

Entre Fronteiras: A Condição do Migrante¹ n' *A República dos Sonhos*

Patricia Isabel Sobral

We are the books of our ancestors; we're their copyright.

Nélida Piñon

He who travels will be distinctive simply by the virtue of the
act of travel itself.

Mary W. Helms

No romance *A República dos Sonhos* publicado em 1984, a escritora Nélida Piñon intercala e mescla as noções de universal e de particular de tal modo que fica impossível a articulação de um sem o outro. A inexistência de departamentos estanques, de claras linhas divisórias, dá voz a um discurso que tenta justamente procurar outras formas de representatividade fora das esferas normais de atuação. Se numa primeira instância o texto parece seguir moldes tradicionais de narração, essas noções são logo renegociadas pelo leitor, ao perceber que a aparência tradicional e harmônica do texto é justamente mais uma maneira de tematizar as profundas divergências normalmente ocultas que existem nos alicerces da sociedade brasileira. Essa espécie de paradoxo percorre o texto tanto ao nível formal da narrativa quanto ao nível temático. Demonstraremos como a escritora Nélida Piñon, através da composição da narrativa, onde se intercalam as esferas públicas e privadas a vários níveis, e da articulação da personagem Breta como experiência viva do indivíduo moderno que vive nos interstícios dos espaços, nas entre fronteiras dos países, questiona as noções tradicionais de como fazer história. Este romance é um questionamento da História com "H" maiúsculo e uma aglomeração das milhares de histórias dos indivíduos que compõem a voz duma nação, mas que geralmente não fazem parte das narrativas que contêm apenas uma visão histórica. O processo de inclusão no romance não só

de várias vozes, mas também de vários discursos, liga-se a um projeto pós-modernista da crítica universal, e ao mesmo tempo esses tons universais não diminuem as preocupações de caráter decididamente nacional, pois em *A República dos Sonhos* Piñon perturba o pensamento monolítico ao colocar em questão os alicerces míticos da sociedade brasileira e ao promover uma reavaliação da história passada e presente.

O texto narra dialogicamente a história de um imigrante galego, Madruga, que chega ao Brasil em 1913, e simultaneamente a História do Brasil não só contemporânea, mas também do século dezanove. As histórias não podem ser vistas separadamente e são contadas justamente durante a semana da morte de Eulália (como em *As I Lay Dying*, de Faulkner), esposa de Madruga, mãe e avó do clã. É neste ‘momento’ que toda a família, seus amigos, agregados, conhecidos e empregados recriam e dão as suas versões da História por meio de dois narradores na primeira pessoa, Madruga e sua neta, Breta, e um narrador onisciente.

Apesar das proporções épicas do romance, cujas 761 páginas compõem uma narrativa não cronológica que percorre o século vinte e mergulha no século dezanove, seria difícil conter *A República dos Sonhos* dentro duma definição de romance épico/realista como, por exemplo, os romances de Tolstoy, *Guerra e Paz* e *Anna Karenina*.² Estes romances colocam os indivíduos como estando praticamente destinados a levar uma vida orientada pelas convenções sociais, sendo que a História paira sobre eles e não em conjunção com eles. Isso não minimiza a narrativa Tolstoiana, pois “it is perhaps the greatest achievement of such a novel as *War and Peace* that here a multitude of people are seen both from the inside and the outside, and because of this acquire so intense a life” (Roy Pascal 177). É verdade que os personagens de *Guerra e Paz* e *Anna Karenina* são arquitetonicamente esculpidos pela mão do autor, e que a sua criação artística satisfaz tanto pelas grandes questões morais quanto pelas minúcias. Mesmo assim falta o “subjective view [which] has a profound truth in it, and for this reason novelists have often adopted the first-person narrative” (Pascal 177). O que ocorre em *A República dos Sonhos* é uma mistura de narrativas que permite tanto esse tom subjetivo e pessoal e, por isso mesmo, de uma honestidade intrínseca, como esse olhar, digamos, mais objetivo do narrador onisciente. Para Horácio Costa, entretanto, *A República dos Sonhos* representaria uma ruptura da escritora com sua escrita de até então, e esse romance seguiria muito mais o primeiro modelo, já que “ao nível da organização interna esta nova

fase [de Nélide] parece ser muito mais debitária do modo realista e canônico da expressão literária” (Costa 6).³ Horácio Costa percebe que *A República dos Sonhos* é “um livro tematicamente audaz” (2) e que “a literatura brasileira é parca destes relatos que tematize[m] a transplantação cultural do elemento imigrante da vida brasileira” (1), mas ele argumenta que, apesar da audácia, *A República dos Sonhos* tem “a nível da palavra, uma tendência mimético-realista” e que faz “uma concessão estrutural ao ‘cânon’ masculino e logocêntrico” (12). *A República dos Sonhos* tem traços épicos e tons realistas devido aos temas, mas essas semelhanças temáticas são expressas na esfera dum discurso que tem tendências pós-modernistas, como a discussão do papel do artista não só na sociedade mas também no texto; a alternância entre narradores e também entre o uso da primeira e terceira pessoas; a inserção de vários tipos de relato como, por exemplo, o diário; a inclusão da parte ignorada da população brasileira (imigrantes mal sucedidos, negros, etc.), uma característica que marca a heterogeneidade/diferença do texto; e, por fim, a percepção de que por mais que se tente contar a história, ela será sempre uma versão dos fatos inevitavelmente marcada pelo ponto de vista do narrador/autor, sendo este onisciente ou não.⁴

Proporíamos neste ponto que *A República dos Sonhos* habita um espaço na literatura que Alan Wilde definiu como “midfiction”:

a kind of fiction that rejects equally the oppositional extremes of realism on the one hand and a world-denying reflexivity on the other, and that in vites us instead to perceive the moral, as well as epistemological perplexities of inhabiting and coming to terms with a world that is itself ontologically contingent and problematic.⁵ (4)

A dificuldade que encontramos em definir *A República dos Sonhos* num registo teórico ou num movimento literário específico deve-se justamente ao fato do romance transitar entre várias correntes literárias sem necessariamente se apegar a nenhuma, e por ser acima de tudo a negação de formas absolutas de ver e representar o mundo. Vemos então que a narrativa intercalada, solta e descompassada, faz ressaltar os temas do romance, pois demonstra a própria transitoriedade e complexidade da vida.

Voltando à discussão sobre as sugestões de Horácio Costa acerca d’*A República dos Sonhos* e do seu débito ao romance realista, faremos mais uma observação a partir deste comentário pertinente sobre o texto naturalista que

na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias ao Brasil. Pressupõe que existe uma realidade una, coesa e autônoma que deve captar integralmente. Não deixa que transpareçam as descontinuidades e os influxos externos que fraturam tal unidade. (Flora Süssekind 39)

Tanto ao nível formal quanto ao nível temático, *A República dos Sonhos* combate qualquer possibilidade de representação do todo (que Wilde coloca como uma das características do ‘midfiction’). O eixo motriz do romance está justamente em demonstrar que a História nunca pode ser uma História única, mas sim uma amálgama das histórias, sendo estas fragmentadas e subjetivas. Além disso, o que se denomina História universal, muitas vezes não é a expressão de um povo, mas a parte ínfima da nação. Em *A República dos Sonhos*, Piñon tenta combater esse enfoque através de duas estratégias: i) contando a história de uma maneira lacunar onde o leitor tem que preencher, ou melhor, questionar os espaços vazios, e ii) recorrendo à rotatividade de narradores que geralmente não fazem parte do discurso histórico de uma nação: a voz do imigrante e a voz da mulher.

Este romance, demonstrando a estreita relação entre a história e o universo particular, também tem suas raízes na história da escritora. O “cunho autobiográfico” do texto, segundo as palavras de Nelson H. Vieira, provém do fato da própria Nélide Piñon ser neta de um imigrante galego.⁶ Aliás, podemos ver essa conexão com a Galiza tanto a nível autobiográfico quanto a nível da criação literária, como uma semente que impregnou a própria palavra da escritora, pois o português originou do galaico-português e de toda uma tradição oral sobre a qual é feita constante referência no texto. Além dessa dimensão autobiográfica, existe o que Naomi Hoki Moniz denominou “(auto)biografia coletiva.”⁷ A dimensão do coletivo, de sabor universal e ao mesmo tempo individual dessa história, tem a dupla função de “narrar a existência do eu no mundo: particularizadora, de um lado, na medida em que destaca o indivíduo e seus casos; mas, de outro, generalizadora, porque é simultaneamente descrição de lugar e biografia de grupo” (Antônio Cândido 57). O que existe, então, são camadas de histórias envoltas umas nas outras e entrelaçadas. As inter-relações da família de Madruga indicam o grau de conexão das histórias, pois mesmo se um membro rejeita (ou é rejeitado) a família isso não diminui o impacto que sua biografia pessoal tem sobre o grupo e vice-versa. Cada membro da família é um representante da face, ou melhor, da combinação

das muitas faces do coletivo. Madruga e Venâncio representam dois pólos da visão do imigrante; Odete, o Brasil-escravocrata; Esperança, a mulher em busca da liberdade e igualdade; Antônia, a submissão da mulher aos moldes tradicionais. Por outras palavras, as experiências individuais e coletivas refletem e repercutem umas nas outras, uma vez que existe uma rede de relações que se estende entre os indivíduos, e isso não está limitado àqueles que freqüentam as mesmas esferas, mas a todos os membros de uma sociedade. A união do particular e do universal em *A República dos Sonhos* é essencial, pois desmistifica a noção de que são esferas autônomas de atuação.

A narrativa d'*A República dos Sonhos* também protesta contra formas tradicionais de narrar a História. Em primeiro lugar, temos a escritora, Piñon, escrevendo um romance em tons históricos, e na narrativa temos uma outra mulher, Breta, que escreverá a estória/história das histórias. Como Gregory McNab afirma, “é significativo o fato de que seja uma voz de mulher a que estará mais preparada para testemunhar a História” (52), porque a História é tradicionalmente contada por homens e a respeito de homens, e não homens comuns, mas as elites, enfim, a pequena minoria dominadora. Piñon inverte esse processo ao colocar Breta como escritora, e também ao não contar as histórias dos grandes homens, mas daqueles que chegaram às margens do Brasil desfalcados de tudo, excepto dos seus sonhos. O diário de Venâncio, por exemplo, não é gratuito, mas um estilete na nossa memória para não só nos lembrarmos das nossas raízes, mas de como as relações coloniais ainda persistem. Por outras palavras, Piñon escolhe para personagens do seu romance/história aqueles que geralmente foram excluídos da História, designadamente os imigrantes, as mulheres, os ciganos, o soldado Cláudio, de origem portuguesa e que participara na Segunda Guerra Mundial, as figuras do mundo subterrâneo como, por exemplo, Zico, os negros e os torturados políticos.

Incidindo no papel das mulheres no processo da narrativa, e numa entrevista concedida em 1982, portanto, dois anos antes da publicação d'*A República dos Sonhos*, Piñon referiu-se à forma como as mulheres podem e devem “contaminar a linguagem.” Segundo as suas palavras, uma das maneiras de alcançar tal objetivo seria

through consciousness and experience. That's how a young woman can see what to do with her own life. She has to suffer domination in order to change. She has to be hurt-offended, somehow, to feel almost morally strangled. Then she will

know what to do with her own life, how to fight for her own interest and direction. I can't transmit all my life experience to someone; she has to experience it herself in a dynamic process, a reevaluation of life, of reality. (Castro-Klarén 79)

Talvez as três gerações de mulheres neste romance sejam a manifestação concreta e artística desta busca da contaminação da linguagem, que culminará na voz de Breta. Eulália seria o momento pré-consciente, digamos (em relação à libertação da mulher), pois ela vive num mundo místico, num universo paralelo onde as relações humanas do mundo estão subordinadas às espirituais. Esperança representaria a tomada de consciência das transgressões diárias feitas contra ela pela sociedade e o começo da luta, inacabada por sua morte prematura. Breta figuraria a emergência dessa tomada de consciência inicial e a procura da identificação dos próprios caminhos a serem percorridos num universo multifacetado. Ao invés de Breta se subordinar a outros discursos, é ela quem irá fazer parte da construção dos novos discursos nos quais ela será também um ponto de referência.

Além da importância que a voz marginalizada das mulheres tem na criação de um espaço que se insere no campo das indagações históricas, ainda acrescentamos o fato dessa voz fazer parte dum discurso pós-modernista que é, segundo as palavras do antropólogo Michael Fischer, “substantively, one of the things the postmodern is about is the juxtaposition of things, events, and experiences once separated by time and space” e “moreover, in the contemporary world, people increasingly construct their sense of self out of the pieces that come from many different cultural environments” (81-82). *A República dos Sonhos* se insere dentro dessas duas afirmações citadas, pois uma das grandes preocupações do romance é justamente o advento da imigração no Brasil e a forma como os imigrantes interagem não só com seu novo país, mas como as memórias da sua terra ressurgem continuamente como um palimpsesto. No século vinte, tal como Fischer sugere, já é possível e comum uma justaposição de modos diversos de ver o mundo dentro dum mesmo espaço. A imigração é um bom exemplo da necessidade de negociação entre duas culturas simultâneas mesmo que uma não esteja ‘fisicamente’ presente, uma vez que as manifestações culturais continuam mesmo na ausência da cultura original e, por vezes, com força maior advinda duma necessidade interna de se manter em contato com as raízes. Essa justaposição de experiências cria no indivíduo moderno a necessidade deste se recriar a partir dos vários pedaços agora disponíveis no seu universo, tal

como as citações acima confirmam. Veremos que será Breta a personagem que terá maior êxito em relação à recomposição dos seus diversos ‘pedaços’.

Como já fizemos alusão, *A República dos Sonhos* constitui um projeto importante na literatura brasileira contemporânea, já que o romance tenta reconstituir a história onde “the transmission of national traditions was the major theme of world literature, perhaps we can now suggest that transnational histories of migrants, the colonized, or political refugees-these border and frontier conditions-may be terrains of world literature” (Bhabha 12). É justamente isso que Nélide Piñon faz ao tecer conjuntamente a história do país e a história da família do imigrante Madruga. Não é apenas a História com H maiúsculo que se conta, mas as múltiplas histórias com h minúsculo que se cruzam entre si e que, por sua vez, tecem novas histórias, estando estas sujeitas às arbitrariedades da memória e da perspectiva de cada um. Não há dois membros da família de Madruga que relatem um episódio da mesma maneira, já que o seu modo de contar está sujeito à deformidade da memória e às virtudes ou defeitos da análise pessoal dos acontecimentos.

Passaremos agora a uma análise mais detalhada do texto propriamente dito e ao longo dessa análise faremos algumas observações em relação à organização do espaço brasileiro e às repercussões que a organização exerce na condição do migrante. A escolha da Galiza (escolha um tanto condicionada pelas particularidades da biografia pessoal de Piñon, como já mencionamos), reforça as noções de um mundo fragmentado. É como se Madruga trouxesse consigo para o Brasil essa alma fragmentada que, por conseguinte, ainda vai se fragmentar mais ao ser colocada no espaço brasileiro, espaço esse que já é muito diverso por si próprio e que também tem nas suas raízes o carimbo colonial. Historicamente a Galiza está constantemente tentando se libertar do jugo de alguém. Seus costumes, língua e tradições se tornam preciosidades a serem preservadas a qualquer custo, pois há sempre outra cultura tentando impor as suas tradições na tentativa de se apoderar da terra galega. A necessidade de contar a sua própria história se torna ainda mais crucial. O avô de Madruga, Xan, e o pai de Eulália, Dom Miguel, estão atentos a isso. Madruga, com o passar do tempo, vai-se apercebendo cada vez mais da importância dessas ligações do passado com o presente, compreendendo que elas precisam ser preservadas. A necessidade de contar e registrar essa história se faz ainda mais intensa com a morte iminente de Eulália. Madruga percebe que a falta que sentirá de Eulália deriva da perda da sua maior testemunha. O lugar de ‘repouso’ que ele escolhe para sua história é a neta e escritora Breta.

Tudo desemboca e conflui em Breta simultaneamente. Ela faz parte da família ao mesmo tempo que é observadora, ouvinte e ponto de encontro de várias das suas discordâncias. Madruga tem uma fotografia da família no seu espaço, o escritório. Breta a observa e nota que é

uma fotografia que teve o cuidado de afastar aqueles que de certo modo ajudaram a imprimir ordem ao grupo. Ou que estiveram perto deles naquela ordem. Venâncio, por exemplo. E o próprio fotógrafo. Por que não se integrem numa cena que vem sendo relatada por mim? Quem mais, de valioso ficou de fora, e por isso mesmo, intensificou o jogo da mentira que perpassa a fotografia? (Piñon 213)

Não é apenas quem ficou de fora, mas como se arranjaram os que estão na fotografia. O espaço e a configuração das pessoas nesse mesmo espaço não são gratuitos e demonstram as relações entre os membros familiares. Madruga e Eulália estão na frente e ao centro; Miguel atrás no meio dos pais, mas se inclinando levemente para a mãe; Tobias e Bento nas duas extremidades; Antônia entre seus irmãos, Tobias e Miguel; e Esperança entre Bento e Miguel. Tobias e Bento se sentem afastados da família. Bento, apesar de todos os seus sucessos, não consegue cativar a atenção do pai, e Tobias rejeita o pai e sua ganância pelo poder. Dado o seu sucesso profissional, Bento se encontrará na esfera masculina da foto e Tobias na esfera feminina, já que ele se recusa a seguir os passos tradicionais dos irmãos e a trabalhar na empresa da família. Em Miguel vive a Galiza de Eulália, as histórias de Dom Miguel e o êxtase do sexo, herança de Madruga, assim como jamais se esgotam os poços fundos da sua querença. Se Miguel pende um pouco para a mãe na fotografia talvez seja por querer que as lendas dela sejam mais verdadeiras para ele do que realmente são, e também pela necessidade de não se identificar tanto com o pai que transmitiu para ele essa sexualidade intensa que simultaneamente o define e consome. Antônia está atrás de Eulália, portanto, na esfera feminina da foto e ao lado de Tobias, o único homem da família que é um fracasso do ponto de vista tradicional. Estar na esfera feminina da foto não garante a Antônia a atenção da mãe. Eulália pouco a percebe, muito mais voltada para Esperança e Miguel e sua religião, que de certo modo a afasta de todos. Antônia nunca conseguirá o respeito da família nem conquistará o seu próprio espaço dentro da família. Ela é fraca demais para se opor às regras impostas pelo Madruga, e essa falta de força conquistadora que ele tanto admira faz com que ela se torne insignificante para ele. Esperança se encontra

na esfera masculina da fotografia. Ela está entre Miguel, com quem compartilhou sua infância e com quem tem em comum um alto grau de sexualidade e Bento, seu irmão bem-sucedido, embora este seja incapaz de transmitir qualquer sentimento profundo. Esperança está localizada na esfera masculina, apesar de ser claro que ela não pertence a esta esfera. A sua intromissão no espaço masculino da foto acabará por bani-la para sempre do álbum familiar até que ocorra a reencarnação dela em Breta.

A análise detalhada dessa fotografia nos leva a fazer algumas observações. Como já foi dito acima não é a História com H maiúsculo que nos interessa aqui, mas como esta passa do plano da nação para o do indivíduo e de que forma altera o seu cotidiano. Ao fazer isso, na realidade estamos reconstruindo a História de maneira reflexiva, mas não a confundamos com a história oficial (que em regimes totalitários muitas vezes equivale à História) que habitualmente deturpa os eventos para a manutenção da sua própria imagem e impunidade.

A história da família do Madruga nos conta não apenas o seu percurso pela história, mas, por concomitância, também nos oferece a história do Brasil. Usamos a letra minúscula intencionalmente, pois são as milhares de histórias que farão parte da história maior. A configuração do espaço na fotografia demonstra as relações da família e como esta é um microcosmo da sociedade maior, das relações da sociedade como um todo. A fotografia é representativa dos espaços brasileiros e de como estes se encontram totalmente abertos para uns, cerrados para a grande maioria e com brechas ambíguas para outros. Isso se torna mais claro se tomarmos como ponto de partida os estudos etnográficos de Mary W. Helms sobre a distância geográfica, o poder e o conhecimento onde,

Boundaries, even if shifting and moveable, can emphasize a more exclusive sense of "us" versus "not us." Boundaries can make the edge seem as important as the center. Whereas zones, particularly of the concentric variety, can give a sense of graduated change from the center to the periphery, boundaries or thresholds mark the point within which proper life is expected to exist, and separate it more definitely from that which lies without. (28)

A fotografia tanto 'dentro' como 'fora' dela representa esses diferentes tipos de relações. O espaço familiar do Madruga é definido para ele em termos de consangüinidade. A fotografia nos mostra que apesar do Venâncio ter li-

gações estreitas com a família, ele está ausente da fotografia. Ele, um solteiro, um fracassado, terá que viver nas margens da sociedade, fora do foco central. Ele divide a carga emocional de Madruga, mas este ainda o vê como uma espécie de agregado. O relacionamento de Venâncio e Madruga é digno de contemplação, pois há aqui uma dependência dupla que se assemelha ao tipo de relações coloniais e que demonstra um fator menos explorado nessa relação que é “the extent to which the subaltern may have played a constitutive rather than a reflective role in colonial and domestic imperialistic discourse and subjectivity” (Williams and Chrisman 16). Tanto Madruga quanto Venâncio viveram em sociedades que tiveram que lutar pela sobrevivência de suas culturas, por outras palavras, eles estão familiarizados com esse contexto. Antes mesmo de desembarcarem no Brasil, o relacionamento deles já coloca Madruga numa posição de autoridade e Venâncio como seu subalterno. Aliado a isso, eles imigram para um país com uma experiência colonial recente em que as relações entre os indivíduos estão fortemente marcadas pelas relações coloniais. Madruga e Venâncio estão conscientes do seu inter-relacionamento, mas Venâncio está atento ao fato da sua condição de subjugado ter origem em si próprio. Isso não exonera Madruga, mas, pelo contrário, demonstra que as relações entre dominador e dominado não podem ser vistas apenas como a vitória do poderoso contra o fraco, mas sim como a relação de condições prévias e presentes que existem nas pessoas envolvidas simultaneamente a nível externo e interno.

A ausência de Odete, empregada e companheira de Eulália, é outro fator marcante da fotografia. Odete representa uma parte da sociedade brasileira que é constantemente ignorada. Sua ausência denota a persistente vontade da sociedade brasileira esquecer suas raízes escravocratas e a constante exclusão do negro da sociedade. Odete está bem distante do centro apesar de fazer parte da conjuntura que mantem a classe elevada na sua posição. Venâncio tem uma certa mobilidade entre o seu espaço no subúrbio e o espaço do Leblon. Ele opta por permancer (assim como Tobias) à margem da sociedade, mas Odete não pode transpor fronteiras. O espaço dela é fixo, sem fluidez. Por ela ser mulher, negra e pobre, o seu espaço é consideravelmente menor e menos elástico do que o de qualquer outra personagem aqui apresentada.

Breta pergunta, como já foi mencionado acima, “Quem mais, de valioso ficou de fora, e por isso mesmo intensificou o jogo da mentira que perpassa na foto?” (213). Breta nota que há uma inter-relação na fotografia entre os membros exclusivos da família e aqueles que não participam da foto.

Madruga não pode isolar sua família do contexto maior da sociedade e a reunião da família numa fotografia não garante a harmonia familiar, como também não a manterá unida. Madruga descontextualiza a família ao exigir que dela só façam parte ele, Eulália e seus filhos brasileiros. Isso rompe com as conexões afetivas e as ligações históricas que poderiam ter sido legitimamente representadas por Venâncio e Odete.

Para aqueles que estão na fotografia, ou seja, a família do Madruga, existem regras rígidas e aqueles que não as seguem são efetivamente banidos. Há linhas divisórias bem delineadas e essas são feitas distintamente para os filhos e as filhas. É também nesses marcos entre um território e outro, entre um modo de pensar e outro, que os choques ocorrem. Aqueles que vivem longe das linhas divisórias podem estar condenados à solidão, mas como conseguem em algum nível (pessoal/profissional) se inserir dentro dum contexto específico, são capazes de evitar os choques que se fazem nas fronteiras. Bento é um bom exemplo disso. Ele está ao lado de quem estiver no poder; não há nele ambigüidades maiores. Bento não tem interesse pela Galiza, mas os pais não criaram nele a vontade de saber mais sobre as origens da família. Bento se preocupa com o momento presente e com a forma como ele pode controlar os acontecimentos a seu favor. Ele recebeu o nome do seu irmão que nasceu na Galiza e morreu no navio antes de chegar ao Brasil. O Bento que nasce no Brasil não questiona a possibilidade da existência duma identidade fracionária nele, pois ele se vê apenas como brasileiro e nega que esse 'ser brasileiro' possa vir da combinação de várias culturas. Aliás Bento incorpora os traços autoritários e tradicionais do Brasil que tanto fizeram (e fazem) para mostrar uma faceta dum Brasil harmônico e feliz. A falta de reflexão sobre sua identidade encontra paralelo na resistência do Brasil em vasculhar o seu passado, e que, portanto, leva o país a continuamente adiar a possibilidade de esclarecer as indagações sobre a sua identidade.

Esperança é a filha que mais vive na fronteira, que tenta sair do espaço que lhe é especificado e procura habitar outros espaços. Para Esperança não haverá espaço dentro da família dado que ela persistirá em viver em choque com o autoritarismo do seu pai. Madruga, no entanto, não é o único que forçosamente tenta manter Esperança num espaço estreito. Ele repercute os preconceitos da sociedade onde as divisões entre o espaço feminino e masculino estão rigorosamente traçadas. Esperança é uma espécie de mulher em transição, aquela que procura ir além do previsto e que justamente por isso não consegue se manter dentro dum círculo fechado. Esperança luta contra

as diferentes manifestações de patriarcalismo. Ela rejeita o meio doméstico como sendo o único ao qual tem direito e vai contra os mandos do pai. Como ela também rejeita o limbo de uma “inclusão parcial,” a única saída que lhe resta é o rompimento definitivo, primeiro com a família e depois com a sociedade.⁸ Para Esperança é essencial pertencer a si mesma, ter o direito de desenhar os contornos da sua própria individualidade. Essa sua necessidade de primeiro se pertencer vai conseqüentemente resultar na impossibilidade de pertencer ao meio em que vive por este exigir dela comportamentos dentro de limites estreitos. Se Esperança quer sua liberdade, esta vai lhe custar a família e implicar a exclusão. A inclusão acarretaria um suicídio do seu próprio ‘eu’; não há meio termo.

A configuração do espaço em *A República dos Sonhos* não é de fácil acessibilidade e compreensão. A complexidade do romance se faz justamente nos espaços ambíguos, nas brechas. Podemos conceber o romance da seguinte maneira:

Whereas concentric or dichotomous distance zoning may establish a set of gradations between “us,” “not quite us,” and “others,” and boundaries may emphasize an exclusive sense of “us” versus “not us,” under certain circumstances we may identify a type of zoning involving what might be better described as levels of “inclusiveness.” (Helms 31)

Existem várias configurações neste romance. Algumas personagens são irrevogavelmente impedidas de fazer parte íntegra da sociedade, enquanto outras são imediatamente reconhecidas como o centro de tudo. Estas distinções são muitas vezes feitas de acordo com raça, gênero e classe social. Silveira, homem poderoso da classe alta, percebe que sua posição depende das alternâncias por vezes arbitrárias do poder. O que ocorre é justamente o que para ele é “a morte [que] é mergulhar no anonimato, é ver as portas cerrarem na minha cara” (Piñon 570). Silveira pode estar fora do círculo do poder, mas esse tipo de mudança significa muito mais uma troca de indivíduos do que uma mudança significativa em como o centro se comporta. O resultado final para Silveira será o exílio em solo brasileiro.

Aquelas zonas que são bem definidas e que mostram divisões mais radicais são conseqüentemente as mais fáceis de perceber. São os espaços mais nebulosos e mais sútis que criam intersecções dentro do romance, e é justamente nesses espaços que vamos perceber o encontro de perspectivas diferentes.

Essas perspectivas são plenamente vistas na personagem de Madruga, o imigrante, e nas personagens femininas, principalmente aquelas que tentam redefinir o espaço como Esperança, e, sobretudo, Breta por causa do seu papel de escritora. Essas personagens não cabem num dos extremos duma definição binária do mundo. Tal como Bhabha assinala, “Private and public, past and present, the psyche and the social develop an interstitial intimacy. It is an intimacy that questions binary divisions through which the spheres of social experience are often spatially opposed” (Bhabha 13). É justamente *entre* um conceito e outro, *entre* os pólos, e nos espaços *gradativos* de modos de ver o mundo, que encontramos as personagens tentando se redefinir perante o mundo e perante si mesmas através dum ‘remapeamento’ tanto no âmbito privado como público.

A narrativa então se aproveita de vários tipos de discurso através do uso de vozes marginais e alternadas para simultaneamente inter-relacionar o universal com o particular dentro dum contexto histórico. Outros romances contemporâneos também jogam com essa inter-relação, como por exemplo:

Those historiographic metafiction in which the fictively personal becomes the historically and thus politically public in a kind of synecdochic fashion: in Rushdie’s *Midnight’s Children*, the protagonist cannot and will not separate his self-representation from the representation of his nation, and the result is the politicization of public and private experience, of nationality and subjectivity. (Linda Hutcheon 161)

N’*A República dos Sonhos* o ‘todo’ é evitado na representação da nação a partir da inclusão de várias vozes e do intercalamento delas. O que resulta numa visão da nação onde as divisões (imaginárias) entre as esferas públicas e privadas já não existem, havendo apenas uma noção do comportamento refratário entre nação e indivíduo e de como um elemento (a nação) não pode ser nomeado sem o outro. Em *A República dos Sonhos* temos um constante jogo no qual as personagens tentam se definir perante esse mundo. Tanto o pensar no Brasil e na Galiza quanto o não pensar demonstram a vitalidade da ligação nação-indivíduo. O que ocorre é uma transformação e uma incorporação do espaço público no privado e vice-versa. Ninguém pode mais se definir apenas como sujeito privado ou público. É a partir do intercalamento dos sujeitos nas esferas públicas e privadas que o indivíduo passa a articular sua vivência a vários níveis. O que resulta dessa articulação é o indi-

víduo olhar a nação de um modo subjetivo (veracidade interna), e não mais só com um olhar supostamente objetivo (convenções externas). O indivíduo também passa a se olhar dentro dessa perspectiva múltipla e refratária. Crucial a esse processo é a contextualização do sujeito que agora se vê inserido na História, componente íntegra não só da sua história particular, mas das histórias todas com as quais entra em contato em maior ou menor grau.

Podemos ver concretamente o que foi acima mencionado a partir duma interpretação das duas vozes da primeira pessoa no texto, a de Breta e do seu avô, Madruga. Naomi Hoki Moniz subdivide os narradores da seguinte forma: “Há três narradores principais: Madruga, o patriarca que narra na primeira pessoa, sem se nomear, oito capítulos e apresenta o ponto de vista do imigrante; Breta, a neta que busca com urgência recolher os depoimentos familiares e agregados para escrever a saga da família, é a narradora de dez e representa o ângulo nacional, ou seja, de dentro para fora; e um narrador omnisciente nos demais capítulos que se refere aos outros personagens pelo nome” (Moniz 154).⁹ Pormenorizaremos essas categorias ao colocá-las em confronto umas com as outras.

Se Madruga apresenta o ponto de vista do imigrante não o faz de maneira coesa e indevassável. No início da sua estadia no Brasil ele se preocupava apenas com a acumulação de riquezas, entregando assim a Venâncio a porção ambígua da sua condição de imigrante. É Venâncio que pensa, “De que me vale duas pátrias, se as duas me querem dividir, ambas me fazem sentir que não pertença a lugar nenhum” (198); enquanto Madruga pensa,

Estamos no Brasil há quase vinte anos, e ninguém ainda se deu conta de que existimos. Dependerá de nós ganharmos uma dimensão concreta. Mas só passaremos a dispor do poder real a partir dos nossos filhos e da fortuna acumulada. Caso contrário, seremos uns eternos fracassados. Nada pior do que um imigrante fracassado. (155)

Madruga e Venâncio pensam na sua condição de imigrante de forma oposta. Madruga se preocupa com a criação concreta de um espaço para o imigrante, seja ele conquistado a partir de meios autoritários ou não. Venâncio está voltado para um espaço interior, psicológico, onde sua alma repartida pela terra que deixou e a terra onde pisa possa encontrar um terreno que não o deixe eternamente bifurcado. Essas duas vozes compõem alternadamente algumas das muitas faces do imigrante. Apesar da força da voz de Madruga

no texto, reforçada pela parte que lhe cabe da narrativa em primeira pessoa, ele nunca é completamente capaz de submergir a voz de Venâncio, que é (também) uma voz autônoma que merece um espaço. Aliás a única outra voz em primeira pessoa, além da de Madruga e da de Breta, é justamente a voz de Venâncio no seu diário sobre o século dezenove no Brasil. A inclusão de Venâncio na narrativa simboliza o acto de dar voz aos imigrantes que até então eram vistos como uma massa de gente e não como indivíduos. Com o tempo, a voz de Venâncio vai se impondo um pouco no relacionamento deles ao dizer, “Não admito que defina meus sentimentos, Madruga. Sou eu o único a dizer o que sinto. Desde que deixamos Vigo, e lá se vão tantos anos, você não faz outra coisa que tentar esclarecer o que sinto. Peço de volta o direito que você pensa ter sobre mim” (Piñon 453). Não é apenas Venâncio que, como comentámos, vai lascando a armadura de Madruga. Na esfera familiar também Esperança atacará o absolutismo do seu domínio.

Apesar das grandes diferenças entre os dois, nenhum deles jamais consegue abandonar a memória do seu país de origem ou definir-se por completo como brasileiro. Miguel percebe isso ao olhar para os dois e “via o pai e o Venâncio entre garfadas, a lastimar a intensidade de que eram vítimas. De sofrerem os atritos espirituais e físicos provenientes do permanente convívio com dois países, Espanha e Brasil” (Piñon 296). Talvez Madruga inconscientemente tivesse noção de que estaria sempre entre dois países antes mesmo de vir fazer a América. Ele deixa em Sobreira uma “pequena lasca de madeira cravada entre os interstícios de duas pedras” (Piñon 345) no dia em que parte da sua terra. Madruga é essa pequena lasca que conseguiu justamente se cravar no solo brasileiro, pagando o preço de estar sempre entre duas terras, num espaço que é só seu, mas que de maneira paradoxal o isola do convívio dos outros. Isso o impossibilita de se realizar plenamente no plano pessoal quer na cultura brasileira presente quer na cultura galega ausente por esta representar o passado. Na Galiza ele vive ausente, só presente na memória da sua família e essa não perdurará para sempre. No Brasil, onde seu corpo se encontra, ele vive por vezes psiquicamente ausente já que sua memória o leva à Galiza. É verdade que ele conquista um espaço no Brasil através do seu trabalho, mas apesar disso lhe garantir riqueza e poder, a aceitação é parcial, pois ele vai ser sempre um imigrante. A morte do primeiro Bento, que nasce na Galiza e morre na travessia ao Brasil, corrobora a dificuldade permanente que existirá em Madruga ao tentar conviver com esses dois universos o ser entre fronteiras.

É a neta Breta, por fim, que conseguirá colocar a visão de Madruga em questão e permitir que ele conjugue sua condição de imigrante e de pai de família de uma outra perspectiva pois, “Breta rachava minha consciência ao meio. Para onde me virasse, havia razões para compreendê-la. E motivos iguais para lhe dar combate. Pela primeira vez, confrontava-me com brechas na rota da minha desenfreada ambição” (Piñon 265). Isso não significa que Madruga irá transformar o seu comportamento, pois após tantos anos este se encontra bastante arraigado no seu ser. Mesmo assim é significativo que seja Breta que consiga ‘iluminar’ os pensamentos do avô, pois apesar dela ser brasileira e ter esta chamada perspectiva de dentro para fora, ela “vive bem com os contornos espirituais de dois países” (Piñon 269). Por outras palavras, além da perspectiva de dentro para fora, Breta também tem a perspectiva de fora para dentro; ângulo este providenciado pelas palavras do avô, pela sua visita à Galiza, e fato não menos essencial - a sua estadia de exilada na França. Breta é a personagem que possui o maior número de características dum indivíduo marginalizado. Ela é órfã, bastarda, divorciada, etc., mas é justamente a postura crítica perante a vida que lhe permite orquestrar seus componentes marginalizados em faces íntegras da sua identidade, e que, por serem realçados em vez de ocultados, possuem um alto grau de autenticidade.

Em Breta parecem coexistir todas as incongruências da sociedade brasileira e todos os seus paradoxos. Ela é simultaneamente uma pessoa com identidade própria, mas também capaz de guardar/incorporar as identidades dos outros. Breta é o baú para as histórias do seu avô, a lembrança da sua mãe para Madruga e Miguel, a amargura de Antônia, e a única que sabe que a família de Odete é fictícia. Por outras palavras, ela é a receptora das histórias da sua família (e do seu país), mas ela consegue ingerir essas histórias sem que corrompam a sua própria configuração apesar de lhe darem mais volume.

É Breta que irá contar a história do seu avô, história essa que não se limitará a ele, pois como Madruga mesmo reconhece ao olhar para a família, “O único modo de uni-los é provar que de nada valem suas histórias isoladamente. E que elas só têm sentido, ou serão um dia contadas, mediante a presença de todos enriquecendo essa saga” (704-05). A escolha de Breta para relatar a história é de suma importância pois desloca a perspectiva do contar, já que Breta exerce uma série de papéis duplos e até múltiplos. Primeiramente ela está dentro e fora da história. Ela é quem observa todos e quem vai obter os diferentes retalhos das vidas das pessoas e reorganizar o material. Ela recebe a caixa de Esperança, as cartas que Miguel tinha desta, o diário de

Venâncio, e as histórias do avô que são seminais para a composição do romance. Mesmo assim, ela é uma observadora que está inserida no contexto por laços familiares e por uma história complexa, porém ininterrupta que a leva do tataravô Xan até o presente momento. A sua proximidade e distância permitem uma diversidade de ângulos que tem como projeto reunir as diferentes vozes, não para contê-las dentro da escala de uma só nota musical, mas para apresentá-las em suas ínfimas combinações tanto harmônicas como dissonantes, mas tudo sendo som.

Breta tem outras características que a ajudam a proporcionar ao avô meios pelos quais ele “repass[a], então, cenas gastas, e que retornam com outra dimensão” (Piñon 330). Uma das características que a favorece é justamente o fato dela ser neta e não filha. Desta forma ela se encontra distanciada do seu avô (e dos preconceitos sociais) por uma geração e não sob o seu mando direto. Além do mais, ela veio a casa do avô já menina, sem ter sido educada desde o berço a seguir seus prescritos. O fato dela ser filha de Esperança traz consigo uma carga de bastante relevância, pois Madruga no seu íntimo sabia o quanto sua filha era capaz (até mais do que seus filhos homens), mas ele não conseguiu se afastar dos tabus em relação às mulheres na esfera pública ou da sua própria necessidade patriarcal de moldar a vida dos filhos.

A Breta é dado todo ‘arquivo’ familiar, mas ela não aceita passivamente as palavras, escritas ou faladas, desse arquivo, de modo a apenas representar um veículo para sua transcrição. Breta escreve a história aceitando-a, rejeitando-a e reformulando-a ao inserir a sua própria voz no contexto. As deformações na sua fala são inevitáveis, como assim seriam as de qualquer narradora/autora, mas o que diferencia Breta de outros narradores/autores é a consciência disso, de que as palavras estão justamente “sujeitas a interpretações, como é o destino [delas]” (758) e também do alto grau crítico que percebemos nessa fala (ao Miguel), “Porque devo lhe ceder tempo para pensar na nossa amizade, se isso significa que devo aceitá-lo com quer que se apresente? Perdendo eu o direito de criticá-lo!” (284). Breta, por conseguinte, não rejeita nem aceita os diversos discursos na sua íntegra, pois sabe que até as versões mais desprezíveis e fabricadas são tão importantes quanto as mais obscuras e verossímeis, pois todas abrem mais uma brecha no modo monolítico de pensar. Por fim, é a voz de Breta que predominará no texto dado o fato de ser ela quem escreverá o livro e, portanto, terá o controle final da história da família. Porém, essa voz não é apenas um porta-voz ou uma voz autoritária e preocupada com uma versão única da história, é sim uma voz que se interessa pela

inclusão das várias vozes no discurso e que questiona a articulação da sua própria voz. Ao olhar a fotografia da família no escritório de Madruga, Breta pensa, “A superfície, de cor ligeiramente sépia, parecia oscilar como se houvesse, atrás de cada personagem, uma realidade contrária àquela visível a todos. Enquanto eu a olhava, também ia questionando o meu direito de atribuir-lhe verdades que seus participantes desconheciam” (205). Breta percebe, para além do que está a olhos vistos, que “somos todos ativos protagonistas e observadores” (675).

Outro aspecto da multiplicidade de Breta é que ela habita vários espaços ao mesmo tempo, desafiando definições binárias (outra característica do “midfiction”). Ela é (como já mencionámos) bastarda, órfã, desquitada e exilada, mas ela não deixa que esses rótulos a tornem numa marginalizada e a impeçam de escrever a história. O seu avô vivia entre dois espaços que o punham em direções opostas, mas Madruga percebe que Breta “sabia usufruir a liberdade de amar duas terras, sem viver por isso a categoria do expatriado. Um ressentido, para quem o mundo divide-se eternamente em duas metades” (339). O que faz possível essa conciliação em Breta é em parte a própria existência dividida que o avô viveu, pois quando estava em Paris,

Sentia-se como o avô, um imigrante. Contrário aos outros companheiros, que não tiveram um imigrante em casa, como exemplo. Portanto não havendo sido educados para perder subitamente o Brasil, a língua, os sentimentos... Foram sempre brasileiros sólidos, originários de um país sem o costume de expulsar seus patriotas. (335)

É a fluidez de Breta que lhe permite vincular-se a outros países, mas essa fluidez vem de uma *reformulação* da condição de imigrante do seu avô. Em Breta ocorre uma simbiose entre a terra além mar e o Brasil. Breta não vive nem na margem do mundo nem no seu centro, mas perambulando pelas brechas dos vários mundos, um ser criado e enriquecido pela sua condição de migrante, um ser que redefine e amplia a condição de se viver entre fronteiras. A lasca que Madruga deixou como símbolo na Galiza, entre pedras sólidas, é agora uma gota d’água numa membrana permeável e mutável.

É certo que Piñon perturba a organização do espaço brasileiro, pois ela coloca em questão os alicerces míticos da sociedade brasileira e esse desvendar significa uma reavaliação da história passada e presente. A reconstrução da identidade nacional também se torna uma necessidade, já que com a inclusão

na história daqueles que normalmente estão impedidos de terem uma voz, verificamos que a identidade nacional repercute apenas uma ínfima parte do que é ser brasileiro, e talvez a parte menos representativa.

O ser de Breta no romance é a comprovação da multiplicidade dos papéis exercidos pelos indivíduos em relação a si próprios e a outrem nos entre-espaços agora tão comuns à experiência humana devido às grandes migrações do século vinte. É de como cada um desses papéis que os indivíduos exercem, desses retalhos que tentam coordenar num novo desenho, coadjuva não para representar um todo, mas as arbitrariedades e ambigüidades da vida; e que as histórias se fazem nas entrelinhas, nos espaços não denominados, nas fronteiras onde modos de pensar e culturas são obrigados a se confrontarem e a se redefinirem em feito original. Essas histórias são vitais justamente por ponderarem sobre o cerne da existência em toda a sua complexidade. Talvez Breta seja um indício de que é possível a reestruturação e transformação do espaço brasileiro tanto ao nível familiar e íntimo quanto ao nível profissional e social. Só quando isso ocorrer é que a república deixará de existir no plano do sonho e passará a ser um ente vivo no cotidiano brasileiro.

Notas

¹ O termo migrante surge num ensaio de Salman Rushdie. O ensaio intitulado "Brazil" se encontra em *Imaginary Homelands* (1981). Uma das passagens mais pertinentes para o nosso ensaio comenta sobre a experiência do migrante, o que nós aqui denominamos de a condição do migrante: "The migrant suspects reality: having experienced several ways of being, he understands their illusory nature. To see things clearly, you have to cross a frontier" (125). Para mais detalhes sobre este termo e como ele está ligado ao filme "Brazil," consultar o mesmo ensaio.

² Segundo *A Dictionary of Modern Critical Terms*, o romance épico se caracteriza do seguinte modo: "The epic qualities achieved by Tolstoy are based on the idea of the epic presenting the whole of the life of a society against a natural background with simplicity, grandeur and authority" (75). O primeiro grande contraste que encontramos é essa idéia de que o "todo" possa ser representado. Em *A República dos Sonhos* esse artifício não existe pois somos constantemente lembrados do problema da representatividade da história e também da subjetividade dos narradores Breta e Madrugá e até mesmo do narrador onisciente.

³ Horácio Costa no seu artigo "A Margem da República dos Sonhos," discute a hipótese d' *A República dos Sonhos* poder inserir-se nos moldes convencionais de fazer literatura, principalmente quando comparado com os romances anteriores da escritora Nélide Piñon. É parte integrante desse artigo apresentar outra visão d' *A República dos Sonhos*, uma visão que se insere tanto no discurso pós-modernista quanto na continuada veia feminista dos textos da autora. Eis duas citações em que Horácio Costa explicita suas opiniões sobre o assunto (para mais detalhes, consultar o artigo em questão). "Os três ensaios críticos (de Mário Vargas Lhosa, Sônia Régis e Naomi Hoki Moniz) arrolados procuram ressaltar os traços de originalidade e interesse na obra de Nélide Piñon. Um ponto há de contato direto ou indireto entre eles: as opiniões resenhadas pressupõem, como terreno comum, que a escritura de Piñon não apresente resíduos ou resquícios miméticos, seja em relação ao uso cotidiano da língua portuguesa, em termos literários ou

não, ou seja, ainda, em relação ao “padrão” experimental-contemporâneo no campo da narrativa. Tais opiniões críticas só poderiam partir, conjuntamente, da pressuposição que o discurso literário de Nélda Piñon escapa à classificação de “realista” (5). “A nível da palavra, uma tendência mimético-realista, inexistente nos livros anteriores da autora, alertam-nos para o que podemos considerar como uma concessão estrutural ao “cânon” masculino e logocêntrico (à “Lei do Pai”)(12).

⁴ Partimos aqui da definição ampla de pós-modernismo segundo *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*: “(...) what is distinctive about postmodernism is not something new but our attention to an interest in features of the past that until recently were most often ignored. Postmodernism, then, is just part of the very complex rereading of history taking place in the current climate of a critical questioning of the Western tradition. Paradoxically, most of the materials for a radical questioning can be found in the tradition itself if we look in different places (noncanonical works) or with new eyes at familiar places” (587).

⁵ No seu livro *Middle Grounds*, Wilde discute a noção de que existem muitos escritores americanos contemporâneos que não recebem atenção da crítica ou quando recebem é negativa. Para Wilde, isso ocorre porque esses escritores não fazem parte das correntes literárias em voga e, portanto, suas obras são postas de lado. Como dissemos anteriormente, propomos aqui que *A República dos Sonhos* também faça parte desse “midfiction,” não porque a obra não tenha recebido crítica, mas porque essa crítica por vezes se preocupou mais com a inserção da obra em moldes que negavam a existência dum universo literário que não estivesse comprometido com os modelos vigentes.

⁶ A biografia da escritora é central ao estudo do romance pois, como explicita Nelson H. Vieira, “Piñon é descendente em linha direta de imigrantes galegos que vieram ao Brasil, Nélda Piñon adquiriu esta herança cultural, língua e tradição, através de seu avô Daniel que no início deste século saíra da Galiza sem um tostão mas com o grande sonho de fazer a América”(327). A escritora também visitou a Galiza quando criança e foi profundamente afetada por essa experiência; consultar o artigo sobre este assunto.

⁷ No livro *As Viagens de Nélda, A Escritora*, Naomi Hoki Moniz tem um capítulo sobre *A República dos Sonhos* intitulado “autobiografia coletiva.”

⁸ Heloísa Buarque de Hollanda usa esse termo ao discutir a condição das mulheres na sociedade brasileira no seu artigo em *Brasil/Brazil*. no.1, 5-19 (1988).

⁹ Há semelhanças entre esta formulação das personagens femininas e a formulação das mesmas que Naomi Hoki Moniz faz no seu livro *As Viagens de Nélda, A Escritora*. Os paralelos que existem são em relação a Eulália (personagem que não é muito analisada neste ensaio) e Esperança no que diz respeito ao tipo de mulher que elas representam, mas há marcadas diferenças no enfoque de Breta que aqui se faz (152-153).

Obras Citadas

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Cândido, Antônio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- Castro-Klarén, Molly & Sarlo, ed. *Women's Writing in Latin America: an Anthology*. Westview Press, 1991.
- Costa, Horácio. “A Margem de A República dos Sonhos, de Nélda Piñon.” *Luso-Brazilian Review*, XXIV, 1, Summer, 1987: 1-15.
- Fowler, Roger. *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1987.
- Gordon & Kreiswirth, ed. *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

- Helms, Mary W. *Ulysses' Sail: an ethnographic odyssey of power, knowledge, and geographical distance*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- McNab, Gregory. "Abordando a História em *A República dos Sonhos*." *Brasil/Brazil*. I 1988, 41-53.
- Moniz, Naomi Hoki. *As Viagens de Nélide, A Escritora*. Campinas, S.P.: Editora Unicamp, 1993.
- Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. London: Routledge & Keegan, 1960.
- Piñon, Nélide. *A República dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1984.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: essays and criticism 1981-1991*. London: Granta Books, 1991.
- Sussekind, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- Vieira, Nelson H. "Saudade, morriña e analepse: O elemento galego na ficção memorialista da Nélide Piñon." *Proceedings of the Second Galician Congress: Galaxia*, 1988.
- Wilde, Alan. *Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- Williams, Patrick & Chrisman, Laura, eds. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.