

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO-UFPE
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

TESE DE DOUTORADO:

**DOS TEXTOS QUE ELAS TECEM: FORMAS FEMININAS DE
ESCRITA CONTEMPORÂNEA**

Ilzia Zirpoli

Recife-PE, 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO-UFPE
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

TESE DE DOUTORADO:

**DOS TEXTOS QUE ELAS TECEM: FORMAS FEMININAS DE
ESCRITA CONTEMPORÂNEA**

Ilzia Zirpoli

Orientadora: Profa. Dra. Luzilá Gonçalves Ferreira

Co-Orientadora: Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco-UFPE, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Teoria da Literatura.

Recife-PE, 2007.

Zirpoli, Ilzia M.

Dos textos que elas tecem: formas femininas de escrita contemporânea / Ilzia Zirpoli. – Recife : O Autor, 2007.

217 folhas

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007.

Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira. 2. Mulheres na literatura. 3. Autobiografia. 4. Escritos de viajantes. 5. Narrativa feminina contemporânea. I.Título.

**869.0(81)
B869**

**CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)**

**UFPE
CAC2007-
46**

EXAMINADORES

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A TESE INTITULADA: “*Dos Textos que Elas Tecem: Formas Femininas de Escrita Contemporânea*”, DE AUTORIA DE: Ilzia Maria Zirpoli, ALUNA DESTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 9h do dia 12 de junho de 2007, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Tese de Doutorado intitulada: DOS TEXTOS QUE ELAS TECEM: FORMAS FEMININAS DE ESCRITA CONTEMPORÂNEA, de autoria de Ilzia Maria Zirpoli, aluna deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Profª. Drª. Luzilá Gonçalves Ferreira (Orientadora), Profª. Drª. Francisca Zuleide Duarte de Souza, Prof. Dr. Sébastien Joachim, Prof. Dr. Janilton Rodrigues de Andrade, Profª. Drª. Ana Maria Coutinho de Sales. Sob a Presidência da primeira, realizou-se a argüição da candidata. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos à candidata: Profª. Luzilá Gonçalves Ferreira: **Aprovada com Distinção**, Profª. Francisca Zuleide Duarte de Souza: **Aprovada com Distinção**, Prof. Sébastien Joachim: **Aprovada com Distinção**, Prof. Janilton Rodrigues de Andrade: **Aprovada com Distinção**, Profª. Ana Maria Coutinho de Sales: **Aprovada com Distinção**. Em seguida, a profª. Maria Cristina Hennes Sampaio comunicou à candidata Ilzia Maria Zirpoli, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaías Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 12 de junho de 2007.

- Luzilá Gonçalves Ferreira
- Ana Maria Coutinho de Sales.
- Francisca Zuleide Duarte de Souza
- Sébastien Joachim
- Jozaías Ferreira dos Santos

À memória de
Joaquim e Olívia,
Michele, Giuseppa e Vincenzo:
Lançaram-se às vagas do alto mar aberto;
para além do sol, tentaram nobre aventura,
e o mundo ver, que jaz órfão de gente.

«ma misi me per l'alto mare aperto
 sol con un legno e con quella compagna
 piccola da la qual non fui diserto.
 L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
 fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,
 e l'altre che quel mare intorno bagna.
 Io e' compagni eravam vecchi e tardi
 quando venimmo a quella foce stretta
 dov'Ercule segnò li suoi riguardi
 acciò che l'uom più oltre non si metta;
 da la man destra mi lascial Sibilla,
 da l'altra già m'aveva lasciata Setta.
 «O frati», dissi, «che per cento milia
 perigli siete giunti a l'occidente,
 a questa tanto piccola vigilia
 d'i nostri sensi ch'è del rimanente
 non vogliate negar l'esperienza,
 di retro al sol, del mondo senza gente.
 Considerate la vostra semenza:
 fatti non foste a viver come bruti,
 ma per seguir virtule e canoscenza.»»

ALIGHIERI, Dante. La Divina Commedia, Canto XXVI, v. 109-20 (Inferno).

AGRADECIMENTOS

A Arthur Vicente e Clarissa; Isadora, Giovanna e Hanayra,
pela compreensão e estímulo;

a Andréia, Claudinha, Lydia e Christina, por assumirem a
dinâmica familiar durante a elaboração desta tese;

às professoras Luzilá Gonçalves Ferreira e Zuleide Duarte,
pelas orientações e carinho;

aos professores do Programa;

ao auxílio e presença inestimáveis dos amigos Énio Mariz,
José Rogério Oliveira e Ricardo Soares;

aos colaboradores da UFPE; aos colegas do Doutorado.

RESUMO

O presente trabalho visa a investigar os romances «A república dos sonhos» e «Voltar a Palermo», de Nélida Piñon e Luzilá Gonçalves Ferreira, salientando o autobiográfico como campo de instauração de novos significados, questionando as convenções que sustentam os gêneros do discurso / da literatura e ficcionalizando experiências vividas, bem como fazer emergir os sentidos relativos ao resgate de eventos situados no pretérito.

Partindo da heterogeneidade implícita na experiência da viagem, analisaremos a função da memória feminina visando a problematizar as conexões entre a transculturalidade, a identidade e a escrita que desarticula as construções identitárias monológicas e amplia os espaços para a constituição de novas subjetividades.

Palavras-chave: narrativa feminina contemporânea; romance autobiográfico; romance de viagem.

RESUMEN

Este tesis examina las novelas «A república dos sonhos» y «Voltar a Palermo», de Nélida Piñon y Luzilá Gonçalves Ferreira, ponendo en realce lo autobiográfico como espacio de fundación de otros sentidos, preguntando las reglas de sustentación de los géneros de lo discurso / la literatura y fantaseando la práctica de vida, así como hacer sobresalir los sentidos del rescate de ocurrencias del passado. Desde la heterogeneidad de la viaje, examinamos las conexiones en medio a la transculturalidad, la identidad y la escrita sin que descoyunta las identificaciones planteadas y amplia los espacios de constitución de otras identificaciones.

Palabras llaves: nueva novela feminina; narración autobiografica; novela de viaje.

ABSTRACT

The research seeks to appreciate the Nélida Piñon and Luzilá Gonçalves Ferreira's novel, «A república dos sonhos» and «Voltar a Palermo», evidencing the autobiography as field of new senses, discussing rules of discourse's / literature's classes and recriate experencied in life, as well as to distinguish meanings in level of recover events located in the past. Getting the travel as heterogeneous practice, we'll analyse the femaly memory looking at discuss transculturality, identity and writing articulation that amplify field to compose new subjectivities.

Key words: femaly contemporary narrative; autobiographic novel; travel's novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

xii-xvi

CAPÍTULO 1: VIVER PARA NARRAR, NARRAR PARA VIVER	17
1.1 A crítica cultural hoje: feminismo vs pós-colonialismo	17
1.2 Nélida Piñon e Luzilá Gonçalves Ferreira	24
1.2.1 A dinâmica feminina do tempo	31
1.3 A trama da identidade feminina	35
1.3.1 A função da ironia	47
1.4 Conclusões	56
CAPÍTULO 2: A FORMALIZAÇÃO ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA – O PROBLEMA DOS GÊNEROS LITERÁRIOS	61
2.1 Entre a experiência e a transfiguração estética	61
2.2 Autobiografia feminina e posicionamento narrativo	69
2.3 O paradoxo das formas	79
2.4 A questão do contrato	92
2.5 Conclusões	107
CAPÍTULO 3: PARTIR É MORRER (UM POUCO); CHEGAR É (RE)INVENTAR-SE (NO CONFRONTO COM O OUTRO)	110
3.1 Considerações em torno da <i>viagem</i> , da <i>migração</i> , do <i>exílio</i>	110
3.2 Partir é morrer (um pouco) ...	123
3.3 ...Chegar é re-inventar-se (no confronto com o Outro)	131
3.3.1 Configurações do estrangeiro	138

3.4 Conclusões	153
CAPÍTULO 4: A FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA OU A APROPRIAÇÃO LITERÁRIA DA MEMÓRIA COLETIVA	156
4.1 Fronteiras da escrita: da história, da literatura	157
4.2 Do romance como fundamento ao romance como revisão da história	164
4.3 A apropriação literária da memória coletiva	172
4.3.1 Os guardiões da memória: os velhos	192
4.4 Conclusões	196
CONSIDERAÇÕES FINAIS	201
BIBLIOGRAFIA	206
Bibliografia primária	206
Bibliografia secundária	206

INTRODUÇÃO

Desde que as mulheres passaram a enunciar mais sistematicamente as experiências humanas no espaço literário, o debate em torno de uma *escrita feminina* tem sido uma constante, em parte decorrente da resistência de uma tradição à idéia de uma literatura como diferença da masculina, dominante.

Essa polêmica parece se amparar na concepção de que a produção literária das mulheres denuncia um narcisismo como manifestação de sua feminilidade, vinculando-se à suposição de que, como elas não possuem a mesma capacidade intelectual, suas obras não se equiparam em qualidade estética àquelas elaboradas pelos homens.

O autobiográfico, considerado um gênero prevalentemente feminino até alguns decênios - em face de as mulheres não conseguirem transcender a esfera do eu, na escrita -, emerge no contemporâneo como campo de criação, através do qual elas (não exclusivamente, é claro) instauram criativamente novos significados, desestabilizando os limites dos gêneros, questionando as convenções que os sustentam e ficcionalizando experiências vividas.

Nesse panorama, «A república dos sonhos» (1984) e «Voltar a Palermo» (2002), das ficcionistas Nélida Piñon e Luzilá Gonçalves Ferreira respectivamente, embora sejam em si muito diversos, despontam como romances que compartilham uma perspectiva autobiográfica, no sentido de comporem escritas a partir do registro da memória, pressupondo uma superposição de identidades (autoras, narradoras e protagonistas).

Todavia, refutando a indicação de a escrita da memória ser uma modalidade própria da alteridade feminina, consideraremos o conceito de romance autobiográfico: ambos os romances voltam-se para um tempo pretérito no qual se entrelaçam história e invenção por meio de poéticas que buscam no passado vestígios do «eu» e da coletividade, mas que ultrapassam espaços de reprodução da realidade histórica e social, emergindo como espaços utópicos que transfiguram o real imediato.

Desse modo, abordando os aspectos concernentes ao contextual histórico e político latino-americano e brasileiro plasmados nos textos, buscaremos salientar o campo da linguagem e da construção ficcional com vistas a fazer aflorar os sentidos relativos ao resgate, em termos do presente, de referências situadas num tempo anterior, utilizando o conceito de *metaficação* e suas implicações no contexto da narrativa latino-americana contemporânea.

Subsidiada numa perspectiva comparativista, nossa análise desdobrar-se-á em termos de uma aproximação - e um afastamento -, sob a ótica da crítica feminista, concebendo esses textos como formas de escrita marcadas por um posicionamento feminista e traduzidas no agenciamento de alteridades femininas, nos quais as autoras transfiguram o político no estético.

Por outro lado, a viagem é um tópico de convergência entre os dois textos; o deslocamento é o elemento que favorece o diálogo entre culturas, o confronto entre memórias, histórias, línguas, o primeiro privilegiando a relação Europa/América-Latina e, o segundo, um relacionamento intracontinental consolidado no confronto Brasil-Argentina.

A idéia de heterogeneidade implícita na experiência da viagem, na qual se verifica a representação de um espaço

cultural compartilhado de forma conflituosa ou não, mostra a negociação identitária entre dois idiomas, dois referentes espaço-temporais, duas culturas e, portanto, ganha sentido a travessia das memórias, o entrecruzamento da escrita e da oralidade e o diálogo entre a ficção e a história, em forma de imagens exibidas no entrelaçamento do tempo da história com o tempo suspenso da memória.

Nesse prisma, problematizaremos a viagem como tópico agenciador do diálogo entre memórias, histórias, línguas, culturas enfim, no âmbito dos estudos (inter)culturais, partindo do princípio de que o confronto com a dimensão alteritária implica uma comparação que, na concepção de Bakhtin, define-se no âmbito do dialogismo cultural, em perspectiva imagológica.

Nesse sentido, analisaremos, nos textos-objeto de nossa investigação, a função da memória feminina visando a não somente revelar o que está encenado literariamente mas, além disso, problematizaremos as conexões entre a transculturalidade, a identidade e a escrita que, erguendo uma pluralidade de vozes, resulta numa elaboração que desarticula as construções identitárias monológicas e amplia os espaços para a constituição de novas subjetividades.

O presente trabalho visa a relevar, pois, a dinâmica da memória dos sujeitos ficcionais femininos e da viagem como ação impulsivadora do diálogo intercultural em «A república dos sonhos» e «Voltar a Palermo», justificando-se no ineditismo de nossa investigação e como desdobramento de nossa dissertação de Mestrado¹: no Capítulo 1, realçaremos

¹ Na Dissertação Vidas re-compostas: aventureiras, peregrinas, viajantes, investigamos o signo da viagem na perspectiva dos sujeitos ficcionais femininos nos contos «I Love My Husband», «Torre de

questões ligadas à produção literária de Nélida Piñon e Luzilá Gonçalves Ferreira; em seguida, evidenciaremos o diálogo crítico atual entre o feminismo e o pós-colonialismo, finalizando com a problematização de universos femininos enunciados a partir de um posicionamento feminista. No Capítulo 2, investigaremos a inscrição dos textos nos gêneros consignados na memória literária, analisando suas implicações nas convenções relativas à autobiografia e o diálogo com outras formas de relatos. No Capítulo 3, perspectivaremos o *leitmotiv* da viagem nos romances, buscando realçar seus desdobramentos no que se refere à constituição da identidade. No Capítulo 4, partindo das relações entre a História e a Literatura, buscaremos ressaltar as imagens da história e da memória coletiva refiguradas em «A república dos sonhos» e «Voltar a Palermo».

E, pressupondo que, na constituição de sua especificidade, a escrita literária convoca outros discursos, e que a problemática feminina demanda questões que extrapolam o literário, privilegiamos a perspectiva dos estudos interculturais, desdobrados em pesquisa de natureza temática (as diferenças de elementos comuns aos textos: a construção do estatuto feminino, a pertinência à forma autobiográfica, a viagem e a trama da memória coletiva); na esfera da Imagologia ou o estudo das imagens do Mesmo e do Outro (instauradas a partir da viagem); e na prática propriamente interdisciplinar, de modo a fazer aflorar os contextos transfigurados esteticamente.

Desse modo, amparadas na Literatura Comparada, com Daniel-Henri Pageaux, utilizaremos o aporte feminista de Luce Irigaray e as contribuições de Mikhail Bakhtin, Dominique

Roccarosa», «A Sereia Ulisses» e «Finisterre», da escritora Nélida Piñon.

Maingueneau e Gérard Genette, focalizando, ainda, o debate crítico latino-americano e brasileiro - com Ana Pizarro, Zilá Bernd, Heloísa Buarque de Hollanda, Hugo Achugar, entre outros. Problematizaremos as noções de *ironia* e *metaficação*, como visualizadas por Linda Hutcheon, lançando mão das reflexões de Jacques Le Goff e Eric Hobsbawm em termos historiográficos, sem dispensar, no entanto, os subsídios trazidos por Pierre Brunel no âmbito do mito e por Jean Chevalier no campo do símbolo.

Finalmente, cumpre-nos esclarecer que a organização desta pesquisa - tanto do ponto de vista dos textos como das autoras consideradas - não implica o privilégio de uma obra e / ou de uma escritora em detrimento da outra mas, pelo contrário, constituiu-se como estratégia de operacionalização pautada numa linha temporal.

CAPÍTULO 1: VIVER PARA NARRAR; NARRAR PARA VIVER

«A memória contemporânea está chamando as mulheres a romper seu silêncio e a transformar seu destino histórico [...] Elas devem reconciliar sua biografia com a geografia de seus corpos» NÉLIDA PIÑON^{*}.

«O que tantas mulheres fizeram antes de mim me toca profundamente, numa espécie de sororidade (o feminino de fraternidade) cúmplice, como se de algum modo eu as continuasse e suas vozes permanecessem falando através da minha» LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA^{**}.

1.1 A crítica cultural hoje: o feminismo e o pós-colonialismo

Segundo Hollanda², o feminismo enquanto crítica de âmbito acadêmico floresceu em meio ao pós-moderno como manifestação do capitalismo tardio - a autora refere-se ao fato de que, embora se constitua como campo moderno de reivindicação, é nas últimas décadas que o

* PIÑON, Nélida (1999); in The Female Memory in Narrative (texto on-line, tradução nossa).

** FERREIRA, Luzilá Gonçalves (2002); in Entrevista com Luzilá Gonçalves Ferreira: Humana demasiado humana escritora de Casa Forte (versão on-line).

² HOLLANDA, Heloísa Buarque de (1994); in Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.

feminismo emerge como prática crítica inovadora em sua vertente institucional. Nesse sentido, o pluralismo que sustenta a economia de mercado não promoveu um anacronismo às reivindicações feministas que, pelo contrário, distanciam-nas da negatividade pós-estruturalista, teimando em associar as questões femininas às mulheres de carne e osso, com vistas à transformação efetiva de suas condições sócio-históricas de inferiorização.

O pós-moderno é, como sublinha Hutcheon³, politicamente ambíguo, dando-se ao luxo de demarcar a alteridade para reforçar a mesmidade e sua prática teórica mais difundida seria o pós-estruturalismo. Uma das críticas feitas ao pós-estruturalismo de um ponto de vista feminista estaria relacionada ao fato de que a negação de um sujeito unificado, coerente e autônomo inviabilizaria o empenho por modificações sociais efetivas da condição feminina.

Nesse ângulo, o pluralismo difuso constitui uma noção problemática para o feminismo; onde o pós-estruturalismo fala de uma crise de representação, o feminismo reivindica uma luta pela significação⁴, pelo compromisso de transformação social que evidentemente precisa ultrapassar a operação desestruturadora das narrativas culturais, salientando a necessidade de afirmar uma subjetividade negada ou definida exteriormente.

O perigo do deslocamento das oposições, da dialética, enfim, do ceticismo pós-moderno e sua descrença das metanarrativas emancipatórias distancia o feminismo, em face

³ HUTCHEON, Linda (1991); in Circling the downspout of empire: Post-colonialism and Postmodernism (Tradução Denise Almeida Silva) - versão on-line.

⁴ HOLLANDA, Heloísa Buarque de (2003); in O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil, p. 16.

de o apoderamento do sujeito feminino e a superação das condições de hierarquização sexual / social não existirem ainda de forma satisfatória.

Assim, por tratar de questões históricas como o apagamento do Outro - «O outro deixa de ser um conceito e assume a condição de grupos e povos excluídos da história»⁵ -, propondo políticas de agenciamento e apropriação de vozes silenciadas, o feminismo dinamizou o debate sobre grupos marginalizados a partir de pontos de articulação com outras correntes críticas.

Nessa medida, a resistência frente à autoridade e poder vinculam as teorias feminista e pós-colonial, «uma aliança particularmente frutífera»⁶, para criticar a tradição canônica e as experiências de opressão, demarcadas em reescrituras que subvertem o modelo hegemônico, instaurando novas estéticas como projeto alternativo do futuro.

Tributário das elaborações críticas de Frantz Fanon e do pós-estruturalismo de Michel Foucault, o aparato crítico-teórico pós-colonial é uma condição pós-moderna, visando a desmantelar as narrativas coloniais de saber e poder, mas se distancia desse sistema ao propor mudanças reais ao nível dos sujeitos subalternos.

O pós-estruturalismo propõe a desconstrução do sujeito do humanismo, ao passo que o aporte pós-colonial critica o sujeito do imperialismo; o pensamento feminista, por seu turno, denunciando os fundamentos patriarcrais sobre os quais

⁵ EAGLETON, Terry (1997); in Teoria da Literatura: uma introdução, p. 323.

⁶ Cf. op. cit., p. 324.

se erigiram, combate ambos os sujeitos: o do humanismo e o do colonialismo⁷.

Nesse prisma, a articulação entre as perspectivas feminista e pós-colonial não se dá sem conflito e negação. Críticas feministas e pós-coloniais como Gayatri Spivak ou Chandra Mohanty, complexificando o debate atual, advogam a causa das mulheres do Terceiro Mundo, «duplamente deslocadas» - pelo colonialismo e pelo patriarcado -, buscando traduzir a experiência de sujeitos femininos periféricos a partir de uma posição contraditória e inegociável, posto que sob a égide do neocolonialismo ocidental.

Enquanto espaço teórico de investigação, o pós-colonial surgiu no contexto anglófono, notadamente no âmbito do império britânico, focalizando formações culturais que passaram por processos de colonização e, para tal, apropriar-se de princípios como *hegemonia*, de Gramsci, e *dialogia*, de Bakhtin, consolidando-se, no entanto, sob a tutela de autores como o palestino Edward Said, ou como os indianos Homi Bhabha, Spivak, entre outros - que leciona(ra)m em instituições universitárias estadunidenses.

Nesse panorama, a crítica latino-americana tem tido pouca visibilidade. E, ainda que a literatura produzida no subcontinente seja definida / interpretada em termos pós-modernos e pós-coloniais, estes pensadores, como analisa o crítico Hugo Achugar⁸, acabam por projetar o palco atual dos Estados Unidos e sua crescente hispanização para as realidades do Cone Sul, desconsiderando as diferenças e especificidades culturais ibero-americanas em relação à América anglo-saxã.

⁷ HUTCHEON, Linda (1991); cf. op. cit.

⁸ ACHUGAR, Hugo (1997); in Leões, Caçadores e Historiadores: a propósito das políticas da memória e do conhecimento, pp. 56-9.

Posição que encontra ressonâncias em outros críticos latino-americanos; definindo a crítica pós-colonial como versão pós-moderna que articula a noção de América-Latina a partir de centros de poder, Mabel Morañas⁹ acusa os discursos que visam a reafirmar a vanguarda de setores estadunidenses, através de categorias externas enquadradas em suas teorias interpretativas. Oferecendo-nos como exemplos as noções de *hibridez* ou *subalternidade*, a crítica afirma que essas posições oferecem um protagonismo para os sujeitos latino-americanos de maneira enganosa, acabando por sancioná-los no espaço simbólico do *exótico* e do *canibalesco* e, consequentemente, como figuração de uma sub-identidade / sub-alteridade.

Interrogando-se sobre o *locus* enunciativo de mulheres de uma perspectiva ibero-americana, Ana Pizarro¹⁰ marca sua heterogeneidade histórica e cultural em termos de um processo cujo desenvolvimento se deu sob o signo da desigualdade e que caracteriza o contexto latino-americano como marginalidade em relação à centralidade que as culturas européia e estadunidense representam. Para ela, esse panorama requer uma crítica ampliada em face da complexidade das questões quando inseridas num âmbito caracterizado por sociedades fortemente classistas e de diferenças históricas de acesso à cultura, oferecendo-nos um universo simbólico desviado das identidades de países desenvolvidos.

Nesse sentido, a construção de um cânone literário ibero-americano, uma das faces da violência invisível (e, portanto, socialmente aceita) contra as mulheres¹¹, se deu mediante

⁹ MORAÑAS, Mabel (1998); in El boom del subalterno (artigo on-line).

¹⁰ PIZARRO, Ana (1995); in La casa y la calle: mujer e cultura en America Latina y el Caribe, pp. 195-7.

¹¹ PIZARRO, Ana (1995); cf. op. cit., p. 200.

estratégias de desqualificação, manifestando-se, por exemplo, na exclusão da narrativa de autoria feminina produzida no Brasil do *boom* ibero-americano (não obstante seu caráter revolucionário), como sublinhou Earl Fitz¹² - o autor quer se referir, parece-nos, à concepção de críticos como Ángel Rama¹³, para quem a narrativa latino-americana, a partir dos anos sessenta, oferece-nos uma revolução em termos de *transculturação*, a operação estética que transcende o embate entre regionalismo e universalismo, com autores como Guimarães Rosa, Gabriel García Marquez, Ruan Rulfo e José Maria Arguedas.

Faz-se necessário ainda assinalar o distanciamento entre as manifestações literárias brasileira e hispano-americana, principalmente ensejado pelas diferenças lingüísticas, como evidenciado por Octavio Paz¹⁴; se a relação entre a produção literária feminina latino-americana ainda é marcada pela incomunicabilidade, ousamos afirmar que há um desconhecimento maior da América hispânica em relação às letras (não só) femininas produzidas no país.

Do ponto de vista do contexto brasileiro especificamente feminista, a afirmação frente à tradição masculina se complexifica, em face do processo antropofágico modernista de eliminação das diferenças. É ainda Holland¹⁵ quem assinala o fato de que a retórica da democracia racial e sexual, no país, acaba por mascarar as reivindicações de alteridade, já

¹² FITZ, Earl (1997); in Ambigüidade e Gênero: estabelecendo a diferença entre a ficção escrita por mulheres no Brasil e na América espanhola, pp. 23-31.

¹³ RAMA, Ángel (1991); in Os Processos de Transculturação na Narrativa Latino-americana.

¹⁴ Cf. PAZ, Octavio (1996); in Poesia Latino-americana?, p. 144.

¹⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque de (2003); cf. op. cit., pp. 24-5.

que essas diferenças inscrevem-se nas próprias representações sobre a nacionalidade e, por isso, a despeito da rápida institucionalização dos estudos feministas no país, há pouca aplicabilidade em relação aos modelos teóricos disponíveis, visto estarem marcados por uma clara idéia de oposição de igualdade e diferença.

Conforme Antônio Cândido¹⁶, a coordenada fundamental da vida espiritual brasileira e ibero-americana, de maneira geral, constitui-se segundo a dialética entre o localismo e o cosmopolitismo, na qual podemos nos apoiar para refletir sobre a literatura. Esse processo dialético consolida-se numa integração da experiência literária e cultural a partir do confronto entre os dados locais - que se oferecem como substância de expressão - e os modelos herdados da tradição européia - apresentados como forma de expressão.

Nessa medida, podemos relevar, com o crítico brasileiro, o comparativismo como prática inserida no contexto das formações literárias no subcontinente, abrindo-se para três tendências¹⁷: em primeiro lugar, as pesquisas assumem a análise das relações entre a literatura latino-americana e aquelas não pertencentes à área do subcontinente; em face da conformação histórico-social ibero-americana, essas devem apontar para «formas de apropriação que um continente de formação econômica dependente gera em sua recepção das literaturas metropolitanas».

A segunda direção do comparativismo latino-americano delineia-se pela interação entre literaturas de dois diferentes países da área, articulando elementos que relacionem, em relação múltipla de convergência ou divergência, diferentes literaturas nacionais. E, em

¹⁶ CANDIDO, Antonio (1985); in Literatura e Sociedade, pp. 109-10.

¹⁷ PIZARRO, Ana (1995); cf. op. cit., pp. 21-3.

terceiro, a metodologia comparativista desdobra-se na investigação de textos no interior de uma mesma nação que, demandando uma problematização da idéia do espaço geocultural nacional¹⁸¹⁹, constitui o foco de nosso trabalho.

Considerando, com o mesmo Pageaux²⁰, que a literatura não pode ser apartada da sociedade / cultura; além de constituir um espaço de fatos / fenômenos estéticos, é uma prática cultural - «a literatura é uma linguagem simbólica que exprime e define um espaço cultural mais ou menos homogêneo: um espaço nacional, étnico», sexual, «político, mais ou menos uno» -, esta investigação, pois, consubstancia-se no âmbito das relações que, ultrapassando o campo específico da literatura, inscreve-se nos chamados Estudos (Inter)Culturais, porquanto abre-se para o problema da identidade: a identidade sexual/de gênero (feminina e feminista), a identidade literária (autoral e/ou narrativa) e cultural (na presente, associada especificamente ao âmbito nacional).

1.2 Nélida Piñon e Luzilá Gonçalves Ferreira

Neste segmento, propondo-nos a descrever aspectos relacionados à obra de Nélida Piñon e Luzilá Gonçalves Ferreira, buscaremos analisar as formas de agenciamento de pessoas mulheres possibilitadas por enunciações feministas que articulam o romanesco como espaço de problematização das

¹⁸ Cf. op. cit., pp. 24-6.

¹⁹ PAGEAUX, Henri (1988); in Da literatura comparada à teoria da literatura, p. 158.

²⁰ Cf. op. cit., pp. 148-9.

subjetividades e suas implicações no âmbito da construção e representação de identidades femininas.

Os relatos de viagem têm se constituído, ao longo da história, como narrativas de aventureiros, heróis, peregrinos, etc, elaborados sob a concepção de que o deslocamento e a conquista são empreendimentos masculinos, ao passo que o confinamento e a matéria conquistada estão associadas às mulheres.

Investigando o desdobramento da episteme européia implicada nos relatos de viagem elaborados no final do século XVIII, Mary Louise Pratt²¹ assinala a presença do viajante romântico como caudatária da consolidação das ideologias democráticas da Revolução Francesa – que tornavam anacrônicos os modos de conquista escravista –, garantindo a supremacia européia sob os auspícios do amor transracial.

Nessas narrativas sentimentais de viagem, o sexo passou a substituir o escravismo como modo de dominação masculina e branca, quando a alteridade dominada se erotiza e, dessa forma, mediante uma ideologia de equivalência entre as partes envolvidas, o amor inter-racial deságua, geralmente, na morte da personagem feminina e no retorno do europeu à sua terra²² – é assim que se desenrola a história de amor inter-étnico de Iracema e Martim.

²¹ PRATT, Mary Louise (1999); in Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação, p. 174.

²² Ainda que não se detenha no tema da viagem, Doris Sommer analisa a erotização como operação presente nos romances nacionais latino-americanos do século XIX, com os quais os escritores administravam os conflitos advindos da consolidação do modelo econômico liberal. Cf. SOMMER, Doris (2004); in Ficções de fundação: os romances nacionais da América-Latina.

As revisões feministas da historiografia literária evidenciaram não só a utilização das mulheres como *loci privilegiados* da ideologia civilizadora, como elemento de harmonização do confronto entre culturas antagônicas, demonstrando a ambigüidade no que tange à situação feminina na formação do Estado nacional, resultante de sua não-identificação com a missão patriótica²³.

Por outro lado, investigações na área demarcaram textos em que as mulheres passam a representar suas próprias vivências como viajantes, desde o século XIX, narrando com «uma voz monárquica feminina que assevera seu próprio tipo de domínio»²⁴ - como Flora Tristan, Maria Graham, Nísia Floresta, entre outras.

A carioca Nélida Piñon ocupa um espaço institucional privilegiado no cenário literário não só brasileiro e ibero-americano, mas também em nível europeu e estadunidense, destacando-se pelos inúmeros prêmios concedidos à sua obra: *Ruan Rulfo*, *Nestlé*, *Jabuti*, entre outros.

Sua escrita persegue a sacralização da palavra pela qual evidencia, paradoxalmente, o caráter profano da invenção poética e a linguagem, revelando uma trama dentro da qual a disposição das palavras desvia-se da lógica usual, manifesta uma dramaticidade e remete a sentidos que, subjacentes ao âmbito do imanente, inscrevem-se num jogo denso e complexo a se desvelar numa leitura que ultrapassa o habitual.

Seu estilo, inovador e derrisivo, evidencia-se no nível da palavra mas, também, no âmbito da configuração narrativa, particularizando-se, dentro da literatura brasileira, como autora em cujo universo se mesclam o real e o mítico, o sagrado e o profano; relevando o caráter inacabado da

²³ HOLLANDA, Heloísa Buarque de (2003); cf. op. cit., p. 22.

²⁴ PRATT, Mary Louise (1999); cf. op. cit., p. 355.

tradição, reporta-se a signos inscritos na memória cultural para (re)escrevê-los em outros termos.

Do ponto de vista das representações das mulheres, a escritora convoca narrativas inscritas na memória social para reconstruí-las, na maioria das vezes, a partir de um foco narrativo feminino, demarcando sua identificação com a problematização do mundo sob essa ótica e uma vinculação enunciativa comprometida com as causas feministas.

É nesse sentido que seus textos invocam o passado na esfera da memória social, apontando para os discursos instituídos no campo da cultura: o romance «A força do destino» (1977), por exemplo, recria parodicamente a ópera de Giuseppe Verdi, na história do amor impossível de Álvaro e Leonora, através de estratégias enunciativas que interrogam o processo de construção da realidade; «Vozes do Deserto» (2005), romance ganhador do Prêmio Jabuti no mesmo ano, rende, mais uma vez, um tributo à imaginação e fabulação humanas, remontando ao palco das *Mil e Uma Noites* para rescrever essa narrativa fundadora de nosso imaginário sob o foco da subjetividade de Scherazade.

O universo literário da pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira, ultrapassando o contexto cultural regional, vem se consolidando nos meios acadêmicos, mas ainda carece do reconhecimento crítico institucional. Nos últimos anos, seus textos têm tido maior acesso junto a um público jovem: os romances «Muito Além do Corpo» e «Os Rios Turvos» integram a lista de obras indicadas para o vestibular da Universidade de Pernambuco.

O fundamental em sua obra é a trajetória de mulheres que viveram no passado: tanto aquelas que a antecederam no gestual da escrita, como Lou Andreas Salomé (sobre a qual escreveu «Humana, Demasiado Humana», em 2000), George Sand

(pseudônimo de Amantine Aurore Lucile Dupin), Maria Firmina dos Reis; como mulheres que tiveram uma atuação na construção do passado, mas foram silenciadas pela história oficial e que ela resgata pelo ficcional - é o caso de Anna Paes D'Altro, protagonista de seu romance «A Garça Mal Ferida: a história de Anna Paes D'Altro no Brasil Holandês», de 2002.

Mulheres cuja existência foi interrompida pelo assassinato do próprio marido, como foi o caso de Filipa Raposa, a qual Luzilá recompõe, de maneira a ampliar a dimensão humana de suas vidas; «Os Rios Turvos» (1992), relato histórico no qual Luzilá se reporta à sociedade pernambucana do século XVI, durante visitação da Inquisição, em meio à qual desponta a conturbada relação entre um inseguro Bento e uma independente Filipa.

Nessa perspectiva, as experiências femininas ecoam em sua imaginação poética, pela qual a escritora perpetua suas histórias com vistas à compreensão / apreensão do contexto que impulsionou seus gestos e à ressignificação de suas trajetórias, de modo a enriquecê-las do ponto de vista de suas subjetividades. E, igualmente imbuída de um propósito feminista, Luzilá agencia uma enunciação a essas vozes emudecidas, numa espécie de «fraternidade feminina», como assinala na epígrafe deste Capítulo.

A obra produzida por ela também se constitui em diálogo com o pretérito, especialmente a história de Pernambuco, de modo que, salvo engano, o único texto dessa escritora nascida em Garanhuns que não se reporta a esse campo de saber é «Muito além do corpo», de 1988, romance com grande carga de poeticidade e pelo qual foi premiada na 4ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira.

E, como Nélida, Luzilá também rende seu tributo à memória literária ocidental, visto que suas narrativas constituem-se

em diálogo freqüente com a tradição poética e musical, reportando-se a Rilke, Borges, Gil Vicente, Alfonsina Storni, Mercedes Sosa, entre outros.

Considererando que a viagem romanesca possibilita a experiência transcultural e um de seus efeitos é a interdiscursividade, a relação com o poético, o musical, o histórico que seus romances nos oferecem, desponta, para além de um distanciamento crítico em relação à sua cultura, como mecanismo de autolegitimação de seu discurso no âmbito da tradição, a partir do qual a autora convoca discursos consignados socialmente, com que se relaciona em termos de paridade de valores.

De outro modo, se o deslocamento é freqüentemente tematizado no universo nelideano, inclusive como ritualização de uma autonomia feminina, o intersubjetivo permeia tanto a obra de uma como a da outra, sendo, na desta última, uma das expressões recorrentes: constitui-se como ponto a partir do qual sua obra dramatiza a trajetória de mulheres cuja coragem, não obstante tenha abalado conformações sociais pretéritas, foi apagada da (e pela) história.

Embora não possamos afirmar que Nélida Piñon seja uma autora cuja obra tenha um largo alcance junto ao público, cumpre-nos observar que ainda há um desconhecimento em relação à produção literária de Luzilá Ferreira, e se esse desconhecimento sustenta-se, por uma parte, nas décadas que separam seus universos de criação, por outra resulta do fato de o eixo Rio-São Paulo, do qual a primeira provém, ainda constituir o centro de difusão cultural do país, sediando, inclusive, instituições do porte da Academia Brasileira de Letras, de alcance internacional - mas cujo contingente feminino não perfaz nem a décima parte do total dos *imortais vivos*, se considerarmos que, junto com Ana Maria Machado,

Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon, Zélia Gattai assumiu a vaga deixada por seu marido, Jorge Amado.

E, nessa linha, as imagens nacionais constituíram uma alteridade no Nordeste como inferioridade; a inferioridade econômico-industrial desdobra-se em sua inferioridade cultural, quase sempre associada à produção cultural de matiz marcadamente popular e regionalista, ainda apreendida como exótica, pitoresca.

Assim, a presença feminina da região em instituições como a ABL (ainda que sua constituição, de moldes franceses, ampare-se em torno de membros cujas obras orientem-se para campos diversificados, assoma como fonte de apoio e difusão à literatura) é inexistente, porquanto a condescendência (e portanto a invisibilidade) das escritoras nordestinas é maior quando a escrita foge ao modelo tradicional, como é o caso de Luzilá.

De outro modo, tanto «A república dos sonhos» como «Voltar a Palermo» podem ser apontados como casos singulares no universo literário dessas escritoras, inscrevendo-se no âmbito do gênero autobiográfico, pois que referenciam experiências, em tese, vividas pelas escritoras: no primeiro, a trajetória da família de Nélida começou a se constituir com a viagem do avô Daniel (cujo anagrama compõe o nome da neta) para o Brasil; no segundo, Luzilá também morou em Buenos Aires por alguns anos.

Porém, mais relevante do que possam nos oferecer em termos de referência à realidade, os textos nos interessam pelo que implicam enquanto mecanismos estéticos constituídos na operação de ficcionalização do real. Nesse panorama, são narrativas elaboradas a partir da memória - o primeiro, uma memória familiar, enquanto o segundo remete à rememoração

individual -, se considerarmos a memória como instância de ultrapassamento do vivido, como *locus* de imaginação criadora.

Reputando que, do ponto de vista da recepção, a autobiografia tem um maior apelo popular, a forma confessional emerge, em «Voltar a Palermo», como fator de atração para um número ampliado de leitores, consubstanciando-se como estratégia pela qual a autora ficcionaliza experiências que teoricamente vivenciou. Em relação à narrativa nelideana, o mesmo não parece se evidenciar, em primeiro lugar, em face da envergadura do romance (748 páginas a um preço não-convidativo à maioria dos brasileiros); em segundo, pela estrutura labiríntica d«A república dos sonhos»; e, por último, pelo hermetismo atribuído à linguagem da autora, aspecto que, de saída, distancia a comunidade menos abalizada à leitura crítica.

1.2.1 A dinâmica feminina do tempo

Discorrendo sobre as aporias do tempo no pensamento do Ocidente, Paul Ricoeur²⁵ estabelece, para além de noções antitéticas (a do *mythos trágico* aristotélico e a da *distentio animis* agostoniana), a atividade narrativa como abertura a uma temporalidade instituída sobre a fenda aberta entre o tempo objetivo e o tempo vivido, propondo uma função pela qual se inscreve a ação humana.

Convocando Aristóteles para mostrar os conceitos de *mímesis* - como imitação ou representação de ação - e *intriga* - enquanto tessitura de acontecimentos -, o teórico compõe a atividade mimética como ato criativo no qual a ficção surge como abertura de sentido: «Se continuarmos a traduzir mimese

²⁵ RICOEUR, Paul (1994); in Tempo e Narrativa II, p. 76.

por imitação, deve-se entender o contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criadora. E, se traduzirmos mímese por representação, não se deve entender, por esta palavra, alguma duplicação da presença, como se poderia ainda entendê-lo na mimese platônica, mas o corte que abre o espaço de ficção [...] Nesse sentido o termo aristotélico mímese é o emblema dessa desconexão, que para empregarmos um vocabulário que hoje é o nosso, instaura a literariedade da obra literária»²⁶.

O dinamismo da operação de configuração narrativa decorre do fato de a intriga exercer, a um só tempo, a função de integração e, consequentemente, de mediação, que extrapola os limites de seu campo de ação, permitindo-lhe operar «uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão e a pós-compreensão da ordem da ação e de seus traços temporais»: em primeiro lugar, transformando uma multiplicidade de eventos em uma história coerente; em segundo, conciliando fatores dessemelhantes - como agentes, fins, meios, circunstâncias, etc -; combinando duas dimensões temporais (uma cronológica e outra não-cronológica) que proporciona um sentido pleno ao paradoxo agostiniano da concordância-discordante²⁷.

No entanto, se a categoria da temporalidade ainda não se constitui na noção de mythos trágico aristotélico uma vez que, para o filósofo grego, o tempo é objetivo, concebido como movimento, Ricoeur²⁸ aponta sua ação mediadora na configuração textual, entre a prefiguração dos caracteres temporais no âmbito prático e a refiguração da experiência temporal, evidenciando o papel da leitura nesse processo: «a hermenêutica [...] preocupa-se em reconstituir o arco inteiro

²⁶ Cf. op. cit.

²⁷ Cf. op. cit, pp. 103-4.

²⁸ Cf. op. cit, p. 86.

das operações pelas quais uma obra eleva-se do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer para ser dada por um ator a um leitor que a recebe e, assim, muda seu agir».

Nesse sentido, o círculo mimético proposto pelo fenomenólogo pode ser esquematizado nos tempos de prefiguração, configuração e refiguração, que constituem as mediações simbólicas implicadas no ato de narrar: um tempo prefigurado da ação, no campo da experiência; um tempo configurado pela tessitura da intriga; e, finalmente, um tempo reconfigurado pela recepção da obra, no qual o(a) leitor(a) assume o papel de operador(a) de sentidos, completando o percurso.

Em relação à representação da temporalidade, no relato de Luzilá, esta se expressa no entrecruzamento do tempo regular - na seqüência de ações narrativas e, também, nas histórias nacionais ibero-americanas, sobretudo nos episódios ligados à ditadura - com o tempo suspenso da memória - o passado individual, da experiência, evocado no presente de Maria. Por outro lado, o passado histórico e coletivo é também evocado pelo descontínuo da memória subjetiva da personagem e o passado vivido na aldeia espanhola ao qual se reporta o pai de Nino, no momento de seu relato.

O texto nelideano recorre constantemente ao passado histórico, ainda que este esteja submetido à trajetória familiar; a História do país funde-se à temporalidade das experiências individuais / subjetivas dos membros da família de Madruga - o tempo regular é subordinado à esfera da subjetividade - mesclando-se, por seu turno, ao tempo descontínuo das memórias que presentificam o ausente, a aldeia de Sobreira, associado à memória afetiva - nas lembranças de um passado vivido, em que, inclusive, o sonho (associado ao futuro) já se constituía - mas, mesmo a sucessão de episódios de relatos individuais ou coletivos

estão presentes nos capítulos numa ordenação que multiplica a categoria da temporalidade, confrontando-se à idéia mesma de regularidade.

Prezando, com Boitani²⁹, que só a literatura «pode exprimir a experiência presente e evocar com apaixonante nostalgia aquela passada, de unir o outro mundo a este, que é o verdadeiro outro», convocamos Magalhães³⁰ para assinalar que o tempo, na vivência de mulheres - autoras, narradoras e / ou personagens, é uma categoria substancial; a dimensão temporal presente na narrativa feminina contemporânea é marcada por uma circularidade que se justifica na tentativa de captar a complexidade com a qual elas apreendem o mundo e a si mesmas - essa orientação, longe de se constituir uma essência, é reveladora de um conhecimento multifacetado e interior da realidade, adquirido historicamente.

Nesse contexto, as autoras mantêm uma relação com uma temporalidade que configura essa complexidade, instaurando sua identidade na linearidade demarcada por uma experiência instituída, na qual o presente entremeia-se com o passado e, ao mesmo tempo, interpõe-se no futuro, ou em que a reflexão sobre sua identidade leva-as à rememoração de um pretérito com vistas à antecipação de um alhures significativo - e a figura que se associa a essa não-linearidade é expressa no círculo.

Se para a especialista portuguesa³¹, a *busca de um tempo perdido* nos é oferecida em grande parte das narrativas femininas produzidas hoje, realizando-se, notadamente naquelas *escritas do eu / de si* denominadas autobiográficas,

²⁹ BOITANI, Piero (2005); in A Sombra de Ulisses, p. 127.

³⁰ MAGALHÃES, Isabel Allegro (1995); in O SEXO DOS TEXTOS e outras leituras, p. 38.

³¹ Cf. op. cit., p. 68.

podemos assinalar, sem medo de errar que, em «Voltar a Palermo», o tempo o pretérito é retomado para renovar a existência da personagem-narradora, projetando-a no tempo prefigurado do sonho. Por outro lado, se o tempo é recuperado em torno do eixo subjetivo de Maria, essa transige à subjetividade do Outro, virtualizando, em sua memória, o tempo interacional, intersubjetivo, que pressupõe o compartilhamento de vivências.

A enunciação da temporalidade, n«A república dos sonhos», é igualmente variada e simultânea (passado-presente-futuro); a fragmentação está amparada nos variados planos narrativos / enunciativos que se entrelaçam e se intercambiam, na qual o passado irrompe no presente – nas narrativas dos personagens e/ou viajantes e em diferentes momentos da história nacional –, alimentando a imaginação de Breta para postergá-las no futuro.

1.3 A trama da identidade feminina

Desde que as mulheres passaram a enunciar artisticamente seus textos de modo mais sistemático, a discussão institucional em torno de uma escrita feminina como diferença do modelo canônico masculino está longe de um consenso, associando-se à dificuldade de instituir as produções literárias de mulheres no âmbito de uma tradição que ainda as hostiliza e põe em xeque sua existência.

Essa polêmica, enriquecida por pensadoras que, desde o início do século passado, tentam elucidar as implicações da literatura de autoria feminina no imaginário social, como Virginia Woolf e Simone de Beauvoir, principalmente, parece se acirrar pela recusa de algumas escritoras a essa

caracterização, em parte pela concepção, vigente até meados dos Novecentos, de que as obras femininas são marcadas por uma *feminilidade* como expressão de um narcisismo / sentimentalismo exacerbado.

Assim, não obstante o fato de o ofício de narradoras ser atribuído, primeiramente, às mulheres³², a indagação de uma escrita feminina ainda corresponde à suposição de que elas produzem uma literatura que não se equipara em qualidade estética à elaborada pelos homens, visto não possuírem a mesma capacidade intelectual.

Contudo, se considerarmos que «feminino» é o signo utilizado para adjetivar aquilo que é próprio de uma mulher, assim como «masculino» demarca tudo o que se refere a um homem, então a literatura produzida por mulheres é, evidentemente, feminina, porquanto não podemos perder de vista a dimensão real da experiência de mulheres que problematizam artisticamente experiências humanas.

E, nessa perspectiva, concordamos quando Magalhães³³ assinala que os textos de autoria feminina se constituem enquanto diferença em relação àqueles escritos por homens, pois que se consubstanciam a partir de mentalidades que ainda não coincidem com imaginários socialmente consolidados.

Reputando que o autobiográfico era, até poucas décadas atrás, considerado gênero prevalentemente feminino, tendo em vista a (pre)concepção de que as mulheres não conseguiriam ultrapassar o recurso da enunciação em primeira pessoa - ou

³² A esse respeito, ver WARNER, Marina (1999); in Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores, em que a autora analisa a figura feminina dentro da memória narrativa popular, tanto como fonte enunciativa como nas complexidades sociais que envolvem suas personagens.

³³ MAGALHÃES, Isabel Allegro (1995); cf. op. cit., pp. 24-40.

não lograriam distanciar-se da matéria narrada -, os romances-objeto de nossa investigação constituem-se em paródias que contrariam esse princípio, violando as fronteiras dos gêneros e *falseando* experiências passadas, conferindo um multifacetado jogo de falsos espelhos que perturbam e ampliam as concepções consolidadas na memória cultural e literária.

Neles, as escritoras inscrevem um imaginário que se confronta com e desloca o instituído em termos de relatos: o primeiro apresenta-nos identidades que, embora constituídas com o movimento transoceânico de Madruga, processam narrativas a partir da memória de duas mulheres, Eulália e Breta; o segundo oferece-nos o relato sob a perspectiva hiperassertiva (no sentido empregado por Linda Hutcheon) de Maria, constituído a partir dos fragmentos de sua memória.

Buscando ultrapassar a leitura do manifesto para desvelar os sentidos ocultos que a trama nelideana suscita, notadamente quando se referem ao poder do qual estão investidas as subjetividades femininas, cumpre-nos observar que a conquista nos moldes clássicos é traduzida como empresa masculina e essa é tematizada no romance - posto que é Madruga quem sonha conquistar a América, enquanto Eulália é somente parte de seu sonho. E, nessa medida, a atuação da personagem é limitada, em virtude de sua inserção ao modelo de família tradicional, dentro do qual funciona como esposa e mãe.

No entanto, a memória de Eulália problematiza a narrativa cujo enredo foi culturalmente silenciado em benefício da trama social; se sua dramatização está, aparentemente, limitada aos códigos sociais, fincando-se na experiência de provedora e mantenedora da harmonia familiar, reputamos, com

a autora³⁴, que «o legado de Eulália constitui-se numa indagação sobre a memória feminina, presente em todo empreendimento humano. Silenciosa por tão longo tempo, ora eleva-se para desafiar a arte, para esclarecer os novos mistérios e dar vida à realidade. Essa memória, presente na psique feminina há milênios, é um tesouro ansioso por ser revisitado e revelado finalmente».

E, nesse sentido, invertendo o jogo social, a ironia, emergindo como estratégia pela qual a enunciação distorce o enunciado³⁵, Eulália constitui um dos sustentáculos da diegese, a espinha dorsal do romance e, a partir de sua memória, desdobrar-se-ão outras memórias, iniciada com a frase «Eulália começou a morrer na terça-feira» (RS, p. 7) e essa evocação da morte desencadeará outras tramas, outros enredos.

Designando «aquel que fala bem», a personagem que porta uma mestria verbal / oral, Eulália é incumbida, por Dom Miguel, desde o nascimento, de preservar a memória galega, essa memória que se vai constituindo sub-reptícia e paralelamente à memória de Madruga. A autora simboliza exatamente o embate entre o que poderia ser denominado constituinte - a narrativa de Eulália - e o constituído que o marido representa: «- Madruga deixa-lhes a fortuna. Foi o que ele sempre quis. Um sonho que lhe custou suor e muitas desilusões. Eu, porém, só posso lhe dar a memória e o passado de cada um. E ainda assim de forma modesta» (RS, p. 597).

Desse modo, a morte cujo enredo se delineia desde o início, é percebida por ela como algo «familiar e próximo»; herdou da velha terra a concepção de mundo impregnada pelo

³⁴ PIÑON, Nélida (1999); cf. op. oit.

³⁵ MAINGUENEAU, Dominique (2000); in O contexto da obra literária, pp. 94-8.

maravilhoso e decorre de uma «convicção íntima», própria às comunidades anteriores às urbano-industriais³⁶, de uma proximidade com o divino na qual se fundamenta sua existência: «- Chegou a minha hora, Odete. Deus sempre me falou por meio de murmúrios. Para só eu ouvir, disse, com tênuo sorriso».

Nessa direção, quando a personagem pressente sua proximidade, despoja-se de seus bens («as armas» dos indivíduos modernos) e passa a cumprir gestos / ritos difundidos pelos antigos, cujo termo é a concentração para o encontro definitivo com Deus³⁷, ainda que esse encontro seja postergado por Ele, no sentido de que já se passam dias sem que a morte chegue: «Ao completar o sétimo dia na cama, sem a morte lhe cobrar o encontro com Deus, Eulália inquietou-se [...] Sempre fez parte de seu orgulho comportar-se como se não houvesse padecido a expensas da adversidade. De outro modo, não poderia habilitar-se ao lugar que Deus pensava destiná-la» (RS, p. 587).

Conforme Ariès³⁸, cabia ao moribundo a iniciativa nos rituais de sua morte, dentro dos quais o luto tinha um duplo objetivo: por um lado, o de induzir a família a manifestar, durante determinado tempo, a dor; e, por outro, o de defender o moribundo na vigência dessa provação, impondo-lhe uma certa modalidade de vida social, traduzida nas visitas de parentes, familiares e amigos.

Assim, o legado da anciã também seria o legado da morte, no luto a ser vivenciado convenientemente: «Como seu viúvo, deveria vestir-se de forma apropriada. Especialmente quando se conhecia o denodo da Espanha em prantear os mortos por

³⁶ ARIÈS, Philippe (2003); in História da morte no Ocidente, pp. 31-5.

³⁷ Cf. op. cit., p. 28.

³⁸ Cf. op. cit., p. 71.

meios de lamúrias, incensos, velas e intensos rituais» (RS, pp. 589-590).

Eulália delega aos filhos as memórias traduzidas em signos que evocam suas experiências, as experiências que havia guardado em caixinhas que ganhara do marido a cada nascimento. As caixas carregam um valor simbólico, apontando para a própria memória feminina, pois que representam o inconsciente e o corpo materno, preservando objetos considerados preciosos ou frágeis; evocam os segredos, desejos e possibilidades humanas, por isso sua abertura implica riscos. As caixas-memórias remetem, de outro modo, aos males cuja dispersão Pandora provocou³⁹.

Desse ângulo, as caixas encerram objetos, narrativas que compõem as memórias da vida em família, a Eulália incumbidas, e seu gesto privilegia o legado familiar e ancestral em relação à herança que o patriarca Madruga, o agente que comanda e direciona a vida de todos, lhes deixará em forma de bens: «O poder de Madruga estendia-se pela família. Era um patriarca sábio e insistente. Acolhia a todos em sua caverna para que ali ficassem ao resguardo da sua vigilância, desfrutando do fogo de sua lareira. Quem mais senão ele arrancou a carne das árvores, das rochas, da água, para grelhá-la de modo a lhes assegurar o alimento» (RS, p. 19).

Ao final, Eulália, a guardiã da história dos filhos, transmite a cada um a narrativa de suas vidas contida nas caixinhas que lhes cabem, quando sente a proximidade da morte: «Cada qual de posse dos seus destinos por tantos anos encarcerados. Talvez querendo a mãe lhes afirmar, no momento em que lhes devolvia seus pertences, que passavam a ser de vez proprietários das próprias vidas» (RS, p. 623).

³⁹ CHEVALIER, Jean (1999); cf. op. cit., p. 164.

Cumpre-nos ressaltar o fato de que o conteúdo da caixa correspondente à sua narrativa é uma folha em branco, demarcando a visão da anciã da pequenez humana diante da disposição narrativa de Deus - «Quem sou para disputar com Deus o direito de criar a história alheia?» (RS, p. 597) -, crendo que sua trajetória só ganha sentido quando chegar a seu destino verdadeiro e definitivo, por isso deseja ansiosamente o encontro com Ele. Por outro lado, o papel em branco parece indicar a finitude do sujeito, referindo-se ao fato de que a morte apagará seus vestígios e esses passarão a existir somente na memória daqueles que conviveram com ela e, portanto, sua narrativa dependerá de como cada subjetividade a construirá.

O acidente de automóvel que interromperá a vida de Esperança pode ser interpretado como uma derrota em relação ao futuro da família que Madruga alimentou. A tragédia acaba por tornar o erro do pai de exilá-la do convívio familiar na culpa que sempre o acompanhará, fazendo-o evocar a dimensão do fracasso contido em seu projeto de «fazer a América»: «viera para o Brasil para enterrar também os seus mortos, e fazer-se um dia enterrar? E que outra prova de amor oferecer ao Brasil, que iniciar o sacrifício pela própria família? Madruga cedendo à morte partes de sua carne, porções substanciais de seu sonho!» (RS, p. 487).

Sublinhando o fato de que a ela assiste a tarefa de enfrentar o poder que o pai encarna - «Antes dos dezoito anos, Esperança compreendeu o caráter histórico da circunstância de haver nascido mulher e, ainda por cima, naquela família [...] 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 reclames 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» (RS, pp. 211-2) - , se atentarmos, de um lado, para sua denominação e, de outro, evocarmos o simbolismo de Pandora - cujo ato de violar a caixa traz os males à terra todavia, quando, por ordem de Zeus, cerra-a outra vez, impede que a Esperança⁴⁰ se liberte - , não seria demasiado acentuar a ambigüidade que a personagem carrega, no sentido de que Esperança compromete (pela morte) e, ao mesmo tempo, possibilita (através da filha-escritora) a narrativa da família.

Antônia, a segunda filha do casal Eulália/Madruga, representa a impossibilidade feminina diante do poder masculino; sua vida é totalmente dirigida pelo pai, inclusive quanto aos rumos de seu casamento, cujo pretendente, Luís Filho, é escolhido por Madruga, de maneira a emprestar à filha um sobrenome de nobre, mas falida cepa: «No Brasil, precisei, às vezes, agir como vândalo. Como quando comprei Luís Filho, e o regalei à filha Antônia. Ele teve que ceder o valioso sobrenome diante do preço pago» (RS, p. 154).

Já no texto de Luzilá, a experiência transcultural, acionada pelo sujeito feminino, constitui-se na busca de novos significados para si a partir da alteridade e, nessa perspectiva, Maria expressa uma paixão pela aventura, protagonizando e narrando sua viagem, cujo ponto de partida é o relacionamento amoroso.

Desse modo, sua trajetória em direção a Nino se desenrola entrelaçada e paralelamente à tentativa de reconstrução das experiências passadas, da história de amor de vinte anos atrás, em cuja narrativa se insere como sujeito do enunciado

⁴⁰ Cf. op. cit., p. 164.

e da enunciação, porquanto direciona sua vida a partir de seu desejo e liberdade.

N«A república dos sonhos», ao assumir a tarefa de organizar e registrar o legado cultural de imigrantes galegos construído com êxitos e fracassos, Breta, o segundo eixo da memória familiar, é a instância mesma da construção, no futuro, do sonho transmitido pelo avô em forma de livro, pelo qual disseminará a herança cultural galega – uma comunidade que, embora não tenha existência autônoma, preserva-se através de suas histórias, compostas na memória de estrangeiros que migram para o Brasil.

O ciclo de memórias do romance se configura, assim, pela oposição morte-vida, mas também pelo par oralidade-escrita que sacraliza o legado da criação humana: a morte física de Eulália corresponde à vida postergada pela memória/invenção de Breta, encarnando a condição da escritora. Mas sua escrita, por seu turno, representa a morte da memória oral que Eulália simboliza.

Todavia, subjacente à valorização da memória feminina representada pela linhagem narrativa de Eulália-Breta (paralela ao eixo narrativo Madruga-Breta), parece significar uma transcendência do literário em relação à finitude dos sujeitos, assoma como seu legado espiritual.

Além da enunciação da memória como instância feminina em confronto com a memória masculina, o texto demarca a sobrevivência de experiências culturais distintas, assinalando uma fraternidade entre mulheres, marcada por distintas identidades e oferecendo-nos configurações da diferença desdobradas em raça / etnia e classe, representada aqui na relação entre Odete (como identidade subjugada) e Eulália (simbolizando a ordem dominante).

Odete, negra e pobre, primeiramente «incorporara-se à casa como um objeto adquirido na feira. Sem Eulália lhe conceder especial atenção», compreendendo o fardo que o cuidado com a casa representa para Eulália, «à medida que Odete adivinhava 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», acabando por unirem-se numa estreita amizade: «Há quase cinqüenta anos elas viviam juntas» (RS, p. 55).

O fato de ambas estarem aprisionadas ao sistema patriarcal - e cuja visão prescreve que os homens são da rua e, as mulheres, da casa: «Eulália convenceu-se de que se emprenhara mais pelo casamento que Madruga mesmo. O destino do marido integralmente voltado para a batalha exterior, nas ruas, de onde vinha, sem valorizar o que lhe ficara atrás, em meio às paredes da casa» (RS, p. 61) - pode nos informar, em parte, o íntimo relacionamento que mantêm ao longo dos anos: é a ela que Eulália transmite os objetos mais valiosos que possui e também as histórias construídas em torno de cada jóia - incluindo o bracelete que ganhara do marido como presente de casamento -, assim como aquelas relativas a Dom Miguel e sua família. E como a narrativa de Odete corresponde a uma lacuna, em face de um passado e uma história sotterrados, a imaginação de Eulália passa a preencher seu mundo de relatos que incorpora como seus: «Tinha ela consciência de que Odete copiava sua vida sem condições de reproduzi-la. Portanto era ela quem provia a retraída imaginação de Odete com porções de vida. Uma imaginação certamente sufocada pelo longo cativeiro sofrido pela avó, de cuja angústia Odete não se libertara. Embora transmitisse à patroa, em abundância, o calor africano, uma terra centrada em seu peito» (RS, pp. 67-8).

Se reputarmos que essa jóia constitui um prolongamento e / ou ornamento para o braço e este, por seu turno, simboliza

força, proteção, justiça⁴¹, não seria descabido interpretar o gesto da anciã como modo de garantir o futuro da empregada, já que ninguém mais do que ela poderia merecer-las: «Após indicar Odete guardiã das jóias, Eulália aguardava a morte» (RS, p. 587).

Invocando uma linhagem feminina mediante a transmissão de bens pessoais, geralmente de mãe para filha, a anciã, pelo contrário, concede seu legado mais valioso à companheira, aquela que melhor a comprehende - e cuja memória saberá preservar. E, para além da doação do bem em si como garantia de um futuro para Odete, o gesto transcende os laços familiares, simbolizando as afinidades construídas ao longo daqueles cinqüenta anos.

De outro modo, no início do romance de Luzilá, Maria e Mercedes opõem-se no que se refere ao relacionamento com Nino, até porque a aventura Maria / Nino parece ser favorecida pela condição de Mercedes. A personagem que, ao longo da diegese, assume a imagem da loucura, passa a assegurar, no fim da trama, o restabelecimento do marido: «Não fora o trabalho de Mercedes, que nos obrigava a um certo ritmo pontuando a jornada, teríamos tido a impressão de navegar à margem dos acontecimentos» (VP, p. 190).

Todavia, no final da narrativa, é o sentimento de solidariedade que aproxima Maria de Mercedes na busca de Nino; quando o reencontram doente e com sinais evidentes de perda da memória, unem-se mais uma vez para devolver-lhe a antiga sanidade: «Havíamos apostado na vida muito antes de que ela tivesse dado provas de que não nos traía. Dois dias depois daquele prenúncio de primavera - foi assim que chamamos o estado em que se encontrava Nino - nosso amado comum voltou à antiga apatia» (VP, p. 196).

⁴¹ Cf. op. cit., p. 140.

Cumpre-nos salientar que Mercedes é a personagem que, no início do romance, está sob custódia de casa de saúde, em virtude de sua alienação da realidade, após a morte de seu primeiro filho: «Não vivera mais que uns meses e desde então se fechara em seu mundo de mãe recente, e embalava os ursinhos de pelúcia que comprara para enfeitar o quarto da criança, e cantava-lhes cantigas de ninar durante horas» (VP, p. 38), através da qual a escritora dialoga com a mitologia greco-romana, evocando a divindade do destino.

Designando, em sua etimologia grega⁴², «parte», «lote», «quinhão», a Moira afigura-se, primeiramente, como una, correspondendo aos ritos conjuratórios, a «aquilo que a cada um coube por sorte, o destino» e desdobrando-se, após os textos homéricos, em três: *Cloto*, aquela que rege o nascimento; *Láquesis*, a Moira que estica o fio, sorteando o nome de quem vai morrer; e, finalmente, *Átropos*, a que interrompe o fio da existência. Em Roma, as *Parcas* são as divindades que, em sua origem (derivando de *parir*), invocam os nascimentos, mas acabam por se confundir com as Moiras, assimilando seus atributos: *Nona* (a divindade que preside o parto), *Decima* (vinculada ao casamento) e *Morta* (figurando a própria morte).

As Moiras emergem, portanto, na relação entre o ato de fiar e as práticas manuais / domésticas; identificam-se com as figuras femininas. Associadas à lua, prefiguram a noite, a fecundidade (das águas) e o tempo, o tempo desdoblado em três e totalizado no círculo, símbolo da completude, da perfeição⁴³. No texto, a Moira é convocada pela mãe numa

⁴² BRANDÃO, Junito de Souza (2000); in Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega, p. 140.

⁴³ A esse respeito, ver também BRUNEL, Pierre (1998); cf. op. cit., pp. 370-84.

cantiga de ninar para aquilo que pensa ser seu filho: «Que no venga la Mora, la Mora con dientes verdes, cantava e a melodia lhe saía suave e lastimosa dos lábios, e se prolongava num crescendo pausado, lento, persistente que não raro se resolvia em gritos lancinantes» (VP, p. 38).

Nesse prisma, ela constitui o oposto de Maria, porquanto está aprisionada no imaginário cultural, impossibilitada de ultrapassar a função de mãe e esposa, ao passo que a personagem-narradora apresenta um dinamismo expressivo do início ao fim do romance: «Descobrirá-me outra, ou pelo menos havia descoberto, presente em mim, uma ou mais mulheres coabitando com a professora bem comportada e estrita que sempre fora» (VP, p. 62).

1.3.1 A função da ironia

Uma das imagens invocadas por Luce Irigaray⁴⁴, no debate feminista atual, é o relacionamento mãe-filha; em razão de seu significado ao nível simbólico, constitui o eixo para a formulação de um sistema simbólico feminino. Desse modo, a narrativa feminina da identidade corresponde a uma história de fracasso; o paradigma simbólico que preside a sociedade vale-se de seu corpo para vincular as mulheres à reprodução, confinando-as no lugar do invisível das relações familiares / sociais - na figura materna.

A imagem da menina presa no complexo edípico é altamente problemática, porquanto resulta no fato de a mulher não conseguir ultrapassar completamente a questão familiar. A sombra da mãe castrada - evidentemente dentro de uma ordem

⁴⁴ IRIGARAY, Luce (1998); in Speculum: l'altra donna, p. 101-2 (tradução nossa).

simbólica masculina - paira sobre sua vida e sua identidade.

Dentro dessa lógica sociocultural, não existe possibilidade de articulação com seu início (na relação mulher / mulher, ou na diáde mãe / filha, como ela acentua), e sua identidade permanece, inconscientemente, num estado de fusão, de não-individuação. A solução, segundo a teoria freudiana, só emerge se ela adotar um ideal narcísico masculino.

Quando a mulher torna-se mãe, sua castração se faz presente (ela é um ser castrado, proveniente de outro ser castrado) e só pode se resolver na relação com um filho homem, a relação mais perfeita (porque destituída de ambivalência), numa experiência capaz de proporcionar-lhe um prazer ilimitado. E, sob esse influxo simbólico, a harmonia familiar só será segura se ela mesma tomar o marido como filho, agindo como se fosse sua mãe⁴⁵.

Contrapondo-se às definições de histeria da teoria freudiana⁴⁶, a psicanalista⁴⁷ comprehende a questão, primeiramente, como uma forma de protesto contra a lei patriarcal, localizando-a em oposição àquilo que Lacan designa como «ordem simbólica» - ou a economia fálica na qual os sujeitos inscrevem-se quando da aquisição da linguagem sob a denominação de «lei-do-pai» -, subvertendo-a em termos de

⁴⁵ Cf. op. cit., p. 103.

⁴⁶ Nossa afirmação de que o pensamento de Luce Irigaray desvia-se do ideário freudiano acerca da histeria refere-se à função exercida por essa neurose dentro do imaginário da época, já que a psicanálise surge, com Freud, da investigação sobre o *feminino* na histérica. O problema é que, contrariamente às possibilidades de libertação feminina implicadas na histeria sugeridas por Irigaray, o trabalho freudiano concentrou-se na reorganização ou enquadramento das mulheres aos papéis consignados pela sociedade patriarcal.

⁴⁷ Cf. op. cit., p. 245.

mímica, pela qual o sujeito feminino reproduz uma feminilidade imposta.

Enquanto a análise de Freud se concentra sobre as relações familiares da mãe, com a família, ela realça as implicações da função materna na histérica. E reconhecendo os modos nos quais a subjetividade é plasmada na ordem simbólica, o âmbito da cultura e da ideologia, sua proposição de histérica alarga o sentido de trauma histórico-social.

Portanto, concebendo, com a teoria psicanalítica, que a histérica configurar-se-ia como aquilo que resiste ao discurso, Irigaray⁴⁸ evidencia a mímica histérica como expressão do indizível, insistindo nessa representação como estratégia de extração da ideologia dominante.

A histeria representa, pois, a hostilidade e o desejo reprimidos que, transformados em sintoma, revelam esses sentimentos e a personagem assume aquilo que se espera da histérica, uma linguagem do excesso, mas num grau extremo, resultando no contrário da aquiescência, constituindo-se como resposta ao que foi reprimido historicamente, pela qual promove um distanciamento à ordem simbólica.

Nesse ângulo de visão, Mercedes não possui uma voz para expressar sua tristeza, a dor que se afigura através do fantasma do filho que morreu anteriormente, irrompendo na loucura: «A louca o olhava, te vás, e repetia, te vás, te vás e agitava molemente uma mão, e logo as duas que findavam por se encontrar, como se não tivessem osso, num bater de palmas descabido, insólito» (VP, p. 39) - numa combinação insuportável de doçura e amargura⁴⁹ que caracteriza sua condição de existência.

⁴⁸ Cf. op. cit., p. 245.

⁴⁹ Cf. op. cit., p. 213.

Concebida como uma língua não-verbal⁵⁰, a loucura seria um modo de comunicação física, em código, mediante a qual a personagem veta, renega a autoridade: «A voz da louca se fazia doce e chorosa, e Nino saía daquelas visitas com a morte na alma, jurando a si próprio que não mais voltaria a visitar aquele corpo desprovido de alma e de antigas lembranças» (VP, p. 39).

Num futuro próximo, o nascimento de outro filho, Pablo, vai devolver sua sanidade, incitando-a a retornar à realidade: «a mulher subitamente se revelava uma outra, a maternidade despertando nela a presença de um ser quase normal, um outro eu que dormitava nas profundezas daquele universo desconhecido que era ela própria» (VP, p. 118).

Se as próprias noções de *loucura* e *histeria* estão associadas, pela psicanálise, ao *feminino*, não seria demasiado demarcar as figuras da histérica e / ou da louca como modo de resistência ao dogma da «Verdade da mulher» que Freud não cansou de buscar - mas nunca encontrou, talvez porque essa Verdade, masculina, não era (nem é) única -, contrapondo-se à definição patologizante do feminino como diferença sexual e indicando suas contradições. A loucura de Mercedes seria, assim, uma forma de repetição histérica, no sentido de mímese à lógica sociocultural, desestruturando-a⁵¹.

Nessa mesma direção, Pizarro⁵², em ensaio sobre as imagens femininas instituídas na tradição cultural chilena e suas implicações no discurso de Gabriela Mistral, sublinha que os aparatos patriarcais, quando utilizados a partir de outra perspectiva, constituem mecanismos de legitimação, como

⁵⁰ Cf. op. cit., p. 247.

⁵¹ Cf. op. cit., p. 235.

⁵² PIZARRO, Ana (1995); in Gabriela Mistral en el discurso cultural, pp. 184-92.

prática reivindicativa, pela apropriação de um espaço hegemônico, consolidando-se de um ponto de vista não mais marginal, porém de uma perspectiva central.

Referindo-se especificamente aos códigos de *mãe* e *mestra* que a tradição associou às mulheres, Pizarro define-os como estratégias de autorização que permitem apropriar-se do poder interpretativo, e essa apropriação opera no sentido de uma dissensão da tradição em relação ao discurso concebido como marginal, redefinindo-o e redefinindo-se, porquanto é modulado por outra voz, uma voz que se articula sob outra mentalidade ou sensibilidade, a de uma mulher.

O mecanismo de legitimação, por conseguinte, corresponde à assunção de um papel consignado pela tradição - a maternidade -, de onde a autora investe estereótipos sociais ocultados de novos significados, constituindo uma trama estética que, se recupera a narrativa da maternidade, joga com os resquícios, elaborando artimanhas e reformulando a imagem da mãe, construída a partir dessa máscara.

Nos moldes de Muecke⁵³, a ironia opera semanticamente num terreno incerto, instável e múltiplo, possuindo um vínculo necessário com a literatura (e com a arte, de modo geral), no sentido de tornarem «a verdade, na verdade, apenas uma verdade aparente»⁵⁴, porquanto ambas convocam «a consciência do meio» para ultrapassá-la.

Procedendo a uma revisão histórica do conceito, o autor evidencia a presença do irônico como aquele deslizamento ou subversão de sentido pelo qual o discurso amplia a significância do literal, abrindo-o ao relativismo⁵⁵ mas, como

⁵³ MUECKE, D. C. (1995); in Ironia e o irônico, 21-3.

⁵⁴ Cf. op. cit., p. 19.

⁵⁵ Cf. op. cit., p. 48.

explica mais à frente, essa relação entre o real e o aparente nem é de improbabilidade, probabilidade ou equivalência, mas revela-se como contradição, incompatibilidade e incongruência.

Assinalando que um dos equívocos históricos da reflexão sobre a ironia é a demanda necessária entre essa e o humor (e o riso), Linda Hutcheon⁵⁶ argumenta que, nesse mecanismo discursivo, estão implicados o enunciado, a enunciação, bem como o contexto de produção e interpretação / recepção, incluídos aí o enunciador e o interpretante do discurso.

Nessa medida, a ironia é uma operação na qual a afetividade está indissoluvelmente ligada à sua política de utilização, mesmo em suas formas mais simples e essa política tanto pode subverter, se remete a um contexto discursivo repressor, quanto pode provocar, se o alvo é uma situação discursiva em que coexistam diferentes posições. Se às vezes opera de forma direta, com vistas a criticar o dogmático, outras esse poder identifica-se com um trabalho indireto para minar contradições e é nessa plasticidade que consiste seu caráter transideológico, para a autora⁵⁷.

Cumpre-nos ressalvar que a natureza transideológica da ironia pressupõe uma inferência implicando um cruzamento das comunidades discursivas envolvidas, o(a) ironista e os(as) leitores(as) ou, se quisermos falar em termos semióticos, prevê um compartilhamento relativo entre o conhecimento do(a) autor(a) e o do(a) receptor(a) do policódigo cultural.

São questões que envolvem a noção de motivação tanto do enunciador como do interpretante, caracterizando-se, sempre, porém como «motivação operativa inferida»; é motivada porque se sinaliza «uma atitude em direção ao ato de ironizar» que

⁵⁶ HUTCHEON, Linda (2000); in Teoria e política da ironia, pp. 19-20.

⁵⁷ Cf. op. cit., pp. 33-4.

se configura como uma questão de «interpretação e atribuição»⁵⁸ e, dessa forma, representa, para o interpretante, uma «inferência de significado em acréscimo ao que se afirma - e diferentemente do que se afirma - com uma atitude para com o dito e o não dito», numa cena deslocada por algum marcador (textual ou contextual) sobre o qual «há uma concordância social»⁵⁹.

Para Hutcheon⁶⁰, haveria um entrecruzamento produtivo d«o dito e o não dito» com uma «aresta crítica» constituída pelo deslocamento de contexto que impulsionaria à cena irônica e, nessa perspectiva, a semântica da ironia poderia ser considerada como «relacional, inclusiva e diferencial».

O significado da ironia, então, expressar-se-ia não (somente) no âmbito da oposição ou contrariedade, ainda que certas ironias possam ser, assim, descritas, mas «em termos de uma incongruência entre o que é usual e o que é inesperado», e cuja cena é instituída a partir de uma (certa) «superposição de comunidades de ironistas e interpretadores» que forneça uma (relativa) «similaridade de conhecimento de contextos, normas, intertextos»⁶¹.

De outro modo, se recorremos à lição de Dominique Maingueneau⁶² segundo a qual «um enunciado de uma formação discursiva pode ser lido em <seu direito> e em <seu avesso>: em uma face, significa que pertence a seu próprio discurso, na outra, marca a distância constitutiva que o separa de um ou vários discursos [...] quando uma formação discursiva faz

⁵⁸ Cf. op. cit., pp. 73-4.

⁵⁹ Cf. op. cit., p. 28.

⁶⁰ Cf. op. cit., pp. 98-102.

⁶¹ Cf. op. cit., p. 41.

⁶² MAINGUENEAU, Dominique (1989); in Novas tendências em análise do discurso, p. 122.

penetrar seu Outro em seu próprio interior, [...] ela está apenas <traduzindo> o enunciado deste Outro, interpretando-o através de suas próprias categorias», é para realçar seu papel na constituição dessa personagem, como estratégia de ampliação do discurso masculino na sociedade, para deslocar o lugar da mulher (como mãe e esposa) na ordem patriarcal.

Se retomamos «Voltar a Palermo» é para assinalar que a retórica autoral de ampliação do estatuto da personagem em questão visa a torná-la uma *estranya* ao(à) leitor(a), notadamente quando comparada a Maria, podendo, sua fala, ser associada àquilo que Irigaray⁶³ denominou «mimetismo histérico», como operação de apropriação / repetição do discurso consignado (no e) pelo imaginário patriarcal, segundo o qual as mulheres poderiam assumir deliberadamente a posição feminina que foi historicamente associada à impossibilidade e à proibição de uma economia do desejo.

Nessa direção, a ironia surge como estratégia de duplicidade⁶⁴, permitindo que o não-dito se sobreponha ao dito para recodificar positivamente o que a linguagem dominante silenciou, em que a autora demanda uma problematização em termos de identidade de *mãe* e *esposa*, através da qual Mercedes torna-se capaz de «gerar suas próprias estratégias simbólicas para aceder à participação»⁶⁵, ainda que esse poder implique um cuidado com o personagem masculino, ensejando, junto a Maria, a cura de Nino.

Evidentemente, a cura de Nino, lentamente efetivada por essas duas mulheres, implicaria a retomada de seu papel como marido e pai, e isso representaria, para Maria, uma relação que sua consciência feminista recusa: «O marido reencontrara

⁶³ IRIGARAY, Luce (1998); cf. op. cit., p. 245.

⁶⁴ Cf. op. cit., p. 57.

⁶⁵ PIZARRO, Ana (1995); cf. op. cit., p. 200.

a esposa, o pai recuperara o filho, que mais teria eu a fazer naquele triângulo amoroso, onde de fato nenhum componente precisava de mim?» (VP, p. 207).

Do mesmo modo, «A república dos sonhos» remete-nos ao conceito de ironia, pela qual a autora cria «associações semânticas (relacionais, diferenciais e inclusivas)»⁶⁶, oferecendo-nos a instância da memória feminina, cotidiana, representada por Eulália, para se sobrepor à ancestralidade cultural reivindicada por Madruga, ampliada pela fraternidade entre dois elementos que, a despeito de serem apagados historicamente, demarca a diferença pois que dramatiza o relacionamento entre a anciã (representando, no caso em apreço, a ordem hegemônica) e Odete, a qual, negra e pobre, problematiza a instância identitária marcada por uma obstrução elevada à segunda potência.

Além disso, o irônico presentifica, pelo aspecto mesmo da escritura que Breta encarna, como futura autora de um romance, a legitimação da literatura elaborada ao nível de uma subjetividade feminina. E, nesse prisma, a autora metaforiza a edificação da tradição literária / cultural, relativizando a «hegemonia escriptocêntrica»⁶⁷ a partir de um ponto de vista marginal, feminino.

No final de «Voltar a Palermo», quando Maria e Mercedes ainda contam com a morte de Nino, Pablo mimetiza o gesto paterno, declarando-se apaixonado por Maria, mas, ainda que tentada à transgressão, Maria expressa a impossibilidade, até pela configuração familiar, de um relacionamento com o rapaz: «Era estranho, era patético ouvir dos lábios de Pablo as mesmas palavras que me escrevera o pai, vinte anos antes, como se a história se repetisse. Pensei em ironia do destino,

⁶⁶ HUTCHEON, Linda (2000); cf. op. cit., p. 204.

⁶⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque de (2003); cf. op. cit., p. 19.

pensei nas farsas que ele nos prega, nas surpresas, nas reescritas que se fazem, mesmo apesar de nós, nas tramas do antigo tecido de nossas vidas» (VP, p. 184).

1.4 Conclusões

Nesta secção, evidenciamos aspectos ligados ao universo literário de Nélida Piñon e Luzilá Ferreira, buscando analisar «A república dos sonhos» e «Voltar a Palermo» como *locus* de indagação feminista acerca das subjetividades femininas, desdobradas em estratégias de construção e representação de personas mulheres, amparada comparativamente no estudo das relações que ultrapassam o âmbito literário, focalizando a questão identitária.

As narrativas de viagem, construídas historicamente como aventuras / deslocamentos de heróis em direção a territórios de conquista simbolizados no corpo feminino, deram lugar a textos em que as mulheres representam suas próprias experiências de viajantes. Nélida Piñon e Luzilá Gonçalves Ferreira inscrevem-se nessa tradição, oferecendo-nos «A república dos sonhos» e «Voltar a Palermo», respectivamente, nos quais elas asseguram o domínio de sua voz e destino.

A linguagem de Nélida Piñon busca o sagrado que caracteriza a imaginação humana, inserida num mundo complexo que não se presta à leitura imanente; seu estilo revolucionário tanto se expressa ao nível da palavra e da frase como ao âmbito da estrutura narrativa, reportando-se, a um só tempo, ao histórico e ao mítico, ao sagrado e ao profano.

A autora, vinculada à causa feminista, reporta-se a textos inscritos na memória literária para recompô-los a partir de

uma ótica enunciativa comprometida com as questões de mulheres, em termos de discursos instituídos no âmbito da cultura e interrogando o processo de construção narrativa, como evidenciado em «A força do destino» (1977), «Vozes do Deserto» (2005), entre outros.

As vozes de mulheres que viveram no passado ressoam na imaginação poética de Luzilá Gonçalves Ferreira: Lou Andreas Salomé, Anna Paes D'Altro, Filipa Raposa, etc; mulheres que tiveram uma atuação na construção do passado, mas foram silenciadas pela história e que ela resgata pelo ficcional, enriquecendo-as através de uma fraternidade feminina e enunciação feminista.

A obra de Luzilá também se reporta ao passado, sobretudo à história pernambucana e, de modo semelhante a Nélida, evoca a tradição poética, dialogando com Rilke, Borges, Alfonsina Storni, etc, assim como outros discursos, em esquemas paritários de valores.

Se a viagem assoma como tema recorrente na obra da primeira, o relacional e intersubjetivo permeia o universo de ambas, constituindo o ponto de partida para os romances da segunda. Dentro do conjunto da obra das escritoras, os textos em tela despontam como casos particulares, no sentido de inscreverem-se no âmbito do autobiográfico, referenciando experiências teoricamente vividas.

Contudo, importa-nos considerar o papel da memória na construção narrativa, a memória concebida como instrumento de invenção poética, a memória como instância de ficcionalização do real. Nesse sentido, a forma autobiográfica, em face de seu apelo popular, emerge como fator de atração do público leitor, na narrativa de Luzilá, consubstanciando-se na ironia mesma do romance. O mesmo não podemos afirmar acerca da narrativa nelideana, tendo em vista sua envergadura e

estrutura, bem como à dificuldade atribuída ao estilo da autora.

A temporalidade no romance de Luzilá se desdobra na inter-relação do tempo regular da seqüência narrativa e da continuidade que caracteriza o histórico com o tempo suspenso da memória. Assim, o pretérito é retomado pelo presente, com vistas a recriar uma experiência subjetiva, projetando-a para o futuro. De outro modo, o tempo, desdobrado em torno da subjetividade de Maria, abre-se ao tempo do Outro, instituindo o tempo interacional, intersubjetivo, do compartilhamento da experiência.

No texto de Nélida, a temporalidade histórica está submetida à trajetória familiar; a História do país funde-se à temporalidade das experiências individuais dos membros da família de Madruga e o tempo regular é subordinado à esfera da subjetividade. A enunciação do tempo, é, dessa forma, fragmentada, amparando-se nos múltiplos planos enunciativos.

Nele, a autora interroga o silenciamento feminino através da memória de Eulália, um dos eixos da trama; na iminência de sua morte, entrega aos filhos suas memórias cotidianas guardadas em caixinhas (o símbolo da memória feminina). Breta é o outro eixo da memória familiar, a personagem que construirá a história da família legada pelo avô, em forma de romance. O ciclo de memórias se constitui pelo oxímoro morte-vida, pelo qual a autora diviniza a invenção humana.

Antônia a segunda filha do casal Eulália/Madruga, representa a impossibilidade feminina diante do poder, ao passo que a morte de Esperança, a primeira filha a nascer, sugere o preço a pagar pela liberdade feminina, reivindicada ao poder do pai, mas também enseja, a um só tempo, o comprometimento e a possibilidade da história familiar. É porém a Odete que Eulália transmite seus bens mais preciosos,

selando uma amizade construída ao longo dos anos e assegurando e protegendo seu futuro.

No texto de Luzilá, Maria aciona a experiência transcultural, protagonizando e narrando seu relato de viagem, em cujo processo se insere como sujeito do enunciado e da enunciação. E se Mercedes constitui o contraponto de Maria, pois que não consegue transcender as funções prescritas pelos códigos sociais, o discurso autoral sugere uma ampliação do estatuto da personagem e, pelo *mimetismo histérico*, leva-nos, mais uma vez, ao irônico, surgindo como mecanismo de ambigüidade, pela qual a escritora desestabiliza o lugar de mãe e esposa, ressignificando-o em termos de desejo e expressividade reprimidos. Por outro lado, a narrativa sugere uma fraternidade feminina, através da qual Maria e Mercedes buscam o paradeiro e, depois, ensejam o restabelecimento de Nino.

Assim, a ironia, nos romances, constitui-se no âmbito das identidades femininas, visando ao questionamento, pela apropriação do discurso estabelecido, monolítico, para inscrever alteridades femininas: a mulher como mãe e esposa, como negra e como escritora, reinventando positivamente o espaço de personas mulheres.

Na obra nelideana, o irônico sobrepõe o instituinte ao instituído, mediante a memória como instância feminina, representada pelas figuras de Eulália e Breta, que se confronta com a linhagem cultural masculina simbolizada por Madruga; e também pela fraternidade entre mulheres marcadas por diferentes identidades, traduzida na estreita ligação entre Eulália - sinalizando o elemento feminino dominante - e Odete - na imagem da identidade étnica e de classe -, subjugada como mulher, negra e pobre.

O texto de Luzilá também demanda uma problematização em termos da identidade feminina, em seus desdobramentos como *mãe e esposa*, através de Mercedes que, encarnando a imagem da histérica / louca como definida pelos discurso psiquiátrico e/ou psicanalítico, surge como estratégia simbólica de resistência, mimetizando - mas ultrapassando - o lugar da mulher no imaginário social.

No próximo capítulo, objetivamos realçar o questionamento dos romances considerados no que se refere à forma autobiográfica, a partir dos quais as escritoras se apropriam da noção de *gênero* para desestabilizar normas e convenções inscritas na tradição discursiva / literária.

CAPÍTULO 2: A FORMALIZAÇÃO ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA: O PROBLEMA DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

«Somos passageiros e descuidados com a matéria da existência. Incapazes de reconstituir os fatos, mesmo com a força da memória, aprendemos a associar esta mesma memória à invenção, dentro da moldura da arte» NÉLIDA PIÑON*.

«quando me vira de novo sozinha, para meu espanto, conseguira olhar friamente o personagem que eu assumira» LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA**.

2.1 Entre a experiência e a transfiguração estética

Nélida Piñon desonta no cenário artístico brasileiro na década de 1960 e, passados esses quase cinqüenta anos, produziu uma obra composta de nove romances - incluindo um infantojuvenil -, três livros de contos, dois de crônicas e uma coletânea de discursos. A escrita literária de Luzilá Gonçalves Ferreira é mais recente: surge nos anos de 1990, compondo-se de cinco

* SANTOS, Hamilton dos (s/d); in A imaginação e o imaginário em Nélida Piñon (entrevista on-line).

** FERREIRA, Luzilá Gonçalves (2002); in Voltar a Palermo, p. 70.

romances e um livro de contos. Ambas atuam como professoras e pesquisadoras voltadas especialmente para as questões ligadas ao silenciamento das mulheres ao longo da história, além de autoras que constituem *loci* de simbolização de experiências femininas.

Buscaremos evidenciar, neste capítulo, a articulação entre os textos «A república dos sonhos» (1984), de Nélida Piñon, e «Voltar a Palermo» (2002), de Luzilá Gonçalves Ferreira, e os gêneros literários, a partir dos quais as escritoras dialogam com a memória literária, ressaltando aspectos que problematizam as normas e convenções da autobiografia mediante a apropriação de outras convenções, formas / estruturas narrativas.

Não obstante a diversidade que os caracteriza, os textos em apreço resultam de elaborações estéticas que podem ser definidas como memorialistas, privilegiando vivências de personas mulheres a partir do registro da memória: «A república dos sonhos», publicado em 1984 narra a *saga*⁶⁸ da família constituída com a viagem de Madruga para o Brasil, no início do século XX, pela qual recompõe e atualiza a trajetória de imigrantes que, impulsionados pela decadência de sua pátria, buscam reconstituir sua vida em outro território.

Reivindicando a memória como lugar da fantasia, Nélida parece evocar a arte de contar histórias da tradição celta e galega para elaborar uma arquitetura romanesca em que vários microrrelatos interconectam-se para constituir uma narração

⁶⁸ Nos termos de Umberto Eco, a *saga* pode ser caracterizada por uma sucessão de acontecimentos ligados ao processo histórico de um personagem. ECO, Umberto (1989); in Sobre os espelhos e outros ensaios, p. 125.

que será organizada pela leitura: o relato da morte de Eulália, expandido por quase todo o romance; a história de Madruga, da viagem ao Brasil até a velhice; a memória galega com seus personagens, Urcesina, Zeferino, tio Justo e o avô Xan; os relatos dos filhos de Eulália e Madruga, organizados pela primeira em caixinhas, a partir de rastros / signos do cotidiano (bilhetes, objetos, etc); a trajetória da república brasileira, estruturada por eventos representativos da memória nacional; a narrativa de viagem construída por Venâncio como imaginação delirante (ou como ficcionalização da ficção), assim como o relato de seu passado, criado pela fantasia de Madruga; a história de Odete, de Esperança, de Bento, etc.

Já «Voltar a Palermo», editado em 2002, relata a viagem de Maria a Buenos Aires em busca de Nino, desaparecido político do regime autoritário, por quem esteve apaixonada. Maria, professora universitária carioca, resolve retornar à capital argentina após vinte anos de distanciamento da experiência amorosa até o momento em que encontra, inesperadamente, um bilhete do antigo amante, dentro de um livro de poesia: «Há três dias apenas encontrei teu bilhete, entre as páginas do livro daquele poeta que escreve em prosa» (VP, p.9).

E, mesmo considerando uma maior adequação ao autobiográfico, na acepção tradicional do gênero e, de outro modo, o número de personagens, à narrativa primária do texto, a refiguração da viagem de Maria em direção a Nino, subordinam-se outros microcosmos enunciativos: o relato da procura de Maria pelo antigo amante, desaparecido político; a história do velho Morales na aldeia espanhola; a narrativa de Mercedes, esposa de Nino; a história da morte de seu primeiro filho e a conseqüente alienação da realidade; a História latino-americana, organizada em torno dos anos de ditadura; o itinerário cultural de Buenos Aires, etc.

Os romances voltam-se para um tempo pretérito, o primeiro como o registro da tradição da imigração galega no país, levada a cabo pela necessidade de preservar a linhagem que sobreviveu à opressão espanhola, na(s) narrativa(s) invocada(s) pela iminência da morte de Eulália: «Eulália começou a morrer na terça-feira» (RS, p. 7) e impulsionada(s) por uma memória composta de fragmentos. No segundo, é a rememoração de um tempo vivido que leva Maria a viajar à capital portenha, em busca de si mesma através do Outro, mesclada à história em vários tempos: tempo em que viajou, tempo em que viveu em Palermo, tempo em que amou, tempo em que retornou.

Se reputarmos, com Linda Hutcheon⁶⁹, que as narrativas contemporâneas, no aspecto ligado à voz, apresentam dois modos de constituição, «aquele que é resolutamente singular e aquele que é desconcertantemente plural», compre-nos relevar o fato de que, no texto nelideano, várias vozes convivem para compor uma narrativa plural - pela enunciação de Madruga, Breta, Eulália, etc e entremeadas por um narrador heterodiegético⁷⁰ -, enquanto o texto de Luzilá institui-se sobre uma subjetividade «hiperassertiva e problematizante»⁷¹, no sentido de que é sob o registro da enunciação de Maria que todos os acontecimentos serão narrados, tornando a «relação entre subjetividade e representação»⁴ produtora de sentido e fonte de identificação para as leitoras mulheres, exatamente porque inscreve a diferença sexual na tradição.

⁶⁹ HUTCHEON, Linda (1991); in Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção, p. 207.

⁷⁰ Heterodiegética é a perspectiva de um narrador que não se confunde com nenhum dos personagens. Cf. GENETTE, Gérard (1976); in Discurso da Narrativa.

⁷¹ HUTCHEON, Linda (1991); cf. op. cit., p. 206.

⁴ Cf. op. cit.

Consoante Philippe Lejeune⁷², o autobiográfico define-se como «o relato em prosa no qual uma pessoa real faz uma retrospecção de sua própria existência, acentuando sua vida individual, em particular a história de sua personalidade», caracterizando-se pelo pacto estabelecido entre autor e leitor, espécie de programa que orienta a leitura.

Nessa forma narrativa, há uma superposição de identidades de autor e de narrador-protagonista e, de outra parte, o *eu narrativo* tanto aponta para o sujeito que narra - a instância cujos traços são marcados pela própria narrativa -, como para o sujeito que escreve a obra, posto que há um autor que garante a autenticidade dos acontecimentos ali narrados.

A autobiografia ganha relevo e difunde-se, sobretudo, no curso do século XVIII, mas é na tradição literária antiga que o gênero parece encontrar suas raízes; são as «Confissões», de Santo Agostinho, o primeiro padrão de relato autobiográfico. Todavia, Mikhail Bakhtin⁷³ sublinha o fato de que a Antigüidade produziu narrativas autobiográficas que foram constituintes para o surgimento do romance, na Modernidade.

Na Grécia clássica, dois modelos de autobiografia se estabelecem: o primeiro, presente em obras platônicas como «A Apologia de Sócrates» e «Fédon», liga-se «às formas rígidas de metamorfose mitológica» e ao tempo idealizado, em que a vida do indivíduo caminha na direção do conhecimento, cujos elementos - a passagem do indivíduo por várias orientações filosóficas, a submissão de segmentos temporais da vida sobre suas próprias obras, o momento de crise e transformação, equivalente ao esquema de ascensão da alma para a

⁷² LEJEUNE, Philippe (1975); Le pacte autobiographique, p. 14.

⁷³ BAKHTIN, Mikhail (1993); in Questões de Literatura e Estética (Teoria do Romance), p. 250-62.

contemplação das idéias. Já o segundo esquema é aquele cuja base é «o discurso civil, fúnebre e laudatório»⁷⁴.

As formas clássicas de autobiografia, explica ainda o teórico, são definidas por acontecimentos político-sociais concretos, cujo cronótopo real localiza-se à praça pública (ágora), constituída pelo Estado, a corte suprema, a ciência, a arte e o povo, na qual se manifestava a recapitulação e avaliação da vida do cidadão, de caráter público. E, nesse contexto, a autobiografia tem um caráter normativo e pedagógico, em razão de a conscientização humana apoiar-se sobre o âmbito público da vida.

Já as autobiografias e memórias romanas instituem-se a partir de uma consciência ancestral, ainda que essas mantenham seu caráter público, simplesmente porque a família romana configura-se como desdobramento do Estado. Se as consciências orientam-se para as reminiscências concretas de sua linhagem e ascendência, essas formas narrativas visam a transmitir as tradições familiares patriarcais para os descendentes. Nesses termos, Bakhtin aponta para a peculiaridade autobiográfica, os «prodigia», índices do destino particular e do destino nacional que, indissoluvelmente ligados, são fundamentais para as iniciativas do Estado.

Dentre as formas autobiográficas romano-helênicas, surgem os modelos de escritos pessoais, amparados no esquema platônico do caminho individual de busca do conhecimento, embora sua base já se apóie no tempo biográfico, ao qual se associam as «Retractationes» de Santo Agostinho e obras humanistas da Idade Moderna⁷⁵.

⁷⁴ Cf. op. cit.

⁷⁵ Cf. op. cit.

Essas formas textuais surgem por volta do século XVIII, impulsionados pela emergência do sujeito moderno e sua livre expressão de sentimentos rubricada pela sociedade européia; inúmeros diários e autobiografias foram embalados pela valorização da privacidade, prestando-se à manifestação da intimidade da classe média emergente, contaminada pelas formas narrativas que aludissem à busca do «eu»⁷⁶.

Ao longo do século XIX, a autobiografia desponta como análise das contradições da subjetividade sob a égide de uma nova aspiração à autenticidade de matriz marcadamente romântica e as «Confissões» (1782-9), de Jean Jacques Rousseau, constituem o modelo que se impõe por toda a Europa; configurando-se em narrativa individual de caráter confessional, busca revelar estados de alma em meio a acontecimentos coletivos / públicos.

As autobiografias podem ser relacionadas aos chamados gêneros confessionais, associando-se às memórias e ao diário, mas apresentam diferenças entre si - embora os limites não sejam rígidos. Nessa medida, os relatos de caráter autobiográfico distinguem-se, em primeiro lugar, dos diários, uma vez que esses últimos implicam uma escrita do cotidiano (a apreensão dos eventos é feita à medida que eles ocorrem), além da relação mais imediata que a matéria narrada mantém com a realidade. Em segundo lugar, diferentemente das primeiras, as memórias caracterizam-se pela retrospecção de acontecimentos e pessoas / personagens que, de alguma forma, são modelares para determinada comunidade.

É no século XX que a autobiografia e o testemunho se consolidam, sobretudo a partir da década de 1960 (inclusive no contexto ibero-americano), em face do questionamento dos

⁷⁶ GAY, Peter (1999); in O Coração Desvelado, pp. 23-4.

pressupostos modernos do sujeito universal, em meio à descrença nos projetos totalizadores para a humanidade.

Desabonada no cenário ficcional dos Oitocentos - cujo modelo releva o apagamento do sujeito na obra literária, estabelecendo uma distinção entre autor e narrador⁷⁷ -, a autobiografia de mulheres, até aí relegada à expressão de uma feminilidade no espaço doméstico - por isso sobrevalorizada do ponto de vista artístico -, inscreve-se na cena literária, como conseqüência do descentramento da universalidade do sujeito ocidental.

A crítica feminista, promovendo uma revisão nos aspectos teóricos que instituíram o modelo canônico, permitiu a entrada de formas até então marginalizadas pela Historiografia literária, como aquelas que constituem a expressão de concepções de mundo outras, como as autobiografias, memórias, testemunhos e gêneros afins, e o conseqüente debate acerca das questões ligadas à manifestação de suas subjetividades desdobradas num foco narrativo feminino, capazes de contar histórias que atualizam mas, ao mesmo tempo, se contrapõem à tradição.

Se queremos nos referir a um contexto em que as mulheres vivem sob o signo de uma obstrução real de suas experiências, o autobiográfico emerge como campo de resistência, assumindo, na esfera identitária feminina, um significado epifânico que «abrange não só o nível individual como o âmbito do grupo»⁷⁸, no sentido de que, apesar de não ser essencialmente o locus da manifestação literária de mulheres, associa-se a «uma

⁷⁷ MIGNOLO, Walter (2001); in Lógica das diferenças e política das semelhanças: da Literatura que parece História ou Antropologia e vice-versa, p. 133.

⁷⁸ SOUZA, Raquel (1999); in Hibridação e identidade na poesia autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade, p. 41.

forma de sair do silêncio imposto pela censura»⁷⁹, por isso também veiculado a uma forma feminina de escrita: de um lado, renascendo do silenciamento imposto pela normatização sociocultural, embaralha as fronteiras entre o público e o privado, inscrevendo o segundo no âmbito do primeiro; e, de outro, surge como discurso que, a um só tempo, dialoga (com) e questiona a autoridade canônica.

2.2 Autobiografia feminina e posicionamento narrativo

Nos moldes de Dominique Maingueneau⁸⁰, a obra literária emerge das tensões existentes dentro do campo literário; a própria literatura ocupa um lugar paratópico, este designando seu lugar paradoxal dentro da sociedade: inscreve-se no campo social, mas não está amparada por instituições que a legitimem ou organizem sua produção, difusão ou consumo.

O escritor está sempre participando da tensão resultante entre a ordem instituída e suas margens, que denominamos tradição literária e, ainda que não o deseje, é através de sua obra (escritura + publicação) que o escritor constrói e organiza sua identidade e, nesse sentido, a obra posiciona-se na esfera literária através do(s) gênero(s) que ela privilegia, numa inter-relação *posição x gênero* que varia historicamente, todavia os textos surgem e se corporificam no embate com os gêneros já inscritos na memória literária⁸¹.

⁷⁹ ORLANDI, Eni P. (1995); in As formas do silêncio: no movimento dos sentidos, p. 84.

⁸⁰ MAINGUENEAU, Dominique (2001); in O contexto da obra literária, pp. 28-9.

⁸¹ Cf. op. cit., pp. 69-71.

No panorama das formas de expressão literária contemporânea, Nélida Piñon e Luzilá Gonçalves Ferreira destacam-se como autoras que privilegiam, em sua produção, a densidade da palavra poética, marcada pela intertextualidade, oferecendo aos leitores elaborações artísticas que dialogam com o passado e com a História de viés canônico, com vistas a traduzir a importância das mulheres na sociedade em que se inserem e, assim procedendo, ressignificam suas vivências.

Cumpre-nos, aqui, ressaltar a natureza lacunosa e arbitrária da tradição, cuja consolidação se deu e se dá sob o silenciamento de muitas identidades – inclusive e, no contexto desta investigação, principalmente das mulheres. No entanto, poderíamos mencionar, com Gandhi⁸², que o debate crítico sobre o Outro há de pagar um tributo à história dominante.

Conforme Aguiar e Silva⁸³, a memória do sistema literário delineia-se como o conjunto de textos, normas e convenções, confundindo-se com uma tradição que se organiza e é consignada em um determinado contexto histórico e social. Nessa perspectiva, a memória consubstancia-se como *narrativa inacabada* – como visamos a relevar em livro de nossa autoria⁸⁴, publicação resultante da dissertação de mestrado defendida em 2003 –, com a qual os escritores, a partir de sua obra literária, dialogam, alimentando-a, ao mesmo tempo que dela se alimentam, porquanto não há um lugar *fora* dessa tradição.

⁸² GANDHI, Leela (1988); in Postcolonial Theory: a critical introduction, p. 10 (tradução nossa).

⁸³ SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e (1994); in Teoria da Literatura, pp. 258-9.

⁸⁴ ZIRPOLI, I. M. (2005); in Vidas Re-Compostas: aventureiras, peregrinas, viajantes (contos de Nélida Piñon).

Faz-se necessário, então, analisar a realidade a partir de um *locus* que contraponha ao constituído o constituinte, na leitura do passado da tradição a partir de pressupostos do presente mediante sobreposições que incluem as relações de poder e autoridade que atravessam a história literária consolidada.

Nessa direção, as escritoras problematizam a ordem patriarcal, na qual as mulheres foram impossibilitadas de exercer atividades públicas e manifestar seus desejos e, para tal, convocam cenários estabelecidos para construir relatos em que elas, lutando pela cidadania, afirmam-se ao nível do imaginário social, agenciando suas vozes e inscrevendo suas identidades no âmbito da História.

A política feminista, a partir da qual podemos definir a enunciação artística de Nélida Piñon e Luzilá Ferreira, podem nos apontar para o fato de elas não poderem prescindir da história e da memória coletiva para re-escrever narrativas que foram apagadas nessa trajetória.

Consoante Magalhães⁸⁵, certas escritoras, em face de sua relação com o tempo, embrenham-se «na reflexão sobre si mesma e o passado», construindo a narrativa de suas próprias histórias, evocando personagens familiares e pessoas de seu convívio que se misturam à lembrança de fatos, lugares e objetos, no entanto, nunca vivida de maneira linear.

Dentro do universo literário dessas escritoras, «A república dos sonhos» e «Voltar a Palermo» assomam como obras de caráter marcadamente autobiográfico, mas que são narrados a partir da fantasia que constitui o âmbito da escrita poética. O primeiro, mobilizado sob o signo da complexidade, em face dos múltiplos níveis narrativos que nos oferece, re-

⁸⁵ MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1995); O SEXO DOS TEXTOS e outras leituras, pp. 38-9.

encena a constituição da república brasileira - do início do regime republicano, ainda no alvorecer do séc. XX, até a chamada Nova República, na década de 1980. Nele, a história nacional é enriquecida pelo sonho dos imigrantes que, acalentados pelo «mesmo sentimento de desordem e descoberta» (RS, p. 9), buscaram reconstituir sua vida através dos laços com o país.

Parece-nos necessário ressaltar que não objetivamos, nesta investigação, demarcar a veracidade dos textos em apreço mas, pelo contrário, visamos a apreendê-los literariamente, no âmbito do jogo estético, inclusive nos modos como problematizam e brincam com esses conceitos.

Considerando o título enquanto projeto da narrativa que está por se desenrolar, em «Voltar a Palermo», o verbo no modo Infinitivo pessoal já sugere uma ação ligada a uma atemporalidade que caracterizará o ato de retorno da protagonista-narradora, a se desdobrar num futuro, sempre em aberto: «Algum dia vou voltar a Palermo» (VP, p. 215). «A república dos sonhos», por seu turno, traz o efeito estético de unir o palpável ao onírico num mesmo registro para marcar a constituição da república brasileira como parte da utopia dos imigrantes. As imagens da Galícia fundem-se às do país para instituir um painel da história nacional, que se vai construindo paralelamente à trajetória da família de Madruga ao longo de aproximadamente oitenta anos, resultando na escrita de uma «república das letras» tecida por Breta a partir dos relatos dos personagens-narradores.

O texto é, desse ângulo, o registro da memória da imigração no Brasil, vivenciada pela história da família de Madruga o qual, ainda com treze anos, nutrido de uma visão onírica do mundo, atravessa o mar, buscando refazer sua vida num outro país. Uma narrativa que se confunde com a origem da autora - cujo avô, Daniel, oriundo da mesma Galícia, trilha

caminho semelhante - a origem que ela está sempre tentando apreender através da palavra poética e que nos leva, irremediavelmente, às raízes ibéricas.

A Galícia - comunidade que integra, hoje, o território espanhol -, através da qual a autora evoca o palco medieval da origem da literatura portuguesa, remonta às cantigas dos trovadores galaico-portugueses⁸⁶. O termo também traz à cena a imagem de Luiz Vaz de Camões (1525-80), poeta humanista, autor do poema épico «Os Lusíadas».

A épica camoniana é aquela que, seguindo o modelo do classicismo renascentista, herda a tradição greco-latina, sobretudo d«A Ilíada» e d«A Odisséia» e celebra «o peito livre lusitano», constituindo-se na cosmogonia da nação portuguesa, um dos pilares do imaginário e da literatura brasileira e é também a partir dessa memória que Nélida edifica sua «A república dos sonhos».

A narrativa de Luzilá, consubstanciada em forma de confissão, apresenta elementos do gênero autobiográfico, todavia colocando sob suspeita o caráter de veracidade que esse pressupõe. Nele, a romancista oferece-nos uma narrativa que simboliza as experiências de Maria, a partir de um duplo registro da memória. O passado é o dinamizador das ações da protagonista-narradora; sua viagem é alimentada pelas lembranças de um tempo vivido, assim como a aventura romanesca é o empreendimento acionado pelas memórias de um pretérito que a autora, teoricamente, vivenciou.

O narrador autodiegético, na perspectiva da semiótica literária, remete à instância responsável pela situação na qual relata suas próprias experiências como protagonista da diegese. No texto, Maria, categoria a quem cabe o papel de

⁸⁶ COELHO, Nelly Novaes (1993); in Nélida Piñon - A república dos sonhos: memória - historicidade - imaginário, p. 275.

protagonista e narradora, narra suas vivências a partir de uma posição que guarda um distanciamento temporal das experiências vividas e essa distensão temporal implica subordinação da enunciação do discurso a uma configuração afetiva e ideológica: «*Voltei para te rever, Nino, mas voltei sobretudo para refazer, mesmo por uns poucos dias, essa coisa nossa, nem que seja na imaginação, que a imaginação faz parte do real*» (VP: fragmento de texto que antecede a Primeira parte).

Essa passagem (como outras no romance) inscreve-se no gênero epistolar, entretanto se configura no âmbito do solilóquio, tendo em vista o fato de que, quando Maria retorna a Buenos Aires, Nino está desaparecido.

O nome caracteriza-se pelo peso e densidade simbólicos, potencializando as associações que gravitam em torno de si: possui um poder referencial e identificatório e, a um só tempo, abre-se a novos significados, constituindo tramas textuais⁸⁷. Nesse aspecto, as denominações instituídas pelos textos de referência designam categorias fundamentais no processo de construção da identidade de personagens-narradores, e essas identificações remetem a sentidos de ordem psicológica, ideológica, afetiva, social / cultural enfim.

No texto da escritora carioca, essa particularização, vinculada à enunciação épica - o épico que se caracteriza pela narração de eventos passados, ligados a uma comunidade -, aciona múltiplas instâncias narrativas que se interpolam ao longo dos capítulos (consideraremos, aqui, o processo de individuação / identificação de Madruga e Breta, não prezando, nesta oportunidade, outras instâncias subjetivas que também mobilizam relatos). O nome «madruga» remete ao ato

⁸⁷ MARTINS, Francisco (1991); in O nome próprio, pp. 17-9.

designador daquele indivíduo que acorda cedo para trabalhar, ressaltando as marcas do dinamismo subjetivo do personagem que transforma imaginação em ação. «Madruga» é o agente que primeiro sonhou com a América, o sonho-desencadeador de sua viagem ao país, através da qual portou a memória ancestral, acumulada e transmitida pelo avô Xan.

«Breta», por seu turno, variante do termo «bretã», como filha ou procedente da Bretanha - o palco da civilização celta -, é a personagem que encarna a tarefa de postergar, em livro, a memória galega alimentada por seu avô Madruga, disseminando-a para as gerações futuras, pela qual evoca a tradição, com Sherazade e o contexto enunciativo de sua narrativa.

Enquanto no texto de Luzilá, «Maria», por sua aparente simplicidade, remete, no imaginário do Ocidente, a um espelho, podendo designar, de modo geral, os sujeitos femininos. Se, na obra em questão, representa uma mulher comum - uma professora adulta, descasada, viajante, livre, etc -; assume, nessa medida, uma dimensão paradigmática, carregando a marca da identidade feminina.

O vocábulo, de origem hebraica (*Maryam* ou *Mirian*), significa «senhora da luz» ocupando, na narrativa bíblica, um papel modesto (igualmente modesto é o *locus* reservado às mulheres na narrativa histórica), apontando tanto para a figura da mãe do Filho de Deus, aquela que, na Mariologia, visa a redimir a negatividade feminina encarnada em Eva, como evoca a imagem de Maria Madalena, a mulher que, no Novo Testamento, guarda uma proximidade com Jesus, porquanto presencia sua crucificação, confirmado, também, sua ressurreição.

No romance, Maria simboliza, pois, a identidade de mulher que, repentinamente, descobre-se livre, incluindo o «poder

sair sem ter que dizer aonde ia» (VP, p. 34), caracterizando, dessa forma, seu desembaraço afetivo, familiar e ideológico e a função de relatar os eventos que vivenciou num pretérito se funda a partir de uma situação de maturidade: «Lembrei então, e sem que houvesse nisso nenhum cinismo, como havia sofrido com as decepções amorosas e como considerara com leveza de coração aquelas que a idade madura me presenteava» (VP, pp. 63-4).

Um desembaraço que lhe confere autoridade para proceder a asserções e reflexões sobre a esfera política, social e artística do contexto plasmado no romance, mediante o recurso da *rememoração*: «Entendera depois, desejavam apenas nos intimidar a todos, e sobretudo aos que, como eu, não apresentavam realmente perigo para aquilo que chamavam de segurança nacional, expressão que mais tarde, quando as coisas começaram a se definir e endurecer, justificaria tantos desmandos e injustiças» (VP, pp. 24-5).

Nesse aspecto, ela representa a mulher que rememora / enuncia, questiona e recria a realidade assumindo, para tal tarefa, uma dinâmica subjetiva com várias posições: de autora (da tessitura de sua própria história, selecionando e combinando os eventos organizados), de narradora e protagonista.

Nos termos de Le Goff⁸⁸, os poetas são testemunhas inspiradas dos tempos antigos e das origens e adivinhos do futuro. Os narradores, nas culturas orais, postergam a memória ancestral, rememorando as histórias da comunidade, abrindo, pela imaginação, possibilidades criativas; difundindo conhecimentos e técnicas consideradas secretas, elaboram com destreza uma narração que postergue a identidade do grupo.

⁸⁸ LE GOFF, Jacques (1994); in Memória e História, pp. 436.

Nessa acepção, a memória é um elemento primordial da identidade, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades: equivale à conquista do passado do grupo e representa a conquista de seu passado para o sujeito; é tanto um instrumento ideológico, tornando-se uma das matrizes da história, como uma fonte para a literatura, se considerarmos o âmbito narrativo da memória, vinculado à fantasia e à liberdade.

Se, como aponta ainda o historiador⁸⁹, entender o tempo implica uma prova de reversibilidade, o passado é reconstruído no presente, da mesma forma que o presente é justificado pelo passado; o passado é somente reconhecido através da memória que, por seu turno, só é reconhecido dentro de uma moldura que pertence ao presente, fazendo interagir essas duas instâncias.

Em «Voltar a Palermo», é a memória de um tempo vivido que conduz a personagem-narradora a buscar-se a si mesma, em direção à sua interioridade, e é sob o registro de sua subjetividade que todos os eventos serão narrados. Mesmo as histórias disseminadas pelo velho Morales, «narrador de primeiríssima ordem» (VP, p. 42), só se dão a conhecer para o leitor por meio de sua voz: «Ainda muito *chiquilín* o velho Morales se postava sob as árvores e, cabeça erguida e olhos fechados, recolhia com a língua sedenta o líquido azedo escorrendo gota a gota» (VP, p. 44), quando sua voz invade a narrativa do velho remontando até sua ancestralidade ibérica: «Falou da aldeia onde nascera, do outro lado do mar, com suas casas brancas edificadas sobre uma terra só pedra, e das cabras que logo cedo se espalhavam sobre aquelas rochas [...] Com o leite das cabras e das ovelhas as mães alimentavam os

⁸⁹ Cf. op. cit., p. 213.

filhos e faziam os queijos que secavam ao vento, pendurados às árvores em potinhos de argila furados» (VP, pp. 43-44).

O tom é confessional, em que trechos do gênero epistolar, no início dos capítulos, misturam-se às vozes poéticas e musicais em outras línguas. Porém, para além de outorgar indícios de veracidade aos eventos narrados, a inflexão narrativa apresenta-se como estratégia estética que estabelece uma intimidade com o leitor.

E, nutrindo-se dessas memórias, busca compreender o que passou e reconstituir sua vida, num relato em que a História platina mescla-se à sua história individual: «Foi emocionante penetrar na cidade onde havia sido tão feliz, e não me incomoda empregar esse lugar-comum. As cidades conservam sim os vestígios da felicidade passada da gente, na visão de uma certa esquina, no cheiro que tem uma certa rua, na expressão das pessoas que não é nunca a mesma de cidade a cidade. Reconhecia avenidas, ruas, certos prédios, reencontrava o jeito de existir da cidade grande, que havia esquecido» (VP, p. 62).

História e invenção entrelaçam-se por meio de uma elaboração poética que busca reconstituir os vestígios do *eu* e da coletividade, implicando, para tal, a fragmentação da temporalidade regular, através das idas-e-vindas do tempo nessa modalidade narrativa e a memória vai tecendo, portanto esse romance de caráter autobiográfico, constituindo as instâncias temporais que se alimentam mutuamente.

Do mesmo modo, o texto nelideano reconstitui os rastros da memória familiar e essa, por seu turno, invoca fragmentos da história do país e, mediante uma temporalidade plural e fragmentada, constitui uma narrativa que expressa a sacralização humana que o gênero épico representa.

2.3 O paradoxo das formas

O termo épica ou épico, associado a «palavra», «discurso», inscreve-se num gênero poético caracterizado pela narração de fatos heróicos, lendários ou históricos, composto de versos hexâmetros que, da origem até a vigência das literaturas grega e latina, era a medida própria do gênero.

Nos fundamentos para a divisão tripartida dos gêneros literários, Platão classifica a épica dentro da modalidade mimética - em oposição à diegese pura, especialmente representada pelo ditirambo -, identificando-a com o gênero misto (No livro III de *A República*, porém, passa a considerar a poesia como mímese)⁹⁰.

Aristóteles distingue as modalidades poéticas no aspecto relativo ao conteúdo antropológico, diferenciando a poesia nobre, que imita o homem superior (como na tragédia e na épica) e a poesia jocosa, que imita o homem inferior e o risível das ações humanas, mediante seu radical de apresentação, sua forma e sua estrutura textual, a partir de um modo narrativo (utilizado na epopéia) e um modo dramático (usado na tragédia e na comédia)⁹¹.

Sublinha a *imitação* como o princípio que subjaz e, ao mesmo tempo, diferencia os gêneros poéticos: através dos meios empregados (o ritmo, o canto e o verso), dos objetos utilizados (os gêneros variam conforme o aspecto moral dos homens: são superiores, inferiores ou semelhantes à média humana) e dos modos apresentados (no modo narrativo, o poeta narra através de um outro, como nos poemas homéricos, ou

⁹⁰ PLATÃO (2002); in *A República*, Livro III, p. 85.

⁹¹ ARISTÓTELES (2002); in *A Poética*, pp. 37-8.

diretamente, por si próprio); e no modo dramático, utilizado na tragédia e na comédia⁹².

A poesia épica era recitada pelos rapsodos, espécies de *contastorie* que se apresentavam publicamente em ocasiões festivas e transmitiam oralmente composições, próprias ou não. A oralidade da produção épica grega encontra paralelo em muitas outras civilizações - da cultura egípcia, babilônica e india na até as tradições ocidentais do Medievo (anglo-saxônica, germânica, etc).

Nessa perspectiva, o *epos* nasce do desejo de conservar e transmitir o legado de histórias e lendas vivenciadas por nobres personagens, dotados de virtudes excepcionais, capazes de empresas extraordinárias e, pela evocação de um passado heróico, afirmam-se e celebram os valores nos quais se reconhecem uma coletividade, um povo, um grupo social⁹³.

O cânone grego erige-se a partir dos poemas «A Iliada» e «A Odisséia», nos quais Homero recolheu e reelaborou material antecedente, fruto de uma longa memória oral. Subdivididas, cada uma, em 24 cantos, tornaram-se, através dos séculos, os textos-base da literatura grega e são consideradas o ponto de partida não só do gênero épico, mas também de todos os gêneros, seja da poesia, seja da prosa.

As aventuras narradas n«A Iliada» e n«A Odisséia» inscrevem-se no denominado «ciclo troiano»⁹⁴, o complexo de mitos e lendas relacionados à guerra conduzida vitoriosamente pelos gregos contra a cidade de Tróia, na Ásia Menor: o

⁹² Cf. op. cit., pp. 38-9.

⁹³ FELICI, Lucio e ROSSI, Tiziano (1985); in Dizionario della Letteratura, p. 310.

⁹⁴ Consoante Felici e Rossi, embora os poemas pertençam ao ciclo de Tróia, Homero reelaborou episódios independentes do período, como as aventuras dos Argonautas. Cf. op. cit.

primeiro poema narra um episódio do último ano da guerra e, o segundo, uma narrativa de viagem e aventura -, relata o retorno à pátria de Odisseu / Ulisses, na forma latina, um dos heróis gregos que conquistaram Tróia.

A épica heróica, à qual pertencem os dois poemas, possui relações com a tragédia, comungando a matéria mítico-histórica e, em particular, «a imitação de fatos nobres», compostos por personagens de condição social elevada - heróis, reis, grandes homens -, dotados de qualidades físicas e morais excepcionais. Além disso, se aproximam pela grandeza ou excelência adequada à nobreza de argumentos⁹⁵.

Os dois modos distinguem-se, todavia, quanto à medida, mas também em razão do caráter narrativo do epos, ao contrário do caráter dramático da tragédia: naquele as aventuras são narradas, ao passo que nessa, os fatos desenrolam-se em cena, diante dos olhos dos expectadores. Diferem, ainda, na relação entre a aventura e sua imitação: a ação trágica tende a manter-se nos limites de uma jornada, enquanto na epopéia, não há limite de tempo e este, na tragédia, situa-se no presente, porque os eventos são reproduzidos como se ocorressem no momento em que são representados⁹⁶.

Já o tempo da épica identifica-se com o passado imemorial que é reinvocado através da narração. Dessa forma, é um mecanismo do poema heróico a transfiguração mítica do passado, o tempo dos heróis no qual são projetados ideais e valores; a épica tende sempre a uma conotação simbólica e, freqüentemente (como na «Eneida», de Virgílio), assume uma função celebratória de sentido nacionalista e patriótico.

⁹⁵ Cf. ARISTÓTELES (2002); op. cit., p. 42.

⁹⁶ Cf. op. cit., pp. 42-6.

Ao lado do gênero principal do poema heróico, a épica grega apresenta outra vertente cosmogônico-mitológica que encontra sua origem em Hesíodo, o autor do poema em hexâmetros intitulado «Teogonia», no qual o relato abarca um vasto espaço de tempo, delineando a história do mundo do caos primevo à série de gerações sucessivas divinas e heróicas e em cuja tradição inserir-se-á o poeta latino Ovídio, com suas «Metamorfoses». Outra importante obra de Hesíodo é o poema «O trabalho e os dias», o primeiro exemplo de poema didascálico, de caráter expositivo e com características didáticas explícitas⁹⁷.

A épica vinculou-se às letras latinas desde a origem, sobretudo no poema de Lívio Andronico (séc. III a.C.) que elaborou sua versão poética d«A Odisséia», bem como Ennio que também se inscreve nessa tradição mediante a utilização do hexâmetro e do estilo homérico. No entanto, seu poema («Anais») sobre a história de Roma vincula-se às crônicas sacerdotais, tornando-se um verdadeiro epos nacional e condicionando a produção sucessiva⁹⁸.

Na época de Júlio César, o poema lucreciano denota a predileção que vinha se afirmando em Roma e os poetas estabelecem a excelência do magistério poético de Hesíodo, legitimando, assim, não só o filão da poesia de caráter cosmogônico-mitológico (à maneira da «Teogonia»), mas também o da poesia didascálica (como «O trabalho e os dias»).

O poema virgiliano, «Eneida», exibindo sua ascendência grega, reporta-se ao mítico e, conciliando a impostação e organização narrativa d«A Ilíada» e d«A Odisséia», torna-se intérprete dos valores e do espírito de restauração moral do

⁹⁷ FELICI, Lucio e ROSSI, Tiziano (1985); cf. op. cit., p. 311.

⁹⁸ Cf. op. cit., p. 313.

Imperador Augusto e, substituindo o modelo difundido por Ennio, encarna a escrita da identidade romana⁹⁹.

Ao lado da «Eneida» e das «Geórgicas», a obra significativa do período, «Metamorfozes», de Ovídio, associa-se à tradição da épica cosmogônica fundada pela «Teogonia» de Hesíodo. Após esse florescimento, o gênero apresenta esporádicas manifestações e, na Idade Média, a poesia didascálica assume uma forma alegórica desconhecida no mundo clássico, enquanto no Renascimento produz vários poemas de imitação virgiliana. O ideal heróico herdado de gregos e romanos cede lugar a valores e modelos de comportamento constituídos no mundo bárbaro e desenvolvidos na civilização feudal.

Nesse sentido, o modelo homérico do herói é substituído pelo guerreiro ou cavalheiro cristão, e a tradição clássica não se constitui mais o repertório pelo qual a narrativa épica se elabora, ora substituída pelo patrimônio mítico dos germânicos (como o «Canto dos Nibelungos», de autor anônimo, no séc. XIII) e por um complexo de lendas cavalheirescas, nutridas pelo humanismo religioso e virtude cristã e enriquecidas de elementos fantásticos e fabulosos, presentes sobretudo nos poemas dos ciclos carolíngio e bretão («Chanson de Roland», séc. XII) - em que fatos históricos são refigurados fantasticamente e em poemas de temática nacionalista, como o «Poema de Mio Cid» (séc. XII). Na Itália, «Orlando Innamorato» e, depois, «Orlando Furioso», de Ariosto (séc. XVI), assumem motivos de ambos os ciclos, pela fusão de ímpetos guerreiros e paixões amorosas e a presença do fantástico e do maravilhoso¹⁰⁰.

⁹⁹ Cf. op. cit.

¹⁰⁰ Cf. op. cit., pp. 312-3.

No panorama da épica do séc. XVI, «Os Lusíadas» (1572), considerados o maior poema moderno de estilo heróico, transfiguram mitologicamente a empresa colonial, como momento decisivo para a formação e expansão do império português, narrando a primeira expedição de Vasco da Gama às Índias.

Consoante os especialistas em História da Literatura portuguesa, Saraiva e Lopes¹⁰¹, na épica camoniana, as qualidades épicas não apontam diretamente para os heróis, mas se consubstanciam na rivalidade entre os deuses, da qual sobressaem os obstáculos ao empreendimento lusitano. De outra parte, o temperamento de seus personagens está impregnado pelo ideal amoroso petrarquista, um ideal concebido não como característica individual, mas derivado do conjunto - exemplificado nos lamentos do Gigante Adamastor pela realização frustrada de sua paixão por Tétis¹⁰².

O mais significativo da épica camoniana, para os estudiosos lusos, residiria na idéia de pátria como comunidade lingüística e independência do ponto de vista da linhagem, identificada a uma «exaltação dos poderes humanos» e impulsionada pela concepção de mundo humanista, subjacente ao pensamento renascentista¹⁰³.

«Amadis de Gaula» (século XIV)¹⁰⁴ constitui, igualmente, um poema moderno de caráter heróico, alicerçado sobre uma verossimilhança histórica mesclada ao fantástico e ao maravilhoso e «Gerusalemme Liberata», de Torquato Tasso (séc.

¹⁰¹ SARAIVA, Antônio J. & LOPES, Óscar (1986); in História da Literatura Portuguesa, pp. 359-60.

¹⁰² Cf. op. cit., p. 363.

¹⁰³ Cf. op. cit., p. 367.

¹⁰⁴ Segundo a professora Zuleide Duarte, o primeiro exemplar da obra foi encontrado em Saragoça, na Espanha (1508).

XVI), obedecem ao código cavalheiresco da cortesania. Já John Milton, na Inglaterra, mescla às formas clássicas os ideais da tradição cristã, compondo «O Paraíso Perdido», épica de caráter religioso que representa os eventos bíblicos da tentação e da queda. Contudo, ainda que a produção, durante os séculos XVII e XVIII, tenha sido abundante, a épica experimenta um declínio, sancionado definitivamente pelo Romantismo.

Assim, ao considerarmos a descrição épica, n«A república dos sonhos», estamos nos referindo, evidentemente, aos aspectos que lhe emprestam um tom heróico, à épica no sentido alargado do termo, entendida como narração ou representação de acontecimentos relativamente grandiosos e de personagens modelares para uma comunidade ou grupo determinado, submetida, entretanto, à flexibilidade das formas modernas, especialmente a do romance, através do qual configura, «em vez de uma totalidade existente, um aspecto subjetivo desta última», contaminando a «objetividade receptiva exigida pela grande épica»¹⁰⁵.

Em determinadas circunstâncias, parte de uma cultura sobrevive à destruição e ao deslocamento, numa espécie de compensação psicológica da perda da terra natal; «A república dos sonhos» simboliza a identidade cultural de um ponto de vista liminar¹⁰⁶, porque oriunda das vozes de personagens que vivem sob uma condição fronteiriça - a comunidade galega que, antes de migrar para o Brasil e outros territórios, já vivia sob a condição de estrangeira em sua própria terra, em face

¹⁰⁵ LUKÁCS, Georg (2000); in A teoria do romance, pp. 74-5.

¹⁰⁶ Para a teoria pós-colonial, o liminar seria o espaço de representação da diferença e essa condição pode ser observada na experiência do deslocamento cultural. Cf. BHABHA, Homi (1995); in O local da cultura.

da subordinação de sua identidade à denominação de «nacionalidade espanhola».

Além do contexto como campo no qual o autor assume uma posição, Dominique Maingueneau¹⁰⁷ apresenta-nos o conceito de *cenografia*, ou o contexto de enunciação para o qual a obra aponta, isto é, em nível pragmático, um enunciado literário é também constituído pelas condições mediante as quais ele é produzido: «As obras podem basear sua cenografia em cenários de enunciação já validados (inscritos no universo do saber e dos valores do público, mas não-análogo a *valorizados*), quer se trate de outros gêneros literários, quer de outras obras, de situações de comunicação de ordem não literária».

Seguindo a tese sobre *cenografia* apresentada por Maingueneau, portanto, Nélida Piñon inscreve «A república dos sonhos» na tradição da épica ocidental inaugurada por Homero, num espaço intertextual marcado pela necessidade de legitimar sua obra e, ao mesmo tempo, de contrapor-se ao modelo de gênero canônico herdado da Antigüidade greco-latina, na medida em que narra eventos humanizados.

A obra problematiza as circunstâncias históricas e simbólicas da identidade e a noção de uma origem a qual, embora nos abrigue e sustente, só existe enquanto mito / narrativa. Assim, concebendo que a origem vai além do território em que nascemos, a autora, através do gênero épico, exalta a identidade galega, expandindo essa linhagem - que remonta, inclusive, à ancestralidade celta - em direção ao Novo Mundo: «Bem diferente do Brasil, Galicia era uma terra velha. Com um povo cercado de pedras e entidades. As pedras espalhadas por todas as partes. Até mesmo encontravam-se na alma galega. Bastava subir montanha acima para se

¹⁰⁷ MAINGUENEAU, Dominique (2001); cf. op. cit., p. 122-6.

descobrirem vestígios das fortificações romanas e dos altares druídas» (RS, p. 154).

Cumpre-nos ressaltar que, se a busca da origem é uma obsessão que permeia a escrita de seus romances, essa relação com o princípio é um aspecto significativo em seus contos. O relato «Finisterre»¹⁰⁸, por exemplo, evidencia a alegorização celebratória do encontro cultural entre o Velho e o Novo mundos e, de outra parte, «A Sereia Ulisses»¹⁰⁹ convoca o mito cosmogônico da nação ocidental, na Epopéia homérica, para convalidar sua narrativa, desdoblada no foco narrativo da Sereia chamada «Ulisses».

O texto em apreço enriquece a noção de subjetividade através de uma focalização em que vários atos enunciativos - de Madruga, Breta, Venâncio, Eulália, etc, e entremeados por um narrador extradiegético - convivem para compor uma narrativa complexa que subverte a categoria do tempo regular e, dessa problematização, avultam três aspectos dignos de considerar: o primeiro diz respeito à subversão da noção de homogeneidade nacional, instaurando a diferença no âmbito da univocidade e desalojando a idéia de uma origem única, para simbolizar a criação de um país múltiplo e cheio de contradições.

Em segundo, a multiplicidade enunciativa pulveriza da idéia de uma subjetividade una, abrindo-se, num futuro, para a construção de novas, de outras subjetividades e, nessa medida, cumpre-nos relevar o paradoxo resultante do

¹⁰⁸ «Finisterre» narra a viagem empreendida pela protagonista-narradora, símbolo do Novo Mundo que a América representa, em direção à ilha do mesmo nome, localizada na região da Galícia, metáfora do Velho Mundo / Europa e personificada nas figuras de seu padrinho e D. Amparo. Cf. PIÑON, Nélida (1997); in O calor das coisas, pp. 79-91.

¹⁰⁹ Cf. op. cit., pp. 143-155.

entrelaçamento entre o gênero épico e o autobiográfico (que, em princípio, se excluiriam).

O terceiro diz respeito à subversão da linearidade temporal que, somada aos aspectos anteriores, confere ao(à) leitor(a) a tarefa de organizar o caos, de re-escrever a narrativa (à maneira de R. Barthes) a partir de sua própria subjetividade.

A questão da complexidade de eventos, personagens, histórias, planos narrativos, enfim, que nos leva, mais uma vez, à montagem do texto mediante a magnitude que caracteriza a forma romanesca que, como evidenciado por Walter Benjamin, assume um significado antitético ao do *nouveau roman*¹¹⁰: «O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações [...], canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o romance, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico».

Técnica cinematográfica que designa a organização de imagens a partir de vários pontos de vista, a *montagem*, ampliada para a teoria narrativa, identifica-se com o encaixamento de episódios perspectivados por vários narradores, conferindo um dinamismo através dos múltiplos planos enunciativos que interroga as formas canônicas do relato.

Mas, para além de refutar o modelo narrativo consolidado na memória literária, a utilização da técnica de montagem, traz, como observa Jítrik¹¹¹, um autoquestionamento em termos

¹¹⁰ BENJAMIN, Walter (1994); in Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, p. 56.

¹¹¹ JÍTRIK, Noé (1972); in Destruição e Formas nas Narrações, p. 236.

de configuração, desmistificando a noção de autor como «herói do romance burguês» e, em seu lugar, oferece-nos uma narração ao nível intersubjetivo, como experiência compartilhada.

Dessa forma, a pulverização de perspectivas narrativas abre-se para a organização como processo, pela qual o(a) leitor(a) constrói sua inteligibilidade, até porque a montagem, conjunto de «estruturas móveis, alteráveis, substituíveis», contrapõe-se ao enrijecimento da técnica, também pela desestabilização dos gêneros literários. E, nesse prisma, incita à reflexão sobre «aparências e convenções»¹¹².

Ao herói épico, cujo destino está traçado pelos deuses e é modelado, no Ocidente, no mito de Ulisses, a narrativa nelideana oferece-nos uma constelação de heróis e heroínas absolutamente humanos, porque expressam complexidades e idiossincrasias que em nada lembram os aspectos transcendentais da figura homérica.

Além disso, explorando a figura do herói como jogo diferencial - sobrepondo-o ao herói sem mácula, idealizado, da épica clássica -, dramatizando sua vulnerabilidade, para além da refiguração das ações dos personagens, a autora salienta a caracterização heróica de fabuladores de enredos e, nesse sentido, cumpre-nos destacar a inflexão de Madruga, marcada por uma magnitude ao nível de sua destreza verbal: «ele nunca confiou naquele povo, de origem tão heterodoxa. Constituído de espermas variados, com predominância do esperma celta, este último de orientação verbal, o que explicava os galegos perderem-se em lides oratórias, quer nas tribunas, como nas tabernas [...] Fixou-se em nós, como assegurando-nos seu ódio. A mim mais que os outros homens da sala» (RS, P. 167).

¹¹² Cf. op. cit., p. 237.

As histórias desses personagens são motivadas pela viagem de Madruga para o Brasil no início do século XX que, acalentado pela decadência de Sobreira, na Galícia, aventura-se pelo mar para «fazer a América» (RS, p. 87) e aqui busca fincar raízes através da família que constitui e, mediante empreendimento e riqueza, adquirir reconhecimento.

O mar é, aliás, a instância que primordialmente remonta à *viagem* dentro da tradição épica ocidental e do empreendimento ibero-português dos descobrimentos. Elemento heróico por excelência, sua simbologia está associada à da água e do oceano, remontando à origem celta, segundo Chevalier¹¹³: «é por mar que os deuses chegaram à Irlanda e é por mar que se vai para o Outro Mundo». A tradição celta, da qual fazem parte as navegações pelo oceano, desenvolveu práticas de natureza religiosa como cultos e rituais oferecidos a divindades marítimas.

Eulália, ajustando-se ao projeto do marido, objeto de negociação entre ele e seu pai, será sempre a «outra voz»¹¹⁴ da tradição patriarcal que ele representa. Instituindo-se como uma das protagonistas cuja memória suscita outras narrações, a iminência de sua morte inicia a narrativa, sustentando-a até as páginas finais, e esse evento encontra seu contraponto no nascimento, ainda que em projeto, do livro que será levado a efeito por Breta (mesmo que tenha sido objeto do sonho do avô) e, como anota Coelho¹¹⁵, os dois episódios, o fim e o início do romance - ou esses dois relatos - interligam-se através da estrutura que compõe «A república dos sonhos».

¹¹³ CHEVALIER, Jean (1999); in Dicionário de Símbolos, p. 593.

¹¹⁴ PIÑON, Nélida (1999); in The female memory in narrative (conferência on-line; nossa tradução).

¹¹⁵ COELHO, Nelly Novaes (1993); cf. op. cit., p. 279.

Venâncio, embarcado no mesmo navio que Madruga, é banido de sua terra e do convívio familiar, constituindo seus vínculos com a comunidade brasileira pela imaginação delirante, através da qual recompõe os fios da memória dos descobrimentos, no século XIX, como diário de viagem: «26 de julho de 18... [...] Desde a Europa fôramos doutrinados que a chegada à América exigia o coração conspurcado e a sangrar» (RS, p. 390).

A *república* de Nélida, pois, desloca a perspectiva do herói fundador da nação ocidental, simbolizado na figura de Ulisses, para uma focalização encarnada na e pela figura do estrangeiro - condição-limite do ser humano. Se, na tradição ocidental, o estrangeiro foi definido como bárbaro, distante, inferior, o relato inscreve as vozes dos imigrantes galegos e seus descendentes dentro do espaço simbólico da nação, desestabilizando o antagonismo (entre) e alargando os limites impressos no par *nacional x estrangeiro*.

Além disso, a temporalidade que, na épica antiga, tem um caráter heróico, pois que é o substrato do passado glorioso da nação, é desmistificada pela invocação e ressignificação de eventos fundamentais, às vezes tenebrosos da história brasileira, como aqueles ligados à ditadura do Estado Novo, à ditadura militar, à morte de Getúlio Vargas, entre outros.

2.4 A questão do contrato

A autobiografia, forma relativamente recente - só desponta a partir das noções de devir e de individualidade, posteriores ao século XVII - concebida como subcategoria do discurso histórico - porque, teoricamente, trabalha com a verdade -, aparta-se dos gêneros artísticos, conforme G.

Genette¹¹⁶, instituindo-se na confluência dos «traços temáticos (o devir de uma individualidade real), modais (narração autodiegética retrospectiva) e formais (em prosa)».

Contudo, sublinha Genette¹¹⁷, o texto autobiográfico e o texto ficcional obedecem às mesmas normas; a diferença entre eles não está no texto em si, mas no *paratexto*, ou no compromisso que o autor assume perante o leitor em dizer a verdade sobre si mesmo e, nesse sentido, há um investimento afetivo do destinatário em relação aos eventos narrados.

Para Philippe Lejeune¹¹⁸, trata-se de um compromisso real, o de dizer a verdade sobre si, um ato possível de verificação em que há uma convenção social e jurídica - que pode, inclusive, chegar a vias processuais. No texto ficcional, pelo contrário, poderíamos falar de um desinvestimento do(a) leitor(a) em relação ao compromisso da autenticidade, mas a ele(a) também assiste participar do jogo ilusório, embora com suspeita.

Ao aspecto referencial soma-se outro, de natureza relacional, que o diferencia da escrita histórica, porquanto o leitor é colocado em perigo, nos moldes de um reconhecimento solicitado pelo pacto que, ao mesmo tempo, implica uma reciprocidade, mediante a qual este último é levado a pensar em sua vida em moldes análogos. Por isso, diz ele, a autobiografia é contagiosa e muitas pessoas a temem.

Quando se trata daquilo que chamamos de escrita literária, ainda que pareça uma reciprocidade no processo de leitura do texto definido como autobiográfico, essa é encenada num espaço movediço, no qual o reflexo sugere uma duplidade:

¹¹⁶ GENETTE, Gérard (1986); in Introdução ao Arquitexto, pp. 94-5.

¹¹⁷ Cf. op. cit.

¹¹⁸ NORONHA, Jovita Maria G. (s/d); in Entrevista com Philippe Lejeune (versão on-line)

«como duplo, é um *outro* e um *mesmo*», sendo, a um só tempo, «uma identidade confirmada (pelo reconhecimento) e uma identidade roubada, portanto contestada (pela própria imagem)»¹¹⁹.

Brunel¹²⁰ salienta, o *duplo* foi consagrado pela literatura romântica, mas já se evidencia em «O Banquete» platônico, no qual o mito simboliza a perda da unidade original humana, castigo que os deuses infligiram aos seres. A ambigüidade, portanto, traduz a condição humana, sempre em busca da parte que lhe falta.

A concepção do duplo traduz-se, da Antigüidade até o século XVI, pela idéia do homogêneo, denotando a semelhança entre duas pessoas e encarnada na figura do gêmeo do herói; a partir daí, passa a se associar à imagem do heterogêneo, à divisão ou dispersão constitutiva do eu, e Fausto, de Göethe, é a persona que representa a condição humana dilacerada e o mito torna-se metáfora da busca identitária.

Em «Voltar a Palermo», o tema do duplo é oferecido à leitura mediante a tentativa de apreensão de si (num tempo pretérito) através de um «eu» que narra (num tempo presente) e, nessa acepção, a duplicidade autobiográfica consubstancia-se na cisão entre um eu-presente e um eu-passado e são as recordações do primeiro que buscam re-integrar essas duas instâncias.

E se a busca da protagonista sugere uma descontinuidade, no sentido de que o passado não é mais, se perdeu, a narrativa desenrola-se através da fragmentação individual em busca do ser, mediante o percurso de um sujeito feminino no tempo.

¹¹⁹ GENETTE, Gérard (1972); in Figuras, pp. 24-5.

¹²⁰ BRUNEL, Pierre (1998); in Dicionário de Mitos Literários, pp. 261-88.

E, para além da ambigüidade que caracteriza a escrita autobiográfica - na cisão da subjetividade entre protagonista e narradora e no desdobramento entre o discurso memorialista e o confessional -, o texto de Luzilá está atravessado por imagens do duplo, associadas à cisão e busca da identidade: em primeiro lugar, expressas no par narradora / autora; em segundo, na duplicidade mulher / homem, em forma de relacionamento amoroso. Do mesmo modo, a imagem exprime-se pela oposição entre Maria / Mercedes, mulheres que vivenciam ou vivenciaram uma ligação com Nino, assim como no jogo irônico que sobrepõe, ao estabelecido, o não-estabelecido que esta última representa; além disso, presentifica-se no desdobramento geográfico-cultural entre Rio de Janeiro / Buenos Aires, possibilitado pela viagem. E, finalmente, no jogo encenado na escrita literária, na qual o duplo emerge como máscara que o artista assume, desdobrando-se em um outro para disseminar o sonho na realidade.

A essa figura, Souza¹²¹, inclusive, associa a condição americana, sublinhando o fato de que, na literatura das Américas, o híbrido¹²² torna-se recorrente porque impulsionado sob identidades compósitas e, dessa maneira, a palavra autobiográfica reproduz esse postulado, mediante uma narração perpassada pela heterogeneidade cultural, em que se entrelaçam o histórico - dentro do qual o autor se coloca como testemunha de uma época em que viveu - e o ficcional - pela intervenção da imaginação.

¹²¹ SOUZA, Raquel (1999); cf. op. cit., pp. 42-3.

¹²² Segundo Mabel Morañas, a reflexão da cultura latino-americana, hoje, exige a tarefa crítica de desafiar as fronteiras da noção de hibridez, de «fluidez excessivamente culturalista», de forma a superar novas formas de colonização e hegemonia pós-modernas somadas às nunca superadas estratégias exclucentes da Modernidade. Cf. MORAÑAS, Mabel (1998); in El boom del subalterno (versão on-line).

Assim, a obra evidencia que o jogo encenado pelo duplo aponta em três direções: em primeiro lugar, para a definição de uma identidade autoral; em segundo, para a simbolização da identidade sexual; e, finalmente, para a questão da identidade cultural.

Considerando que o gênero ainda desperta, no imaginário do leitor médio, um fascínio que decorre, em grande parte, da capacidade de o autor revelar eventos de natureza pessoal em forma de confidências, conferindo-lhes aspectos de veracidade, a autobiografia, através da estratégia do contrato narrativo, atrai seu interesse utilizando essa estrutura de composição. Contudo, cabe a uma leitura mais acurada transpor essas convenções de superfície, superando essa simplicidade (aparente).

Fundada no contrato / pacto de leitura / referencial, a narrativa autobiográfica relata a vida de um sujeito e, se reputarmos que Luzilá é também uma crítica do texto literário, ela oferece-nos uma obra que fratura esse esquema, com vistas a confundir as certezas e a crença do(a) destinatário(a) de que aquilo que está sendo narrado é verdadeiro, e chama-o/a a participar desse jogo de (falsos) espelhos, apresentando uma série de coincidências que embaralham as referências entre a narradora-protagonista e a autora - o limite é tênue e, por isso, passa quase despercebido.

E, para tal, vai mesclando discursos, como o memorialístico e o confessional, visando ao efeito estético de cooptar o(a) leitor(a) no sentido de legitimar as ações e os eventos ali narrados. Mesmo não havendo uma referência explícita a ele(a) - seria mais indicado, talvez, falar numa leitora, em face do processo de identificação -, cabe-lhe, então, o papel de validar, de justificar a narrativa que está lhe contando.

Analizando a forma autobiográfica em «Memórias do Cárcere», o Prof. Hermenegildo Bastos¹²³ ressalta essas duas categorias, na obra, que se movimentam e se intercalam: a primeira é de natureza memorialística, na perspectiva de que a narração é uma tentativa de recuperar o passado; através das reminiscências, o narrador procura reaver sua vida. A segunda, baseada na representação de experiências vividas, é definida em termos de *confissão*, pela qual justifica e busca *absolvição* para suas ações.

O tom confessional também nos leva, da obra de Luzilá, a um questionamento do estatuto narrativo, elaborado pela proposição de *obra aberta*: por um lado, pelo jogo entre realidade e ficção acionado pelo relato e, por outro, mediante essa ambivalência, a autora submete-se, pela convenção do gênero *testemunho*, à avaliação do(a) leitor(a), mas na pele de um sujeito ficcional - Maria -, ainda mais quando esse juízo parece subverter o sentido mais aparente do romance, que é a história de seu movimento em direção a Nino, num processo cujas regras a escritora conhece, «mas prefere enredar-se nelas»¹²⁴.

No que se refere à sua pertinência aos gêneros, «A república dos sonhos» constitui-se num discurso de fronteira; inscreve-se no âmbito do romance, mas incorpora, em face de sua magnitude, o tom épico, dialogando (com) e atualizando a tradição narrativa, podendo ainda ser classificado como autobiográfico, em razão da série de semelhanças entre as personas narrativas e a vida da própria autora e sua família: sua ascendência galega, a imigração para o Brasil, a importância do avô na vida da escritora, etc.

¹²³ BASTOS, Hemenegildo (1998); in Memórias do cárcere, literatura e testemunho, p. 55.

¹²⁴ ALEGRIA, Fernando (1972); in Antiliteratura, p. 247.

Nesse sentido, o autobiográfico, no texto, assinala a consciência familiar e ancestral - uma consciência que implica uma memória da ascendência, e, ao mesmo tempo, volta-se para a hereditariedade -, na transmissão da tradição galega de avô para neto(a) a cada duas gerações: do avô Xan para Madruga e de Madruga para Breta.

Contudo, se a autobiografia é definida como o relato no qual um sujeito faz uma retrospectiva de sua vida pessoal, amparada no princípio de identidade entre autor, narrador e protagonista, a idéia de uma autobiografia constituída a partir de vários narradores revela-se uma impossibilidade diante do modelo instituído, apontando para a contestação à noção moderna do sujeito autônomo; a presença de um narrador em perspectiva heterodiegética entremeando os relatos de Madruga e sua neta parece radicalizar o conceito mesmo de autobiográfico.

Sendo o contrato narrativo a categoria sobre a qual se alicerçam as autobiografias, Breta, como duplo de Nélida - em razão das similitudes, - o fundamento de referencialidade passa a ser diluído na própria experiência estética, que dramatiza a história do Outro fragmentariamente e cujo processo de leitura deverá recompor: «Sou eu quem nutre profunda nostalgia por uma Galícia que conheci menina, mal sabendo que existia a geografia dos homens e que cada terra - dentro dessa estranha noção de pátria -, levava um nome. Um nome no mapa, um nome na geopolítica, um nome, sobretudo, na alma»¹²⁵, a pátria «da palavra e da emoção», a partir da qual expressa «a vida alimentada com sal e açúcar que equilibram o metabolismo onírico»¹²⁶.

¹²⁵ PIÑON, Nélida (1997); in O pão de cada dia (fragmentos), p. 22.

¹²⁶ FONSECA, Denise (2001); in Letras que alimentam sonhos, sonhos que alimentam repúblicas (entrevista on-line).

Nesse contexto, o paradoxo «épico-autobiográfico» apresentado pela obra questiona a ideia de um relato monolítico de origem, reivindicando o caráter arbitrário e parcial da atividade narrativa, oferecendo-nos, artisticamente, a noção pragmática de *locus enunciativo*. A própria noção de memória é, também, pulverizada pela multiplicação de tramas que constituem o passado da comunidade / nação que narra. Por conseguinte, através de uma focalização heterodoxa e plural, a autora amplia o conceito de autobiográfico, interrogando a noção de subjetividade.

Examinando a relação entre os gêneros do discurso e o contrato tácito entre autor e leitor instituído pela obra, Dominique Maingueneau¹²⁷ distingue uma tipologia para as obras literárias, dentro da qual se inserem, em primeiro lugar, as que se apresentam dentro das fronteiras de um gênero; em segundo, as obras que brincam com as convenções, misturando vários gêneros; e, finalmente, aquelas que, não se filiando a nenhuma forma existente, constituem convencionalidades singulares.

Para o crítico francês, a autenticidade e o valor de uma obra amparam-se menos em sua inscrição em tal ou qual gênero no que nas formas pelas quais a primeira administra suas relações com o segundo, sublinhando o fato de que um autor pode estabelecer, com sua obra, suas próprias convenções, adulterando os gêneros vigentes.

Se todo texto literário é transgressivo, no sentido de, a um só tempo, impor sua palavra e falar, direta ou obliquamente, de seu autor, essa transgressão pode ser dissimulada por seu ajustamento a um gênero reconhecido. E,

¹²⁷ MAINGUENEAU, Dominique (1996); in Pragmática para o discurso literário, pp. 140-3.

dessa maneira, ao transgredir, com sua obra, uma norma discursiva, leva o(a) leitor(a) a subentendê-la, associando sua infração a uma adequação (presumida) ao código.

Manipulando as memórias de Maria, a escritora busca re-inventar uma subjetividade; e re-inventando-se e ressignificando a si mesma, confere à obra um status de veracidade, vigente no contrato subjacente ao gênero. Pelo que as fronteiras entre as concepções vigentes de *autobiografia* e de *ficção* são derrubadas: encenando as coincidências entre Maria e ela mesma, a escritora tece criativamente as experiências que a primeira pode compartilhar com a segunda, pois esse espaço de simulação da verdade e da mentira, do vivido e do imaginado, é peculiar à obra plasmada pelo sonho.

Nesse sentido, a autora constrói um jogo no qual os eventos narrados ganham foros de verdade porque, teoricamente, há uma superposição de identidades – de autora, narradora e protagonista –, pela apresentação de coincidências – o fato de serem, ambas, mulheres maduras, professoras universitárias, de terem vivido em Buenos Aires e, mais ainda, a proximidade com o poético a consciência histórica da condição feminina, etc – que desfamiliarizam as referências entre elas.

E, considerando que, no relato autobiográfico, o pacto entre autor e leitor, conforme referenciado por Lejeune¹²⁸, pressupõe um comprometimento de que os acontecimentos relatados pelo narrador referenciam a realidade, a inflexão confessional dinamiza o lúdico com as semelhanças e promove um estranhamento no(a) leitor(a) desavisado(a), levando(a) a crer que não haveria qualquer mediação entre os eventos narrados por Maria e aqueles vivenciados pela autora,

¹²⁸ LEJEUNE, Philippe (1975); cf. op. cit.

convocando-o(a) a participar desse jogo de esconde-revela e a vivenciar sensações, sentimentos e emoções: «Le gusta el tango, perguntou, e expliquei que não o sabia exatamente, nunca havia pensado na questão, e ele se voltou indignado, como pode alguém ignorar o tango, não amar o tango, e falei que em minhas lembranças adolescentes tango rimava pasión com desesperación, e na adolescência eu nunca desesperara» (VP, p. 15).

Porquanto, o texto em apreço brinca com as concepções de ficção e não-ficção, avaliando justamente a impossibilidade da verdade absoluta, uma vez que aquilo que o ser humano pensa de si mesmo está contaminado pela ilusão e parcialidade, resultando no fato de que toda escrita (e também toda leitura) é autobiográfica, no sentido de que é um desdobramento do sujeito e, mesmo que, no caso especificamente literário, a autobiografia suscite no leitor esse sentimento de autenticidade, ela constitui uma impostura, tornando a veracidade da autobiografia somente uma pretensão. Para Bakhtin, inclusive, autor e personagem são partes distintas do todo artístico - por essa razão eles não podem coincidir totalmente¹²⁹.

Examinando a relação que se estabelece entre experiência vivida e narração nos relatos autobiográficos, o teórico ressalta a visão imperfeita que o primeiro tem de si mesmo enquanto personagem: «a exotopia é algo a conquistar e, na batalha, é mais comum perder a pele do que salvá-la»¹³⁰, pois as indagações sobre as quais se sustentam também diferem, a primeira, «Quem sou eu?», da segunda, «Como me represento a mim mesmo?», duplicando-se no ato de recordar e, ao mesmo tempo, de narrar a si mesmo: «Mas volto àquele primeiro

¹²⁹ BAKHTIN, Mikhail (2000); in Estética da criação verbal, p. 165.

¹³⁰ Cf. op. cit., p. 35.

encontro, quando o viejito, Morales se chamava, se encontrava indisposto e Nino o substituía na tarefa de atender os que necessitavam de um táxi naquele bairro de burgueses, com laranjeiras ao longo das ruas e as calçadas limpíssimas e cuidadas» (VP, p. 28).

Se focalizarmos esse aspecto no âmbito da temporalidade, podemos também assinalar uma dissensão identitária: do ponto de vista das posições de sujeito, há, na autobiografia, uma defasagem entre o eu-narrador e o eu-narrado implicada na distensão do tempo entre essas duas instâncias, ou entre o tempo vivido e o tempo narrado, de maneira que é impossível a superposição entre eles.

A narrativa da escritora pernambucana questiona as fronteiras entre autobiografia e ficção - porquanto «o ficcional se alimenta diretamente do histórico e do factual, e o registro do romance se cruza com a biografia, com o diário e com a autobiografia»¹³¹ -, misturando-os propositadamente, e a experiência real parece se dissolver no âmbito da ficcionalidade, na fronteira entre a autobiografia e o romance, englobando, ainda, outras formas literárias como a narrativa de viagens e a narrativa histórica, e outros discursos, como o epistolar, o musical e o poético, como traduzido nesses versos de Dario presentes no texto: «*Amada, ven. El gran bosque / es nuestro templo; allí ondea / y flota un santo perfume / de amor»*¹³² (VP, p. 139).

Além disso, o romance também apresenta um esquema no qual o inicio e o fim unem-se, através da viagem, em círculo, indicando um novo começo, outras experiências a serem vivenciadas pela personagem-narradora, num esquema que,

¹³¹ REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. (1988); in Dicionário da Narrativa, p. 189.

¹³² Ver DARÍO, Ruben (1988); in Azul (Primaveral).

apontando para o futuro, vincula-se ao horizonte de superação individual e coletiva.

Se refletirmos sobre a ironia nos moldes de Hutcheon¹³³, em seu conceito ampliado, enfim como estratégia derrisiva ao nível de conceitos e valores construídos pela memória literária, podemos ressaltar, sem medo de errar, uma problematização irônica ao nível das formas: «A república dos sonhos» desestabiliza a noção de gêneros literários, sobrepondo-se (a) e, ao mesmo tempo, deslocando as formas autobiográfica e épica; questiona, também, a idéia de subjetividade, pelo entrecruzamento de múltiplas perspectivas de enunciação.

«Voltar a Palermo» questiona os estatutos de verdade e de ficção - que, em princípio, se oporiam -, embaralhando-os propositadamente e tornando-os duplamente incongruentes; inquire, igualmente, a noção de sujeito, mobilizando várias posições subjetivas.

Walter Benjamin¹³⁴ avulta a forma romanesca dentre todas as outras em prosa; o romance distingue-se de todas as formas prosaicas porque não se consubstancia a partir das tradições orais, das quais se origina a epopéia. Se o fundamento da épica é o homem em sua exemplaridade, o manancial romanesco, pelo contrário, aponta para o indivíduo burguês e sua experiência «menor» e, nessa medida, sua escrita dramatiza a existência humana em sua complexidade.

Bakhtin¹³⁵, igualmente, confere à forma romanesca uma operacionalidade que, em face de seu inacabamento, resulta na capacidade de incorporar outras formas artísticas. Consoante

¹³³ HUTCHEON, Linda (2000); in Teoria e política da ironia.

¹³⁴ BENJAMIN, Walter (1994); cf. op. cit., pp. 54-5.

¹³⁵ BAKHTIN, Mikhail (1993); cf. op. cit., pp. 397-400.

o teórico russo, o gênero protagoniza a crise literária da Antigüidade para a Modernidade, promovendo a renovação de todos os outros gêneros; revelando-lhes o convencionalismo das formas e da linguagem, integra-os à sua constituição e reinterpreta-os sob outra configuração. Para ele, ao libertar e renovar sua linguagem, o romance problematiza-os, estabelecendo uma contaminação por esse caráter crítico e autocritico.

Enquanto essas formas modelam-se rigidamente em seu aspecto acabado - como a epopéia, um gênero envelhecido, tal qual a tragédia -, explica-nos ainda o semiótico russo¹³⁶, o romance é o único gênero por se constituir, introduzindo um significado específico, pois que estabelece um contato com o presente ainda não acabado -, contaminando-as por meio de sua transformação e contribuindo para a renovação de todos as outras.

Procedendo à leitura do texto literário mediante a perspectiva narratológica, Gérard Genette¹³⁷ analisa as dissensões entre os traços temporais dos eventos diegéticos (a história) e suas marcas correspondentes no discurso narrativo (a narração), oferecendo-nos as noções de *ordem* - as *anacronias*, na analepsis e na prolepsis -; de *duração* - as *anisocronias*, nas pausas, elipses, etc; e de *freqüência* - singulativa, repetitiva e iterativa -, distinguindo, ainda, as categorias de *voz*, ou a relação do narrador em função de seu estatuto narrativo - *heterodiegética*, *homodiegética* e *autodiegética* - e *ponto de vista / focalização*, na qual afloram as relações que o narrador mantém com o universo diegético e o leitor - *interna, externa, onisciente, fixa ou variável, neutral*, etc.

¹³⁶ Cf. op. cit.

¹³⁷ GENETTE, Gérard (1986); cf. op. cit.

Fazendo um balanço das teorizações vigentes da configuração narrativa na literatura, Paul Ricoeur¹³⁸ debruça-se mais especificamente sobre essas duas últimas categorias, problematizando-as, ressaltando que a configuração do tempo na abordagem semiótica acaba por se constituir um jogo textual fechado e auto-referente.

Nos moldes de sua análise, a resposta à pergunta «de onde se fala?», nos leva à categoria da focalização ou ponto de vista, restrita ao campo da investigação da configuração narrativa, porque decorre do foco do narrador sobre a esfera da experiência do personagem. Já o elemento voz, que dá conta da indagação «quem fala?» na narrativa, pertence ao âmbito da comunicação, na medida em que se dirige a um leitor, situando-se, portanto, na transição entre configuração e refiguração, pois que a leitura indica a interseção entre o mundo do texto e o mundo do leitor.

Nélida confere uma nova ordem à categoria enunciativa do modelo épico instituído na memória ancestral, submetendo-a às condições da alteridade. Reputando que, na épica clássica, os fatos heróicos são narrados em forma de digressão narrativa, na analepse, o texto nelideano projeta-se para um futuro através da escrita épica que salvará a identidade galega do esquecimento - em forma de prolepsé¹³⁹.

Breta, na qual Madruga instiga o culto à imaginação, conhece Sobreira ainda menina, levada pelo avô em uma das viagens através das quais busca recolher «força e origem»¹⁴⁰, a quem cumpre perenizar a memória, invocar os mortos e prestar-lhes culto: «Escolhi Bretta para me acompanhar à Espanha. Ela tinha dez anos e um olhar precocemente

¹³⁸ RICOEUR, Paul (); in Tempo e Narrativa II, p. 163.

¹³⁹ GENETTE, Gérard (1976); cf. op. cit., p. 38.

¹⁴⁰ PIÑON, Nélida (1997); in O calor das coisas, p. 80.

corrompido pela realidade [...] Pretendia rever a Galícia através do primeiro olhar que Breta pousasse naquela terra agreste e verde» (RS, p. 153).

Assim, a voz da personagem-narradora expressa para o leitor a projeção do registro, em forma de livro, da memória de seu avô e de sua comunidade - das lendas e identidade galegas -, simbolizando a condição da escritora - a partir dos relatos dos personagens-narradores -, numa escrita consolidada a partir da transmissão da história do outro, dos outros, e resultará numa «república das letras» (que, no romance, existe enquanto projeto): «Apenas sei que amanhã começarei a escrever a história de Madruga» (RS, p. 748).

A esfera do porvir, associada à dimensão enunciativa latino-americana, porquanto ainda em via de constituição, no imaginário da tradição. A palavra poética, como o material onírico, identifica-se com as possibilidades abertas ao futuro e *Breta*, que carrega no nome a linhagem celta - civilização que legou uma herança narrativa à tradição ibero-portuguesa (e conseqüentemente à brasileira), com o ciclo arthuriano ou bretão -, é a metáfora da escritora que postergará a estirpe galega, num tempo prefigurado do futuro, desdobrado na disseminação, pela obra literária, para as gerações vindouras.

Nos termos de Chevalier¹⁴¹, o círculo apresenta um simbolismo fecundo; identificando-se com a perfeição e a transcendência, aponta para as potencialidades do verbo - o literal, o alegórico e o místico -, o verbo que é a matéria mesma do literário -, conduzindo, ainda, à imagem do ovo, associado à totalidade, mas composto de múltiplas virtualidades¹⁴².

¹⁴¹ Cf. CHEVALIER, Jean (1999); cf. op. cit., pp. 250-4.

¹⁴² Cf. op. cit., pp. 674-5.

O ovo, com sua simbologia cíclica, remete ao *renascimento* - o renascimento como mímese de um gesto primordial, cosmogônico - e, da mesma maneira, à *dualidade* - o dualismo que permeia a configuração dessa imagem -, simultânea à duplicidade que caracteriza o signo identitário e à ambigüidade que atravessa o âmbito da literatura - como representação e como (re)criação do mundo.

A esfera circular evoca, ainda, a imagem da *uróboros*¹⁴³, a serpente que morde o próprio rabo, símbolo de onde tudo provém e para onde tudo retorna, numa regeneração perpétua; como projeção da vida e da morte, cria o tempo e figura o movimento dos astros; confunde-se, pois, com o signo feminino e, associada ao verbo, inscreve-se no reino de Apolo e Dionísio, «divindades da poesia, da música, da medicina e, sobretudo, da adivinhação»¹⁴⁴.

Nessa perspectiva, não seria indevido acentuar, nos romances, a idéia de renovação, de transfiguração identitária pela imaginação literária - o primeiro, numa dimensão individual e coletiva da experiência; e o segundo, vinculado ao campo da subjetividade, não exclui a esfera coletiva, feminina, da identidade.

Não implicando situações concluídas, os textos, pelo contrário, apontam para um inacabamento - em termos de abertura / configuração à leitura e também de projeção futura, denotando a dimensão transformadora da escrita de Nélida Piñon e Luzilá Gonçalves Ferreira - no âmbito literário e no identificatório - exatamente porque faz o instituído transigir com o instituinte.

¹⁴³ Cf. op. cit., p. 816.

¹⁴⁴ Cf. op. cit., p. 819.

2.5 Conclusões

Buscamos considerar, no presente segmento, o aspecto das formas literárias às quais se vinculam os romances «A república dos sonhos» e «Voltar a Palermo», evidenciando as implicações da noção de contrato narrativo na construção da forma autobiográfica, demarcando, ainda, o funcionamento das instâncias narrativas e seus desdobramentos no âmbito da identidade.

Os textos em apreço assomam como obras de caráter marcadamente autobiográfico, mas elaborados a partir da fantasia que constituem o âmbito da escrita poética, renovando a tradição do gênero ao - o primeiro pelo paradoxal entrecruzamento com o gênero épico e, o segundo, mediante a subversão das convenções de referencialidade que ele pressupõe -, assumindo outras formas narrativas - como a narrativa de viagens e a narrativa histórica e problematizando-o através do romanesco como gênero que traz em sua gênese a marca da crise.

No contexto ligado à enunciação do discurso, as obras assumem formas distintas de expressão: o romance nelideano adota uma configuração narrativa heterodoxa e plural, pela qual questiona a idéia de identidade nacional enquanto categoria homogênea e o texto de Luzilá assume uma narração marcada por hiperassertividade subjetiva, mesclando-a com outros discursos, marcas das vozes da outridade.

Não obstante divirjam no que diz respeito às instâncias enunciativas e ao volume de leitura que demandam, os relatos elaboram-se em torno de um macrocosmo narrativo a partir do qual multiplicam-se microrrelatos interligados. Os textos oferecem-nos a ironia como estratégia crítica ao nível das formas: o primeiro questiona os gêneros discursivos /

literários, misturando o autobiográfico e épico; o segundo, os estatutos de veracidade e ficcionalidade. Ambos problematizam a noção de subjetividade: um, entrecruzando vários focos narrativos; o outro, assumindo uma subjetividade móvel.

E, nessa perspectiva, os textos oferecem-nos um questionamento a partir de sua própria estrutura, e a ironia em ambos desdobra-se no nível das convenções e formas relacionadas à esfera literária: o primeiro, pela utilização da técnica de montagem, através da qual a autora desmistifica: as formas tradicionais de relato; a idéia de autor como verdadeiro herói do romance apresentando, em seu lugar, uma narração como experiência intersubjetiva; e, ainda, conferindo ao(à) leitor(a) a capacidade de construir novos modos de organização, desestabiliza a noção de uma identidade fixa e coerente.

No segundo, o autocritico também surge pela proposição autoral de *obra aberta*, pelo embaralhamento da ficção com a realidade trabalhado pela narrativa; e, ao fazê-lo, a norma do testemunhal permite que a escritora submeta-se à apreciação do(a) leitor(a) através da personagem-narradora e, de outra parte, essa avaliação surge de modo sub-reptício, torcendo o sentido mais explícito da narração, a história do relacionamento entre Maria e Nino.

Ambos apresentam uma estrutura circular: no texto da escritora carioca, a morte de Eulália e a gênese do romance ligam-se por meio círculo; no da escritora pernambucana, o início e o final da narrativa, introduzidos pelo signo da viagem, também compõem um esquema circunferencial, remetendo à idéia de renovação, na esfera identitária, e recriação, no âmbito da imaginação literária.

Breta e Maria, configurando-se como enunciadoras do discurso, constituem-se metáforas da escritora, recriando a realidade social dominante a partir da memória como lugar do sonho e da liberdade, com vistas à recriação identitária: a primeira projeta para o futuro a escrita disseminadora da tradição galega, nos moldes da alteridade latino-americana / brasileira constituinte; as memórias da segunda transfiguram as lembranças de um tempo vivido pela autora e a narrativa apresenta um esquema dentro do qual emerge o jogo do esconde-revela.

No próximo segmento, procederemos à reflexão sobre a temática da viagem e seus correspondentes nos relatos em apreço, analisando as ressonâncias dessa vivência no âmbito das identidades, evidenciando o aspecto concernente à construção da subjetividade dos personagens e/ou narradores e às projeções da alteridade.

CAPÍTULO 3: PARTIR É MORRER (UM POUCO); CHEGAR É (RE)INVENTAR-SE (NO CONFRONTO COM O OUTRO)

«Ganhar a vida em país estrangeiro equivalia, no início, a dolorosas amputações. A perda da alma e da língua ao mesmo tempo. Não expressava apenas a descoberta de que o seu mundo, até então conhecido, antagonizava em aberto a tudo que passava a conhecer» NÉLIDA PIÑON^{*}.

«Durante dois anos eu fora uma estrangeira que amara um argentino. Durante dois anos permanecera estrangeira à maioria das coisas que caracterizavam um modo de ser argentino, de viver argentino» LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA^{**}.

3.1 Considerações em torno da *viagem, da migração, do exílio*

A viagem, no âmago da história dos povos de todas as épocas, marcada por encontros e desencontros entre o Mesmo e o Outro, de deslocamentos de espaço e tempo, memórias, culturas, suscita, no campo literário, matéria de escritura e, não por acaso, certos críticos a elegeram, dentro do horizonte contemporâneo, como chave para

* PIÑON, Nélida (1984); in A república dos sonhos, p. 70.

** FERREIRA, Luzilá Gonçalves (2002); in Voltar a Palermo, p. 70.

as investigações do âmbito mais específico da identidade - abrindo-se para as problemáticas sexuais / de gênero, históricas, lingüísticas, de nação / pátria, etc.

As questões ligadas a essa procura são freqüentemente problematizadas no âmbito da literatura latino-americana, sendo própria de nossa constituição a dimensão estrangeira, desde a miragem de viajantes que aqui aportaram em busca da Terra Prometida; parecendo suscitar uma urgência na definição de nossas identidades.

«A república dos sonhos» e «Voltar a Palermo» inscrevem-se nessa tradição, concorrendo para a viagem e a migração. Configurando-se como tópico de convergência entre os dois textos, a temática oferece-se como experiência acionadora do confronto cultural - o primeiro privilegiando a relação Europa-América-Latina e, o segundo, um relacionamento intracontinental consolidado no diálogo Brasil-Argentina.

Propomo-nos a analisar, no presente, o signo da *viagem* e seus desdobramentos nos romances em questão, ressaltando as indagações resultantes dessa experiência nas subjetividades dos personagens, em termos de (re)conhecimento de si e projeção da alteridade.

O empreendimento mostra a negociação identitária entre dois idiomas, dois referentes espaço-temporais, duas culturas e, portanto, ganha sentido a travessia das memórias, o entrecruzamento da escrita e da oralidade e o diálogo entre a ficção e a história, em forma de imagens exibidas no entrelaçamento do tempo da história com o tempo suspenso da memória.

O signo desdobra-se em «uma aventura e uma busca»¹⁴⁵; expressa um desejo de mudança e / ou novas experiências,

¹⁴⁵ CHEVALIER, Jean (1999); cf. op. cit., pp. 951-2.

estando relacionado, portanto, a uma insatisfação que se desdobra em intenção de conhecimento - a busca presente nas viagens de Enéias, de Ulisses, de Dante, e organizada em provas de iniciação que levam ao crescimento espiritual.

Consoante o crítico literário Piero Boitani¹⁴⁶, a viagem confunde-se com um mito - porque o ser humano que vivencia reporta-se a 3.000 anos de cultura - iniciando com a literatura épica, em que o herói busca a verdade e a salvação de si, impulsionando-o a um aperfeiçoamento.

Assim, o tópico da viagem afigura-se recorrentemente desde as obras da Antigüidade e esses itinerários estão atravessados por peripécias heróicas de natureza mítica; motivadas e protegidas pelos deuses, ligam-se aos heróis épicos que celebram o passado glorioso da pátria grega e romana e se difundem às gerações, primeiramente nos relatos orais dos aedos e, depois, são preservados na memória em forma de escrita.

A Ulisses, «ícone da experiência, da ciência e da sabedoria», além de mestre da técnica e da retórica¹⁴⁷, é conferida a posição didática de manifestar os valores da cultura grega e, nessa acepção, a noção da alteridade é constituída sob o prisma da negação, definindo-se como o longínquo, o inferior, e confirmado a superioridade que a caracteriza, ainda que o universo cultural grego narrado por Homero se restrinja ao Mar Egeu.

Os movimentos medievais em direção ao desconhecido assumem uma conotação simbólico-religiosa, impulsionados por campanhas de evangelização e busca de relíquias milagrosas que acabam por organizar muitos dos trajetos percorridos pelos viajantes. Nesse panorama, a viagem confunde-se com a

¹⁴⁶ Cf. BOITANI, Piero (2000); in Il mito del viaggio (texto on-line).

¹⁴⁷ BOITANI, Piero (2005); in A Sombra de Ulisses, XVI.

peregrinação, a partir de itinerários e objetivos sagrados (aos quais, inclusive, subordinam-se as necessidades materiais), visando à obtenção de graças divinas.

E, considerando que, na Idade Média, a identidade exibe a imagem do mundo cristão, o estrangeiro é todo aquele que se negue a professar essa religião – como o judeu, o pagão e o muçulmano – e, por outro lado, a primeira forma de integração está na conversão. Mas, de acordo com Georges Duby¹⁴⁸, foram as invasões estrangeiras na Europa que, de alguma forma, amenizaram as fronteiras entre o europeu e seu Outro, impulsionando a unificação e o desenvolvimento do Continente.

Nesse contexto, Dante Alighieri, com sua «A Divina Comédia» (séc. XIV), encarna o modelo de viajante. E, se o deslocamento no mundo antigo simbolizado por Ulisses implica uma errância compulsiva objetivando um posterior retorno à Ítaca, o movimento medieval representado pelo poeta florentino está vinculado ao autoconhecimento, sem nenhum desejo de voltar à origem.

O poeta elege uma trajetória diversa da de Ulisses, não mais errante; num «caminho cheio de luz, não mais enlouquecido, mas sábio e sublime na visão cristã, ortodoxa e integral das coisas» o texto dantesco consolida-se positivamente no imaginário medieval e, no Renascimento, a metáfora do viajante renasce sob nova roupagem, exibindo, ora, os valores e ideais cavalheirescos¹⁴⁹.

O signo persegue, com «Os Lusíadas», o projeto moderno, civilizador e expansionista do mercantilismo ocidental em direção ao Novo Mundo, na celebração do empreendimento de Vasco da Gama às Índias. À valorosa hipertrofia européia

¹⁴⁸ DUBY, Georges (1999); in Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos, pp. 60-2.

¹⁴⁹ BOITANI, Piero (2005); cf. op. cit., pp. 32-5.

cumpre salvar, impondo uma projeção de si (e consequentemente um apagamento a) o diferente concebido como bárbaro, em cuja retórica o Mesmo nomeia e descreve, apossando-se de seu Outro, como propagado nas crônicas de viagens que compõem a literatura informativa produzida no Brasil - a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, o *Tratado da Terra do Brasil*, de Pero de Magalhães Gândavo, o *Tratado da terra e gente do Brasil*, de Fernão Cardim e outros textos.

Conforme Brunel¹⁵⁰, a utopia moderna - inspirada no esquema mítico da cidade *ideal* contido no texto fundador desse gênero literário, «Utopia» (1516), de Thomas More - expandiu a abertura temporal ao âmbito da espacialidade, redimensionando o modelo eutópico, em *continente*. Elaborando-se a partir de uma descoberta real, o conhecimento do Novo Mundo, a utopia moderna caucionou o simbolismo mítico à Nova Geografia, conferindo-lhe uma dimensão prospectiva, consubstanciada nos relatos de viagens. Nesse sentido, ao gesto utópico da Modernidade, somou-se a concepção judaico-cristã, visto que o empreendimento de Colombo prefigurou-se como redenção e, pela inversão do sentido mítico original, redundou em ideologia.

Ressaltando, com Eric Landowski¹⁵¹, que são os sujeitos que constroem as condições de sua relação consigo mesmos a partir dos modos variáveis de seu aqui-agora - pois não há um espaço-tempo enquanto referente puro -, toda construção identitária passa por um processo de localização do mundo em relação a si como alteridade e como presença; e, de modo inverso, toda viagem enquanto vivência da relação com um espaço-tempo equivale a um processo de construção do eu, estamos utilizando a expressão *literatura de viagens* para

¹⁵⁰ BRUNEL, Pierre (1998); in Dicionário de Mitos Literários, pp. 924-5.

¹⁵¹ LANDOWSKI, Eric (2002); in Presenças do Outro, p. 71.

denominar aqueles textos que encenam essa experiência, real ou metafórica.

O vocábulo pressupõe uma circularidade - ida-percurso-retorno -, podendo se identificar com a *migração* que, em sentido geral, designa passagem de grupos e seres vivos de um lugar a outro - definitivo ou temporário -, ligada aos vôos de aves que cruzam, periodicamente, enormes distâncias e, depois, retornam a seus lugares de origem - Todorov¹⁵² anota, inclusive, que o vôo das aves indica, a viajantes como Colombo, a aproximação da terra.

Quando é impulsionada por motivações político-ideológicas, envolvendo proscrição ou banimento do sujeito de sua terra, a *viagem* pode redundar em *exílio*, já oferecido na Bíblia mediante o relato da peregrinação do povo hebreu pelo deserto. Nessa narrativa, o exílio associa-se à onipotência de Deus, bem como à confiança na divindade traduzida na promessa da Terra Santa. Simboliza, portanto, tanto uma experiência de separação e renúncia à terra natal, como uma superação, um renascimento - sob o domínio do exílio, Maomé rompe com os laços que o prendem à origem, mas também cria o mais importante Estado teocrático moderno¹⁵³.

Na literatura, o termo está configurado em narrativas de migrantes e exilados que relatam sua experiência de estranhamento e melancolia no confronto com o Outro e seus modos de percepção e, assim, essas nos conduzem obviamente ao estrangeiro.

A estrangeiridade é uma condição-limite do indivíduo porque implica sua desestruturação identitária e envolve a dolorosa tarefa de constituir novos modos de inscrição e

¹⁵² TODOROV, Tzvetan (1999); in A conquista da América: a questão do outro, p. 24.

¹⁵³ QUEIROZ, Maria José (1998); in Os males da ausência, pp. 29-31.

pertença a uma nova terra e cuja escrita / enunciação, nos moldes de Edward Said¹⁵⁴, está comprometida com uma angústia e uma melancolia profundas, inacessíveis à maioria das pessoas.

A melancolia que, nos termos de Moacir Scliar¹⁵⁵, o Renascimento nos legou; descrevendo sua trajetória no Ocidente, o escritor gaúcho anota que a projeção européia sobre o Novo Mundo é tributária da bipolaridade que caracterizaria a concepção renascentista, atravessada pelo entusiasmo e melancolia, a partir dos quais os viajantes perceberam as novas terras: por um lado, nas imagens de um topo perigoso, com monstros e canibais e, por outro, nas representações da riqueza, do Eldorado.

Remontando a Eduardo Lourenço¹⁵⁶, o escritor caracteriza a nostalgia como componente fundamental da cultura lusa, a qual empreendeu um projeto modernizador traduzido nos descobrimentos marítimos, sob um paradigma já extinto no Ocidente, e de matiz messiânica - da qual eram depositárias as comunidades judaico-portuguesas e reforçada pela sua expulsão da Espanha, em 1492. Assim, as viagens ibéricas, ainda que apontassem para um futuro, na utopia do Novo Mundo, estavam imbuídas de uma nostalgia do passado¹⁵⁷.

Dessa forma, a melancolia portuguesa traduzida na saudade teria emigrado, juntamente com o messianismo, para o Brasil, depositário das *indesejadas gentes*, da purgação dos pecados do Reino, ligando-se à melancolia indígena, oriunda de

¹⁵⁴ SAID, Edward (2000); in Reflexões sobre o exílio e outros ensaios, pp. 46-7.

¹⁵⁵ SCLIAR, Moacir (2003); in Saturno nos Trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil, p. 135.

¹⁵⁶ Cf. LOURENÇO, Eduardo (1991); in O labirinto da saudade, Camões teria inaugurado, na poesia portuguesa, uma «mitologia da saudade».

¹⁵⁷ SCLIAR, Moacir (2003); cf. op. cit., pp. 146-8.

assassinatos, migrações e despovoamentos de populações autóctones - causados, por seu turno, por problemas epidemiológicos e de nutrição trazidos pelos europeus - e ao banzo africano, expresso na tristeza instaurada com a expatriação e escravização dos negros.

E, considerando que a esse contingente melancólico somaram-se os inúmeros imigrantes que vieram para o país, obrigados, pela falta de dignidade, a fugir de sua terra natal, empreendedores estimulados por uma política de povoamento e com seus sonhos de construir a América, terminaram por constituir a nação como palco de um esquema a partir do qual avulta a ambigüidade encarnada na face duplicada de Jano¹⁵⁸.

Nesse prisma, a melancolia e a mania teriam surgido como resultado das contradições entre os avanços tecnológico-industriais e a situação de pobreza e epidemiologia graves existentes no Brasil - da época e de hoje -, isto é, essa ciclotimia seria fruto das incongruências sócio-históricas que caracterizam a América Latina¹⁵⁹.

Com essa asserção, o autor visa a rechaçar o pensamento de Paulo Prado e outros críticos do país do final do século XIX e início do século XX que, amparados na *Teoria das degenerescências*, de Benedict Morel (1857) - e cuja influência alcançou até setores institucionais / estatais como a Medicina Legal -, concebiam uma tristeza resultante da

¹⁵⁸ Deus grego de dupla face, cuja imagem representa a duplicidade de visão, simultaneamente, para a guerra / destruição e para a paz / construção.

¹⁵⁹ O autor assinala os correspondentes latino-americanos da melancolia brasileira: a fixação pela morte, presente na cultura mexicana e a tristeza criolla expressa, freqüentemente, no gênero platinense denominado *triste*. Cf. op. cit., p. 203.

inferioridade da mistura racial do brasileiro, partindo da noção de que o tamanho do cérebro está associado ao grau de inteligência, através do qual os seres humanos ocupariam posições hierarquicamente distribuídas (homens x mulheres; seres eminentes x seres medíocres; raças superiores x raças inferiores)¹⁶⁰, sendo o *mestiço* mais propenso a esse mal.

Num contexto em que o pensamento político apóia-se na concepção do branqueamento e europeização dos brasileiros - e quando a (pseudo)ciência torna-se ideologia -, Paulo Prado - juntamente com Graça Aranha, Menotti del Picchia, Sílvio Romero e outros nomes ligados ao Movimento de 1922 - utilizase das diferenças entre as colonizações estadunidense e brasileira - uma está marcada por uma ética do trabalho; a outra, pela exploração e, pressupondo que a miscigenação leva ao desequilíbrio e à degeneração, dentro da qual a história brasileira desponta segundo um modelo que não prevê categorias fundamentais como os mecanismos e sistemas de dominação¹⁶¹.

O próprio Sílvio Romero afiliar-se-ia a uma ideologia do pessimismo, segundo a qual o brasileiro seria inferior, notadamente se o modelo de comparação era o europeu de regiões industrializadas e, além disso, os trópicos constituir-se-iam em lugares de doenças - aqui, o ensaísta destaca o surgimento da Medicina Tropical em regiões onde as doenças se propagam (mas não como o estudo das condições causadoras de moléstias).

Scliar, entretanto, quer chamar a atenção para atitudes, comportamentos marcados pela bipolaridade que permearam nossas condições de existência e cujas manifestações e

¹⁶⁰ Cf. Scliar, surge, nessa época, o *movimento alienista* no Brasil. Op. cit., p. 188.

¹⁶¹ Cf. op. cit., pp. 198-9.

respostas mais evidentes são o futebol, o carnaval e o humor, mas também as revoltas de Canudos, do Contestado, da Vacina. Na literatura, aponta personagens notadamente melancólicos, especialmente Policarpo Quaresma (e o próprio Lima Barreto), Simão Bacamarte, Macabéa e Macunaíma.

Nesse sentido, cumpre-nos trazer à cena a figura desse personagem andradiano, pelo que ela representa em termos de reflexão sobre nossa conformação identitária e sua relação com o tópico da viagem, traduzindo-se na crítica de tom parodizante através da qual seu autor dessacraliza a identidade pela desmistificação da idéia de homogeneidade nacional.

A obra, publicada sob a proposta modernista (1928), dialoga e confronta-se com o modelo narrativo canônico relevando, através da rapsódia e do primitivo, os processos que constituem nossa formação. A viagem, afigurando-se nos freqüentes movimentos do protagonista pelo país à procura do *muiraquitã*, contrapõe-se à visão linear e etnocêntrica, consolidada na retórica moderna e, por outro lado, exibe artisticamente a pluralidade e o movimento que caracterizam a identidade.

Nessa perspectiva, os deslocamentos do personagem exibem uma perspectiva identitária não-acabada, mediante os quais *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* confere um alargamento à esfera da identidade, constituindo-a no confronto de vários lugares enunciativos e trajetórias histórico-culturais dos sujeitos.

No panorama atual, a experiência literária emerge como chave para a compreensão do embate entre diferentes culturas, ou «os modos pelos quais as culturas se confrontam e se reconhecem através de suas projeções da alteridade»¹⁶²,

¹⁶² Cf. BHABHA, Homi (1995); cf. op. cit., p. 33.

definindo-se no campo comparativista de tendência imagológica, que investiga «um conjunto de ideias sobre o estrangeiro tomadas num processo de literarização mas também de socialização»¹⁶³.

Defendendo a tese de um comprometimento das formas estético-culturais com a difusão do projeto ultramarino, Edward Said¹⁶⁴ assinala, em «Cultura e Imperialismo», que o empreendimento imperialista ratificou (e foi ratificado) por atitudes, referências e experiências contidas no modelo de narrativa, o romance de viagens – que é, evidentemente, masculino.

O crítico cultural focaliza especialmente a retórica moderna de saber e poder presente no discurso norte-americano do século XX, mas anota que seu resultado mais nocivo reside no fato de esse ter sido utilizado anterior e repetidamente – desde os relatos de aventuras iberoportuguesas de descobrimento até as viagens do período moderno, «por ingleses, franceses, belgas, japoneses, russos e, agora, americanos» – e, através da conjugação de poder e legitimidade, caracterizou a empresa colonialista clássica. A diferença, no colonialismo estadunidense, consiste na ampliação de sentido de sua legitimidade cultural, favorecida pelo aparato de controle e difusão das informações¹⁶⁵.

Sob essa ótica, repousam, nos textos, palavras que exprimem intenções e investimentos artísticos e intelectivos de dominação, portanto comprometidos com o projeto expansionista ultramarino, constituído enquanto conhecimento sobre o Outro que representou um modo de conquista.

¹⁶³ PAGEAUX, Daniel-Henri & MACHADO, Álvaro Manuel (1988); cf. op. cit., p. 60.

¹⁶⁴ SAID, Edward (1995); in Cultura e Imperialismo, p. 12.

¹⁶⁵ Cf. op. cit., p. 18.

Dentro dessa configuração de afirmação racial, moral, sexual, religiosa, etc, as mulheres afiguram-se como instrumentos de troca¹⁶⁶ e a feminização, pela alegoria¹⁶⁷, das zonas conquistadas, nas narrativas de viagens modernas, são a expressão mais evidente. Ora, se o corpo / a mulher estão ligados à natureza e ao empírico, a mente / o homem estão associados à aventura cultural e ao conhecimento - e, consequentemente, ao poder - para a descrição e apropriação dos primeiros.

No entanto, a despeito da ausência das mulheres como enunciadoras sistemáticas de expedições e relatos de viagens, não podemos desconsiderar as histórias femininas associadas a essa experiência - em forma de cartas e diários - portanto, vinculadas, mas distintas, das narrativas inscritas na tradição.

A produção feminina nesse campo, até o séc. XX, é esparsa e, nessa direção, «Itinerário de uma viagem à Alemanha», produzido pela brasileira Nísia Floresta, ultrapassa os códigos prescritos para as mulheres (como viajantes e como escritoras), até porque se trata de uma mulher ilustrada e independente. A obra, escrita em francês (1857), só foi traduzida mais de cem anos depois (1982).

¹⁶⁶ Cf. IRIGARAY, Luce (1998); cf. op. cit., p. 116, as mulheres carecem da substancialidade que o imaginário patriarcal confere aos homens, através do *falo*. Assim, não possuindo nada com o que barganhar com o Outro, são excluídas da vida social (nossa tradução).

¹⁶⁷ A esse respeito, Del Priore notifica que a utilização da alegoria na cartografia moderna indica como a episteme ocidental se percebia em termos das imagens com as quais projetava o Outro. Cf. DEL PRIORE, Mary (1997); in A América no teatro do mundo.

Nos moldes de Araújo¹⁶⁸, as narrativas femininas produzidas até meados do século XX denotam uma relação conflitual com a verdade pela postura ímpar frente à construção do saber e do conhecimento, bem como a interpolação de discursos narrativos e / ou líricos que criam um espaço outro de imaginação, locus da liberdade e do questionamento à norma vigente, indicando uma fratura que atravessa o sujeito feminino no ato de deslocar-se no espaço e no tempo.

Nélida Piñon e Luzilá Gonçalves dialogam com a tradição dos textos de viajantes, mas cujas narrativas distinguem-se do modelo historicamente construído, deslocando-as para um foco enunciativo feminino e esse movimento em direção ao desconhecido confere ao sujeito feminino possibilidades de superação, viabilizando um desdobramento que implica uma trajetória como conhecimento do Outro e, ao mesmo tempo, um mergulho em sua interioridade, demarcando a construção identitária como campo intersubjetivo.

Consoante Zilá Bernd¹⁶⁹, os processos de transculturação¹⁷⁰ acionados pela viagem indicam a situação do sujeito em, pelo menos, dois universos / culturas / línguas / definições de subjetividade, contaminando-os pelas trocas e inconclusão identitária.

¹⁶⁸ ARAÚJO, Nara (2003); in O tempo e o rastro: da viagem e sua imagem, pp. 86-7.

¹⁶⁹ BERND, Zilá (2003); in Os deslocamentos conceituais da transculturação, p. 23.

¹⁷⁰ O vocábulo «transculturação» utilizado, inicialmente, por Fernando Ortiz, foi retomado pelo crítico uruguai Ángel Rama, na década de 1970, para designar os processos fronteiriços de destruição, absorção e reafirmação através dos quais os escritores latino-americanos marcam sua identidade literária em relação à européia, e cujos resultados são heterogêneos e imprevisíveis. Cf. op. cit., pp. 18-23.

Procedendo à confrontação entre os discursos feminino e masculino e sua relação com a alteridade, Irigaray¹⁷¹ aponta que, no contexto discursivo de homens, prepondera a presença de um sujeito (que manipula) sobre um objeto (manipulável), ao passo que o discurso de mulheres privilegia, quase sempre, uma relação entre sujeitos.

Assim, as obras em apreço denotam uma singularidade em relação às narrativas de viajantes, porque abrem uma perspectiva dialógica com a outridade, pela inter-relação de múltiplas vozes narrativas e/ou gêneros do discurso / da literatura, da qual avultam símbolos identitários complexos; são «feministas, mas não exclusivistas», porque refiguram «a diversidade da experiência que subjaz aos discursos totalizantes», para usar as palavras do próprio Said¹⁷², instituindo, no espaço romanesco, o campo *experimental*, para o qual confluem deslocamento, imaginação criadora e consciência social, como contestação às representações canônicas de identidade e diferença.

3.2 Partir é morrer (um pouco)...

Tanto a *viagem* quanto a *migração* podem ser empreendimentos de natureza voluntária, no sentido de resultarem de um desejo, mas essas categorias se distinguem quando os fatores sócio-históricos intervêm na ação de deslocar-se e, nesse aspecto, fica evidente que a segunda traz uma experiência mais próxima da dor, porquanto está associada à vivência do luto, ou o processo de separação em relação à origem.

¹⁷¹ IRIGARAY, Luce (1994); in Essere due, p. 26 (nossa tradução).

¹⁷² SAID, Edward (1995); cf. op. cit., p. 26.

Não obstante a viagem dos personagens nas narrativas-objeto de nossa investigação tenha sido empreendida pelo mesmo desejo de mudança, em «A república dos sonhos» o tópico tem uma conotação mais traumática porque está associada à consecução, na América, de condições que transcendem as vivenciadas na terra de origem, a Galícia, não implicando o caráter de provisoriaidade que o movimento, em «Voltar a Palermo», pressupõe.

Neste romance, a viagem não se confunde com a migração; a volta de Maria a Buenos Aires implica um desdobramento que irá se completar com seu regresso ao país de origem, o Brasil, não acarretando, do ponto de vista do empreendimento, a vivência de ruptura. Além do mais, a personagem dirige-se a um topo que, embora tenha suas especificidades, apresentando diferenças em relação a outros espaços culturais, guarda uma proximidade com sua terra natal.

Foi Freud¹⁷³ quem identificou o luto com o vazio provocado pela perda do objeto, impondo um desinvestimento da libido que resulta numa libertação do ego e posterior reinvestimento libidinal, em outro objeto. A exigência do desinvestimento provoca uma oposição que, de tão intensa, desvia a realidade, num apego ao objeto através de uma psicose alucinatória carregada de desejo. No entanto, é a ordem da realidade que prevalecerá, mesmo que não imediatamente, executando-se lentamente, com gasto de tempo e energia catexial, prolongando-se, nessa fase, a existência do objeto perdido - as lembranças e expectativas através das quais a libido ainda se vincula ao objeto.

Nessa medida, no texto da escritora pernambucana, a primeira viagem de Maria a Buenos Aires é motivada por uma experiência de ruptura; no deslocamento em direção à

¹⁷³ FREUD, Sigmund (1996); in Luto e Melancolia, pp. 249-50.

alteridade portenha após vivenciar a separação de um relacionamento amoroso de dez anos: «Outra vez sozinha e livre sim, mas não imaginava como se faria isto, amava meu marido, prezava sua companhia, jamais desejaria sua morte ou que um motivo qualquer nos separasse. E entretanto...» (VP, p. 35).

A separação, diretamente associada ao processo de desinvestimento, é o primeiro passo para a libertação do eu e o conseqüente re-investimento em outro objeto, a ocorrer no movimento para o Outro, Nino, porém, o encontro é oferecido ao(à) leitor(a) através da rememoração do passado: «Recordo como se o visse agora, quase vinte anos depois, seus olhos que o reflexo dos faróis tornavam luminosos, e o modo como perguntou adonde vamos señora, e eu, muito senhora e triste de o ser, falei que ia ao Colón» (VP, p.14).

De outra parte, no fim do romance, no episódio em que a protagonista-narradora, ainda em Buenos Aires, prepara-se para retornar ao Brasil, seu regresso denota outra ruptura, outro processo de enlutamento: «Havíamos vivido algo lindo e insubstituível. Juntos havíamos caminhado no mais longe de nós mesmos, havíamos crescido. Devo-te alguns dos mais ricos períodos de minha vida, Nino me disse» (VP, p. 214).

Assim, a narrativa de Luzilá oferece-nos uma estrutura na qual o início e o final, vinculados à temática da viagem, se ligam por meio do círculo. Ora, considerando que a estrutura circular remete-nos à imagem de um novo começo, claro, Maria, que havia vivido «uma época esplendorosa» (VP, p. 214), inscreve-se no futuro, abrindo-se a outras experiências, outros amores, outras idas-e-vindas, ressignificadoras de sua existência: «Eu voltava sozinha. Mas voltava mais rica, a alma e o coração carregados de imagens fortes, de lembranças, de experiências inesquecíveis» (VP, p. 215).

Conseqüentemente, a experiência da viagem em «Voltar a Palermo», ainda que tenha sido desencadeada pelo sujeito ficcional masculino, ele se consubstancia, freqüentemente, como uma referência de Maria; relevante é a experiência - o relacionamento amoroso - que ela atualiza pela memória, mediante a qual re-inventa sua subjetividade.

Se o elemento desencadeador da viagem, n«A república dos sonhos» é, igualmente, masculino - Madruga -, podemos ponderar que a iminênciā da morte de Eulália é o sustentáculo da narrativa até o final, completando-se com a projeção da escrita de Breta, não obstante esta constitua-se como a difusão da memória e a concretização do desejo de seu avô.

Para Charles Melman¹⁷⁴, a experiência migratória invoca a problemática paterna. Inscrita na organização simbólica da origem e determinada pela sucessão de gerações, o sujeito carrega consigo sua filiação, confrontando-a com os modos de organização simbólica na cultura adotada.

De sorte que a figura do estrangeiro, por razões históricas e sociais, confunde-se com a do histérico, pois que ele está situado numa comunidade na qual não pode autorizar sua palavra, por isso entrando em conflito de autoridade, de linguagem, de cultura enfim: «Ganhar a vida em país estrangeiro equivalia, no início, a dolorosas amputações. A perda da alma e da língua ao mesmo tempo. Não expressava apenas a descoberta de que o seu mundo, até então conhecido, antagonizava em aberto a tudo que passava a conhecer» (RS, p. 70).

Prete¹⁷⁵, no entanto, salienta que o emigrante que deixa seu lugar de infância abandona três mães: a mãe biológica - o

¹⁷⁴ MELMAN, Charles (1992); in Imigrantes - Incidências Subjetivas das Mudanças de Língua e País, p. 9-10.

¹⁷⁵ PRETE, Antonio (2000); in Nella lingua materna (artigo on-line).

mundo dos afetos -, a mãe-pátria - o universo das tradições - e a mãe-língua - o mundo da estrutura mental. Uma língua não é somente um instrumento de comunicação; é uma gama de sensações que deixa traços profundos no corpo e na mente. Uma língua é sempre associada a pessoas, paisagens, cores, sabores, sons e odores. É a parte sensível de nossa estrutura mental. São nossas primeiras vibrações. Quem vive a infância em um país, transporta-o junto à sua língua por toda a vida: «A memória levava-o diretamente à Galicia, cenário da sua infância. Por onde se movia como um caçador de borboletas. Sem se esquecer porém de recorrer ao avô Xan. Ele era o primeiro a fazê-lo voar, a lhe propor a aventura» (RS, p. 8).

Simbolizar a perda implica lidar com a ausência e as frustrações e, nesse sentido, o processo exige um sacrifício, um desligamento e um pagamento, a dívida quitada, criando a capacidade de simbolizar a separação do objeto, transportando o indizível para o reino das palavras; as palavras que podem relembrar a perda. Assim, a emigração não pressupõe o esquecimento - como declara tio Justo ao entregar a Madruga a passagem comprada para o Brasil - «-A partir de agora, se queres mesmo vencer, estás condenado ao esquecimento. Não existimos mais para você» (RS, p. 77) -; implica, ao contrário, a reconstrução do passado nos termos do presente: uma elaboração da separação e, ao mesmo tempo, uma reatualização de sua terra.

A construção simbólica remonta às origens e reconstitui a história, no retorno do sujeito para onde tudo começou. E, a despeito do pragmatismo para transformar sonho em ação Madruga, assaltado pela «morriña», agita os fantasmas de seus antepassados, sua aldeia, sua terra deslocando-se, pelo exercício da memória, à origem, pátria mitizada, materializada em sua estrangeiridade: «De repente, o ar lhe pareceu faltar. E se transportou para o aconchego da casa.

Urcesina a trazer de cara sisuda o chá para o filho debaixo dos lençóis. A tal lembrança, Madruga sentiu-se em completa solidão» (RS, p. 83).

Reconstituindo as viagens marítimas, Madruga empreende uma viagem mítica, a viagem da descoberta do Outro. Lugar de ambivalência¹⁷⁶, o mar é o signo do transitório e do instável, o espaço em que os navios vêm e vão, como as coisas humanas, oscilando «entre o afastamento e a aproximação, entre a presença e a ausência» e, nessa medida, é «o espelho da dupla tragédia humana, da natureza insolavelmente problemática do mundo e do ser, da transitoriedade e marginalidade da existência»¹⁷⁷.

Dessa forma, o mar traz, por um lado, uma situação positiva, traduzida na possibilidade de renascimento em outro mundo, mas, se considerarmos sua oposição em relação à substancialidade que a «terra» simboliza, o termo aponta para uma ruptura com as origens, por isso topos que presentifica (na lembrança) aquilo que está ausente (a experiência) «O mar é minha memória, Venâncio. Sempre lancei no atlântico as minhas lembranças. Mesmo aquelas de que hoje me envergonho [...] Unicamente o oceano é capaz de nos roubar e igualmente nos devolver a visão descomunal da realidade» (RS, p. 11).

Eulália carrega em sua bagagem familiar o legado de Dom Miguel, um distinto (e falido) remanescente da estirpe local que nutre na filha um profundo respeito pelas lendas galegas: «Só Eulália o comprehendia, porque lhe herdou a melancolia. Os mesmos olhos voltados para o firmamento, conciliando assim o espírito e a matéria, esta sob forma de lendas» (RS, p. 71).

Os laços que consolida com a América através dos filhos demanda uma dívida para com sua pátria - a dívida que todos

¹⁷⁶ CHEVALIER, Jean (1999); cf. op. cit., p. 592.

¹⁷⁷ BOITANI, Piero (2005); cf. op. cit., pp. 120-1.

os sujeitos possuem em relação àqueles que contribuíram para sua vida/formação – que Madruga tenta quitar com um filho escolhido para nascer em Sobreira e, embora não lhe parecessem «claras as razões que o levaram a fazer daquele filho, ainda na barriga de Eulália, um galego» (RS, p.99), «o nascimento de Bento teve o mérito de sarar Madruga e reconstituir os laços com a Galícia. E propiciou-lhe por momentos reviver o mistério do próprio nascimento» (RS, p.104).

O mar torna-se, por outro lado, signo da morte, a morte do filho que representa a religação com sua origem. Bento («o consagrado pelo pai»), o terceiro a nascer depois de Esperança e Miguel, filhos brasileiros do casal, representaria, portanto, o pagamento de sua dívida para com a Galícia que havia abandonado, associadando-se ao simbolismo do sacrifício, através do qual a pátria galega recusa a recomposição dos laços que Madruga cindiu: «De repente, os lábios entreabriram-se num sorriso raivoso, ao pensamento de que agora pertencia definitivamente ao Brasil» (RS, p. 106). A imagem do sacrifício da criança que é jogada ao mar manifesta-se significativamente através do simbolismo da água: conta uma lenda celta que Morain, filho do rei usurpador Cairpe, um monstro que nasce mudo, é jogado ao mar, mas suas águas terminam por desvelar a máscara que cobria seu rosto; é recolhido por servidores e, agora, sob o governo de um sucessor legítimo de seu pai, torna-se um grande juiz¹⁷⁸.

E, nesse contexto, podemos convocar a imagem do patriarca Abraão e a imolação de seu filho, pois o princípio é o mesmo: na memória judaico-cristã, a obediência de Abraão ao Pai salvou Isaac; no romance, a renúncia de Madruga à sua filiação parece ter provocado a morte do filho.

¹⁷⁸ CHEVALIER, Alan (1999); cf. op. cit., p. 593.

Venâncio, todavia, está marcado por uma condição de dupla exterioridade; embarcado no mesmo navio que o amigo, foi banido da terra e do convívio familiar, não constituindo, por outro lado, quaisquer vínculos com a comunidade americana, vivendo na fronteira da realidade do amigo: «Solicitado a falar de um país que conhecia livremente, embora hesitasse em incluir neste conhecimento a paixão de seus habitantes» (RS, p. 141).

Desse modo, exilado duplamente de sua pátria e da experiência brasileira, porque não constitui vínculos com esta, evade-se na imaginação delirante para recompor os fios da memória no século XIX, como diário de viagem: «26 de julho de 18... [...] Desde a Europa fôramos doutrinados que a chegada à América exigia o coração conspurcado e a sangrar» (RS, p. 390).

A viagem de retorno de Madruga à pátria, a despeito da ausência dos pais e avós, já mortos, visa a «recolher força e origem», como enunciado por outra viajante nelideana, a protagonista de «Finisterre». Hospedando-se na casa do sogro, guarda a casa de seus pais intacta, pois ali conserva a memória de sua infância, à qual somente a neta tem acesso, porquanto lhe incumbe de registrar a memória da família: «A antiga sala do avô Xan pareceu-me desgastada e longínqua. Mas sempre familiar. Afinal, eu saíra daquelas paredes. Portanto as palavras de Urcesina, Ceferino, Xan e Teodora ressoavam ainda pelos recônditos escaninhos. Quase ouvia-lhes os murmurários» (RS, p. 328).

Filiado à nova terra, Madruga não abandonou sua linhagem; traz consigo a Galícia, difundindo-a sobre aqueles que o rodeiam, notadamente sobre Breta, na qual instiga o culto à imaginação: «E, sob a pressão da comida e das aventuras, ela abdicou provisoriamente de gestos e palavras trazidos consigo do Brasil. Para incorporar ao inconsciente e aos currais da

fantasia tudo que lhe estava faltando. Ia-se constituindo nela, devagar, uma outra cultura, rica e indissolúvel, capaz de torná-la sensível a dois mundos. Tendo como divisor de água, tão somente o Oceano Atlântico» (RS, p. 155), numa passagem que exprime a coabitação do Velho e do Novo, ou a expansão do aparato simbólico galego no imaginário brasileiro.

Daniel Sibony¹⁷⁹ oferece-nos a noção de *entre-deux* para assinalar a ambigüidade com a qual convive todo sujeito que é dispersado de sua terra. O emigrante, optando por uma nova pátria convive, ao mesmo tempo, com os laços que o prendem à sua origem, assumindo uma posição intervalar, um locus fronteiriço como espaço de existência: «Parecia estar arrastando Espanha às costas, como se fosse uma mochila de couro. Enquanto o Brasil, a despeito de seu conteúdo jovem e falsamente lírico, igualava-se em peso a uma pedra que devesse deslocar sozinho do chão» (RS, p. 181).

3.3 ...Chegar é re-inventar-se (no confronto com o Outro)

A ação migratória, desdobrada na emigração - vinculada à separação em relação ao território de origem e à consequente desestruturação da identidade do sujeito - implica também seu oposto e, ao mesmo tempo, complementar, a imigração, e demanda uma capacidade de adaptação ao desconhecido, no sentido de uma re-estruturação identitária, envolvendo dificuldades que resultam da experiência de ser um estrangeiro e traduzindo-se em sensações de perda e irreabilidade: «quais os motivos que forçavam um homem a

¹⁷⁹ SIBONY, Daniel (1991); in Entre-deux: l'origine en partage, p. 11 (tradução nossa).

abandonar sua aldeia, sob pena de perder a alma. E por que os galegos supunham que a vida, do outro lado do hemisfério, lhes seria facilitada, de pronto transformando as adversidades em benesses» (RS, p. 79).

Já no texto da escritora pernambucana, embora o sentimento de perda e desenraizamento não se evidencie de modo semelhante, certos episódios demandam em Maria uma solidão que permeia seu contato com a cultura portenha mas, também, da natureza de sua atividade: «Ser estrangeiro num país nem sempre é uma carga fácil de carregar, sobretudo se se é um estrangeiro como eu o fui, que se aproxima intimamente de um cidadão desse país, que diariamente e por muitas horas tem ao pé de si uma parte da juventude que escuta e lhe bebe as palavras, e que entretanto se conserva reservado como uma ilha» (VP, p. 70).

A Imagologia, domínio do Comparativismo literário que se vem consolidando desde os anos de 1980 - e tributário da concepção bakhtiniana de dialogismo cultural - ocupa-se do confronto entre as culturas acionado nos textos literários, privilegiando o estudo da viagem (e seus desdobramentos) e vinculada às condições sócio-históricas da(s) cultura(s) que ela representa.

A narrativa de viagem guarda uma afinidade com a viagem da imaginação, a despeito de apresentarem, de certo modo, princípios contrários: o relato de viagens é a passagem do desconhecido ao conhecido, enquanto a viagem imaginativa implica uma problematização de um mundo que se supõe conhecido, confirmado a função de estrangeiro em literatura como indagação de uma cultura; o primeiro é a sucessão de descrições de lugares, impressões e experiências relativamente detalhadas, enquanto a segunda representa um movimento por tradições culturais; um apropria-se de determinado espaço geográfico, ao passo que a outra busca

apreender idéias / palavras; e, finalmente, se o texto de viagens é o testemunho de um certo momento da história cultural, a segunda propõe um itinerário intelectual, um percurso iniciático, pelo conjunto de saberes sobre o qual se constitui¹⁸⁰.

No entanto, Pageaux¹⁸¹ anota, quanto mais literária for a narrativa de viagem, mais suas características se fundem às da viagem imaginária, da narrativa utópica ou viagem romanesca, porque confere ao personagem-viajante um repertório de aventuras e cada paisagem implica seu confronto com um meio ou personagens estrangeiros que incitam à sua formação, moral e textual. De modo que, buscando traduzir a complexidade do texto literário, a Imagologia concebe a viagem como empreendimento cultural, porquanto desdobrado, de um lado, numa experiência particular para o sujeito que a realiza e, de outro, é um testemunho de determinado contexto histórico de uma cultura.

Dentro do esquema metodológico proposto por ele, a imagem - definida como a representação de uma realidade cultural estrangeira, através da qual um sujeito ou grupo, que a elabora e partilha, revela e traduz o espaço ideológico em que se situa - pode ser investigada sob três aspectos: o primeiro diz respeito ao texto como projeto de definição do estrangeiro, através do repertório de palavras que expressam imagens da alteridade, formador de um imaginário social, considerando as diferenças Outro x Mesmo, na forma de iterações caracterizadoras de espaço, de tempo (delimitação cronológica, histórica, atual ou anacrônica) e de personagens, incluídas aí a escolha de nomes e a formação de

¹⁸⁰ PAGEAUX, Daniel-Henri & MACHADO, Álvaro Manuel (1988); cf. op. cit., pp. 47-8.

¹⁸¹ Cf. op. cit., p. 32.

processos de apropriação do estrangeiro - ou tudo o que permita um sistema de comparação entre o Mesmo e o Outro, na passagem do desconhecido ao conhecido (mediante atitudes de *afastamento, exorcização, integração* ou *marginalização* do Outro)¹⁸².

O segundo refere-se à análise do quadro espaço-temporal em articulação com os personagens e com o escritor: os processos de organização do espaço estrangeiro, mediante grupos de oposição (*Norte x Sul, cidade x campo, longínquo x familiar, etc*), no sentido de que um locus estrangeiro associa-se à geografia psíquica (do escritor, dos personagens), aos processos de fixação de lugares, pela valorização de certos espaços (zonas investidas de valor positivo) e desvalorização de outros (espaços com valor negativo).

O terceiro aspecto relaciona-se à caracterização dos personagens, através de elementos que fundamentam a alteridade (da esfera do pulsional; fundindo natureza e cultura), ressaltam um esquema diferencial de constituição do estrangeiro (*selvagem x civilizado; bárbaro x culto; homem x animal; homem x mulher, etc*).

Finalmente, na Literatura Comparada de perspectiva imagológica, estão implicadas as articulações dos elementos resultantes da leitura com o contextual da comunidade percebida e sua significação cultural e histórica: a tradição, ideologia e cultura às quais se filia, o campo sociocultural ao qual se dirige, a representação da alteridade em relação à comunidade que a percebe¹⁸³.

Nesse panorama, os romances-objeto desta investigação dramatizam o relacionamento de configurações culturais heterogêneas - o primeiro privilegiando o relacionamento

¹⁸² Cf. op. cit., pp. 62-8.

¹⁸³ Cf. op. cit., pp. 69-70.

Velho / Novo Mundo (ou Europa / Brasil) traduzido na oposição campo / cidade - relação mediada, inclusive, pela instância mítica do mar - e, o último, uma aproximação intracontinental consolidada no confronto entre Brasil e Argentina, numa perspectiva em que o elemento urbano se evidencia.

De acordo com o Eric Hobsbawm¹⁸⁴, a migração de povos, iniciada a partir da segunda metade do século XIX, desdobrando-se em quase todas as direções (dentro do próprio país; de país para país de um mesmo continente; entre continentes), as quais, até seu último quartel, já havia atingido mais do que nove milhões de pessoas, mas essa cifra era incomparavelmente inferior às movimentações populacionais ocorridas na primeira década do século posterior, que superou a marca de 1-1,4 milhões de migrantes / ano, a grande maioria em direção às Américas. O historiador sublinha que, nessa configuração, distingue-se o caso de bascos e galegos, os quais pertencem a minorias livres que se espalharam pelo mundo ibérico.

A maioria das populações migrantes era composta, evidentemente, de pobres e oriundos do meio rural - os séculos XIX e XX foram «uma gigantesca máquina de desenraizar os homens do campo»¹⁸⁵ - e dirigiam-se às cidades impregnadas

¹⁸⁴ HOBSBAWM, Eric J. (2000); in A era do capital (1848-1875), pp. 271-4.

¹⁸⁵ HOBSBAWM, Eric J. (2000); cf. op. cit., p. 274. A esse respeito, Raymond Williams (1989) investiga, na obra O campo e a cidade na História e na Literatura, as polarizações entre o rural como locus de tradições e harmonia com a natureza e o urbano enquanto espaço de aglomerações e, portanto, de apagamento do indivíduo, ao longo da história e da literatura inglesas, consolidadas com o processo de industrialização e transformação das cidades, no século XIX. Importa-nos destacar, no pensamento de Williams, que o desenvolvimento urbano-

pelo sonho do Eldorado, em razão do processo de industrialização moderna, pois as transformações trazidas pelo desenvolvimento econômico facilitaria os deslocamentos populacionais, pelo barateamento de passagens e simplificação e inovação das comunicações - os imigrantes e a industrialização se alimentaram mutuamente, porquanto a economia do Novo Mundo também se beneficiou do êxodo europeu.

Na análise comparativa dos processos históricos da formação do Brasil e Argentina, Fausto e Devoto¹⁸⁶, ressaltando a confluência do desenvolvimento desses países num eixo temporal destaca, para além de suas disparidades territoriais e dos confrontos existentes, o fato de que esses construíram imagens de si bastante diversas, do ponto de vista de suas elites e, nessa direção, surge a questão dos intercâmbios político e econômico.

De forma que, até décadas recentes, suas histórias estiveram mais ligadas aos centros políticos e econômicos ocidentais do que relacionadas entre si. Não obstante fatores como a procedência distinta de metrópoles coloniais, as diferenças lingüísticas e ações voltadas para o exterior, que constituíram a independência de um em relação ao outro, a dimensão nacional ainda é uma categoria de elucidação de questões nucleares do passado de ambos, erigindo-se sob a égide de um Estado forte e centralizador¹⁸⁷.

industrial e a inferiorização do universo rural são partes do mesmo processo, dentro do qual se consolidou o modelo desenvolvimentista que países adotaram, no sentido de evidenciar a história de subordinação do meio rural à complexidade que permeia a realidade urbana.

¹⁸⁶ FAUSTO, Boris e DEVOTO, Fernando (1994), in Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002).

¹⁸⁷ Cf. op. cit., pp. 20-2.

Uma das confluências entre as nações rio-platense e brasileira estaria associada às formas pelas quais suas elites dirigentes e intelectuais difundiram visões edificantes da história nacional; suscitando, em relação aos imigrantes, imagens de integração e abertura, também reforçaram sentimentos racistas e excludentes, notadamente no que diz respeito a negros e mulatos. No tocante ao inter-relacionamento entre essas idéias, avultam sentimentos de desconfiança e competição em termos de uma *excepcionalidade* com a qual cada uma estaria se desenvolvendo dentro do contexto latino-americano¹⁸⁸.

Nesse aspecto, a imigração nos dois países assumiu um papel significante em suas demandas econômica e sociodemográfica, ainda que num grau dessemelhante: no Brasil, o fenômeno assume proporção de destaque, mas dentro de um panorama em que surgem outros fatores, somando o equivalente a 1.8 milhões de imigrantes; já na Argentina, mobilizou, aproximadamente, 3.8 milhões de pessoas.

De modo que, no ciclo das migrações transoceânicas (no período compreendido entre 1890-1930), a nação platina foi a que mais atraiu imigrantes nas Américas, sendo responsável por 58% de seu crescimento populacional - superando os 15% do Brasil -, que os autores¹⁸⁹ atribuem a questões como melhores oportunidades e condições salariais, bem como ao clima, similar ao europeu e, ainda, ao temor de doenças infecto-contagiosas, sujeição ao trabalho escravo e ao preconceito contra a presença de negros em território brasileiro.

Mesmo que a imigração subsidiada, neste último, tenha assumido um papel mais preponderante - e decrescente (no último decênio do século XIX, constituiu 85% do total de

¹⁸⁸ Cf. op. cit., p. 23.

¹⁸⁹ Cf. op. cit., pp. 173-5.

imigrantes e, no período de 1914-27, somente 40%) -, enquanto no primeiro, os subsídios representariam uma exceção, limitando-se aos anos de 1887-9.

No Brasil, o fenômeno migratório, fruto da crise provocada pela rápida industrialização e, estimulada por uma política de povoamento e imigração, é levado, primeiramente, a ocupar terras do sul do país, mas depois, visando a substituir a mão-de-obra escrava, destina-se às fazendas de café, em São Paulo - e cujos proprietários endinheirados fundaram a Sociedade de Imigração, em 1887. A massa de trabalhadores espanhóis - oriundos do meio rural e, na maioria iletrados - passa a compor um contingente só superado por portugueses e italianos, os primeiros formando, no Rio de Janeiro do início do século XX, um dos grandes pólos da imigração em solo nacional.

Contudo, se o sistema de imigração subsidiada encaminhava os trabalhadores rurais espanhóis de diversas regiões às lavouras cafeeiras paulistas, o mesmo não se deu com os hispânicos da Galícia, os quais, consoante a especialista Elda G. Martínez¹⁹⁰, declinando desse labor, atravessaram o oceano às suas próprias expensas, migrando para o Rio de Janeiro e outros grandes centros urbanos onde, juntamente com os portugueses, exerceram atividades ligadas ao comércio.

3.3.1 Configurações do estrangeiro

Nessa direção, não eram poucos os argumentos de intelectuais desses países contra o fluxo migratório; amparados em teses pseudocientíficas como a do criminologista

¹⁹⁰ MARTÍNEZ, Elda Evangelina González (2000); in O Brasil como país de destino para os imigrantes espanhóis, pp. 250-1.

Enrico Ferri, segundo a qual os indivíduos latinos tendiam a praticar «o homicídio e o infanticídio»¹⁹¹ partindo, portanto, da idéia de uma superioridade branca, as elites brasileiras fomentam um debate sobre as etnias mais atrativas - e as mais indesejáveis - para a imigração: em primeiro lugar, os italianos do Veneto eram preferíveis (em razão da mansidão que os caracterizava) aos meridionais, considerados «de cabeça quente»; em segundo, estavam os espanhóis; e, por último, os portugueses - o caso dos judeus e japoneses era especial e controverso, tendo em vista o fluxo dos primeiros, perseguidos pelos nazistas e a estabilidade da presença de japoneses sobre um fundo de declínio do fenômeno. Na Argentina, as escolhas eram similares, porém com notas dissonantes: a presença maciça de italianos em seu território levou a uma resposta favorável à entrada de espanhóis, mais beneficiados no período do subsídio estatal.

Em ambos, era visível a resistência à inserção dos imigrantes em movimentos sociais e políticos, em especial no que tange ao crescimento dos anarquistas, ainda que esses grupos não tenham se constituído em ameaça à ordem constituída. O fato é que, no Brasil e na Argentina, os protestos contra os estrangeiros, do ponto de vista das classes dirigentes locais, advinham do fato de que sua presença era considerada «caso de polícia» ou «artificial e exótica» porque nada tinha a ver com um contexto propício à mobilidade social¹⁹² que esses países representavam.

Discorrendo sobre o período da formação dos Estados nacionais, Hobsbawm¹⁹³ assinala ainda que o nacionalismo

¹⁹¹ FAUSTO, Boris e DEVOTO, Fernando (1994); cf. op. cit., p. 174.

¹⁹² Cf. op. cit., p. 180.

¹⁹³ Cf. HOBSBAWM, Eric J. (2000); in op. cit., pp. 125-45, os termos *nacionalismo* e *Estado-nação* não se confundem, mas estão absolutamente

compatível com o liberalismo burguês, facilmente manipulável dentro de sua estrutura, acabou por criar um paradoxo, o contra-nacionalismo para os estrangeiros que, a partir daí, seriam obrigados a escolher entre a assimilação e a inferioridade.

Segundo o pensador marxista, os governantes de países americanos como Argentina e Brasil (e também dos Estados Unidos), baseando-se na concepção de que os europeus, quando chegavam ao Novo Continente, abandonariam sua lealdade à origem, não se tornariam nações multinacionais, pelo contrário, absorveram os imigrantes à própria nação, pela imposição de uma língua de instrução, através da qual visavam a apagar a condição de estrangeiro, pela nacionalização¹⁹⁴.

No aspecto ligado às políticas de integração do estrangeiro à sociedade, a nação rio-platense denotaria uma preocupação mais acentuada, resultando no programa fundado na articulação de ações: «a expansão do sistema público de educação, o serviço militar obrigatório e a reforma política», vistas como «fatores de construção da cidadania numa única «raça». Enquanto as medidas nesse sentido foram, no Brasil, localizadas e de eficácia discutível - tomemos a obrigatoriedade do serviço militar para os imigrantes residentes no país, nunca efetivamente cumprida -, acabando por se consubstanciar num processo mais espontâneo¹⁹⁵.

implicados, constituindo, o segundo, o aparato de edificação de um artifício político baseado no primeiro.

¹⁹⁴ Nessa acepção, o caso brasileiro é ilustrativo; sob a tutela de Getúlio Vargas, no período denominado Estado Novo, os imigrantes instruídos em cursos superiores do país eram obrigados a assumir uma nacionalidade brasileira, mediante a negação de sua identidade de origem.

¹⁹⁵ Cf. FAUSTO, Boris e DEVOTO, Fernando (1994); op. cit.

Mesmo assim, ofensivas contra os estrangeiros se fizeram presentes, notadamente no Governo Vargas pós-30: na nacionalização de escolas étnicas e na proibição do uso / ensino da língua alemã - para os autores, medidas justificáveis que visavam a reprimir o crescimento do racismo, da simpatia (à) e formação de um partido nazista¹⁹⁶ e, também, o confisco de bens e perseguição aos italianos (que trajassem roupas pretas) promovidos pela polícia de Filinto Müller, em razão da inserção do país ao Bloco dos Aliados - ações que tiveram seu correspondente em Pernambuco, sob o comando de Vandecock Wanderley. A cor preta indicava sua participação no movimento integralista.

Desse modo, procedendo à descrição das representações do/a/s imigrantes galegos - Madruga, Eulália e Venâncio -, podemos identificar, n«A república dos sonhos», a cultura adotada com o espaço urbano, o Rio de Janeiro do início do século XX cujos símbolos, a despeito de sua posição geográfica em relação à cultura de origem desses personagens, a comunidade campesina de Sobreira, na Europa, se entrelaçam e se alimentam mutuamente.

Nessa configuração, qualquer que seja o enunciador do discurso sobre o qual se organizam os capítulos do romance, as imagens e experiências daqui ganham sentido em contraponto com o alhures onde foram imaginadas estando, pois, intimamente relacionadas às representações da Galícia. Madruga, personagem aventureiro e empreendedor, buscando integração e reconhecimento¹⁹⁷ na comunidade estrangeira,

¹⁹⁶ Cf. op. cit., pp. 182-3.

¹⁹⁷ Na concepção psicanalítica, a adoção da nova filiação, para o emigrado, demanda um reconhecimento, porque há, de um lado, seu pai, a quem o sujeito não pode render homenagem, a não ser fazendo-se reconhecer por aquele na casa de quem vive. Cf. MELMAN, Charles (1992); op. cit., p. 77.

acerca-se da Praça Mauá e o cheiro de alho e azeite já evoca sua aldeia. Com treze anos, poucas moedas emprestadas por tio Justo e um profundo desejo de integrar-se à engrenagem da cidade, tudo o estimula à atividade - o calor, que o desperta, assim como a cama da hospedaria, «pela qual pode sonhar com o Brasil» (RS, p. 87).

Venâncio, a quem Madruga se afeiçoa e cuja natureza introspectiva o leva a protegê-lo desde a estada no navio inglês que os traz ao país, «Sobre ele pairava, quase invisível, um sonho flutuante, sem raízes, de caráter estrangeiro, onde quer que [...] fosse atracar. Mesmo na aldeia onde nasceu ou na cama da própria mãe», onde «seria instado com urgência a agregar-se à realidade» (RS, p. 85).

E, nessa perspectiva, a visão de Madruga, a «América aprontava-se de boca escancarada para devorá-lo» (RS, p. 84). Contudo, Venâncio - oriundo não de uma tradição galega, como Eulália e Madruga, mas espanhola - também estabelece uma analogia entre Brasil e Espanha, «países vorazes e movediços» (RS, p. 181), as imagens do país adotado também se confundem com as de seu país de origem.

Eulália, a quem cumpre habitar o espaço doméstico, dentro do empreendimento patriarcal do marido, as imagens da realidade estrangeira traduzem-se em forma de «verduras e frutas» com as quais «esforçava-se em aprender a lidar [...], uma vez que viera para compor um lar constituído, entre outras coisas, de mesas, cadeiras e as gravuras de Dom Quixote» (RS, p. 120), celebrando, com a figura do personagem de Cervantes, «a capacidade de sonhar do seu povo» (RS, p. 120).

O processo de adaptação de Eulália aos hábitos estrangeiros é, desse modo, marcado um distanciamento, já que os códigos da cultura adotada escapam à sua compreensão: «não

passava de uma estranha naquele país, apesar dos primeiros filhos brasileiros. Muitos dos hábitos e costumes daquele povo escapavam-lhe pelos dedos. O grau de paixão daquela gente quase lhe dificultava a respiração» (RS, p. 56).

Nesse sentido, as palavras configuradoras do espaço estrangeiro, relacionadas ao repertório designador da cultura de origem dos personagens, n«A república dos sonhos», denotam, com respeito à alteridade brasileira, um espaço de trocas e negociação, como integração e afastamento.

Para Chevalier¹⁹⁸, o estrangeiro é, em determinadas culturas, interpretado como um rival, porque, se de um lado, pode ser um mensageiro divino (ao qual se deve honrar), de outro pode constituir-se a encarnação do diabo (ao qual se deve aliar). A xenofobia - «resposta nativa ao influxo de estrangeiros»¹⁹⁹ - que, não obstante a política de imigração, no Brasil (mais significativa) e na Argentina -, mobiliza um sentimento contra o imigrante, considerado um usurpador da terra e das riquezas, enraizado na imagem do colonizador, embora não se constituísse como única reação, já que essa está associada ao trabalho árduo e à ambição de enriquecimento.

Uma representação que, aliás, guarda implicações com as projeções que os brasileiros fazem de si mesmos: a inferioridade e a preguiça - largamente propagadas pelo aparato teórico-crítico da medicina e antropologia positivistas -, conjugadas à sua hospitalidade / cordialidade e tolerância (associadas, por sua vez, a um sentimento, também alardeado por críticos como Paulo Prado). Auto-imagens profundamente enraizadas no imaginário científico e político do final do século XIX e início do século XX, ao qual se

¹⁹⁸ CHEVALIER, Jean (1999); cf. op. cit., p. 404.

¹⁹⁹ Cf. HOBSBAWM, Eric J. (2000); in op. cit., p. 277.

vincula o paradoxo *ideologia do pessimismo x nacionalismo ingênuo*²⁰⁰.

A dimensão estrangeira também se identifica com os modos pelos quais a cultura adotada percebe o migrante / viajante, todavia, essa passagem, n«A república dos sonhos» e em «Voltar a Palermo», demanda um preço associado à complexidade de «filiar-se a duas pátrias», ainda que, neste, a viagem pressuponha um retorno: «à menor dificuldade, posso ir embora» (VP, p. 70).

Nesse ângulo, o romance de Luzilá problematiza, pela voz de Maria, a própria idéia de nação, como artefato construído em torno da figura de Gardel: «Gardel habitava em Nino, como no espírito da maioria dos argentinos, descobri depois. Era mais que uma glória nacional, era a personificação da nostalgia dos homens sós, os desenraizados chegados dos quatro ventos, da terra, os que não reconheciam uma cidade para amar naquelas avenidas desesperadamente simétricas, que não reconheciam uma pátria naquele solo desesperadamente plano, naquela paisagem uniforme, naquela bandeira azul e branca que seus filhos saudariam na escola como o símbolo do que teriam de inventar» (VP, p. 19).

E, nessa linha, o primeiro apresenta-nos a questão sob o prisma do imigrante em busca de aceitação, pelo enriquecimento: «precisou sempre lutar em dobro para ganhar alforria, conquistar a confiança dos senhores legítimos da terra» (RS, p. 70); e pela descendência, através da qual consolida sua ligação ao país «Só um filho assegurava a conquista da língua nacional e o acesso à realidade. A definitiva apropriação do país» (RS, p. 70).

No segundo, os meandros da subjetividade estrangeira exprimem-se através de Maria, constituídos pelo processo de

²⁰⁰ SCLIAR, Moacir (2003); cf. op. cit., p. 204.

percepção da cultura nativa daquela que vem de alhures: «- Brasileña? Respondi a contragosto, [...] naqueles tempos em que a imprensa argentina denunciava com razão a feitura de uma barragem que trazia problemas para os ribeirinhos e camponeses dependentes do curso do rio e que nós, os imperialistas da América Latina, como nos chamavam, utilizávamos como se só a nós pertencesse aquele longo curso d'água atravessando três países. Brasileños go home, líamos então nos muros de Buenos Aires [...]» (VP, p. 28).

Contudo, a integração à comunidade adotada não se dá sem uma demanda de sofrimento, pois não se trata, aqui, de uma força interior para superar sua identidade original e assumir uma nova conformação identitária; a força dos personagens, nas narrativas em questão, consiste na luta contra o esquecimento, na resistência à perda da memória de origem e, especialmente, na visão crítica da diferença entre as duas culturas – aquela, que abandonaram, e essa, que adotaram.

E, na configuração da viagem em que o encontro com o Outro leva o sujeito a dimensionar-se a si próprio, é exatamente o fato de não reconhecer, ou, melhor dizendo, de recalcar a perda de sua terra ancestral, que impede Venâncio de explorar as possibilidades de uma existência plenamente construída, conferindo-lhe um sentimento de desterro permanente.

Em «O homem desenraizado», Tzvetan Todorov²⁰¹ comenta sua situação de imigrante em território francês para conferir uma significação mais positiva à experiência do estrangeiro. Embora o indivíduo que migra nunca se desvincule de certos traços culturais, ele vivencia um processo de perda de sua cultura de origem que é compensada pela aquisição da nova cultura; o migrante vive, a um só tempo, no interior e no exterior de duas culturas, conferindo um desenraizamento que,

²⁰¹ TODOROV, Tzvetan (1999); in O homem desenraizado, pp. 24-6.

se desagradável inicialmente, pode tornar a experiência positiva, pois que investe o sujeito de um duplo estatuto, de participante e observador de duas comunidades.

Essa posição converge para a asserção de Said²⁰², segundo a qual o migrante é a figura política por excelência, pois que vivencia uma duplicidade de «domínios, formas, lares e línguas» acabando por possibilitar um desvio no modo de perceber do sujeito, tangenciando o convencional. O intelectual palestino, ele mesmo um migrante, evidencia que o olhar do estrangeiro está marcado por uma singularidade resultante de sua consciência «contrapontística».

Cardoso²⁰³, discorrendo sobre as significações implicadas nos atos de *ver* e *olhar* procede, no ensaio «O olhar do viajante (do etnólogo)», a uma analogia entre o *sonho* e a *crença* e situa-os na esfera do contínuo - o sujeito que sonha é o princípio que organiza os deslocamentos e condensações da narrativa-sonho, assim como a crença organiza-se sob o princípio da unidade do mundo; um alinha-se ao princípio da tolerância, no ato mesmo de conferir coerência àquilo que é incoerente, integrando elementos díspares em sua unidade, enquanto a outra sustenta-se no pressuposto da intolerância, visto que exclui elementos que não se ajustam a uma totalização precedente.

Se o sonho opera com a transigênciam porque se inscreve nos limites do instituído, promovendo uma abertura de sentido, as instâncias enunciativas encarnadas nos personagens-migrantes / viajantes dos textos em apreço, embaladas pelo desejo e pelo sonho, sobrepõem dois espaços descontínuos, confrontando-se ao imaginário instituído, traduzido no

²⁰² SAID, Edward (1995); cf. op. cit., p. 407.

²⁰³ CARDOSO, Sérgio (1998); in O olhar do viajante (do etnólogo), pp. 350-1.

pensamento nacionalista: «O Brasil mesmo é um país autoritário, sob a aparência amável. Tudo aqui é uma impostura» (RS, p. 149); «E porque por ela alguns podiam salvar a própria pele, a delação se tornara comum, banal, delatavam-se verdades e inverdades, e o que não existia passava por real» (VP, pp. 123).

Em «Voltar a Palermo», as imagens da alteridade caracterizam a configuração do espaço urbano, «símbolo complexo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de experiências humanas»²⁰⁴, notadamente a cidade que guarda uma geografia da memória: «Abri a janela e de súbito Buenos Aires inteira foi minha, sua paisagem cinza e seus cheiros me penetraram, como nos penetram o cheiro da pessoa amada» (VP, p. 13).

Nesse espaço polifônico, ambas, narradora e escritora, parecem questionar a si mesmas, visto que o relato também se confunde com a busca de novos horizontes de superação subjetiva, existencial. E, paralelo ao deslocamento exterior, a protagonista mergulha em uma viagem interior, tecida a partir de fragmentos de histórias, reflexões e autocriticas, mediante as quais ela move-se em direção à sua identidade pessoal (e Luzilá, como duplo de Maria, elabora sua identidade artística através da escrita de um romance), que também representa a assunção e defesa da autonomia das mulheres.

Essas representações, entretanto, não se confrontam às do território de onde provém, o Rio de Janeiro, uma vez que a personagem-narradora não o menciona, restringindo-se, em seu relato, às imagens ligadas à configuração de sua casa, de sua biblioteca em cuja estante encontra o livro de poemas.

²⁰⁴ CALVINO, Italo (1990); in Seis propostas para o próximo milênio (Exatidão), pp. 85-6.

De maneira que o encontro da protagonista com a comunidade estrangeira é pautado pela afetividade; Maria, viajante ilustrada, é uma «viajante-esteta» que, na leitura de Landowski²⁰⁵, designa uma artista do encontro com o outro, descreve os aspectos da cidade que, guardados em sua memória e sensibilidade, busca re-explorar, recriando simbolicamente a memória da comunidade e sua própria experiência: «Corrientes não havia mudado, ou quase, naqueles vinte anos de ausência. Ao longo da rua e de um lado e outro, os mesmos bares, livrarias com alfarrábios, os mesmos restaurantes repletos [...] Subi a calle, buscando lembranças, e entre elas a loja de livros usados onde encontrara os poemas de Rilke» (VP, p. 20).

Nessa acepção, parece-nos que as imagens da cultura adotada construídas por Maria tendem para uma valorização da cultura estrangeira, o espaço urbano portenho, uma zona investida de um grande valor afetivo, justificando-se no fato de que aquele foi o palco da experiência amorosa vivida e, ora, rememorada: «Abri a janela e de súbito Buenos Aires inteira foi minha, sua paisagem cinza e seus cheiros me penetraram, como nos penetram o cheiro da pessoa amada» (VP, p. 13).

Ainda que a viagem de Maria não se configure de forma semelhante à de Madruga / Eulália / Venâncio, a questão da imigração é invocada, no texto, do ponto de vista do pai de Nino, o «velho Morales», através das histórias que ele narra à personagem, dadas ao conhecimento do(a) leitor(a) através de seu discurso. O universo rural é introduzido pela instância da memória / reconto do velho Morales de sua própria migração para a Argentina, levando-nos outra vez ao palco da origem, traduzido na imagem da aldeia: «Falou da

²⁰⁵ LANDOWSKI, Eric (2002); cf. op. cit., p. 79.

aldeia onde nascera, do outro lado do mar, com suas casas brancas edificadas sobre uma terra só pedra, e das cabras que logo cedo se espalhavam sobre aquelas rochas, equilibrando-se acima dos abismos dos caminhos, e das ovelhas que era preciso levar ao alto das colinas, ali onde cresciam uma erva rasteira e arbustos raquíticos» (VP, pp. 43-4).

Sendo, Madruga, aquele que mobiliza, pragmaticamente, uma mudança, transformação, também maneja a arte da fantasia e, nessa medida, refaz o percurso dos primeiros descobridores, vivenciando, pela imaginação, o sentimento de assombro ante o enigma que o Novo representa em oposição ao esvaziamento simbolizado pelo Velho: «Logo os portugueses, a quem a Europa ensinara a descrever dos enigmas, havendo-lhes assegurado o esgotamento dos mistérios e das aventuras. Ali estava, pois, a América, peluda e bárbara, em oposição à Europa, que tinha a alma explicada» (RS, p. 188), demarcando uma reflexão sobre a alteridade em termos de sobreposição entre o Velho e o Novo Mundos.

Do mesmo modo, Maria não carrega uma postura de civilizada que, ao deparar-se com sua outridade, hierarquiza-as. Pelo contrário, apreende o Outro com a parcela de mistério irredutível ao enigma do Mesmo, reconhecendo, nele, sua própria dimensão de interioridade: «Havia ali algo que não conseguia dominar nem explicar sobretudo porque, por outro lado, toda uma tradição de pensamento [...] era traço da cultura e da reputação do país, na América Latina e fora dela (VP, p. 71).

Se reputarmos, de um lado, que a idéia de heterogeneidade está implícita na experiência da viagem, na representação de um espaço cultural compartilhado e, de outro, que a forma como a obra literária aciona a língua participa do sentido

dessa obra²⁰⁶, podemos verificar, no texto de Luzilá, inscrições da língua hispânica (em forma de poemas, de músicas de Gardel, nas vozes de Nino, do velho Morales e de outros interlocutores), presentes no discurso de Maria - «Por la blanda arena que lame el mar ella se ia, e suas pequenas marcas na areia eram apagadas pela água na qual buscava dissolver sua tristeza e ela própria» (VP, p. 17).

No texto nelideano, a pluralidade é encenada no registro de identidades e culturas enquanto variedades dinâmicas e abertas ao diálogo com a(s) alteridade(s) - dentro da qual nos é oferecida a noção de hibridismo cultural²⁰⁷: «Em certas noites do verão carioca, Madruga sonhou com a África, uma das ardentes matrizes do país chamado Brasil. Anos mais tarde, Breta veio-lhe ao encontro insuflando-o a crer que se não fora a presença africana entre nós, seríamos hoje irremediavelmente déspotas e sanguinários. E não contariamo agora com o uso de palavras que realçavam sentimentos novos. Se aos portugueses devíamos o idioma robusto, jamais repartido em quistas pelo território nacional, aos africanos devíamos a docura que se impregnava pelas camadas da língua, a ponto de ensinar-nos entonações verbais oriundas diretamente da alma» (RS, p. 57).

O confronto de imaginários traduzido no jogo identitário configura-se, no romance nelideano, pela desestruturação da temporalidade em sua regularidade, na demarcação de um tempo

²⁰⁶ MAINGUENEAU, Dominique (2001); in O contexto da obra literária, p. 104.

²⁰⁷ O termo «hibridismo» (N. García Canclini) que, aqui, consideramos, corresponde ao de «heterogeneidade» (Cornejo Polar), «crioulidade» (Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant), «transculturação» (Fernando Ortiz) ou, ainda, «antropofagia» (Oswald de Andrade). A esse respeito, ver BERND, Zilá (2003); in Os deslocamentos conceituais da transculturação, pp. 17-25.

outro que se contrapõe à perspectiva temporal da cultura instituída: «Eulália observava a displicênci com que Odete, por exemplo, ia arrancando os dias da folhinha dependurada na parede da cozinha. Um gesto a insinuar um pacto singular com o tempo. Os dias não coincidindo exatamente com o calendário gregoriano» (RS, p. 57).

Nesse panorama, a autora desmobiliza a categoria de centro pela dramatização, em terras brasileiras, do confronto entre categorias de alteridade (os desterrados), invocando-nos a refletir sobre o processo mesmo da construção, tanto da identidade quanto da nação: «Pressenti 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 no processo de evolução daquele país. O Brasil era todos nós. Desgarrados e melancólicos. Seríamos, em conjunto, as falências e as aspirações desta nação» (RS, p. 405).

Se seguimos a orientação de Maingueneau²⁰⁸ é para sublinhar que, ao convocar os outros a dialogar, os personagens-viajantes dos romances em apreço operam um distanciamento estético em relação à própria identidade cultural (que inclui, evidentemente, um distanciamento em relação à sua linguagem) e, consentindo que a alteridade expresse sua subjetividade numa perspectiva de interioridade, eles vivenciam uma experiência traduzida na relação²⁰⁹.

O que nos remete à assertão de Irigaray²¹⁰, para a qual o confronto identidade x alteridade implica, necessariamente, concebê-la como uma corporeidade singular, como mistério que resiste à identidade constituída; abre possibilidades à

²⁰⁸ Cf. op. cit.

²⁰⁹ GLISSANT, Edouard (1981); in O mesmo e o diverso (texto on-line).

²¹⁰ IRIGARAY, Luce (1994); cf. op. cit., p. 126 (nossa tradução).

intersubjetividade, porquanto construída a partir de - e em respeito a - essa interioridade irredutível.

Nesse aspecto, o movimento em direção à alteridade nos textos dinamiza a noção de subjetividade, introduzindo a idéia de inconclusão e heterogeneidade para a esfera identitária e, de outra parte, a viagem designa também o empreendimento literário feminino da experiência à escrita, constituída como trama intersubjetiva da qual fazem parte a linguagem, a poesia, música, cartas, fragmentos de história, de memória, etc, evidenciados no campo da *heteroglossia*, como notificado por Maingueneau. A viagem suscita, ainda, o movimento de leitura pelo espaço romanesco, assim como o empreendimento que enseja a reflexão sobre as problemáticas que a experiência literária sugere.

E, assim, o eixo do relato de viagens, em «Voltar a Palermo», é a experiência existencial do eu feminino e a tentativa de apreendê-la através da palavra literária, em que a escritora, selecionando e organizando a partir de um *eu* que escreve, re-compõe os fragmentos do vivido e do desejado²¹¹.

Já o *leitmotiv* d«A república dos sonhos» é a celebração da tradição familiar, seus protagonistas, através da qual a autora busca captar esse rastro na escrita de uma república que privilegia o sonho mais do que a história, embora esteja entrelaçado com ela, evidenciando o ato mesmo de sua construção como experiência acumulada e compartilhada, pela multiplicação de instâncias narrativas que habitarão a babel-livro de Breta, a partir de uma memória re-composta fragmentária e parcialmente.

E, para além das diferenças que caracterizam esses romances de viagens, ambos se estruturam a partir do desejo / sonho como instância impulsionadora do movimento de sujeitos

²¹¹ ARAÚJO, Nara (2003); cf. op. cit., p. 254.

ficcionais em direção ao desconhecido, com vistas à ressignificação de suas experiências; se, como sublinha Braidotti²¹², o desejo determina o plano ontológico no qual os sujeitos definem a si mesmos, postulando a continuidade dessa instância como transformação entre o Eu e o Outro, entre os sujeitos e a história, a escrita literária inscreve o sonho como desejo no âmbito do presente, o presente contínuo da utopia.

3.4 Conclusões

Neste segmento, investigamos o tópico da viagem nos textos «A república dos sonhos» e «Voltar a Palermo» o qual, acionado pelo sentimento de «desordem» de sujeitos ficcionais, mobiliza-os em direção ao conhecimento, ressaltando, no âmbito da escrita literária, as problematizações identitárias resultantes desse confronto com sua(s) alteridade(s).

Procedendo, primeiramente, à configuração histórica do signo da viagem e seus desdobramentos, a *migração* e o *exílio*, buscamos descrever, a partir de personagens paradigmáticos da história literária, os modos com os quais o viajante constituiu uma imagem para si através de suas configurações simbólicas da alteridade, representada na figura do estrangeiro.

A viagem, no romance nelideano, confunde-se com a *migração*, evidenciada como empreendimento coletivo - dos personagens Madruga, Venâncio e Eulália -, a partir da fantasia de Madruga de «fazer a América», pressupondo a

²¹² BRAIDOTTI, Rosi (1997); in A política da diferença ontológica, p. 142.

reconstrução de suas vidas em outra comunidade, o Brasil. No texto da escritora pernambucana, a ação não se confunde com a migração, já que está implicada com uma previsão de retorno, envolvendo um processo de re-invenção subjetiva pelo encontro com o outro que não caracteriza uma trajetória completa de vida.

No primeiro, a escrita literária dramatiza o deslocamento campo-cidade, ligado às transformações oriundas do processo de crise, demarcando-a como contingência sócio-histórica, mas também como investimento libidinal; o segundo oferece-nos o desdobramento intracontinental na passagem entre duas metrópoles traduzida na recriação de itinerários afetivos de Buenos Aires, pois que ligados à experiência amorosa vivida por Maria.

Pressupondo o confronto entre dois referentes espaço-temporais, a viagem inscreve-se num tempo que pode ser caracterizado como espiralar, dentro do qual desponta a noção de identidade constituída na confluência da memória - a individual e a coletiva, na história - com o sonho, portanto, marcada pela pluralidade, fragmentariedade e inconclusão, resultante da inter-relação de valores e práticas culturais traduzidas em sensações de viver em duas dimensões, uma ligada à comunidade ancestral e outra associada à comunidade adotada, fomentada no ato mesmo de deslocar-se em direção ao Outro, paralelamente à incursão para dentro de si mesmo.

A proposição narrativa, pois, desdobra-se no âmbito relacional, dentro de um esquema paritário que pressupõe, na Outridade, um mistério como interioridade, irredutível à subjetividade do Mesmo.

A passagem do Mesmo ao Outro opera um distanciamento estético em relação à própria cultura, questionando as classificações hierarquizantes de centralidade e

marginalidade ou superior e inferior e, nessa ótica, a pluralidade aponta para a própria condição da escrita feminina (ainda que essa pluralidade não seja exclusiva dos textos produzidos por mulheres), marcada por uma perspectiva intersubjetiva e transigente, porque vinculada ao âmbito da imaginação e do sonho.

O fulcro da viagem, na «A república dos sonhos», é a celebração da memória familiar e ancestral e sua disseminação a partir do registro de Breta que, embora se constitua em diálogo com a história oficial, ultrapassa-a através da fantasia e cuja atividade demarca o ato narrativo como experiência partilhada, compondo-se de fragmentos de outras memórias. Já em «Voltar a Palermo», o fundamento da viagem confunde-se com a experiência subjetiva que a escrita visa a captar através de um relato também fragmentário, no qual a autora re-compõe artisticamente imagens do vivenciado e do ficcionalizado.

Na seção a seguir, visamos a demarcar o confronto entre a escrita da literatura e da história, identificando o passado, a memória coletiva e as histórias plasmadas nas narrativas em questão e acentuando o jogo intertextual possibilitado pela paródia.

CAPÍTULO 4: A FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA OU A APROPRIAÇÃO LITERÁRIA DA MEMÓRIA COLETIVA

«Eu acho que a gente passa a vida na vã tentativa de regressar aos inícios para explicar o que a gente é hoje. Nessa geologia da memória, dessas camadas que se misturam, que se movem de forma inadvertida, você não sabe muito bem quem você é. Eu me vejo – tanto quanto eu posso – como filha das minhas circunstâncias históricas»

NÉLIDA PIÑON^{*}.

«a história da mulher é uma história de apagamento [...] Embora aqui e ali, de repente, mulheres se levantassem, conseguissem se fazer ouvir, quando, através de uma canção de ninar, enquanto teciam, enquanto encomendavam um corpo entre lágrimas – ocupações femininas – pareciam dizer com suas vozes aparentes, uma outra voz subterrânea que afirmava eu falo» LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA^{**}.

^{*} FONSECA, Denise (2000); in Letras que alimentam sonhos, sonhos que alimentam repúblicas (entrevista on-line).

^{**} FERREIRA, Luzilá Gonçalves (2004); in Escrita feminina (versão on-line).

4.1 Fronteiras da escrita: da história, da literatura

Os relatos de viagens têm se constituído fontes das investigações dentro das áreas das Ciências Humanas e Sociais, notadamente no âmbito da Antropologia, da Literatura e da História, pelo que suscitam em termos não só de impactos nos sujeitos que se deslocam, mas também de aspectos ligados à realidade e cultura com as quais eles se confrontam, percebem e enunciam.

Essas percepções, demarcando a relevância da História enquanto campo epistemológico envolvido com a verdade dos fatos, passam a ser concebidas a partir de pressupostos teórico-críticos que privilegiam questões vinculadas ao aparato simbólico com o qual o/a(s) viajante(s) interpreta(m) concepções e práticas culturais diferentes da(s) sua(s).

Nesse sentido, a Literatura desponta como instância privilegiada de conhecimento do passado, oferecendo um aporte metodológico que não desconsidera o substrato histórico-social das culturas; em face de articular experiências humanas, dialoga com todas as áreas de saber, alicerçando-se na confluência de outros campos discursivos / disciplinares.

Por outro lado, a História, ainda que seu domínio seja constituído a partir da experiência, tem sido fortemente contestada no cerne de sua científicidade, no princípio de que os modos de perceber o passado e a realidade estão seriamente comprometidos com os sujeitos que os percebem, mediante representações que constroem e não mais referenciam o contexto empírico.

Dessa forma, a crise da referencialidade tem despertado um interesse crescente no grau de comprometimento daquilo que se convencionou chamar *a escrita da história* e sua relação com a

retomada do passado, na criação literária, no chamado romance histórico contemporâneo. A desconstrução pós-moderna dos paradigmas que constituiu a história cultural, o âmbito histórico que expande seu domínio de investigação do pretérito mediante a inserção do simbólico como sistema de mentalidades e sensibilidades dos sujeitos.

Nesta seção, objetivamos discorrer sobre as inter-relações entre Literatura e História, no contexto da tradição narrativa, dentro da qual relevaremos a produção contemporânea, com vistas a identificar a construção do passado, da memória coletiva e das histórias nacionais a partir dos romances «A república dos sonhos» e «Voltar a Palermo».

Nos termos de Costa Lima²¹³, a separação da história em relação à teologia que corresponde ao surgimento do saber científico - a partir do Renascimento, mas se intensificando no século XVIII -, é simultânea a um novo registro da realidade, na qual a intervenção divina é indireta, e uma nova idéia de pensamento, passando do especulativo ao empírico, levando, do ponto de vista do saber histórico, a uma articulação coerente de ações humanas (em si mesmas, múltiplas e caóticas), temporalizada em processo como narrativa.

No modelo positivista difundido sobretudo a partir do séc. XIX, a História, comprometida com a racionalidade nascente, erige-se a partir de fundamentos de verdade e universalidade, ao passo que a literatura, confinada ao âmbito da ficcionalidade, institui-se através da imaginação. E, nesse contexto, a História expressa a univocidade, enquanto a Literatura, aberta às possibilidades do discurso, passa a

²¹³ COSTA LIMA, Luiz (2006); in História, Ficção, Literatura, pp. 113-5.

questioná-la como um contradiscurso²¹⁴, assinalando a ruptura semântica que o romance enquanto gênero institui e, não por acaso, a paródia é uma de suas constituintes fundamentais, flexibilizando e transfigurando todas as formas canônicas anteriores.

Nessa direção, a história – como série descontínua de atos anônimos de um agente / grupo / sociedade – é anterior e não se confunde com a escrita da história – entendida como disciplina –, que objetifica a realidade, tanto quanto a perspectiva ficcional, ainda que de modos diferenciados: a história vincula-se a um contexto de referência do discurso, portanto analisada exteriormente, ao passo que à literatura privilegia-se a construção verbal, correspondendo, por isso, a uma análise interior – uma distinção que vigora até hoje.

A concepção das disciplinas fundada nessa oposição, ainda consoante Costa Lima²¹⁵, desconsiderou a linguagem como construto cultural e, nessa medida, a pesquisa historiográfica não releva instâncias que contaminam o objeto mesmo de investigação, como a organização dos acontecimentos, ou o papel das instituições e esquemas de análise, etc; do mesmo modo, o princípio que reduz a análise literária à sua imanência, deixa de compreendê-la também como «uma resposta oblíqua do real».

Em artigo acerca das possibilidades do discurso teórico ibero-americano, Hugo Achugar²¹⁶ acentua que a filiação / situação do Outro, o Outro do discurso, a alteridade fundamental para que o Mesmo se organize enquanto sujeito, permite demarcar a posição de quem enuncia, possibilitando a

²¹⁴ BAKHTIN, Mikhail (1993); cf. op. cit., pp. 399-400.

²¹⁵ COSTA LIMA, Luiz (2006); cf. op. cit., pp. 116-9.

²¹⁶ ACHUGAR, Hugo (2004); in Sobre o «balbucio teórico» latino-americano, p. 32.

projeção de memórias, construção de passados ou apagamento de histórias.

Dentro desse panorama, não é demais realçar a proscrição das mulheres: a História, comprometida com a racionalidade positivista, edificou-se sobre o silenciamento da alteridade feminina; as mulheres - circunscritas ao âmbito do privado e do cotidiano - foram excluídas da escrita historiográfica, visto que essa se institui como representação de eventos políticos, em arenas - econômica, social e cultural²¹⁷ - onde elas simplesmente não existem.

Se a História atua em «campos de ação e poder masculinos», por outro lado, o domínio do material (documentos, arquivos, publicações, etc) a partir do qual o relato histórico se constitui também é masculino, tratando-se de um «monopólio do texto e da coisa pública» e, nesse aspecto, seu isolamento é mais intenso, uma vez que, além da escassez de fontes femininas, há «uma mediação perpétua e indiscreta» de suas vozes²¹⁸.

Parece-nos necessário salientar que a obstrução das mulheres da cena histórica (aliás, paralela à sua expulsão da cena filosófica e da cena poética) está associada à ideologia científica que lhes confere um temperamento para naturalizar sua inferiorização; é o que mostram as representações artísticas do período, veiculando «essa imagem reconfortante da mulher sentada, à sua janela ou sob a lâmpada, eterna Penélope, costurando interminavelmente. Rendeira ou remendeira, são os arquétipos femininos»²¹⁹.

²¹⁷ PERROT, Michelle (2006); in Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros, p. 185.

²¹⁸ Cf. op. cit., p. 186.

²¹⁹ Cf. op. cit., p. 187.

A História Cultural colocou em pauta o caráter predominante da escrita sob a qual se fundou a História Tradicional. Enfatizando que «as narrativas históricas contêm um elemento irredutível e inexpugnável de interpretação», Hayden White²²⁰ evidencia que, já no século XIX, quatro grandes teóricos da historiografia, «Hegel, Droysen, Nietzsche e Croce», o haviam percebido. Uma assertiva que parece desconsiderar o ofício do historiador como arauto da verdade e do rigor científico.

O problema, para Peter Burke²²¹, decorre da cisão deflagrada por correntes conflitantes dentro do próprio campo da História: de um lado, estão os historiadores que privilegiam os acontecimentos; do outro, especialistas tradicionais que relevam as estruturas; os primeiros advogam a idéia de que toda história assumiria uma forma narrativa; os segundos declaram que eles não analisam as estruturas políticas, sociais, econômicas, etc, em que os acontecimentos se desenrolam. Todavia, nos últimos anos, historiadores ligados à corrente estruturalista também têm se aproximado da tendência da história cultural.

Posição partilhada por Roger Chartier²²², para quem os historiadores dos anos de 1950-60 criam que o conhecimento histórico se sobreponha à narrativa, associada à ficcionalidade e, nessa acepção, a grande contribuição de Hayden White e Paul Ricoeur foi a de demonstrar que, mormente os pesquisadores da área empregassem dados empíricos, seu desdobramento na escrita implicaria, necessariamente, uma seqüência temporal; a escrita da história, enquanto

²²⁰ WHITE, Hayden (2001); in Trópicos do Discurso, p. 67.

²²¹ BURKE, Peter (1992); in A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa, pp. 328-49.

²²² LUSTOSA, Isabel (2004); in Entrevista com Roger Chartier (on-line).

articulação de acontecimentos, pela utilização da idéia de causalidade, necessita de estruturas semelhantes àquelas utilizadas na ficção e, por isso, não podem prescindir da narração.

O historiador não concorda, porém, com o relativismo radical adotado por alguns críticos pós-modernos, que determinaram não haver diferença entre a história e a literatura, afirmando que a veracidade do conhecimento histórico era semelhante do romance e, no entanto, há outros - entre os quais ele próprio se coloca - que concebem que o discurso histórico possui uma especificidade, pois que é construído a partir de técnicas particulares, seja a seqüência de eventos políticos, seja a descrição de uma prática cultural / social: leitura documental, organização de fontes, manejo de técnicas de análise, utilização de critérios de prova, etc, com vistas ao estabelecimento da verdade entre o relato e o seu objeto - preocupações que não movem os escritores da literatura²²³.

Nessa configuração, o debate atual consubstancia-se em torno da tendência que supõe a expressão do saber historiográfico através do relato, daí a necessidade de reflexão sobre o modo de reconto a adotar, de maneira a preservar o discurso do saber mas, ao mesmo tempo, trazendo uma atratibilidade para o público-leitor - por essa razão, o mercado editorial tem privilegiado certos temas, na moda, em detrimento de outros, de natureza mais difícil -, ainda que nem sempre seja possível, tendo em vista o campo investigativo da pesquisa²²⁴.

De outro modo, a idéia antropológica da dissensão entre presente e passado, ou entre o Eu e o Outro - fundada na

²²³ Cf. op. cit.

²²⁴ Cf. op. cit.

concepção foucaultiana de descontinuidade - trouxe a percepção sobre os limites de técnicas de investigação, supondo uma ética nesse encontro com a alteridade; a despeito das formas de descontinuidade culturais, faz-se necessário um esforço no sentido de compreender o passado e o Outro e, nessa perspectiva, destruir essa circulação da força crítica do saber leva à posição ideológica do relativismo absoluto.

Analizando as diferenças e as semelhanças entre os discursos histórico e literário, Walter Mignolo²²⁵ observa que, ainda que detenhamos um aparato conceitual herdado da tradição ocidental, não devemos perceber a história e a literatura como categorias universais, visto que as maneiras pelas quais as culturas exercitam a necessidade de preservação e transmissão do passado - que, no contexto do Ocidente, atendem pela denominação história - e, do mesmo modo, as formas pelas quais as comunidades projetaram sua energia criadora - associadas tradicionalmente à literatura - estão relacionadas às condições sociais e técnicas empregadas.

Para ele²²⁶, o literário e o histórico assomam como campos de saber que suscitam normas consolidadas no universo específico de cada um, tanto ao nível de enunciação como ao de recepção: «A relação entre o ficcional e a verdade não se estabelece necessariamente pela negativa, mas pela própria natureza das convenções. O enquadramento na convenção de ficcionalidade apresenta as regras do jogo de forma aberta e, portanto, isenta das condições impostas pela convenção de veracidade».

²²⁵ MIGNOLO, Walter (2001); in Lógica das diferenças e política das semelhanças: da Literatura que parece História ou Antropologia e vice-versa, p. 121.

²²⁶ Cf. op. cit., pp. 123-5.

Essas convenções resultam em aspectos definidores / diferenciadores das áreas da literatura e da história, cuja relação demanda uma heterogeneidade, conferindo uma mobilidade maior à literatura: em primeiro lugar, nos níveis cognitivo e pragmático; em segundo, a convenção de ficcionalidade não é uma necessidade no que se refere à literatura, enquanto que a convenção de veracidade adequa-se, necessariamente, à historiografia; e, em terceiro, a utilização da linguagem de conformidade com convenções de ficcionalidade / veracidade suscita um complexo de questões em nível semântico, referencial e ontológico²²⁷.

4.2 Do romance como fundamento ao romance como revisão da história

Nos moldes de Eric Hobsbawm²²⁸, a *nação*, artefato elaborado pela burguesia ascendente, consolidou-se pela ideologia liberal no século XIX, confundindo-se com a idéia de unidade de seu povo, a partir de três princípios: um Estado «de passado recente e razoavelmente durável», uma tradição estabelecida por «um vernáculo administrativo e literário escrito» e, finalmente, «uma provada capacidade para a conquista».

Recorrendo a Benedict Anderson, o historiador²²⁹ detém-se sobre a língua a qual, dentro do projeto da nação, constitui o sentimento de nacionalidade, porquanto cria uma cultura de elite que, identificando-se com determinada área territorial

²²⁷ Cf. op. cit.

²²⁸ HOBSBAWM, Eric J. (1990); in Nações e Nacionalismo desde 1780, p. 49.

²²⁹ Cf. op. cit., pp. 76-7.

e área vernácula própria, projeta-a para a comunidade nacional; sua construção, especialmente quando impressa, eterniza-se no imaginário social; e essa língua de elite acaba por se confundir com a língua real dos Estados modernos, através de instrução pública e mecanismos administrativos - o historiador chama atenção para o surgimento da imprensa.

Uma configuração do nacional que, tutelada por um Estado forte e unitário, transforma as nações latino-americanas no período da Independência, modificando de modo substancial a estrutura econômica e a paisagem das cidades, dentro das quais, como realçou José Luis Romero²³⁰, surgiam associações e projetos visando a difundir as idéias e interesses das elites intelectuais, numa tendência crescente a imitar as formas de vida das grandes cidades europeias.

Nessas sociedades, o jornal desponta como o principal instrumento de circulação e difusão de sua vida pensante, mediante o qual se escreviam «as melhores penas latino-americanas», mas também, era por esse suporte que se propagavam as idéias recebidas, «nas tertúlias, nos cafés, nas praças, nos átrios [...] até transformá-las em patrimônio de todos e difundi-las por todos os setores da sociedade»²³¹. O jornal foi, também, o veículo de disseminação de obras literárias a uma burguesia em ascensão.

A produção literária latino-americana, edificada sobre os auspícios do modelo burguês, contribuiu para consolidar imagens da nação, assumindo a tarefa de «fazer emergir os mitos fundadores» e «recuperar sua memória coletiva»²³², pela

²³⁰ ROMERO, José Luis (2004); in América Latina: as cidades e as idéias, p. 285.

²³¹ Cf. op. cit., p. 281.

²³² BERND, Zilá (1998); in Literatura e identidade nacional, p. 17.

construção de um passado que abarcasse a heterogeneidade de sua sociedade, como o demonstram os textos de autores românticos.

A despeito da circulação limitada e, às vezes, obliterada, a produção literária feminina também difundiu imagens da nação; no Brasil, «A lágrima de um Caeté», poema de Nísia Floresta; «Ursula», romance da maranhense Maria Firmina dos Reis; e «D. Narcisa de Vilar», narrativa de Ana Luísa Azevedo Castro, são as primeiras obras do gênero, todas publicadas no mesmo ano (1859).

O denominado romance histórico, no século XIX, decorre da concepção universalista sob a qual se erigiu a tradição ocidental, quando os europeus buscam legitimar seu presente, no passado, pelo qual as elites dirigentes européias buscaram propagar seu poder, historicizando-o e legitimando-o mediante um espírito de tradição e universalidade identificado com um sentimento de nacionalidade.

O romance histórico, pois, irrompe a partir da revolução burguesa e a formação dos Estados nacionais; despertando o nacionalismo pela exaltação do passado - locus da grandeza da nação -, os escritores alimentam a idéia de identidade nacional e cujo paradigma da utilização da história na literatura, para Lukács²³³, é Walter Scott, inscrevendo-se no modelo narrativo realista pela «épica objetividade» que caracterizaria o estilo.

O romance histórico tradicional como uma das expressões do romance, utilizando a matéria histórica como pano de fundo para o ficcional, ampara-se no pressuposto da verossimilhança: tanto no Romantismo, em que a narrativa evoca eventos distantes da matéria narrada, como na estética

²³³ LUKÁCS, Georg (2000); in A teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.

realista, que exige uma coexistência entre os acontecimentos históricos e o enunciado narrativo.

Analizando os discursos teóricos a partir dos quais se constroem imagens que homogenizam o espaço latino-americano, notadamente o aparato culturalista que proclama a falência da categoria de Estado-nação, Hugo Achugar²³⁴ evidencia a indagação iterativa da identidade proveniente da multiplicidade que constitui o subcontinente, no qual «diferentes sujeitos sociais, étnicos e culturais têm resistido para construir seus respectivos projetos sociais e culturais» e, nessa acepção, o fenômeno da globalização econômica não determinou o óbito dessa categoria.

Dessa forma, encarando o problema sob o prisma da *posicionalidade*, o crítico uruguai sublinha que as formações nacionais latino-americanas, longe de se esgotarem na dimensão econômica, possuem aspectos - uma multiplicidade de memórias e uma variedade de tradições - que são exteriores à memória histórica defendida pela cultura em inglês do *Commonwealth*.

Para o crítico²³⁵, as formulações teóricas que defendem «novas agendas pan-americanistas» estão contaminadas pela reflexão de determinados setores acadêmicos estadunidenses que, visando a obstar o «nossa americanismo» à maneira de Martí e buscando fortalecer os blocos econômicos na Europa e na Ásia, propõem uma integração da região. Por conseguinte, as teorias pós-coloniais não agenciam as identidades latino-americanas, mas objetivam dar conta da diversidade cultural de países como os Estados Unidos, por exemplo.

Seguindo nessa direção, a textualização da memória, na «A república dos sonhos» e em «Voltar a Palermo», segue o

²³⁴ ACHUGAR, Hugo (1997); cf. op. cit., pp. 56-9.

²³⁵ Cf. op. cit., pp. 63-4.

paradigma da nação; os relatos têm como cenário a memória nacional do Brasil e Argentina, ampliando-se para a história de outras nações latino-americanas – no primeiro, em momentos fundamentais da república, no curso de oitenta anos; no segundo, os eventos ligados ao período da ditadura –, abrindo-as a visões marcadas pela indagação sobre os sentidos do que passou para reconstruir os significados do presente.

A literatura contemporânea tem demonstrado uma preocupação efetiva com relação à história, através da qual ela inquire os espaços tradicionalmente obscurantizados a partir de uma perspectiva marginal, indiciando as perversões políticas e culturais de seu discurso e abrindo-se para novas subjetividades não incluídas dentro dos relatos da Historiografia oficial.

A emergência do feminismo como crítica da cultura permitiu que investigações pioneiras mostrassem a presença de sujeitos desdobrados em viajantes e criadores / narradores / produtores de relatos históricos e literários a partir de sua ótica de poder, edificados sobre o fundamento de autoridade; textos que reproduzem simbolicamente o ideário patriarcal, nos quais as mulheres funcionam como alegorias de conquista – como território, natureza ou cultura outra, numa relação do tipo sujeito-objeto, como salientou Irigaray²³⁶.

Mesmo assim, as transformações trazidas pelo pensamento feminista ao nível acadêmico da História, da Lingüística e da Literatura não encetaram mudanças profundas no que tange às experiências reais das mulheres, porquanto o patriarcado enquanto estrutura perpassa todas as culturas, ainda que os níveis de sujeição feminina difiram de uma sociedade para outra, complexificando-se em comunidades como a brasileira,

²³⁶ IRIGARAY, Luce (1994); in Essere due, p. 26.

notadamente em Pernambuco, Estado que detém, hoje, o maior número de assassinatos de mulheres do país.

Hutcheon²³⁷ salienta que, nas narrativas produzidas nas últimas décadas, a história torna-se uma referência externa e, ao mesmo tempo interna: por um lado, o discurso histórico parece dissociado, ontologicamente, do discurso ficcional, como extensão da distinção usual entre o mundo empírico e o mundo fictício; por outro, a história passa a ser um texto, uma construção discursiva à qual a literatura pode se reportar, «de texto a texto», não se tratando mais de um mundo real, mas de textos históricos, documentos, relatos jornalísticos, etc.

Se as duas perspectivas podem operar em confronto, através das quais a obra problematiza a relação entre linguagem e realidade, contradizendo o princípio ingênuo da representação, isso não significa nem «a desvalorização da dimensão referencial da linguagem, como afirmam muitos teóricos do pós-modernismo», nem tampouco «um deleite não problemático na imediação factual, como ocorre na ficção factual ou de informação», mas parece indicar que, se houve eventos e agentes históricos, só podemos reconhecê-los enquanto textos²³⁸.

Consoante a crítica canadense²³⁹, a problematização de valores como verdade, realidade e representação implícita ao âmbito contemporâneo instaurou a possibilidade da contradição e da interpenetração de fronteiras entre os diversos campos de conhecimento, trazendo ao cenário literário o que ela chamou de «metaficção historiográfica», ou o romance que, a um só tempo, apropria-se de acontecimentos e/ou personagens

²³⁷ HUTCHEON, Linda (1991); cf. op. cit., pp. 184-5.

²³⁸ Cf. op. cit., pp. 187-8.

²³⁹ Cf. op. cit.

históricos e é auto-reflexivo, porquanto questiona as fronteiras entre o literário e o não-literário, ou entre a ficção e a história, a partir de suas estratégias de construção / elaboração.

Conforme Figueiredo²⁴⁰, a narrativa histórica produzida na América Latina não se confunde com a metaficação historiográfica: não obstante possuam afinidades, ambas se constituindo enquanto crítica ao projeto moderno e sua natureza excludente e etnocêntrica, isso não aproxima a primeira a uma *crítica pós-moderna*, ainda que inaugure questionamentos reinvocados no cenário atual.

Essa distinção fundar-se-ia no fato de as formações culturais da América Latina oferecerem uma especificidade frente a outras culturas, no sentido de uma coexistência de tempos oriundos de culturas tradicionais (mais ligadas à oralidade) e do tempo do desenvolvimento tecnológico, legado da modernização, subdividindo-se em formas rurais e formas culturais urbanas e na qual ainda se articulariam outras variáveis²⁴¹.

A cultura ibero-americana seria marcada, dessa forma, por uma sintaxe sociocultural particular cujo nexo articular-se-ia numa coexistência de participações culturais distintas sob denominações simbólicas comuns - regionais, nacionais, grupais, etc -, constituindo-se como processos de transculturação tanto com respeito às culturas de origem quanto em relação ao universo simbólico europeu²⁴².

²⁴⁰ FIGUEIREDO, Vera (s/d); in Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o romance histórico, hoje, na América Latina (texto online).

²⁴¹ PIZARRO, Ana (1995); in De ostras y canibales: ensayos sobre la cultura latinoamericana, pp. 195-7.

²⁴² Cf. op. cit.

Nessa medida, o romance histórico latino-americano, para a professora²⁴³, distancia-se da metaficação pós-moderna, principalmente no que concerne a seu aspecto revolucionário, constituindo-se n«o fato de articular-se em diálogo com o projeto utópico de construção de um futuro melhor, ainda que, «cada vez mais, a crença neste futuro seja abalada» e identificando-se com uma literatura de resistência.

Examinando a mobilidade de fronteiras entre as práticas romanesca, historiográfica e antropológica das últimas décadas, Mignolo²⁴⁴ também destaca o político do qual o romance latino-americano se apropria: o romance contemporâneo utiliza os discursos historiográfico e antropológico como estratégia política, instituindo um desafio aos discursos da antropologia e à historiografia, campos de saber que construíram ao longo da história uma imagem do Outro marginalizado.

Promovendo a revisão de conceitos da história de viés tradicional e acentuando a face relegada pelo modelo universalista, o romance histórico contemporâneo produzido no subcontinente propõe-se a uma releitura das verdades alheias, no qual se insurgem formas de resistência ensejadas pelo mítico. Fundindo o real e o ficcional, a dinâmica do mito une-se à literatura e à história para compor sua(s) identidade(s) cultural(is)²⁴⁵.

Concorde Aguiar²⁴⁶, tanto a literatura quanto a história, no Cone Sul, surgem a partir de «uma reflexão que visa fragmentariamente a recapitular uma capacitação mítica no

²⁴³ Cf. op. cit.

²⁴⁴ Cf. op. cit., p. 133.

²⁴⁵ AGUIAR, Flávio W. (2001); in Direções da pesquisa em Literatura e História, p. 216.

²⁴⁶ Cf. op. cit., p. 217.

discurso, que é a de fundar culturas, países, territórios, fundar uma nova história».

De fato, a iteração do mítico na escrita latino-americana está associada a estratégias de superação; em face da oclusão de sua(s) identidade(s) na história, o(a)s escritores(as) da América Latina promovem novas cosmogonias, mediante a instância regeneradora do mito. E, da mesma forma, a esfera do porvir presentifica-se na estrutura / linguagem narrativa, prefigurando, no espaço romanesco, aquilo que ainda não é; a dimensão utópica, pois, inscreve o instituinte no âmbito do instituído.

4.3 A apropriação literária da memória coletiva

Concebendo a literatura como projeto alternativo, Nélida Piñon e Luzilá Gonçalves Ferreira confiam na memória como lugar de criação e do sonho que reconstrói a história: a presença de ambas as autoras na literatura é marcada pelo resgate da memória coletiva, através de relatos que reavaliam o signo referencial da história canônica.

Nos termos de Le Goff²⁴⁷, a memória coletiva não se confunde com a história; a história nasce como mnemotécnica, vindo substituir a memória coletiva - na mitologia e na lenda, o *mnemon*, pessoa instituída pela justiça cujo papel é o de guardar a memória social, acompanha o herói para lembrar-lhe uma ordem divina que, se esquecida, traz a morte.

Nesse panorama, o autor²⁴⁸ assinala que a memória, associada ao mito, é necessariamente deformada e anacrônica,

²⁴⁷ LE GOFF, Jacques (1994); cf. op. cit., p. 437.

²⁴⁸ Cf. op. cit., p. 29.

cabendo à história orientá-la para que se não desvie da verdade. Mesmo assim, a prática histórica, sobretudo a dos últimos decênios, passou a privilegiar a metodologia oral / da memória social e, sem perder sua especificidade, amplia suas possibilidades de produção do conhecimento, modificando imagens do passado.

Nesse ângulo, se o sentido mais flagrante d«A república dos sonhos» é a celebração do sonho e da imaginação que construíram a trajetória da nação - para qual a autora recorre à sua própria história ancestral -, a memória subjetiva, dos agentes ficcionais, é o eixo fundamental mediante o qual a autora compõe um painel do passado coletivo.

De modo análogo, Luzilá focaliza fontes do passado - cartas, jornais, documentos, etc - às quais confronta sua imaginação poética para instaurar, em seus textos, novas possibilidades para os sujeitos femininos; três de seus romances - «Os Rios Turvos», «A Garça Mal Ferida» e «No tempo frágil das horas» -, nutriram-se de vestígios da história de Pernambuco, a partir de pesquisas realizadas no Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano - cuja presidência ocupou, no período de 2004 a 2006.

Em «Voltar a Palermo», os ecos da história ressoam na memória feminina, para refletir sobre o passado com vistas a ressignificá-lo e ressignificar sua vida. Porquanto Maria, ao descortinar para o(a) leitor(a) a história de seu relacionamento com Nino, desvela-lhe enredos do passado nacional ibero-americano, especialmente os ligados aos tempos de exceção, na ditadura.

Nos moldes de Hutcheon²⁴⁹, a arte produzida no âmbito do contemporâneo desenrola-se numa operação simultânea em

²⁴⁹ HUTCHEON, Linda (1991); cf. op. cit., pp. 120-37.

relação à história consagrada, ao reinscrever, em sua textualidade, eventos históricos significantes para contestar exatamente a idéia de um saber histórico. E, para tal, vale-se do metaficcional, ou a estratégia textual que visa a, no processo mesmo de sua constituição, desmontar o caráter totalizador, universalista e transcendente dos textos, partindo do pressuposto de que a história e a ficção são artefatos que conferem sentidos ao passado, misturando-os propositadamente.

A metaficção historiográfica desloca o relato histórico no sentido de um encadeamento linear de eventos, submetendo-o à fragmentação da temporalidade e a autobiografia desponta como forma de superação do modelo historiográfico e do romance histórico tradicional que o ratificou (marcados pelo distanciamento narrativo), porquanto confunde as fronteiras entre o subjetivo e o objetivo.

A textualização dos processos históricos está, dessa forma, implicada com suas condições de enunciação e recepção, decorrendo de uma operação intertextual ou dialógica, na acepção de Mikhail Bakhtin, dentro da qual a verdade torna-se uma instância de compreensão e não mais vinculada à transparência / neutralidade do discurso; sua natureza absoluta e transcendental é substituída pelo contingente e localizado.

Nessa perspectiva, apropriando-se do passado, os romances em tela não visam a negá-lo mas para conferir-lhe uma dimensão estético-crítica, inquirindo a natureza absoluta do discurso que a história reivindica, consubstanciando-se na tentativa de redefini-la em termos de posições enunciativas.

Mediante a interpretação de eventos históricos a partir de focos subjetivos, é um convite ao(à) leitor(a) para rememorar o que passou, mas também - e, principalmente -, uma reflexão

estética dos contextos históricos em que se inserem, a partir de como cada sujeito apreende aquilo que chamamos de o real dos fatos.

No primeiro, a escrita dialoga com o passado e a memória da república brasileira, na qual se entrelaçam a trajetória de personagens que compõem a família de Madruga e seus agregados, Odete e Venâncio, desde a virada do século XX, a se constituir em uma «república das letras».

Procedendo a uma reflexão dos primeiros anos da república no país, Carvalho²⁵⁰ descreve o panorama da capital, o Rio de Janeiro de então, um cenário de grande agitação e entusiasmo ao nível de suas mentalidades, no qual coexistem várias correntes ideológicas européias (o liberalismo e o positivismo, incorporadas ainda no Império; o socialismo e o anarquismo), em meio a uma animosidade popular contra o novo regime, em parte pela simpatia dirigida às figuras da P. Isabel e D. Pedro, revelando o abismo entre a república e a população em geral.

Buscando estabelecer um novo pacto de poder que pudesse substituir a organização imperial com relativa estabilidade, o regime recém-instalado acabou por neutralizar o influxo da capital no contexto federal, pela despolitização do governo municipal e pela pacificação e cooptação das oligarquias nos estados a partir das quais sustentaria o partido do governo - a neutralização da força municipal, complementada pelo falseamento do processo eleitoral e da representatividade política, viria a propiciar arranjos de poder, barganhas e corrupção²⁵¹.

²⁵⁰ CARVALHO, José Murilo de (1987). Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi.

²⁵¹ Cf. op. cit., pp. 32-7.

Nesse panorama, oitenta por cento da população da cidade não estava apta a votar - analfabetismo, estrangeiridade, etc. Mesmo assim, se grande parte dos cidadãos demonstrava desinteresse pelas eleições - a auto-exclusão se devia às fraudes, ainda presentes, e também ao perigo que o processo representava, até pela presença de capangas para garantir os resultados -, outras manifestações eram correntes, pelas quais o povo insurgia-se contra práticas governamentais que afetavam seu cotidiano, indo às últimas consequências²⁵².

A cidade, neutralizada politicamente pela consolidação do sistema de dominação oligárquica, pois, abre-se à Belle Époque como cartão postal da república, embelezando-se e higienizando-se - inclusive com a remoção da população do centro para subúrbios e morros -, aumentando a desigualdade e segmentação sociais. Conforme o historiador²⁵³ anota, em que pese o esforço para salvaguardar a cultura de elite, elementos da cultura popular viriam a forjar a primeira identidade da cidade, expressa pelo carnaval e o futebol.

Em «Voltar a Palermo», a presença da memória coletiva se faz presente para a ressignificação tanto dos eventos pretéritos, como para uma superação subjetiva; os acontecimentos exteriores só ganham sentidos quando inscritos na esfera da interioridade da personagem-narradora, assomando como a organizadora e intérprete da trama histórica em seu relato.

Constituindo-se em única condutora da configuração diegética, portanto, a narração de Maria se desdobra a partir de sua memória, num tom subjetivo e confessional, procedimento característico da narrativa autobiográfica: «Agora que escrevo, é a mesma antiga opressão no lado

²⁵² Cf. op. cit., pp. 87-91.

²⁵³ Cf. op. cit., p. 41.

esquerdo e a sensação de uma nuvem negra ao redor de mim, como quand le diel dourd et noir pèse comme un couvercle» (VP, pp. 22-3).

De modo análogo, n«A república dos sonhos», a memória convoca o passado histórico, mas uma memória pulverizada em múltiplas instâncias enunciativas que reconstroem fragmentária e criticamente o passado brasileiro: «O homem sempre teve alma de ditador. Tipo caudilho, lá dos pampas, nos moldes hispânicos. Capaz de enfeitiçar o povo com seus discursos, jamais candentes [...]. Ainda assim admiro-lhe a fidelidade ao poder. Acho que ama o poder acima de tudo. Mais que a família e a qualquer mulher, realçou Madruga a personalidade do Presidente» (RS, p. 302).

Nesse sentido, as narrativas de Nélida e Luzilá convocam acontecimentos históricos com vistas a vinculá-los ao campo da experiência, dentro da qual revestem-se de toda a carga de ambigüidade que é própria dos fatos humanos, inclusive no que eles têm de descontínuo e paradoxal.

Cumpre-nos assinalar que, n«A república dos sonhos», o metaficcional opera como efeito de dessacralizar a História oficial - e a organização do próprio título do romance já havia sugerido essa lida, vinculando a construção da república às paixões humanas, pelo sonho / utopia, submetidos às tramas do ficcional, tanto associado à obra de Breta - a obra como projeto -, como identificado com «A república dos sonhos», elaborada pela imaginação da autora.

Buscando elucidar as contradições decorrentes de sua reflexão entre tempo cósmico e tempo fenomenológico e a sobreposição da história e da ficção pela ficcionalização da história e historicização da ficção -, Ricoeur²⁵⁴ traz à tona

²⁵⁴ Cf. RICOEUR, Paul (1994); in Tempo e Narrativa III, p. 425.

o conceito de identidade narrativa para designar o *quem* da ação.

A identidade narrativa, não aprisionada a uma categoria estanque, constitui-se na ipseidade - um si mesmo, incluindo a mudança na história de uma vida, podendo ser aplicada tanto ao indivíduo quanto à comunidade, constituídos em sua identidade ao receberem um tecido de narrativas que determinam sua história efetiva.

Indagando-se sobre a forma como certos acontecimentos históricos são incorporados pela ficção, o teórico verifica que a experiência temporal abre um leque das variações criativas, preenchendo as lacunas da fenomenologia e essa contribuição reside no fato de que a ficção explora as características do tempo fenomenológico ocultadas pelo tempo cronológico.

Se a ficção pode relacionar personagens históricos, acontecimentos datados e lugares empíricos a personagens, acontecimentos e lugares imaginados, continua ele, esses acontecimentos datados não trazem o tempo da ficção para o espaço do tempo histórico. Pelo contrário: se considerarmos o fato de que narrador e herói(s) são fictícios, todas as referências a eventos históricos reais são despojadas de sua função de representância em relação ao passado histórico e obedecem ao estatuto irreal dos outros acontecimentos; a referência ao passado, bem como a função de representância, são conservadas, mas de modo neutralizado²⁵⁵.

É ainda o autor²⁵⁶ quem nos chama a atenção para o fato de que é necessário combater a idéia de o historiador lograr uma total transparência da linguagem, deixando que os fatos falem por si sós e, ao mesmo tempo, a noção de que a literatura,

²⁵⁵ Cf. op. cit., pp. 220-4.

²⁵⁶ Cf. op. cit., p. 259.

pelo fato de utilizar o ficcional, «deve ter sempre um alcance nulo sobre a realidade».

Suas análises são do âmbito de uma teoria alargada da recepção, cujo momento fenomenológico é o ato de leitura e sua hipótese se ampara no critério de que os eventos narrados ficcionalmente são fatos passados para a voz narrativa, considerada, aqui, como persona do autor real, cuja leitura pressupõe que os acontecimentos relatados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz.

E, nessa medida, não seria incorreto assinalar que a ficção é quase histórica (no sentido de que se parece com eventos passados), assim como a história é quase fictícia, porque a quase-presença dos acontecimentos colocados diante dos olhos do leitor por uma voz narrativa preenche o caráter esquivo da passadidade do passado.

Visando a explorar, pois, as fronteiras entre a literatura e a história como campo de negociação e possibilidades, o teórico ressalta que o entrecruzamento dessas duas esferas amplia as virtualidades não realizadas do passado e essa função liberadora se deve ao caráter quase histórico da primeira, «pela qual o quase passado da ficção torna-se o detector dos possíveis ocultos no passado efetivo»²⁵⁷.

Considerando que o «acontecimento completo não é apenas que alguém tome a palavra e dirija-se a um interlocutor, é também que ambicie levar à linguagem e partilhar com outro uma nova experiência», Ricoeur²⁵⁸ oferece-nos a noção de terceiro-tempo, ancorado na inter-relação da história e da ficção, significando «a estrutura fundamental, ontológica e epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam sua intencionalidade tomando empréstimos da

²⁵⁷ Cf. op. cit., pp. 329-31.

²⁵⁸ Cf. op. cit., p. 316.

intencionalidade da outra, correspondendo, na teoria narrativa, ao fenômeno do «ver como...» que caracteriza a referência metafórica».

A experiência subjetiva, assim, desestrutura a regularidade temporal histórica, assumindo a perspectiva dos personagens e, nesse sentido, ao tempo encadeado e objetivo, as autoras contrapõem uma temporalidade não-linear, pois que demarcada pelos sujeitos que convocam a história a partir de seu foco narrativo: «Foi estranho descer em Ezeiza, a cidade grande lá embaixo envolta por uma nuvem negra [...] lembrei daquele dia que ouvimos a notícia de que um grande político, irmão de um ex-presidente acabara de ser seqüestrado» (VP, p. 59).

As obras podem ser concebidas como problematizações ficcionais cujos sentidos apontam para uma crítica a modelos políticos, nos quais o passado é invocado, questionado - e, portanto, relativizado -, enredado nas malhas do ficcional, e a desmistificação operada no nível das instituições político-sociais, mas também no âmbito de personagens históricos: «Brevemente Juscelino mudará a fisionomia do país. Ai de quem não se adaptar aos novos tempos. Quando girar o carrossel, muitas fortunas serão cuspidas fora. Gente boa, que não superou um estilo antifinanceiro e as novas demandas de mercado, Com isto, encerraremos um capítulo econômico» (RS, p. 551).

Contudo, à dessacralização nelideana da História através de Madruga corresponde sua reordenação do ponto de vista humano - visto que se erige sob anseios e projeções do futuro -, interpretada pela fantasia, pois se «a história é real e humana, demasiado humana», à literatura cabe a tarefa de salvar essa humanidade da morte, como afirma Piero Boitani ao refletir sobre a escrita de Primo Levi em meio aos horrores vivenciados no campo de concentração nazista.

A literatura situa-se, portanto, numa «linha de sombra» e «sua tarefa é procurar o sujeito, ajudando-o a enfrentar a alteridade suprema diante do abismo»²⁵⁹: «Os erros que vêm-se sucedendo desde o golpe militar correspondem a uma grave sangria na nossa independência. E provocam um custo social de resgate praticamente impossível. Quem vai no futuro responder pelos que morreram em nome desse suposto desenvolvimento? Pelos que foram deliberadamente sacrificados? Quer pela fome, pelo ostracismo e pela tortura? Costa e Silva, Médici, Geisel, Figueiredo? Quem mais vai ocupar a barra do tribunal da História?» (RS, p. 45).

Nessa acepção, o estético, aqui, reside na operação de relativização do histórico pela perspectiva da memória individual: «A memória é uma pilha, mulher. É nela que o homem ajuizado apóia-se para não perder o equilíbrio. Ai de mim, sem ela, disse Xan» (RS, p. 548) e, desse modo, passa a ser um discurso de resistência.

De outra parte, se o ficcional desenrola-se a contrapelo do histórico como univocidade, «A república dos sonhos» dinamiza-o fragmentariamente pelas vozes de personagens-narradores que compõem uma multiplicidade de histórias, em que a verdade oficial é desmistificada pela invenção humana: «Eu sei que é uma luta desigual, avô, o que acentua ainda mais o caráter desumano desta ditadura. Quanto à nossa ingenuidade, ela foi necessária. Este tipo de serviço precisava ser feito por alguém. Mas lembre-se também que deste tipo de ingenuidade já nasceram várias revoluções» (RS, p. 264).

Em «Voltar a Palermo», a história platina tem ressonâncias na trajetória de vida da personagem-narradora e, nesse contexto, o elemento estruturante da narrativa é a apreensão

²⁵⁹ BOITANI, Piero (2005); cf. op. cit., p. 131.

de seus ecos na memória de Maria, para refletir sobre a残酷和a truculência através das quais um governo, em nome da paz e da ordem, se sustenta: «Muitos haviam conseguido escapar da sede de sangue que grassava como grassavam as pestes sobre os burgos e cidades medievais, atacando sem discriminação os justos e os injustos, dizimando corporações inteiras, deixando atrás de si a devastação. O espanto, o sentimento do irremediável» (VP, p. 74).

Não é fortuito o fato de que a Argentina e o Brasil, tão próximos no espaço, a despeito da disparidade de suas dimensões territoriais, tenham se desenvolvido no mesmo quadro temporal, como assinalam Fausto & Devoto²⁶⁰. Ao longo de quase toda a sua história, ambos os países têm sofrido da mesma hipertrofia dentro da qual as elites dirigentes e intelectuais tendem a oferecer visões edificantes da história nacional.

Nessa direção, Brasil e Argentina, dentro da história latino-americana, vivenciaram na década de 1970 os casos típicos de «instituição de regimes burocrático-autoritários», marcados por um processo de acentuada privatização estatal, em razão dos «interesses dominantes» com o surgimento dos «grandes czares da economia e da tecnoburocracia civil e militar»²⁶¹.

E, comparando a atuação das ditaduras nos dois países, podemos afirmar que houve, neste último, uma maior ação repressiva do Estado, em virtude do «acirramento dos embates sociais, da abrangência das ações da guerrilha urbana e uma maior fragilidade institucional do regime», abrindo espaço

²⁶⁰ FAUSTO, Boris & DEVOTO, Fernando J. (2004); in Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002), pp. 19-23.

²⁶¹ Cf. op. cit.

para a atitude de supressão do outro, primeiramente no campo do discurso passando, depois, para o plano físico»²⁶².

Já a ditadura brasileira, em que pese a perseguição e violência, pode ser caracterizada por um autoritarismo mais homogêneo, justificando-se no fato de que o país enfrentou crises sociais menos agudas do que no caso rioplatino - não nos esqueçamos da transição «lenta, gradual e segura» propagada pelo general Geisel -, cujo fim foi precipitado abruptamente pela Guerra das Malvinas.

Por outro lado, a história recente do país possui uma lacuna ainda a se construir: o desinteresse, por parte dos dois últimos governos, em promover uma investigação dos atos da ditadura, esquadinhando documentos e provas (inclusive no que diz respeito aos desaparecidos) e desenterrando a violência relativa ao período é, no mínimo paradoxal, se reputarmos que os dirigentes de hoje, os mesmos que impedem a avaliação do passado, foram (também) vítimas do golpe que instalou o regime militar no Brasil.

Os governos militares instalados na Argentina no momento denominado «Reorganização Nacional» (1976-1983) são identificados pelo «abandono total da legalidade» no que tange às ações de repressão à guerrilha, convertida em uma «guerra de extermínio» sem precedentes. O período político mais negro de sua história foi instituído a partir da posse do general Jorge Rafael Videla, a quem assistiu promover uma onda de repressão sem igual, sob o amparo dos oficiais superiores das três patentes. As ações repressivas do governo - que incluíam seqüestro, tortura e execução - atingiram militantes políticos, sacerdotes, intelectuais, jornalistas e até defensores dos direitos humanos, revelando seu intento de

²⁶² Cf. op. cit., pp. 395-9.

amedrontar a população e de reprimir qualquer atividade social/política.

Profissional da política e comandando o país, inicialmente, como «mediador de grupos dirigentes»²⁶³, Getúlio Vargas só se converteu em líder das massas a partir do final dos anos de 1930, no Estado Novo e, para tal, serviu-se amplamente dos meios de comunicação (sob a censura promovida em seu governo) para propagar a imagem do «pai dos pobres», «escravo do povo» que entraria na «história» através de seu suicídio, em agosto de 1954.

Nesse sentido, a história nacional, n«A república dos sonhos» amplia-se à ótica popular; a construção da república brasileira expande-se ao foco narrativo do povo: «Odete recusou o lenço de Venâncio. Preferia as lágrimas a enfeá-la a se furtar da dor. O Presidente merecia seu mais copioso pranto. Não fora sempre chamado de o pai dos pobres? E sendo ela pobre, miserável, não devia, então, considerá-lo pai?» (RS, p. 421), sobre a qual a narrativa não se furta de interpretar: «Getúlio, porém, preferiu o tiro no peito. E isto por confiar no julgamento da história, que atuaria sempre em seu favor. Confiante em um gesto que seduzia a história [...] Contudo, as mortes de Chico Alves e Getúlio Vargas, ambas homiziadas no coração de Odete, tornavam-se imbatíveis na memória popular» (RS, p. 422).

Se a morte é um indicador recorrente nessas narrativas, associando-se tanto a agentes ficcionais como ligada a personagens históricos, em momentos de grande comoção nacional, insurgindo-se em eventos de âmbito político e artístico, em «Voltar a Palermo», a morte se coletiviza, constituindo uma marca do regime autoritário contra ideais de justiça, e se nos oferece, emblematicamente, nas figuras do

²⁶³ FAUSTO, Boris & DEVOTO, Fernando (1994); cf. op. cit., p. 324.

amigo Maurício e do Padre Don: «A história de Maurício se repetira dezenas, centenas de vezes, com amigos, conhecidos e nem precisava que fossem pessoas que proclamassem aos quatro ventos que era escandaloso que no mundo houvesse pessoas famintas [...] De súbito se tornaram suspeitos todos aqueles que falassem de paz, de direitos humanos, de justiça» (VP, p. 77); «Um dia Don não voltara e isso ele sempre o soubera, que findaria por não suportar, e disso igualmente sabiam os companheiros, que não seria poupadão, era um chefe, um líder, um orientador de almas e era incômodo como o padre de olhos azuis que fora fuzilado ao sair da missa» (VP, p. 80).

A morte que cruza a vida de Mercedes levando seu primeiro filho, a morte invocada na imagem da Moira, que só ela via: «Se vienes te pego, gritava apertando contra o peito o ursinho de pelúcia. E depois se acalmava, duerme mi niño duerme, que si la Mora viene en el sueño escondido no podrá verte. E adormecia, ela própria, o ursinho nos braços» (VP, p. 38).

A morte que, mais uma vez, delineia-se, no texto, na rememoração de Morales dos anos de guerra, quando ainda menino: «Então viera a guerra, uma guerra que dividia as famílias, que erguia muros de pedra no interior das casas» (VP, p. 45) -, prenúncio da tragédia que se abateria sobre os filhos de sua tia Amparo: «Amparo Soler fora buscar os dois corpos, transportara-os, um sobre o outro, na charrete onde colocavam os tonéis de óleo de oliva para ir vender no povoado. E os enterrara no pequeno cemitério ao pé da colina, os dois túmulos brancos se tocando» (VP, p. 50).

A memória é, no cenário romanesco, problematizada ao longo de sua escrita a qual, promovendo a cisão da temporalidade regular, interroga o histórico como processo linear,

instaurando, pelo descontínuo que ela representa, aquilo que Costa Lima²⁶⁴ chama de «uma vingança contra a história».

Dentro desse panorama, o histórico surge como instância de reexame para a compreensão do agora; o passado é a matéria de reflexão, o qual a personagem-narradora busca apreender em termos de suas implicações subjetivas. Não procurando seguir o andamento do tempo como representado na escrita da história, as obras apresentam uma temporalidade descontínua, que marca sua vinculação ao domínio subjetivo das instâncias que elaboram e constituem o relato, reconhecendo as marcas da arbitrariedade na efetivação mesma do processo historiográfico.

E, dessa maneira, a ruptura dos paradigmas da escrita da história aponta para o fato de que o relato historiográfico, bem como seu correspondente literário, o romance histórico tradicional - elaborados a partir do distanciamento do narrador -, são passíveis de revisão e contestação. E o histórico, não mais celebrado como nesses textos, surge como matéria pela qual as obras passam a distorcer o caráter totalizador e universalista desse discurso.

Nos romances, as escritoras constroem dois planos que se entrelaçam a partir dos personagens-narradores: o plano interior é acionado pela memória individual e essa também dinamiza o plano exterior das histórias nacionais. De outro modo, os personagens confundem-se com a figura do narrador-testemunha, aquele que transmite ao(à) leitor(a) de sua geração e de gerações futuras acontecimentos que vivenciou e ora compartilha com ele(a): no romance nelideano, a esfera pública fragmenta-se em várias experiências privadas; no relato de Luzilá, os eventos pretéritos ligados aos anos de

²⁶⁴ COSTA LIMA, Luiz (2006); cf. op. cit., p. 351.

chumbo da história platina passam a ser observados na perspectiva assertiva de Maria.

No entanto, o foco narrativo da protagonista, que a princípio pode parecer onipotente, não significa «uma transcendência em relação à história, mas uma inserção problematizada da subjetividade na história»²⁶⁵, se considerarmos sua fragmentação psíquica, manifesta na própria descontinuidade temporal do relato: «Afastei-me lentamente na direção da Quinta Presidencial, que tantos personagens diferentes haviam abrigado. Pensava nos vultos que por ali haviam passado, nas conversas e discussões que haviam ressoado entre aquelas paredes e que tiveram o poder de decidir o modo como viveriam milhões de pessoas. E que a um certo momento da história do país igualmente haviam decidido sobre as mortes que teriam milhares de cidadãos e me disse que tudo aquilo havia passado, e como o cantou Ferrat, que o sangue seca depressa quando entra na História» (VP, p. 69).

Em ambos, o discurso objetivo da História está submetido à enunciação ficcional pela rememoração, a instância que «permite ao sujeito restabelecer um vínculo com o passado e reafirmar sua identidade»²⁶⁶, ainda que mediante estratégias diversificadas: o de Nélida busca relacionar os dois discursos, numa organização de fatos / eventos históricos (não lineares) conjugados com acontecimentos individuais; a equação dialética que faz dialogar a perspectiva coletiva com os pontos de vista subjetivos, visto que, como salienta Hutcheon²⁶⁷, um dos princípios da arte contemporânea é a passagem da esfera privada à consciência pública, ou o entrecruzamento entre o histórico e o biográfico.

²⁶⁵ HUTCHEON, Linda (1991); cf. op. cit., p. 156.

²⁶⁶ BOITANI, Piero (2005); cf. op. cit., p. 127.

²⁶⁷ HUTCHEON, Linda (1991); cf. op. cit., p. 128.

Se os personagens-narradores coabitam os planos público e privado, denotando a esfera da definição da identidade, no primeiro, traduz-se no âmbito do cultural, construído no diálogo entre um aqui e um alhures; no segundo, além da inscrição do cultural pela inter-relação entre dois horizontes nacionais diferentes, importa o processo de constituição de uma identidade feminina, consciente e autônoma.

Por outro lado, podendo ser caracterizados, os relatos, como testemunhos das autoras de (suas) determinadas épocas, os personagens-narradores, por seu turno, também testemunham, para o(a) leitor(a) - no sentido do «como se» referenciassem o real, à maneira de Paul Ricoeur -, os contextos históricos plasmados nos romances.

E, ainda que a história seja dramatizada, no texto de Luzilá, com o intuito de questioná-la explicitamente, trata-se de uma apropriação do passado e da história recente, pela personagem-narradora, como possibilidade de salvá-la «do abismo» e, sob esse prisma, a história surge como instrumento de reflexão do passado com vistas a sua superação, em direção a um futuro.

De maneira que o registro de seu testemunho para o(a) leitor(a) visa a fazê-lo(a) refletir sobre as implicações da ditadura na vida intelectual do país, mas objetiva, principalmente, desvelar uma interioridade, e esse desvelamento implica submeter-se ao juízo do(a) destinatário(a), razão pela qual a evocação da história oficial sugere a busca de uma situação de superação subjetiva: «Dias inteiros vivi a morte de Maurício, tentei imaginar como teria acontecido, o que teria dito aos que lhe queriam mal [...] E me senti culpada, não sabia exatamente de quê, e deveria ser porque fora poupada, e o fora porque nunca

tivera a coragem de viver até o fim as minhas opções como fizera Maurício» (VP, p. 76).

Se considerarmos, com Octavio Paz²⁶⁸, que as contradições ibero-americanas em relação aos projetos de modernização ocidental, construídos a partir de realidades alheias, podem ser resumidas em nossa ação política, na qual coexistem instituições democráticas e a realidade ubíqua da ditadura, Maria, intelectual consciente da fragilidade da democracia dos países do subcontinente, evocando a história chilena, relembra a ocasião em que o presidente Salvador Allende é deposto, em onze de setembro de 1973: «aqueelas mesmas impressões vividas num onze de setembro fatídico, quando a notícia nos chegou pelo rádio, e nos braços um do outro havíamos escutado uma voz soturna e funda que narrava os primeiros acontecimentos, e a luta de Allende, e do mais profundo de nossa imaginação descortinávamos o vulto de um homem lutando sozinho, e se servindo de uma arma para a qual não tinha sido feito» (VP, p. 23).

Ou quando rememora outro evento ligado à memória social latino-americana, o desvio do curso do Rio da Prata para a construção da barragem de Itaipu: «a feitura de uma barragem que trazia problemas para os ribeirinhos e camponeses dependentes do curso do rio e que nós, os imperialistas da América Latina, como nos chamavam, utilizávamos como se a nós pertencesse aquele longo curso d'água atravessando três países» (VP, p. 28).

Linda Hutcheon²⁶⁹ salienta que um dos modos privilegiados de expressão do metaficcional é a paródia²⁷⁰, cuja estratégia

²⁶⁸ PAZ, Octavio (1986); in Tempo Nublado, p. 154.

²⁶⁹ Cf. op. cit., pp. 165-6.

²⁷⁰ Conforme evidenciamos nos capítulos precedentes, a autora, em obra mais recente, parece ampliar a própria noção de paródia para o âmbito

consiste em manter o instituído em suspenso, retomando e subvertendo, a um só tempo, o passado histórico. A paródia, conforme Maingueneau²⁷¹, manifesta-se polifonicamente pela articulação de duas instâncias narrativas, na qual o locutor do discurso põe em funcionamento uma outra fonte enunciativa: um autor ou um gênero de discurso.

Despontando como «transgressão autorizada», de uma perspectiva crítica implicada ideológica e esteticamente como posição narrativa, a paródia inscreve-se na tradição e, ao mesmo tempo, a ela se contrapõe em termos de normas e convenções do discurso. E, considerando que a dualidade paródica também se presentifica no âmbito das formas canônicas, a autobiografia surge como enfrentamento à história tradicional, pela inserção da subjetividade, significando, no nosso caso, reconfigurações de textos históricos sob a moldura memorialista: em «Voltar a Palermo», numa perspectiva individual, ao passo que, n«A república dos sonhos», essa perspectiva, também subjetiva, dissemina-se em várias vozes.

A intertextualidade romanesca, tributária dos conceitos de polifonia e dialogismo (de Bakhtin) e heteroglossia (conforme a atribuição de Maingueneau), permite, pois, a mistura de níveis e gêneros do discurso / textuais, expressão paródica

da ironia como estratégia de apropriação e, nesse sentido, a primeira constituiria uma particularidade da segunda. Ver HUTCHEON, Linda (2000); in Teoria e política da ironia.

²⁷¹ MAINGUENEAU, Dominique (1996); in Elementos de lingüística para o texto literário, pp. 100-1, distingue, na esteira G. Genette, entre **disfarce**, a espécie paródica que «degrada» um texto canônico; **charge**, imitação desfocada do estilo de um texto; e **minimal**, a paródia que retoma, esteticamente, determinado texto, com vistas a conferir-lhe nova significação - modalidade associada à proposta de Hutcheon.

que intercambia as esferas privada e pública e desaloja as convencionalidades dos gêneros ficcional e histórico.

Nesse ângulo, a inscrição da subjetividade é problematizada: no texto de Nélida, pela construção antitética de uma autobiografia - que, em sua formulação, voltar-se-ia para um «eu» - com várias focalizações, «inúmeras vozes, muitas vezes não inteiramente focalizáveis no universo textual», ao passo que, da narrativa de Luzilá, desponta uma narradora «deslavadamente manipuladora»²⁷².

Nos dois romances, as questões identitárias, os vínculos entre e subjetividade e representação, fazem parte das condições mesmas de sentido e a memória autobiográfica desaloja a história - e o sujeito masculino que a construiu - de seu *locus* tradicional. Em «Voltar a Palermo», a memória individual emerge como instância sexual, política, social, não-apartada da história; n«A república dos sonhos», a busca de uma unidade entre narrativa histórica e subjetiva é sempre frustrante, e a idéia de multiplicidade também remete às várias memórias que compõem a nação.

Finalmente, ressalvando a distinção crítica entre aquilo que Hutcheon chamou de metaficcão, ligada ao âmbito contemporâneo, da narrativa que questiona as fronteiras do discurso, e os efeitos construídos, de maneira geral, pelo romance histórico latino-americano, nos moldes de Figueiredo²⁷³, relacionados à resistência aos discursos totalizadores, apontando para uma dimensão utópica, relevando que o caráter polissêmico e inacabado do romance permite conjugar as duas estratégias; utilizando o metaficcional, questiona a história e seu discurso universalista pelo qual

²⁷² HUTCHEON, Linda (1991); cf. op. cit., pp. 206-7.

²⁷³ FIGUEIREDO, Vera Follain de (s/d); cf. op. cit.

se institui, submetendo-a às dobras da literatura como enredo privilegiado da fantasia e da utopia.

4.3.1 Os guardiões da memória: os velhos

Em «Memória e sociedade: lembranças de velhos», Bosi²⁷⁴ nos chama a atenção para o fato de os idosos possuírem, numa sociedade, a incumbência «de lembrar e aconselhar - *memini, moneo* - unir o começo ao fim, ligando o que foi e o porvir».

Para a historiadora, a memória dos anciãos articula-se numa base definida - a vivência de certo tipo de sociedade e de quadros de referência familiar e cultural reconhecíveis -, mais do que a dos jovens ou adultos, ainda enredados nas lides do cotidiano que os solicita contínua e intensamente. Dessa maneira, se para o adulto a memória se constitui como evasão da vida prática, o velho ocupa-se da atividade de lembrar a «substância mesma de sua vida».

Quando o idoso não é mais um membro ativo do grupo social, «lembrar e lembrar bem» é sua obrigação social; resta-lhe a função de «memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade», já que é a «improdutividade» que lhe permite operar a ressurreição do passado. Nas obras literárias aqui examinadas, os velhos assumem a função social de lembrar e contar para os mais jovens a sua história, de onde eles vieram, o que fizeram e aprenderam²⁷⁵.

Se, nas sociedades urbano-industriais, o velho é aquele que perdeu a força de trabalho - não sendo mais produtor ou

²⁷⁴ BOSI, Ecléa (1994); in Memória e Sociedade: lembranças de velhos, p. 28.

²⁷⁵ Cf. op. cit., pp. 61-3.

reprodutor, ele deve se resignar a um papel passivo -, deixando-se tutelar por outros membros da família²⁷⁶, nas tribos antigas, porém, o ancião carrega «um lugar de honra como guardião do tesouro espiritual da comunidade, a tradição».

Assim, livre das pressões profissionais e familiares, que obstam a evocação e recordação do pretérito, o velho desempenha a religiosa função de reviver um outro tempo²⁷⁷; a Antiguidade e o Medievo reverenciavam os velhos porque os concebiam como memória viva²⁷⁸.

Em «Voltar a Palermo», as lembranças de Maria mesclam-se às histórias disseminadas pelo velho Morales, «narrador de primeiríssima ordem» (VP, p. 42), através da qual a protagonista-narradora reconstitui a vida de Nino, remontando até sua ancestralidade ibérica: «Falou da aldeia onde nascera, do outro lado do mar, com suas casas brancas edificadas sobre uma terra só pedra, e das cabras que logo cedo se espalhavam sobre aquelas rochas [...] Com o leite das cabras e das ovelhas as mães alimentavam os filhos e faziam os queijos que secavam ao vento, pendurados às árvores em potinhos de argila furados» (VP, pp. 43-44).

Mas, como podemos constatar, mesmo aqui os eventos narrados pelo pai de Nino só se dão a conhecer para o(a) leitor(a) através da voz de Maria: «Ainda muito *chiquilín* o velho Morales se postava sob as árvores e, cabeça erguida e olhos fechados, recolhia com a língua sedenta o líquido azedo escorrendo gota a gota» (VP, p. 44).

²⁷⁶ Cf. op. cit., p. 70.

²⁷⁷ Cf. op. cit., pp. 81-2.

²⁷⁸ LE GOFF, Jacques (1994); cf. op. cit., p. 436.

E, se essa passagem poderia indicar que Maria tenta impor sua enunciação sobre a fala do Outro, trata-se, aqui, de uma política de afirmação da autora, de modo que a fala da personagem-narradora intromete-se no discurso de Morales, reconstruindo-o a partir de sua imaginação e visão de mundo feminista, pelo entrelaçamento de relatos definido como *míse-en-abîme*: «O pai escutava, os olhos brilhantes, e a mãe, de pé atrás dos homens, tudo ouvia com ar de descrença [...] O pai ouvia em silêncio a fala dos homens e a mãe teria gostado de poder fazer ouvir sua voz de mulher em meio à sabedoria deles. Sabedoria falsa, posto que edificada sobre a areia e sobre o sangue, sabedoria que lutava contra o saber dela, da mãe, saber que se alimentava de experiência e resignação» (VP, pp. 44-45).

Já n«A república dos sonhos», os velhos denotam a necessidade premente de preservar uma tradição que sobreviveu ao domínio ibérico - que Breta / Nélida dá corpo através do romance -, de modo que sua enunciação é a memória da família, a história galega, significa sua salvação: Madruga difunde a Galícia sobre os que o rodeiam, notadamente sobre sua neta, na qual instiga o culto à imaginação, na escrita que se projeta para o futuro como forma de perenizar a memória, invocar os mortos e prestar-lhes culto, incumbindo-a de rastrear a memória familiar: «- Esta graça que temos de narrar se deve ao fato de sermos celtas, Breta. É a nossa maior herança. Mas, também, o que sobra de um povo sem o seu imaginário?» (RS, p. 81).

O gosto pela invenção que herda de seu avô Xan: «A memória levava-o diretamente à Galícia, cenário da sua infância. Por onde se movia como um caçador de borboletas. Sem se esquecer porém de recorrer ao avô Xan. Ele era o primeiro a fazê-lo voar, a lhe propor a aventura» (RS, p. 8). Cumpre-nos considerar, aqui, a tradição narrativa herdada do avô, em

cujas mãos «as histórias pareciam um mingau engrossado com leite, havia que tomá-lo quente, na colher. E não bastando esses cuidados, Xan tinha ainda pretensões de criar. Dessa forma, segundo critérios variáveis, repartia ele as histórias de modo a inserir entre os seres imaginários alguns habitantes das aldeias vizinhas» (RS, p. 358).

O ofício de contador de histórias do avô Xan, aliás, vai se depurando ao longo dos anos e da perda dos dentes, a perda que também vai refinar a mestria narrativa de Madruga, cujas figuras identificam-se com a do narrador oral «que na função de contar vai perdendo os dentes a cada ano»²⁷⁹: «Na velhice agora, Madruga usava dentadura, igual a qualquer mortal. Já não lhe sobravam os caninos vigorosos que apreciei nas fotografias amareladas. Aqueles dentes que de tanto dilacerarem a carne humana foram-lhe devorando parte do coração» (RS, p. 570).

A memória também pode se traduzir em esquecimento; do ponto de vista de Venâncio, as lembranças que nunca foram manifestas, nem mesmo a seu melhor amigo, são elaboradas pela imaginação de Madruga, a quem cumpre conferir-lhe um passado, inscrevendo sua identidade no presente e no futuro: «Foi quando a mãe, repentinamente, pediu-me reserva sobre a guerra espanhola. Proibia que divulgasse tal tragédia com a leveza das emoções passageiras [...] Talvez me preparasse para a carta que se seguiria. Onde, então, ela escreveu: as lágrimas nada dizem. E logo, dois parágrafos adiante, confessou abruptamente: o teu pai desapareceu. Dizem que foi preso pelos nacionalistas» (RS, p. 714).

Eulália assume a incumbência de propagar a memória galega para os filhos, legada por D. Miguel desde o nascimento,

²⁷⁹ PIÑON, Nélida (1997); in O Gesto da Criação: sombras e luzes, p. 87.

enriquecendo-a com a imaginação criadora, porque «o ato de narrar imita aquele que engendra a criação». Remanescente da aristocracia rural, o pai, a quem deve abandonar quando vem para o Brasil, é quem lhe ensina a reverenciar as narrativas de sua longínqua pátria: «Dom Miguel contava-lhe as histórias que Eulália, agora na velhice, ia reforçando com ingredientes de punho próprio» (RS, p. 467).

Venâncio apaga o passado colonial brasileiro e refunda uma origem que atualiza a tradição dos diários de viagem dos descobrimentos; seu relato, confiado a Eulália, compõe, através de uma memória delirante, uma nova narrativa brasileira em outra seqüência histórica, ora inscrita no século XIX: «Eulália guardou o diário na gaveta. Não iria mais lê-lo. Não conseguira identificar-se com o Brasil do século dezenove, de que não tinha notícias. Talvez o país fosse exatamente como Venâncio o apresentara. Ele não tinha por que mentir. Apenas estranhava que houvesse ele se ocupado com tal denodo daquele século. Como se quisesse se furtar de uma época e de um país que lhe trouxeram tanto sofrimento» (RS, p. 414).

4.4 Conclusões

Neste Capítulo, observamos os modos pelos quais o passado coletivo da nação brasileira e argentina são articulados nos textos «A república dos sonhos» e «Voltar a Palermo», respectivamente, inquirindo-os em termos do debate histórico contemporâneo.

A crise do pensamento tradicional trouxe à cena as implicações ideológicas da história como narrativa do passado, com o surgimento da história cultural que alarga a

esfera investigativa desde campo de saber, a partir das considerações simbólicas produzidas nas culturas.

A história de tendência progressista instituiu-se como representação de acontecimentos públicos, nos quais as mulheres, restritas ao espaço doméstico, foram tiradas de cena e, amparado desse modelo, o relato histórico, comprometido com um campo de saber e poder masculino, silenciou e mediou as vozes femininas.

O romance histórico do século XIX edificou-se sob os auspícios da tradição burguesa e a formação dos estados nacionais, despertando o nacionalismo pela exaltação do passado, alimentando a idéia de identidade nacional homogênea.

O romance histórico contemporâneo questiona a visão moderna da história e do romance que lhe deu sustentação, abrindo-se para as identidades silenciadas, problematizando a relação entre linguagem e realidade ou a noção de representação, pela estratégia da metaficação e, no caso latino-americano, não se pode apartar da utopia, propondo-se a subverter as verdades alheias num movimento em que mito e história se entrelaçam.

Nélida Piñon e Luzilá G. Ferreira inscrevem os textos em apreço na tradição do romance histórico contemporâneo produzido no subcontinente, deslocando o signo referencial da história canônica e privilegiando a memória feminina como espaço da imaginação e do sonho.

N«A república dos sonhos», a memória dos personagens-narradores é o eixo a partir do qual a autora constrói a história coletiva do país; a escrita da república literária dialoga com o passado e a memória coletiva, na qual se mesclam a história da família e a história da república brasileira. Em «Voltar a Palermo», a memória feminina

reconstrói eventos da história recente latino-americana, notadamente aqueles ligados a momentos de exceção; a memória social é ressignificada pelas lembranças de Maria. Nessa perspectiva, os eventos exteriores, públicos, só ganham sentido pela inscrição da memória individual dos personagens-enunciadores.

No primeiro, o metaficcional opera como efeito de dessacralizar a História oficial - e a organização do próprio título do romance já havia sugerido essa lida, vinculando a construção da república às paixões humanas, pelo sonho / utopia, submetidos às tramas do ficcional, tanto associado à obra de Breta - a obra como projeto -, como identificado com o romance criado pela imaginação da autora.

No segundo, a própria protagonista elabora e organiza a trama histórica em seu relato; a narração de Maria se desdobra a partir de sua memória, num tom subjetivo e confessional. De modo análogo, n«A república dos sonhos», a memória convoca o passado histórico, mas uma memória pulverizada em múltiplas instâncias enunciativas, que reconstrói fragmentária e criticamente o passado brasileiro.

A experiência subjetiva desestrutura, pois, a regularidade temporal histórica, assumindo a perspectiva dos personagens e, nesse sentido, ao tempo encadeado e objetivo, as autoras contrapõem uma temporalidade não-linear, demarcada pelos sujeitos que convocam a história a partir de seu foco narrativo.

As obras podem ser concebidas como problematizações ficcionais cujos sentidos apontam para a crítica a modelos políticos, nos quais o passado é invocado, questionado - e, portanto, relativizado: o romance nelideano dessacraliza a História pelo reenquadramento e humanização pela fantasia; na narrativa de Luzilá, a história platina tem ressonâncias na

trajetória de vida da personagem-enunciadora. Nesse sentido, o estético configura-se na operação de relativização do histórico na perspectiva do sujeito.

De modo análogo, n«A república dos sonhos», a memória convoca o passado histórico, mas uma memória pulverizada em múltiplas instâncias enunciativas, que reconstrói fragmentária e criticamente o passado brasileiro. Nesse sentido, o estético configura-se na operação de relativização do histórico na ótica do sujeito.

Nessa, o metaficcional opera como efeito de desinvestir a História oficial do significado corrente - e a disposição da frase que compõe o próprio título do romance já havia sugerido essa lida, vinculando a construção da república às paixões humanas, pelo sonho / utopia, submetidos às tramas do ficcional, tanto associado à obra de Breta - a obra como projeto -, como identificado com o texto criado pela imaginação da autora e ora submetido à nossa apreciação.

A memória é, pois, o leitmotiv das narrativas, porquanto problematizada ao longo de sua escrita a qual, promovendo a cisão da temporalidade regular, interroga o histórico como processo linear, instaurando, pelo descontínuo que ela representa, «uma vingança contra a história», oferecendo-nos uma temporalidade vinculada ao domínio subjetivo das instâncias que elaboram e constituem o relato, reconhecendo as marcas da arbitrariedade na efetivação mesma do processo historiográfico. E, nesse sentido, o relato historiográfico, bem como seu correspondente literário, o romance histórico tradicional, são passíveis de revisão e contestação.

Nos textos, o registro de seu testemunho para o(a) leitor(a) visa a fazê-lo(a) refletir sobre as implicações da história na vida do país, mas objetiva, principalmente,

desvelar uma interioridade, e esse desvelamento implica submeter-se ao juízo do(a) destinatário(a).

A paródia, cuja estratégia crítica implicada ideológica e esteticamente como posição narrativa, inscreve-se e, ao mesmo tempo, contrapõe-se à tradição em termos de suas convenções discursivas e a configuração híbrida da autobiografia corresponde a um enfrentamento da história tradicional, pela inserção da subjetividade na objetividade dessa área de saber.

Assim, a paródia, concebida, no presente, como modalização do recurso autocritico da ironia, pode ser considerada, nos relatos de Nélida Piñon e Luzilá Gonçalves Ferreira, ao nível do discurso de verdade e dinamizada tanto no aspecto dos modelos políticos nacionais no subcontinente, como no que se refere ao protocolo de verdade que a história pretensamente pressupõe.

De um lado, a objetividade histórica é questionada; de outro, é a subjetividade o foco da problematização: na narrativa de Luzilá, a protagonista desponta como uma enunciadora deslavadamente manipuladora mas pode ser caracterizada, simultaneamente, por uma descontinuidade / mobilidade; no caso do romance nelideano, esse questionamento manifesta-se como construção antitética de uma autobiografia - que, em sua constituição, volta-se para um «eu» - com várias focalizações, múltiplas vozes enunciativas, além de tudo marcada por aspectos que lhe conferem um tom épico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente investigação, buscamos analisar os romances «A república dos sonhos» e «Voltar a Palermo», de Nélida Piñon e Luzilá Gonçalves Ferreira, respectivamente, evidenciando aspectos concernentes à construção e representação de identidades, à problematização das convenções das formas narrativas; à experiência da viagem, assim como a apropriação literária das histórias nacionais e da memória coletiva.

No primeiro capítulo, traçamos aspectos relacionados ao conjunto da obra das autoras em tela, ressaltando as formas de agenciamento possibilitadas por enunciações feministas que concebem o romanesco como espaço de problematização das subjetividades e suas articulações no âmbito da construção e representação das identidades femininas.

No segundo, analisamos a pertinência dos romances ao âmbito dos gêneros literários vigentes, a partir dos quais as escritoras dialogam com a memória literária, ressaltando aspectos que problematizam normas e convenções da autobiografia mediante a apropriação de outras convenções e formas / estruturas narrativas.

Realçamos, no terceiro, o tópico da *viagem* e seus correspondentes nas narrativas em questão, identificando as implicações decorrentes da experiência de deslocamento em termos identitários - no aspecto da construção das subjetividades dos personagens, assim como no das imagens relacionadas à alteridade.

No quarto, realçamos o confronto entre a escrita da história e da literatura, focalizando, nos textos em

apreciação, a construção do passado, da memória coletiva e das histórias nacionais.

Assim, do ponto de vista da construção das identidades femininas, os relatos considerados reportam-se a enunciados inscritos na memória para recompô-los a partir de uma ótica enunciativa comprometida com as questões de mulheres, em termos de discursos instituídos no âmbito da cultura e interrogando o processo de construção narrativa: «A república dos sonhos» interroga o silenciamento feminino através da memória de Eulália, um dos eixos da trama; Breta, o outro eixo da memória familiar é aquela que construirá a história da família legada pelo avô, em forma de romance. O ciclo de memórias se constitui pelo oxímoro morte-vida, pelo qual o romance sacraliza a fabulação humana. Em «Voltar a Palermo», Maria aciona a experiência transcultural, protagonizando e narrando seu relato de viagem, em cuja dinâmica se insere como sujeito do enunciado e da enunciação. E se Mercedes, não consegue transcender as funções prescritas pelos códigos sociais, a retórica autoral sugere uma ampliação do estatuto da personagem, pelo *mimetismo histérico*, ressignificando o lugar da mãe e esposa em termos do retorno do desejo recalculado.

Breta e Maria, como enunciadoras do discurso narrativo, constituem-se metáforas da escritora, recriando a realidade social dominante a partir da memória como lugar do sonho e da liberdade, com vistas à recriação identitária. Por outro lado, as obras apontam para um esquema circunferencial, remetendo à idéia de renovação, na esfera identitária, e recriação, no âmbito da imaginação literária.

Os relatos em apreço assumem formas distintas de expressão: o primeiro, mediante configuração narrativa heterodoxa e plural, problematiza a idéia de identidade enquanto categoria homogênea e o segundo, assumindo uma

perspectiva marcada por hiperassertividade, abre-se para outras subjetividades.

Ambos problematizam a noção de subjetividade: um, entrecruzando vários focos narrativos; o outro, multiplicando posições de sujeito, oferecendo-nos uma problematização a partir da constituição mesma da estrutura, ao nível das convenções e formas literárias: o primeiro, pela técnica de montagem, através da qual a autora desmistifica as formas tradicionais de relato, bem como a idéia de autor como herói apresentando, em seu lugar, uma narração como experiência intersubjetiva, inclusive abrindo-se à leitura, possibilitando a construção de novos modos de organização do romance. O segundo a partir da proposição de *obra aberta*, pelo embaralhamento da ficção com a realidade e a convenção do testemunho permite que a escritora submeta-se à apreciação do(a) leitor(a) na pele da personagem-narradora, além de esse julgamento desviar o sentido mais explícito da narração, uma história de amor.

A viagem, no romance nelideano, confunde-se com uma migração enquanto empresa coletiva, pressupondo a reconstrução da vida dos personagens em outra comunidade. No texto da escritora pernambucana, a ação não se confunde com a migração porquanto está implicada com uma previsão de retorno, envolvendo, contudo, um processo de re-invenção subjetiva pelo encontro com o outro. No primeiro, a escrita dramatiza o deslocamento campo-cidade, ligado às transformações oriundas do processo de contingência sócio-histórica, mas também como investimento libidinal; o segundo oferece-nos o desdobramento intracontinental numa relação eminentemente urbana.

A viagem, nos textos, oferece um distanciamento estético em relação à cultura de origem, pela qual questionam a idéia de centralidade - e seu oposto, de marginalidade - e, nessa

medida, a multiplicidade evoca a condição mesma da escrita feminina a qual, ainda que não exclusiva da escrita de mulheres, está marcada por uma perspectiva intersubjetiva e transigente.

O fulcro da viagem, n«A república dos sonhos», é a celebração da memória familiar e ancestral; em «Voltar a Palermo», o fundamento da viagem está associado à experiência subjetiva que a escrita visa a captar através da narrativa.

Sendo, a memória, o leitmotiv das narrativas, porquanto é problematizada ao longo dos textos, promove uma cisão da temporalidade regular, interrogando o histórico e oferecendo-nos uma temporalidade em zigue-zague, que marca sua vinculação ao domínio subjetivo das instâncias que elaboram o relato, e, nesse sentido, o relato historiográfico e seu correspondente literário, o romance histórico tradicional, são reavaliados.

A temporalidade no romance de Luzilá se dinamiza na inter-relação do tempo regular da seqüência narrativa e da continuidade que caracteriza o histórico com o tempo suspenso da memória. O tempo abre-se ao tempo do Outro, instituindo o tempo interacional, intersubjetivo, do compartilhamento de experiências. No texto de Nélida, a temporalidade linear da história submete-se à trajetória dos personagens; a História do país funde-se à temporalidade das experiências individuais dos membros da família de Madruga e a enunciação do tempo, é, dessa forma, fragmentada, amparando-se nos múltiplos planos enunciativos.

A ironia tem uma função basilar nos romances em questão: em primeiro lugar, dinamiza as identidades femininas, visando ao questionamento, pela apropriação dos enunciados monolíticos, para reinventar criativamente as alteridades femininas: a mulher como mãe e esposa, como negra e como

escritora. Em segundo, os textos oferecem-nos a ironia como estratégia crítica ao nível das formas: o primeiro questiona os gêneros discursivos / literários, misturando o autobiográfico e épico; o segundo, os estatutos de veracidade e ficcionalidade. E, finalmente, a paródia, como modalização do irônico, inscreve-se e contrapõe-se à tradição em termos de suas convenções discursivas e a configuração híbrida da autobiografia corresponde a um enfrentamento, pela inserção da subjetividade na objetividade da História.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primária

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. **A Garça mal ferida: A história de Anna Paes d'Altro no Brasil holandês.** Recife: Nova Presença, 2002.

_____. **Humana, demasiado humana.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Muito além do corpo.** 4^a ed., São Paulo: Scipione, 1998.

_____. **Os rios turvos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. **Voltar a Palermo.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

PIÑON, Nélida. **A força do destino.** Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **A república dos sonhos.** Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **O calor das coisas.** Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **O pão de cada dia** (fragmentos). Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **Vozes do deserto.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

Bibliografia secundária

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura** [tradução Lyslei Nascimento]. Belo Horizonte : Editora da UFMG, 2006, pp. 55-64.

ALEGRÍA, Fernando. Antiliteratura. In MORENO, César Fernández (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 243-60.

ARAÚJO, Nara. **O tempo e o rastro: da viagem e sua imagem** [tradução Eliane Tijera Lisboa]. Florianópolis : Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul : EDUNSC, 2003.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente** [tradução Priscila Viana de Siqueira]. Rio de Janeiro : Ediouro, 2003.

ARISTÓTELES. **Arte Poética e Arte Retórica** [tradução Antônio Pinto de Carvalho]. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal** [tradução Maria Ermantina Galvão; revisão da tradução Marina Appenzeller]. 3^a ed., São Paulo: Martins Fontes, 2000 (Coleção ensino superior).

_____. **Questões de Literatura e de Estética** (A Teoria do Romance) [tradução Aurora Fornoni Bernardini et al.]. 3^a ed., São Paulo: HUCITEC, 1993.

BANN, Stephen. **As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado** [tradução Flávia Villas Boas]. São Paulo : Editora da UNESP, 1994.

BASTOS, Hermenegildo. **Memórias do cárcere: literatura e testemunho**. Brasília: Editora da UNB, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** [tradução Sérgio Paulo Rouanet]. 4^a ed., Brasília: Editora Brasiliense, 1985 (Coleção Leituras Afins, Vol. 1).

BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos camonianos**. 2^a ed., Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2000.

BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1998.

_____. Os deslocamentos conceituais da transculturação. In BERND, Zilá (org.). **Americanidade e transferências culturais**. Porto Alegre: Movimento, 2003 (Coleção Ensaios, v. 54), pp. 17-25.

BHABHA, Homi. **O local da cultura** [tradução Myrian Ávila et al.]. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOITANI, Piero. **A Sombra de Ulisses** [tradução Sara Margelli]. São Paulo : Perspectiva, 2005.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

BRAIDOTTI, Rose. A política da diferença ontológica. In BRENNAN, Teresa (org.). **Para Além do Falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher** [tradução Alice Xavier]. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos (Coleção Gênero, v.4), 1997, p. 123-144.

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In _____. **A escrita da história** [tradução Magda Lopes]. São Paulo : Editora da UNESP, 1992, pp. 327-48.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio** [tradução Ivo Barroso]. 2^a ed., São Paulo : Companhia das Letras.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 7^a ed., São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1985.

CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante (do etnólogo). In NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo : Companhia das Letras, 1998, pp. 347-60.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi.** 3^a ed., São Paulo : Companhia das Letras, 1987.

COELHO, Nelly Novaes. Nélida Piñon - A república dos sonhos: memória - historicidade - imaginário. In _____. **A literatura feminina do século XX.** São Paulo: Siciliano, 1993.

COSTA LIMA, Luiz. **História, Ficção, Literatura.** São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

DUBY, Georges. **Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos** [tradução Eugênio Michel da Silva, Maria Regina Lucena Borges-Osório]. São Paulo : Editora UNESP, 1999 (Prismas).

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução** [tradução Waldemar Dutra; revisão da tradução João Azenha Jr.]. 3^a ed., São Paulo : Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios** (tradução Beatriz Borges]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FAUSTO, Boris (org.). **Fazer a América.** 2^a ed., São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FAUSTO, Boris e DEVOTO, Fernando. **Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)** [tradução dos textos em castelhano por Sérgio Molina. São Paulo : Editora 34, 2004.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. **Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea.** Rio de Janeiro : Imago, 1994.

FITZ, Earl. Ambigüidade e Gênero: estabelecendo a diferença entre a ficção escrita por mulheres no Brasil e na América espanhola. In SHARPE, Peggy (org). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática narrativa**

brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiana: Editora da UFG, 2000, pp. 23-31.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia** [Tradução Jayme Salomão; comentários e notas James Stracey em colaboração com Anna Freud] Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 245-263 (Obras Completas, vol. XIV).

GANDHI, Leela. **Postcolonial Theory: a critical introduction.** New York: Comumbia University Press, 1988.

GAY, Peter. **O Coração Desvelado.** São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa** [Tradução Fernando Cabral Martins]. Lisboa: Vega, 1976.

_____. **Introdução ao Arquitempo** [tradução Fernando Cabral Martins]. Lisboa : Vega, 1986.

HOBSCAWN, Eric J. **A era do capital (1848-1875): programa, mito e realidade** [tradução Luciano Costa Neto]. 5^a ed., São Paulo : Paz e Terra, 2000.

_____. **Nações e Nacionalismo desde 1780** [tradução Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino]. 4^a ed., Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In SÜSSEKIND, Flora et al. (orgs.). **Vozes femininas: gênero, mediações e políticas da escrita.** Rio de Janeiro : 7 Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2003, pp. 15-25.

- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção** [tradução Ricardo Cruz]. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. **Teoria e política da ironia** [tradução Julio Jeha]. Belo Horizonte : Editora da UFMG, 2000.
- IRIGARAY, Luce. **Essere Due**. Torino: Bollati Boringhieri, 1994.
- _____. **Speculum: l'altra donna** [traduzione dal francese a cura di Luisa Muraro]. 3^a ed., Milano: Feltrinelli, 1998.
- JÍTRIK, Noé. Destruição e Formas nas Narrações. In MORENO, César Fernández (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 217-42.
- LANDOWSKI, Eric. **Presenças do Outro: ensaios de sociossemiótica**. São Paulo : Perspectiva, 1997.
- LE GOFF, Jacques. **Memória e História** [tradução Bernardo Leitão et al.] 3^a ed., Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1994.
- _____. **O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente Medieval** [tradução Antônio José Pinto Ribeiro]. Lisboa : Edições 70, 1989.
- LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris : Seuil, 1975.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica** [tradução, prefácio e notas José arcos Mariani de Macedo]. 3^a ed., São Paulo : Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O SEXO DOS TEXTOS e outras leituras**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de lingüística para o texto literário** [tradução Maria Augusta Bastos de Matos; revisão da

tradução Marina Appenzeller]. São Paulo: Martins Fontes, 1996 (Coleção Leitura e Crítica).

_____. **Novas tendências em análise do discurso.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **O contexto da obra literária** [tradução Maria Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão]. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Coleção leitura e crítica).

_____. **Pragmática para o discurso literário** [tradução Maria Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão]. São Paulo : Martins Fontes, 1996.

MARTINS, Francisco. O nome próprio: da gênese do Eu ao reconhecimento do outro. Brasília : Editora da UNB, 1991.

MELMAN, Charles. Imigrantes: Incidências Subjetivas das Mudanças de Língua e País - com uma conversa com Contardo Galligaris [tradução Rosane Pereira; organização e revisão técnica Contardo Galligaris]. São Paulo: Estuta, 1992.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da Literatura que parece História ou Antropologia e vice-versa. In CHIAPPINI, Ligia & AGUIAR, Flávio W. (orgs.). **Literatura e História na América Latina.** 2ª ed., São Paulo : EDUSP, 2001, pp. 115-35.

MUECKE, D. C. Ironia e o irônico [tradução Geraldo Gerson de Souza]. São Paulo : Perspectiva, 1995.

ORLANDI, Eni Puccinelli. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. 3ª ed., Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

PAGEAUX, Daniel-Henri & MACHADO, Álvaro Manuel. Da Literatura comparada à teoria da literatura. Lisboa : Edições 70, 1988 (Coleção Signos) .

PERROT, Michelle. **Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros** [tradução Denise Bottmann]. 4^a ed., São Paulo : Paz e Terra, 2006.

PIÑON, Nélida. O Gesto da Criação: sombras e luzes. In SHARPE, Peggy (org). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiana: Editora da UFG, 2000, pp. 81-94.

PIZARRO, Ana. Gabriela Mistral en el discurso cultural; La casa y la calle: mujer e cultura en América Latina y el Caribe. In _____. **De ostras y canibales: ensayos sobre la cultura latinoamericana**. Santiago : Editorial Universidad de Santiago, 1995, pp. 184-92; 193-207.

_____. (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo : Memorial ; Campinas : UNICAMP, 1995 (v. 3).

PLATÃO. **A República**, Livro III [tradução Pietro Nassetti]. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira** [texto introdutório Ronaldo Vainfas]. Rio de Janeiro : Editora Nova Aguilar, 2002 (v. II).

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação** [tradução Jézio Hernani Bonfim Gutierrez]. Bauru, São Paulo : EDUSC, 1999.

QUEIROZ, Maria José. **Os males da ausência**. Rio de Janeiro : Topbooks, 1998.

RAMA, Ángel. Os Processos de Transculturação na Narrativa Latino-americana. In AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs). **Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina** [tradução Raquel la Corde dos Santos, Elza

Gasparotto]. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2001 (Ensaios latino-americanos; 6), pp. 209-38.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. Dicionário da Narrativa. São Paulo : Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa [tradução Constança Marcondes César]. Campinas; São Paulo: Papirus, 1994 (Tomo I).

_____. **Tempo e Narrativa** [tradução Marina Appenzeller; revisão técnica Maria da Penha Villela-Petit]. Campinas, SP : Papirus, 1995 (Tomo II).

_____. **Tempo e Narrativa** [tradução Roberto Leal Ferreira; revisão técnica Maria da Penha Villela-Petit]. Campinas; São Paulo: Papirus, 1997 (Tomo III).

ROMERO, José Luiz. América Latina: as cidades e as idéias [tradução Bella Josef]. Rio de Janeiro : Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 2004.

SAID, Edward W. Cultura e Imperialismo [tradução Denise Bottman]. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

_____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios** [tradução Pedro Maia Soares]. São Paulo : Companhia das Letras, 2003.

SARAIVA, Antônio J. & LOPES, Óscar. História da Literatura Portuguesa. Porto : Editora Porto, 1986.

SCLIAR, Moacir. Saturno nos trópicos: a melancolia chega ao Brasil. São Paulo : Companhia das Letras, 2003.

SIBONY, Daniel. Entre-deux: l'origine em partage. Paris : Seuil, 1991.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Teoria da Literatura. 8^a ed., Coimbra : Livraria Almeidina, 1994 (v. 1).

SOUZA, Raquel. Hibridação e identidade na poesia autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade. In BERND, Zilá. & LOPES, Cícero Galeno (orgs.). **Identidades e estéticas compósitas.** Porto Alegre: Centro Editorial La Salle; Editora da UFRGS, 1999, pp. 39-60.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: A questão do outro** [tradução Beatriz Perrone Moisés]. 2^a ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O homem desenraizado** [tradução Christina Cabo]. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1999.

WARNER, Marina. **Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores** [tradução Thelma Médici Nóbrega]. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura** [Tradução Alípio Correia de Franca Neto]. 2^a ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001 (Ensaios de Cultura: 6).

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura** [tradução Paulo H. Britto]. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZILBERMAN, Regina & BERND, Zilá (orgs.). **O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar.** Porto Alegre : EDIPUCRS, 2004.

ZIRPOLI, I M. **Vidas Re-Compostas: aventureiras, peregrinas, viajantes** (contos de Nélida Piñon). Recife : Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, 2005.

Dicionários

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega.** 3^a ed., Petrópolis; Rio de Janeiro : Vozes, 2000 (2 v.).

BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários** [tradução Carlos Sussekind et al.; prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenco]. 2^a ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)** [Coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva et al.]. 14^a ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

FELICI, Lucio e ROSSI, Tiziano. **Dizionario della Letteratura.** Milano : Ganzanti Ed., 1985.

Textos on-line

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. **Escrita feminina** : Revista Continente Multicultural. N. 48 (versão on-line: www.continentemulticultural.com.br/revista048/materia.asp?m=Literatura&s=1), Dezembro 2004. Acesso 05.01.2007.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. **Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o romance histórico, hoje, na América Latina** (<http://members.tripod.com/~lfilipe/Vera.html>), s.d. Acesso 05.05.2006.

FONSECA, Denise. **Letras que alimentam sonhos, sonhos que alimentam repúblicas** (Entrevista: <http://www.academia.org.br>), 2000. Acesso Novembro 2002.

HUTCHEON, Linda. Circling the downspout of empire: Post-colonialism and Postmodernism. In _____. **Splitting Images** [Tradução Denise Almeida Silva]. New York/Toronto/Oxford: Oxford University Press, 1991. pp. 69-95. Endereço: <http://www.ufrgs.br/cdrom/hutcheon/index.html>. Acesso 10.11.2004.

NORONHA, Jovita Maria G. **Entrevista com Philippe Lejeune:** Ipotesi, Revista de Estudos Literários. V. 6, n. 2, (s/d), pp. 21-30 (endereço: www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/v6n1/cap02.pdf). Acesso 16.09.2006.

LUSTOSA, Isabel. **Conversa com Roger Chartier** [Tradução Ana Carolina Delmas]. Endereço: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2479,2.shl>, 2004. Acesso 16.09.2006.

PIÑON, Nélida. **The female memory in narrative.** IADB Cultural Center Reviews, November/1999, nº 35 (artigo on-line: <http://www.iadb.org/cultural/reviews//35.pdf>), 1999. Acesso 10.06.2006.

PRETE, Antonio. **Nella lingua materna** (Endereço: http://www.ecologiasociale.org/pg/dum_lingua_poesia.html), 2002. Acesso 10.06.2003.