância, a antropofagia e o travestimento vão formando “[...] o mundo e seus opostos, convivendo lado a lado [...]” (ROCHA, 2007, p. 34) da carnavalização em *A república dos sonhos*. Com isso, Rocha demonstra, num diálogo com Stuart Hall, como o texto de Piñon parte do individual para atingir o “[...] universal da sociedade [...]” (p. 34), ressaltando que “[...] toda nação é feita de uma composição sempre cambiante de tipos físicos inovados, de uma perene desconstrução de etnias [...]” (p. 34). Portanto, em *ARS*, as relações entre culturas, entre classes, entre gerações seriam sustentadas e mediadas pela ótica da carnavalização. Destaca-se ainda como as vestimentas são priorizadas para revelar os desejos das personagens e não suas descrições físicas, como mais um aspecto do travestimento no romance:

O terno azul era reservado para os domingos. Venâncio escovava-o pelas manhãs, antes de vesti-lo. Havia desbotado ligeiramente, e a gola começava a esgarçar-se. Ao chegar ao Leblon, pela manhã, Venâncio detinha-se frente a Madruga. Um minuto apenas, dando-lhe tempo de assinalar os detalhes insignificantes com que sua existência inteira se povoara. Nessas horas, Madruga empalidecia. Quase rosnava, tinha ímpeto de agredi-lo. Em protesto por um procedimento que pretendia visivelmente feri-lo. (PIÑON, 2005, p. 11)

Em *ARS*, a presença de devaneios torna os sonhos mais facilmente tangíveis e moldáveis pelas próprias personagens, estas que sonham acordadas. Madruga e Venâncio, por exemplo, deixam a Espanha em busca de outros espaços, pois na transição para o século XX, o país “[...] repelia seus filhos com extrema naturalidade [...]” (PIÑON, 2005, p. 83), seja por meio de ações voluntárias ou autoritárias. No entanto, os ideais dessas personagens masculinas apesar de incompatíveis, nutrem-se mutuamente na via familiar para estabelecer metáforas de uma “república dos sonhos”: para Venâncio, ideal utópico de transcendência por meio das representações culturais em Eulália e em Odete; enquanto para Madruga, anseio por um real sonhado ou uma terra-mãe através da gênese familiar.

Madruga, Eulália, Venâncio, Odete e também Breta são as personagens que apresentam explicitamente estratégias e negociações em relação ao espaço-tempo, imprimindo marcas na organização da narrativa em questão, legando ao(à) leitor(a) arquivos que exigem abordagem específica. Por outro lado, em *ARS*, atenta-se para a configuração de dois capítulos no romance em que o foco está em personagens estranhas ao meio familiar, no entanto, elas afetam diretamente o texto da família. Trata-se de Maria, a lavadeira de Eulália, e Luís Filho, o genro da matriarca, nascido em uma família quatrocentona dos tempos do Império no Brasil. Personagens isoladas como lampejos e utilizadas como vias para retrato de certas

relações institucionais com o Estado (no caso de Maria) e com a Igreja (no caso de Luís Filho) em que a vida e a morte aparecem negociadas para fins políticos, de instituição e manutenção de uma certa ordem. Circunscritas entre o tempo histórico e o tempo imaginário, seus relatos indicam a decomposição da referencialidade a respeito do contexto de *A república dos sonhos*.

Os capítulos que focalizam as circunstâncias de Maria, por um lado, e de Luís Filho, por outro, são narrados pelo narrador impessoal que dá lugar à voz das personagens por meio de seus relatos. Nessas narrativas, os relatos se convertem em testemunho e esclarecem cenas que os narradores Breta e Madruga não podem narrar fielmente por não estarem presentes ou por não as ter testemunhado. Embora a pesquisadora afirme, a partir de Luiz Costa Lima, que “[...] os dados do relato não tocam no meandro mesmo da narrativa [...]” (ROCHA, 2007, p. 41), tal estratégia “[...] pode vir a preencher lapsos de memória de quem narra, além de acrescentar mais veracidade [...]” (p. 41). Em contrapartida, o recurso é descrito como o principal responsável pelo caráter fragmentado do romance (p. 42).

Em sua tese, Rocha discute como o espaço, inclusive o âmbito familiar predominante em *A república dos sonhos*, é transformado, por um específico jogo de representação, em “coisa pública” (p. 30), pois todas as personagens inseridas em cena tornam-se testemunhas dos eventos narrados. A autora ressalta que o narrador-impessoal é o principal domínio que, “[...] sobrevoando tempo e espaço, dá ensejo a que cada uma delas se manifeste e defina sua subjetividade [...]” (p. 31). Esse narrador-impessoal, contudo, não consegue narrar as relações subjetivas das personagens com seu espaço, mesmo que invada “[...] na forma de diário, cartas ou sonhos, conversas ou observações” (QUINLAN, 2010, p. 136). A voz atuaria como um suporte para os relatos e um ponto de equilíbrio entre a voz de Breta e a de Madruga, até a personagem feminina finalmente estar apta para escrever toda a história, sem a interferência direta do patriarca. No entanto, ao refletir sobre o fato de alguns estudiosos serem levados a afirmar que Breta é a própria Nélide Piñon, devido às semelhanças entre a história da personagem e da escritora, Rocha discute como o romance busca “[...] anular as fronteiras entre o mundo real e a ficção [...]” (p. 30):

No caso particular da obra *A república dos sonhos*, a multiplicidade de vozes, de planos espaciais e temporais é evidenciada por meio da escrita fragmentada, mas não fraturada ou interceptada; ela é completa enquanto recorte, e, no todo da composição, produz a harmonia ficcional. A estruturação da narrativa por meio de três narradores expõe a relatividade das vozes na negação da voz uníssona e unívoca. O mostrar a relatividade da própria experiência, na visão blanchotiana de narração como experiência, mostra que é possível compreender o mundo, segundo

novos recortes que seguem uma ordem totalmente diferente daquelas pré-estabelecidas. (ROCHA, 2007, p. 23)

Para a autora, não é materializada uma hierarquia entre o narrador-impessoal, Breta e Madruga quanto ao manejo das relações sociais representadas. Pela construção dialógica em grande escala, as personagens se manifestam em seus relatos, “[...] colocando à mostra, no palco da vida, uma de suas faces [...]” (ROCHA, 2007, p. 32). Por meio do diálogo, os três narradores apresentam-nas “[...] em suas relações, complexas, variadas, dando-lhes a oportunidade de manifestarem sua voz, confrontando umas com as outras, mostrando seus conflitos e dramas de convivência, com debates bem articulados [...]” (p. 32). Assim, Rocha argumenta que no “[...] emaranhado de vozes, vez por outra, a voz da própria autora salta das páginas” (ROCHA, 2007, p. 32), o que não permite localizá-la exclusivamente na voz de Breta, de Madruga ou ainda na voz do narrador em terceira pessoa. Por outro lado, ainda que se configure uma harmonia composicional na obra, a autora identifica uma diferença fundamental entre o propósito narrativo de Madruga e de sua neta: a partir de seu trabalho sobre os rastros-signos transgeracionais e transnacionais, Breta objetivará em sua própria atividade o reencontro constante do Outro com o Mesmo, resgatando, em seu prisma, a memória da entidade narrativa da oralidade (p. 20) e rompendo com esta.

Bakhtin argumenta que a partir de Sócrates “a verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce *entre os homens*, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica” (BAKHTIN, 2013, p. 124, *itálico do autor*). Por meio desse argumento, Rocha concebe que a ideia é “parturida” (ROCHA, 2007, p. 32) em *ARS*, pois a palavra provoca a palavra para obter os pensamentos mais íntimos como os de Madruga:

Breta orgulhou-se de identificar o ponto crucial do meu encontro com o alemão esbaforido. — O que o senhor [Madruga] aplaude em Wagner é o autoritarismo da consciência e da imaginação. Só as raças que se proclamam privilegiadas estabelecem tais padrões. Mas são critérios injustos, avô, porque desprezam o lixo, o residual e a misericórdia. Formam elas sociedades canônicas. Em tudo diferente à do Brasil, que é um país desganhado e desdentado. Mas não está distante o dia em que nos faremos ouvir pelos outros povos. Para isto usando, porém, uma linguagem ampla e desregrada, que há de expressar o âmago do coração popular. (PIÑON, 2005, p. 697, grifo nosso)

Na análise das ações de Madruga, discute-se como o patriarca administra valores burgueses aprendidos ao longo de sua trajetória. Para Rocha (2007, p. 44), a personagem dedica-se “[...] aos valores fáceis e rápidos prometidos pela tecnologia em detrimento do saber cultural que havia nas narrativas de Eulália, legado de Dom Miguel”. O pai de Eulália e também o avô de Madruga eram respeitados em Sobreira por serem anciões, guardiões da memória, porém Dom Miguel era um dos poucos que detinham um título aristocrático na região. Ao sair da

Galícia, Madruga apresenta uma ruptura em sua relação com o avô Xan e sua família. No entanto, o patriarca não apresenta exatamente o mesmo rompimento em relação a Dom Miguel, pai de Eulália, ainda que Madruga apresente tendências liberais. Em trecho alegórico de *ARS*, lê-se que a matriarca fora “instalada por Madruga e Dom Miguel bem no centro da casa, com as janelas calafetadas, tudo abafado, ambos haviam-lhes explicado a vida pela metade [...]” (PIÑON, 2005, p. 14).

Assim, o patriarca transmite um legado ambivalente para seus filhos e Breta. Desde sua filha mais velha, Esperança, até sua neta, Breta, cada ramo de sua identidade demonstra uma face do legado cultural de Madruga e isto influencia o comportamento das personagens, principalmente nos conflitos. Rocha afirma que embora o patriarca tenha desvinculado seus filhos da herança de seus antepassados, intrometendo-lhes constantemente valores burgueses como forma de pertencimento ao Brasil, sua atitude perante Breta é oposta: Madruga almejava que “[...] ela resgatasse a narrativa de Xan, que levasse à Galícia, de volta, as lendas, que recuperasse a época dos deuses e dos mitos” (ROCHA, 2007, p. 45), como seu avô havia desejado para ele. No entanto, como se pode deduzir pelo trecho a seguir, Breta desenvolve um outro propósito, ainda que sua cumplicidade com Madruga seja necessária:

Só após enterrar o avô, e convencida de que não nos enganou com uma morte mentirosa, poderei acomodar-me tranquilamente na sala arruinada da casa de Xan, em Sobreira. Uma casa que conserva uma dignidade alimentada pelo dinheiro do avô. [...] Procurarei na lareira a antiga lasca, para saber se ainda se conserva entre as pedras. Se não a encontrar, será o sinal de que Madruga nos deixou definitivamente. Ou pode apenas significar que a despeito da cavaca haver tombado da lareira, arrancada por mãos anônimas, Madruga venceu, e ainda habita entre nós? Mas como é isto possível, avô? Não me disse o senhor que a cavaca só continuaria fincada entre as pedras chamuscadas pelo fogo enquanto vivesse? Por que devo apostar na sua vida mentirosa, sabendo que o senhor de fato nos deixou e encontra-se agora enterrado perto de Eulália, de Esperança, de Venâncio, todos eles a lhe fazer companhia? (PIÑON, 2005, p. 747)

Madruga corporifica um ser de transição do século XIX para XX, “[...] que traz as consequências da industrialização e do advento do capitalismo [...]” (ROCHA, 2007, p. 65). Desse modo, a personagem não se identifica com valores arcaicos de sua família na Galícia ou mesmo de seus filhos burgueses, vivendo sempre em conflito com os que o cercam. Constrói-se em uma sociedade reificada como sujeito alienado que preza pela autoridade, pelo desejo de voz unívoca, desrespeito à vontade alheia e também discriminação do Outro. Cativado pela maquinaria econômica estatal, sonha com as narrativas orais de sua origem galega a serem resgatadas pela ação de Breta, que corporifica e representa outros valores.

ARS formula tensões conceituais dentro de seu plano de verossimilhança, sobretudo, por registrar em sua urdidura marcos históricos e referenciais explícitos. Para Susan Quinlan (2010), entretanto, na organização do espaço narrativo que inclui as personagens, através de “[...] exame cuidadoso das personagens femininas, e de suas relações com os seus lugares no texto [...]” (p. 137), pode-se evidenciar ordem no caos. Quinlan observa, em contrapartida, como as principais personagens masculinas, Madruga e Venâncio, desenvolvem uma relação imóvel e polarizada com o espaço. Suas constituições em personagens de suporte, no entanto, “[...] servem para abrir o espaço narrativo para Breta, permitindo que ela se mova entre os caminhos divergentes [...]” (p. 143).

N’*A república dos sonhos*, que se arquiteta enquanto uma república⁹ de letras urdidadas a uma república de sonhos, a formação de arquivos — a partir das relações entre as personagens e seus enunciados — concentra as relações tensas baseadas no atrair e destruir, esquecer e lembrar, esconder e mostrar. Para Célia Pedrosa e outros (2018, p. 32), evidencia-se o conceito de arquivo como resto e como um modo de se relacionar com objetos, imagens e palavras, de acordo com o signo de Walter Benjamin.

No desenvolvimento dos aspectos conceituais que compreendem a categoria “arquivo”, Celia Pedrosa e outros partem do pressuposto de que a demarcação sólida entre domínio público e domínio íntimo, ou entre “[...] um exercício de memória coletiva e institucional e um exercício de memória de si, de lembrança pessoal [...]” (PEDROSA et al., 2018, p. 18) não sustenta a própria reflexão sobre a categoria. Portanto, em *Indicionário do contemporâneo*, propõem uma associação entre perspectivas, em que a operação “[...] com os arquivos públicos ilumine a memória coletiva, em que a arqueologia e a psicanálise conversem, assim como os monumentos com as autobiografias [...]” (p. 18).

Tal abordagem ganha terreno em *A república dos sonhos*, pois se trata de uma obra em que as personagens “[...] tentam interagir com o conceito de *Brasil em si* [...]” (QUINLAN, 2010, p. 136) por processos de identificação que se moldam a partir do contato com a exterioridade, em outras palavras, o exílio se constitui como a diretriz de construção das identidades. No entanto, as relações subjetivas das personagens com os lugares da “casa” ou os da “república” estão tensionadas, pois o espaço narrativo formulado por e entre elas não é homogêneo,

⁹ **República.** [Do lat. *republica* < *res publica*, ‘coisa pública.’] S. f. **1.** Organização política de um Estado com vista a servir à coisa pública, ao interesse comum. (FERREIRA, 1993, p. 1490)

ganhando força de enunciação ou de enunciado no contato constante com outros discursos, principalmente o historiográfico.

Pedrosa e outros (2018) indicam que “[...] o jogo do arquivo [...] se dá entre o nome íntimo e o nome público [...]” (p. 18). Porém, em busca das rasuras na concepção de arquivo como repositório público da ordem e da razão identitária, os autores recorrem, a princípio, à teoria foucaultiana, especificamente em *A arqueologia do saber*, que concebe o arquivo como uma coleção ou, mais concretamente, um sistema de enunciados em que não há apenas o controle “[...] do que foi efetivamente dito, mas do que *pode ser dito*” [...] (p. 19, itálico dos autores). O arquivo aparece, então, como categoria que nomeia

[...] a forma particular de acúmulo dos enunciados, desses elementos que têm por condição apenas o seu ‘ter lugar’: o arquivo, segundo Foucault, não guarda os significados, mas a positividade dos enunciados, eles ali se tornam acontecimentos, coisas, têm um valor em si mesmo. O arquivo se situaria entre a possibilidade de dizer e o já dito e negaria a ideia de que o enunciado seria a tradução de algo, um significado, que se encontra em outro lugar (PEDROSA et al., 2018, p. 21).

Enquanto sistema de discursividade com regularidades específicas, o arquivo define a (in)atualidade dos enunciados, o “[...] que nos permite achar espectros, elementos significantes, na poeira, naquilo que restou de uma experiência irre recuperável” (p. 21). Envoltos em lutas pelo controle da possibilidade de enunciar, o poder sobre o arquivo aproxima-se da legitimação de uma propriedade, de uma posse ou de uma assinatura. Dessa forma, “[...] sem o controle do arquivo não há, dirá Derrida, nenhum poder político, ao passo que a democratização só se dará por uma abertura e livre uso dos arquivos” (PEDROSA et al., 2018, p. 22).

Em última instância, pela elaboração do passado histórico, as formas de arquivamento e seleção através de um exercício, sempre seletivo, de memória comportam “[...] uma nova escritura, um novo relato suplementar [...]” (p. 22), pois, assim, estruturariam o conteúdo pressuposto para construção de uma realidade. No entanto, como afirma Reinaldo Marques,

O arquivo não é uma realidade pronta e acabada; ao contrário, em certa medida ele é construído e desconstruído pelo olhar do sujeito que, ao cumprir nele um itinerário, deixa suas pegadas, seus vestígios, instituindo um certo roteiro de viagem. (MARQUES apud PEDROSA et al., 2018, p. 23).

Nesse sentido, o conteúdo do arquivamento não pode ser disputado como bem simbólico, passível de ser hierarquizado “[...] pela sua ontologia, por algo que seria da ordem da essência ou do conteúdo significado [...]” (p. 20), pois, em parte, o arquivo é “[...] exterior à nossa linguagem [...]” (p. 19), ainda na perspectiva de Foucault. Por ser também um *a priori* histórico com acumulação específica, configurando-se não na materialidade dos enunciados,

mas na poeira, no resto da enunciação, o arquivo pressupõe reescrita. No entanto, seu(sua) leitor(a) por ser “[...] indeterminável de antemão, um incerto amanuense [...]” (p. 24), que reescreve as mensagens como “[...] pegadas, vestígios, indícios [...]” (p. 23), revelando simultaneamente modos de arquivar — “[...] quem tem o poder sobre o arquivo [...]” (p. 24) — e de usar o arquivo — “[...] importam os usos que dele se fazem [...]” (p. 24). Em sua leitura da fotografia da família — um arquivo a que somente Madruga e Breta tinham acesso —, a narradora de *ARS* está sob a expectativa da morte de Eulália:

A seu lado, enquanto iam todos chegando, eu observava os acontecimentos gerados pela lenta agonia da avó. Não havia quem não se empenhasse, entre prantos e gestos febris, em devassar os últimos instantes daquela mulher que regara plantas e afetos com profunda moderação. Havia nos seus filhos a ânsia de lhe verem o corpo de perto, de apalparem uma doença prestes a arrebatá-la para tão longe que nenhum dos seus gestos se reproduziria senão com o socorro da memória de cada um deles. Uma memória empenhada por sua vez em borrar as imagens da mãe, a realidade de que Eulália fez parte. Até tudo se confundir como se Eulália não tivesse existido. [...] Talvez os filhos de Eulália, que chegaram à vida a partir daquele corpo envelhecido, que venceram o túnel da paixão de uma mulher para poder nascer, pretendessem tão-somente ingressar pela sua vagina adentro e, por meio desta última viagem, vir a dominar o mistério da própria gênese. [...] No fundo daqueles olhos realçava-se um lenço branco a acenar em despedida a um barco perdido no horizonte, cujo espectro e forma constituíram um legado de Madruga e Eulália. Ambos originários de uma terra estigmatizada pela dor da separação e pela consciência da morte. (PIÑON, 2005, p. 195-196)

Tanto na dinâmica da coleta quanto no controle do legado, pode-se depreender, as figuras públicas ou os testemunhos que irão construir/destruir o arquivo. Assim, Pedrosa e outros relevam uma espécie de assinatura, “[...] a impressão deixada pelo autor sobre o seu próprio arquivo [...]” (p. 26), que ainda que não seja um controle totalmente bem-sucedido, “[...] pode ser pensada, então, como a força da ausência de controle, a presença da ausência do arconte, que exerce um controle falho e paradoxal, fantasmal, espectral, cinzento [...]” (p. 26). Os elementos que compõem o arquivo nunca são “[...] totalmente unificáveis, identificáveis, classificáveis e consignáveis [...]” (p. 26). Portanto, disputar a reinscrição do arquivo, é reescrevê-lo como “[...] estrada sendo transitada [...]” (p. 23), sendo “[...] uma impressão, um gesto pousado nesses objetos, que imprime a eles uma direção de leitura, uma órbita [...]” (p. 26), sem o estatuto de autoridade que tenta catalisar, como poder, as funções da leitura do arquivo.

A propriedade do arquivo, sua organização e seu controle estão em disputa, porém “[...] pelo fato de seu produtor se encontrar nesses objetos apenas como uma marca sutil e fantasmal é que podemos dizer que o arquivo, longe de ter uma consistência sólida, está formado apenas de restos [...]” (p. 26- 27). Em *A república dos sonhos*, por exemplo, pela narrativa *in medias*

res encontram-se restos de lembranças das personagens e objetos não fixados por uma espécie de poder arcôntico¹⁰, nos termos de Pedrosa e outros. Tais restos não traduzem seus significados para que o(a) leitor(a) os ordene e classifique, porém, será no rastreamento dos restos que se formará(ão) o(s) arquivo(s).

Para Pedrosa e outros (2018), o trabalho psicanalítico, por exemplo, concebe e transita o arquivo da subjetividade “[...] na tensão entre a verdade e o fantasma, entre a necessidade e a impossibilidade de decifração, entre a exumação das lembranças e a construção de presente [...]” (p. 29). Na clínica psicanalítica, as lembranças, que orbitam o vazio, ou o não-semântico, não chegam a ser ou mesmo resistem a se converter em relíquias, pois nem conseguem remeter a uma experiência morta (p. 30). Assim, pode-se conceber “[...] uma convicção certa sobre a verdade da construção [...]” na clínica, segundo Sigmund Freud em texto *Construções em análise* (apud PEDROSA et. al, 2018, p. 29). Enquanto resto, esse “[...] arquivo não seria o que documenta o passado, o reflexo de uma verdade anterior e, no final das contas, exterior a ele” (p. 29-30). Em oposição radical, o arquivo da subjetividade “[...] tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p. 22). Tal perspectiva pode ser identificada em *A república dos sonhos* cujo enredo gira em torno de um vazio de enunciação e também de um paradoxo estrutural: a morte iminente de Eulália, “a que fala bem”¹¹, além de decretar a morte física da personagem, determinará a morte simbólica das narrativas da personagem. No entanto, *ARS* se faz enquanto a matriarca está viva, ainda que nenhum enunciado no texto seja proveniente diretamente da narratividade da espanhola. O discurso narrativo de Eulália, então, somente pode ser concebido enquanto presença-ausência, pois o(a) leitor(a) sabe da sua existência — pela via da indireta citação. Esse é elemento que toca no abismo, “[...] no limite em que a escritura [pode perder-se] em si mesma [...]”, nos termos de Antoine Compagnon (1996 [1979], p. 42) em *O trabalho da citação*. María Gonzalez indica que “fabricar um senso de memória” (GONZALEZ, 2016, p. 185)

¹⁰ O poder arcôntico tem uma espécie de autoridade sobre o arquivo, inclusive para interpretá-lo. “[...] É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. [...] A *consignação* tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. [...] O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de *consignação*, isto é, de reunião”. (DERRIDA, 2001, p.14-15, itálico do autor).

¹¹ Ver em *Diccionario de los nombres*: Eulalio (Greigo). Elocuente al hablar (G.M.Z, s/d). Disponível em: <https://www.fundacionlengua.com/extra/descargas/des_18/CURIOSIDADES/Diccionario-de-los-Nombres.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2021.

é o ponto de partida dos textos, utilizando, para isto, a força que vem de um lado vivificante da concepção de morte. Relativiza-se, ao mesmo tempo, a estabilidade ilusória do termo situar, introduzindo um paradoxo entre a impossibilidade de cristalizar, fixar as experiências e, simultaneamente, outorgar-lhes uma materialidade concreta no lugar dos objetos acumulados sob sua perspectiva [...] (GONZALEZ, 2016, p. 185).

Através de uma mudança no signo arquivístico, a morte literal e metafórica de personagens femininas pode ser rasurada, em analogia ao último bilhete não datado de Esperança que, em uma de suas tentativas de ressubjetivação e insurreição, não impôs destinatário, mas, ainda assim, o bilhete foi parar, primeiramente, nas mãos de sua mãe, Eulália. Observa-se que por meio da Esperança, encontra-se a leitura do já dito, do já inscrito e escrito, o que remete a Pedrosa e outros para quem está a inscrição do “[...] não dito, aquilo por dizer do outro [...]” (p. 32), em que se pode identificar o que os autores chamam de “entre-dois”, isto é, morto-vivo, animal humano “[...] ou — em termos teóricos mais explícitos — do biopolítico como excesso e exceção, vale dizer, do zoopolítico [...]” (p. 32), como se pode ver na fala de Breta para Miguel, o tio que a personagem feminina critica duramente por confundir a paixão humana criativa com uma compulsiva necessidade de sedução. Breta ressalta o fracasso de Miguel em seus envolvimento emocionais:

— A mãe [Esperança] teve mais coragem que você. Não hesitou em transgredir sacrilégios e territórios proibidos. Ela pisou sozinha, toda descarnada, o solo santo de Eulália. E sem receio tampouco de contrariar os deuses africanos, os deuses sincréticos. Por isso, ela sangrou igual uma porca apunhalada. Nada lhe foi poupado. E como se não bastassem esses feitos, reclamaram-lhe a vida e Esperança cedeu. Porque fazia parte do jogo. Em tudo, ela divergiu de você. Enquanto a mãe tinha asas, você se utilizou de muletas. Tem-se apoiado sempre nas escoras de Madruga, de Eulália, de Sílvia, do dinheiro, das suas infundáveis fêmeas. (PIÑON, 2005, p. 680)

Pode-se pensar que o arquivo tem sua pesada inexistência em um fato consumado, tornando-se uma quimera a sua eternidade-totalidade (p. 33). Porém, Pedrosa e outros (2018) indicam que os traços, rastros, restos, riscos podem existir, simultaneamente, antes do arquivo — como uma preexistência à sua configuração, uma que participa ativamente de sua eliminação — e como depois do arquivo, impedindo que este seja eliminado. Assim, compreende-se por que estruturalmente a morte de Esperança é anterior a de Eulália, porém o luto daquela somente será efetivado na morte iminente de Eulália, que irá sofrer também processo de luto.

A partir de Derrida, Célia Pedrosa e outros (2018) entendem “[...] que o arquivo faz e desfaz no presente a futuridade do passado [...]” (p. 38), isto é, a temporalidade do arquivo se realiza como uma forma simultânea de rasura e sutura, num sentido anacrônico do tempo progressivo. No entanto, ou por esse mesmo motivo temporal, “estamos com mal de arquivo”

(DERRIDA, 2001, p. 118), pois “alguma coisa nele se anarquiva” (p. 118): o arquivo, então, não referenda apenas seu poder vigente, mas também sua destruição. Ao rejeitarem imagens do passado em que a unicidade de voz é traçada como futuro, Bretta, Esperança, Eulália e Odete tornam-se anarquivadoras, operando em conjunto a anarquização de arquivos.

2.2 A POÉTICA DE RESTOS EM EULÁLIA, ESPERANÇA, ODETE E BRETTA

Em *A república dos sonhos*, os registros dos acontecimentos são configurados por silêncios do narrador impessoal perante o futuro da narrativa a partir da morte iminente de Eulália, do narrador-personagem Madruga que, na sua velhice, vacila em seu intuito de oferecer um retrato fixo de seu próprio processo, e da narradora Bretta, que se encontra dividida entre a responsabilidade do testemunho e a urgência de verossimilhança. Ademais, os arquivos de Venâncio e Esperança também são compostos por silêncios, sinalizados desde a ausência de datação. Para Maria Rocha (2007, p. 76), são esses silêncios que fazem fluir a palavra para o(a) leitor(a).

Por outro lado, Naomi Moniz (1993, p. 153) argumenta sobre uma unidade de narrativa “[...] através de uma espécie de *leitmotiv* musical [...] com frases, descrições, e mesmo personagens que se repetem [...]”, aspecto formal coerente à abertura do enredo como “[...] uma peça teatral ou mesmo uma ópera [...]” (p. 166). Dessa forma, o tom musical na narrativa permite que diferentes perspectivas harmonizem a composição. Porém, será no tratamento arquivístico e na configuração dos relatos, e não exatamente na descrição das personagens, que *ARS* se aproxima ao pensamento acerca da singularidade da diferença como o comum necessário ao conceito de comunidade.

Lúcia Zolin chama a atenção para o uso do recurso estético do “[...] livro dentro do livro, a chamada narrativa em abismo [...]” (ZOLIN, 2012, p. 61) dentro de um movimento regressivo do romance, aspecto que contribui para uma multiplicidade de referências. Assim, a autora realiza a investigação sobre “[...] o fato de ser Bretta a escritora incumbida de escrever e, quem sabe, reescrever a história familiar [...]” (p. 61). No entanto, Zolin também aponta uma outra possibilidade investigativa, uma espécie de leitura a contrapelo, em que o agenciamento de arquivos do processo de construção ficcional é crucial:

Em *A república dos sonhos*, todavia, o avesso de Bretta, a quem é dado o direito de falar e de se constituir como sujeito, pode ser reconhecido não só na trajetória

conturbada de Esperança, na geração anterior, mas, de modo especial, na de Odete, a empregada negra, agregada à família, em torno da qual ainda persiste o preconceito cristalizado no âmago do Brasil colônia de que o negro constitui uma “raça” ou uma classe de pessoas legitimamente excluídas [...]” (ZOLIN, 2012, p. 63).

Os polos opositivos entre as personagens são interligados pela composição dialógica do romance nelidiano que suspende certezas, pois produz um trabalho excessivo acerca de dicotomias. Ana Costa, em análise exemplar de *Dom Casmurro* de Machado de Assis, afirma que “[...] a resolução dos contrastes — corpo/espírito [símbolo], vida/morte, potência/miséria corporal, homem/mulher, Brasil/Europa — não se define pela escolha de um ou outro polo [...]” (COSTA, 2001, p. 162). Assim, o recorte investigado de Zolin, com foco na narrativa proposta por Breta, pode ser aproximado ao processo de citação, que Beatriz Weigert afirma, com o aporte de Antoine Compagnon, como “[...] substância da leitura, da escrita ou reescrita [...]” (WEIGERT, 2009, p. 153-154). Nesse sentido, o ato de escrever, reescrever e citar seriam equivalentes:

A citação representa a primeira prática do texto, estando na base da leitura e da escrita. Este exercício ilustra-se pelo gesto arcaico de recortar-colar, em que o papel é experimentado, antes de sua ascensão a suporte da letra e da comunicação. [...] Sua imagem fascina e apavora, no ponto limite de mergulho em si mesma, ao tocar o abismo, na cópia (COMPAGNON, 1979, p. 34). (WEIGERT, 2009, p. 153-154).

Se a narrativa, de teor testemunhal, da personagem Breta se constitui um umbral — característica que, segundo Weigert, se define “[...] oferecendo coordenadas de leitura, comentando, justificando, lançando enigmas e, acima de tudo, mantendo o poder de uma identificação de autor, a conferir crédito institucional [...]” (WEIGERT, 2009, p. 155) —, a simulação contida no uso metafórico pela personagem de uma máscara, revelada nas últimas páginas de *ARS*, aponta um objetivo representativo que ultrapassa a figura de Breta, pois requisita o contato do outro e, por conseguinte, seu reconhecimento. A personagem feminina narra:

Chego ao Leblon como sempre. Uso máscara e não sou observada. Madruga e Venâncio ocupam as respectivas poltronas. [...] Madruga aceitou meu beijo, mas esquivou-se de me olhar. Aguarda a minha iniciativa. Desconfia da minha força atual. E teme ceder às minhas novas exigências. (PIÑON, 2005, p. 731)

Ana Costa argumenta como “[...] é impossível registrar [e transmitir] sem que emprestemos o corpo ao processo [...]” (COSTA, 2001, p. 166). Por conseguinte, a incorporação (fazer corpo) é um *a priori* que “[...] permite uma transposição e um luto necessário para que um processo de simbolização se produza” (p. 166). A forma de contar-se, como apresentação e recomposição de uma história, é evidenciada quando um elo da cadeia geracional se rompe. No prefácio ao texto de Costa, Maria Rita Kehl afirma:

[...] o que passa pelo corpo, na relação entre duas pessoas, é a constituição dos objetos pulsionais onde o corpo faz borda, abertura para o contato com o outro; é onde o corpo se abre que a pulsão circula, não no circuito fechado dos limites do eu/imagem, mas no circuito que se estabelece entre o sujeito e o Outro – primordialmente – e entre o sujeito e os outros. Se a pulsão circula onde há furo, do mesmo modo o saber se transmite onde há falha. (COSTA, 2001, p. 14)

O argumento esclarece que somente o inconsciente produz saber, “[...] produzindo ao mesmo tempo um sujeito [...]” (COSTA, 2001, p. 14). Porém seu reconhecimento se dá no registro da experiência corporal, isto é, a transmissão de “[...] um saber que não se sabe e por isto se repete, se atualiza, na relação” (p. 15). O saber do inconsciente enquanto pessoal e intransferível é simbolizado por um limite de registro no corpo. Em outros termos, o enigma da morte, que não encontra registro, faz falar incessantemente, deslocando para o reconhecimento. Para Costa, “[...] o registro se produz como desejo de morte, ou como perda – luto – e todos os derivados imaginários dessas duas questões” (p. 33). Nesse sentido, a narrativa, a partir da concepção benjaminiana, é retomada pela autora como “[...] aquilo que produz no(a) ouvinte/leitor(a) exatamente o interesse renovado em ouvir sempre a mesma coisa e a repetição criativa do elemento enigmático que a narrativa contém [...]” (p. 16). Sua transmissão se dá exatamente porque o narrador repete, continuamente, sua memória até o limite do registro da experiência, em que se permite renovar criativamente com a diferença do elemento enigmático que a narrativa contém, suportando um novo elo narrativo e um novo narrador que irá transmitir adiante.

O narrador somente é reconhecido na simulação da autoria da narrativa que transmite. A figura imprime uma mínima marca de singularidade que é, simultaneamente, de biografia e de estilo, o que produz saber numa tensão entre “[...] totalidade (ou uma representação do absoluto) e parcialidade (que pode ser constituído, na singularidade, como um representante do sujeito) [...]” (COSTA, 2001, p. 33). Contudo, o próprio ato de narrar exige, paradoxalmente, a ausência do autor, por um lado, e a transmissão da experiência, por outro, o que estabelece o entre-lugar do testemunho da perda a ser compartilhado. Na experiência, então, mantém-se um saber exterior, um inconsciente, como figura do absoluto que sofrerá uma repetição particular: processo de reação (ou afirmação) e também de negação enquanto parcializada pela singularidade. Assim, “[...] não existe passividade ou atividade de formas absolutas. Essas posições se precipitam de uma perda compartilhada. Desde esse ponto de vista, uma perda nunca é exclusivamente individual, é sempre uma resultante relacional [...]” (COSTA, 2001, p. 34).

Em sua dissertação sobre o registro ficcional da memória em *A república dos sonhos*, Cristina Cardoso recorre ao pensamento de Gwyn Prins para entender a escrita como traço de signos em que se pode partir da premissa de que “[...] ‘uma única testemunha não é testemunha’, essa série de ‘rastros marcados’ podem ser analisados, comparados e utilizados para a comprovação dos fatos na escrita a ser contada [...]” (CARDOSO, 2001, p. 34). Ainda que a autora se aproxime da intenção historiográfica, seu pensamento tangencia o de Maria Rita Kehl, em prefácio a Ana Costa, que destaca como a escrita pode ser passagem de referências e mudança de endereçamento pela “[...] repetição memorialística e pela inovação de um estilo próprio [...]” (COSTA, 2001, p. 24), que tenta produzir um outro lugar para si. Reitera-se, portanto, que a escrita também prevê o entre-lugar compartilhado do testemunho da perda assinalado pela narração, pois a transmissão de experiência prevê a irresolução do que se conta para sua própria configuração. Com a falha, o saber é possível. Para Ana Costa, a circulação de um escrito

[...] coloca-se na condição de poder transpor um umbral entre linguagens, instituindo uma comunicabilidade. Em alguma medida, um escrito é sempre memorialístico. No entanto, a possibilidade de circulação está na condição de que essa “memória” não seja completamente individual, nem totalmente coletiva, situando-se na passagem entre as duas. (COSTA, 2001, p. 139)

As considerações utilizadas sobre narração, autoria e escrita permitem o desenvolvimento da seguinte hipótese: Breta é um dos narradores de *A república dos sonhos*, porque atua no entre-lugar compartilhado do testemunho da perda. No entanto, ela não detém a autoria do texto, ainda que releia os eventos e acontecimentos. Também não pode ser verificada a função autoral nos outros narradores. A personagem feminina somente irá escrever quando incorporar o emergente da representação, o que inclui o luto e a transposição do luto, quando este não dá mais conta. Enquanto a narração em contexto oral envolve uma cadeia, a escrita-porvir de Breta necessariamente se constitui onde e como a tradição é rompida, embora esta não desapareça completamente.

Xan contou histórias da Galícia, Madruga narra, Venâncio escreveu o diário, Eulália guardou suas caixas com restos de memórias e as outras personagens expressam seus relatos, porém todas essas vozes e objetos são encaminhados para Breta. De acordo com Maria Rocha (2007), “tanto o narrador-onisciente quanto o narrador Madruga vão cedendo o espaço narrativo para Breta, que encarna a figura do narrador que saberá beber nas fontes de seus ancestrais [...]” (p. 39).

Após perder sua mãe Esperança, a personagem feminina é levada para a casa da família. Em seu primeiro contato com seus familiares, Breta chora muito, fala poucas palavras, mas demonstra ter um olhar exigente. Tal aspecto é fundamental para designar a iniciativa da personagem em se aproximar de seu avô Madruga. Cioso de conquistar cumplicidade com a neta, o patriarca leva Breta e nenhum outro neto à Galícia. No entanto, em terras galegas, a menina se desloca constantemente, o que gera sentimentos conflituosos em Madruga. Nesta iniciação, estabelece-se um paralelo metafórico com a chegada dos conquistadores ao continente americano, pois Breta joga, não intencionalmente, com o papel mítico de uma sacerdotisa que literalmente sacrifica símbolos, o que paradoxalmente a converte numa espécie de iconoclasta. Desse modo, o ritual de Breta faz oposição ao ritual dos primeiros colonizadores.

Em seu jogo de criança, a personagem liberta o objeto de estima, um bode chamado Menelau, da proteção do madrilenho Saavedra que morava em Sobreira, mas alimentava uma repulsa pela aldeia. Em sua ação, Breta retoma o sentido subjacente de vulnerabilidade na honra masculina, contida na lenda do rei espartano Menelau que dá nome ao animal, pois embora detenha comportamento imponente, agressivo e territorialista, o bode morre atraído pela sua própria imagem refletida nas águas. Essa morte é utilizada como pretexto para que a tensão entre o madrilenho e os galegos de Sobreira afluísse. O sobrenome Saavedra é referência ao escritor Miguel de Cervantes, um dos símbolos da Espanha que se tornou um cânone literário mundializado. Nesse sentido, a tensão que a ação sacrificial de Breta expõe está relacionada aos problemas nas definições de uma cultura canônica e uma cultura popular. Após o fim do bode, Madruga intervém e propõe um acordo com Saavedra: concede-lhe um animal da mesma espécie, porém originário de Madri e superior em relação ao porte do falecido Menelau, em troca da ausência completa do madrilenho na taberna de Sobreira. Na passagem metafórica a seguir, o patriarca afirma:

Tê-la [Breta] introduzido ao meu país também podia significar que começava a compreender o sentido antecipado de minha morte. Saavedra instigava-me à represália. Ia dar-lhe combate não só para proteger Breta do seu primeiro assassinato. Mas em defesa da minha nacionalidade. [...] (PIÑON, 2005, p. 163)

Em reflexão sobre o trecho de *A república dos sonhos*, é possível inferir que a nacionalidade que Madruga menciona não é assegurada por uma unidade ou pureza de origem, pois para convencer Saavedra a personagem se utiliza, metaforicamente, de um café brasileiro numa bandeja de prata portuguesa. No capítulo, há diversas referências a outras culturas e a figuras hereges que provocam o pensamento sobre o lugar da alteridade no desenvolvimento temporal

e lógico das identidades das personagens. Nesse sentido, o ritual simboliza uma ligação entre Breta e Madruga, ainda que seus objetivos de transformação sobre o espaço entrem em conflito.

Neste ponto, ressaltam-se como frequentemente as formulações de leitura de *A república dos sonhos* não se guiam por uma cronologia, problematizada pela agilidade estrutural do romance estudado, visto que as questões históricas, que envolvem as formações das personagens, são estendidas e problematizadas ao longo de todo o texto e não esgotadas em determinados episódios. A linguagem elaborada pode conferir uma “[...] unidade especial [...]” (ESTEVES, 2019, p. 383) que, ao perpassar as diversas vozes sem discriminá-las no nível da sintaxe, permite a confluência entre o velho e o novo, entre o histórico e o imaginário, entre “[...] vivência no presente e testemunho à história [...]” (MCNAB, 1988, p. 49). Contudo, para se localizar e entender as diferenças histórico-sociais que envolvem as identidades das personagens, a operação de leitura é guiada predominantemente por dois caminhos que se podem entrecruzar: um viés em que se podem explorar as ações e reações das personagens nos seus conflitos dentro da unidade linguística de *A república dos sonhos* e outro que se relaciona às imagens e aos objetos ligados às personagens que imprimem traços culturais nessa unidade.

No romance nelidiano, Naomi Hoki Moniz (1993) identifica uma intertextualidade com Marcel Proust que pode ser associada ao motor narrativo advindo da memória sobre Eulália, cujo eixo está supostamente sintetizado, perto do fim do romance, na orientação de três bilhetes que pertenciam à personagem: a data da morte de Bento – filho nascido na Galícia, mas que morre aos três meses durante a travessia do Atlântico em retorno ao Brasil –, a de Esperança – filha primogênita, cuja morte trágica foi anterior à morte de sua mãe – e uma data em branco, que representa a data indefinida da morte da própria Eulália, a ser escrita pela personagem Odete. Para Moniz, a memória de Eulália, que abre o romance, “[...] irá plantar na agnóstica Breta a suspeita tão contemporânea (lançada pelo narrador proustiano em *O Tempo Redescoberto*) de que é impossível narrar a história toda, pois ‘só Deus sabe de fato narrar’ (PIÑON, 2005, p. 664)” (MONIZ, 1993, p. 157).

A personagem matriarcal de *A república dos sonhos* pode ser considerada como uma presença, em sua autonomia, subversiva, já que, de acordo com Susan Quinlan (2010, p. 146), sua compreensão se dá quase exclusivamente pelo outro. Ainda que o(a) leitor(a) saiba que Eulália narra para seu entorno, principalmente para Odete, sua narração não é revelada no

enredo, somente suas caixas e seus bilhetes afirmam sua própria perspectiva para seus conhecidos. Não parece acidental que Eulália seja mais conhecida pela narração “onisciente” em *ARS*.

Em uma das passagens iniciais do romance, o narrador impessoal permite que Eulália seja entrevistada em uma revolta silenciosa contra Breta. Em sua rememoração, a espanhola imagina a neta presenciando sua vida conjugal com Madruga:

Ambos constrangeram-se diante da cama de casal à vista. Iriam nela deitar-se em tudo imitando os ancestrais. Os filhos vindo a nascer segundo uma fatalidade biológica, que nada tinha a ver com os sentimentos, como se aquele fosse um amor sem escolha. Breta, ali presente, teria anunciado que Madruga e Eulália, como os demais mortais, foram enfeitados pelas contingências históricas. E isto porque, anterior a qualquer ato de liberdade, prevalecia o destino da economia humana. Eulália rebelava-se contra a neta. O que saberia ela do destino da avó, e o que sabia Breta da vida humana, se herdara uma história que se armou com maior liberdade, com uma medida de voo que faltou a Eulália, desde seu nascimento em Sobreira? (PIÑON, 2005, p. 62)

Para Esperança, Eulália lhe prescreveu, sem declarar as razões, um arcano de liberdade desde quando resistiu às pretensões de Madruga de nomear a filha de Amparo, no intuito de lhe marcar a origem espanhola. Ironicamente, quando em momento agônico, a matriarca, pelo olhar, exige de Madruga que o nome da filha, silenciado pelo patriarca, seja novamente instaurado, Eulália emite, de repente, “[...] um som áspero e amarfanhado. — Deus seja louvado, afinal ele pronunciou o nome da filha” (PIÑON, 2005, p. 600), um som que somente Breta e Odete puderam ouvir. Nesse sentido, se a vida da espanhola Eulália pode ser explicada pela metade, pois para ela “[...] certos excessos teriam ferido a face de Deus” (p. 14), quem tem poder sobre a outra metade é seu pai, Dom Miguel, e seu marido, Madruga. Na máscara de Eulália, em contrapartida, são descritas passagens em que a devoção, de aspecto erótico, da personagem exerce um saber inconsciente para ela mesma e seus familiares. Breta observa tal lampejo na fotografia da família:

Ali estava Eulália. [...] A despeito da pose ereta, observei de repente em Eulália um frêmito que terminou contaminando a família. Exceto Madruga, de pose irrepreensível, com terno e colete, o relógio de bolso à vista, todo ele cobrando a eternidade daquele instante. (PIÑON, 2005, p. 198)

Embora seja possível relacionar Eulália a um padrão europeu de feminilidade no século XIX, seu comportamento faz radical diferença em relação às outras mulheres galegas descritas, em seguida, no texto. Em *A república dos sonhos*, o(a) leitor(a) não conhece mulheres que influenciaram a infância de Eulália, mas são apresentadas, sequencialmente, Aquilina, uma espécie de guia para Madruga, Urcesina e Teodora, respectivamente mãe e avó do galego.

Aquilina foi a primeira mulher a falar sobre o continente americano para Madruga “[...] com um conhecimento de quem ali pôs os pés e os escaldou [...]” (PIÑON, 2005, p. 25). Em Sobreira, aldeia em que nasceu o patriarca do romance, Aquilina fora acusada por todos de ser uma bruxa, “[...] de lidar com ervas e espíritos [...]” (p. 26), o que lhe agravou sua condição na mendicância. No entanto, Madruga a procurou “[...] à cata da inverossimilhança e dos absurdos que pudessem favorecer [...]” (p. 26) seu futuro, pois de antemão acreditava que a personagem fora injustiçada na aldeia e que tinha razão sobre a terra americana. Assim, Aquilina é responsável por construir para ele a imagem de uma América farta de delícias, riquezas, mas simultaneamente a personagem insinuava que existiam no continente inúmeras insídias:

Sua voz quase lhe fugia da garganta, mas ainda assim Aquilina teimava em afirmar que o universo não prestava, exceto o novo continente. Poucado das pestes negras, das cruzadas, e das raízes do cristianismo. Onde só havia pagãos sem roupas, com as coisas à mostra. Quanto mais Aquilina submergia no delírio, mais as palavras lhe vinham afirmativas. A ponto de Aquilina jurar que de certas fontes na América jorrava pus em vez de água, só para esconder os diamantes entre os cascalhos. Desta forma a fortuna premiando os destemidos, que não sentiam aversão pela vida. (PIÑON, 2005, p. 26)

Capítulos adiante, Breta, após retornar para o Brasil de seu exílio em 1968, narra como Urcesina, em suas cartas, introduzia com excesso “[...] lições de realidade [...]” (PIÑON, 2005, p. 278) em Madruga. Para a narradora, a espanhola, em sua “estrita visão realista, [transmitia], porém expressiva fantasia [...]” (p. 278). Portanto, sua bisavó levava rastros culturais impressos em seus conselhos, “[...] oriundos de estudo tão concreto [...]” (p. 278), que Breta “[...] não tinha direito de dispensar” (p. 278); havia, na verdade, a necessidade de aprender a aplicar os conselhos de Urcesina para a sua criação literária, como a bisneta brasileira reconhece:

Urcesina [...] aprendera a ir com o seu jarro à fonte de águas turvas, que servia à sua aldeia, e batê-las contra a pedra para que clareassem. Desta forma servindo-se delas com exemplar sabedoria milenar. Um fato ante o qual restava-me explorar os recursos à mão e que me facilitassem compreender uma mulher que havia gerado Madruga em meio à carência de sua aldeia, de sua região, do seu país, do seu continente. (PIÑON, 2005, p. 279)

A última mulher que compõe o núcleo galego presente em *A república dos sonhos* é Teodora, avó de Madruga. Embora separadas temporalmente e pela falta de ligação familiar, o texto liga Teodora e Aquilina por uma característica física: o nariz adunco, de águia¹², “[...] um nariz que ninguém da família herdou” (PIÑON, 2005, p. 385). Teodora é uma personagem narrada de forma distante, já que é marcada, nas reminiscências, por sua amargura. Sua

¹² Cf. nota 3 deste trabalho.

história é acompanhada pela humilhação que a vida e o marido lhe impuseram, uma vergonha transmitida veladamente por sua família, pois narrar sua história era reviver as dores advindas da fuga de Xan. Somente o nascimento de Madruga pôs à mostra tanto a vida de Teodora quanto a fuga de seu marido de Sobreira, fato associado a um “espírito aventureiro” (PIÑON, 2005, p. 375) que seu neto herdará, segundo a narração de Breta:

Gravio [professor de Madruga] manifestou compreender o peso daquela herança na vida de Madruga. Não devendo ser fácil haver herdado do avô um espírito entregue a examinar a realidade como se a realidade assumisse o formato de uma caixa, em cujo interior nos mantínhamos prisioneiros. Razão de alguns seres, mais do que os outros, se debaterem contra estas paredes que ameaçavam estreitar-se a cada ano. (PIÑON, 2005, p. 376)

O romance permite considerar que Teodora e Xan, simultaneamente, compartilhavam da perspectiva de realidade sob “formato de uma caixa”, porém quem desenvolveu o espírito aventureiro foi somente Xan. Embora Sobreira “em peso” (PIÑON, 2005, p. 376) tenha sofrido com sua fuga, os homens da aldeia lhe reconheciam uma coragem que lhes faltava (p. 375). Por outro lado, já próximo ao início do século XX, Aquilina sofreu profunda retaliação por sair da terra, afinal quando retornara, seus conterrâneos não a perdoaram. Embora o pesado valor da herança da terra se apresente para todas as personagens galegas, o perdão do filho pródigo não era concedido para as mulheres. Nesse sentido, Teodora desenvolveu crises nervosas quando seu marido saía de casa, pois nada na vida em Galícia lhe dava segurança, nem a própria terra que cultivava. No entanto, a avó de Madruga se vingou e, por uma maldição, reprimiu o desejo de transcendência, transmitido por Xan, em seu filho, Ceferino. Teodora não perdoou esse desejo em Xan, porém esteve resignada à herança de sua terra; não venceu seu conflito com a vida que a saqueava (p. 372) e morreu primeiro que Xan, retornando somente como retrato, um símbolo, para Ceferino e seus descendentes preservarem.

Plasmado pelas narrativas de seu avô Xan, pelos conselhos de Urcesina e pelos delírios de Aquilina, o desejo de transcender a existência — e conhecer os limites que o cercam — fluirá novamente e ganhará forma específica em Madruga, aspectos cotejados para resgate crítico de Breta. De forma análoga à travessia que o galego Xan e seu amigo catalão Salvador realizam juntos pela Espanha, Madruga, aos treze anos, embarca em navio para a cidade do Rio de Janeiro, e nesta viagem, conhece o adolescente cigano chamado Venâncio, de origem espanhola desconhecida, que o acompanhará no Brasil. Todavia, essas personagens percorrem atalhos diferentes em sua trajetória no país e, ao contrário de Xan e Salvador, Madruga e Venâncio tornam-se marcados pela condição de desenraizados que simbolicamente nunca

deitaram raízes na terra brasileira e que, por outro lado, rompem com fibras que os ligavam a Espanha. Nesse sentido, ambos estão no entre-lugar da perda.

Eulália, por outro lado, chega ao Brasil somente através do casamento com Madruga em 1923. Ainda que tenha sido ressaltado o desejo e a coragem silenciosa da personagem em ir para um outro país, sua fragilidade física e psicológica diante do cenário brasileiro é visível para as outras personagens, principalmente Odete, que com o tempo de trabalho na casa de Madruga, desenvolve um cuidado íntimo dirigido a Eulália:

De natureza suave, Eulália ia organizando a casa para agradar a Madruga. E à medida que Odete adivinhou-lhe a aflição, aquela estrangeira tão pouco afeita ao cotidiano, preocupada em não se atrasar na visita diária à igreja, gradativamente a foi substituindo no comando da casa. E, de modo discreto, dando as ordens como se a patroa, em verdade, as estivesse expedindo. Por sua vez, Eulália percebeu que enquanto a tinha por perto, a casa tornava-se um fardo leve, desta forma podendo concentrar-se na própria alma. Assim como se Odete lhe passasse unguentos no corpo, aliviando-a dos sofrimentos. Preenchia-lhe mais os caprichos aquela estranha negra, que Madruga mesmo, apressado em acumular o ouro. (PIÑON, 2005 p. 55-56)

Odete desempenha uma importante função social desvelada dentro da articulação psicológica da família, fator destacado principalmente pela voz narrativa de Breta. A personagem é centralizada em diversos episódios que expõem rastros de racismo e desigualdade socioeconômica no texto, pois suas emoções e impressões da realidade são questões para a narração da história, frequentemente apontando para a memória cultural e de resistência dos povos africanos dentro do desenvolvimento da formação brasileira:

Sentia por Odete um sentimento equivalente ao que me assaltava quando pensava ter o Brasil nas mãos, no corpo, no próprio sexo. Parecia-me então, nestas horas de emoção, que o Brasil me apalpava com exageradas minúcias, não se furtando mesmo de ir às partes íntimas do meu corpo, entrando pela vagina adentro, por onde girava, extenuava-se, até deixar-me sozinha. Incapaz ele no entanto, a despeito do seu descomunal território, de me ter inteira. A mim ou a quem fosse. Mas seria isso verdade? Ou apenas Odete, a brasileira fodida e desesperada, poderia de fato indicar-nos os difíceis caminhos de nossa origem, tornando-se assim a única a restabelecer os nexos de uma sociedade e de uma língua sob ameaça de esgarçar-se ao peso de tantos sentimentos contraditórios e confusos? (PIÑON, 2005, p. 131)

Destaca-se que a primogênita de Eulália e Madruga, Esperança, nas últimas páginas do romance, é descrita como “[...] uma guerreira munida de espada e armadura. A enfrentar os sarracenos por questão de fê” [...] (PIÑON, 2005, p. 741), enquanto Odete é descrita como “[...] a fiel escudeira [...]” (p. 7) já no primeiro capítulo. Ambos os termos, guerreira e escudeira, ligam as duas personagens como as principais imagens de rebeldia no texto. Esperança, por exemplo, se insurge contra sua irmã Antônia:

— A vida só me ficou devendo o que eu ainda não fiz. Bem diferente de você, que só terá a este idiota do Luís Filho como homem. Saiba que Deus está comigo, em todos os meus atos. O Deus de Eulália sempre inclinou-se pelos que não tiveram medo de

enfrentar a vida. E desprezou os mornos, como você. Gente sem apetite. (PIÑON, 2005, p. 638)

ARS revela que Odete e Esperança são as únicas a enfrentar abertamente, de forma respectiva, a arbitrariedade das ações e da voz ecoada de Madruga, cada uma dentro de sua posição social, mas ambas afirmando a independência de suas emoções e decisões, o que desestabiliza o alcance do poder patriarcal-racista. Assim, pela presença decisiva de “nobre estirpe” (PIÑON, 2005, p. 15) de Odete no texto, Susan Quinlan argumenta:

Eulália liberta ambos os seus “eus” físico e mental com suas visitas semanais à filha [Esperança] e desenvolve um entendimento da necessidade de se estabelecer confiança entre as mulheres, já que ela deve contar com a discrição de sua criada, ao sair de casa. Esperança já tinha se tornado consciente da necessidade de alterar o *status quo*, e sua própria desobediência em relação a seu pai é validada pelas ações desobedientes de sua mãe diante do marido [...] (QUINLAN, 2010, p. 147)

Desse modo, guiando-se pela ruptura de Esperança em relação à obediência de Eulália a Madruga e a resistência de Odete ao patriarca, observa-se um elo narrativo dentro de *A república dos sonhos* que afeta diretamente sua estrutura, ou seja, um elo que não pode ser definido exclusivamente como um discurso alternativo dentro do romance, mas como um possível critério de análise da obra. Embora existam três narradores distintos, predomina, num nível superficial, uma unidade oscilatória de memórias que, como esclareceu Costa (1987), questiona a própria narração, ou melhor, a autoria:

Sem dúvida, a fotografia na parede envelhecera, apesar da moldura dourada. Unicamente os seus figurantes não envelhecera um dia a mais além do instante em que a máquina os captou, com a intenção de fixá-los no tempo. A superfície, de cor ligeiramente sépia, parecia oscilar como se houvesse, atrás de cada personagem, uma realidade contrária àquela visível a todos. Enquanto eu a olhava, também ela ia questionando o meu direito de atribuir-lhe verdades que seus participantes desconheciam. (PIÑON, 2005, p. 197)

Além de Eulália, Esperança tem também uma das mortes mais marcantes no texto. Ao desestabilizar pressupostos racionais da lógica de dominação-subordinação que favorecem seu pai, não conseguiu se reintegrar dentro do modo de produção-reprodução operandi de seu tempo, o que ocasionou sua sistemática exploração física e psicológica dentro de um quadro de marginalidade:

Esperança ressentia-se com uma sorte que a privava de vir a lidar de perto com a sociedade masculina, nos seus momentos decisórios, e que ao mesmo tempo a fizera tão vulnerável aos sentimentos e aos reclamos do corpo. E ciente deste movimento pendular, que lhe moldava a personalidade, Esperança sabia-se antecipadamente derrotada. Como se lhe faltassem condições, sobretudo por ser mulher, de disputar no único terreno que de fato teria merecido seu denodo. (PIÑON, 2005, p. 211-212)

Conforme Susan Quinlan (2010), Esperança herda as contradições liberais e patrimonialistas de seus pais, mas quando se torna mãe solo, a personagem opera um deslocamento que se encontra simbolicamente relacionado à independência radical que almejava para o Brasil:

— A Europa está velha, pai. E o Brasil corre o risco de envelhecer sem jamais ter sido jovem. Tudo que eu quero é uma terra onde se dê margem à invenção, ao imaginário. De que vale vir ao mundo para ser escravo de tantas leis, decretos, instruções, convenções sociais? Se não é possível encontrar ao menos um lugar onde se viver livremente as aventuras! É preciso ser um aventureiro, pai. (PIÑON, 2005, p. 720)

Enquanto localizada num entre-lugar, Esperança não consegue se manter no lugar paradigmático da feminilidade dos anos 1950, ainda representado em Eulália, nem acessa o poder compartilhado pelas relações liberais de sua classe, em que Madruga atua como um industrialista. Assim, a personagem, metonimicamente, inicia uma trajetória em busca de outros referentes e símbolos, como os refletidos em Odete: “[...] O senhor, pai, veio para a América com o mesmo espírito dos conquistadores, ávidos por punir os índios e as mulheres, mesmo as mulheres brancas. Puni-las com um sexo submisso, destinado unicamente a parir [...]” (PIÑON, 2005, p. 703).

Todavia, por ainda ser um produto de uma ordem tradicional, a ruptura última e peremptória através de Esperança se dá por meio de seu refúgio na morte, no suicídio ou na loucura (QUINLAN, 2010, p. 146), uma causa nunca esclarecida, o que demonstra como a narrativa de molde discursivo herdado do romance histórico não captura as estratégias das personagens femininas. A passagem da vida de Esperança é enigmática em sua totalidade, mas suas transformações podem ser negociadas graças ao seu arquivo oral e material — seus relatos e seus bilhetes —, um resto anterior e posterior ao enredo *in medias res* de *ARS*, que inscreve traços para serem lidos.

Apesar de Esperança e Eulália apresentarem numa primeira leitura perfis e objetivos em oposição, mãe e filha podem ser aproximadas, por uma questão de gênero, em lugares de ruptura. As personagens parecem funcionar como espelhos: Esperança, por exemplo, vê na sua mãe a sua imagem invertida, o que desencadeia nela uma profunda revolta. Por outro lado, Eulália, ainda em vida, vê em Esperança as consequências de seu próprio desejo por ruptura, o que lhe provoca uma crise pelo isolamento e silenciamento internalizados:

— Talvez eu me ocupe em excesso com as coisas de Deus e me esqueça das paixões humanas, ela [Eulália] foi falando como diante de um espelho que lhe refletisse o rosto. — Esperança às vezes costumava dizer, mãe, foi tudo um equívoco, mas se erro houve é porque eu quis ser admirada, nunca me conformei com a minha sina, imposta pelo pai. Mas agora, Venâncio, onde posso encontrar Esperança, para ajudá-la? Estará ela só, neste lugar? Ah, minha filha, que mísera sorte é esta que te acolchoa num ataúde entre flores e cetim roxo? (PIÑON, 2005, p. 490)

Considera-se que esta é parte da herança de Breta, que, apesar de reconhecer as dores, como significantes, de tal ciclo de sacrifício, assume também o outro lado do espelho de sua mãe e

de sua avó através do uso das máscaras. Eulália, Esperança e Breta seriam articuladas como um tripé que, como estrutura metafórica, se sustenta e se reproduz. No entanto, uma das principais acepções de *A república dos sonhos* é sua abordagem *estrangeira* ao que é familiar para personagens. Nesse sentido, considera-se que o texto oferece outra dimensão para a constituição das personagens femininas: a presença polissêmica de Odete, que embora tenha ouvido as narrativas de Eulália, nunca contou seu relato a esta ou Esperança, mas somente a Breta.

Apesar de seu intenso sofrimento por sua posição subalterna na sociedade, Odete sobrevive, ao contrário de Esperança. Ademais, como esta e Breta, a personagem recebe parte da herança de Eulália. Porém, Odete é o suporte da matriarca, pois assume a casa tanto material como psicologicamente. Ainda que Breta frequentemente precise enfrentar o cerceamento das ideias de seu avô e de seus tios para entender o espaço familiar, nota-se que este está entre as mãos de Odete para que Eulália, por exemplo, separe cantos de memórias, como defende María Gonzalez:

No relato, Eulália entrega a Odete suas joias. Cada uma delas encerra fragmentos de suas experiências de vida, em forma de crônicas, fazendo corresponder cuidadosamente cada objeto com sua experiência específica atribuída. Através delas, Odete respira sem ambição. Não obstante, exerce-se uma entrega mútua e responsável por manter o fluxo, para equilibrar essas posições. A ama que é cuidada constrói sua percepção de valor através da curiosidade e do interesse de Odete, que reafirma suas estórias e, além disso, a ajuda a proteger outros objetos organizados nas diversas caixas de lembranças. Odete é um pouco a co-autora invisibilizada do relato, sendo ela quem recebe, de primeira mão, os sentidos que Eulália vai outorgando a cada pedaço, fragmento, foto: o material selecionado para cada um/a de seus filhos/as. Essa atividade no espaço “privado” da habitação, que não é extensamente relatada, se não sugerida, é uma elaboração simbólica que funde o objeto à aprovação, recepção e consentimento de Odete com a história fabricada. Desse modo, esse objeto pode ser percebido e construído seguindo a participação da fala invisível que Odete representa assim como a marca do seu olhar, sua aprovação. Oferece-se, por conseguinte, através da escrita literária, uma materialização que sustenta a hipótese de que, durante esta fabricação da memória, há presente uma autoria silenciada que [...] se trata de uma presença que se confunde com ausência. (GONZALEZ, 2016, p. 177-178)

Parece existir uma relação de amizade entre Odete e a matriarca. No entanto, essa relação é iluminada em suas diferenças raciais/étnicas e de classe como forma de objetivar os papéis assumidos por uma e por outra. Se Eulália é a “palavra” que, paradoxalmente, inicia manifestação da força das mulheres de sua família, Odete, por ter sido a única a receber as joias e a preservar o conteúdo das memórias de Eulália, é a “fortuna”¹³ velada que, também

¹³ Ver em *Dicionário de Nomes*: Odete. Do francês *Odette*, e este, diminutivo de *Oda*, do tema germânico *od, ot*, que dá ideia de bens, posses, riquezas. (OLIVER, 2010, p. 460)

paradoxalmente, atrai e inverte sob ótica da colonialidade a trajetória feminina representada. Não parece aleatória a coragem que Odete evidencia no momento crítico da morte de Eulália para proteger a memória desta do desfalque alheio, enquanto os outros membros parecem se afastar uns dos outros. Odete está presente em vários momentos da narrativa como uma sombra do espelho da família, que literalmente emudece seus membros que não conseguem encarar lacunas históricas, porém é ela a personagem que termina por ser, por sua identidade subalterna, a força subversiva e criativa que renegocia o peso de tais lacunas.

A república dos sonhos elabora uma metáfora caleidoscópica de diferenças com cantos de luz e sombras de alçada pública (A ‘república’) ou privada (A ‘casa’). Num ritmo ondulatório alternado por períodos seccionados ou extensos que rememoram a viagem transatlântica de Madrugá, os confrontos das personagens estão frequentemente envoltos numa metáfora antropofágica como lei simbólica que, por outro lado, vigia ou mesmo inibe as relações sociais de Eulália, de sua filha Esperança, de Venâncio e da doméstica da família, Odete, no sentido de manutenção de um poder colonial. Para Homi Bhabha, o discurso colonial consistiria em um aparato de poder que produz uma “forma de governamentalidade que, ao delimitar uma ‘nação sujeita’, apropria, dirige e domina suas várias esferas de atividade” e que “produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um ‘outro’ e ainda assim inteiramente apreensível e visível” (BHABHA, 1998, p. 111).

Com vistas a problematizar tal espaço fronteiriço de produção da colonialidade, estudam-se as possibilidades dadas pela narrativa de um recorte poético em que se considera um jogo de diferenças raciais movimentado entre as seguintes personagens: a negra Odete, a mestiça Breta e o cigano Venâncio. Para tanto, recorre-se à teoria de Homi Bhabha em *O local da cultura* (1998), à crítica de Gayatri Spivak em *Quem reivindica a alteridade?* (1994) e à categoria político-cultural da amefricanidade, presente em estudos da intelectual brasileira Lélia Gonzalez que investiga, através da diáspora como experiência histórica comum, a singularidade da perspectiva afrocentrada enquanto ação intervalar e disruptiva em relação à colonialidade.

A construção de Eulália parece ser emblemática para demonstração de um eixo performático que mobiliza a narrativa de *ARS*: a questão controversa de um estranho numa terra estranha. Refletir sobre esse tema e alguns de seus desdobramentos no romance é tentar estabelecer uma conexão específica que atravessa a compreensão de processos de deslocamento cultural e também de discriminação social no Brasil dos anos 1980.

As personagens de *A república dos sonhos* são introduzidas por três narradores: um impessoal, que não pode determinar o futuro da narrativa, o patriarca Madruga que tem o intuito de “afiar” a memória para sua neta (PIÑON, 2005, p. 9) e Breta, a última descendente que irá escrever a história do avô que emigrou da Galícia para “fazer a América” (PIÑON, 2005, p. 87). Tal composição polifônica sustenta a substância dialógica do romance que interpela cada personagem inserida em cena, não somente os narradores, para testemunhar sobre os eventos vivenciados. Nesse sentido, destacam-se os silêncios das vozes narrativas que frequentemente elaboram questões, não respondidas, sobre as personagens e os acontecimentos de suas vidas sociais, como no trecho em tela:

Seria o caso desta realidade brasileira, de que participávamos e da qual ao mesmo tempo éramos excluídos, proibir qualquer espécie de registro? Que por ser esta mesma realidade tão fugidia e cheia de penúrias, acaso não valia tentar pôr os dedos sujos de tinta nas suas feridas? (PIÑON, 2005, p. 688)

Tal movimento aciona um fluxo de diálogo também com a figura do(a) leitor(a), como se a narrativa demandasse consenso para continuar, ainda que em recortes não convencionais. Por outro lado, as estratégias de representação do texto nelidiano ativam imagens confusas de opressão, mas também de liberdade.

A república dos sonhos é constituída por personagens que, mesmo quando sonham, permanecem acordadas. Elas devaneiam em seu intento de objetivar a realidade, pois seu trânsito se dá por espaços de fronteiras. Na casa de Eulália, cada filho seu detém um território desprotegido como a área em torno do piano ou uma parte do jardim, enquanto o escritório do patriarca permanece indevassável até a chegada de Breta, a futura escritora. Enquanto signos de memórias, esses territórios estão postos para um banquete popular ou, paradoxalmente, inacessíveis a ele. Embora a metáfora antropofágica seja recorrente para explicitar as relações que estão sendo mediadas pelo domínio, pela posse e pela consumação, as personagens Eulália, Odete e o cigano Venâncio permanecem alheias aos jogos de poder, ainda que conscientes das narrativas de Madruga e Breta, que negociam pedaços de suas existências.

Eulália segura as contas do rosário para conservar rituais que não serão atualizados em sua origem, porém nas mãos de Odete que cuida de seu corpo adoecido a partir do olhar desencarnado de quem vê uma doença sem defesa. O que a matriarca conta aos ouvidos da doméstica está selado com o nome de Odete, um signo duplamente negado desde a infância no orfanato:

— No início, me chamavam Ana. Aos dez anos, a diretora estranhou, onde já se viu uma crioulinha responder pelo nome da mãe de Maria? Aí passaram a me chamar de Odete, nome da cozinheira que viveu ali muitos anos, até fugir com o pedreiro, justamente contratado para aumentar a altura do muro, por onde algumas meninas vinham escapando nos últimos anos. (PIÑON, 2005, p. 131)

Questionar a identificação da personagem negra é equivalente a enfrentar também o vazio que representa o sobrenome da família brasileira ou a vida desviada de Venâncio para esconder a etnia de sua família. É entre o familiar e o estranho que surge, liminarmente, uma confissão ou ainda um murmúrio sobre a vida e a morte negociadas para instituição e manutenção de relações identitárias do Estado.

Em *ARS* lê-se a narrativa, ilusoriamente paralela, da entre-vida de Maria, a imigrante portuguesa que se tornou lavadeira de Eulália. A elaboração de Maria é convertida em peça fundamental do Estado Varguista que prometera a entrega da nacionalidade brasileira em troca de que o único filho da lavadeira retornasse em estado emudecido pelo trauma das trincheiras europeias. Um capítulo que se conecta ao encarceramento do pai de Venâncio que fora diagnosticado como louco pelas autoridades da ditadura franquista. A ausência de sobrenome na personagem cigana liga-se à perseguição a essa cultura na Espanha através das Pragmáticas Sanções de reis católicos. A última sanção real, promulgada por Carlos III, é referenciada na fala de Breta ao comentar o Ato Institucional nº 5 que suspendeu direitos constitucionais e obrigou a personagem feminina ao exílio, enquanto as terras brasileiras enfrentavam a censura e a tortura de seu povo.

A distinção entre público e privado é problematizada para compreensão da casa e da república enquanto as fronteiras entre os espaços individuais e coletivos estão sendo continuamente deslocadas, mas também invadidas. Nesse sentido, a morte da mãe de Breta, Esperança, anterior à morte de Eulália, aparece como os restos que abrem uma disputa entre membros da família pelas caixas da matriarca. Tais objetos não podem ser fechados novamente, pois os corpos resistem à docilização. O que devia estar oculto, privatizado, está aberto, público e fixado no presente.

Odete, a descendente de africanos escravizados que se configura em personagem pós-colonial *strictu sensu*, começou a trabalhar na casa como um objeto adquirido na feira (PIÑON, 2005, p. 55). Sua presença se altera a partir do interesse de Eulália em estreitar a distância entre elas. Odete começa, então, a assumir uma posição mais ativa nas ordens da casa, inclusive mimetizando o sotaque de Madruga e os gestos de Eulália para reafirmação ambivalente de

sua posicionalidade. Por tal mímica, Odete traduz um “desejo de um Outro reformado, reconhecível” (BHABHA, 1998, p. 130) que opera continuamente no excesso, no deslocamento e no processo de significação da referência cultural. Em outra face, esse desejo se concretiza em um resultado crítico e irônico da imaginação colonial, como em cena que a personagem interpela Eulália e Madruga:

— A senhora tem certeza? disse ela. Ganhando as caixas agora um significado desnorteante.
Madruga veio em seu socorro. Por um momento sustou a ida de Odete ao armário. Também ele não suportava que houvesse chegado o momento de a mulher provar-lhe que faltava a quem fosse o poder de dobrar sua vida, de vencê-la, de amá-la e ser por ela amado.
Odete despreendeu-se do braço de Madruga. E foi cruzando o quarto até o armário, indiferente ao olhar dos filhos de Eulália. [...] Miguel resguardou-se atrás de Bento. Receou que a mãe lhe desvendasse a vida, sob uma ótica íntima e insuportável. [...] — Sua caixa, Miguel, está à minha direita. Foi Odete que estabeleceu esta ordem. (PIÑON, 2005, p. 596)

Durante quase cinquenta anos de trabalho, a família entrega para a personagem uma casa. A residência se destaca por suas paredes caiadas e decoradas com objetos de feições europeias que, posteriormente, sufocam o próprio interior de Odete, pois seu olhar retornará constantemente abatido para Eulália.

Interpelado pela matriarca, Madruga se incomoda com o afeto de Eulália, que questiona os limites da doação e recepção em relação a Odete. Estender a liberdade, para o patriarca, seria equivalente à imposição do constrangimento de relações públicas e privadas. Em contrapartida, a tradição do oprimido demonstra como o estado de exceção tornou-se a regra da governabilidade. Até onde seu olho alcança, Madruga não compreende as fissuras que perturbam Odete.

Breta aparece como alternativa de Madruga e como extensão do olhar do patriarca a Odete, no entanto, as janelas da casa da doméstica parecem estar calafetadas. Em seus dias de folga, Odete sente mais perto do coração a (in)verdade de uma família, de um nome, de uma “origem”. Desse modo, seu isolamento é continuamente renovado. O sofrimento psíquico de Odete na casa do subúrbio de Inhaúma deve-se ao seu sangue que pulsa em golfadas ou será que este drena diante do cenário de sombras nas paredes e de televisão ligada, silenciada, mas sem memórias? Em oposição, o que acolheria os sonhos de uma mulher negra e pobre que não fosse outra tradução do circuito cozinha-copa?

Breta bate na porta de Odete com a consciência de que a verdade e a ilusão não sobrevivem escondidas, não importa que substâncias contribuíssem para sua produção. Ao deparar-se com

a perturbação de Odete, a neta de Madruga perde parte da luz de seu sorriso, mas insiste na existência de refúgios na casa. Em sua narração, Breta lembra que refez mentalmente a rotina de Odete, ainda que esta não tenha deslocado uma única palavra de consentimento ou reprovação. O silêncio espesso da doméstica vai embaçando e distorce a visão de Breta, o que confirma que a medida da presença não mitiga a distância entre as figuras. No entanto, o café é coado por Odete em sinal de respeito por convenções não concordadas, como também não foram consentidos a visita sem aviso prévio de Breta ou o isolamento inesperado de Odete na casa do subúrbio.

Uma vizinha rompe a tensão espessa ao entrar na casa. Prontamente, a figura se dirige a Breta e justifica que trata Odete como se fosse da sua família, porém a personagem negra não demonstra reação. Frustrada em sua tentativa de estender seu olhar, a neta de Madruga decide ir embora, porém Odete ajoelha-se, segura Breta e, com rosto desfigurado pelas lágrimas, conta ininterruptamente a história da invenção de sua família. O sentimento de culpa por imaginar que poderia elaborar sua própria intimidade, experiência e memória sem a intervenção dos afetos vigilantes de terceiros subjugava Odete.

Em passagem anterior, sabe-se que a doméstica contou para Eulália a história da existência de uma mãe, uma irmã, uma tia e uma jovem sobrinha. Odete tinha sentimentos contraditórios em relação à menina que alisava o cabelo e tinha vivazes meneios nas ancas. Por outro lado, quando entrou em luto, atribuído à irmã que morrera atropelada por um trem, Odete não quis retornar à casa de Eulália e Madruga. Breta começa a perceber, então, seu equívoco em tentar conhecer territórios de afetos enquanto os limites entre público e privado são constantemente distorcidos para os inibidos de acesso às estratégias do poder colonial.

Neste enquadramento específico, as contradições de etnia-raça e de classe entre Eulália e Odete se ocupam da discursividade para explicitar o processo de diferenciação e de negociação cultural. Subverte-se a disputa por poder entre o campo do eu que fala e o campo do outro que escuta, pois no lugar do condicionamento do discurso intercalado por questões de domínio — “Madruga domina Eulália que domina Odete” — eleva-se a prioridade semântica a ser revista e deslocada pela escrita de Breta.

Em torno do conhecimento ontológico do ser ainda impera a tradição metafísica que dita a racionalidade e a lógica como refundação do corpo humano, cuja potência se encontra dissolvida por fluxos de memórias dissonantes. A narrativa da origem genealógica seria um

espaço privilegiado a ser renovado por uma verdade instrumentalizada, porém, como o poder configura-se como o nome que condensa as relações sociais de produção e forma uma sociedade abreviada para dominância de um(s) modelo(s) particular(es) de produção de valor, como nos ensina Gayatri Spivak (1994, p. 189), essa verdade é o acesso negociado para expulsão, domesticação do resto, da sobra, do lixo. A verdade deve vir limpa: embalada para consumo e com a mínima possibilidade de fincar entre os dentes. Em outros termos, a verdade é uma máquina sem óleo como o corpo de Odete, a ser ferido:

Venâncio desconfiou que [a confissão] escondia a preferência de Madruga pelo regaço da mulher negra, a aguardá-lo de pernas abertas, tangida, igual a uma rês. Pronta a lhe oferecer um gozo que para ela era uma espécie de expiação diante dos opróbrios infligidos pelos colonizadores a seu povo. Única razão de se deixar a mulher derrotar perante o falo gigante, ativo, industrial, usina de força e de imaginação (PIÑON, 2005, p. 681)

A perspectiva de Odete abre uma lacuna que permite tanto a apropriação como a resistência à narrativa de origem genealógica de *A república dos sonhos*. Spivak, em “Quem reivindica a alteridade?” (1994), constrói sua crítica sobre o privilégio do sujeito coletivo promovido pela burguesia nacional que “[...] foi mascarado como o sujeito de uma história alternativa [...]” (SPIVAK, 1994, p. 188). Para a autora, não basta identificar sua máscara, mas refletir sobre como a subjetividade está sendo escrita nas narrativas históricas negociadas, que são *legíveis* (p. 187, itálico da autora). Nesse sentido, a análise das prerrogativas raciais e de classe destacadas em Madruga e também em Eulália por meio de Venâncio somente são desconstruídas pela tensão na tradução, na reinscrição, na reescrita do olhar descontínuo de Odete:

Venâncio renunciou no futuro outras Odetes determinadas a desmistificar o paraíso redentor das lágrimas, em troca de ações práticas, de caráter político. Voltadas contra o arbítrio e a linguagem encantatória e inflamada dos políticos de linhagem populista como Getúlio (PIÑON, 2005, p. 421).

A autora argumenta que o caso da figura da mulher da classe subalterna, por esta ser “[...] singular e solitária [...]” (p. 191), não se torna veículo apropriado para somente a leitura crítica da análise das classes (p. 191). Embora seja um objeto de conhecimento, enquanto sujeito a mulher subalterna é tomada como informante de histórias orais “[...] incapaz de desenvolver estratégias em relação a nós [...]” (p. 191), os sujeitos coloniais. Portanto, compreendida nessa condição de objeto e de sujeito, a figura da mulher da classe subalterna é imaginada no campo da literatura (p. 191). Assim, Spivak argumenta a favor da análise do campo do gênero e do campo do colonialismo, com sua categoria de raça, reunidos à análise de classes.

Lélia Gonzalez, por sua vez, recorre a estudos psicanalíticos para demonstrar que a resistência de certas análises da luta de classes em incorporar as categorias de raça e sexo, contribui para a negação do estatuto de sujeito humano ao subalterno, em especial o sujeito racializado, instituindo-o sempre como objeto, até como objeto de saber (GONZALEZ, 2020, p. 84). Em oposição a isso, Gonzalez dedica-se à relação entre psicanálise e linguagem para aprofundar o entendimento da formação cultural brasileira:

Embora falando, a gente, como todo mundo, tá numa de escritura. Por isso a gente vai tentar apontar praquele que tascou sua assinatura, sua marca, seu selo (aparentemente sem sê-lo), seu jamegão, seu sobrenome como pai dessa “adolescente” neurótica que a gente conhece como cultura brasileira. E quando se fala de pai tá se falando de função simbólica por excelência (GONZALEZ, 2020, p. 88).

Tanto Gonzalez como Spivak compreendem que na escritura é necessária a ausência estrutural do autor para que na leitura da anônima trama se encontre garantia de uma existência. Conforme a autora indiana, “[...] entre as duas posições, há deslocamentos e consolidações, uma disjunção para conjugar um self representativo. (Até a solidão é estruturada pela representação dos outros ausentes)” (SPIVAK, 1994, p. 188). O conceito de representação trabalhado por Spivak pode ser aproximado ao de Roger Chartier (1990) em que a representação é “instrumento de conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é” (CHARTIER, 1990, p. 10).

A imagem da mulher subalterna, por exemplo, surgiria “[...] de dentro das narrativas emancipatórias dominantes, mesmo quando se distancia [...]” (SPIVAK, 1994, p. 198), o que revela “[...] a tremenda complexidade do espaço pós-colonial, especialmente o espaço da mulher” (p. 193). A estratégia pós-colonial nega contranarrativas nativistas hegemônicas que seguem o regulamento histórico sobre quem é legitimado para narrar, no sentido de insistir que há uma tradição nativa, intocada pela ocidentalização, que continua. Em oposição, provoca-se a cumplicidade entre dicotomias como “[...] secular e não-secular, nacional e subalterno, nacional e internacional, cultural e sociopolítico [...]” (p. 198) enquanto, por outro lado, visibiliza-se “a mecânica da produção da *enunciação*” (p. 204, *itálico da autora*).

Lélia Gonzalez, ao analisar a diáspora como “[...] uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada [...]” (GONZALEZ, 2020, p. 135), problematiza lugares de fala e lugares de silêncio. Como herdeiras de ideologias de classificação racial e sexual “[...] e das técnicas jurídico-administrativas das metrópoles

ibéricas [...]” (p. 131), segundo Gonzalez a partir de seu estudo psicanalítico, as sociedades que constituem a América Latina apresentam quadros de racismo por denegação — em que se privilegiam valores ocidentais e brancos como únicos e universais. Na formação histórico-cultural brasileira, por exemplo, esta forma de racismo se constitui sintoma da heterogeneidade nativa que compõe o país.

A intelectual formula a noção de América Latina, pois, embora as sociedades latinas sejam independentes, ainda “[...] continuamos passivos em face da postura político-ideológica da potência imperialisticamente dominante da região: os Estados Unidos” (p. 133). Através de sua categoria cunhada de amefricanidade, Gonzalez provoca a definição de fronteiras territoriais, linguísticas e ideológicas, em especial no continente americano, ao visibilizar a dinâmica de produção cultural afrocentrada. Como método, a categoria possibilita analisar a formação do continente “[...] enquanto um sistema etnogeográfico de referência, [...] uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos” (p. 135).

Em seu diário, simultaneamente pessoal e de viagem, o espanhol e cigano Venâncio, agregado da família, ao refletir sobre o século XIX no território brasileiro, imagina a doméstica Odete em condição de escravizada que aportou no Rio de Janeiro. Advertimos que, embora descreva Odete de forma erótica, Venâncio observa o seu olhar que o faz pensar no Brasil:

Presenti vagamente que o olhar plangente de Odete, menos tensa agora pela presença de Eulália, revelava de modo sutil o tipo de desempenho histórico que estava reservado a nós quatro [Venâncio, Madruga, Odete e Eulália] no processo de evolução daquele país. O Brasil era todos nós. Desgarrados e melancólicos. Seríamos, em conjunto as falências e as aspirações desta nação. (PIÑON, 2005, p. 405)

Tal concepção remete a Gonzalez, para quem há um rastro no imaginário brasileiro do entrelaçamento da mulher negra com o trabalho doméstico, consequência da figura da mucama: “a função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da *língua materna* e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente” (GONZALEZ, 2020, p. 88, itálico da autora).

Encaminhamo-nos para o terceiro capítulo em que se enfatiza uma releitura afro-latino-americana — com autoras como Lélia Gonzalez e Heleieth Saffioti — das práticas das personagens, em especial Odete. Ao longo do capítulo, também trataremos da identificação realista do espaço histórico-geográfico da nacionalidade em *A república dos sonhos* com o aporte de György Lukács.

3 “É SEMPRE DIFÍCIL ENTENDER O PAÍS DA GENTE”: RELEITURA AFRO-LATINO-AMERICANA DO ESPAÇO HISTÓRICO-GEOGRÁFICO EM *A REPÚBLICA DOS SONHOS*

N’*A república dos sonhos*, a formação cultural do sujeito nacional, em termos outros, sujeito de nacionalidade é o horizonte da matriz narrativa de histórias orais com a qual o romance faz intersecção em relação ao debate contemporâneo das interrelações entre personagem e espaço histórico-geográfico. A articulação entre esses dois últimos elementos torna-se indissociável na medida em que as dificuldades gerais de comunicação (QUINLAN, 2010) são entendidas nas específicas circulações ou deslocamentos das personagens em lugares/espços sociais, como ruas, casas ou ainda países. Os sentidos de formações culturais são (re)lidos e (re)escritos não em circunstâncias fixas e estáveis, mas na extensão da fluidez e da mobilidade das figuras. Esse fenômeno pode ser explicitado a partir do desenvolvimento da crítica literária feminista acerca do romance nelidiano em questão.

Na obra se coaduna também uma indissociação entre palavra e ato que legitima uma voz autoral na manipulação lúdica da invenção e do silêncio, ambos como instância política, enquanto os limites do partilhar político são distendidos ou tensionados na horizontalidade dos deslocamentos. As mais de dezesseis personagens do texto romanesco regularmente são vistas, pela perspectiva narrativa, em interação. Contudo, para uma tentativa de compreensão nesse fechar de cortinas é preciso olhar para a estrutura circular, fixa e estável da tessitura.

A república dos sonhos, de Nélide Piñon, configura-se como um romance de transição dentro da trajetória literária da escritora carioca. A obra tem enredo, espaços e tempos identificáveis, em contraposição aos textos anteriores da autora. No entanto, pela forma e extensão desenvolvidas no romance, seu conteúdo atinge um alto grau de abstração, ironicamente sem se privar da concretude. A complexidade do romance está moldada desde a presença polifônica de narradores que desestabiliza a linearidade, o que inibe o (in)determinismo fenomênico. György Lukács esclarece em “Narrar ou Descrever” (1965 [1936]) que, num texto literário,

A conexão épica não consiste na mera sucessão dos diversos momentos: não basta para que se crie tal conexão que os quadros descritivos se disponham em uma série temporal. Na verdadeira arte narrativa, a série temporal dos acontecimentos é recriada artisticamente e tornada sensível por meios bastante complexos. É o próprio escritor que, na sua narração precisa mover-se com a maior desenvoltura entre passado e presente, para que o leitor possa ter uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos, do modo pelo qual estes acontecimentos derivam uns dos outros.

Somente pela intuição deste encadeamento e desta derivação, o leitor pode reviver a verdadeira sucessão temporal, a dinâmica histórica deles. (LUKÁCS, 1965, p. 69)

A matriz romanesca se concentra em desvelar, então, a transformação de uma narrativa sobre a nacionalidade, inclusive por meio de processo metaficcional e de metalinguagem, que não impede — como se intenta demonstrar — que os capítulos descritos não objetivem uma sequência dinâmica de ações humanas no espaço histórico-geográfico.

O primeiro argumento está dado: *A república dos sonhos* é um romance de cunho irônico, pois — como prenunciava Piñon em entrevista anterior à publicação de *ARS* — a pretexto de falar da escritora, fala de uma coletividade, “[...] que é a única narrativa que importa” (PIÑON, 1982, p. 205 apud ROSA, 2012, p. 11). A ironia em questão é desdobrada quando germinaram leituras biografizantes sobre o texto — ainda que se enfatize o caráter social do romance —, levando-se em conta somente a dedicatória aos familiares da autora e a presença de uma narradora/escritora/autora que sofre exílio durante a Ditadura militar brasileira. Por outro lado, busca-se objetivar uma coletividade na obra que se inicia com uma espécie de ritual:

Eulália começou a morrer na terça-feira. Esquecida do último almoço de domingo, quando a família se reunira em torno da longa mesa especialmente armada para receber filhos e netos. À cabeceira, Madruga presidia os festejos e os hábitos implantados na casa desde a sua chegada à América. Olhava então os presentes com certo tédio, deles cobrando sangue e apreço pelas travessas com a comida adornada. Eulália cedia ao marido discretas porções de si mesma, ansiosa em recolher-se ao quarto, sempre seguida de Odete, a fiel escudeira. Ou à igreja, onde chegava a tempo de assistir à primeira missa, ainda em jejum, e da qual jamais se afastou um só dia. (PIÑON, 2005, p. 7).

No trecho em tela, dois temas saltam à consciência do leitor: uma vida em suspensão e a antropofagia estético-cultural. Durante aproximadamente sete dias, está decretada a vigília em torno da morte iminente de Eulália — herdeira incorporada no decaído legado aristocrático-clerical-místico cujo símbolo maior era seu pai, o fidalgo D. Miguel da Galícia —, evento que anarquiza os arquivos e as narrativas acerca das linhagens de figuras históricas originárias da terra galega. Em contraposição, está seu marido Madruga: o camponês galego que se desenvolverá em anti-herói burguês — forma heroica esvaziada de conteúdo épico — nas terras brasileiras do século XX.

O romance se encadeia, inicialmente, a partir das tensões e contradições de relações sociais de produção distintas que, assimiladas como particularidades na herança ibérica do país, adquirem específicos traços socioeconômicos durante a ascensão da dependência

socioeconômica brasileira. Do conflito ficcionalizado acerca das interrelações entre a evolução da burguesia e a involução da classe aristocrática, *A república dos sonhos* narra o desenvolvimento de ramificações liberais representadas nos cinco filhos de Madruga e Eulália, uma possível analogia às cinco regiões do Brasil ainda que o enredo se concentre na cidade do Rio de Janeiro e na aldeia de Sobreira na Galícia.

Há ainda três personagens que, por circulararem constantemente entre as relações sociais de produção representadas, adquirem protagonismo na narrativa: o flâneur Venâncio, que havia trabalhado para Madruga até a ascensão deste como proprietário e administrador de indústria de bens duráveis; Odete, que trabalha há quase cinquenta anos, desde o nascimento dos primeiros filhos de Madruga e Eulália, como empregada doméstica na residência do casal; e a jornalista e escritora Breta, neta de Eulália e Madruga.

Interpretar a intriga das classes de personagens de *A república dos sonhos* inclui o objetivo geral de explanar o rizoma socioeconômico que constitui problemas interrelacionais de (des)comunicações por volta do início dos anos 1980. Tal objetivo é refletido com a fundamentação da crítica de Heleieth Saffioti (2013) sobre a posição social da mulher na sociedade de classes, na perspectiva do caso brasileiro.

Trata-se de uma orientação acerca da caracterização das personagens femininas pela primazia do método realista incorporado de narração do espaço da nacionalidade no romance. Os critérios de análise narrativa utilizados se fundamentam na ontologia do ser social — iniciada em Karl Marx e desenvolvida por György Lukács, não obstante Saffioti tenha recorrido à obra *História e consciência de classe* do último — em que se buscam as categorias de configuração interna e de interrelação histórico-geográfica do objeto literário em questão. Uma base teórico-crítica que reconhece o valor imanente no trabalho analítico que têm suas mediações, proposições e especificações temáticas, interpelando a articulação categorial de uma forma estética, por exemplo. Saffioti, Lukács e Marx têm suas contribuições consideradas por promoverem (re)leituras que visam à prática (re)escrita sobre formações heterogêneas culturais-discursivas:

O problema de se ao pensamento humano corresponde uma verdade objetiva não é um problema da teoria, e sim um problema prático. É na prática que o homem tem que demonstrar a verdade, isto é, a realidade, e a força, o caráter terreno de seu pensamento. O debate sobre a realidade ou a irrealidade de um pensamento isolado da prática é um problema puramente escolástico (MARX, 1999, [s.p.]).

A partir do parâmetro crítico realista de leitura literária, debruça-se sobre o caráter coletivo-social de *A república dos sonhos* em que é esmiuçado o entrelaçamento de específicas questões no desenvolvimento da forma romanesca: sua fundamentação ontoprática, a determinação social de seu pensamento ético-estético e sua ausência-presença histórica como objeto artístico.

Para György Lukács, em seu texto “Arte e verdade objetiva”, o objeto artístico tem por característica específica “[...] um objetivo que coloca a si mesmo [...]” (LUKÁCS, 2021, p. 7), uma meta que pode ter suas precondições focalizadas pelo pensamento. Trata-se de uma unidade recíproca, inseparável e imediata entre movimento temporal e estrutura matriz em que a cartografia que mapeia o objetivo da obra deve estar evidente em todos os estágios da composição. Por processos de sucessão e intensificação, as determinações substanciais do mundo representado numa obra artística devem concretizar, crescentemente, em aparência e em essência uma estrutura “[...] que somente na sua conclusão pode-se descobrir a explicação real e completa de seu início [...]” (p. 7). Assim, para Lukács, o maior objetivo artístico consiste em elaborar

[...] a unidade de aparência e essência [que] só pode vir a ser experienciada diretamente se o receptor experienciar cada aspecto importante do crescimento ou mudança dos principais fatores determinantes, que nunca seja oferecido o resultado pronto a ele, mas sim que ele seja impelido a viver diretamente o processo que conduz a esses resultados [...] (LUKÁCS, 2021, p. 7).

Concentrando-nos na complexa organização dos relatos, das vozes e das reminiscências de *ARS*, é possível destacar, a princípio, um movimento temporal de regressão, um relato de fatos passados entre o final do século XIX até meados do século XX: como todas as personagens se reúnem após o enterro de Eulália por volta do início dos anos 1980, cada uma será evidenciada, na progressão dos capítulos do texto, em sua maior crise e em seus efeitos, o que determina o postulado estético de que coexistem três fases sequenciais, divididas em planos ou camadas. Para tanto, consideramos as personagens que afetam diretamente a matriz da narrativa.

A primeira fase inicia-se pela morte iminente de Eulália; a decadência de Madruga e o sofrimento de Odete também são desvelados no início dos anos 1980; por outro lado, tem-se a crise de Tobias, o último filho da família, no ano de 1968 da Ditadura militar brasileira; a internação do cigano Venâncio na Beneficência Espanhola no Rio de Janeiro de 1940 encerra esta fase. Paralelamente, também se retorna para o início da viagem dos adolescentes

Madruga e Venâncio para o Brasil, evento que se conecta simbolicamente à viagem da adolescente Breta para a Galícia.

Na segunda fase, têm-se o exílio forçado de Breta em 1968, o desvelamento do diário do espanhol Venâncio e o relato testemunhal da perseguição espanhola ao seu povo cigano. Também se acompanha a retomada da infância e da juventude militante de Tobias no Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) durante a conjuntura final da Era Vargas, a crise de Odete diante da morte de Getúlio Vargas, e a morte da filha mais velha de Madrugá e Eulália, Esperança. Em outro nível, Breta desenvolve-se como escritora e observa-se o consenso em relação às influências das histórias de Madrugá e do povo galego nesse processo.

Por fim, na última fase, observa-se o acordo bio-tanato-político do gênero de Madrugá, Luís Filho, originário de uma família quatrocentona, com o bispado de Brasília; são apresentados: os conflitos que envolvem a consciência de vida e morte de Esperança, o momento em que Madrugá se torna um narrador para Breta, a anarquização das caixas de restos de memória de Eulália e dos bilhetes de Esperança, a queda do corpo da matriarca, o desvelamento da história da família de Venâncio — subjugada ao regime franquista —, a morte iminente do cigano, de Madrugá e a decisão de Breta de escrever a história de Madrugá. A partir dessa imediata estrutura de ação retroativa, quaisquer interesses pela referencialidade sócio-histórica em *A república dos sonhos* são moldados exclusivamente pelas interações dialógicas e conexões analógicas entre as personagens nelidianas. Neste ponto, deve-se avaliar os fatores determinantes da unidade dialética entre a seleção de conteúdo e a forma do romance de Néliida Piñon.

No caso de *A república dos sonhos*, obra que se fundamenta num complexo de eventos que oferecem uma crítica breve às situações e ações humanas representadas em torno dos anos 1980, torna-se importante analisar, através da “[...] comparação generalizada das experiências [...]” (LUKÁCS, 2021, p. 9), a quantidade, a qualidade, as proporções, etc. das determinações, isto é, das leis, como “[...] traços singulares dos homens e situações individuais [...]” (p. 9), respectivamente as leis do singular e o singular das leis. Esse sistema artístico integral — uma poética de restos e de deslocamentos em *ARS* — que legaliza aspectos da vida é derivado de “[...] fenômenos da vida por meio da reflexão, comparação, etc. [...]” (p. 10) e não é imposto direta e simplesmente pela coletividade. Ademais, somente na narrativa os fenômenos representados já são legalizados desde “[...] o início, e no curso do desenvolvimento intensificado pela arte é imposta cada vez mais clara e precisamente” (p. 10).

Lukács indica que a tendência máxima na literatura se refere ao partidarismo da objetividade, sem se constituir pelo que é subjetivamente introduzido e/ou subjetivamente “montado” (p. 10). O autor cita indiretamente Friedrich Engels: “Mas eu sou da opinião que a tendência deve surgir com naturalidade das situações e da ação, sem que necessária a exposição especial” (LUKÁCS, 2021, p. 10). A obra de Engels *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* é uma influência teórica pioneira na escrita nelidiana, segundo nota de Moniz (1993, p. 192) em direção à apropriação das perspectivas feministas. Isso explica um refletido tom de consentimento que o ato de leitura em *A república dos sonhos* (re)produz — pela voz de Breta — ainda que o espaço-tempo histórico-geográfico sofra (re)cortes fenomênicos não convencionais.

Em relação dialética ao pensamento ético-estético realista que condensa o romance, Moniz (1993) nota ao mapear a escrita nelidiana que essa dicção autoral que almeja um tipo de leitor é definida, em verdade, dura e lentamente, isto é, com rigor ético. Trata-se de uma tentativa de reinscrição, pela via das máscaras na linguagem da arte, dos vestígios da intelectualidade *conditrix* (FREITAS, 2017 [2001]) enquanto parte do legado narrativo moderno flaubertiano (LARA, 1987) e machadiano (MONIZ, 1993) no contexto do Brasil de 1984.

Propor um distinto tratamento — seguindo as lições da perspectiva afro-latina-americana feita por Lélia Gonzalez (2013) — em relação aos significantes instrumentalizados diante da ferida do colonial que por vezes infecta (trauma dos exílios) e outras vezes sangra (trauma das torturas) é vestir uma máscara lógica, fria, analítica e impessoal que mostra mais do que esconde a configuração interna de *A república dos sonhos*: suas figuras ficcionais e históricas reescrevem como decaída a antiga tradição da farsa anunciada em Eulália e enunciam a antiga tragédia silenciada em Odete no corpo de formação do sujeito de nacionalidade.

Segundo Gonzalez, o lugar da *mãe* nomeia a função simbólica. O ato de nomear se caracteriza como escrita ou ficção do *nome* do Nome do Pai ou a ausentificação que promove a castração na linguagem. A falta de sobrenome nas personagens de *A república dos sonhos* inaugura uma ordem ou cadeia ou série significante através de mitos, construções culturais, etc. que retira de saída um objeto, um significante que *marca*, o que pode ser entendido por meio de Lélia Gonzalez como “[...] um aspecto de subversão, de ultrapassagem de limites permitidos pelo discurso dominante, pela ordem da consciência” (GONZALEZ, 2020, p. 91). Trata-se do

objeto *a*, causador do desejo, que inquieta, no caso brasileiro, com sua “malemolência perturbadora” (p. 82).

A possibilidade de releitura do lugar simbólico de Odete manifesta-se na inversão do lugar simbólico de Eulália. Primeiro, pelo afastamento da espanhola da função de guardiã da memória que era para Madruga; segundo, por ser a mulher mais próxima a Venâncio. *A república dos sonhos* aponta para a reescrita do lugar histórico de Odete na releitura da ordem simbólica da cultura por meio do diário de Venâncio:

Odete encontrava-se entre os negros da fila de frente, os primeiros na lista do leilão. Esguia, de porte altivo, era certamente uma mina aristocrata. Mais elegante que qualquer um de nós. Sua origem, a perder-se no tempo, sobrepujava-nos. Quando chegamos à terra, nossas famílias ainda comiam carne crua, enquanto que a sua, na Costa do Marfim, refinara-se na criação de deuses singulares.

Cada um de nós olhou Odete por razões pessoais. [...] Recentemente aprendêramos que a palavra bunda, com que se designava parte do corpo, tinha origem africana e apenas começara a lograr substância erótica na língua portuguesa. O simples fato de se dizer bunda já fazendo a boca salivar. E tanto se entrosavam uso, forma e conteúdo, que a palavra, a galope, vinha ganhando inusitado emprego. Alastrava-se célebre pelas camas, ruas, zonas de meretrício, as senzalas. Invadindo a Gamboa, espriando-se pelo Centro, as grandes chácaras, os confessionários, até os corredores do Parlamento. Nem mesmo o Imperador poupando.

As principais figuras de *A república dos sonhos* traçam suas ações a partir da mediação de três narradores centrais: um narrador impessoal que abre o romance com uma vida em suspensão, o narrador-personagem Madruga e a narradora-cronista Breta. Todavia, essas vozes narrativas realizam conjuntamente a intersecção de gênero-sexo-corpo, de classe-casta (SAFFIOTI, 2013) e de raça-etnia. Suas atuações simbolizam determinados horizontes, objetivos e limites; no desenrolar do enredo confirma-se que o narrador impessoal enseja o cenário sócio-histórico-geográfico em que se encontram as personagens, além de enfatizar seus comportamentos e discursos sobre os eventos de que participam.

Madruga desenvolve as ações de sua vida, plasmando-as, sobretudo, com o intuito de tentar conciliar seus conflitos entre países e entre ele e seu amigo Venâncio; Breta é quem ocupa simultaneamente o espaço da bastarda mestiça e o lugar da ribalta no teatro/ópera familiar — efetivamente narra de forma breve, porém é ela quem fecha as cortinas e pode abri-las novamente. Com táticas e estratégias políticas (ARELLANO, 2018), a narradora/escritora/autora dedica-se a investigar as principais raízes da integração e, simultaneamente, da desintegração da vida social — ambas mobilizadas pelos eixos do gênero, da classe e da raça — entre as personagens e sua própria sobrevivência entre países

(especialmente Brasil e Espanha), emparelhando, inicialmente, o trauma do exílio voluntário de Madruga, Venâncio e Eulália e o seu próprio trauma do exílio involuntário. Consta que o narrador impessoal, além de possuir a narração da maioria dos capítulos, age em *A república dos sonhos* como contraponto ao alcance de Madruga e de Breta, interferindo nos capítulos de suas narrações e também assimilando com sua criticidade os planos panorâmicos e os focos no interior da linguagem (des)construída de cada personagem pelo *pathos* e suas manifestações exteriores: paixões. Em *O romance como epopeia burguesa*, Lukács (2011) ensaia uma contribuição — a partir de um Hegel desmistificado — que pode nos auxiliar para reflexão conjunta sobre essa assimilação das personagens:

Segundo os antigos, pode-se designar com a palavra *pathos* as potências gerais que não se manifestam apenas para si, em sua independência, mas que são igualmente vivas no coração humano e agitam a alma humana até em suas mais profundas regiões. (HEGEL, 1992, p. 55-56 apud LUKÁCS, 2011, p. 193-243)

A narração em terceira pessoa se destaca pelo desenvolvimento do realismo grotesco (não caricato), do travestimento, da sátira menipeia, e da antropofagia estético-cultural, o que termina por contaminar, organicamente, com polifonia e dialogismo, a linguagem mediadora do romance. Para Maria Rocha (2007), tais elementos (re)compõem na obra a estética carnavalesca desenvolvida por Mikhail Bakhtin.

Engendrada desde o início do texto uma vida em suspensão, seus primeiros desdobramentos estão nas representações travestidas da matriarca religiosa Eulália e do patriarca burguês Madruga. Próximos da morte, ambos assumiram a máscara de narrador oral para contar narrativas que perceberam, enfim, que não educaram seus próprios filhos, estes imersos na fragmentação de suas vidas privadas. A filha mais velha Esperança, a que rompeu definitivamente com os fundamentos da família, sintetiza, ao final do romance, sua percepção particularizada para sua mãe:

— [...] Me lembro que nestes dias chuvosos os seus olhos sempre brilharam. Nunca descobri as razões. Se de alegria ou tristeza. Talvez por lhe doer o coração de tantas lembranças. A senhora pensava em Sobreira, não é? Ou quem sabe no avô Miguel, o contador de histórias. Cada família dispõe sempre de um narrador. Ai daquela família que não tiver um só deles sentado à mesa. Neste caso, será uma família órfã, sem história que passe adiante. Já conosco foi diferente. Ouvimos histórias em excesso. O que não nos fez bem. Sinto às vezes as nossas vidas envenenadas. E sabe por quê? Porque as histórias converteram-se de repente em lendas. E as lendas converteram-se em fábulas. E fábulas moralizantes. As fábulas de Madruga e de Miguel, com insuportáveis atributos masculinos. Então, eu lhe pergunto, em nome de que princípios querem eles impor regras de boa conduta. Diga-me, mãe? (PIÑON, 2005, p. 741)

Com vistas ao esclarecimento de ações do tempo passado e do tempo presente — ou mesmo almejando imprimir o cunho do tempo — em *A república dos sonhos*, tomamos as palavras de Lukács em “Narrar ou Descrever” (1965 [1936]) que indicam que o protagonista de um romance deve possuir uma vida em que se cruzam contradições ideológicas, nutridas por experiências vivas para que o reflexo objetivo da literatura tenha expressões estruturais mais diversas e mutáveis (LUKÁCS, 1965, p. 78). A construção de Madrugua na transição do século XIX para o XX, com um passado de camponês na Galícia e um presente de industrialista no Brasil, configura a personagem em sujeito solar, segundo Maria Rocha (2007, p. 14), em que as demais personagens giram em torno de seu estatuto, ainda que anuladas perante seu poder econômico e patriarcal. O significante, portanto, simboliza que no espaço terreno do sol, a razão está objetivamente se abrindo à madrugada ou que podemos especular como sonho acordado ou devaneio. O desejo de reconhecer a soberania de si pode ser entendido no patriarca de modo controverso especialmente quando assume matrimônio com a filha religiosa de um fidalgo, em sintonia com sua projeção ideológica, a eugenia, pois Madrugua “[...] apesar de amar o Brasil, exigia mulher espanhola. Desta forma não precisando explicar, a quem fosse, a gênese dramática das lendas galegas [...]” (PIÑON, 2005, p. 63).

Em *ARS*, a antropofagia é a forma artística que sintetiza o conflito em que “[...] pessoas são possuídas, dominadas e canibalizadas em vários tipos de relacionamentos [...]” (MONIZ, 1993, p. 163). Para exemplificar, no terceiro capítulo da obra a personagem Tobias advoga, no espaço familiar dominante, a favor da proteção aos militantes perseguidos e torturados na Ditadura militar instaurada no Brasil de 1968 quando Madrugua é categórico para seu filho mais novo:

— Chamei-o para lhe propor a efetiva expansão do seu escritório, e a imediata formação de uma banca de advocacia constituída de assistentes categorizados, fazendo frente aos diversos ramos do direito, incluindo os presos políticos. Estou agora de acordo com Luís Filho. Mas caso não lhe interesse esta sugestão, insisto em que se una a nós, na parte jurídica. É inadmissível que não contemos com sua experiência profissional. Há à sua espera um lugar na diretoria. É tempo de você assumir a sua herança. (PIÑON, 2005, p. 40)

Ao longo do texto, Madrugua e Tobias expõem motivações inconciliáveis a respeito dos rumos do país, pois intensifica-se no patriarca, desde sua chegada ainda adolescente no Brasil do início do século XX, um individualismo e uma sintonia com a ascensão burguesa a despeito dos custos sociais:

Madrugua sentia-se tentado em desmontar o filho com um olhar de vidro. Repartir aquele corpo, isolar as peças no chão e conceber após tal ato, um novo Tobias. Da mesma forma como erguera edifícios, seguindo apenas o

modelo das construções de alvenaria. Contra tal talento, Tobias insurgia-se, expondo-lhe a crueza de sua alma. Esta espécie de carne que vertia sangue negro. Para o pai, afinal conhecer um espírito encarcerado em um cômodo sem móveis, as paredes descascadas. Com prestígio de matar Madruga de desgosto, assim vingando-se da realidade paterna, que por sua vez empenhava-se em aniquilar Tobias com seu esplendor napoleônico. (PIÑON, 2005, p. 50)

Em contraposição à *morriña*, ainda intraduzível, da Galícia enquanto antigo centro espiritual da Europa Medieval, Madruga desejou conhecer a realidade do Novo Mundo: a “[...] possibilidade de realização do paraíso terreal historicamente [...]” (MONIZ, 1993, p. 166). A dissertação de Almeida (2016, p. 67) contribui para nossa perspectiva, pois ensaia que *morriña* é uma mistura de nostalgia espanhola e saudade, o outro significante da língua portuguesa. A vida na Galícia, então, pode ter sido a sobrevivência sublime no lugar entre Espanha e Portugal.

Em 1929, inscrito no momento da quebra da Bolsa de Nova York, o protagonista considerava que devia ficar à margem dos acontecimentos, isto é, atuando em passividade, pois as circunstâncias poderiam levar a mudanças sociais no *status quo*. *ARS* narra que prevalecia a lei simbólica que decretava que os imigrantes somente poderiam ter participação política ou existência legal quando constituíssem família (PIÑON, 2005, p. 144). Ademais, desde o ano de 1907 fora promulgada a lei Adolfo Gordo que arbitrariamente expulsava do país qualquer estrangeiro ligado a ações operárias (p. 613). No outro lado, Madruga chegava à conclusão de que, a despeito de sua condição de imigrante apátrida, “[...] a burguesia brasileira, de lastro luso, preferia negociar com os ibéricos, tomando-os mesmo como exemplo de trabalho e probidade, em detrimento do nativo pobre, de mistura branca, negra e indígena [...]” (p. 139). Ao longo da formação de seus filhos, o patriarca ainda não se identifica como brasileiro. Todavia, enquanto sobrepõe as suas histórias da Galícia aos relatos testemunhais que seu amigo Venâncio realiza sobre o cotidiano do povo do Rio de Janeiro, Madruga introjeta, por procuração, valores burgueses em sua casa como modo de oposição à concentração de poder nas mãos das famílias quatrocentonas, que lhe feriam os interesses. Isso posto, o protagonista torna-se o principal foco da sátira menipeia no romance, em que os hábitos fora-de-lugar de Madruga são exagerados com vistas a ressaltar a mesquinhez em sua ascensão:

Madruga zelava pela aparência. Apesar dos dois ternos, escovava-os sempre, dando impressão de prosperidade. E por querer ampliar seu círculo de amizades, enviava regularmente pelo correio cartões-postais do Rio de Janeiro, saudando os fregueses tradicionais dos hotéis. Em geral fazendeiros e comerciantes, ou políticos de carreira em ascensão. Tratando de excursar-se pelo português canhestro e a redação sem laivos literários. Certa manhã, ele surgiu no escritório do hotel da Cinelândia com imponente charuto. Há muito rondava a Tabacaria Londres com intenção de tornar-se

freguês. A primeira vez que se aproximou do balcão, camuflou o embaraço, indicando de uma vez só diversas marcas à vista, dentro de caixas elegantes e coloridas. Diante do balconista, orgulhou-se finalmente de espremer entre os dedos um “Romeu e Julieta”, cujo anel dourado apreciou por longo tempo. Venâncio observou o prazer de Madruga em exibir um havana diário, de modo a fazê-lo render a tarde inteira. Acendia-o com cautelas próprias de experiente fumante, para que as baforadas no ar, diante do cliente apessoado, simbolizassem a conquista da América. Após duas ou três baforadas, Madruga afastava-se do local, apagando o charuto, sem lhe danificar a extremidade. E só retornava a este havana, protegido na gaveta, quando lhe surgia um outro cliente. Neste caso, ia ao escritório, de onde voltava com o charuto da manhã aceso. (PIÑON, 2005, p. 95-96)

A primeira fase do romance explicita, como seu típico fio da meada, a profundidade e diversidade da alienação; em seguida, expõe a reificação e põe em mesa o central problema histórico das principais contradições cívicas, culturais e étnico-raciais das personagens: a permanência fora-de-lugar — e também fora de lógica — de um sistema de castas no patrimonialismo brasileiro¹⁴. O paroxismo dessas forças socioideológicas se desenvolve na filha Esperança da segunda fase dentro do romance, personagem que, de modo pioneiro, questiona as restrições de sexualidade e de erotismo na sociedade burguesa dos anos 1950.

A implementação do capital financeiro, sobretudo estadunidense, através da ascensão do governo de Juscelino Kubitschek, de acordo com a narração de *ARS*, ocorria paralelamente à manutenção das oligarquias básicas da estrutura colonial em questões sociais como a racial e a democrática, além da agrária. Assim, a classe burguesa de Madruga se consolidou por meio de um desenvolvimento desigual, heterogêneo, combinado em nível nacional, ainda que seu controle apontasse na esfera política, cultural e econômica do Estado.

Saffioti nos ajuda a elaborar a ferida da colonização no corpo político da nação enquanto dialoga com autores como Max Weber e Fernando Henrique Cardoso, que a auxiliam, em suas instâncias, a evitar a tipificação da sociedade brasileira. Neste ponto, desvincula-se de uma interpretação extremamente específica para evitar fixar o nada como singular. A autora se detém apenas na dimensão política de alguns conceitos de Weber, “nos [breves] limites em que é possível desvinculá-la da dimensão econômica dos mesmos conceitos”, afirma em nota de rodapé (SAFFIOTI, 2013, p. 231).

¹⁴ Saffioti discute o sistema de castas no patrimonialismo do Brasil a partir da “[...] estrutura social brasileira do período escravocrata e, sobretudo, da época colonial [que] se apresentaria como uma configuração exótica em que seriam retidos alguns traços já parcialmente decompostos das estruturas feudais europeias em desintegração combinados com a nascente estrutura patrimonialista favorecedora do comércio externo e com a exploração da força de trabalho escrava” (SAFFIOTI, 2013, p. 233).

Na escrita nelidiana, destaca-se que a anarquização dos arquivos de Esperança desestabiliza pressupostos racionais de dominação-subordinação que somente favoreciam seu pai e seus irmãos, como a divisão sexual e burocrática do trabalho. Por outro lado, estabelece-se uma ponte ou conexão intertextual entre a produção ficcional nelidiana e a produção teórica de Saffioti:

[...] as ordenações estatais esbarravam, na prática, com a existência de uma dominação patriarcal representada, de um lado, por aqueles que, embora beneficiando-se da fazenda real, não se esqueciam de sua condição de funcionários patrimoniais e, de outro, por aqueles que tratavam de tirar vantagens de sua posição em detrimento do Estado patrimonial. (SAFFIOTI, 2013, p. 231-232)

Lukács reconhece como a realidade é mais variada que a unidade de uma obra de arte enquanto “[...] reflexo do processo de vida no seu movimento e no seu contexto concreto de movimento [...]” (LUKÁCS, 2021, p. 8), portanto acrescenta que o posterior desenvolvimento objetivo do processo histórico, o posterior desenvolvimento do nosso conhecimento deste processo não destrói o valor artístico, a vigência e o efeito das grandes obras de arte que retratam sua época de forma correta e aprofundada (p. 8).

Por tratar da transição do século XIX para o XX, *A república dos sonhos* subverte o desdobramento de um movimento histórico que suspende a vida reificada cotidiana explicitada na representação alienada de Eulália, a matriarca que trouxe figuras do fidalgo Dom Quixote para compor seu lar brasileiro (PIÑON, 2005, p. 120), do qual não se afastava, a menos que devesse ir à igreja. Tal movimento histórico faz conexão ao ato de Esperança de abandonar definitivamente a casa, já que sua mãe é finalmente deslocada do papel de “anjo do lar” ao prestar socorro à filha. A morte abrupta de Esperança — que simboliza a insustentabilidade do sistema — é um dos fatores determinantes da morte iminente de Eulália, temporalidade que deixa de “ser” enquanto é. O espaço romanesco retorna ao cotidiano, oferecendo sua transformação humanizada pelo trabalho-para-si através de Breta, a escritora que problematiza a dimensão política das personagens femininas mencionadas.

A formação na neta de Eulália é a alternativa antropomórfica que intensifica a atividade de autoconsciência coletiva do ser social. Daí Moniz (1993) cunha o oxímoro “autobiografia coletiva” que nos possibilita formular a compreensão de existências que atuam no espaço-tempo com paródias, ironias e estereótipos do que elas realmente são. Através da memória da linguagem simbólica e do imaginário social, Breta condensa a humanização coletiva de sua mãe Esperança, de sua avó Eulália, de sua bisavó Urcesina e de sua trisavó Teodora.

Simultaneamente, explorando as contradições do exílio de si, a narradora/escritora/autora conscientemente investiga, interroga, perscruta o deslocamento dos lugares antes rígidos ocupados por Venâncio e Madruga. A própria personagem feminina teve sua vida suspensa quando perdeu a mãe e o pai na infância e, na juventude, quando foi forçada ao exílio em 1968 por seu envolvimento com a militância estudantil de esquerda. Estes eventos, todavia, são traduzidos como deslocamentos de Breta, respectivamente, dos valores paternalistas e classistas que traçavam o corpo da sociedade brasileira próxima à Ditadura militar, reificando sua consciência enquanto brasileira, jornalista e escritora.

Disputando o espaço com a narração impessoal e a de Madruga, Breta intervém em *ARS* desde o início, sustentando um posicionamento sobre sua prática social, que será interpelada e deslocada ao longo da focalização narrativa. Somente o desenvolvimento de Madruga no território brasileiro não é suficiente para expor as contradições da realidade do país até o início dos anos 1980. Breta pesquisa as raízes míticas e históricas da Galícia de seus avós em busca de outras práticas sociais. Investiga, coleta os arquivos da família e encontra o diário de viagem de Venâncio — o alter ego, espécie de oposto complementar, de Madruga — entregue pelas mãos de Eulália, porém é a aproximação à perspectiva histórica e simbólica em Odete que responderá às tendências e valores objetivos postos pela realidade, aspecto também destacado no texto de Venâncio.

Após essa reflexão sobre práticas de resistência, o eixo dialético se desdobra para tensionar a escritora Breta e a figura de Odete, a trabalhadora doméstica que sustenta, com o corpo, física e psicologicamente o espaço-tempo familiar. Essa personagem configura-se, a partir de seu trabalho, no outro absoluto, totalmente estrangeiro em relação à memória, à práxis e à consciência na casa (des)construída por Madruga e Eulália em *A república dos sonhos*. A partir de sua interferência no ritual fúnebre que envolve a morte da matriarca da família, a personagem subalterna Odete será objetivada no romance tanto como significante da segregação urbana como significado da luta das classes brasileiras.

Ainda que ocupe o lugar da única personagem negra num rol de máscaras brancas e mestiças, argumenta-se que Odete não pode ser descrita como a heroína ou a vítima das circunstâncias socioeconômicas que enfrenta. A reflexão sobre o espaço nacional é constituída por séries discursivas pedagógicas e performáticas, em que a estrutura de sua linguagem, imbuída dos signos ideológicos da tradição da farsa anunciada e da tragédia silenciada, sobrepõe-se à

idealização das personagens, transformando-as através da profundidade e diversidade de enunciações e de enunciados.

Breta disputa no presente, a decisão, soberana de si, do futuro da narrativa ideológica da nação: “Apenas sei que amanhã começarei a escrever a história de Madruga” (PIÑON, 2005, p. 748) é a sentença que encerra o ciclo de decadência de Madruga e inicia o ciclo de Breta – aspecto que envolve contradições, porém também uma possibilidade: que tipo de consciência social ameaça ascender?

Através do diário de Venâncio e da confissão particular de Odete — esta entregue exclusivamente a Breta e a ninguém mais desta decadente família —, o texto inibe não só o protagonismo de Madruga, mas também o de Breta. *A república dos sonhos* retorna para a morte de uma personagem feminina decaída, o que define de forma abrupta, última e peremptória a imagem ética-estética do oroboro para representar o relato de (des)filiação do testemunho ou memória do real. Isso expõe a radicalidade da verdade intensificada no ato de Breta de se afastar correndo de Odete, após investigar, a pedido de Madruga, as causas físicas e psicológicas da “perfeita” (PIÑON, 2005, p. 128) empregada doméstica que se ausentou durante dias, sem justificativa, da rotina de trabalho após receber uma casa, ainda que o registro do imóvel estivesse no cofre de Eulália. Em outro trecho, lê-se a intersubjetividade em Odete que nos permite (re)pensar o ato de identificar-se:

[...] E você, Odete, preocupa-se com o Brasil?

Envergonhada, Odete não sabia onde pôr as mãos. O que havia no Brasil que merecesse tantos cuidados ou uma resposta firme, naquela hora? Acaso deveria falar de Getúlio, de Chico Alves? Como se fosse de fato possível alguém falar do seu país, dele dizer coisas parecidas ao que se diz, por exemplo, a uma pessoa de quem se gosta?

— Não sei, dona Eulália. Acho que sim. Só que eu não sei bem como o Brasil é. É sempre difícil entender o país da gente. A senhora não acha? (PIÑON, 2005, p. 415)

Em *A república dos sonhos*, a partir de determinadas circunstâncias sócio-históricas as instituições do Brasil do século XX categorizaram os imigrantes e o “excedente” populacional negro e mestiço no território — de modo desigual, combinado e heterogêneo. De forma análoga à maior parte da população, descendente de escravizados, que compõe a horizontalidade da imagem pós-colonial, a reconfiguração das identidades políticas imigrantes e apátridas não se construiu por emancipação de suas qualidades morais ou riquezas culturais, mas, metonimicamente, na sua força de trabalho. A práxis na formação nacional desenvolveu, então, caráter instável e ambivalente perante o modo de produção colono-imperialista em que intensivamente submeteu-se a nação. Assim, considera-se que a obra conduz a uma reflexão

crítica e política sobre a identificação do nacional, mobilizada através das experiências-limite de exílio de si. Questiona-se: a estrangeiridade significaria um estado provisório prolongado indefinidamente ou um estado duradouro que se gosta de viver com um sentimento de provisoriedade? (SAYAD, 1998, p. 45). A réplica que se ensaia neste trabalho é de que, pela matriz narrativa, verifica-se a imagem da persistência da alienação nas personagens em relação às transformações político-culturais para submissão ao trabalho reificado. Nesse sentido, compreende-se a convivência com uma cultura dicotômica, pois perante a angústia em relação ao Outro, vive-se, por meio de procuração metonímica, o simulacro, que não coincide com o real de si mesmo.

O caráter central das ações da história de Madruga não imprime seu rosto no horizonte de *A república dos sonhos*. Todavia, o romance também não tem enfoque alternado em uma ou em cada uma das personagens, pois somente no todo das relações alienadas e reificadas que elas estabeleceram entre si, pode-se ver a primazia da busca pelo Outro e a antecipação do futuro, sem cessar diferente, no presente enquanto movimento histórico. Embora o trabalho de elaboração sobre as sobras, os restos e os vestígios históricos na memória coletiva, legado pelas personagens a Breta, não tenha sido posto — como identificamos no fim do texto em que a personagem enuncia, pela máscara de Madruga, que ainda irá escrever a história toda, enquanto Odete, seu avesso, dirige-se ao canto todo seu para, quiçá, escrever — podemos assegurar que foi proposto nas páginas de *A república dos sonhos*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *A república dos sonhos* ficcionaliza em seu desenvolvimento deslocamentos geográficos, cronológicos e identitários que acumulam restos de enunciação expressos para abertura de práticas de releitura e de reescrita de arquivos sobre o *socius* inscrito. Por meio da concepção de valor, Gayatri Spivak (1994) enfatiza que códigos de escritura e de legibilidade abreviam a sociedade para a dominância de um conjunto particular de relações sociais de produção, mobilizadas pelo eixo do gênero, da raça e da classe. A diferenciação social, a interação conflitante e a articulação das personagens de *ARS* são dadas pela fragmentação do sociopolítico e do cultural pelos efeitos do (neo)colonialismo. A recomposição da narrativa ficcional expande, então, definições de subjetividade e objetividade pela elaboração da metáfora caleidoscópica que envolve histórias coletivas e estruturas ideológicas.

O tema dos fluxos migratórios, das identidades fronteiriças e da ambivalência das relações de dominação estão presentes e, nisso, os estudos feministas pós-coloniais são, efetivamente, fundamentais. Desdobram-se as citações literais do romance e faz-se com que a ironia, a mimese, os estereótipos, as máscaras sejam uma forma de desconfiar de qualquer narrativa unívoca sobre o espaço da nacionalidade. Com isso, abre-se para a indecidibilidade das identidades.

Em *A república dos sonhos*, Breta afirma que irá escrever a história de seu avô Madruga, o que introduz o ato futuro de recomposição dos relatos em *ARS*. Porém, pelo texto, retorna-se circularmente ao paradigma do fim de Eulália e da morte de Esperança, mãe de Breta, o que constitui um paradoxo estrutural que afeta a recomposição. Nesse sentido, a projeção representativa em Breta se constitui como um dos narradores de *A república dos sonhos*, porque atua no entre-lugar compartilhado do testemunho da perda. No entanto, ela não detém a autoria do texto, ainda que releia os eventos e acontecimentos. Também não pode ser verificada a função autoral nos outros narradores. A personagem feminina somente irá escrever quando incorporar o emergente da representação, o que inclui o luto e a transposição do luto, quando este não dá mais conta do processo de simbolização e da produção de significados. Enquanto a narração em contexto oral — a memória da entidade narrativa da oralidade — envolve uma cadeia, a escrita-porvir de Breta necessariamente se constitui onde e como essa tradição oral é rompida, embora esta não desapareça completamente.

As diferenças raciais/étnicas e de classe são formas de objetivar os papéis assumidos pelas personagens e refletir sobre a autoconsciência coletiva do ser social intensificada em Breta. Se Eulália é a “palavra” que, paradoxalmente, inicia a manifestação da força das mulheres de sua família, Odete, por ter sido a única a receber as joias e a preservar o conteúdo das memórias de Eulália, é a “fortuna” velada que, também paradoxalmente, atrai e inverte sob a ótica da colonialidade a trajetória feminina representada. Odete está presente em vários momentos da narrativa como uma sombra do espelho da família, que literalmente emudece seus membros que não conseguem encarar lacunas históricas, porém é ela a personagem que termina por ser, por sua identidade subalterna, a força subversiva e criativa que renegocia o peso de tais lacunas.

A necessidade de Odete de inventar uma família imaginária permite uma intersecção com o diário de Venâncio. Nele o cigano dedicou uma seção em torno da possível compra de Odete em um leilão de escravizados africanos. No entanto, a voz da personagem feminina ressoa ao longo do romance nelidiano, o que torna possível destacá-la como uma das principais transformações dentro do romance que cria fissuras em códigos hegemônicos e legitimadores do *socius* como nacionalismo, secularismo, internacionalismo, nativismo e culturalismo.

Em seu compromisso estético e ético, *A república dos sonhos* circula transpondo fronteiras de linguagem em busca de uma comunicabilidade entre memórias. Essas que não são completamente individuais nem totalmente coletivas revisitam a própria estrutura narrativa, possibilitando a proliferação de outras perspectivas de estudos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sherry Morgana Justino de. *De uma família e duas culturas: Imaginário e Cultura em A república dos sonhos de Nélide Piñon*. 2006. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7848/1/arquivo7822_1.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2020.
- ALVAREZ, Sonia E. Construindo uma política feminista translocal da tradução. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 17, n. 3, p. 743-753, setembro-dezembro/2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2009000300007>>. Acesso em: 25 fev. 2022.
- ARELLANO, Jesús. Para una poética de los desplazamientos. Espacio y política en: A república dos sonhos de Nélide Piñon. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 53, n. 4, p. 508-516, out-dez. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-77262018000400508&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 abr. 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Ed Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHASIN, José. *Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- COMPAGNON, Antoine (1979). *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996
- CARDOSO, Cristina. *A república dos sonhos e o registro ficcional da memória*. 2001. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.
- COSTA, Ana. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão de experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- COSTA, Horácio. À Margem de *A república dos sonhos*, de Nélide Piñón. *Luso-Brazilian Review*. Vol. 24, N. 1, 1987, p. 1-15. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3513315?readnow=1&seq=1#page_scan_tab_content>. Acesso em: 22 ago. 2020.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. A etnologia brasileira. In: MICELI, Sergio (Org.). *O que ler na Ciência Social brasileira (1970-1995)*. Vol. I (Antropologia). São Paulo: Sumaré/ANPOCS, 1999, p. 109-223.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad.: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ESTEVES, Lenita Rimoli. Dois projetos de tradução para *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon. *Ilha do Desterro*, v. 72, n. 2, p. 379-397, Florianópolis, mai/ago 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ides/a/GyMhVnH5zRNkg3BssYHvkGQ/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 22 set. 2021.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2 ed. Editora Nova Fronteira, 1993.

FREITAS, Júlia Maria Amorim de (2001). A máscara do artista – Vestígios de uma intelectual em *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon. *Cadernos CESPUC De Pesquisa Série Ensaio*, 1(10), p. 36-43, 2017. Disponível em: <<http://seer.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14871>>. Acesso em: 16 fev. 2022.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia. (Org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Flavia Rios, Márcia Lima. (Org). Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 127- 138.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia. (Org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 75-93.

GONZALEZ, María Antonia Miranda. *Gênero e literatura nos contextos imaginados de América Latina: uma leitura política à narrativa de Nélide Piñon e Isabel Allende*. 2016. 221 f. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares em Mulheres, Gênero e Feminismo, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/23864/1/DISSERTACAO%20MAR%C3%8DA%20ANTONIA.pdf>>. Acesso em: 05 fev. 2020.

LARA, Cecília de. O "indevassável casulo": uma leitura de "A república dos sonhos", de Nélide Piñon. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 27, p. 27-36, 1987. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/rieb/article/view/69872>>. Acesso em: 12 set. 2020.

LUKÁCS, György (1934). *Arte e verdade objetiva*. Trad. Bruno Bianchi. Disponível em: <<https://traduagindo.com/2020/08/11/gyorgy-lukacs-arte-e-verdade-objetiva/>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

LUKÁCS, György (1936). Narrar ou Descrever: contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. In: ———. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 193-243.

MARX, K. (1845). Teses sobre Feuerbach. Ridendo Castigat Mores: eBooks Brasil, 1999. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/feuerbach.html>>. Acesso em: 5 mar. 2021.

MCNAB, Gregory. Abordando a História em A república dos sonhos. *Brasil/Brazil*, n. 1, 1988, p. 41-53. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/index.php/brasilbrazil/article/view/76912/43930>>: Acesso em: 23 set. 2021.

MONIZ, Naomi Hoki. *As viagens de Nélida, a escritora*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

MONIZ, Naomi Hoki. *A casa da paixão: ética, estética e a condição feminina*. *Revista Iberoamericana*. Vol. L, Núm. 126, Janeiro-Março, 1984. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3865>>. Acesso em: 29 jan. 2022.

NASCIMENTO, Maria Teresinha Martins. O jogo da memória: estudo comparado sob a ótica do velho e do novo mundo em *Travessuras da menina má* e *A república dos sonhos*. In: MONTAURY, Alexandre et al. *Anais eletrônicos do XV Encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016, p. 2153-2164. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491264744.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2020.

NEVES, Marcos. MÁSCARA. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<https://edtl.fsch.uni.pt/encyclopedia/mascara/>>. Acesso em: 20 de maio de 2021.

OLINTO, Heidrun Krieger. Teoria da literatura: Instituição apátrida. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 3, n. 3, p. 131-142, 1996. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/43/44>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

OLINTO, Heidrun Krieger. Uma pedra no meio do caminho do real. In: Heidrun Krieger Olinto; Karl Erik Schollhammer. (Org.). *Literatura e Realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 43-57.

OLIVER, Nelson. *Dicionário de Nomes*. 3 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

PEDROSA, Celia et al. *Indiccionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PENNA, João Camillo. Formações do sujeito colonial: suplemento, dependência, cosmopolitismo. *ALEA*. Rio de Janeiro, vol. 14/2, p. 295-306, jul-dez, 2012.

Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/alea/a/zkhcmktjtdRTWXyWvzbDDk/?format=pdf>>. Acesso em: 6 jul. 2021.

PIÑON, Nélica (1984). *A república dos sonhos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

QUINLAN, Susan C. A História revisitada: A república dos sonhos de Nélica Piñon. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVI. N. 230. P. 133-151. Janeiro-Março, 2010.

Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6652/6828>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

ROCHA, Maria Miquelina Barra. *A república dos sonhos, de Nélica Piñon: o resgate da identidade do narrador*. 2007. 203 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <http://server05.pucminas.br/teses/Letras_RochaMM_1.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2021.

ROSA, Lúcia Regina Lucas da. *A trajetória crítico-pessoal da personagem Madruga em A república dos sonhos*. 2012. 173 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/54075>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

SAFFIOTI, Heleith I. B. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. p. 09-26. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (dizeis) puxar conversa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 1998.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica a alteridade?. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 195-205. Disponível em: <<https://document.onl/documents/gayatri-spivak-quem-reivindica-a-alteridade.html>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

TONUS, José Leonardo. O relato da [des]afiliação e o romance brasileiro da década de 1980. Dossier monographique: La littérature brésilienne contemporaine. *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines - Iberic@l*, n. 2, p. 87-95. Outono, 2012. Disponível em: <<https://iberical.sorbonne-universite.fr/numeros/numero-2-automne-2012/>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

WEIGERT, Beatriz. A Reescrita: Nélica Piñon compõe vozes. *Boletim da Academia Galega da Língua Portuguesa*. Academia Galega de Língua Portuguesa, n. 9, p. 153-160. 2009.

Disponível em: <<https://www.academiagalega.org/component/k2/item/1339-boletim-da-aglp-n-2-2009.html>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

ZOLIN, Lucia Osana. *"A república dos sonhos", de Nélide Piñon: a trajetória da emancipação feminina*. 2001. 285 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

ZOLIN, Lucia Osana. Pós-Colonialismo, Feminismo e Construção de Identidades na Ficção Brasileira Contemporânea escrita por mulheres. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 21, p. 51-70, 2012. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/288/0>>. Acesso em: 19 set. 2020.