

# Nélida Piñon en la república de los sueños

---

Ascensión Rivas Hernández (Ed.)



Ediciones Universidad  
**Salamanca**



NÉLIDA PIÑÓN  
EN LA REPÚBLICA DE LOS SUEÑOS



ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ (ED.)

NÉLIDA PIÑON  
EN LA REPÚBLICA DE LOS SUEÑOS



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# ET CAETERA, 53

© Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

1ª edición: abril, 2021

ISBN 978-84-1311-325-8 (POD) / Depósito legal: S 112-2021  
978-84-1311-326-5 (PDF)  
978-84-1311-327-2 (ePub)

Ediciones Universidad de Salamanca  
<http://www.eusal.es>  
[eusal@usal.es](mailto:eusal@usal.es)

*Impreso en España-Printed in Spain*

Maquetación, impresión y encuadernación:  
GRÁFICAS LOPE  
C/ Laguna Grande, 2, Polígono «El Montalvo II»  
[www.graficaslope.com](http://www.graficaslope.com)  
37008 Salamanca (España)

*Todos los derechos reservados.  
Ni la totalidad ni parte de este libro  
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de  
Ediciones Universidad de Salamanca*

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego  
Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas  
[www.une.es](http://www.une.es)



CEP. Servicio de Bibliotecas

NÉLIDA Piñón en la república de los sueños / Ascensión Rivas Hernández (ed.).  
—1ª edición: abril, 2021.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, [2021]  
170 páginas.—(Et caetera ; 53)

Textos en español y portugués, con abstracts en español, portugués e inglés  
DL S 112-2021.—ISBN 978-84-1311-325-8 (POD).— ISBN 978-84-1311-326-5 (PDF).  
—ISBN 978-84-1311-327-2 (ePub)

1. Piñón, Nélida—Crítica e interpretación. I. Rivas Hernández, Ascensión, editor, autor.  
821.134.3(81) Piñón, Nélida1.07

# Índice<sup>1</sup>

ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ. Cosmovisión de Nélica Piñon.....	9
NÉLIDA PIÑON. A voz secreta da narrativa.....	15
DOMÍCIO PROENÇA FILHO. A inquieta ficção de Nélica Piñon.....	25
ANTONIO MAURA. Las dilatadas Españas de Nélica Piñon.....	37
MARIA INÊS DE MORAES MARRECO. A inquestionável estatura intelectual de Nélica Piñon.....	47
BEATRIZ WEIGERT. Nélica Piñon: a palavra da mulher.....	57
ANA LÚCIA TREVISAN Y REGINA HELENA PIRES DE BRITO. Voces en diálogos identitários: un análisis de los cuentos de <i>O calor das coisas</i> , de Nélica Piñon.....	67
CRISTINA MARIA DA SILVA. As metáforas do lembrar em <i>A república dos sonhos</i> de Nélica Piñon.....	79
MARIA DA CONCEIÇÃO OLIVEIRA GUIMARÃES. Eulália, a rebelde «distráida» em <i>A república dos sonhos</i> de Nélica Piñon.....	89
MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ. Nélica Piñon ante los géneros fragmentarios....	101
ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ. Historias que no cesan de narrar. Intertextualidad en <i>La camisa del marido</i> .....	113
CID OTTONI BYLAARDT. Nélica e Machado: um cruzamento sedutor de sistemas simbólicos.....	127
REJANE QUEIROZ. A condição feminina nos contos «I love my husband», de Nélica Piñon, e «Amor», de Clarice Lispector.....	137

<sup>1</sup> Este libro se inscribe en las actividades del GIR «ELBA» (Estudios de Literatura Brasileña Avanzados) que dirige Ascensión Rivas en la Universidad de Salamanca.

MARIA ALICE SABAINI DE SOUZA MILANI. A identidade revisitada em «A imitação da rosa» e «Adamastor».....	149
M. CARMEN VILLARINO PARDO. Posición autoral y repertorio(s) en el campo literario brasileño: Nélida Piñon y <i>O calor das coisas</i> (1980).....	159



# COSMOVISIÓN DE NÉLIDA PIÑÓN<sup>1</sup>

Ascensión Rivas Hernández

*Universidad de Salamanca*

*El país donde se nace proporciona una visión utópica.  
No hay imparcialidad a la hora de definirlo<sup>2</sup>.*

Nélida Piñón

SON NUMEROSOS los motivos que componen el mundo de un escritor y el análisis de su obra permite determinar cuáles, entre todos ellos, conforman su cosmovisión, aquellos que determinan sus preocupaciones esenciales y revelan lo que late al fondo de sus creaciones. En el caso de Nélida Piñón es posible hablar de, al menos, tres: su amor por Brasil, sus orígenes españoles y la reflexión sobre la escritura.

El aprecio de Nélida Piñón por Brasil, su país de origen, aflora en todas sus manifestaciones, en sus obras, conferencias y entrevistas. Brasil es para ella el espacio natural de la vida y el lugar vibrante, lleno de desigualdades, que palpita en su literatura, un espacio extenso, abierto y mestizo, unido por una lengua común y por la sensación, generalizada entre su población, de pertenencia a la misma comunidad. En cada intervención, las palabras de Nélida transparecen su inmenso amor por Brasil, lo que no implica, sin embargo, que no haya en ellas un contenido crítico, si es necesario. Ser brasileño es para la novelista aceptar contradicciones que van de lo profundo a lo superficial, de lo pesado a lo leve. Ser brasileño, además, consiste en buscar el lado más amable de la realidad. El corazón brasileño, así entendido, se reparte, según describe en sus libros, «entre la familia y los amores clandestinos» (Piñón, 2017: 215), y no se olvida, en su parte más obsequiosa, de «carnavalizar la realidad» y tratar la vida «con humor generoso» (*Ibidem*).

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en las actividades del GIR «ELBA» (Estudios de Literatura Brasileña Avanzados) de la Universidad de Salamanca.

<sup>2</sup> «Las caras de Brasil», en *La épica del corazón*, Barcelona, Alfaguara, 2017, p. 221.

En el corazón y en la literatura de Nélida Piñon, Brasil se presenta como un territorio dispar, una extensión geográfica casi infinita que alberga diversos biomas, etnias mezcladas, diferentes credos y una imaginación que a menudo convierte en fantasía el acercamiento del brasileño a la realidad. Pero por encima de todos los contrastes y de todas las diferencias, hay algo que traba, que une a un pueblo tan heterogéneo y tan dilatado en el mapa. Se trata de la lengua portuguesa que pertenece por igual a cada brasileño. En este sentido, la misma Nélida proclama con orgullo su estimación del idioma materno: «Procedo de Brasil y reverencio la majestad de la lengua portuguesa. En este idioma saludo a Dios y a los hombres» (2008: 291). Es, por continuar con palabras de la autora, propia «de los amantes y la poesía. De los guerreros, de los corruptos [...], de los vándalos, de los condenados, de los fariseos que burlan al pueblo, [...] de los vencedores, de los que pecan y suplican el perdón [...]» (2008: 213). El portugués, que llegó hace quinientos años con los conquistadores, es la lengua de todos, el vehículo de la comunicación, el soporte del día a día y la base de una literatura que ha sido capaz de explicar la esencia de una nación tan compleja; sobre todo cuando ha estado al servicio de escritores como Machado de Assis, el predilecto de nuestra novelista, que supo captar como ningún otro los meandros del alma humana, la ambigüedad y las contradicciones implícitas en la forma de ser brasileña, que tuvo, además, una importancia capital en el avance intelectual de Brasil como nación porque le cupo, por utilizar palabras de la escritora, la «trascendencia analítica con la que se instaure la modernidad en el proyecto nacional» (Piñon, 2017: 105). En otros ensayos, Piñon explica con mayor claridad la significación que tuvo Machado de Assis para Brasil, así como la injusticia del país, que no le ha colocado en el pedestal que merece porque no ha sabido valorar convenientemente su capacidad interpretativa sobre la nación. Así lo expresa en «El brasileño Machado de Assis» (2010: 19):

Brasil se ha equivocado al no incluir el nombre de Machado de Assis entre sus notables intérpretes. Al no reconocer en el autor la trascendencia analítica que instaure la modernidad en el proyecto nacional. Como si la intelectualidad brasileña sintiese escrúpulos de aceptar que la invención literaria, en su fulgurante expresión, tiene un carácter interpretativo, asertivo, analógico, habiendo sido siempre una plataforma desde la que examinar, exhumar, reconstruir el horizonte de Brasil.

Pero además del aprecio y de la preocupación por su lugar de origen, Piñon es una escritora muy vinculada con España. Los lazos que la unen a nuestro país se remontan a un tiempo anterior a su nacimiento, cuando su abuelo Daniel Cuiñas llegó a Brasil procedente de Cotobade, un antiguo municipio de la provincia de Pontevedra hoy fusionado con Cercedo. Tenía doce años. Son muy numerosos los escritos en los que la novelista se muestra orgullosa de pertenecer a una familia gallega y afortunada por el hecho de disfrutar de dos culturas –con lo enriquecedor que es para el espíritu y para la formación de un autor– y dos lenguas con las que poder comunicarse con el mundo. Como dice en uno de sus numerosos trabajos de corte autobiográfico,

[a] fuerza de tal decisión [la migración de su familia a Brasil], la familia me regaló la majestad de la lengua portuguesa, la ciencia de pertenecer al nuevo continente. Y me transmitió también la noción de que era un privilegio que mi origen se situara en una Galicia cuya herencia me autorizaban a reivindicar». (Piñon, 2017: 66)

Nélida Piñon recuerda con especial cariño su viaje a la Galicia de sus ancestros cuando aún era una niña. En tierras gallegas pasó casi dos años. Allí, además de absorber el acento de la tierra, se empapó de un espíritu fantasioso, aprendió leyendas, narraciones, supersticiones e historias sobrenaturales que ampliaron su imaginación y más tarde enriquecieron su literatura. Por eso, afirma con brío:

Preservo intactos sus mitos, la intensa fabulación. Leyendas y mitos que intensificaron la imaginación y la memoria, productos universales, procedentes de Cotobade, tierra de mi familia materna y paterna donde todavía hoy anclo retazos de mi escritura. (Piñon, 2017: 16)

En otro momento, cuando valora lo que supone para una escritora tener hilos que la unen a las dos orillas del Atlántico y explica lo que en su caso supone viajar a Europa, se refiere a una forma diferente de habitar el mundo según esté en Brasil o en España. Desde su perspectiva, Brasil es el lugar de la vida ordenada que representa la razón; y Galicia el espacio anhelado, al otro lado del océano, donde tiene asiento la intuición y el misterio, esenciales en su morfología de creadora:

Cruzar el Atlántico en dirección a Europa siempre fue un ejercicio de fantasía. Tenía el mérito de acercarme a las raíces, de invalidar conceptos ortodoxos, de desacatar los dictámenes de la razón ilustrada a favor de la magia de la intuición y el misterio». (Piñon, 2017: 73)

Brasil y España, por lo tanto, conforman los dos polos geográficos entre los que se desarrolla la visión nelidiana del mundo en general («Desde la más tierna infancia he sentido los efectos de la doble cultura. Destinada a reivindicar el mundo desde un punto de vista doble» [Piñon, 2017: 23]) y de la literatura en particular, lo que nos encamina hacia la consideración del tercer pilar de su microcosmos: la escritura. Escribir es para Nélida Piñon el modo de relacionarse con el mundo y, al mismo tiempo, una forma privilegiada que le permite explicarse a sí misma y comunicarse con los demás. En su idea estética late un intenso componente ético, un espíritu inconformista y un concepto de la materia literaria que se fundamenta tanto en la realidad como en la imaginación, según la propia novelista explica en «los ecos de la escritura iberoamericana»:

La tarea de escribir sigue siendo la misma. Es seguir creando una estética que desarrolle el discurso del bien y del mal. Una estética insidiosa e inconformista, capaz de transgredir en la escritura, de sumergirse sin miedo en la mentira y en la

simulación de la verdad, de sobrepasar las fronteras de lo puramente mimético. Sin renunciar por tanto a los mitos primigenios ni abdicar de la capacidad de engendrar otros nuevos, de ponerlos sobre la mesa para que coman en nuestra compañía, fecunden el baúl inagotable de América, formen parte, en definitiva, de nuestra conciencia cívica. (Piñon, 2017: 239)

La literatura, como expresa la autora en «El arte de narrar», es capaz de recrear la vida, de duplicar la existencia de los hombres dando pie a una realidad que solo existe en las palabras. Al mismo tiempo, el escritor, que es una especie de dios en ese mundo por él creado, no solo da forma a ese universo sino que, además, crea las leyes que lo gobiernan, de modo que se erige en juez supremo de sus criaturas con capacidad «para culpar o absolver a sus personajes, para formular un veredicto moral [...], para abrir las compuertas de la policía del bien y del mal» (Piñon, 2010: 77). La escritura, así entendida, es un microcosmos perfecto del escritor que, como señala la autora unas líneas más adelante, está hecho de lenguaje («Al observar el personaje constato que es prisionero del lenguaje, que denuncia su existencia», *Ibid.*). Así, Nélide afirma sin ambages la ficcionalidad de la literatura («Como narradora vivo bajo el signo de la farsa que rige el espíritu inventivo» [2017: 11], dirá después en *La épica del corazón*), una literatura que, sin embargo, refleja la realidad humana desde tiempo inmemorial haciendo uso de los mismos temas que evidencian la realidad de los hombres, temas que, por universales, se repiten en cualquier momento de la historia. Y si proclama en voz alta la necesidad que tiene de escribir («No puedo parar de narrar, de esclarecer mi humanidad, de coger la pluma y anotar los tropezos humanos» [2017: 26]), también subraya la importancia de que haya un lector al otro lado que culmine su interpretación de la realidad dotándola de significado: «Necesito que los demás completen los datos que le faltan a mi personaje. Sin dicha colaboración, la narrativa se convierte en una colcha de retales desprovista de sentido» (*Ibidem*).

Como reflejo de esta necesidad de ser interpretada en esa multiplicidad de facetas, en este libro se recogen todas las dimensiones de la cosmovisión nelidiana. Aquí se reúnen algunas de las ponencias y comunicaciones que se presentaron en el *I Congreso Internacional de Literatura Brasileña «Nélide Piñon en la República de los sueños»*, que se celebró en la Universidad de Salamanca los días 12, 13 y 14 de noviembre de 2018. En aquellas jornadas apretadas de trabajo, y desde la supervisión atenta de la escritora, analizamos su trayectoria profesional y repasamos la obra de otros muchos escritores brasileños. Lo hicimos, como siempre, al amparo del Centro de Estudios Brasileños, cuya misión es estudiar y divulgar en España la cultura del país latinoamericano.

A lo largo de los últimos doce años han sido numerosas las reuniones literarias que han tenido lugar tanto en Salamanca como en Río de Janeiro sobre autores de ambos lados del Atlántico. Con Nélide Piñon inauguramos la serie de los Congresos Internacionales y por este motivo abandonamos el Palacio de Maldonado, donde se ubica el Centro de Estudios Brasileños y donde habíamos oficiado hasta entonces los encuentros, para trasladarnos al Palacio de Anaya,

sede de la Facultad de Filología. Nélda Piñon fue nuestra invitada de honor y se entregó a su papel con verdadero entusiasmo. De hecho, asistió a todas las sesiones en las que se hablaba de su obra, a pesar de que fueron muchas y a pesar también del cansancio acumulado durante aquellos días en los que se presentaron más de cien comunicaciones distribuidas en una veintena de mesas paralelas. Además, el cineasta Julio Lelis presentó su película *Mapas dos afetos*, un documental sobre la vida y la obra de Nélda que había ido filmando a lo largo de varios años y en el que intervienen amigos de la novelista como los escritores Mario Vargas Llosa y Lygia Fagundes Telles, la actriz Fernanda Montenegro o la cantante Maria Bethânia. El acto central del Congreso fue la lección de clausura que corrió a cargo de la propia Nélda y que se recoge en este libro para deleite de los que no pudieron escucharla o de los que, habiendo asistido a aquel acontecimiento solemne en el Aula Magna del Palacio de Anaya, quieran recrearse con su lectura.

Además, conforman estas páginas los trabajos de algunos brasileñistas de ambos lados del Atlántico: el académico de la ABL Domício Proença, el académico correspondiente y director del Instituto Cervantes de Rio de Janeiro Antonio Maura, y los profesores María Isabel López Martínez, catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Extremadura o Carmen Villarino, profesora en la Universidad de Santiago de Compostela y especialista en la obra de Nélda Piñon. Mi trabajo también se encuentra entre ellos.

Al mismo tiempo, en el libro se recogen las investigaciones de estudiosos pertenecientes a diferentes universidades brasileñas, muchos de ellos desde una perspectiva comparatista. Algunos de estos trabajos hacen un examen general de la obra de la autora; otros abordan aspectos sobre el feminismo en su narrativa o analizan sus personajes femeninos; en otros se estudian las relaciones entre los dos espacios geográficos vitales de Nélda Piñon, Galicia y Brasil; un último grupo, finalmente, lo forman aquellos en los que se comparan relatos de la escritora carioca con los de otro autor (entre ellos Machado de Assis o Clarice Lispector), o se analiza un conjunto de cuentos de Piñon que se relacionan por la temática o por ciertos aspectos técnicos. Mención especial requiere el capítulo reservado a la propia autora en el que, como señalé más arriba, se recoge su intervención en la clausura del Congreso. En su discurso, Piñon analiza la obra que se utilizó en la denominación genérica del Congreso, *La república de los sueños*, y lanza una mirada cómplice hacia sus personajes. En este sentido, se detiene particularmente en la figura del emigrante y pone el acento en el dolor que supone abandonar el país de origen, aunque destaca también el enriquecimiento que en su caso le aportó la experiencia, como había señalado en otras obras.

Antes de concluir, hay que señalar que, a la hora de homogeneizar los trabajos, hemos dudado sobre el uso de la palabra *Galicia*, que algunos autores escribían en español (*Galicia*) y otros en portugués (*Galiza*). En el libro se ha optado por mantener el uso en las dos lenguas, la forma portuguesa en los textos escritos en portugués y la española en los redactados en español.

Finalmente, es necesario abrir un último espacio para los agradecimientos. Mi gratitud al Centro de Estudios Brasileños, a la Fundación Cultural Hispano Brasileña, a la Academia Brasileira de Letras, a todos los que intervinieron en el Congreso y a los autores de los artículos. Agradezco sobre todo el trabajo de todo el equipo humano que trabaja en el CEB, sin cuyos desvelos ni el Congreso hubiera podido celebrarse ni este libro ver la luz.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Piñon, Nélica. (2008). *Aprendiz de Homero*. Barcelona: Alfaguara.
- (2010). «El brasileño Machado de Assis». En Ascensión Rivas Hernández (coord.). *El oficio de escribir: entre Machado de Assis y Nélica Piñon*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 11-22.
- (2017). *La épica del corazón*. Barcelona: Alfaguara.

# A VOZ SECRETA DA NARRATIVA

Nélida Piñon

*Academia Brasileira de Letras*

RESUMO: «A voz secreta da narrativa» serviu como colofón ao *I Congresso Internacional de Literatura Brasileira «Nélida Piñon en la república de los sueños»*. No seu discurso, a autora recupera os personagens do romance homónimo e se centra na figura dos emigrantes, dos quais ela é um exemplo vivo, ressaltando tanto o sofrimento daqueles que têm que buscar o futuro em outras terras como no enriquecimento que, em seu caso, supôs a sua dupla origem brasileira e espanhola.

PALAVRAS-CHAVE: *A república dos sonhos*, Emigração, Romance, Brasil, Espanha.

## «LA VOZ SECRETA DE LA NARRATIVA»

RESUMEN: «La voz secreta de la narrativa» sirvió como colofón al *I Congreso de Literatura Brasileña «Nélida Piñon en la república de los sueños»*. En su discurso, la autora recupera los personajes de la novela homónima y se centra en la figura de los emigrantes, de los que ella es un ejemplo vivo, poniendo el acento tanto en el sufrimiento de los que tienen que buscar el futuro en otras tierras como en lo enriquecedor que para ella ha sido su doble origen brasileño y español.

PALABRAS CLAVE: *La república de los sueños*, Emigración, Novela, Brasil, España.

## «THE SECRET VOICE OF THE NARRATIVE»

ABSTRACT: «The secret voice of the narrative» served as a colophon to the *I Congress of Brazilian Literature «Nélida Piñon in the republic of dreams»*. In her speech, the author recovers the characters of the eponymous novel and focuses on the figure of emigrants, of whom she is a living example, highlighting both the suffering of those who have to seek the future in other lands and the enrichment that, in her case, relates to her double origin, Brazilian and Spanish.

KEYWORDS: *The republic of dreams*, Emigration, Novel, Brazil, Spain.

CONVOCADA DESDE CEDO a fundir as tradições brasileiras e espanholas, que são a fonte da minha linguagem, o palimpsesto da minha fabulação, apraz-me pensar que herdei também os pigmentos e a emotividade de todos os povos.

Como consequência, ousou conceber o mundo ficcionalmente. A palavra, de uso comum, enseja a invenção que filtra as impurezas do cotidiano e confere grandeza oriunda das práticas diárias. A arte é o concreto. Com tal crença, dou início a qualquer relato e declaro, por ser natural, que o lar galego, onde nasci, não me oprimiu ou me cegou. Seus ocupantes não pareciam inclinados a solapar as iniciativas libertárias havidas supostamente na terra nova, com tudo ainda por se fazer. Agiam como se não trouxessem na alma as sevícias que Castela, a nobreza local, de conduta feudal, o clero dominador, impingiram outrora à Galícia. Nunca detectei no avô Daniel, ou em seus filhos, sinais de servidão.

Livre assim de tantas sanções que me poderiam ter aplicado, não vivi sob o signo de normas intransigentes, que adestrassem a imaginação ou me cortassem as asas, fazendo de mim uma mulher híbrida, incapaz de amar a pátria minha e a dos ancestrais. Ou olhar Espanha com ressentimento por haver expulsado de suas aldeias o meu povo. Quando se deu o contrário, desfrutei destas duas culturas com acentuada exaltação.

Graças a esta discreta liberdade, sucumbi às diferentes formas de arte. Passei a exercer a linguagem do cotidiano, que circulava pela casa, com destemor. E embalada pela promessa de visitar um dia Espanha, as narrativas familiares me iam preparando para a viagem que afinal se realizou.

Já na casa da avó Isolina, na aldeia de Borela, convivi com a natureza galega. Comunguei com o mundo arcaico, com a poesia de Martin Codax, de Rosalía de Castro, do castelhano de Cervantes. A matéria sobretudo da raça humana que forneceu subsídios à memória infantil que guardara, até então, as ocorrências brasileiras, e agora acomodara-se para receber o impacto das emoções provindas daquele outro universo. Como se eu tivesse nascido de novo. O que me obrigava a reverenciar, ainda hoje, o fardo de tantas lembranças, e o júbilo provocado por uma viagem iniciática.

Foi este tempo espanhol que se prolongou por quase dois anos, graças o qual carregou nas costas um outro lar, além do Brasil. Como se não fora suficiente para minha vocação de escritora contar com uma pátria como meu país, passasse agora a responder pelos desvarios de tantas heranças. Sujeita, portanto, a uma fome pela vida que surgira desde a mais tenra idade, quando exigia um caudal de acertos e desconcertos, de histórias vividas por Cleópatra, Semíramis, por Aníbal e seus infelizes elefantes.

Esta temporada em Espanha, com esporádicas visitas a Portugal, quase sempre vivida em Borela, Cotobade, na casa da avó Isolina, propiciou-me uma comunhão com a natureza galega, com o mundo ancestral, como se eu fora um druida celta prostrado em adoração diante das árvores. Sentia-me o mitológico Atlas a reter a esfera da terra nas mãos, enquanto absorvia, destemida, a geografia, o campo e a montanha, as lendas, as bruxarias, as línguas galega e castelhana, as festas de verão, os cheiros, a comida, os costumes locais, o substrato enfim da grei de que me originara.



Participar intensamente da glória e da mesquinha de todos, das cerimônias sigilosas, fazia-me sentir que fora condenada a viver com intensidade. Como consequência tentada a inventar o país da família, a que eu chegara em novembro, cercada por uma cultura sem desperdício. E todos estes modestos fenômenos ocorrendo justo no meu corpo que desabrochava, ninguém via ou sabia, só eu com o propósito de vir a contar no futuro.

Sou romancista. Enfrento, indômita, os dissabores encantatórios do meu ofício. Submeto-me à massa verbal que implica na fatura de um romance sobrecarregado de insondáveis conflitos.

Como consequência, padeço das turbulências da linguagem e das emoções que afloram à medida que avanço nas contradições do texto. Pesam-me, portanto, as pressões temporais e espaciais, a carga das identidades contidas na psiquê ancestral, sempre atuante, e ainda as realidades superpostas.

Como mera criadora de uma obra que aspira tão somente atingir a cercania da plenitude, predisponho-me a desencadear a urdidura e o caos narrativos, que afinal é o destino da arte.

Como autora do *A república dos sonhos*, potencializei as peripécias humanas concentradas no desfecho de uma história que carecia ser contada. Ciente de que fora da escrita pessoal, não havia história, só o fracasso narrativo.

Confrontada com a insidiosa natureza do romance, padei de uma vertigem que acompanhava o curso da criação, enquanto realçava os recursos inerentes à linguagem.

Era, porém, mister confinar-me aos limites narrativos, com o propósito de forjar personagens e cenas que se moviam em torno de dramático universo, em total desrespeito à noção primária da lógica que antagoniza a estética.

Contudo, Madruga, personagem central, e demais parceiros, previamente condenados pelos efeitos abolicionistas da criação literária, cediam-me seus corpos para fazer deles arquétipos, réplicas do contingente humano. Uma carne que eu modelava com expressões comuns à humanidade. De antemão sabendo que o *A república dos sonhos*, entidade literária há muito buscada, devorou-me antes mesmo de ganhar existência. E que, ao dar-lhe início, forçou-me a viver sob sua guarda, compensando-me com as imperativas prerrogativas da sua arquitetura assimétrica e instigante.

E foi o que aliás quis. Um romance enlaçado firmemente com as irregularidades humanas, resistente a fazer concessões que ferissem o seu arcabouço moral e estético. Daí que a cada dia o livro surgisse potente, a cobrar uma estratégia assentada intrinsecamente sobre matéria turbulenta, própria da obra de arte contrária a uma coerência acomodada.

Como consequência, o *A república dos sonhos*, de espírito insurgente, ganhava uma representatividade literária atrelada a procedimentos narrativos segundo as leis de duração temporal, de consciência espacial.

À medida que avançava em suas páginas, o texto, sempre voraz, multiplicava-se, atendia a camadas que, conquanto imprevistas, tornavam-se realidades inéditas, cuja soberania impunha novas condutas. Como forçando-me a abolir o realismo canônico, de costume inimigo da invenção, a fim de que a

desordenada complexidade romanesca se afinasse com o que era inerente ao humano. E fosse eu capaz de traduzir o conjunto da linguagem imaginária a serviço da faustosa fabulação.

Alguns traços do *A república dos sonhos* acentuavam sua vocação melodramática. Desde a abertura eles traziam em seu bojo a miséria e as excelências do espetáculo humano. Destacavam os personagens que, de alma andarilha, agarrados à sola dos pés, com o suor entre os artelhos, esplendiam em frangalhos em meio à narrativa. Enquanto sob o efeito de emoções desmedidas, emprestavam à história tudo o que eu era como romancista.

Se pudesse, faria vários proclamas. Como admitir que a imaginação rege parte do meu ser. Dita e contrária estatutos sociais e devaneios. Oxida e exalta o caos, que é também o penhor da minha liberdade estética.

De posse, afinal, de alguns conhecimentos, e trabalhando dezesseis horas diárias ao longo de dois anos, avançava pela criação sustentada por uma paixão desenfreada. Meu empenho, verdadeiramente extenuante, era costurar a narrativa por dentro, cujos fios, intangíveis, pretendiam fugir ao meu controle. Mas sem perder de vista que a vida, com seus dilatados malabarismos, ditava paradigmas próprios. Mas jamais desprendendo-me do fardo da invenção e nem abstando-me da realidade minha, paralela à romanesca, de que fazíamos todos parte.

A noção de pertencer à vida, de que forma se apresentasse, nunca me abandonou. Ao contrário, esta adesão diária ao cotidiano, garantia-me a ilusão de que a escrita, competindo com a minha vida, desafiava o mal e a inocência em igual medida.

Esta imaginação, que sempre exalto, representava, naqueles anos, levedo do meu pão diário. Fecundava a escrita e revigorava-me. Permitia ajustar-me ao mesmo tempo à fabulação e a uma certa realidade mesquinha, sem as quais nada prosperaria. Ao guiar-me esta imaginação como uma bússola, lá ia eu, por meio de palavras e sentenças, em direção às sendas da invenção

Solitária ante as emergências da arte, o próprio *A república dos sonhos* ia esclarecendo-me sua anatomia anímica, polissêmica. Com elmo e escudo, o romance resistia a qualquer redução em seu organismo. Sua urdidura, ditada por forte carga simbólica, desembocava sua identidade no epicentro da existência.

Abraçava ele, portanto, o conceito quimérico de ser o mundo o cenário ideal para acolher os desvarios coletivos, as labaredas do pensar humano, a carnalidade e a transcendência. Para realçar, em seus entrecchos, as consequências de uma realidade capaz de levar, de abstrair-se, de assassinar. A ter em vista que, por força da tarefa de narrar, e se necessário, eu me imolasse sobre a ara do sacrifício.

Desde o seu primeiro suspiro, o livro insuflou um ideário de fabulações, de enredos fluviais, que cobriam o estuário e a foz do verbo. Histórias sediadas às margens dos continentes europeu e americano, de modo que suas vertentes, de matriz civilizatória, fossem preservadas graças à consciência oral, por exemplo, de Xan, um aldeão galego, que se tornou porta voz da arte narrativa. Uma arte imortal a que os pobres, conquanto protagonistas, não tinham acesso. Graças

assim a este contador popular, de figura destacável ao longo das décadas, podiam os camponeses, em sua companhia, remontar às peregrinações medievais, aos enredos dos satíricos e voluptuosos goiardos, aos relatos das sofridas aldeias galegas. Era um contador que ensinava a todos, em especial ao neto Madruga, que as mitologias produzidas por cada um deles, e que sobreviviam aos séculos, eram susceptíveis de apropriação e prontamente incorporadas aos bens alheios, ao acervo cultural das nações vizinhas. Assim devia o neto trazer de volta à Galícia as lendas que os castelhanos sequestraram.

Como autora, decantava a matéria que jazia, como morta, na consciência brasileira, justo aquela com que dêramos início à bendita mestiçagem, resultante do sangue que gotejara dos índios, brancos e negros. E que, ao unir-se aos filhos da penúria que a Europa expulsou para o fundo do mar, cimentou as claves essenciais da identidade brasileira. Enquanto simultaneamente submergiam todos na adversa e atraente aventura americana, da qual não tinham mais como escapar.

Uma circunstância histórica que lhes permitia, como simples imigrantes, o nobre papel de incrementar o sistema alegórico brasileiro, com o qual enfim definir uma nação. E ao serem parte essencial da íntima subjetividade nacional, podiam reivindicar o título de desbravadores de um novo continente.

Como regente de uma proposta estética que excedia às vezes aos seus limites, eu insistia. Havia que rastrear que espécie de fusão ocorrera entre brasileiros e imigrantes chegados à terra a partir do final do século XIX. Uma tribo de variadas etnias, línguas, credos, que passou a responder por novos conceitos que congregaram o país. Estes desembarcados formados por homens e mulheres dispostos a cumprirem suas rotas atípicas. Perfilados diante do Brasil, responsabilizavam-se por feitos que, conquanto de dimensão modesta, sustentavam uma narrativa com feição épica. Era um povo que encarnava, em conjunto, a saga de Madruga. Aquele imigrante galego que, à frente de largo cortejo de criaturas, imolava e reacendia sua vida, suas memórias, ao tempo que narrava as vastas irregularidades do comovente descampado brasileiro.

Os avanços narrativos acumulavam-se sem piedade comigo mesma. Cada passo à frente comprometia-se com a fala poética que refletia o denso pensamento, os maneirismos, o coração e a língua sincronizados, a paisagem afinal onde se instalavam todos.

Foram recursos mediante os quais eu imergia no núcleo da arte para me salvar. Do qual se irradiavam résteas dos saberes provindos dos pastores das Argólidas, dos Simbads do Índico, da sarça ardente do Monte Sinai.

Filiada à arte desde menina, seduziam-me os enigmas imanados pelo inconsciente dos personagens, genuínos brasileiros e imigrantes, expostos no palco, e que eu, a fim de enfrentá-los, cedia a cabeça ao cutelo.

No fragor da batalha literária, palmilhava a memória reclusa, forçava as fendas verbais a se abrirem, extraía de cada frase partículas mínimas que anunciavam o nascimento do mundo e o milagre dos inventivos improvisos.

Sem cessar, recorria às lembranças familiares, que cobrissem o lendário da cozinha, do quintal, da sala do piano e da mesa de bilhar. Ampliava assim

percepções oriundas dos ancestrais, dos vivos, de épocas longínquas, de um repertório que jamais se eclipsou. De fecundas memórias alojadas no meu ser narrador.

Pratiquei certamente uma arqueologia caseira, como era mister ser. E para melhor cumprir os deveres do ofício, desenterrava os fósseis arcaicos, afugentava o pó do milênio, sempre grata por alimentarem a minha perplexidade.

Nem por isso, filha da caverna e do fogo, em que tempo fosse, não descuidei das precárias modernidades do meu tempo, a cujas ações recorro, por julgá-las decorrentes do próprio apetite da arte. Portanto, brasileira da minha época, como tal apalpo as emoções provindas dos meus personagens. Faço com que seus estertores, decerto revolucionários, traduzam a humanidade.

À medida que inventava cada linha do romance, expandia a minha audácia. Passava a ser Madruga, Eulália, Odete, Venâncio. Era quem precisava ser. Dava passos incertos, mas indispensáveis. Importava-me dar alento a novas interpretações, converter vivências e revelações em salvo conduto. Com ele incrementando a narrativa, redimensionando o que para Breta, neta de Madruga, constituía razão de ser. Uma matéria, dela e dos demais, em vivo contraste com uma Galícia atada a seu lendário arcaico. Ambas perspectivas em si transgressoras.

Refugiava-me à sombra do verbo que jamais toldou minha liberdade literária. Seu universo multiplicador confirmava que a criação era necessariamente desrespeitosa, pecava sob o impulso de seus desatinos. Abria a porta que levava ao inferno ou ao firmamento, dois precipícios atraentes.

Tantos andrajos e desgraças povoavam a genealogia de Esperança, Xan, Eulália e filhos. Um desfile de seres, cujas vozes corais e variados pontos de vista, cediam-me uma pauta compatível com cenários criadores.

Eulália, no frontispício da próxima morte, dando começo ao livro, comovia-me. Parecia sofrer sem emitir um som. Distante da Galícia, despedia-se de um Brasil incapaz de se cristalizar. Refinada dama, e esposa de Madruga, servia à própria memória e a do pai que, devido a sua pequena fidalguia, comandava os membros de sua casta. Muito cedo ela convencera-se de que os homens não sabiam narrar, mostravam-se inaptos em lidar com os enredos secretos do aroma humano. Segundo sua crença, inclusive a religiosa, tal missão cabia a Deus, o grande narrador da civilização. Conquanto mal conhecesse o mundo, ela encarregara-se de preservar em caixas individuais, que correspondiam a cada filho, singelas lembranças tidas como significativas para seus rebentos. Pensava assim vocalizar os sentimentos da família e a memória do país distante.

Nada lhe dizia o verossímil das coisas e dos fatos. Mal lidava com o crédulo, o palpável, o veraz. Seu lugar na terra era repousar no banco de alguma capela que sonhava existir no reino de Deus. Talvez devesse recolher o que via abandonado no chão e com estes ciscos tecer os meandros da sua fé. Jamais duvidara da ciência de Deus ou aceitara a tentação de cruzar em seu caminho com algum melodioso poeta provençal.

Os racontos, para Eulália, representavam uma excursão pela geografia da alma. Como a reconhecer que os personagens, uma vez sob o jugo da ambiguidade, da estética tirana, vivendo em meio aos tropeços, não obedeciam às linhas retas.

Diante de tantas perturbadoras convicções, eu explorava à exaustão os veios auríferos do romance, pepitas e pedras ilusórias. Resistia em apagar o que outrora boiara na superfície da terra. Afinal o que o humano produzira, integrava-se automaticamente ao rol dos haveres civilizatórios. Devia sobreviver.

Assim acatei a antiguidade poética das criaturas, dos objetos, dos atos, sobretudo das vibrações latentes da realidade. Talvez por intuir que, por trás de semelhante visão, perdurava uma eloquência verbal que permeava os interstícios da criação, deixava transparecer uma verdade narrativa. Enquanto acentuava, ao longo do *A república dos sonhos*, o nível de representação daqueles corpos amontoados na ribalta.

Mas, para o bem da história, eu devia cuidar do destino dos personagens. Devolvê-los aos seus casebres e castelos, onde, alojados, seriam meros facínoras ou sátiros goiardos. Sem esquecer que o romance, em sua totalidade, resumia de certo modo quem eu era. Havia que fixar nas linhas mestras meu labor de romancista. Provar-me feudatária da memória que espelhava as funduras do mundo.

Eu respirava por meio do livro. Dei-lhe o coração e ele o seu. Deixei de ser Nélide e metamorfoseei-me em Madruga, Xan, Breta, Eulália, e os demais. O que eles exigiam, eu lhes cedia. Ofertava-lhes o apogeu da imaginação, as que-relas, os encantos, o sentimento de perenidade. O paroxismo, enfim, do incenso sagrado do poético que pedia a perfeição estética. E assim foi até o epílogo.

A América é um mito que se reproduz em mil outros. Como filha deste continente, incorporei-os à minha vida narrativa. E ao enlaçá-los com a prodigiosa aventura imigratória, desde cedo persegui o ideal de enfrentar no futuro um romance que correspondesse a um universo totalizante, com forte teor épico. Uma estrutura capaz de narrar a história da América, de enfatizar os fundamentos brasileiros a partir de uma perspectiva nativa e europeia. Uma forma idealística de contemplar o que foi no passado o paraíso perdido, segundo palavras de Rousseau, Montaigne, Boétie, Montesquieu e demais sonhadores progressistas, em especial no que se referia à questão indígena. Um romance em cujo centro irradiador perpassa a imagem da «terra incógnita», próxima à concepção utópica de Thomas More.

Certamente um espaço com dimensão edênica, de acordo com os viajantes europeus dos séculos XVI, XVII, XVIII, como Von Martius, Hans Staden, Langsdorff, Humboldt que, em coro, descreviam o Brasil sob forte impulso imaginativo, conduzidos por um gosto estético e antropológico ditado pelos países de origem. E cujos conceitos correspondiam em geral com as expectativas fantasiosas de uma Europa cuja imaginação, ao exaurir-se, carecia da assombrosa seiva que as paragens resplandecentes do outro lado do Atlântico lhes podiam municiar.

Orientada por estas considerações, adotei o imigrante como intérprete das idiosincrasias brasileiras. Uma decisão reforçada pelo fato de dominar o tema da imigração a partir de vivência familiar. De poder extrair destes imigrantes suas sensibilidades recônditas, de reconhecer como fecundaram suas vidas após a chegada à América.

Desde cedo, em torno da comida fumegante, aprendi a interpretar a psicologia do imigrante, em especial o galego. Identificava os efeitos dramáticos da

travessia atlântica em suas condutas. O que lhes acarretava na alma o distanciamento da pátria, um sentir que se traduzia por um esvaziamento interior que não sabiam eles esclarecer.

Notava como os avós e o pai temiam borrar o passado, esquecer como fora a vida tida na aldeia. E como, à sombra de certa melancolia, talvez carregassem no corpo o peso de uma precoce mortalha.

Minha infância, em meio a galegos e brasileiros, foi pródiga em afetos e saberes. Em Vila Isabel, ao lado da avó Amada, colhia seus discretos suspiros, como que resignada a nunca mais volver à sua pátria. Eu imaginava que a condição de imigrante, a que se submetera desde o desembarque no Brasil, não era fácil. Afinal o país tinha donos a imporem irrestrita obediência às práticas sociais que ditavam, a ela e os brasileiros fora dos seus círculos.

Durante o curso narrativo, de um livro que certa vez intitulei como minha Suma Teológica, eu repartia as passagens do cotidiano entre brasileiros natos e imigrantes, ambos grupos ansiosos por serem bafejados pela sorte, sem descuidar-me de acentuar os transe históricos e seculares, julgados imprescindíveis às ocorrências em pauta.

Ao lidar com estas facções sociais, as de casa e as com que lidava na rua, eu sofria com os reveses sofridos por todos. Desde cedo era susceptível diante da dor alheia. Em especial relativo aos imigrantes, em cujo seio eu nascera. Vira como latejava neles um sofrimento que não deixavam transparecer. Observava o regozijo com que festejavam a fartura da mesa, cada travessa simbolizando sucesso.

Durante o trabalho, em benefício da escrita, eu pedia socorro à memória. Via em Eulália traços da avó Amada, como que a denunciar que o seu coração sangrara até a sua despedida. Também recorria frequentemente aos avós e ao pai, já falecidos, aos ancestrais enterrados há séculos nos átrios das igrejas galegas, para que me cedessem emoções, olhares, entranhas e histórias. Suas carnes e suas confidências. Pedacos de sua vida guardados nos baús, em sigilo de confissão. E, caso pudessem, falassem das humilhações sofridas a partir do barco que zarpou de Vigo em alguma manhã imersa na bruma, quando choraram. A nave do inferno que os desembarcou na Praça Mauá, fonte futura da imaginação, de certo tomados por toda classe de paixão e medo.

Mas eu cuidava sobretudo da memória. Da eficácia do seu idioma que é vasto e sem o qual o *A república dos sonhos* não existiria. Uma memória presente ao longo dos 37 capítulos que abrigaram a miséria, a solidão, os devaneios, o fracasso dos ideais individuais, do Império, da República, das rebeliões, das ditaduras. Os tremores civilizatórios, as etnias mestiças. O mundo, plasmado há milênios. Enfim o tabuleiro de xadrez sobre o qual os personagens se moviam crenças na imortalidade da vida.

O romance inicia-se com o anúncio de que Eulália morrerá naquela terça-feira. A fidalga esposa de Madruga que, na iminência de partir, dona de inabalável fé, deflagra o início do romance. A partir desta circunstância a realidade desfila a cada página. Desde a chegada ao Brasil de Madruga e Venâncio em 1913, ambos adolescentes, inseridos nas peripécias históricas iniciais do século XX.

Madruga trazendo na memória a figura do avô Xan, a quem ele traía, mas cuja oralidade fluente difundia em Sobreiro, a aldeia familiar, a versão da história sob o ponto de vista dos humilhados e ofendidos. Sua função de expor o que jamais fora contando. De retomar os fios dos enredos galegos, onde os camponeses, conquanto presentes, tornaram-se invisíveis. Queria-os lidando com a sorte que os abatera ao largo dos percursos históricos.

Uns personagens de pungentes desempenhos, que povoaram o Brasil e a Galícia, e que eram narradores tanto quanto eu. Assim eles se ajustavam igualmente à primeira e à terceira pessoa, podendo ser voláteis ou de rara concretude. Mas evadiam-se, em geral, de um realismo reducionista propício a impedir que fossem parte das ocorrências. De nada valia que eu os apartasse dos tempos vividos, ou impedisse seus protagonismos. Pois a técnica, aplicada à narrativa, eludia-se dos vazios perniciosos ao relato. O que me obrigava a compensar os acertos e os descompassos da narrativa. A buscar as fendas da linguagem a fim da poesia e dos personagens reverberarem.

No curso da escritura transparecem os transtornos históricos que realçavam as complexidades de uma sociedade atrelada à vida de cada qual. Capazes de danificar e iludir os personagens enredados na melancólica doutrina do cotidiano.

Como resultado, vivia na carne os embates anímicos e sangrentos havidos no país. Padecia das oscilações entre o anacronismo social e a precária modernidade. Colhia os resquícios terríveis da escravidão que nem a abolição me consolava. Um horror que cobria Odete, a serviço da patroa Eulália, com quem mantinha uma cumplicidade quase conjugal, jamais havida entre a esposa e Madruga.

Uma Odete que traz à baila o abandono da população negra, relegada ao mais cruel dos destinos. A abolição que precipitou o fluxo imigratório, responsável pela vinda ao Brasil, a partir do final do século XIX, de milhares de imigrantes. A ponto de se registrar que, em 1912, 81 % dos operários de São Paulo eram italianos. Um volume a motivar que o Congresso Nacional, em 1907, promulgasse a lei Adolfo Gordo, mediante a qual se expulsava sumariamente do Brasil qualquer imigrante, mesmo sem culpa formada.

Madruga é figura medular. Ao lado de Eulália, Venâncio, Breta, Odete, e outros mais, sobressaem neles peculiaridades que se refugiam nas indispensáveis artimanhas narrativas. Uns falantes sem rotas rígidas, à beira de desvendar segredos da alma e da vida. Pautados, porém, por uma monumentalidade típica de um enredo disposto a misturar a onisciência do narrador invisível com os timbres soberanos dos personagens. Uma prática que exigia extremada cautela, e cujos efeitos corriam o risco de arrefecer sentimentos imprescindíveis ao relato.

Guiava-me fundir ações, personagens, tempos narrativos. Encarregar as vozes de intensificar suas participações na história. E que, por terem ganho nomes, deviam ser libertárias e ambíguas. Prontas a dar realce a um enredo que não podia prescindir dos mínimos detalhes.

Reconheço, porém, que nenhuma narrativa se esgota nas considerações do autor. Ela arfa sozinha, perdura após seu término. Há de ser sempre um sutil

instrumento sujeito às revisões estéticas. Portanto, qualquer linearidade ou simultaneidade romanesca é uma doce farsa.

Assim, ao encerrar o *A república dos sonhos*, assumi a poética do artesão da escritura, que sou eu. E resigno-me diante da imponderável verdade narrativa.

Tudo que sei agora é que me empenhei em decifrar a arte romanesca. Travei a batalha e não sei se perdi ou ganhei.



# A INQUIETA FICÇÃO DE NÉLIDA PIÑON<sup>1</sup>

Domício Proença Filho

*Academia Brasileira de Letras*

RESUMO: O presente texto se constitui de uma leitura crítica da obra ficcional da escritora brasileira Nélide Piñon. Aponta as vinculações com a Galiza. Nucleariza-se em múltiplos aspectos caracterizadores de constante inquietação. Em termos existenciais e nos espaços da linguagem literária. Nesse âmbito, associa reflexão e experimentalismo. Destaca, entre outros temas que marcam suas narrativas, espaços do mito, amor e erotismo, ludismo e paródia, diálogos intertextuais, ironia, dilacerações existenciais e inovações na linguagem ficcional.

PALAVRAS-CHAVE: Inquietação, Reflexão, Experimentalismo, Dilacerações, Inovação.

## «LA INQUIETA FICCIÓN DE NÉLIDA PIÑON»

RESUMEN: El texto es una lectura crítica de la obra ficcional de la escritora brasileña Nélide Piñon. Establece enlaces con Galicia. Se centra en múltiples aspectos que caracterizan una inquietud constante, en espacios existenciales y en espacios del lenguaje literario. En este ámbito, vincula la reflexión y la experimentación. Destaca, entre los temas que marcan su narrativa, espacios del mito, amor y erotismo, ludismo y parodia, diálogos intertextuales, ironía, dolor existencial e innovación en el lenguaje de la ficción.

PALABRAS CLAVE: Inquietud, Reflexión, Experimentación; Dolor, Innovación.

## «THE RESTLESS FICTION OF NÉLIDA PIÑON»

ABSTRACT: This text is a critical reading of the fictional work of the Brazilian writer Nélide Piñon. We point out the connections with Galicia. It is nuclearized in multiple aspects that characterize constant unrest, in existential

<sup>1</sup> O presente texto é uma versão revista, ampliada e atualizada do artigo intitulado «La República de las letras de Nélide Piñon», publicado na revista literária e cultural *El Urogallo*, nº 110/111, Madri, julho-agosto, 1995.

terms and in literary language spaces. In this context, it combines reflection and experimentalism. We highlight, among other themes that mark her narratives, spaces of myth, love and eroticism, ludic aspects and parody, intertextual dialogues, irony, existential lacerations, and innovations in fictional language.

KEYWORDS: Restlessness, Reflection, Experimentalism, Lacerations, Innovation.

**A** OBRA DE NÉLIDA PIÑON é uma das mais representativas da literatura brasileira. Esse juízo é avalizado pela crítica especializada do Brasil e de outros países. Ela integra a alta estirpe dos escritores que observam as coisas do mundo e das gentes; transfiguram-nas singularmente na arte da palavra; incidem sua reflexão sobre os caminhos e descaminhos de nossa navegação nesse rio fatal chamado vida. Nesse percurso, sua imaginação criadora é mobilizada por suas raízes ibéricas, especialmente as plantadas na Galiza, e suas vivências de cidadã brasileira. Trata-se de uma posição consciente e reiteradamente assumida:

Vivi numa casa presidida pela ambiguidade. Sou filha de duas culturas, a galega e a brasileira. A fusão delas me ajudou a mostrar como o Brasil é um país múltiplo. É ibérico, tem porções africanas e indígenas.

Sou uma obcecada pela memória. Conto a minha história e, ao mesmo tempo, a história do país. Emprasto meus olhos para o leitor para revelar as receitas do amor, do fracasso e da morte.

São palavras suas, em entrevista de 04 de dezembro de 1994, ao jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, posicionamento que volta a explicitar em um dos vinte e quatro ensaios que fazem o seu *Aprendiz de Homero*, de 2008: «Procedo do Brasil e reverencio a majestade da língua portuguesa. Neste idioma saúdo Deus e os homens. Minha ladainha diária é celebrar as lendas da minha casa galega, do meu país, de toda a terra que aspiro a conhecer» (2008: 349).

Uma das marcas de sua obra literária é a constante busca de novas dimensões da linguagem ficcional. Nesse espaço, domina a potencialidade da língua –suporte, o português brasileiro. Funda significados. Sem descurar do estreito relacionamento entre o indivíduo e a História. Assim configurada, sua produção permite perceber textos multifacetados, reveladores de uma constante inquietação. Em termos de temática e de técnica narrativa. É o que se evidencia nos nove romances, seis livros de narrativas curtas e um de crônicas, é o que explicita na coletânea de fragmentos, nos dois volumes de ensaios, dois de memórias e no livro que reúne discursos seus.

Sua prosa de ficção insere-se na linhagem dos textos literários que associam reflexão e domínio da criação na linguagem. Filia-se à melhor tradição do chamado romance de ideias. Mesmo nos espaços do conto predomina a especulação sobre a narração. Mas isso diz pouco. Mobilizada pela permanente inquietude, a escritora não se acomoda na eleição de determinados modelos. Descumpra as regras. Busca o novo. Revitaliza o canônico. Navega, galhardamente,

nos espaços da originalidade. Nessa navegação, seu discurso segue diferentes caminhos. Assim, envolve a ênfase no experimentalismo, a partir da fragmentação da narrativa e da técnica da colagem em *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo* (1961); passa pelo o misticismo e a reflexão filosófica em *Madeira feita cruz* (1963) e pela pesquisa sobre o comportamento e a intensa sensualidade de *Tempo de frutas* (1966); mergulha fundo e poeticamente no erotismo, em *A casa da paixão* (1972); aguça uma visão inusitada do amor em *Sala de armas* (1973); consolida a técnica renovadora e assume maduramente os espaços míticos de *Fundador* (1976); retoma esse espaço retrabalhado em *Vozes do deserto* (2008) e nos contos de *A camisa do marido* (2014); diverte-se e diverte o leitor com o ludismo carnalizante e paródico de *A força do destino* (1977), carnava-lização, no sentido «bakhtiniano» do termo, associada a humor, ainda que com travo de tragédia, já antes presente em *Tebas do meu coração* (1974); capta dilacerações existenciais a partir da vida brasileira dos anos 60-80 em *O calor das coisas* (1980); mescla dimensões socioculturais e dimensões individuais em *A república dos sonhos* (1984), que mereceu juízo consecratório do *Publishers Weekly*, ao tempo da edição americana: «Obra extraordinária, literatura de primeira qualidade. A dimensão amazônica da imaginação de Nélide Piñon faz com que ela seja alçada à categoria de gênio» (*O presumível coração da América*, 2ª orelha); funde erotismo amor e ironia, nas muitas paixões que fazem a emoção de *A doce canção de Caetana* (1987), já aberta a localizações geográficas; nos fragmentos de *O pão de cada dia* (1994), a partir de uma visão peculiar de aspectos e fatos do cotidiano, permite-se assumir a aguda e lúcida reflexão sobre a condição humana e o fazer literário; retorna a estes dois temas em *Vozes do deserto* (2008) e nos contos de *A camisa do marido* (2014).

Nas presentes considerações, destacarei apenas alguns desses aspectos pontuais e marcantes da produção da ficcionista: espaços do mito; amor e erotismo; ludismo e paródia; dimensões socioculturais, estruturação romanesca. A dimensão mítica presentifica-se em vários dos seus textos, com maior ou menor evidência, na medida em que os personagens se movem na estranha geografia e temporalidade em que ocorrem suas ações e relacionamentos. Para além da verossimilhança assegurada pelo realismo de detalhe. É no romance *Fundador* que a assunção da configuração mítica se concretiza amplamente. Nele, o texto situa dimensões fundadoras de uma raça, questionadas a relação homem/mulher, a religião, o próprio percurso da construção, o sexo, na mesma condição de fonte criadora que se configura em *A casa da paixão*. O texto cria um tempo singular. Não remete ao meramente cronológico. Mede-se por uma distância variável, de acordo com a melodia do mundo interior dos personagens. Estes, enquanto seres, intercambiam legados reconhecem-se no processo que os une: um mergulho nas origens, a partir da criação de um universo que emerge necessariamente de uma linguagem liberta das analogias do discurso cotidiano. Nélide trabalha o moderno tempo ficcional.

Ela mesma também é fundadora. Do universo de sua arte. Consciente. Segura. Assumida. Como comprova sua declaração tácita em *O pão de cada dia*

(1994: 32), em que considera o ato de criar «um rompimento soberano com a própria realidade em prol da conquista do real». Como testemunham inúmeros pronunciamentos de natureza autobiográfica em que teoriza sobre o seu fazer literário:

A geografia novelesca situa-se no mapa da imaginação. A fantasia consolida seus relevos, sua aparência. Assegura-nos que o festim literário passa-se em Paris ou Micenas. Na aparência, esta geografia é tangível, identifica-se com o leitor que conhece Paris. Mas a Paris do seu romance ocupa o desejo do narrador que a forja segundo desejos narrativos. (*Aprendiz de Homero*, 2008: 321)

Predominam, no romance, a propósito, espaços que não remetem a qualquer referente imediato. Ainda que alternem com alusões indiciadoras de realidades caribenhas e americanas, na medida em que exigem superação.

Os personagens, que especulam o tempo todo, valem-se de um discurso que só possibilita a descodificação plena diante da coerência que caracteriza o texto literário. O diálogo que ocorre no momento em que Fundador encontra Teodorico de Antioquia, o Mestre, é explicitador:

-Sua arrogância só é comparável à minha paciência. O que pretende, afinal?  
-Iniciar uma raça. (*Fundador*, 1969: 134)

Páginas antes, o mesmo Teodomiro dera a chave da proposta:

Impunha-se a recuperação do mundo, a abdicação de leis e regras puramente racionais. O mistério sim alimentava, que o ajudaria compreender a terra sendo como ele a queria, fixando-lhe limites nos mapas a que deveria corresponder. (Piñon, 1969: 57)

Uma suposição: certas referências, como a que segue, indiciariam sutilmente o espírito que levará a *A república dos sonhos*? Observe-se que o «ele» referido inicialmente é o personagem de nome Joseph e logo Joe Smith, de cidadania americana concedida, que, na prisão em Medelin conheceu Camilo e iniciou seu percurso revolucionário:

Igual a ele, Fidel, também de família que abandonara suas terras, em troca da ilha. Então também aos imigrantes, aquele galego, por exemplo, competem as grandes reformas? Aceita-se uma terra que não era nossa, mas que passa a nos pertencer porque se começou a amá-la tanto que o próprio corpo ressentia-se com inesperado amor, até que se conhece a morte, porque ela é a única a testemunhar um querer que só se devotara anteriormente à terra em que se nasceu? (Piñon, 1969: 73)

Não nos esqueçamos de que, como explicita a autora, nesse romance, fundem-se matéria ibérica e americana, o tangível e o imaginário, o profano, o divino, o prostibulário. Trata-se de um romance de linguagem inovadora, em que se configura o espaço da origem, a partir basicamente da relação homem/

mulher, do ideal e da preocupação com o conhecimento, com um Fundador «sempre destinado a construir uma cidade». Em síntese, constitui uma visão crítica do ser humano. Multiplicam-se, no âmbito da reflexão que pontua o desenvolvimento das ações, conceitos indiciadores dessa construção. Cito dois exemplos:

O amor é a fronteira entre as culturas. (Piñon, 1969: 79)

A maravilha do homem inicia-se nos reinos que exploram as fantasias. (Piñon, 1969: 82)

Na tecedura da imagística, de que é mestra exímia, a escritora opõe basicamente matéria e espírito, metonimizadas na religião e na cidade a ser fundada. A relação sexual ganha relevo na pretendida construção. O texto questiona dogmas e condicionamentos. E a carne vence à luz de múltiplos argumentos. Afinal, busca-se a fundação da cidade e da raça. Evidencia-se a dimensão valorizadora do sexo como fonte de vida e força mobilizadora, a presença poderosa de Eros. Trata-se de uma das tônicas da obra ficcional de Nélide, presentificada gradativamente no curso de sua ficção. É o eixo nuclear de *A casa da paixão*.

Esse romance constitui um cântico do encontro de um homem e uma mulher, à luz da força viva da natureza que os conduz inapelavelmente um para o outro. E mais: converte-se no canto da liberdade da mulher que rompe as imposições de uma cultura para afirmar-se. Nessa direção, liberta-se. Escolhe o seu homem não pela imposição paterna da tradição, mas pela força imperativa do percurso do seu desejo. Uma exaltação do amor carregada de tensão.

No espaço do conflito forças imperativas em choque: o pai, dilacerado pelos apelos da carne interditos por sua própria condição de pai; a filha, mobilizada pela figura paterna, a rejeitar a atração que a conduz nessa direção; a ama, a conduzir rituais de iniciação no conhecimento da condição mulher pela filha; o homem escolhido pelo pai para tornar a filha mulher. E, sobretudo, a Natureza – exemplo de mobilização. Os personagens transitam por sentimentos primitivos e telúricos, em cujo âmbito a sexualidade desponta como a casa da plena realização. Trata-se de um romance que celebra o desejo carnal, poeticamente exaltado. Mas que, sobretudo, destaca o direito da mulher de doação de si mesma, de seu corpo, de sua virgindade. A passagem seguinte, das páginas finais do texto, é altamente significativa:

Trouxe a mulher contra o peito, você é minha, proclamou jogando sua cabeça contra a folhagem, vamos confesse. Marta aspirava a fragrância do verde. A nobreza de um suposto rio. Jerônimo, gritava inventando combinações que o incendiassem. O homem virou seu rosto para o sol. Liberdade eu lhe dou, mas confesse o amor, confesse a solidão até a minha chegada. Marta auscultava o coração do homem, saltavam no peito batidas repentinas. O Olhar nutrindo-se. Há de me devorar com o sexo, seu arbítrio. Não cederei, e disse: sou livre para aceitar seu corpo, mas não me comande, homem. (*A casa da paixão*, 1973: 108)

De amor tratam também os contos de *Sala de armas* (1973). Fazem-se de espaços de experimentação, para além dos modelos realistas. Centralizam-se

nesse sentimento e nos meandros da comunicação/não comunicação entre as pessoas. Amor entre o homem e a mulher, entre pais e filhos, entre pessoas e animais de estimação, amor pelo amigo. Emoções e sentimentos são objeto, entretanto, de tratamento inusitado e surpreendentes, nas imagens e nos comportamentos, à luz de condicionamentos que costumam comandar as relações amorosas. «Ave do paraíso», primeiro conto do livro oferece exemplos:

Uma vez por semana visitava a mulher. Para exaltar-se, dizia comovido. Ela acreditava e o recebia com torta de chocolate e licor de pera, as frutas colhidas na horta. Os vizinhos discutiam os encontros raros, mas ela os queria sempre mais. Ele imaginando a vida difícil pedia desculpas pelo olhar, como se lhe assegurasse de que outro modo devo amá-la. (*Sala de armas*, 1973b: 9)  
Na próxima visita amou-a com fervor de apátrida e repetia baixinho o seu nome. (*Sala de armas*, 1973b: 10)

O conto «Cortejo do divino» evidencia à excelência a medida da proposta e a sutileza da ironia, também frequentadora assídua do seu texto: o amor pleno e natural provoca tal estranhamento, que exige julgamento e punição.

Perpassa ainda a mesma narrativa outro traço frequente na maioria dos seus textos: a ausência de referente específico. Privilegia-se, ainda uma vez, o psiquismo dos personagens. Mesmo quando, vagamente, apresenta-se um dado localizável, por exemplo, na paisagem urbana brasileira, sua importância é meramente acessória.

No tecido polifacetado do seu texto, Nélida volta à relação amorosa, em outro diapasão. A desmitificação do melodrama, o avesso paródico de uma história institucionalizada a partir da ópera de Verdi, *A força do destino*. No romance do mesmo nome, a escritora exorciza aquela tragédia molhada de romantismo. Dialoga com o seu *alter ego* homônimo, transformada em cronista do libreto retomado e atualizado. E o faz divertindo-se. Assume um estilo livre, solto. Carnavaliza o seu texto. Sem perda da profundidade da reflexão, matizada de humor. A romancista retoma a trama e os personagens da ópera. Desconstrói a história. Leva-os a repensarem seus gestos, suas atitudes e a discutirem com ela o que ela, na condição de narradora crítica, está fazendo com as suas «vidas». Vale-se da paródia no sentido bakhtiniano do termo. Ou seja, retoma o texto-origem à luz de uma visão crítica, todo o tempo pontuado de humor. E esse humor tem como elemento básico acionador a atualização. Os personagens se contemporaneizam, remetem a objetos, a recursos e a uma ótica do século XX, em contraposição ao tempo do libreto. Por outro lado, o *alter ego* Nélida, a cada passo, põe diante do leitor a sua técnica, o seu pensar sobre a linguagem literária. Em suma, expõe a sua arte. O romance resume o seu ideário poético, assumido em explicitações como as das seguintes passagens:

Unicamente por minhas mãos expressariam ambos na língua portuguesa, que é como expliquei a Álvaro, um fundo forte e lírico ao mesmo tempo. Um barco que até hoje singra generoso o Atlântico, ora consolando Portugal, ora perturbando o Brasil. (*A força do destino*, 1977: 13)

Não penso que Leonora e Álvaro cedam-me depoimentos completos. E que importância teria também se jamais sufraguei o texto verossímil? A vida se falseia, com uma única palavra ou olhar, que indo para Pedro, João recolhe, pensando seu. A tudo se pode emendar ou corrigir com sintaxe nova. (Piñon, 1977: 17)

E na nova sintaxe que assume, vale-se a escritora de vários registros do idioma, notadamente do discurso coloquial; e brinca de realismo mágico, por vezes. É pós-moderna, nesse sentido: é como se trouxesse a trama do século XIX para a linguagem e a realidade contemporâneas. Assim atualizados os personagens a cada passo questionam a si próprios, conscientes da sua condição de entes ficcionais, passíveis de terem suas vidas manipuladas pela personagem-cronista.

Nélida brinca com todos os elementos tradicionalmente estruturadores da narrativa tradicional, que domina magistralmente: personagens, espaço, tempo, ponto de vista, visão de mundo, estilo. É como se ela revisitasse a ópera famosa e nos trouxesse as suas impressões e, agora, no romance, revê a ópera e seus juízos anteriores. Para tanto, busca falar de dentro do próprio texto operístico, às vezes com cerimônia, outras com ironia e até com acrimônia. Por outro lado, a inquieta escritora, ainda uma vez, parte para a experimentação na linguagem. Repassa com argúcia a trama melodramática. E a ultrapassa por força do questionamento reflexivo. Não a violenta, mas a submete, com os personagens, a uma severa crítica de atos e fatos. E, personagem, se deixa envolver pelo sentimento, confessado, por seus pares de ficção:

Não deixe Leonora saber que aqui estou a segui-los, serei uma pele de temperatura igual a de vocês. Qualquer febre da tua amada, há de incendiar-me também. (Piñon, 1977: 12)

Chegava-lhe a modesta glória mediante os acertos feitos com uma estranha a cobrar-lhe a cobrar-lhe a amada. Uma cronista que dispensava sua licença para integrar-se ao corpo de Leonora, podendo até amá-la, sempre que ele a beijasse. (Piñon, 1977: 13)

A percepção carnavalesca do mundo e a investigação da banalidade sob forma cáustica e risonha configuradas em *A força do destino* se fazem presentes em várias de suas narrativas. *Tebas do meu coração* o exemplifica amplamente. A marca dominante é uma visão carnavalizada da realidade associada à banalização da tragicidade do cotidiano. Nem falta um toque de magicismo e de humor azedo. Personagens surgem de repente, contraponteam com os já conhecidos, surpreendem com os comportamentos a eles atribuídos.

Se o *alter ego* de Nélida de *A força do destino* jamais sufragou o verossímil, em *A república dos sonhos* a ficcionista Nélida Piñon se vale da imagem do referente, mas o faz de maneira especial. A partir de realidades localizadas, aproveita esses espaços como pano de fundo e alimento de sua ficção. E mais uma vez os ultrapassa ao deles valer-se para mergulhar na direção da essencialidade do humano. Trata-se de uma escritora de seu país e do mundo. Nesse romance, Brasil e Galiza são presenças fortes. O Brasil é visto e vivido na ótica

dos imigrantes galegos e de seus descendentes nascidos no país. Esta síntese é dela. A romancista resgata-lhes a saga, metonimizada na dura construção do percurso existencial do personagem nuclear Madruga, sua mulher, as filhas, os netos, o amigo-contraponto Venâncio. Os anseios dele, seu êxito material, suas frustrações diante do dilaceramento familiar contextualizam-se no âmbito da realidade histórico-cultural da Galiza e do Brasil retomada na linguagem do romance. Ao fundo, o diálogo intertextual, agora com o discurso da História. Notadamente o discurso não-oficial nos testemunhos dos imigrantes e seus descendentes; de outro, o discurso oficial. Eles interpretam, a seu modo, os fatos históricos da nova realidade e os comparam com os do lugar de origem, a Galiza. As vicissitudes da família acompanham as vicissitudes do país. Apontam-se semelhanças entre a cultura brasileira e a espanhola, sobretudo na repercussão na vida das pessoas. Acentuam-se as dispersões no grupo familiar. O sucesso material não corresponde necessariamente à felicidade. O sonho buscado desfaz-se. Nélide põe em evidência o estilhaçamento que marca a família na contemporaneidade. Cruzam-se espaços individuais e sociais; associam-se os traços díspares e a ânsia do encontro, à luz de acontecimentos galegos e brasileiros. Não se trata, porém, de um texto marcado pelo realismo de detalhes. Constitui antes uma narrativa em que essa realidade se transfigura na vivência e no pensamento dos personagens. É constituída na linguagem. A suposição de Breta, a propósito de uma pretensa fala de Madruga é no final da narrativa, ambigüamente significativa, na metalinguagem de que se reveste:

E Madruga, então, com os olhos pousados em mim, surgiria na sala, fazendo um gesto amplo, capaz de se repartir prodigamente entre Sobreira e o Brasil. Adotando um tom solene para falar.

– O avô Xan esforçou-se em reviver as histórias soterradas da Galícia. Enquanto Eulália, Venâncio e eu chegamos ao Brasil com intuito de misturar as histórias de Xan com as que já existiam aqui. Mas não fomos capazes. Todos nós capitulamos. Conseguimos fazer apenas um episódio deste livro. Agora só nos resta você. A você caberá escrever o livro inteiro, a que preço seja. Ainda que deva mergulhar a mão no fundo do coração para arrancar a vida dali. Um livro que, ao falar de Madruga, e sua história, igualmente fala de você, de sua língua, do ápero e desolado litoral brasileiro, das entranhas destas terras que vão do Amazonas ao Rio Grande. Eu viverei no livro que você vai escrever, Breta, assim como Eulália, Venâncio, nossos filhos, a Galícia e o Brasil. (*A república dos sonhos*, 1984: 760)

A partir da saga do imigrante, Nélide Piñon traça, nesse romance, um amplo painel da história brasileira desse os começos do século até os anos de 1970. Perpassa a repercussão emocional da alternância de ditaduras e períodos de restauração democrática. Menos por meio de espacializações garantidoras de verossimilhança, sobretudo por meio de comprometimentos ideológicos dos personagens, alguns diretamente engajados no processo histórico como participantes ativos.

O diálogo intertextual e a digressão reflexiva retornam com nova configuração em *Vozes do deserto* (2004). Desta vez, o texto de origem é a narrativa de *As mil e uma noites*. A reescrita agora isenta-se da dimensão paródica.



Nucleariza-se, totalizante, na reflexão do narrador sobre o procedimento, a personalidade, as motivações de Scherezade e, em menor dimensão, de sua irmã Dinazarda. Nélide leva ao extremo, nesse texto, essa técnica. A narrativa faz-se exclusivamente no discurso do narrador, a tal ponto, que roça o limite de um ensaio da autora, confunde-se com ela. Tudo nos chega na sua palavra: ações, comportamentos, sentimentos, motivações de todos os personagens envolvidos, inclusive coadjuvantes – o Califa, o Vizir, pai das duas irmãs, a criada Jasmine – nos chegam por seu intermédio mediatizados. Assume o comando da narrativa sobre a narrativa. Submete-a ao constantemente ao crivo da apreciação judiciosa. Não há diálogos explícitos no texto. A história de Scherezade é tomada como pretexto para conjecturas. As histórias contadas por ela ao Califa não são recontadas. Apenas são destacados, no mesmo diapasão, alguns personagens representativos de algumas delas, como Simbad, o Marujo, por exemplo. Configura-se a superlativação da digressão.

Outro tema que retorna, intensificado, é o erotismo. De tal forma que a narrativa poderia chamar-se *Vozes do desejo*, que «brilha e umedece os sonhos» (*Vozes do deserto*, 2004: 31). São frequentes as descrições dos intercursos, a caracterização das ritualizações e as reflexões sobre a sua relação com a trama. Notadamente no psiquismo e nas ações do Califa e da própria protagonista. As digressões do titular da narrativa deixam perceber o domínio da escritora sobre seu ideário poético. O risco do bordado de sua arte ficcional. Nélide projeta em Scherezade marcas de sua arte de narradora; discorre sobre elas. Três passagens do texto o evidenciam à larga:

Seu método de contadora consistia em acrescentar a cada um deles alusões, arrebatos, imagens, tudo que se cristaliza nos manuscritos e nas mentes de Bagdá. (Piñon, 2004: 88)

Deus lhe concedera a colheita de palavras, que são o seu trigo. (Piñon, 2004: 17)  
Sob o impulso da poderosa imaginação, transforma em refinada substância qualquer matéria rústica. (Piñon, 2004: 189)

Ao fundo, a valorização do poder da palavra, em especial, da narrativa de ficção. É por meio delas que Scherezade muda a ordem das coisas, desafia e dilui o poder absoluto do Califa, por ela e por todas as virgens de Bagdá. Ao ato de narrar acrescenta a estratégia da inteligência, afirma-se o poder da mulher. E o narrador (ou a narradora?) o explicita:

O Califa subestima a mirada feminina. Suspeitava sempre que, por baixo da fina película do amor físico atribuído às mulheres, havia uma falsa transcendência. Por trás da apregoada fragilidade da temura tão convincente encontrava-se uma fortaleza que tinha como mira aniquilá-lo. (Piñon, 2004: 212)

Nélide revisita aspectos da civilização e da cultura árabes, a partir da realidade ficcional que vincula, nas histórias de Scherezade, presença da tradição milenar. Nesse processo, destaca as fontes populares, que nutrem as narrativas da ardilosa filha do vizir.

Ainda uma vez a digressão reflexiva se sobrepõe aos fatos, sobrepassa episódios, nos nove contos de *A camisa do marido* (2014). A trama flui como um pretexto para a perspectiva crítica do narrador onisciente. O texto privilegia o contraponto dos vários pontos de vista que traduzem reações e propósitos dos personagens. A reflexão centraliza-se basicamente na própria condição humana. A partir do núcleo familiar, a rigor da família nuclear, ao fundo, a dicotomia vida e morte: «O ser humano é escravo de travessias. Só ancora de vez na terra sob os anseios da morte» (Piñon, 2014:126).

De entremeio, em destaque, o conflito entre cônjuges, entre pais, entre filhos. Em síntese, enfrentamentos familiares, repassados, pensados, analisados. Sofrências, amor e ódio; sobretudo o segundo; percalços existenciais. Em destaque, o como tudo isso nos chega no discurso da autora, na sua linguagem singular de ficcionista. Alternam, ao longo dos contos, o narrador contador de histórias, o diálogo intertextual com Dom Quixote, com Camões, a perspectiva retomada do realismo de detalhe.

O escritor é testemunha do seu tempo. Nélide exerce essa condição crítica e corajosamente. Como cidadã e como escritora, ela conviveu e convive com os fatos da vida brasileira. Transfigura-os em seus textos. Dialoga com textos da literatura universal. Vale-se, com singular mestria, atributo de poucos, do aproveitamento do particular para atingir o universal. Não é sem razão que seus textos são traduzidos e comentados na Espanha, na Suécia, na Noruega, na Inglaterra, na Polônia, na Argentina, em Portugal. Seu texto evidencia a preocupação com a metáfora original, a seleção precisa na palavra, sempre presente o exercício da metalinguagem. No processo da literatura brasileira, ela dá continuidade à tradição reflexiva de Machado de Assis, precursor do romance moderno na literatura brasileira.

Nélide é, sobretudo, uma mulher que pensa o cotidiano e a eternidade. Pensa o mistério. Pensa a condição humana. E traz esse pensar para a palavra trabalhada do seu texto. Faz dele coisa pública com propriedade, prodigalidade e beleza. Importante é que seu pensamento é prazeroso, isento de amargura e ressentimento com a vida. Escritora de altíssimos méritos, atua com seu verbo nos debates sobre o processo cultural, abre horizontes com sua palavra nas inúmeras conferências que faz, no Brasil e no exterior.

É uma das escritoras que, há algum tempo, contribuem para a construção maior da literatura brasileira. E tem plena consciência de sua ação e de sua representatividade. Revela-o em seus ensaios e em suas memórias com rara autenticidade. Conviva das palavras e de seus mistérios, humaniza-o discurso em que ganham vida. Sabe que, assim situadas, tecem a narrativa do seu percurso existencial. E a identificam. Como ser individual, como ser social, como ser humano.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Piñon, Nélide. (1969). *Fundador*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor.  
— (1973a). *A casa da paixão*. Rio de Janeiro: José Olympio.

- (1973b). *Sala de armas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- (1977). *A força do destino*. Rio de Janeiro: Record.
- (1984). *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- (1994). *O pão de cada dia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- (2002). *O presumível coração da América*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras / Topbooks.
- (2004). *Vozes do deserto*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record.
- (2008). *Aprendiz de Homero*. Rio de Janeiro, Record.
- (2014). *A camisa do marido*. Rio de Janeiro: Record.



# LAS DILATADAS ESPAÑAS DE NÉLIDA PIÑON

Antonio Maura

*Director del Instituto Cervantes de Río de Janeiro  
Socio correspondiente de la Academia Brasileña de Letras*

RESUMEN: La obra de Nélida Piñon está enraizada en las Américas y en las Españas, en plural, pues son múltiples sus idiosincrasias, sus tierras y sus gentes. La escritora carioca es descendiente de gallegos y Galicia se halla en el imaginario de toda su obra, desde la primera autobiografía que se editó en la *Revista de Cultura Brasileña*, hasta sus últimos libros publicados. En toda su producción narrativa, ensayística y biográfica se pone de manifiesto ese iberismo fundamental. La revisión panorámica, desde esta perspectiva, de toda su producción literaria arroja una nueva luz sobre la realidad de la emigración española en Brasil. Nélida asume el papel de una cronista heroica a la manera de su querido Homero, generador de la gran cultura occidental. Un Homero mujer, como algunos críticos han sostenido, que teje, elabora y urde una nueva épica del corazón.

PALABRAS CLAVE: Galicia, América, Épica, Emigración.

## «THE DILATED SPAINS OF NÉLIDA PIÑON»

ABSTRACT: Nélida Piñon's work is rooted in the Americas and in the Spains, in the plural, due to its multiple idiosyncrasies, lands and people. The writer from Rio de Janeiro is of Galician descent and Galicia is in the imaginary of all her work, from the first autobiography published in the *Revista de Cultura Brasileña*, to her last published books. In all her narrative, essay and biographical production, this fundamental Iberianism is manifested. The panoramic review, from this perspective, of all her literary production sheds new light on the reality of Spanish emigration in Brazil. Nélida assumes the role of a heroic chronicler in the manner of her beloved Homer, the generator of great Western Culture. A Homer woman, as some critics have argued, who weaves, elaborates, and urges a new epic of the heart.

KEYWORDS: Galicia, America, Epica, Emigration.

## AS ESPANHAS DILATADAS DE NÉLIDA PIÑON

RESUMO: A obra de Nélide Piñon está enraizada nas Américas e nas Espanhas, no plural, pois são múltiplas suas idiossincrasias, suas terras e seus povos. A escritora carioca é descendente de galegos e a Galiza se encontra no imaginário de toda sua obra, desde a primeira autobiografia que se editou na *Revista de Cultura Brasileira*, até seus últimos livros publicados. Em toda sua produção narrativa, ensaística e biográfica se manifesta esse iberismo fundamental. A revisão panorâmica desta perspectiva, de toda sua produção literária, lança uma nova luz sobre a realidade da imigração espanhola no Brasil. Nélide assume o papel de cronista heroica à maneira de seu querido Homero, gerador da grande cultura ocidental. Uma mulher Homero, como alguns críticos têm sustentado, que tece, elabora e urde uma nova épica do coração.

PALAVRAS-CHAVE: Galiza, América, Épica, Emigração.

LA OBRA DE NÉLIDA PIÑON, tal vez la escritora brasileña viva más universal, hunde sus raíces en la península ibérica. Es ibérica y americana. Como hija de emigrantes españoles y gallegos aún como nadie ambas tradiciones y es hoy uno de aquellos puentes fascinantes, esos puentes intangibles, que solo la literatura es capaz de trazar y que unen ambos continentes. En una ocasión, la autora de *A república dos sonhos* me comentó que no existía una América, sino muchas, que habría que hablar siempre de «Las Américas», en ese plural mágico. Pues bien, también hay muchas Españas en la vida y la obra de Nélide. Esas dilatadas Españas de la mítica Galicia de donde proceden sus antepasados: de Santiago de Compostela, cuyas calles recorrió sintiendo en cada piedra el mensaje milenario de la ciudad medieval; de la Barcelona barullenta y dinámica del *Boom*, que ella vivió guiada por la mano tutelar de Carmen Ballcells; del Madrid siempre seductor, donde tantas veces se ha detenido; de la Castilla de cielos limpios, transparentes, por donde vaga el rastro de Teresa de Ávila, la andariega, la fundadora de conventos, de quien Nélide es heredera literaria.

Nélide ha recorrido España de punta a punta, ha recibido homenajes, pero no por ello ha dejado de ser la andariega que recorre ciudades, habla con las gentes sea cual sea su condición, se mezcla con los paisajes y los pueblos, y sigue indagando en su memoria. Una memoria que no son solo sus recuerdos, sino una evocación colectiva ya sea recogida en los libros, en las leyendas, en los mitos o en las historias repetidas una y otra vez por esos viejos rapsodas, hombres o mujeres, que ella siempre ha comparado con el gran Homero, padre de nuestra cultura occidental. Nélide es épica. Y ser épico supone abarcar el presente como el pasado y los territorios como escenarios de la vida. Así sucede con *Os Lusíadas*, de su querido Camões, o con el periplo de Ulises, tal vez el primer viajero universal, con Jasón y sus Argonautas, con Eneas, el divino, que fundó Roma, y con el *Mío Cid*. Sucede también con el *Quijote*, que atravesó la Mancha en uno de los viajes imaginarios y reales más sorprendentes de nuestra historia literaria. Todos ellos son personajes épicos gracias a sus viajes, como lo fueron Venancio y Madruga en la novela de Nélide.

En 1967, casi veinte años antes de que se publicase su gran epopeya americana, *A república dos sonhos*, escribía estas líneas en la *Revista de Cultura Brasileira*, que dirigía en aquel entonces Ángel Crespo y de la que era secretaria de redacción Pilar Gómez Bedate:

Nací en Río de Janeiro, de padre español y de madre ya brasileña, aunque, a su vez, hija de españoles. Sólo el otro día, además, descubrí encantada que mis abuelos maternos habían arribado a estas tierras hace casi setenta años, lo que me confería una estabilidad y un dominio en relación con este país (Brasil) del que no me había dado cuenta anteriormente. Este primer español de mi vida, mi abuelo, Daniel Cuiñas Cuiñas, me marcó profundamente tanto por su decisión de venirse a Brasil, criando aquí raíces e iniciando, por consiguiente, mi nacionalidad futura, como por haberse convertido en una de las personalidades más interesantes que he conocido, hasta el punto de encontrarme repitiendo sus frases y conceptos tantas veces, a pesar de que este hombre rubio y alto muriese hace diez y ocho años. Mi amor por España surgió de la conversación con él, de su fuerza gigante y su independencia que me causaron un recuerdo definitivo. (Piñon, 1968: 28)

He recogido este texto porque fue el primer esbozo biográfico escrito por Nélide y publicado en castellano. João Cabral, en la sombra, y Ángel Crespo, en la luz, se propusieron lanzar una publicación financiada por la Embajada de Brasil en Madrid, que diera cuenta de la realidad literaria, artística, sociológica y musical del joven país americano tan desconocido en España. Así nació en 1962 la *Revista de Cultura Brasileira*. Debo precisar, además, que el primer número especialmente dedicado a un escritor brasileño fue el 21, y el autor escogido fue João Guimarães Rosa. El segundo número especial, el 24, del que he extractado este párrafo, se dedicó a la entonces joven escritora Nélide Piñon. Pienso que la elección de Ángel Crespo fue sumamente certera. Escogía a uno de los grandes autores ya consagrados, del que no tardaría en traducir magistralmente su *Grande sertão: veredas*. Pero para su segundo número especial quería presentar la obra primeriza de una de las que, según entendía, era la gran promesa de la literatura brasileña. Nélide entraba así en el panorama literario español con el prestigio de una revista a la que tenían acceso los intelectuales españoles más progresistas y que se distribuía en las embajadas brasileñas de los países americanos de lengua española.

En aquel número se publicó también uno de los primeros estudios literarios de los tres títulos publicados hasta el momento por la joven autora brasileña: *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo*, *Madeira feita cruz* y *Tempo das frutas*. En este ensayo crítico se decía que «el camino recorrido hasta ahora por la novelista brasileña es extraordinariamente interesante: un camino del que ha estado ausente toda facilidad, en el que los planteamientos básicos han sido agotados e investigados, reducidos a sus últimas consecuencias» (Crespo, 1968: 27). Y concluía afirmando que los editores de la revista «confiaban plenamente en su éxito» (Crespo, 1968: 27), pues la escritora brasileña en su amor a la verdad se imponía un lenguaje nuevo, una gramática nueva, un nuevo modo de narrar. La

revista recogía también una selección de párrafos de las dos primeras novelas y algunos cuentos de *Tempo das frutas*.

Más tarde, en 1974, Ángel publicará la traducción de *Tebas de meu coração*. Esta fue, según mis datos, la primera novela traducida al español de la península de la autora brasileña y supuso un hito, no solo por la magnífica versión que ofreció Crespo del rico y efervescente portugués de Nélide, sino porque fue presentada por el propio Mario Vargas Llosa, amigo de corazón y de espíritu de la escritora. El autor de *La guerra del fin del mundo*, novela dedicada justamente a nuestra escritora, calificaba *Tebas de meu coração* como «un experimento radical» y recordaba que

cuando Nélide Piñon estaba escribiendo esta novela, vivía en Barcelona, donde vivía yo también. Éramos vecinos, vivíamos bastante cerca y nos veíamos con mucha frecuencia. Conversábamos de muchas cosas, por ejemplo, de las cosas que leíamos, pero muy rara vez, tal vez nunca, de las cosas que escribíamos. Fue una gran sorpresa para mí leer este libro que Nélide había ido concibiendo en esos meses que compartimos en Barcelona. Digo que fue una gran sorpresa porque éste es un libro, entre otras cosas, que me parece profundamente subversivo, desquiciador, demoledor... (Vargas Llosa, 1979: 81)

Y precisaba que «entre las muchas cosas que yo aprecio y admiro en Nélide está su extraordinaria claridad mental. Pocas personas he conocido con un orden mental semejante, con un gran equilibrio intelectual que siempre le he envidiado» (Vargas Llosa, 1979: 81).

Como pueden apreciar tanto la crítica de los editores de la *Revista de Cultura Brasileira* como el propio Vargas Llosa inciden en la modernidad, audacia y claridad mental de la escritora entonces treintañera.

Nélide tendrá todavía que esperar diez años para que un buen amigo común, Mario Merlino, tradujese su novela *A força do destino*, en 1989. En esta obra la escritora brasileña parodia la ópera de Verdi y la pieza teatral del Duque de Rivas para presentar a uno de sus personajes femeninos más ricos, Leonora, una «Julieta española», como la calificaría la propia escritora. La protagonista, audaz, astuta, seductora, es heredera de la Mariela de *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo*, de la Ana de *Madeira feita cruz* o de la Marta de *A casa da paixão*. Además de este personaje, que luego se prolongará en la figura de Esperança o de Breta, de *A república dos sonhos*, está la propia autora, Nélide Piñon, que se introduce en la obra en un juego de espejos tan machadiano: lo escrito y la escritura van de la mano, el mismo acto de la creación forma parte de la trama novelística.

En aquel breve texto biográfico, que he reproducido anteriormente y que se publicó en marzo de 1967 en la *Revista de Cultura Brasileira*, ya se anunciaba la gran novela que iba a publicar en 1984 tras un esfuerzo colosal de escritura y reescritura. Una novela que va a narrar justamente la epopeya de aquel abuelo Daniel, transmutado en la obra como Madruga, que vino a hacer las Américas, así en plural, como le gusta decir a Nélide. En una ocasión me pidieron que diese una charla en la Universidad Complutense de Madrid sobre



las novelas brasileñas más representativas del siglo XX. Y entonces consideré que, entre esas novelas, tenía que estar *A república dos sonhos*. La ponencia, luego publicada en esa misma *Revista de Cultura Brasileira*, en 2005, se titulaba «Novelas fundacionales en la literatura brasileña del siglo XX». Como *Macunaíma* o *Grande sertão: veredas*, *A república dos sonhos* tenía ese sabor inconfundible de lo mítico, en este caso mezclado con la vida cotidiana. Los españoles, y especialmente los gallegos, entrábamos así en la gran construcción literaria del gran país brasileño.

Ahora quiero contarles una historia personal. Conocí a Nélida en 1988 cuando fui a Brasil con el fin de elaborar la revista *El Paseante*, que dirigía Jacobo Siruela. En una primavera carioca, cuando ya estaba cerrado el número, se presentaron en mi hotel tres mujeres: Carmen Balcells acompañada por dos escritoras brasileñas, que sumaban a su atractivo una energía extraordinaria, indomable: Marly de Oliveira y Nélida Piñon. Hablé con Jacobo, pero ya infelizmente no podíamos acoger más colaboraciones y el número tendría que salir sin que ningún artículo recogiese sus firmas. Pero, si les digo la verdad, aquella visita me impactó y me sentí en deuda con aquellas dos autoras que acababa de conocer. Luego me acerqué a sus respectivas obras y admiré su escritura como acababa de admirar su belleza.

Más tarde, pude resarcirme de algún modo de mi falta de cortesía con la edición de otra revista: *El Urogallo*, de julio-agosto de 1995, dedicado a la mujer en la cultura brasileña y titulada «Formas del Misterio». En aquel número le hice una entrevista a nuestra escritora homenajeada que, entre otras cosas, me comentó que «*La república de los sueños* supone la celebración de una Galicia medieval, de tradición oral, tierra de peregrinaciones y, a su vez, de emigrantes. Y por otra parte ofrece la visión de América como la de un gran sueño y la de una gran desilusión» (Maura, 1995: 71). Así mismo, explicaba lo siguiente:

En esta novela trabajo con realidades próximas, y con otras menos tangibles que fueron las que engendraron el gran sueño europeo de abarcar el mundo. Pero es que, además, también se habla del hombre como soñador de realidades fracasadas. Vivimos para concretar una determinada república que se ajuste a nuestra naturaleza, a nuestra concepción de las cosas, y nos hacemos viejos sin haber sido capaces de construirla. Nosotros somos herederos de sueños fracasados, de sueños que otros, nuestros padres, tuvieron y no pudieron realizar. (Maura, 1995: 71)

Ese sueño, esos sueños en plural, son el tejido de esa novela que narra, con enorme maestría, la vida de unos emigrantes frente a lo desconocido. Pensamos que la gran epopeya española en América acabó con los conquistadores, pero se desconoce la otra gran épica de la emigración de la que apenas tenemos datos o porcentajes. Nos faltaba la gran obra que narrara aquella historia de éxitos y fracasos, de una enorme añoranza por la tierra abandonada y curiosidad por la tierra a descubrir. Y eso es *A república dos sonhos*.

En esta novela, articulada en tres voces y poblada de personajes, destacan las figuras de los ya mencionados Venancio y Madruga: el primero como un

Quijote trasplantado a América y el segundo como un Sancho triunfante y decidido. No quiero ahondar en ese posible paralelismo, porque tan solo está en la contraposición de los personajes en su decida plática vital. Y es que la convivencia de dos seres humanos genera diálogos muchas veces silenciosos que hablan mucho más alto que las palabras pronunciadas. Así es la relación entre Madruga y Venancio. El primero protege al segundo, y este último ayuda a mantener despiertos los sueños, las ilusiones de un mundo ideal. Entre estos dos personajes alienta el espíritu, más que la carne, de Eulalia, madre de los cinco hijos de Madruga. Eulalia es una mujer envuelta en los ropajes de una tradición milenaria de la que no consigue liberarse. Ella es la que guardará para cada uno de sus cinco hijos una caja en la que puedan encontrar sus respectivos sueños de infancia. La vida es, pues, sueño, pero no a la manera calderoniana, pues lo que Eulalia deja a sus hijos es justamente la posibilidad de esculpir con sus vidas el gran sueño de sus vidas, un sueño y un proyecto vital del que no despertarán al morir. Eulalia como Esperança y Breta, a la que habría que sumar Odete, la criada que forma ineludiblemente parte de la familia, son los cuatro pilares femeninos de la novela, semejantes a vestales que hacen de la cotidianidad un ritual y del hogar un templo.

*A república dos sonhos* es, en definitiva, América, pues en este continente se vertieron tantas ensoñaciones, tantas ilusiones, que hicieron de la tierra americana una forja de fantasías desmentidas por la realidad. En la novela de Nélide quien es capaz de aunar ambos polos, lo ideal y lo material, la leyenda con la descripción de los hechos cotidianos, la oralidad con la escritura, es Breta, el personaje que cierra la novela que había abierto Eulalia, su abuela: «Eulália começou a morrer na terça-feira» (Piñon, 2015: 31).

Se trata de una novela geológica, hecha a capas, como me explicó Nélide en una ocasión, donde las palabras encubren antiguas voces míticas y los personajes son a un tiempo reales y simbólicos. Y en este sentido es especialmente significativo el papel de Breta, la autora hipotética de la novela como Cide Hamete Benengueli lo fue de *Don Quijote* o Bras Cubas de sus memorias póstumas. Breta hereda las historias de su abuelo Madruga, las de su madre Esperança, el diario de Venancio y las viejas leyendas que guarda en la memoria su abuela Eulalia. Breta tiene todos los hilos para urdir el tejido de una narración. Y mientras los lectores vamos desgranado los distintos elementos y conocemos los pormenores de la vida colectiva de una familia de emigrantes, en sus diferentes estratos reales y metafóricos, la novela aún no ha sido escrita. Esta solo se inicia cuando ya se han presentado todos los personajes, todas las voces que han de constituir el futuro libro: «Madruga sorri com indisfarçável ansiedade. Logo, porém, acalma-se. A vida já não o comove. Mais discreto, Venancio agradece a gentileza. Sento-me com eles. Não sei por quanto tempo. Apenas sei que amanhã começarei a escrever a história de Madruga» (Piñon, 2015: 717).

Así finaliza la novela para invitarnos a leerla de nuevo, para buscar en los derroteros de esta escritura un pasado siempre novedoso, una historia que se repite en cada ser humano como si nunca hubiera sucedido antes, pues la vida, así lo piensa Nélide Piñon, es un sueño renovado: nosotros somos los herederos de ilusiones incumplidas, somos la gran promesa que nunca se realizó.

Recuerdo que, cuando estaba a punto de ser editada la versión española de esta novela, a finales del siglo pasado, hicimos juntos un viaje a Toledo. Paseando por sus calles desgranamos los pormenores de aquella traducción mientras contemplábamos las piedras de las vetustas calles que fueron holladas por *El Greco*. Allí resonaban las voces de las tres religiones, que han constituido la base del espíritu español, de su mística, que a Teresa, la santa, le gustaba recordar que estaba entre los pucheros, en medio de las cosas comunes. Y es este el espíritu español, el de su mística como el de su picaresca: un realismo acérrimo, irónico o sarcástico, que tiene a Teresa y a Cervantes, o a Quevedo, como extremos de un mismo lienzo. Y mientras veíamos el *Entierro del conde de Orgaz*, donde lo humano y lo divino se superponen uno sobre otro como los dos pisos de una casa, pensamos en esa relación tan estrecha entre ambos mundos que imaginó el pueblo español, donde la realidad más alta como la más próxima conviven como lo hacen también en las narraciones de Nélida, donde lo cotidiano nos lleva a lo arcaico, y lo simbólico a un suculento plato de la mejor cocina.

Es, pues, este realismo español lo que nutre la narrativa de Nélida Piñon, como también lo hace la sutil ironía de Machado de Assis, el grande, el que escondía su grandeza en su aparente disimulo. Si somos los hijos biológicos de nuestros padres, si heredamos sus rasgos y sus gestos e inclinaciones, también lo somos de nuestros padres literarios, aquellos que nos sirvieron para construirnos como autores. Cada escritor es, en este sentido, una biblioteca viva. Y en la biblioteca viva y vivenciada que habita en Nélida Piñon está Cervantes como Machado, santa Teresa como Clarice Lispector. Con sus dos pies bien asentados en ambos continentes, en Cotobade como en Río de Janeiro, Nélida ha urdido todas sus historias, cuentos, novelas, crónicas y recuerdos.

Pero continuemos desgranando la historia española de Nélida Piñon. Antes de que fuera publicada *A república dos sonhos* por la editorial Alfaguara, Mario Merlino tradujo *A doce canção de Caetana* para la editorial Mondadori. Sin embargo, esta novela había sido publicada en Brasil tres años después que *A república*. En ella, como en una ópera en tres actos, se describe la llegada, la presencia deslumbrada y la partida de Caetana, actriz y cantante, de la ciudad donde tuvo un éxito efímero y una historia de amor que todavía late en sus recuerdos. La relación de Caetana con Polidoro, su antiguo amor, ya casado y viejo como ella, no deja de ser melodramático y triste como toda canción gastada por los años que trae el sabor agridulce de los tiempos pasados. Desde un plano simbólico, Caetana podría también compararse a un Ulises femenino, mientras que Polidoro sería una Penélope masculina. La trama, con resonancias de la *Odisea* y la *Íliada* –el Polidoro mitológico era hijo de Príamo, rey de Troya–, se envuelve en lo cotidiano, en la farsa de la vida común que, en su aparente banalidad, encubre lo mítico y lo sagrado.

En 1998 Nélida obtuvo el Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Santiago de Compostela. Y ya a lo largo de este siglo se multiplicaron los premios y homenajes. En 2003 recibió el Premio Internacional Menéndez Pelayo. En 2005 el título de hija adoptiva de Cotobade, la tierra de sus ancestros. En

2005 el Premio Príncipe de Asturias a las Letras. En 2011 el Instituto Cervantes denominó con su nombre la biblioteca del centro de Salvador Bahía, siendo la primera y única «escritora no española», entre comillas, que denomina una biblioteca de esta institución. Y digo «entre comillas», porque para nosotros, los españoles, Nélide es tan nuestra como brasileña, pues es la autora de la epopeya de nuestros emigrantes, así como la de su propio país. Y como brasileña y española de la raza de santa Teresa bien merece tutelar una de las bibliotecas del Instituto Cervantes en el gran país americano.

Muchos otros premios y homenajes ha recibido la escritora, pero no por ello ha dejado de escribir y publicar periódicamente sus obras. En 1994 publicó *O pão de cada dia*, que fue casi inmediatamente traducida al español. Se trata de un libro de ideas y de recuerdos, de aforismos y de anécdotas. Surgen los personajes de su vida, sus amigos escritores como Vargas Llosa o Clarice Lispector. Su padre y su abuelo materno, su familia, sus nostalgias, sus reflexiones del momento, la vieja sabiduría del caminante: «o ser humano é um peregrino. É só na apariência que ele tem uma geografia» (Piñon, 1997: 117), nos dice para recordarnos, como lo haría Antonio Machado, que todos somos peregrinamos por los caminos de nuestras propias vidas.

En *Vozes do deserto*, de 2004, se hace carne narrativa la figura de la contadora de historias, la Homero femenina que le hubiera gustado leer a Robert Graves, pues Sherezade es una nueva contadora iniciática que habla en el lindero de la muerte, ya que solo de ella depende la continuidad de la historia y de su propia vida. En esta novela Nélide vuelve a sus temas habituales con una nueva perspectiva: la literatura oral y la escrita, la relación entre arte y vida si es que realmente se puede hablar de dos realidades diferentes, las diversas maneras de narrar y la procedencia de las historias contadas, la literatura como fundamento de un pueblo y una cultura «una edificación verbal más poderosa que cualquier mezquita o palacio» (Piñon, 2005: 312)–, la sensualidad, la feminidad y su valor generador.

En esta misma tónica homérica publica en 2006 *Aprendiz de Homero*, recopilación de discursos –como los que profirió en la entrega del Premio Internacional Menéndez Pelayo en 2003, del Príncipe de Asturias en 2005 o del ingreso en la Academia Brasileira de Filosofia en 2006–, comentarios, anotaciones, recuerdos. En *Aprendiz de Homero*, Nélide, la nueva Sherezade, continúa una prologada tarea que dura milenios: Homero y los autores de la Biblia, Safo, Virgilio, Dante, Camões, Cervantes, Shakespeare, Dickens, Balzac, Machado de Assis, Dostioevski, Dumas, Faulkner, Borges, Rulfo, entre otros muchos, son mencionados y acompañados en su oficio de contadores de historias. Hay que destacar los ensayos dedicados a Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez, donde un conocimiento profundo de sus respectivas obras como de sus personas le permite atisbar en el sorprendente misterio de la creación. Hay también que señalar los comentarios a sus libros a *A doce canção de Caetana* y *A república dos sonhos*, en los que su autora desvela algunos de sus secretos y explica su triple filiación a la oralidad, a la memoria y a la feminidad. A esta ingente cantidad de lecturas que muestra la hija de Homero, que es

Nélida, hay que añadir las historias de los viejos de São Lourenço, localidad de baños en el estado de Minas Gerais próxima a Río, donde la escritora pasaba los meses de verano en su infancia, o las antiguas tradiciones gallegas, que se encuentran en el origen de los relatos y leyendas de esa memoria personal que sirve también de urdimbre a su obra literaria.

Recientemente, poco antes de escribir este texto, he releído con enorme placer su libro *Coração andarilho*, donde emerge nuevamente una Nélida poblada de recuerdos: los de su abuelo Daniel, su padre Lino o su madre Carmen. En esta obra nos cuenta sus recorridos por la ciudad de Río, las casas en las que ha vivido en los barrios de Vila Isabel, Copacabana, Botafogo, Leblon, Leme o Lagoa. Nos relata también su primer viaje con diez años a la tierra de sus antepasados, donde deambuló por las tierras de Borela o Carvalledo, tierra de su padre y de sus abuelos. Rememora también sus primeras lecturas como quien visita nuevamente los paisajes mágicos de una infancia donde las lecturas y la vida se funden. Todo en Nélida es una unidad cohesionada, como un monolito de carne y huesos que alberga tanto lo imaginado como lo vivido. «El cuerpo es puro verbo» (Piñon, 2013: 43), escribe. Un cuerpo donde fluye la sangre como las palabras, donde la voz brota como respiración y la escritura es su propio movimiento en libertad. Y mientras leía este libro, donde los recuerdos se hilvanan unos a otros siguiendo pautas secretas –los pasadizos recónditos de la memoria– me parecía estar escuchando a la misma Nélida, que con su voz pausada, su palabra precisa y certera, me ha hablado en las diferentes ocasiones en las que, a lo largo de los años, nos hemos encontrado en Río de Janeiro o en Madrid, en Brasil o en España.

Los dos libros más recientes de Nélida publicados en España son uno de cuentos *La camisa del marido* y otro de ensayos, *La épica del corazón*. En el primero se da continuidad al relato corto que ya había iniciado muy al comienzo de su carrera literaria con *Tempo das frutas* y siguió con *Sala de armas* y *O calor das coisas*. En *La camisa del marido* se reúnen nueve cuentos de tono y característica dispares, y donde alcanzan gran intensidad aquellos que se desarrollan en un ambiente rural. «En lo rural», me comentaba en una entrevista la autora, «se amalgama una gran concentración de mitos, el tiempo no avanza y lo que allí está es un universo que ha existido ya o que tal vez exista sin que uno se dé cuenta. El mundo rural engendra inevitablemente grandes personajes» (Maura, 2016, p.165). Leyendo este conjunto de relatos es imposible no recordar a los clásicos griegos o a la Biblia, así como a sus grandes protagonistas femeninas como Casandra, Antígona o Clitemnestra y también a Tamar, Rebeca y Salomé, pero también a Dulcinea, la Maritornes del Toboso. Lo cierto es que el lector se da cuenta de la importancia femenina en estos relatos, donde los hombres se limitan a ser amantes o víctimas de unas decisiones que están en las manos de una mujer. En su libro de ensayos, *La épica del corazón*, Nélida sigue indagando en la identidad brasileña, en las raíces de la literatura y el arte latinoamericanos, así como también sus reflexiones personales, sus recuerdos: los apuntes de una realidad siempre sorpresiva que la escritora carioca recoge y transforma en materia literaria, en tejido de la escritura.

Al comienzo de este artículo señalaba aquel primer esbozo de biografía que, a manera de presentación, la autora brasileña había publicado en la *Revista de Cultura Brasileira* en 1967. En aquella ocasión se reconocía como descendiente de gallegos y afirmaba que esas raíces de la tierra húmeda y atlántica, donde habían nacido su padre y abuelos, estaban aún latentes en ella. Hablaba del viaje que emprendió a las Américas su abuelo Daniel. A Nélida le tocaba iniciar el camino de regreso y volver a los orígenes familiares. Era una misión que llevaba en la sangre. Y así lo ha hecho con pasos certeros y sabios a través de sus libros y de su vida. Nélida, la escritora brasileña, miembro de la Academia Brasileira de Letras, de la que ha llegado a ser presidenta, continúa siendo la muchacha viajera que sigue el camino de Santiago como las rutas fundacionales de Teresa de Jesús. Ella, la andariega, conoce la geografía de las dilatadas Españas como la de las Américas, que no tienen límites.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Crespo, Ángel y Gómez Bedate, Pilar. (1968). «Nélida Piñon, de *Guia Mapa a Tempo das frutas*», en *Revista de Cultura Brasileira*, n° 24, marzo.
- Maura, Antonio. (1995). «Nélida Piñon» en *El Urogallo*, n° 110/11, julio-agosto.
- (2016). «Entrevista a Nélida Piñon», en *Revista de Estudios Brasileños*, volumen 3, n° 4. Universidad de Salamanca.
- Piñon, Nélida. (1968). «Nota escrita para la «Revista de Cultura Brasileira», en *Revista de Cultura Brasileira*, n° 24, marzo.
- (1997). *O pão de cada dia*. Editora Record: Rio de Janeiro-São Paulo.
- (2005). *Voces del desierto*. Alfaguara: Madrid.
- (2013). *Coração andarilho*. Editora Record: Rio de Janeiro-São Paulo.
- (2015). *A república dos sonhos*. Editora Record: Rio de Janeiro-São Paulo.
- Vargas Llosa, Mario. (1979). «Palabras de Vargas Llosa en la presentación de un libro de Nélida Piñon», en *Revista de Cultura Brasileira*, n° 48, enero.

# A INQUESTIONÁVEL ESTATURA INTELECTUAL DE NÉLIDA PIÑON

Maria Inês de Moraes Marreco

*Universidade Federal de Minas Gerais*

RESUMO: Este trabalho aborda a obra de Nélide Piñon a partir da importância da sua participação na literatura nacional e internacional. Ocupa-se da análise da sua escrita, além de ressaltar a preocupação da escritora com a elaboração literária na montagem do seu texto, bem como observa o desenvolvimento de aspectos concernentes a temas da memória e da consciência nas questões políticas. Focaliza a linguagem como responsável pela articulação formal e duradoura da memória na vida social. Demonstra ainda a contribuição de Nélide Piñon à literatura fazendo de cada um dos seus textos presença marcante no mundo dos seus leitores.

PALAVRAS-CHAVE: Nélide Piñon, Literatura, Memória, Linguagem, Escrita.

«LA INCUESTIONABLE ESTATURA INTELECTUAL DE NÉLIDA PIÑON»

RESUMEN: Este trabajo aborda el trabajo de Nélide Piñon a partir de su participación en la literatura nacional e internacional. Se ocupa del análisis de su escritura, además de resaltar la preocupación de la autora por la elaboración literaria de sus textos; y observa el desarrollo de aspectos relacionados con el tema de la memoria y la conciencia en cuestiones políticas. Así mismo, se centra en el lenguaje como responsable de la articulación de la memoria en la vida social y muestra la contribución de Nélide Piñon a la literatura, mostrando de cada uno de sus textos su presencia en el ámbito de los lectores.

PALABRAS CLAVE: Nélide Piñon, Literatura, Memoria, Lenguaje, Escritura.

«NÉLIDA PIÑON'S UNQUESTIONABLE INTELLECTUAL STATURE»

ABSTRACT: This paper attempts to study Nélide Piñon's work from the perspective of her importance in the national and international literature. It deals with the analysis of her writing and it also points out the care with which Piñon handles her literary elaboration. In the analysis we also observe the development of aspects concerning themes of memory and conscience in political issues.

It focuses on language as responsible for the formal and lasting articulation of memory in social life. It also demonstrates Nélida Piñon's contribution to literature, making each of her texts a marked presence in the world of her readers

KEYWORDS: Nélida Piñon, Literature, Memory, Language, Writing.

**É** COM ORGULHO que ressalto o reconhecimento da cultura galega a respeito da obra nelidiana, ciente de que a cada nova publicação, a cada nova visita às suas origens, Nélida Piñon fortalece elos culturais nos mais variados campos. A figura e a obra dessa escritora confirmam sua habilidade performática com as palavras, ancoradas na escrita, nas emoções e nos sonhos das nações por onde andou seu coração.

Essa filha ilustre da emigração espanhola, nunca deixou de ser brasileira; abraçou a língua e a cultura do seu país de nascimento sem se descuidar das suas origens, sem esquecer as vozes ancestrais. Afirmou inúmeras vezes ter herdado de sua família «a majestade da língua portuguesa». Narra do requinte da influência europeia à força da tradição da América, sem deixar que sua identidade seja mascarada por preferências, apresentando ao mundo inteiro as particularidades da cultura brasileira, mestiça e plural. Transita pelos clássicos gregos, os textos bíblicos, a cultura árabe, pelas figuras mais expressivas da cultura europeia com a mesma desenvoltura com que o faz pelos meandros dos grandes nomes da cultura ibero-americana e brasileira. Nomes como Machado de Assis, Clarice Lispector ou Monteiro Lobato confundem-se com os de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez ou José Saramago, dentre outros. Em sua obra nada se rebela, sua força literária é parceira de dupla tradição, uma herdada e outra adquirida.

Em discurso por ocasião da sua recepção na Real Academia Galega, em 27 de setembro de 2014, disse Nélida Piñon: «Como escritora, dou vida aos resíduos que levo dentro e me empenho em reforçar a escritura, que é a representação da minha existência» (Piñon, 2014:11).

Não uma existência construída apenas com o dom, a inspiração ou uma vocação extraordinária, mas, principalmente, uma vida voltada aos estudos, pesquisas, viagens cansativas, compromissos intermináveis, enfim, muito trabalho e dedicação irrestrita à literatura. Nélida Piñon sempre foi ciente de que seu ofício não comportava indiferença; de que a cultura é a memória do mundo e, por isso, seu repertório é universal. Trata-se de uma profissional que prima pela perfeição do seu trabalho e nunca se descuida da qualidade do texto que entrega ao leitor, tem plena consciência de que a literatura não é brincadeira, da responsabilidade de transmitir um produto agregador de conhecimentos àqueles que o receberão, sejam eles brasileiros ou de outra nacionalidade, merecedores da excelência máxima, que não se extingue com o passar do tempo.

Seus romances, de temáticas modernas, dialogam com a tradição literária. Absolutamente nada na escrita de Nélida Piñon se dá por acaso, em cada entrelinha o leitor arguto tem muito a aprender, muito a descobrir. A escritora tem profundo conhecimento dos tempos históricos e não cai na tentação de sequer



insinuar que algo começa com ela, a não ser sua vocação de escrever os textos e construir personagens que tenham características inaugurais ou fundamentais: «Não creio em zerar a existência. Nem mesmo um infante é inaugural» (Piñon, 2009: 278).

À essa figura literária soma-se a dedicação ao trabalho que exerce, obra impregnada pela tradição e cultura adquiridas ao longo de uma afortunada vida de conhecimentos acumulados e do desejo de não passar incólume pela história. Nélide Piñon não é escritora afiliada a uma só corrente, não é regionalista, tampouco modernista. Sua aposta intelectual confere-lhe a dimensão internacional de quem não se limita à escrita, proclama-se amante do Brasil e de sua cultura, mas sempre soube fazer escolhas, não só pela cultura clássica oriental, como também em dar um protagonismo às mulheres, presentes em seus contos, crônicas, romances e reflexões, como o fez em «A sedução da memória da mulher», «O sorriso de Sara» ou em «A épica do coração».

Páginas e páginas são reescritas, revisadas, corrigidas com verdadeira paixão pela palavra. Diz Nélide: «Não gosto de cortar o texto, minha tendência é ir sempre acrescentando» (Piñon, 2015: 727). Porém, seu cuidado é incomparável, embora crescente, não se limita aos acréscimos, muitas vezes refaz e elimina o que posteriormente julga desnecessário.

Rubem Fonseca, outro grande escritor brasileiro, afiançou: «Não consigo comparar Nélide a ninguém...»; Não há quem escreva como a Nélide. Ela é ela mesma» (2015: 727). E Eduardo Lourenço, ilustre português, reforça essas palavras: «Estamos perante uma das grandes escritoras da América Latina e a maior escritora brasileira viva» (2015: 729).

Não posso deixar na sombra alguns traços singulares da obra de Nélide Piñon no contexto da história da literatura brasileira, lugar onde ela, significativamente, modificou e introduziu sua escrita, possibilitou ao aluno universitário entender e analisar um texto, valendo-se das inovações temáticas, da capacidade de gerir a palavra e direcionando-a com originalidade para dar sustentabilidade à imaginação e à cultura de mundo. Inclusive quando inaugurou a cadeira de criação literária na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Impossível destacar todos os prêmios individuais, os inúmeros galardões recebidos por Nélide Piñon. Cito dentre muitos: O Golfinho de Ouro, 1990; o Prêmio Juan Rulfo de Literatura Latino-Americana y del Caribe, como primeiro autor de língua portuguesa e primeira mulher a recebê-lo, 1995; Prêmio Ibero-americano de Narrativa Jorge Isaacs, 2001; Prêmio Internacional Menéndez Pelayo, 2003 e o Prêmio Príncipe de Astúrias das Letras, 2005. Enfim, «uma galega que nasceu no Brasil», como afirmou Manuel Fraga Iribarne. São mais de 25 livros escritos, inúmeros prêmios internacionais, doutorados *honoris causa* e condecorações.

Dona de uma escrita em ardente desejo de lavrar um território que seja seu e nosso, brasileiro e internacional, Nélide Piñon foi e é figura política imprescindível ao Brasil. Mesmo nos momentos da repressão autoritária, nas décadas de 1960 e 1970, quando escrever era tarefa sujeita a perseguições, sua

voz se levantou firme contra a censura; defendeu os direitos do escritor, sua profissionalização e lutou por maior dignidade do ofício, maior autonomia no campo literário. Registro trecho do *Manifesto dos Mil* assinado por 1046 signatários, entre escritores e artistas brasileiros, dentre os quais destaca-se o nome de Nélide Piñon:

Nós, escritores, jornalistas, músicos, artistas brasileiros, abaixo assinados, tendo em vista a série de atos praticados sob inspiração e responsabilidade desse Ministério, que implicam em restrições à liberdade de expressão e constrangimento da capacidade criadora, denunciaremos, através desse documento, uma situação que nos é imposta, e com a qual nos defrontamos constantemente. (Piñon, 2013: 224)

Fazendo eco à opinião de outros colegas de ofício, acrescentou a escritora que não se submeteria à institucionalização e não correria o risco de perder sua independência. Isto é, o fundamental seria salvar sua dignidade profissional, sua liberdade. Fundamento que é respeitado ao longo de sua vida e do qual nunca abriu mão: nunca desistiu, tentou e ainda tenta incitar o leitor brasileiro a ser reivindicatório, propondo-lhe o imaginário, lugar do cancelamento dos privilégios e de normas arcaicas.

Simultaneamente às mudanças do eixo de gravitação nas Artes em geral, Nélide Piñon, com seus dois romances, *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo* (1961) e *Madeira feita cruz* (1963), sacudiu os alicerces da crítica brasileira. Nos textos da jovem escritora, de espírito guerreiro e escultora tenaz das suas tramas, germinaram as sementes das mudanças nos novos momentos da arte de narrar. Foram livros certamente imprescindíveis para apreender «a filosofia» de uma escritora que, conscientemente, construía romances libertários. Embora tenha enfrentado as mazelas de uma crítica nacional que vaticinava de visionários aqueles que ousavam fugir dos padrões pré-determinados, a carioca não desanimou: lutou com garra, coragem e a obstinação de uma Antígona, contra os padrões arcaicos que tentaram lhe impor. Com sofisticação estética e discussões ideológicas, Nélide Piñon estabeleceu conexões que culminaram com um processo literário não omissivo às pressões do poder: segura de si, dona de determinação vital, consciente do alvo a atingir, sem perder a delicadeza e a generosidade. Porém, que não se confundam tais sentimentos com alienação. Nélide Piñon assumiu compromissos com o Brasil e com os brasileiros: lutou para quebrar as barreiras da censura e da repressão, atravessou períodos de pouquíssima atividade cultural no Brasil, com um regime militar asfíxiante, censura rigorosa a vários produtos culturais, enfrentou dificuldades para ser conhecida e reconhecida, e ainda assim, persistiu com tenacidade na luta em defesa do escritor brasileiro, tão desprestigiado em seu próprio país.

Somadas às funções da docência no Brasil, México e Estados Unidos, as participações de Nélide Piñon nas mídias também são intensas. Entretanto, nenhum compromisso ofusca o brilho de sua criação - sua paixão pela profissão ultrapassa todos os limites. Suas leituras, viagens, reflexões intelectuais e encantamento pelas artes sempre a conduzem à palavra, conferindo-lhe o modelo de profissionalização literária, sem depender de outra ocupação. Assim como,

nunca dependeu de padrinhos, nunca traiu a literatura, soube sempre discernir as opiniões dos críticos sem se corromper pelo sistema.

A sua extensa obra se caracteriza no panorama da literatura brasileira atual pela originalidade, força de expressão e fôlego. Mesmo na época em que o conto destacava-se como gênero preferido dos escritores nacionais, Piñon distinguiu-se pela produção de romances complexos e volumosos. A escritora, sempre guiada pela coerência, preservou sua independência e originalidade desde a estreia na literatura com o romance *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo*, publicado em 1961. Seus livros foram traduzidos em países como Argentina, Polônia, França, Cuba, Espanha, Estados Unidos, Suécia, Rússia, Inglaterra, Alemanha, Itália e Colômbia, com obras também publicadas em Portugal e outros países de língua portuguesa.

*Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo* já apresenta, embrionariamente, o empenho de Nélida Piñon em valorizar o erotismo como força de liberação e afirmação. Percebe-se neste trabalho a temática católica com raízes no catolicismo inicial das catacumbas. A autora trabalha sobre as ideologias cristã e cortês, dilacerando a consciência da divisão entre o corpo e o espírito e a desarmonia entre consciência e natureza através do conflito entre amor e pecado.

*Madeira feita cruz* (1963) é ousado, heterodoxo e polêmico. A história de Jesus é reescrita numa ótica que altera os fatos bíblicos e tenta reinventar o cristianismo, fundando-o numa Igreja mais humana erguida sobre a «madeira e não sobre a pedra».

Lançado em 1966, *Tempo das frutas* foi também um desafio para os leitores, pois, trouxe à tona personagens anormais, imorais e pervertidos, que serviram de matéria para alcançar a verdade oculta nos cérebros e nas mentes através da anormalidade. O primeiro livro de contos da obra de Nélida Piñon mostra que a escritora é tão talentosa nas narrativas curtas quanto nos romances. Seus contos exploram sentimentos profundos de personagens oprimidas pelo caos da sociedade; são criaturas que vivem no limite do real, num mundo complexo, no qual a autora circula com desenvoltura, monitorada pela escrita densa, mas bem humorada e inteligente.

*Fundador*, publicado em 1969, no qual um cartógrafo brasileiro, verdadeiro Zelig tropical, assume todas as formas, nomes, vestimentas e temperaturas que encontra ao alcance das mãos para dar forma, virtude e voz a um mundo, o seu Brasil. Nesse texto, Piñon abandona a base realista que comanda a criação literária analógica do mundo e põe em cena personagens históricas e ficcionais, criando um mundo eminentemente estético. *Fundador* foi traduzido para o espanhol na Argentina, e para o polonês na Cracóvia. Rendeu a Nélida Piñon uma série de prêmios literários, dentre eles o Prêmio Especial Walmap 1969.

Em *A casa da paixão* (1971), Piñon ressalta a negação do corpo na nossa sociedade mosaico-cristã, e, através dessa obra, salienta seu desejo de despartar a «consciência do corpo», onde o relacionamento primitivo exclui qualquer outra ocupação. Por *A casa da paixão* Nélida Piñon recebeu o Prêmio Mário de Andrade em 1973.

*Sala de armas* (1973) traz nos 16 contos reunidos a fé inabalável que a escritora tem no poder da palavra ao encaminhar o leitor pelos meandros da

vida humana. A narrativa de realismo fantástico faz um amálgama do onírico e do real, despersonaliza tipos e lugares, tornando a literatura universal. Com imaginação e talento Nélide Piñon desafia seu leitor a decifrar símbolos, revelar máscaras, numa coletânea, que traz constante poesia num exercício intelectual intenso e preciso.

*Tebas do meu coração* (1974) foi o primeiro romance de grande fôlego de Nélide Piñon. Nesse, é criada uma realidade para desmentir a realidade, contando num misto de humor trágico ou frio humor, transcendentalmente, a saga de Eucarístico e todo e elenco de personagens incríveis, ricos e fantásticos, na fabulosa península de Santíssimo. O romance apresenta uma guerrilha de resistência a qualquer imposição autoritária, política ou intelectual ao pensamento através da linguagem.

*A força do destino* (1977), lançado no período mais opressivo da ditadura militar (1964-1984), é o oitavo livro da intelectual brasileira. Essa obra faz ecoar, através da ótica parodística, os ruídos desencantados dos anos 1970, na vigência do AI-5, pós-desilusão da euforia criadora de 1960 e que o golpe de 1964 veio castrar. Nasceu da sua paixão pela ópera, uma metanarrativa que traduz, ao mesmo tempo, uma exaltação à realidade original entre o real e o irreal de uma história de amor. A escritora optou pelo humor. Valeu-se da estratégia da paródia burlesca da grande ópera do mesmo nome de Giuseppe Verdi, desconstruiu o drama original e desenvolveu uma bem-humorada e irônica reflexão sobre o gênero ópera e sobre as fronteiras entre realidade e ficção, expondo-se ao leitor com extraordinária inteligência. Esse romance foi a primeira adaptação de um livro de Nélide Piñon a ganhar vida nos palcos, no Centro Cultural Telemar, em 2006.

*O calor das coisas*, publicado em 1980, é o terceiro livro de contos de Nélide Piñon. São treze narrativas curtas nas quais a escritora ressalta, mais uma vez, a sua preocupação com a importância manipuladora da palavra. Entrecortados com fina ironia, esses contos são elaborados dentro de uma complexa construção para desvendar o mais íntimo de cada personagem. Enredos originais, permeados de humor sutil, belas e delicadas imagens para tratar as paixões humanas. A autora alterna poesia, crítica, racionalidade e erotismo, transbordando qualidade e não permitindo que escapassem as emoções do momento, nem tampouco as traições, as paixões e as muitas maneiras de amar, que deixa extravasar nos relatos apresentados.

Em *A república dos sonhos* (1984), Nélide Piñon tece uma ponte de era e bruma, faz uma viagem de velame e orquídea, entre as costas da Galiza e do Brasil, inventando, ironicamente, os termos usuais da relação Europa/América. Ao narrar a saga da família enraizada na Galiza, que emigra para o Brasil, dá os mitos de presente aos europeus e destina aos americanos o direito de viver uma realidade que, com ou sem Europa, já existe. Uma cultura do Novo Mundo, feita com braços e cabeças europeus, indígenas, africanos e, sobretudo, mestiços e mulatos. Para ela esse é o livro do coração. Numa filosofia de vida ou atualíssima visão de mundo, Piñon vê na criação/invenção literária ou artística em geral, a porta de entrada para o novo homem e o novo mundo. Romance

impregnado de brasilidade e de universalidade, no qual se entretecem as forças do imaginário e da ação de uma construção da história brasileira. Por *A república dos sonhos*, Nélida Piñon foi brindada com o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte e o Prêmio Ficção Pen Clube, em 1985.

Em *A doce canção de Caetana* (1987) Nélida Piñon destaca a questão da ilusão na arte, busca desvendar o mistério do ser humano e eliminar suas máscaras, seus disfarces. Examina a questão da criação, do papel do artista, do espectador através do tema do teatro-circo itinerante e presta homenagem à oralidade, à perpetuação da voz. Outra questão fundamental deste livro é o mimetismo, personagens que copiam gestos de outros, transmitindo a um terceiro seus sentimentos. Deliberadamente, enfoca o papel exercido pela ilusão, na arte; o mistério das aspirações e devaneios que alimentam cada personagem, as máscaras e disfarces usados no teatro da vida. *A doce canção de Caetana* é um romance de denúncia política na época da mentira do milagre brasileiro, no começo dos anos 1970. Por *A doce canção de Caetana*, Nélida Piñon recebeu o Prêmio José Geraldo Vieira da União Brasileira dos Escritores de São Paulo, em 1987.

*O pão de cada dia*, publicado em 1994, é um livro de fragmentos que exprime emoções, ideias e pensamentos escritos ao longo da vida da intelectual. O mosaico resultante desses fragmentos registra as inquietações e preocupações do ser humano, instiga a uma leitura que, além de entreter, comover e provocar, revela, numa riqueza de estilo, um pouco da personalidade da escritora.

*A roda do vento*, publicado em 1998, marca a estreia de Nélida Piñon na literatura juvenil. Esse livro traz o cotidiano recriado e enriquecido pela força poética da palavra, transmite aos seus leitores a ideia de que somos todos filhos da imaginação. Para ela, «sem a arte de inventar, não fabricamos memórias, emoções, tortas de chocolate» (Piñon, 1998: 3).

*Até amanhã outra vez* (1999) traz uma reunião de crônicas nas quais Nélida Piñon se mostra por inteiro, percorre os caminhos da memória em busca do que está além da própria literatura. Nessa coletânea de 121 crônicas, a escritora usa a concisão para, em solos rápidos, dialogar com seus leitores sobre o cotidiano e o insólito.

Em *O presumível coração da América* (2002), a escritora presenteou seus leitores com personagens surpreendentes, uns mais, outros menos familiares. Rendeu-se à sugestão de reunir alguns dos seus inúmeros discursos, permitindo-nos penetrar num universo literário em permanente mutação.

*Vozes do deserto* (2004) é a recriação das *Mil e uma noites*, uma compilação de histórias entretidas pelo fascínio do deserto e suas vozes. Nélida Piñon fez um romance no qual a imaginação e a fabulação foram os grandes temas, sem proteção dos ensaios, de forma que a busca se diluísse na própria história e nas personagens e prestando uma homenagem aos narradores de rua, aos que vivem contando histórias pelos bares da vida. Por *Vozes do deserto*, Nélida Piñon foi agraciada com o Prêmio Jabuti em 2005.

Em *Aprendiz de Homero* (2008), Nélida Piñon reúne 24 ensaios que versam sobre suas influências literárias, temas e personagens que lhe são caros: Dom

Quixote e a Espanha, Capitú e o Rio de Janeiro, e Ulisses e sua épica odisseia. Com *Aprendiz de Homero* Nélide Piñon ganhou o Prêmio Casa de las Américas na categoria literatura.

A narrativa em *Coração andarilho*, livro de memórias, publicado em 2009, se dá a partir do nascimento de Nélide Piñon. Além da mãe, Carmem, a escritora referencia também a figura do pai, Lino, e do avô, Daniel, as grandes figuras masculinas de sua família, coprotagonistas da obra.

*Livro das Horas* (2012) é a designação medieval que significa «Livro de Oração», tradição milenar ocidental, desde o cristianismo primitivo, que se consolidou na época monástica e continua vigente. Obra intensa na qual memórias e cotidiano se entrelaçam, permitindo à autora se expor ao afirmar: «A cada dia aprendo a amar. A família, os amigos, a língua, as instâncias da vida e da arte» (Piñon, 2012: 14).

Em *A camisa do marido* (2014), os nove contos traduzem perspicazes compreensões da natureza humana, desde as mais cruéis como em «A camisa do marido», conto que nomeia o livro, às mais doces e singelas, até mesmo enternecedoras histórias, porém, nunca ingênuas. Narrativas ora motivadas por motivos sórdidos, ora permeadas pelo erudito.

*Filhos da América* (2016), coletânea articulada de forma caleidoscópica, enriquecida por grandes temas, instigando a pesquisa dos mitos, das lendas, dos poemas épicos e da busca aos nossos antecessores. Esse livro constitui uma apoteose à literatura, à palavra, à criação, à ilusão e, essencialmente, à memória. A obra é um marco no cenário de ensaios da literatura, trazendo contribuições de peso e colocando os brasileiros em posição de destaque na América Latina. Com dimensão inquestionável, *Filhos da América* alça a literatura brasileira ao ápice da pirâmide.

O ano de 2019 traz aos leitores de Nélide Piñon *Uma furtiva lágrima*, livro entrelaçado de vários gêneros textuais: autobiografia e ensaios, prosa de ficção, crônicas, reflexões etc., e todos eles tendo a memória como fio de conduta. A escrita de *Uma furtiva lágrima* paira sobre todas as vertentes da literatura.

Hoje, Nélide Piñon figura entre os maiores nomes da literatura mundial, como Carlos Fuentes, Borges ou Cortázar; dona de linguagem literária especial, fruto de rica vivência, sensibilidade e imaginação prodigiosas, atestados pelos prêmios internacionais e nacionais, homenagens contínuas, títulos e traduções múltiplas de sua obra, cabendo-nos destacar de maneira singular a homenagem que ora a Universidade de Salamanca presta à nobre escritora.

Porém, o projeto literário desta brasileira não se limita às suas obras, inclui também: artigos para revistas e jornais, palestras, entrevistas, participações em congressos, colóquios, mesas redondas. Nélide Piñon é autora de grandes projetos, não tem vocação para o pequeno, épica, não se admite reducionista, enfim, singular em sua profissão.

O mérito de desbravadora da cena literária de um país ainda tradicional – o Brasil dos anos 1960 – incitou polêmicas questões: o amor como forma libertadora, a situação da mulher oprimida, os dogmas do cristianismo e outros tantos, marcaram uma entrada de percalços, que, ao anunciar temas seminais,

determinaram um estilo: o estilo Nélide Piñon, esse que nos obriga a recorrer às grandes linhas de sua biografia transcontinental, na exatidão com a qual governa as palavras e o saber, como forma de entender a vida.

Nélide Piñon tem como objetivo outorgar uma linguagem errante, insepulta, a uma raça que emerge cega das cavernas e clama por explicar a si mesma, por dar sentido à voz, à atração sensual, à fundação civilizada, à compaixão social, à liberdade estética. Nada escapa, as emoções do momento ou tampouco as traições, as paixões ou as muitas maneiras de amar. Numa filosofia de vida e atualíssima visão de mundo, Nélide Piñon vê na criação/invenção literária ou artística em geral, a porta de entrada para o novo homem e o novo mundo. E afirma: «Não vivi sem resultados, minha vida não foi inóspita» (Piñon, 2012: 12).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Lagardère, Bethy. (2013). *Tenbo appetite de almas: uma fotobiografia de Nélide Piñon*. Rio de Janeiro: Arte Ensaio.
- Piñon, Nélide. (2015). *A república dos sonhos*. (Edição comemorativa 30 anos). Rio de Janeiro – São Paulo: Record.
- Melo, Alberto da Cunha. (2015). «A paixão do verbo». In: Revista *Isto É*, 5 de setembro de 1984. In: Nélide Piñon (2015). *A república dos sonhos*. (Edição comemorativa 30 anos). Rio de Janeiro – São Paulo: Record.
- Caetano, Maria João. (2015). «Viagem à “República dos Sonhos”». In: *Diário de Notícias*, Lisboa, 23 de abril de 1997. In: Piñon, Nélide (2015). *A república dos sonhos*. (Edição comemorativa 30 anos). Rio de Janeiro – São Paulo: Record.
- Piñon, Nélide. (1998). *A roda do vento*. São Paulo: Ática.
- (2009). *Coração andarilho*. Rio de Janeiro: Record.
- (2012). *Livro das horas*. Rio de Janeiro: Record.
- (2014). *A camisa do marido*. Rio de Janeiro: Record.





# NÉLIDA PIÑON: A PALAVRA DA MULHER

Beatriz Weigert

*Universidade de Évora - CLEPUL*

*Nélida. Matriz galega, raízes de palmeira do Brasil.*

*Piñon.*

*De pinbo. De pinhão, o branco, macio fruto do pinheiro manso, para ceias gulosas e merendas silvestres.*

*Falou da paixão, a sua casa, o braseiro onde, ao sol, os pinheiros ardem, ardem e florescem os pinos (Ai flores, ai flores do verde pino...).*

*Aos pinos, novas não pediu, como D. Dinís, mas deu.*

*Em sobrescrito, aberto, mensagem telegráfica. À sua terra. A nova república.*

*Dos sonhos. Da Galiza. Do Brasil. No tempo das frutas. Ao calor das coisas e dos seres.*

*Albano Martins, A voz do Chorinho ou os Apelos da Memória,*

*Lisboa, Caminho, 1987*

RESUMO: O estudo pretende seguir a palavra da mulher que é a expressão de Nélida Piñon, escritora, personagem e narradora. Escritora, sua palavra publicada em livro surge em 1961, com *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo* que inicia bibliografia rica em gêneros e temas. Personagem, Nélida traveste-se de cronista e, portando o próprio nome, imiscui-se na história, dialoga com protagonistas, toma parte na ação. Narradora, vai ela traçar percursos femininos, vai ela autobiografar-se na saga da família, criando uma república de sonhos. O tema da mulher é destacado em *Tempo das frutas* (1966), no conto «Breve Flor». A reescrita da arte, em *A força do destino* (1977), *Vozes do deserto* (2004) e no conto «Dulcinea», do livro *A camisa do marido* (2014).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira, Nélida Piñon, Narrador, Reescrita, Palimpsesto.

«NÉLIDA PIÑON: LA PALABRA DE LA MUJER»

RESUMEN: El presente estudio pretende acompañar la palabra de la mujer que es la expresión de Nélida Piñon, escritora, personaje y narradora. Como

escritora, su palabra publicada en libro surge en 1961 con *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo*, que da inicio a una bibliografía rica en géneros y temas; como personaje, Nélide se disfraza de cronista y, conservando su propio nombre, se sumerge en la historia, dialoga con los protagonistas, toma partido en la trama; como narradora, dibuja recorridos femeninos, es objeto de su propia autobiografía en la saga de la familia, creando una república de sueños. El tema de la mujer destaca en *Tempo das frutas* (1966) y en el cuento «Breve Flor», mientras que la reescritura del arte aparece en *A força do destino* (1977), *Vozes do deserto* (2004) y en el cuento «Dulcinea», perteneciente al libro *A camisa do marido* (2014).

PALABRAS CLAVE: Literatura brasileña, Nélide Piñon, Narrador, Reescritura, Palimpsesto.

«NÉLIDA PIÑON: THE WORD OF THE WOMAN»

ABSTRACT: The study intends to follow the woman's word, whose author Nélide Piñon, appears as a writer, character and narrator. As a writer, her published word starts in 1961 with the book *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo*, which contains rich bibliography in genders and themes. As a character, Nélide cross-dresses as a chronicle literature writer and, as herself, she gets involved in the story, she talks to the protagonists, she is in the action. As a narrator, she traces female pathways and writes her autobiography in the family saga, creating a republic of dreams. The women's theme is highlighted in *Tempo das frutas* (1966), in the short story «Breve Flor». The rewriting of the art, in *A força do destino* (1977), *Vozes do deserto* (2004) and in the short story «Dulcinea», from the book *A camisa do marido* (2014).

KEYWORDS: Brazilian Literature, Nélide Piñon, Narrator, Rewriting, Palimpseste.

Só as palavras com seus símbolos me pautam.

A escrita brota [...] das máscaras que peço emprestadas  
a quem não sei, com o intuito de me apresentar em público.

Piñon, 2012: 129.

**A** PALAVRA DA MULHER é a de Nélide Piñon, escritora, personagem e narradora. Escritora, sua palavra publicada em livro surge em 1961, com *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo* que inicia bibliografía<sup>1</sup> rica em gêneros e temas. Personagem, Nélide traveste-se de cronista e, portando o próprio nome, imiscui-se na história, dialoga com protagonistas, toma parte na ação.

<sup>1</sup> *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo* (1961); *Madeira feita cruz* (1963); *Tempo das frutas* (1966); *Fundador* (1969); *A casa da paixão* (1972); *Sala de armas* (1973); *Tebas do meu coração* (1974); *A força do destino* (1977); *O calor das coisas* (1980); *A república dos sonhos* (1984); *A doce canção de Caetana* (1987); *O pão de cada dia* (1994); *A roda do vento* (1996); *Até amanhã, outra vez* (1999); *Cortejo do Divino e outros contos escolhidos* (2001); *Vozes do deserto* (2004); *O presumível coração da América* (2002); *Aprendiz de Homero* (2008); *O ritual da arte* (inérito); *Coração andarilho* (2009); *Livro das boras* (2012); *A camisa do marido* (2014); *Os filhos da América* (2018); *Uma furtiva lágrima* (2019).

Narradora, vai ela traçar percursos femininos, vai ela autobiografar-se na saga da família, criando uma república de sonhos.

Nascida no Rio de Janeiro e de ascendência galega, Nélida tem gosto em re-  
pisar vivências na Galiza, recriando, na ficção, o real vivido e ouvido. Sua obra  
conta com romances, contos, crônicas, ensaios, autobiografia. Alguns títulos  
sugerem o conteúdo, como é o caso de *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo* (1961),  
*Madeira feita cruz* (1963), *Tebas do meu Coração* (1974), *A força do destino*  
(1977), *A doce canção de Caetana* (1987), *A República dos sonhos* (1984), *O pão  
de cada dia* (1994). Essas designações transitam entre mitos religiosos-cristãos,  
cultura musical e história pátria. Os livros de contos são quatro: *Tempo das  
frutas* (1966), conjunto de dezoito contos; *Sala de armas* (1974), de dezesseis  
contos, *O calor das coisas* (1980), de treze, e *A camisa do marido*, de nove  
contos. Ao todo são cinquenta e seis histórias curtas. E já os seus títulos sugerem  
a leitura dupla ou tripla das alegorias. As tramas singulares compõem person-  
agens questionadoras da realidade viva. Testemunha de seu tempo, Nélida fic-  
cionaliza realidades em contos e romances. Sua experiência viva, ainda assim,  
vem através das crônicas, ensaios e autobiografia. É importante ler os conceitos  
da escritora sobre a condição da mulher, a repercussão da arte, a construção  
literária. A busca da palavra precisa demanda labor continuado, que se pode  
apresentar também através da confissão das personagens. Modalidade diversifi-  
cada da escrita, em Nélida ressalta-se a criação da feminilidade, a invenção de  
narradores e a composição de tonalidades expressivas.

Traduzidos em vários idiomas, os livros concedem-lhe distinções. Prêmios  
nacionais e internacionais coroam o conjunto da obra, como o Prêmio Golfinho  
de Ouro de 1990; o Prêmio Bienal Nestlé, de 1991; o Prêmio Internacional Juan  
Rulfo, 1995; o Prêmio Menéndez Pelayo, 2003; o Prêmio Príncipe de Asturias e  
o Prêmio Jabuti, em 2005, seguindo-se-lhes, em 2010, o Prêmio Literário Casa  
de las Américas, para culminar, em 2019, com o Prêmio Vergílio Ferreira, outor-  
gado pela Universidade de Évora. O extenso *curriculum* anota, desde 1990, a  
pertença à Academia Brasileira de Letras<sup>2</sup> com a particularidade de Nélida ser  
a primeira mulher admitida como secretária da Academia e a eleger-se como  
presidente da agremiação (1996-1997). É catedrática da Universidade de Miami  
desde 1990, e escritora-visitante das Universidades de Harvard, Columbia, Johns  
Hopkins e Georgetown. É *doctor honoris causa* das universidades Poitiers, Santi-  
ago de Compostela, Rutgers, Florida Atlantic, Quebec e UNAN.

Nélida Piñon, já em suas primeiras publicações, chama a atenção dos crí-  
ticos. Elaborando a condensação de sentidos e a concisão da linguagem, suas  
obras requerem rigoroso trabalho interpretativo. A densidade simbólico-ale-  
górica dá vez a formas líricas de transposição de experiências, tanto quanto  
a inovação aprimora-se na reescrita dos mitos, em registros próprios de voz.  
Feminilidade, sensualidade, erotismo dão consistência à invenção do novo e à  
reescrita do antigo.

<sup>2</sup> Cadeira nº 30 - patrono Pedro Rabelo, antecedita por Aurélio Buarque de Holanda.

É de destacar o tema da mulher em *Tempo das frutas* (1966), no conto «Breve Flor», na narrativa de *A república dos Sonhos* (1984), nas reescritas de arte como em *A força do destino* (1977), *Vozes do deserto* (2004) e no conto «Dulcineia» de *A camisa do marido* (2014). Por «Breve Flor» tem-se o conflito de uma vida. Em *República dos sonhos*, a troca das falas narrativas. Já em *A força do destino* lê-se a intromissão da cronista Nélide, vestindo-se de personagem da ópera, tanto como em *Vozes do deserto* acompanha-se o drama de Sherezade, sobrevivendo mil e uma noites, e em «Dulcineia», reportando o conflito de Maritornes aos apelos do Fidalgo da Triste Figura.

Discorrendo sobre a personagem, Nélide Piñon diz:

Os personagens são criaturas que encostam na sua pele, repousam em sua companhia, comem do seu prato, refletem a visão do mundo que se forja provisoriamente ao longo da narrativa. (Van Steen, 2008: 219)

Personagem não é uma pessoa, mas um conjunto de seres costurados entre si que, ao se olharem no espelho, aparentam ser um só. (Piñon, 2014: 67)

Muitas das personagens de Nélide Piñon podem ser consideradas pessoas do nosso dia a dia, outras encarnam destinos trágicos, em que envolvimento afetivos abalam-se por soluções violentas. De fato, os seres ficcionais, por ela criados, possuem presença viva com destinos conturbados. A escritora centra a atenção em um determinado conflito e o ilumina com o brilho da linguagem para que possa ser apreendido em sua complicação.

Em *Tempo das frutas*, sua antologia inaugural, destaca-se a unidade e a ordenação dos percursos femininos. *Tempo das frutas* é o tempo da maturação: o tempo da colheita. Apresenta temática variada, em que se discorre sobre a sexualidade, fraternidade, relações conjugais, maternidade, família e principalmente sobre a aprendizagem. Focalizo «Breve Flor», título que já é a metáfora do conto: é uma narrativa curta, de pouca extensão, por isso é «breve» e, no cuidado da forma, representa a *flos rhetoralis*, isto é a «flor». Este conto expõe momentos significativos da existência de uma mulher: o pendor da jovem ao trabalho literário, o desenvolvimento biológico, a eclosão da sexualidade, a maternidade, a luta pela sobrevivência, o apego à sua cria bem-amada. Já de início, pode-se ler, pelo narrador heterodiegético, a apresentação de algumas características da personagem:

No meio da lucidez de cristal, a suavidade dos seus passos percorrendo céu e terra, tal seu arcabouço, o ímpeto desgovernado. Perdera o rumo entre admoestações dos amigos, e gargalhava solitária ante a graça das pedras. Até decifrá-las, desmanchar segredos, agora que recente adquirira o dom das palavras. Brincar de esconder deslumbrando os homens seria o seu gracejo. [...] De um jeito ou outro, emendava os destroços e punha vestido novo, brilhando à luz do dia a tessitura da sua matéria. (Piñon, 1966: 49)

É possível ler aqui a solidão do artista – «gargalhava solitária» – na *inventio* de seu trabalho criativo. No convívio com as palavras, ou pedras – como as

define João Cabral de Melo Neto – e a vestimenta das ideias–, – «punha vestido novo» – refazendo o antigo. Aliás, não é por nada que Nélide Piñon recobre Giuseppe Verdi com uma *Força do destino*, Sherazade, com as *Vozes do deserto*, e Miguel de Cervantes, com «Dulcineia». Na investigação do poder das palavras, vai a descoberta de sua própria anatomia, quando o espelho lhe devolve zonas do corpo. A mulher saboreia-se e «não enrubesce o rosto pensando no quanto ainda viria a se deslumbrar aos exames minuciosos e exaltados da carne» (Piñon, 1966: 49).

O apelo dos sentidos ilustra-se através de elementos singulares, em metáforas que reforçam tato e paladar, sensações da proximidade mais íntima - quem sabe da sexualidade velada - nas cores da alegoria, como se lê:

Apanhou um caramujo, com vontade de enfiar dentro a língua, na restrição daquela abertura, provar sabor e graça. De repente, invadida pela torpeza do pequeno animal e compreender sua artimanha, escondido lá dentro, tão preso em si mesmo que se arrebatou e foi perdido, já fugindo à ordem da sua espécie e do seu mistério. E a menina querendo pôr a língua temia o encontro, da língua e a coisa mole a se desfazer, até que quebrasse ela o segredo, arrebatando a fragilidade do bichinho, a segura íntima de quem inconsequente abre as pernas, sem seleção, engolfadas no fluxo vital dos recursos estranhos. (Piñon, 1966: 51)

A presença do caramujo, como modelo de uma preferência pela natureza animal, remete para aspectos femininos, como ensina Gilbert Durand, pois este molusco mostra e esconde o seu interior.

A jovem, na busca da satisfação sexual, e na curiosidade de conhecer espaços de prazer, experimenta o amor dos homens e a realização da maternidade. Contudo, cansa-se dos parceiros que ocupam a casa, «perdendo cerimônia e graduação do respeito» (p. 52). Parte, assim, no encaço de outros convívios, trilhando caminhos variados. Afinal, a mulher conclui que o gosto da liberdade é mais apetecível do que o da prisão sensual. O filho é a companhia desejada. Seu ideal é seguir o brilho da estrela.

E, nós leitores, seguimos essas trajetórias e adquirimos conhecimento através desses percursos da arte, nessas vivências dos destinos trágicos que nos traz Nélide Piñon. Afinal a nossa escritora põe vestidos novos, fazendo brilhar a «tessitura de sua matéria» (p. 49).

A arte da reescrita de Nélide Piñon assinala-se pela publicação de *A força do destino*, *Vozes do deserto* e «Dulcineia». Se Giuseppe Verdi vem em auxílio da identificação de um título e Miguel de Cervantes de outro, *As mil e uma noites* proclamam-se na frase de abertura «Scherezade não teme a morte.» (Piñon, 2004: 7). O ressoar das palavras compõe o universo da tradição. São mitologias resistindo ao curso do tempo. São rituais executando gesto e fala. Por este modo, vê-se Miguel de Cervantes emprestando um episódio de seu Quixote. Tão logo, *A força do destino* ultrapassa o Romantismo trágico de Angel de Saavedra, impõe-se na pauta de Giuseppe Verdi e carnavaliza-se em Nélide Piñon. No entanto, *Vozes do deserto* sobrevoa as areias, resiste às mil e uma noites e resgata Scherazade na determinação de contar mais um dia para viver. Ousadas

fora de cena recuperam-se no destemor das mulheres desafiadoras da autoridade. Assim a expressão livre de Leonora, assim a intimidade invadida do mundo de Scherzade.

Em *A camisa do marido*, o conto «Dulcineia» reporta-se ao episódio de *Dom Quixote de La Mancha* (1605), em que o cavaleiro de *lanza en astillero, de adarga antigua, montado en rocín flaco*, entra na estalagem/castelo e enamora-se da empregada, elogiando-a e chamando-a de Dulcineia. O que se lê é o momento em que Sancho, «escondido atrás da pilha de feno», surpreende a asturiana Maritornes «refugiada no estábulo», a conversar com as vacas e a queixar-se do assédio que lhe faz o cavaleiro recém-chegado. A jovem interroga-se sobre o modo como o cavaleiro lhe fala, refletindo que se fosse bela como afirma, não teria sido ele o único homem a admirá-la (p. 48). As considerações desenvolvem-se, e finalmente Maritornes resolve embarcar no sonho e seguir Sancho e Quixote, pois «nada viria a ser pior do que aquilo vivido até então, e levava a vantagem de ouvir o fidalgo chamando-a de Dulcineia, de Toboso, com uma suavidade que desconhecerá existir» (Piñon, 2014: 70).

O drama *Don Alvaro o La fuerza del sino* (1831), do escritor espanhol Angel de Saavedra Ramirez de Baquedano, Duque de Rivas (1791-1865), tem sua primeira apresentação em 1835, em Madri. Nele, conta-se a história de amor de Álvaro, indiano de ascendência desconhecida, e de Leonor, aristocrata. Impedidos de casar pelo pai da moça, os jovens planejam fugir. São surpreendidos, no entanto, pelo senhor que, no momento, é acidentalmente ferido por arma de fogo, e morre. Na sequência, abatem-se vidas em sucessão trágica.

Este drama dá o assunto para Giuseppe Verdi (1813-1901) que, com *libretto* de Francesco Maria Piave (1810-1867), estreia a ópera *La forza del destino*, em 1862, no teatro Imperial de São Petersburgo. *A força do destino* (1977), de Nélida Piñon, refaz o *libretto* da ópera de Verdi, suprimindo, como o de Piave, cenas e personagens de Saavedra. A história é a do amor contrariado de Álvaro e Leonora, com a frustração do plano da fuga, a morte do pai da moça, a reclusão da rapariga e do rapaz no convento, a perseguição, culminando com a morte trágica da heroína e do irmão vingador. Nélida Piñon, no entanto, para o seu livro, além da modificação do gênero (de drama para romance) e da tonalidade (de patética para hílare), faz acréscimo ao elenco emprestado de Verdi/Piave. Cria a cronista Nélida. Essa personagem, tendo caráter também de narrador, imiscui-se na ação, mantendo diálogo com as personagens e com o leitor. Na estrutura da obra, a cronista exerce uma função redundante, pois realça o mecanismo do ato de narrar, enquanto discute o desenvolvimento das ações. Seu desempenho determina uma outra encenação dentro da narrativa, como sendo a exibição das próprias categorias narrativas, o que resulta em metalinguagem: «De que material Nélida vai dispor para registrar, em seus anais, as nossas vidas?» (Piñon, 1977: 10). A atuação da personagem Nélida é esclarecida por Álvaro que tem consciência do trabalho de reescrita que se realiza. O rapaz alerta a namorada para o fornecimento de material para «Nélida registrar em seus anais» as suas «vidas» (Piñon, 1977: 10). Álvaro sabe que uma história de desobediência e fuga por amor é trivial, que os dois não são «tão interessantes

assim», que não são «os primeiros a contrariar as determinações paternas» e que só terão importância pela mediação da arte. Afirma também que Nélide só se preocupará com essa história, se eles lhe cederem «diariamente material de engenho» (Piñon, 1977: 10). O rapaz apercebe-se da presença estranha que os segue, e desconfia das atitudes estudadas de Leonora que se dirige ou para ele, «seu futuro amante ou para Nélide» (Piñon, 1977: 10). E acaba por resignar-se: «Está bem, mulher, vou fingir que te exhibes para mim, e não para a cronista Nélide» (Piñon, 1977: 10).

Scherezade é a narradora dos contos árabes, consagrados na tradição com o título de *As mil e uma noites* (séc. IX d.C.). Corresponde o número, à totalidade das noites requeridas para vencer a morte. A heroína, confiante no poder da palavra, oferece-se para conter a crueldade do Rei que, a cada manhã, em vingança de uma infidelidade conjugal, ordena o extermínio da jovem que desposa. Scherezade enfrenta a autoridade do pai, ouve argumentos, desobedece. Munida de repertório rico, traça, com a irmã Dinazarda, o plano para provocar o interesse do Rei e manter nele acesa a curiosidade pelo desfecho da narrativa que se interrompe a cada madrugada. Com esforço, ela cumpre a decisão de narrar para viver. A ameaça de todas as horas é «A narrativa ou a vida». Na tradição popular, o final é feliz com a inclusão das três crianças, nascidas com mínima interrupção – «entre a sexcentésima septuagésima nona e a septingentésima» (Piñon, 2004: 259) – das noites encantadas.

Com o título de *Vozes do deserto*, Nélide Piñon reescreve Scherezade. A vivência das mil e uma noites está nos sessenta e quatro capítulos, que se equilibram entre o antigo e o novo. Enquanto Scherezade conta, as *vozes do deserto* delegam poder ao narrador onisciente, que transpõe umbrais, percorre corredores, penetra salões, fotografa ambientes, desenha toaletes, saboreia alimentos, degusta bebidas, avalia caracteres. Ajustando o foco narrativo para esta e aquela personagem, o contador autoritário invade consciências, surpreende pensamentos, apalpa contornos, excita vontades, exalta o desejo. A temporalidade discursiva oscila no movimento pendular das mentes que transitam entre passado, presente e futuro. Analepses e prolepses permitem maior aproximação, comprovando fragilidades e êxtases: a iminência da morte, o gozo da vida.

Suspensa a cimitarra «herdada do pai», o carrasco aguardando a ordem macabra, Scherezade move-se «sob a eloquência da ampulheta», engendrando «pausas, intervalos, interrupções, cortes, em defesa de uma história que respire até o amanhecer» (Piñon, 2004: 139). Dinazarda recolhe o cansaço da irmã e incentiva-lhe a imaginação. Sabe que da energia e da movimentação das histórias depende o interesse do Califa. A escrava Jasmine adianta-se para enriquecer enredos, trazendo, do mercado, provisões com que renovar o estoque das noites. O Califa percebe que adia a ordem de execução da esposa. Ele «tarda em encomendar a morte de Scherezade» (Piñon, 2004: 133). Distanciada da mulher submissa dos contos de outrora, a Scherezade de hoje arma sua fuga. Seleciona substituta de corpo e voz, para a cama do Califa, e evade-se. Toma a caravana que a liberta. Busca o berço do conto. Aconchega-se a Fátima, a contadora que lhe ensinou a ser.

A arte de contar transmite-se de uma Scherezade a outra. Nélide Piñon pretende-se escondida atrás de um narrador heterodiegético. O tom impessoal reserva autoridade dogmática. Entretanto, visualiza-se a mão da escritora, na disposição do romance, na ordenação dos capítulos, na distribuição dos temas, na regência das vozes. A eloquência retórica assinala-se desde o primeiro capítulo. Aqui, ao contrário dos contos árabes que se instalam pelo conflito do homem, as vozes do deserto proclamam a mulher. Ao iniciar o livro, as declarativas – «Scherezade não teme a morte» e «o poder do mundo» não decreta «o extermínio da imaginação» (Piñon, 2004: 7) – fixam o eixo do drama: a vida e a criatividade.

No livro da tradição, a voz repete-se: «É imperioso que conte!» É imperioso contar para viver! No romance de Nélide Piñon, as vozes alastram-se em amplificação e intensificação semântica. Veja-se o primeiro capítulo em que se informa sobre a decisão da jovem de votar-se ao holocausto. O debate sobre esse sacrifício sai do domínio privado familiar para o domínio público, alcançando mercado, medina, mesquita. Formas e fórmulas de dissuasão e de oração ouvem-se em variados registros de voz. O perigo está em querer dilatar o reino do maldito decreto» (Piñon, 2004: 9). Através da narrativa, a voz de Scherezade ecoa pelo palácio, chega à cozinha, mistura-se às ervas. Modulações heróicas repetem Ali Babá, em definitivo pedido de socorro: «Abre-te, Sésamo». Ao apelo desesperado, a expressividade da narradora descuida-se «da arte de sussurrar», a voz ressoa pelo palácio «e quanto mais emite o brado milagroso, o timbre recrudescer», como se, por efeito de estranha magia acrescentasse densidade a um enredo por si atraente. O Califa «paralisado de emoção» suplica-lhe que, «sob nenhum pretexto, interrompa a corrente de encantamento com que lhe vem atapetando o cotidiano» (Piñon, 2004: 127).

*As mil e uma noites* ressaltam a oralidade, pelo discurso direto. Scherezade conta que os locutores contam. Esses, revesando-se, ganham espaço, tempo e ouvintes para contar e salvar-se. Ameaçados de morte, a narrativa, se convincente, pode absolvê-los. *As vozes do deserto* requerem um narrador autorizado, a concentrar em si o poder de contar, e apresentar feitos e fatos. Esse demiurgo deixa, no entanto, fendas em que é possível surpreender, na enunciação, a fala direta, algum retalho do enunciado da personagem. Essa concessão prende-se ao recurso da interrogação retórica, em que o discurso direto livre flui na ambiguidade escorregadia de vozes acopladas. Narrador ou personagem é que se expressam? Neste modo, ouve-se Dinazarda perguntar: «Sendo assim por que acompanhá-la ao palácio imperial, como lhe havia pedido, e participar de um ato que ora lhe extraía lágrimas, manifestação de luto prévio?» (Piñon, 2004: 8).

Por esse estratagemas, documentam-se palavras significativas do Rei e da jovem. Ao iniciar-se o romance, Scherezade reforça seu propósito ao sacrifício, indagando: «Com que direito arbitra sobre a vida dos súditos, enlutando as famílias em nome da honra ferida?» (Piñon, 2004: 30). Nas páginas de encerramento do livro, o Califa admite dispensar a esposa do seu veredicto com a garantia de nunca mais punir uma jovem de Bagdá. Mas, ao refletir sobre seu gosto de ouvir histórias, pergunta: «Seria a escrava capaz de contar-lhe uma



história comparável, em alguma medida às que ouvira de Scherezade? Ou o dom de Scherezade, exclusivo, negava-se a repartir entre os demais humanos [...]?» (p. 340).

Os relatos de *As mil e uma noites* assentam-se em *Vozes do deserto* pelo recurso da alusão. O narrador, firmando-se no drama de Scherezade, em luta incessante pela criatividade, deixa entrever as narrativas que estão sendo contadas: resume tramas, nomeia personagens, menciona pormenores. Os contos do texto original saltam ao texto reescrito, resistindo no palimpsesto. É o hipotexto que se revela no hipertexto. Assim, pelas frestas, vê-se a tragédia do rei Schahriar traído pela Sultana, sabe-se de Hassaum, Simbad, Zoneida, Zeriab, Ali Babá e mais além.

Na moldura que enquadra os contos das noites árabes, as vozes alternando-se, individualizam o discurso direto, no processo do encaixe. Um narrador substitui o outro, encaixando sua história na anterior, como ilustração, exemplo, semelhança, modelo. É a repetição em abismo, reflexo de espelhos. Em *Vozes do deserto*, ao invés do encaixe, tem-se a digressão. Um único narrador detém a palavra, mas a focalização altera-se: O discurso dinamiza-se pelo cruzamento de narração, reflexão, comentário, informação, mesmo a intenção de um recitativo<sup>3</sup>. É a figura da digressão que permite ao narrador intercalar, na história, a experiência viva do saber, a descrição de geografias, a exposição de ritos, suas lições de cultura.

São as lições que Nélide Piñon ministra, possibilitando a divulgação de conhecimento, perpetuando mitos e rituais. A reescrita envolve o ato de escolha. O estudioso investe no prazer da pesquisa, ponderando a qualidade do texto escrevível. A realização do trabalho move-se pela curiosidade de descobrir os mecanismos da criação. São estruturas diversificadas as que sustentam os romances. Paródia e *mise en abyme*, Nélide Piñon compõe essas vozes e os leitores, secundando Dinazarda, reforçam: «Por Deus, Irmã, conte-nos mais uma de suas belas histórias!»

Promessa de beleza e surpresa, a palavra de Nélide Piñon vive para ensinar e encantar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Piñon, Nélide. (1966). «Breve flor», em *Tempo das frutas*. Rio de Janeiro: Fon-Fon.  
 — (1977). *A força do destino*. Rio de Janeiro: Record.  
 — (1984). *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.  
 — (2004). *Vozes do deserto*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record.  
 — (2012). *Livro das horas*. Rio de Janeiro / São Paulo, Record.  
 — (2014). «Dulcineia» *A camisa do marido*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record.  
 Steen, Edla Van. (2008). *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM.

<sup>3</sup> Lembrando os poemas recitados de *As mil e uma noites*, em *Vozes do deserto* «Procura na memória um recitativo que expresse a agonia de ver a irmã tão perto da morte», Piñon, 2004: 12.



# VOCES EN DIÁLOGOS IDENTITÁRIOS: UN ANÁLISIS DE LOS CUENTOS DE *O CALOR DAS COISAS*, DE NÉLIDA PIÑÓN

Ana Lúcia Trevisan

*Universidade Presbiteriana Mackenzie*

Regina Helena Pires de Brito

*Universidade Presbiteriana Mackenzie*

RESUMEN: Este trabajo estudia el volumen de cuentos de *O calor das coisas* (1997), de Nélide Piñón, con el fin de mostrar las formas de construcción de una narrativa dialógica que rescata fragmentos de discursos históricos, religiosos y sociales. Las representaciones literarias de sujetos situados en momentos límites de su subjetividad permiten identificar procedimientos enunciativos reveladores de una visión crítica respecto de los imaginarios contemporáneos. El imaginario femenino se expresa en diferentes cuentos y puede ser notado como forma expresiva de las subjetividades sobrepujadas por discursos autoritarios, que se redefinen en construcciones identitarias marcadas por la fragmentación.

PALABRAS CLAVE: Literatura brasileña, Cuento, Identidad, Cultura.

«VOICES IN IDENTITY DIALOGUES: AN ANALYSIS OF THE TALES  
OF *O CALOR DAS COISAS* BY NÉLIDA PIÑÓN»

ABSTRACT: In this paper we study the volume of short stories *O calor das coisas* (1997), by Nélide Piñón, in order to understand the ways of building a dialogical narrative that rescues fragments of historical, religious, and social discourses. The literary representations of subjects located at the limits of their subjectivity allow the identification of enunciative procedures that reveal a critical view of contemporary imaginary. The female imagination is expressed in different tales and can be perceived as an expressive form of subjectivities surpassed by

authoritarian discourses, which are redefined in identity constructions marked by fragmentation.

KEYWORDS: Literature, Tale, Identity, Culture.

«VOZES EM DIÁLOGOS IDENTITÁRIOS: UMA ANÁLISE DOS CONTOS  
DE *O CALOR DAS COISAS*, DE NÉLIDA PIÑÓN»

RESUMO: O trabalho estuda o volume de contos *O calor das coisas* (1997), de Nélide Piñón, a fim de perceber as formas de construção de uma narrativa dialógica que resgata fragmentos de discursos históricos, religiosos e sociais. As representações literárias de sujeitos situados em momentos limites da sua subjetividade permitem identificar procedimentos enunciativos reveladores de uma visão crítica a respeito dos imaginários contemporâneos. O imaginário feminino se expressa em diferentes contos e pode ser percebido como forma expressiva das subjetividades sobrepujadas por discursos autoritários, que se redefinem em construções identitárias marcadas pela fragmentação.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Conto, Identidade, Cultura.

*«Com Deus eu me entendo», diz a escritora. «Com os homens é mais difícil». Mas a magia de Nélide Piñón consiste em aliar imaginação e compaixão, para dar a seus personagens e seus leitores «uma pele com a temperatura igual a deles».*

Carlos Fuentes

EL PRESENTE ESTUDIO se propone mostrar una reflexión sobre los cuentos de la escritora Nélide Piñón, reunidos en la obra *O calor das coisas*, con el fin de identificar los sentidos de las elaboraciones discursivas suscitadas por un mismo elemento subyacente: las voces narrativas que condensan aspectos sociohistóricos de los roles de la mujer en la sociedad contemporánea. Las obras de Nélide, como señala Fuentes en el epígrafe que abre este texto, son capaces de, con «magia» única, aliar «imaginación y compasión» con el fin de traer al momento presente las más diversas sensaciones latentes en el cotidiano de todos nosotros.

La obra, lanzada en 1980, es una colección de textos narrativos cortos en los que Nélide Piñón, manteniendo el lenguaje metafórico que revela el minucioso trabajo con la palabra por ella desarrollado, acentúa inquietudes sobre conflictos, pasiones y misterios existenciales que toman cuerpo en la realidad cotidiana. *O calor das coisas*, con 8 ediciones publicadas por la Editora Record (la última de 2015), se organiza en un conjunto de trece cuentos, de los cuales seis se abren conducidos por un narrador masculino: «Jardim das Oliveiras»; «As quatro penas brancas»; «O ilustre Menezes»; «Tarzan e Beijinho»; «Coração de ouro» y «Disse um Campônio à sua amada». Los otros cuentos son narrados por voces femeninas: «I love my husband»; «A sombra da caça»; «Finisterra»; «O revólver da paixão»; «O sorvete é um palácio»; «A sereia Ulisses» y «O calor das coisas».

Los personajes femeninos, en diferentes cuentos de la autora, representan la posibilidad de que se noten las formulaciones de identidades plurales, que expresan juegos de poder, silenciamiento y marginalidad. Hay que destacar, además, que, en algunos cuentos, las relaciones amorosas descritas y probadas por los personajes femeninos establecen una telaraña de evocaciones metafóricas que apuntan a relaciones complejas que involucran los huecos y las pérdidas provocadas por muchas formas de exilio, huidas y separaciones del sujeto de su tierra natal. El drama amoroso sobrepuesto al sentimiento que nace en los sujetos escondidos entre dos universos culturales son ejes temáticos que se multiplican en los cuentos de Nélida Piñon.

La construcción discursiva fragmentada se revela como un mosaico literario compuesto por las voces de personajes dispares. En los diálogos entrecortados y en el flujo de conciencia, se sobreponen los discursos históricos, religiosos y pertenecientes a los imaginarios literarios, que se alternan en una órbita singular. El estudio de cuentos como, por ejemplo, «I love my husband», «O sorvete é um palácio» y «O ilustre Menezes» permite identificar la configuración del imaginario femenino, retratado en el cotidiano de espacios simbólicamente restringidos a la mujer: la casa, la cocina, la iglesia. En los cuentos vemos, también, mujeres divididas por las percepciones del mundo religioso y sobrepasadas por los discursos autoritarios.

El mosaico narrativo de Nélida Piñon identifica, en los márgenes de la sociedad, personajes atormentados en su intento de rescatar o reconstruir sus identidades también fragmentadas –tal como Ciampa resalta al afirmar que la identidad es «uma totalidade contraditória, múltipla e mutável, no entanto, uma» (Ciampa, 1987: 61). De ese modo, el sujeto se construye en el movimiento de la multiplicidad y del cambio, según sus posicionamientos, ora como actor ora como autor del propio proceso identitario. En esa dirección, Charaudeau señala que la identidad es doble, distinguiendo una identidad psicosocial externa que «consiste em um conjunto de traços que o definem segundo sua idade, seu sexo, seu estatuto, seu lugar hierárquico, sua legitimidade para falar, suas qualidades afetivas» y una «identidade discursiva, dita interna, que pode ser descrita com o auxílio de modos de tomada da palavra, de papéis enunciativos e de modos de intervenção» (Charaudeau et Maingueneau, 2004: 266-267).

La noción de identidad, como revelan los cuentos de Nélida, ya no puede comportar tan solo la idea de una unidad de sentido: «La unidad de identidad es, por lo tanto, utópica (disfrazada o incluso paradójica), una vez que se fundamenta, se estructura y se construye con base en la diferencia y en la división en busca de la totalidad» (Brito, 2013: 23).

En efecto, la lectura de los cuentos posibilita, aun, la inmersión en un lenguaje que posee las marcas de un fuerte lirismo, capaz de transformar los espacios más cotidianos en imágenes poéticas. Los espacios de la casa, en «I love my husband» y «O ilustre Menezes», así como la isla descrita en «Finesterra» son tejidos como ambientes estrictamente íntimos, los espacios se personifican en la voz de los personajes que traducen con sus miradas y pensamientos fragmentados cierta poesía cotidiana como, por ejemplo, en el siguiente fragmento de «O ilustre Menezes»:

Tão tímido o Nogueira que, à mesa, afunda o rosto no prato, furta-se assim ao diálogo. Parece incomodado junto às mulheres. Um recato que vai-lhe bem, quando o tempo como hóspede. [...] D. Inácia foi a primeira a querer-lhe bem. Faz questão de servir-lhe o prato. Gaba-se a sogra de restaurar as debilidades humanas, quem lhe chega fraco, acode-se em suas palavras e em seus pratos quentes. (2015: 75)

Se observa, en el desarrollo de la producción narrativa de Nélide Piñon, la elaboración de un tema candente y seminal de la actualidad, que genera y motiva los sentidos de la tolerancia y de la intolerancia: el encuentro con el otro es un desafío constante para cualquier sujeto y Nélide hace una lectura de ese desafío, transformándolo en sensibilidad estética. De ese modo, la construcción de la identidad posee una dimensión más o menos controlada por el sujeto, aunque siempre delimitada por el reconocimiento que el otro debe hacer de la identidad de alguien más, aunque eso ocurra tan solo en cierto grado de abstracción.

Reflexionando sobre el texto literario, cabe destacar las ambivalencias de los aspectos determinados por la forma y por el contenido. Las múltiples temáticas articuladas en las obras literarias alcanzan una dimensión verdaderamente significativa, cuando se suman los preceptos de una arquitectura textual particularizada. Dado que la figura del lector pertenece a una esfera localizada en el extremo de las proposiciones temáticas y de las elaboraciones estéticas, cada lector puede operar el binomio forma y contenido, estableciendo diálogos con las referidas circunstancias históricas que posibilitaran el surgimiento del texto.

Según Ana Lúcia Trevisan, en el ensayo «As representações literárias de Manaus: memória e imaginação nos contos de *A cidade ilhada*, de Milton Hatoum», «a literatura é mestra em apresentar possíveis verdades que trazem no seu bojo um reflexo multifacetado de tempos e espaços de diferentes sujeitos históricos» (2015: 358). Así, para que podamos dilatar los sentidos de la producción literaria, retomamos las ideas del filósofo Hans-Georg Gadamer sobre la hermenéutica y sobre la importancia del texto escrito como código –que posee intrínsecamente reflexiones sobre la tradición y la memoria. Cuando el filósofo señala que «o que se fixa por escrito se eleva de certo modo, à vista de todos, a uma esfera de sentido na qual pode participar todo aquele que esteja em condições de ler» y, de esa forma, todo escrito es «uma espécie de fala alheada, que necessita da reconversão de seus signos à fala do sentido» (1999: 496), notamos que la preocupación hacia la supremacía de lo escrito introduce la cuestión de su veracidad y, de esa forma, una vez más surge el papel importante y crucial del lector, pues él, en la perspectiva filosófica de Gadamer, «experimenta, em sua validade, o que lhe fala e o que ele compreende. Por sua vez, aquilo que ele compreendeu será sempre mais que uma opinião estranha: já será sempre uma possível verdade» (1999: 498). El texto se construye también en la lectura, se constituye efectivamente por el movimiento de interacción y, por ello, se hace dinámico, estimulante, desafiador de las percepciones más ingenuas respecto del tiempo y del espacio de sus lectores y autores. Se observa que las voces femeninas se expresan, en algunos relatos, en formato de carta, evidenciando

la perspectiva de una voz que se define en el texto escrito y se redefine en la lectura de los demás. Entre líneas de las construcciones narrativas, se revelan los registros que pretenden fijarse en la lectura del otro, establecerse como un enlace indeleble en la memoria.

Las voces femeninas que resuenan en estos cuentos permiten esta inmersión en tiempos y lugares históricos distintos, conducen a reflexiones que pautan la formulación de las identidades siempre en su relación con el otro. Es lo que se puede ver en «O ilustre Menezes», una relectura de «A missa do galo», de Machado de Assis, en la que Nélida Piñon revela cómo la sociedad patriarcal del siglo XIX (como indica la voz del narrador, Nogueira, «E qual não é o meu espanto ao já não mais ver-me em 1860, mas já a pisar, e sem a firmeza de outrora, o chão de 1862» – 2015: 6) establece los roles que caben al marido (en el caso, Nogueira) y a la mujer (Conceição): él, libre; ella, oprimida y marcada por el recato y por el pudor sofocantes. Sin embargo, Nélida construye una narrativa en la que la lectura puede ser invertida, en la que Conceição no se somete: de lo contrario, vistiendo una máscara manipula al marido («Conceição ressent-se, desgostam-lhe certamente minhas palavras. Mas, discreta, alega falta de tempo para estes entretenimentos, a casa ocupa-lhe todas as horas» –2015: 68), como apunta Zolin (2001: 106)

Expliquemos melhor: a Conceição oprimida e subjugada pelo marido pode ser, na verdade, uma mulher extremamente esperta que, face aos desmandos sociais em relação ao seu sexo, encontra na dissimulação uma maneira de inverter as regras do jogo; de manipulada, ela passa a manipular, como no conto de Machado.

La literatura nos permite una amplia visión del universo cognitivo de las sociedades y, sin privilegiar formas de identidad unívoca, conduce a la visión y a la comprensión de una perspectiva multifacética de los sujetos históricos. Sin embargo, para alcanzar la comprensión de esa amplitud histórica, favorecida por la obra literaria, hay que notar que los diferentes textos que componen los varios paradigmas culturales son preguntas y respuestas en tiempos pasados y contemporáneos. La literatura se muestra también como posibilidad de fruición de diferentes universos cognitivos cuyo alcance es revalidado, justamente, por la interacción entre el texto y el lector, renovada en el tiempo –exactamente como instituye Nélida Piñon en este cuento «al revés»– por medio del juego intertextual que la autora construye a partir del texto de Machado de Assis.

En el caso del cuento «I love my husband», se observa cómo la narrativa explora la construcción identitaria del personaje femenino pautado en la sumisión a la voz masculina. Es posible identificar una voz inserta en un tiempo histórico definido, así, en el proceso de lectura, pasado y presente se interrelacionan en un movimiento dinámico.

Eu amo meu marido. De manhã à noite. Mal acordo, ofereço-lhe café. Ele suspira exausto da noite sempre maldormida e começa a barbear-se. Bato-lhe à porta três vezes, antes que o café esfrie. Ele grunhe com raiva e eu vocifero com aflição. Não quero meu esforço confundido com um líquido frio que ele tragará como me traga duas vezes por semana, especialmente no sábado. (2015: 51)

En este primer párrafo del cuento observamos la frase «eu amo meu marido», afirmación asertiva que remite al mismo tiempo a la autoridad de un narrador en la primera persona y a una frase pegadiza, marcada por la voz indefinida del sentido común. La temporalidad, «de manhã à noite», posee la intensidad de la duración del acto de amar, pero pierde la fuerza de la afectividad por la marca de la repetición exhaustiva, una frase que remite al trabajo, a la rutina que se repite *ad nauseam*. El café compone el cuadro de la rutina y se mezcla a los gestos del hombre, que se afeita, que gruñe y que toma el café, comparado también con el cuerpo de la mujer, engullido por el marido semanalmente. Observamos que el sentimiento (amar), lo cotidiano (café), el cuerpo (engullir) son marcas que identifican a la voz de ese personaje, pero dichas acciones tan solo redimensionan su posición con relación al marido.

Cuando se trata de roles sociales de las mujeres, se observa que este cuento destaca una de las grandes esferas de la femineidad: el rol de esposa como función social que la pone en el mundo doméstico señalado como un universo naturalmente perteneciente a la identidad femenina (como se ha visto, también, por ejemplo, en la voz de Nogueira de «O ilustre Menezes» en varios pasajes: «Encareci a Conceição que se encarregasse pessoalmente de meus trajes. Afinal, um homem é sua aparência. Como sempre, obedeceu-me» –20015: 62–; ou «Como prêmio, para certos infortúnios, tenho de Conceição a sua fidelidade e completa devoção ao lar» –2015: 64).

El universo femenino se va entretejiendo en la evocación de los dichos y palabras del marido: «Ele diz que sou exigente, fico em casa lavando a louça, fazendo compras, e por cima reclamo da vida». O aun «E mulher tem que ser só minha e nem mesmo dela». Se revela, en este cuento, la constitución de un rol de mujer a cumplirse, destinado por el contexto social, determinado por el discurso construido por otros y absorbido en varios de los pensamientos de la esposa, por ejemplo: «E é por isto que sou a sombra do homem que todos dizem eu amar [...]» (2015: 51); «E dizendo que eu era parte do seu futuro, que só ele porém tinha o direito de construir» (2015: 52); o en reflexiones revestidas de más dramaticidad como en: «As mãos do marido me modelariam até meus últimos dias [...]. Ele é o único a trazer-me a vida, ainda que às vezes eu a viva com uma semana de atraso» (2015: 56); «É seu encargo podar meus excessos» (2015: 57). Las reflexiones de la esposa colman, también, en un lugar común definitivo y categórico, que marca el matrimonio convencional: «Sou uma princesa da casa, ele me disse algumas vezes e com razão. Nada pois deve afastar-me da felicidade em que estou para sempre mergulhada» (2015: 58).

La voz masculina define (y, de cierta forma, determina) la voz femenina, la primera persona que marca el enfoque narrativo cede lugar a la voz del otro, que define su lugar en el mundo y vacía la posibilidad de autonomía, de pertenencia a su propia subjetividad.

La voz del otro y del autoritarismo provoca, en cambio, un despertar reflexivo. El tiempo de la identidad quedó en el pasado, la identidad usurpada en el matrimonio remite a imágenes oníricas que marcan el flujo de conciencia de la narradora. Pertenecer puede significar la libertad de tocar el propio cuerpo, el



tiempo de una voz legítima queda ancorado en el pasado, anterior a la identidad de la voz de la esposa. La identidad de mujer sucumbe al rol social de la esposa, de madre, de la mujer creada para un tipo específico de matrimonio (como manifiesta al apuntar: «Já viu, filha, que coisa mais bonita, uma vida nunca revelada, que ninguém colheu senão o marido, o pai dos seus filhos?» –2015: 55) a costa de que se pierda el placer y anule el propio cuerpo:

A ideia de que eu não podia pertencer-me, tocar no meu sexo para expurgar-lhe os excessos, provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa. Então o homem, além de me haver naufragado no passado, quando se sentia livre para viver a vida a que ele apenas tinha acesso, precisava também atar minhas mãos, para minhas mãos não sentirem a doçura da própria pele, pois talvez esta doçura me ditasse em voz baixa que havia outras peles igualmente doces e privadas, cobertas de pêlo felpudo, e com a ajuda da língua podia lambe-se o seu sal? (2015: 52-53)

El estudio que Lúcia Osana Zolin hace al respecto de ese cuento aclara algunas cuestiones relevantes:

Nesse sentido, em «I love my husband», a linguagem patriarcal do senso-comum, no que se refere à discriminação social da mulher, é questionada, mas não é superada. O conto é permeado por um ambíguo e interessante jogo de opostos que contempla, de um lado, o inconformismo, a rebeldia, a mulher-sujeito; de outro, as aparências, a acomodação, a linguagem do senso-comum, a mulher-objeto. (s/p)

Observamos, entonces, la mujer recriada metafóricamente, señalando la significación de la interdependencia del marido:

Estes meus atos de pássaro são bem indignos, feririam a honra do meu marido. Contrita, peço-lhe desculpas em pensamento, prometo-lhe esquivar-me de tais tentações. Ele parece perdoar-me à distância, aplaude minha submissão ao cotidiano feliz, que nos obriga a prosperar a cada ano. (2015: 57)

En cuentos como «O calor das coisas» y «A sombra da caça» se hace perceptible la identidad femenina que alcanza como expresividad la voz de la maternidad, la voz de os hijos imprime los colores de la identidad de las mujeres representadas en estos cuentos. El hijo, Oscar, del cuento «O calor das coisas», al hacerse un glotón empedernido, oscila entre la ternura y la tiranía. La narrativa, que emplea imágenes grotescas, construye la relación madre e hijo en la cual la madre, siempre connivente, se convierte en un reflejo de los actos compulsivos de su hijo. Aunque ella sufra con las exigencias de Oscar, es retratada como una figura cuya existencia consiste en atestiguar los dolores y la obsesión por la comida. La voz de esa madre, en este cuento que posee una frontera con la narrativa de lo insólito, permanece inquebrantable por el imperativo del amor materno, que todo lo debe aceptar. Hay que destacar la reafirmación constante del sobrenombre grotesco del hijo: «meu pastel amado», en que el hijo se

convierte en alimento, devora la madre y es devorado por sí mismo. Por detrás de ese amor desmedido existe, también, lo grotesco explicitado en la connivencia, en la sumisión y el silenciamiento de las actitudes de la madre.

En cambio, en el cuento «A sombra de caça», el hijo es el destinatario de una carta en la cual la madre entreteje una rapsodia de su vida con el marido, que no se sabe si está vivo o muerto. La voz femenina se expresa para el hijo ausente, se construye por medio de imágenes metafóricas extremas:

Você meu filho, fora o último de nosso sangue a nos bater à porta. Mal podia compreender a desavença que eu propunha ao pai. Cheguei a gritar a você, que crescia e largava-me solitária, então, até você, como os outros, não reconhece a dívida que eu faço questão que se pague? (2015: 166)

La madre le escribe al hijo una carta de desesperación y confesión, un relato que según sus palabras «estou perdendo o bem da decência, permito-me confissões que não te trarão mais de volta a casa» (2015: 170). La voz femenina en busca de la expresión, en busca de las verdades del pasado encuentra en el texto de la carta una afirmación de la memoria. Al registrar su historia, condensa su voz en el diálogo con su hijo, que se revela como el Otro, el espejo que puede moldear su identidad. Al final, la respuesta del hijo redimensiona el destino y las incertidumbres de la vida de la madre:

Foi o que ele fez, mãe. Morreu como se estivesse mas bem nascendo. O que talvez te sirva de aviso que também começaste a morrer. Fez-me ele crer, isto sim, que te amou enquanto restava a vida. Agora não sei se ainda te ama, onde quer que esteja. Se está vivo na morte, ou desperto pela força do teu coração saudoso. Do filho que te quer. (2015: 171)

Las relaciones amorosas marcadas por la pasión y la irracionalidad son marcas de cuentos como «O revólver da paixão», «Disse um Campônio a sua amada», «A sereia de Ulisses» y «A sombra da caça». Se observa cómo la explosión amorosa reverbera en acciones de personajes femeninos y masculinos, componiendo una imagen que traduce el amor como fuerzas de poder, como deseo y rechazo, como atracción y desprecio. En «O revólver da paixão», el lema inicial parece ser los celos y un posible crimen pasional. Destruir el cuerpo amado para que ese no pueda pertenecer a nadie más. La relación con el otro se expresa en la forma de un relato desesperado, escrito por la voz narrativa en primera persona: «E se agora te escrevo, é para que me escutes, e não te penses livre. Porque onde venhas a estar irei atrás» (2015: 104). El amor posesivo, que entiende el sujeto amado como parte de su propio cuerpo, gana fuerza y conduce la tónica del relato; sin embargo, subyace a las construcciones de una personalidad femenina amorosa, un enlace entre el sujeto y su hogar original, escapar de sus orígenes culturales tiene un precio, su tierra, sus raíces cobran o abandonan, anuncian que seguirán viviendo y existiendo incluso tras los abandonos o despedidas: «Amar sim tem o gosto da maré, o tempo da maré, amar é estar onde a maré ainda não se encontra enquanto cumpre a sua agonia repartida entre diferentes regiões do oceano» (2015: 110).

La estructura narrativa que parte del relato de una carta orienta el cuento «Disse um Campônio a sua amada». En este relato, mimetizando una declaración amorosa, las relaciones de afecto se revelan como desafíos del encuentro con lo desconocido, el abandono y las partidas anunciadas componen el relato enamorado y a la vez ético con relación a los futuros del amor compartido y, al final del cuento, tenemos la síntesis de las imposibilidades «Do teu camponês que se despede sem saber que é para sempre» (2015: 142). El amor como imposibilidad anunciada por la separación de los cuerpos de los amantes, el amor como imposibilidad, en la medida que el encuentro con el otro reverbera siempre en la forma de desajuste, de sumisión, de desesperanza.

La imagen del amor y de la interacción suscitada en las relaciones afectivas se traduce en las imágenes metafóricas que evocan los sujetos alejados de sus lugares de origen, algunas veces expuestos a la soledad de tierras distantes. Las relaciones de poder, las interdependencias que orientan el amor entre hombres y mujeres también son marcas de la experiencia de convivir con la diferencia impuesta por la cultura del otro. En muchos cuentos la expresividad del amor es descrita por las imágenes del mar, de las playas, de viajes, de islas y despedidas. En el cuento «Finesterre», el personaje central es una joven que visita a su padrino en una isla no nombrada; en ese encuentro, son diseñadas las relaciones profundas del afecto que nace en las conjunciones familiares. Al mismo tiempo, dichas relaciones afectivas evocan otro orden de sentimientos: el amor inmanente a la pertenencia a un determinado espacio geográfico. La identidad del personaje, que se legitima en el encuentro con el padrino, se redimensiona en la percepción de que su construcción identitaria transita por los espacios y culturas en los que está inserto. El cuento remite a la idea de que en el acto de amar se construye una identidad afectiva, en el acto de pertenecer a un lugar, se ejercita también una construcción del acto de ser y estar en el mundo, como apunta este fragmento:

Olhei-o firme, fique tranquilo, padrinho, hei de salvar-me à custa dos próprios escombros. Por isso vim à ilha, recolher força e origem, terei então vida por tempo ilimitado. Abraçou-me outra vez. Te introduzi à natureza desta terra, à comida dos ancestrais, mesmo aos mariscos te introduzi, e a que mais devo levar-te para que abandones a Ilha pródiga e cheia de fontes? (2015: 80)

En el cuento, se observa cómo el afecto que nace en la construcción de la familia se expande para la construcción de una raíz identitaria. Regresar y abrazar al padrino y probar los alimentos naturales de la isla significa perdurar «por tempo ilimitado»; el amor marcado en la identidad familiar se convierte en el elemento que sujeta la memoria del pasado, las identidades culturales, la preservación de las tradiciones.

Tomou minha mão, não te quero apaziguada, ainda que eu já tenha morrido. Você é a minha certeza. E se sobreviver a mim, terei prolongado minha vida na terra. Saberá ele realmente da minha vida, se lhe escondi sempre as sombras retocadas com uma breve luz? Mas, ofertando-me a terra, ele simplesmente

identificava minha vocação para vida. Disse-lhe, sou o céu e o inferno entrelaçados. Pareceu não se importar. Veja aquela roca, indicou-me a única parte alta da ilha, uma vegetação carbonizada. (2015: 83)

La identidad del personaje se va pautando por ese encuentro. Ella, que se identifica como «céu e inferno entrelaçados», sucumbe a los designios y a la percepción del padrino, que le impone una voz reveladora de una identidad. La cultura y la pertenencia a la isla son una nueva voz que se impone:

Afinal, eu só voltaria à Ilha em alguns anos. E as cartas não trafegam com a mesma velocidade do nosso olhar naquele instante exultando. Abraçou-me e passou a falar dos celtas, dos ibéricos, dos visigodos, que se uniram de tal modo que seria hoje difícil isolá-los, pois um só rosto *galleto* muito tem de cada um, e eles próprios neste rosto jamais poderiam reconhecer-se ou indicar que parte dele originou-se da força de seus sangue. (2015: 90)

La imagen de que la cultura heredada y las tradiciones históricas que preceden a los sujetos son caminos del pasado y de la memoria que conduce a las conductas, incluso en tiempos posteriores, explicita la idea de que somos toda la profusión de identidades provenientes de nuestra cultura. En ese cuento, la voz femenina trasciende el cuestionamiento sobre la identidad de la mujer, alcanzando la perspectiva más universal de los sujetos en diferentes espacios y temporalidades.

En los cuentos de Nérida Piñon se remodelan diferentes latitudes y temporalidades de forma singular, las geografías diversas, los momentos específicos o los paisajes inusitados adquieren una dimensión dilatada, señalando lo humano en su ambivalencia. La trayectoria narrativa deja entrever muchas voces de la cultura y de la historia, que reflejan las mentalidades multifacéticas de diferentes identidades femeninas.

La literatura es el espacio privilegiado donde las mentalidades de distintos sujetos históricos pueden aflorar; así que, si avanzamos por esos caminos, podemos recuperar al filósofo napolitano del siglo XVIII Giambattista Vico que elabora una perspectiva crítica respecto de la construcción de la Historia partiendo de la observación de la experiencia de las diferentes mentalidades humanas. Vico destaca que la cultura de un pueblo, sus mitos, leyendas, producciones artísticas, en fin, todo ese caudal representativo, remite al universo cognitivo que, una vez comprendido, establece la idea de identidad cultural.

La cuestión de la imaginación será crucial en la perspectiva filosófica de Vico cuando afirma que solamente podemos conocer aquello que nosotros mismos creamos. Cuando nos deparamos con la producción imaginativa de otros sujetos históricos es posible interactuar con sus pensamientos, sentimientos e ideales. Los sujetos contemporáneos separados geográficamente, poseedores de mentalidades y lenguajes distintos, así como sujetos pertenecientes a culturas remotas, todos podrían ser notados por la fuerza que imprimen en sus producciones imaginarias. Conocer y narrar o imaginar y narrar son posibilidades encontradas por Nérida Piñon para expresar el imaginario femenino. Los

diferentes cuentos de esa colección componen varios paradigmas culturales que se convierten en cuestionamientos para tiempos pasados y contemporáneos. La literatura se muestra también como posibilidad de fruición de diferentes universos cognitivos, cuyo alcance es revalidado, justamente, por la interacción entre el texto y el lector, renovado y reconstruido en el tiempo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brito, Regina Pires. (2013). *Língua e identidade no universo da lusofonia: aspectos de Timor-Leste e Moçambique*. São Paulo, Brasil: Terracota.
- Ciampa, Antonio da Costa. (1987). *A estória do Severino e a história da Severina*. São Paulo: Brasiliense.
- Charaudeau, Patrick et Maingueneau, Dominique. (2004). *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.
- Gadamer, Hans-Georg. (1999). *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes.
- Piñon, Nélide. (2015). *O calor das coisas*. Contos. Rio de Janeiro: Record.
- Trevisan, Ana Lúcia. (2015). «As representações literárias de Manaus: memória e imaginação nos contos de *A cidade ilhada*, de Milton Hatoum». En: Guberman, Mariluci da Cunha. (Org.). *Provocações da Amazônia: dos rios voadores aos voos imaginários*. 1ed. Cascavel: Edunioeste, v. 1, 357-364.
- Vico, Giambattista. (1999). *A ciência nova*. Tradução e prefácio de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record.
- Vieira, Josênia Antunes. (2005). «A identidade da mulher na modernidade». *Delta*. São Paulo, vol. 21. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44502005000300012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502005000300012).
- Zolin, Lucia Osana. (2001). «A reescritura de 'Missa do galo' através de um olhar feminino». *Acta Scientiarum*, Maringá, 23(1):103-108. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/viewFile/2749/1888>.



# AS METÁFORAS DO LEMBRAR EM *A REPÚBLICA DOS SONHOS* DE NÉLIDA PIÑON

Cristina Maria da Silva

*Departamento de Ciências Sociais -UFCE*

*À Marielle Franco e Dilma Rousseff, femininas como a res publica.*

RESUMO: É recente a obra literária ser vista não como algo feito com ideias, silêncios, beleza e sentimentos, mas como linguagem (Foucault). Leio *A república dos sonhos* (1984) como um romance da vida social, mergulhado em signos nas metáforas das águas, da casa e do corpo. Os personagens Eulália e Madruga são levados pelas memórias à Galiza, em lembranças esmaecidas quase sem cor pela distância com o tempo. Na cadeira de balanço ele vaga para além-mar. Ela absorve nas contas do terço ou no cheiro dos círios acessos. A escala afetiva oscila entre vivos e mortos. A terra distante e o solo onde se pisa são movidos pelas lembranças na escrita de Piñon. O próprio mar que atravessam se converte em memória (Assmann).

PALAVRAS-CHAVE: Espaços da Recordação, Literatura Brasileira, Romance.

«LAS METÁFORAS DEL RECUERDO EN *A REPÚBLICA DOS SONHOS*  
DE NÉLIDA PIÑON»

RESUMEN: Es reciente la observación de la obra literaria no como algo que se hace con ideas, silencios, belleza y sentimientos, sino como lenguaje (Foucault). En el artículo se ha leído *A república dos sonhos* (1984) como una novela de la vida social, impregnada de signos en las metáforas del agua, del hogar y del cuerpo. Los personajes de Eulália y Madruga son transportados por los recuerdos de Galicia, recuerdos desvaídos por la distancia y el tiempo. Madruga desde su silla viaja más allá del mar. Eulália se absorbe mientras reza el rosario, con el olor de las velas encendidas. La escala afectiva cambia entre los vivos y los muertos. Entre la tierra lejana y el suelo donde él camina se mueven los recuerdos en la escritura de Piñon. Sus pensamientos se mezclan con el mar y se convierten en memoria (Assmann).

PALABRAS CLAVE: Espacios de recuerdo, Literatura brasileña, Novela.

«THE METAPHORS OF REMEMBERING IN NÉLIDA PIÑÓN'S  
*A REPÚBLICA DOS SONHOS*»

ABSTRACT: Viewing literary work as language (Foucault), rather than as something made with ideas, silences, beauty and feelings, can be seen as a rather recent development. I read *A república dos sonhos* (1984) as a novel of social life, steeped in signs in the metaphors of water, house, and body. The characters Eulália and Madruga are carried by memories to Galicia, in almost colorless memories faded by distance over time. In the rocking chair he wanders overseas. She is engrossed in the beads of the rosary or in the smell of the burning candles. The affective scale oscillates between the living and the dead. The distant land and the ground under one's feet are moved by the memories in Piñón's writing. The very sea they cross becomes memory (Assmann).

KEYWORDS: Spaces of Remembrance, Brazilian Literature, Romance.

*Não se pode conviver intensamente com dois países mortíferos como o Brasil e a Espanha. Você terá que abrandar um deles dentro da alma.*

Nélida Piñón, 2015: 195.

QUAL É O LUGAR DOS SONHOS? Quanto dos sonhos a literatura consegue narrar? É recente a obra literária ser vista não como algo feito com ideias, silêncios, beleza e sentimentos, mas como linguagem. Signos não isolados, mas parte de uma rede de signos onde se vinculam a outros signos sociais: linguísticos, econômicos, religiosos, culturais (Foucault, 2001). A literatura aciona os enredos da cultura para dispor suas configurações de outra maneira, ou para nos tornar visíveis como se montaram diante de nós. Nas palavras de Foucault, a literatura se faz com linguagem e os signos que ela aciona não estão isolados de como a sociedade se constrói.

Leio *A república dos sonhos* de Nélida Piñón, tendo em vista o que sua escrita evoca da formação e entrecruzamentos da cultura brasileira com a cultura galega, porém como ela dialoga com o imaginário e as memórias, fazendo com que seu texto seja um espaço propício para refletirmos os *Espaços da Recordação*, ou seja, como as lembranças se abrigam em nós e como elas ampliam a própria história.

A literatura aciona em nós uma linguagem do avesso. Ela nos apresenta de outro modo os signos que estão presentes na vida social e nos amarram a realidade coletiva. Ela não quer dizer nada a não ser seu próprio agenciamento, sua fábula entre a repetição e o vazio. Desse modo, podemos pensar: quais os signos que são dispostos na obra de Nélida Piñón? Quais os modos de recordar a cultura galega e a cultura brasileira? O que ela recupera desses encontros migrantes? A nosso ver, o lugar da cultura brasileira como projeto político é paisagem em toda a obra. As águas dos rios e do mar, os corpos e suas bravuras e envelhecimentos, os rastros da memória são signos do próprio país que se torna texto, com suas rasuras, desvios e incertezas. Retomando Michel Foucault:



A literatura é apenas a reconfiguração, vertical, de signos que são dados na sociedade, na cultura, em camadas separadas. A literatura não se constitui a partir do silêncio. A literatura não é o inefável de um silêncio, a efusão daquilo que não pode ser dito e que jamais se dirá. A literatura, na realidade, só existe na medida em que não se deixou de falar, de fazer circular signos. É porque existem signos em torno dela, é porque isso fala, que algo como um literato pode falar. (2001: 167)

A escrita literária não meramente significa, ela evoca realidades. Ela aciona metáforas. O que é uma metáfora? Do grego *metapherein*, é a troca de lugar, a possibilidade da transferência. Meta = sobre, além; Pherein – levar, transportar. Podemos lembrar aqui do poeta Fernando Pessoa, quando através de Bernardo Soares nos diz que «Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua», e continua:

Há imagens nos recantos de livros que vivem mais nitidamente que muito homem e muita mulher. Há frases literárias que têm uma individualidade absolutamente humana. Passos de parágrafos meus há que me arrefecem de pavor, tão nitidamente gente, eu os sinto tão recortados de encontros aos muros do meu quarto, na noite, na sombra. Tenho escrito frases cujo som, lidas alto ou baixo – é impossível oculta-lhes o som – é absolutamente o de uma coisa que ganhou exterioridade absoluta e alma inteiramente. (Pessoa, 2006: 158)

As palavras e as imagens acionadas pela literatura nos transportam para outros enredos, outras realidades possíveis, coloca-nos diante de questões não antes imaginadas. A caligrafia ganha vida, transporta-nos para outros lugares, tece-nos em outros corpos, em outros modos de existir. Desse modo, é importante lembrar do que nos diz Deleuze que «escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimesar, cartografar, mesmo que sejam regiões por vir (Deleuze, 2011: 19). Nélide Piñon cartografa em palavras, num sentido arqueológico, os territórios da cultura brasileira e seus estre cruzamentos com a cultura galega, recuperando na sua gênese suas relações de conflito e harmonia no encontro com o Outro, ou com tantos outros. Faz-nos visitar o passado e nos mostra na atualidade da leitura presente, como muitos dos nossos impasses políticos estão presentes em nosso processo histórico e no mal-estar entre o que desejamos e o que somos coletivamente. Como lembra Venâncio: «É sempre uma classe inteira que trai uma nação» (Piñon, 2015: 311). Uma frase que contorna a ficção e salta para a realidade com uma atualidade espantosa.

A literatura de Nélide Piñon toma a escrita como uma casa e os sentimentos difusos de conforto e mal estar por habitá-la, estar longe dela ou estar exilado, estar perto e se sentir deslocado. A escrita encarna o mesmo sentimento de ter ou não ter um lugar. Para os estrangeiros, os fora de lugar ou imigrantes, a língua é a casa onde nunca é possível morar. Madruga precisou «simular familiaridade com a língua portuguesa, a ponto de entrosar fala e sentimento, sem os cindir, mesmo sob o tumulto das emoções» (Piñon, 2015: 91-92).

## 1. TECENDO A REPÚBLICA DOS SONHOS

Eulália e Madruga são levados pelas memórias à Galiza, em lembranças esmaecidas quase sem cor pela distância com o tempo em que lá estiveram. Na cadeira de balanço Madruga vaga para além-mar. Ela é seu barco à deriva. Eulália absorva nas contas do terço ou no cheiro dos círios acessos. A escala afetiva de Eulália se define mais pelo contato com seus mortos, que como num teatro vagam a sua frente assustando-a menos do que os vivos. Movidos pelas lembranças o próprio mar se converte em memória, é o que lemos em Nélide Piñon. A neta Breta é a garantia de que as memórias não se perderão, sobreviverão em narrativas. «Como a conquista de uma língua podia fazer-se apenas pelo afeto, sem a mediação dos estudos e de um empenho profundo?» (Piñon, 2015: 171), indaga Madruga, olhando a neta com desenvoltura com o galego e caminhando por sua cultura. Breta ouve as histórias e pisa as montanhas de Sobreira na Galiza para arrancar as lendas das árvores. Ela própria encarna a nova terra e suas contradições e exílios. O personagem afirma:

Como adivinhar-lhe os anseios? Facilmente eu confundia a neta com o Brasil, tornando-a a ponte que cruzar sempre que fosse às entranhas do país. Encarnava ela, a cada dia, o amor que sentia pela terra escolhida para morrer. (Piñon, 2015: 172)

Os espaços da recordação são evocados ou acionados através das «metáforas da recordação», que são: a escrita, a imagem, o corpo e os lugares, se tomamos como referência o trabalho de Aleida Assmann (2011: 161). Sua reflexão nos auxilia a pensar nos movimentos de Nélide Piñon, pois vemos se esboçar em sua escrita: as diversas imagens (papéis, cartas, livros, retratos, ossos, fotografias, caixas e flores secas), como acervos da memória; o corpo e sua força, mas também seus desgastes e sua finitude; bem como os lugares: as montanhas e caminhos de Sobreira, a travessia dos mares, o Rio de Janeiro e as travessias outra vez pelos mares, os exílios entre o presente e o passado, imaginando ou forjando um futuro. As imagens, o corpo e os lugares compõem a caligrafia da existência por onde transitam os personagens, mas também onde nós pensamos na extensão do corpo social, do país e seus dilemas como Nação. «Logo depois de perderem a Galícia, ambos dedicaram-se a recolher as provas de que haviam de fato chegado ao Brasil. Não viviam em outro lugar, senão ali» (Piñon, 2015: 703.).

Madruga carrega o mal-estar do pai. Aquele a quem se tem amor, porém também aquele do qual se tenta escapar, por ser ele aquele que pune. Guardar lembranças do passado ou expurgá-las? O mesmo sentimento da Nação encarnado nesse homem? Madruga encarna as próprias contradições do país. O encontro com os imigrantes, como também com o passado colonizador e dizimador de narrativas, porém ao mesmo tempo, a possibilidade de compreensão, por conta desse mesmo encontro.

Nas palavras e no desespero da filha Esperança lemos:

O que o senhor sabe da minha vida ou da minha dignidade? Vamos, o que sabe do meu prazer ou do meu combate? O senhor sempre quis me dominar por eu ser mulher, e como tal lhe devendo irrestrita obediência. Mas eu não nasci para obedecer ou ser submissa. Quero uma vida límpida, agônica, como seja, mas minha. Quero caminhar pelos meus próprios pés lacerados, sangrando, altivos. O senhor, pai, veio para a América com o mesmo espírito dos conquistadores, ávidos por punir os índios e as mulheres, mesmo as mulheres brancas. Puni-las com um sexo submisso, destinado unicamente a parir – Esperança rugia ferida. (Piñon, *Ibidem*: 676)

Madrugá é o pai, ao qual se quer devorar a herança, conhecer os segredos, vasculhar carnes e ossos para compreender. Mas ele é o pai perseguido pela memória dos retratos dos filhos, ou do quão opostos são aos seus sonhos de conquista da América. No caso de Esperança, ele arranca, literalmente, seus retratos das molduras de prata, trazidas de Portugal, mas com fúria, joga-os no chão:

só para ter o gosto de pisá-los com seus sapatos. E fazia-os girar com o calcanhar, de modo não só a rasgá-los, como a demonstrar a Esperança ou a quem mais fosse, que ela devia afasta-se de casa. Já não pertencia àquela família. (Piñon, 2015: 622)

Madrugá sabia que os filhos, seus herdeiros estavam no encaço da sua morte. Contudo:

Aquietou-o pensar que Breta zelaria pelos seus pertences. Herdeira dos papéis, cartas, livros e retratos. Interditava em definitivo o acesso da família às suas memórias. Ninguém deveria tocar ou roçar as suas lembranças. Breta estava encarregada de separar o material, queimando o que lhe aprouvesse. Não se sentindo obrigada a arquivar o que merecia o lixo. A vida de um homem termina nele. [...] Madrugá não se iludia. Após sua morte, morreria a cada norte dos amigos. E ainda, quando os netos não mais lhe pronunciassem o nome. E se calasse a última voz a invocá-lo. Sua memória se estenderia enquanto Breta vivesse. (Piñon, 2015: 76)

Breta foi o nome escolhido por Esperança para agradecer ao pai, em alusão à Bretanha, «uma das últimas regiões celtas que ainda resta» (Piñon, 2015: 706). Ela escritora e guardiã dos objetos, memórias e narrativas da família de Madrugá, é quem ele espera que até as pontas do destino e de algum modo esclareça os caminhos de seus destinos:

Se não fosse escritora, avô, ia ser uma criatura errante. Dessas que perambulam pelas estradas, sem pouso certo. Tocando com os pés cada palmo do Brasil. Só assim, conheceria de perto a miséria e a credulidade desses rostos anônimos, espalhados nessas lonjuras. (Piñon, 2015: 665)

Como narradores os personagens dessa república de sonhos colhem rastros (Benjamin, 2009; Ginzburg, 1989) e restos (Gagnebin, 2006) da existência

(quando *existere* nada mais é do que *sair de si*). Tecem pontes e portas por onde se deslocam entre o passado, o presente e o futuro. A cada capítulo ressoam alternadas as vozes do passado com Madruga ou a escrita de Breta, reordenando as narrativas herdadas. Madruga afirma:

Mal consigo lembrar a minha aldeia. Tenho dela vagas lembranças. Apenas se destacam alguns carvalhos velhos, e ainda os telhados, que vistos do monte reverberam quando das chuvas de novembro. (Piñon, 2015: 665)

Madruga leva a língua portuguesa «na boca e no coração. Só a vontade férrea alimentara-lhe o espírito indómito e selvagem» (Piñon, 2015: 80). Para que nada lhe fosse estranho, recusava-se mesmo a falar o castelhano ou mesmo o galego. Sabia Madruga que a condição do estrangeiro para ganhar a vida passava por dolorosas amputações, como a perda da alma e da língua (Piñon, 2015: 91). Como também um total desconhecimento por parte dos outros, mesmo dos filhos sobre as origens do seu passado e de seus ancestrais.

O narrador lida com o que não tem nome, com o sofrimento, com os rastros deixados pelo outro e com os restos e os acúmulos do vivido que latejam na memória, através das lembranças, dos objetos e do que eles grafam das experiências. Os rastros e os restos possibilitam interligarmos os fios da memória com a história. «Há muito os objetos vinham lhe pesando. E, depois, queimar retratos, documentos, bilhetes, era a tarefa inadiável dos sobreviventes, pensou com certa angústia» (Piñon, 2015: 38). Madruga impregna em si, os vazios daquele que sai em busca do próprio destino: «ao encontro de uma terra arrastando a memória da outra» (Piñon, 2015: 53).

A escrita de Nélida aqui é a mediação, suporte da memória (Assmann, 2011), evocando o que perpassa a alma desse narrador viajante e o que sobrevive em sua memória. Ainda que, esse seja um território movediço, «mesmo sabendo que as traças terminam por devorar as linhas do sonho, nada restando desta cartografia imaginária. Nem mesmo a memória» (Piñon, 2015: 66). «A escrita como metáfora da memória é tão indispensável e sugestiva quanto extraviadora e imperfeita» (Assmann, 2011: 166). Ela é uma das formas de luta contra a morte social, contra o esquecimento. Nélida é Breta inscrevendo na escrita um mundo de oralidades. Ambas lidam com os restos das memórias, as «marcas cronológicas», os «acidentes geográficos», as histórias por mais longínquas que elas estejam.

O barco é também o meio, o que liga as duas terras pelas quais transitam os corpos, os pensamentos e as memórias de Madruga. É o que liga o território sonhado, o vivido e o lembrado. É relevante pensar o que simboliza a criação dos navios:

A invenção do navio é muito exaltada, pois ele leva riquezas e mercadorias de um lugar para o outro e integra socialmente as regiões mais remotas, pelo desfrute mútuo de seus respectivos produtos; ora, mais ainda cabe louvar as letras! Assim como os navios também elas cruzam os grandes mares e conectam tempos longínquos em intercâmbios de saber, iluminação e invenções. (Francis Bacon apud Assmann, 2011: 210)

Além de conectar tempos e ser ponte entre os saberes humanos, lembra Foucault, da grande reserva de imaginação que se esconde atrás desse signo:

o barco foi, para nossa civilização - pelo menos desde o século XVI - ao mesmo tempo, o maior instrumento econômico e nossa maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Civilizações sem barcos são como crianças cujos pais não tivessem uma grande cama na qual pudessem brincar; seus sonhos então se desvanecem, a espionagem substitui a aventura, e truculência dos policiais, a beleza ensolarada dos corsários. (Foucault, 2013: 30)

Apesar das travessias para «fazer a América», a viagem parece sempre inconclusa. As idas e vindas parecem sempre atualizar as indagações. O território parece nunca totalmente alcançado e arredio aos pés. As grafias da vida marcam os corpos, o tempo marca a alma. Sendo essa tomada pelos movimentos sempre flutuantes das memórias. Quem eu era antes de atravessar esses mares, o que me tornei e o que somos agora? Parecem indagações que ressoam em torno de Madrugá. Sua família se torna seu território na América, nela se fixou no tempo como uma fotografia na parede, visivelmente envelhecida, oscilando entre o movimento e a captura do instante, apesar da moldura dourada. É o território seguro, todavia é dos filhos que também vêm as inquietações e questionamentos. Ao fitar essa fotografia, Breta se põe em diálogo com ela:

A superfície, de cor ligeiramente sépia, parecia oscilar como se houvesse, atrás de cada personagem, uma realidade contrária àquela visível a todos. Enquanto eu a olhava, também ela ia questionando o meu direito de atribuir-lhe verdades que seus participantes desconheciam.

Não havia naqueles rostos convulsões, gestos dramáticos. Ou mesmo a sequência de uma história. Antes de posar para o fotógrafo, tiveram o cuidado de esvaziar seus rostos de qualquer aflição. De modo a transmitir uma polidez que não ferisse o observador. Tinham por objetivo simplesmente economizar uma verdade, que talvez não se repartisse por igual pelos membros da família. (Piñon, 2015: 210)

## 2. TERRITÓRIOS DA RECORDAÇÃO

*O mar é a minha memória. [...] sempre lancei no Atlântico as minhas lembranças.*  
(Piñon, 2015: 34).

Os personagens de Nélide Piñon estão entre memórias buscando um lugar entre o passado, o presente e o futuro. A casa aparece como território das recordações. Parece o lugar nunca alcançado, apesar da casa próxima ao mar para dar a sensação de proximidade com a terra de origem.

Madruga exclama ao filho Miguel: «O que está havendo em casa?» pergunta o pai. O filho responde: «- na minha ou na sua?» Madrugá responde: «Enquanto eu viver, existirá uma só casa. A minha, a que você e os seus filhos estão sujeitos» (Piñon, 2015: 704).

Eulália é a casa, seu corpo lança por entre as pernas os filhos no mundo, mas é no seu corpo que se aninham os conflitos familiares e onde buscam o afago, tanto os filhos como mesmo Madruga e Venâncio em suas desavenças e trajetórias tão distintas no «fazer a América». O corpo de Eulália é onde se desençam-se os conflitos ou onde eles se intensificam. Eulália «tinha o poder de desviar o rumo das intrigas prestes a enlaçá-los» (2015: 35). Por isso, o grande medo de Madruga de perdê-la, a mulher como a própria República e ideário de país, era o lugar onde havia alguma garantia de afago. Quando ela percebe que está morrendo, Madruga se vê expulso de seus sonhos e rezas, já não vê nela lugar para si, e exclama:

Vamos, Eulália, fale de uma vez com quem vai ficar a minha história? E para onde vão seguir os sonhos, que tanto prezas? Acaso existiria um só mortal autorizado a recolher as histórias dos mortos enterrados à sombra de árvores sem memória? (Piñon, 2015: 43)

Também vemos Madruga e mesmo Venâncio a fitarem a paisagem em busca do que eram e por compreender o que se tornaram, atualizando os solos que pisaram e o que deles ainda não se esmaeceu no turvo fluxo das lembranças. O mar sempre ao alcance do olhar pelas janelas das casas onde moram. Ou o rio de Sobreira, que podia ser visto da janela do quarto e onde mergulhavam nos dias em que o sol não os queria deixar (Piñon, 2015, p. 45). Assim, a «geografia estava onde as pernas alcançassem» (Piñon, 2015: 172). Os filhos brasileiros são a casa que Madruga vinha construindo na América. O fato é que de tanto interligar as histórias dos dois países, já não mais as distinguia» (Piñon, 2015: 119). Além disso, reconhece que o único modo de os filhos se unirem é perceberem «que nada valem suas histórias isoladamente. E que elas só têm sentido, ou serão um dia contadas, mediante a presença de todos enriquecendo esta saga» (Piñon, 2015: 665).

Todavia, Nélide Piñon se aproxima também das simbologias em torno das águas do mar em Fernando Pessoa, em seu *Livro do Desassossego*. Madruga olha o Atlântico para da varanda atentar sobre as variações das marés (Piñon, 2015, p. 32). «Unicamente o oceano é capaz de nos roubar e igualmente nos devolver a visão descomunal da realidade» (Piñon, 2015: 35). Para Madruga não é diferente:

A cadeira de balanço, de uso exclusivo de Madruga, fazia-o sentir-se nunca barco à deriva. Os movimentos pendulares, mas acelerados, tumultuavam-lhe os pensamentos. Forçando-o a refletir sobre a morte, quando ainda preferia explicar a vida. Sobretudo, afiar a memória, e deixá-la de herança para Breta. (Piñon, 2015: 33)

Em Fernando Pessoa, através de Bernardo Soares, o ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, encontramos a exclamação: «Que mares soam em nós, na noite de sermos, pelas praias que nos sentimos nos alagamentos da emoção! [...] como também uma sensação da vida como «uma náusea vaga»,

e «quando se sente de mais, o Tejo é Atlântico sem número...» (Pessoa, 2006: 115; 131). O personagem é um navegador no desconhecimento de si mesmo. A relação com as águas, doces e salgadas perpassam as narrativas ibéricas. Elas são paisagens e passagens nos caminhos, misturam-se às sensações de perda e encontro, mas também de saudades e *la morriña*. Madruga, já sabia através do tio, que o ajuda a partir, que para os galegos o mar não serve, só o Oceano. «De preferência o Atlântico, nosso vizinho» (Piñon, 2015: 52).

A escrita de Nélida Piñon é política e atual. O caminho percorrido é feito de história, entretanto também de memória. Compreender quem somos para saber o que queremos e para onde estamos indo. Talvez uma proposta ainda viva tanto para nós brasileiros como para os espanhóis. Todos nós, migrantes, mais do que nunca viajantes em busca de nós mesmos e de um território democrático e de convivência das diferenças. Sua literatura nos leva a pensar o quanto precisamos ouvir as narrativas dos que somos, lançarmo-nos ainda em alto mar, fazer travessias, revisitar memórias e, sobretudo, acender os rastros da história, como testemunhas do passado, mas como construtores do presente. Sobreviver e narrar. Personagens, pessoas e países, frente e verso da história e memórias que não se inscrevem numa só bandeira e atravessam um oceano.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assmann, Aleida. (2011). *Espaços da Recordação*. Formas de transformação da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Benjamin, Walter. (2009). *As Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Deleuze, Gilles. (2011). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34.
- Foucault, Michel. (2001). «Linguagem e literatura». In: Roberto Machado. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- (2013). *O Corpo Utópico. As Heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições.
- Gagnebin, Jeanne Marie. (2006). *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Ed. 34.
- Ginzburg, Carlo. (1989). «Sinais: raízes de um paradigma indiciário». In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras.
- Piñon, Nélida. (2015). *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Record.
- Pessoa, Fernando. (2006). *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim.





# EULÁLIA, A REBELDE «DISTRAÍDA» EM *A REPÚBLICA DOS SONHOS* DE NÉLIDA PIÑON

Maria da Conceição Oliveira Guimarães

*Pesquisadora Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior  
(CAPES)*

RESUMO: O propósito deste artigo é apresentar a «rebelia distraída» da personagem Eulália de *A república dos sonhos*. Nélida inicia o romance com a frase «Eulália começou a morrer na terça-feira», uma expressão que confunde o leitor sobre o perfil da personagem, uma vez que essa figura é detentora de uma força vital inapagável de sua conduta silenciosa. Ao conduzir sua vida de forma distraída, porém insurreta, Eulália transforma o grupo familiar e semeia nas gerações futuras a emancipação feminina, como o fez em relação à filha Esperança e à neta Breta. «A mulher distraída tem a rebelia embutida» [...]. «E quem é o autoritário, quem manda, perde o poder porque ela não escuta», já havia dito Nélida em uma entrevista à jornalista Ana Tomás do *Jornal I*.

PALAVRAS-CHAVE: Nélida Piñon, *A república dos sonhos*, Eulália, Rebelia, Distração.

«EULALIA, LA REBELDE «DESPISTADA» DE *A REPÚBLICA DOS SONHOS*»

RESUMEN: El propósito de este trabajo es presentar la «rebelia despistada» del personaje de Eulalia de *A república dos sonhos*. La novela se inicia con estas palabras: «Eulalia empezó a morir el martes». Se trata de una frase que confunde al lector sobre el perfil del personaje, dado que esa figura tiene una fuerza vital enorme. Al conducir su vida de forma distraída, Eulalia transforma el grupo familiar y siembra en las generaciones futuras la simiente de la emancipación femenina, como sucede con la hija Esperanza y con la nieta Breta. «La mujer despistada es rebelde por naturaleza». «Y quien es autoritario, quien manda, pierde el poder porque ella no escucha», había dicho Nélida en una entrevista a la periodista Ana Tomás del *Jornal I*.

PALABRAS CLAVE: Nélida Piñon, *A república dos sonhos*, Eulália, Rebelia, Distracción.

«EULALIA, THE 'DISTRACTED REBELLION' OF *A REPÚBLICA DOS SONHOS*»

ABSTRACT: The purpose of this article is to present the «distracted rebellion» of Eulália, the character of *A república dos sonhos*. Nélida begins the novel with the phrase: «Eulália began to die on Tuesday», an expression that confuses the reader about her profile since this figure holds a vital force priceless of her silent conduct. By conducting her life in a distracted but insurrectional way, Eulália transforms her family group and shows female emancipation in future generations, as she did in relation to her daughter Esperança and her granddaughter Breta. «The distracted woman has a built-in rebellion». [...] «And who is the authoritarian, who determines, loses power because this woman does not listen», Nélida has said to journalist Ana Tomás of *Jornal I*.

KEYWORDS: Nélida Piñon, *A república dos sonhos*, Eulália, Rebellion, Distraction.

## 1. O TRONCO IBÉRICO DA NARRATIVA NELIDIANA

NÉLIDA PIÑON inicia a narrativa de *A república dos sonhos* com a frase «Eulália começou a morrer na terça-feira». A frase simbólica inicial deflagra a essência de todas as ações ocorridas no livro e que são fundamentadas pela invenção memorialística e autobiográfica.

Em se tratando de memórias, esta obra é fundamentalmente um livro de memórias, onde se mesclam sonho e realidade. Inicialmente, é a reminiscência das lendas do velho Xan e de Dom Miguel que alimentavam o imaginário daquele recanto da Galiza, como se seus habitantes fossem povos ancestrais ágrafos que, sem registro histórico, mantivessem vivos costumes e crenças através de narrativas míticas. Depois, em um misto de sonho e realidade são narradas as memórias de uma família hispano-brasileira. Memórias essas que foram o alimento do qual Madrugá retirou seu tino comercial e industrial durante a vida que escolheu viver fora de sua pátria e dos seus. O memorialismo em *A república dos sonhos* é um dado confirmado pela autora em «A memória secreta da mulher».

Assim, ao decidir Eulália morrer naquele fevereiro de 1980, ela inaugura no interior do livro o ciclo das memórias. Determina, emblematicamente, a agenda narrativa, o percurso de uma memória irradiadora que avança pelos desvãos do romance, e graças a qual o Brasil, da imaginação, será narrado. (Piñon, 2008: 139)

Outra linha de interpretação aponta o aspecto autobiográfico, medrado pela mesma via da realidade e da ficção. Ao prestar um tributo à família migrante, a autora narra a vida da sua própria família, representada pelo avô Daniel que teria vindo do *Concello de Cotobade*, região transcendida ficcionalmente para Sobreira da qual provieram Eulália e Madrugá. O ensaio «A gesta da palavra» resume e ratifica o emprego da autobiografia quando a autora igualmente critica um modelo de família que não conta a história de seus antepassados:

Afinal, o que é uma família se não narra a própria história? Se não fala do transcurso dos avós, do custo afetivo de manter-se fiel a uma hipotética linha moral que a humanidade persegue em nome de algum deus. Se esta família não menciona os ancestrais com a mesma ênfase com a qual os filhos um dia falarão dos pais. (Piñon, 2008: 209)

Em síntese, *A república dos sonhos* segue fiel aos pressupostos memorialísticos e autobiográficos, em cuja abordagem retrata a diáspora espanhola que deslocou muitos dos seus cidadãos pela América Latina, inclusive os próprios ascendentes de Nélide Piñon. Ao tomar para si a representação da dispersão humana pelo continente sul-americano, esse romance revela a saga do tronco ibérico que não possui sobrenomes indicadores de uma gênese familiar: Madruga, o jovem espanhol que, assim como o avô de Nélide, migra para o Brasil embriagado pelo sonho de «fazer» a América; Eulália, a galega que sucumbiu ante os olhos azuis de Madruga que a tomou por esposa; e Venâncio, o cigano de origem espanhola que, «vagando em desacordo com o mundo concreto», – perdeu-se – no emaranhado de seus pensamentos por não compreender os caminhos sociais tomados pelo Brasil de Vargas e a Espanha de Franco.

## 2. A REBELDIA DISTRÁIDA DE EULÁLIA

Elege-se, dentre todas as mulheres que povoam *A república dos sonhos*, a personagem Eulália como precursora da emancipação feminina, mesmo que esse tema não esteja devidamente explicitado dentro do romance. Em se tratando de uma questão feminina, necessário se faz desconstruir do perfil de Eulália a equivocada concepção de passividade, de uma natural inércia intrínseca à mulher educada por um patriarcado, como fora a formação recebida pela personagem. Ao considerar os reveses vividos e superados por Eulália, desde a Galiza até ao Brasil, desfaz-se o equívoco de que todo ser abstraído é um submisso, pois no bojo da abstração operada pela personagem já se nota uma ponta de rebeldia inerente ao seu perfil até então acobertada por uma aparente subordinação ou servilismo.

O par, Eulália e Madruga, possui características diametralmente opostas, apesar de oriundos do mesmo húmus do velho continente, «uma terra estigmatizada pela dor da separação e pela consciência da morte» (Piñon, 2014: 187). Os dois pertencem a Sobreira, «uma aldeia que sonhava em merecer por parte de Pontevedra uma promoção na esfera administrativa» (Piñon, 2014: 21). Entretanto, os materiais formadores dos princípios de um e de outro são distintos. Madruga, um aldeão de família pobre, teve educação mais rude, uma vez que seu pai Ceferino era um servo da terra, «homem de gestos lerdos, devido à corpulência» (Piñon, 2014: 23). Vivía para as vacas em uma atitude de compensação aos destratos infligidos por sua mulher, embora parecesse «fisicamente tão firme quanto um carvalho» (Piñon, 2014: 23). Urcesina, sua mãe, «retinha no rosto sinais de amargura» (Piñon, 2014: 23), talvez linhas marcadas por um temor de que Madruga empreendesse fuga de Sobreira para nunca mais retornar e com

isso não lhe restar ninguém para levá-la a última morada. O casal não era dado a afetos físicos para com o filho e, somente da autoridade paterna sobressaía um sentimento parecido com o amor. Por ter sido levado pela ausência de afetividade na sua convivência familiar – Madruga sentia apenas ternura pelo pai –, da qual queria fugir, ou «Talvez por não ser ele, como Xan, voltado a miradas profundas e a devaneios» (Piñon, 2014: 23). Apesar de Madruga demonstrar certa ternura, já em pequenino compreendia que não amava o pai: «Nunca amei o pai com a naturalidade que suponho existir no coração de certos homens, e que sorve como um vinho licoroso» (Piñon, 2014: 23). Entretanto, Madruga teve no avô Xan todos os sonhos que lhe dirigiram a vida, quimeras que o mantiveram decidido sobre o enfrentamento do novo mundo. Formado por uma sementeira que não tinha o carinho como traço de união fraterna, Madruga possuía lacunas afetivas que nem a delicadeza de Eulália conseguiu preencher-las.

Em se tratando de Eulália, de fato há uma dominação social em relação ao seu par, visto que a personagem era filha de Dom Miguel, detentor do chão que o pai de Madruga era servo. Assim sendo, Eulália, de casta nobre e de perfil delicado, fora educada para casar e perpetuar os laços aristocráticos de Sobreira, como assim sonhara seu pai: «Minhas filhas são de ouro. Quero-as gentis e amáveis, de acordo com a vida que lhes destino» (Piñon, 2014: 60). Restava à miguelina fidalguia apenas a reputação do nome, mesmo que Dom Miguel, «[e]m meio a certos devaneios, supunha-se ainda rico, apoiado no ilustre sobrenome, no escudo de armas, de uma nobreza debilitada, cravado na fachada da casa. O fausto esgotara-se no entanto sem ele perceber» (Piñon, 2014: 60).

O ponto da conexão entre essas duas personagens teve início no ano em que Madruga, já tendo migrado para o Brasil, decide constituir uma família brasileira. Contudo, para a realização de seu projeto era imprescindível tomar como esposa uma galega, visto que ele, «[a] pesar de amar o Brasil, exigia mulher espanhola» (Piñon, 2014: 61). De volta a Sobreira em busca da companheira idealizada, Madruga encontrou em Eulália virtudes fundamentais para construir sua família, permitindo, dessa forma, uma ligação entre o velho e novo mundo.

Até a chegada de Madruga em sua vida, Eulália agiu sempre de acordo com os ditames do patriarcado de sua família de origem que, além de todos os considerados normativos para a educação feminina da época, primavam ainda os padrões de beleza, de passividade, de pureza e de dependência, os quais a adornavam como um vestido sem costuras. O mundo em que Eulália movimentava-se era o arquétipo do moralismo vigente, no entanto, ela transige essa heteronomia utilizando-se de uma sutileza que Piñon (2015) denominou de «rebelia embutida». O seu primeiro sinal de objeção revela-se ao conhecer Madruga e a sua sede de desbravar novos horizontes:

Após conhecer Madruga, Eulália quis desafiar o pai. Dizer-lhe enfaticamente, e a América pai, não supera os brasões e a sua inquietação heráldica? *Preferiu submeter-se, confiante na sorte*<sup>1</sup>. A partir daquela tarde na pracinha, sonhava

<sup>1</sup> Grifo da autora deste artigo.

diariamente com Madruga. Os olhos azuis daquele homem, servindo-lhe de bússola, apontavam a direção do Brasil. Ansiava em saber como seria esse Brasil que, segundo voz geral, tragava os melhores filhos da Galiza. (Piñon, 2014: 63)

A frase, em destaque, «Preferiu submeter-se, confiante na sorte» corresponde a um dos paradigmas da resistência silenciosa praticada por Eulália, uma vez que não traduz uma submissão total ao seu mundo circundante, antes simboliza um traço estratégico para a vitória que pretende alcançar.

É pertinente lembrar que ainda no século XX, contexto temporal experienciado por Eulália, a mulher era considerada, sob o ponto de vista da biologia, um útero; sob o ponto de vista psicanalítico, um ser hesitante entre o «papel de objeto que lhe é proposto e a reivindicação da liberdade» e historicamente nunca esteve em pé de igualdade com o mundo masculino, apenas era vista como um ser a partir dele, segundo Simone de Beauvoir (2000: 96). De acordo com a fala de Beauvoir, Eulália foi para Madruga, antes de tudo, o útero que lhe assegurou a progenitura de seis filhos, um dos quais morreu na travessia atlântica em virtude da obstinada vontade de Madruga em ter um filho galego como ele, ligando Sobreira ao Novo Mundo:

Nascidos todos da barriga de Eulália que, apesar de frágil saúde, tinha gravidez tranqüila, sem transtornos. Pronta ela a dar vida à criatura oriunda do seu ventre, *um ventre onde Madruga nunca esteve*<sup>2</sup>. Apenas passou por perto em movimentos agônicos, auxiliado pelo membro viril ansioso em amar Eulália com o mesmo fervor dos primeiros anos. (Piñon, 2014:137)

O destaque da expressão, «um ventre onde Madruga nunca esteve» aponta para o indômito espírito de liberdade encarcerado em Eulália e que a manteve desde sempre aquém dos propósitos absolutistas masculinos. Se, por um lado, Eulália era parte integrante de uma família nos moldes patriarcais, por outro, sua fertilidade submeteu o marido à sua tutela e assim, essa personagem aparentemente absorta joga com a autoridade exercida sobre ela, tornando o ser autoritário, seu dependente. Sua preponderância sobre o marido ocorre por uma via que parece ser controversa atualmente, no entanto, esse fato já é um indicativo do domínio que Eulália exercia sobre o *outro*, distinguindo-se dele e tornando-se ela mesma o ser dominante por via da fecundidade, como teoriza Beauvoir:

Sendo venerada e temida por sua fecundidade, sendo o *outro*, que não o homem e participando do caráter inquietante do *outro*, a mulher mantinha, de certa maneira, o homem na dependência dela no momento mesmo em que dele dependia. (Beauvoir, 2000: 98)

Para além da questão da fecundidade discutida por Beauvoir, Eulália impunha-se a certas normas sociais, sem brusquidão, principalmente aquelas que

<sup>2</sup> Grifo da autora deste artigo.

defendiam um núcleo familiar inteiramente de responsabilidade da mulher. Utilizou-se, para tanto, de sua natureza serena e de sua afetividade como armas em cujos combates brotavam sua rebeldia silenciosa e de cujas sementes resultaram em vigorosos brotos de liberdade e independência sexual para a filha Esperança e para a neta Breta, autonomia e emancipação através de sua refinada intelectualidade e de seu engajamento político.

Há que se compreender o período em que Eulália vivia. Historicamente, o início do século XX foi um intervalo temporal de transição libertária para as mulheres, pois, apesar das conquistas que obtiveram, não lhes era ainda permitida uma ascensão social igualitária aos homens, pois ainda eram vistas como um ser a partir deles. Isto posto, concluir-se-á que lutar abertamente contra a opressão masculina era impensável, uma vez que tantos os homens quanto as mulheres foram educados de forma que o modelo patriarcal fosse perpetuado. Nessas circunstâncias, muitas mulheres optaram pela sensualidade ou mesmo se tornavam *coquettes*<sup>3</sup> intelectuais para terem reconhecido o seu espaço na sociedade. Eulália não lançou mão de artifícios sensuais nem se tornou uma *coquette* intelectual para se libertar das diretrizes impostas pelo mundo masculino, porém esteve sempre empenhada em superar o que lhe garroteava a vida.

Eulália lutou de forma tenaz por sua liberdade e dentro de sua autodeterminação silenciosa decidiu até a hora e onde quis morrer a despeito dos pedidos desesperados do marido para que não se fosse. Essa afirmação tem por base a voz de Beauvoir quando refere que, «Não é a natureza<sup>4</sup> que define a mulher: esta é que se define retomando a natureza em sua afetividade» (Beauvoir, 2000: 59).

Repelir ou insurgir-se aos desmandos ocasionados pelo mundo masculino é uma tarefa que sempre exigiu da mulher sensatez, delicadeza e habilidade, visto que a sociedade foi moldada para refrear a autonomia feminina, como assegura Piñon em «A memória secreta da mulher»: «A rebelião, no entanto, que essa mulher perpetrava, era de feitio acanhado. Sem alardes, opunha-se às convenções. Investia contra elas através de um corpo portador de um código pronto a resguardar a sofreguidão que não lhe permitiam exhibir» (Piñon, 2008: 134).

Dois seres hifenizados pelos diferentes lados sociais e por distintos modos de ver e sentir a vida, Eulália e Madruga experimentavam sentimentos igualmente adversos. Enquanto Madruga construiu a casa com ímpetus de um verdadeiro demiurgo, desde as paredes, utensílios e decoração, Eulália, «uma mulher com marcas de elegância por todo o corpo» (Piñon, 2014: 115), adaptava-se como podia ao novo lar em pátria que, até então, era-lhe alheia, como a autora descreve:

Na sua primeira casa, Eulália esforçou-se em aprender a lidar com os objetos, as verduras e frutas brasileiras. Para tanto apurando o ouvido em direção dos sons

<sup>3</sup> Neste artigo, a expressão francesa *coquette* deverá ser entendida como aquela pessoa que tem o prazer definido por sua intelectualidade.

<sup>4</sup> Neste artigo, natureza deverá ser entendida como natureza masculina em oposição à feminina.

estrangeiros que lhe chegavam dos vizinhos. Demonstrando boa vontade, uma vez que *viera para compor um lar constituído*<sup>5</sup>, entre outras coisas, de mesa, cadeiras e ainda gravuras de Dom Quixote, dependuradas na parede. Através do Fidalgo, ela celebrava a invencível capacidade de sonhar de seu povo. (Piñon, 2014: 115)

Eulália «viera para compor um lar constituído» visto que fora educada sob as normas de uma cartilha cujos códigos pai e marido mantiveram vigentes, uma vez que «ambos haviam-lhe explicado a vida pela metade» (Piñon, 2014: 14). No cesto desse comportamento de aparente sujeição convivem harmoniosamente uma ilusória desatenção sobre sua condição de mulher eternamente vigiada pelo olhar atento do marido, uma aparente distração sobre os negócios em geral e um fingido alheamento à própria administração de seu lar, entregando parte de seus cuidados à fiel e subordinada Odete. A distração exibida por Eulália diante das coisas reais de seu cotidiano encobre uma desobediência em cujo solo sedimenta-se uma conduta reativa ao prepotente mundo masculino. Esse comportamento distraído da personagem escamoteia uma legítima oposição que se revela rigorosa e sobejamente ativa do ponto de vista de uma resistência. Tal afirmação encontra apoio nas palavras da própria Nélide em uma entrevista a Ana Tomás no *Jornal – I – Online* (2015), «A mulher distraída tem uma rebeldia embutida. É distraída porque se abstrai da realidade que tem um cunho e uma marca masculina. [...]. E quem é autoritário, quem manda, perde o poder porque ela não escuta». Afinal, Eulália é a mulher distraída que possui autodomínio sobre os desejos que perfilam sua vida, realizando suas vontades a despeito de uma percepção geral do mundo que a rodeia.

As diretrizes de um patriarcado, oriundo do universo ibérico e que se estendeu pelo novo mundo na figura do seu marido, não conseguiram exterminar totalmente a semente de insubordinação que ao florescer assegurou a Eulália um triunfo sobre as agruras da vida. Dessa maneira, depreende-se que, apesar de seguir o modelo sustentado pelo tripé casamento, filhos e obrigações domésticas, ao qual Schmidt chamou de *script* básico para manutenção do papel da mulher na sociedade, Eulália não deve ser considerada uma alienada total em relação à concretização de sua autonomia.

O viés da fé auxiliou Eulália na manutenção de sua rebeldia embutida, a despeito de a fé, como instituição, representar um dos freios de contenção da autodeterminação feminina. Segundo o narrador de *A república dos sonhos*, Eulália abrigou-se sob o manto da espiritualidade para poder conviver de forma amistosa no seio das convenções praticadas pela sociedade masculina: «À falta porém de recursos com que se opor à realidade de Madruga, da qual Deus fora afastado, Eulália dedicava-se à reza com intensa obstinação» (Piñon, 2014: 14).

Com o propósito de vencer sem guerrear, Eulália transforma a igreja em refúgio de liberdade permitida, primeiro pelo pai e depois pelo marido. O pai consentia-lhe uma liberdade religiosa vigiada como escudo protetor da família,

<sup>5</sup> Grifo da autora deste artigo.

visto que a mulher era a responsável pela salvaguarda da honradez familiar. Ao passo que o marido admitia uma liberdade que lhe permitia alimentar o seu espírito através de oníricas fugas. O narrador de *A república dos sonhos* refere essa conduta de Eulália como demonstração do seu camuflado poder sobre o marido.

Eulália habituara-se a seu comportamento. Ganhava-o e o perdia com igual facilidade. [...] Também Eulália viajava deixando-o atrás. Jamais o convidou na caminhada, Quando seu espírito, livre dos encargos concretos, vagava por terras estranhas, sem dispor de uma só referência que se agarrar para ao menos dizer a si mesma, após o seu regresso, onde havia estado, o que fizera afinal. E isto porque voltava descontraída, dona de asas com que exercer o direito natural de voar. (Piñon, 2014: 141)

Por mais que na obra possa parecer que Eulália vivesse à sombra de Madruga, posto que ele a mantinha sob uma vigilante presença, ele jamais a alcançou em seu pensamento libertário, porquanto a independência de seu discernimento assegurava-lhe o controle sobre o intransigente caráter do marido.

O mundo físico de Eulália, a rebelde distraída, esteve conectado à vida de Madruga por 57 anos, mas seu espírito habitava o universo da liberdade interior. Não possuindo a igualdade de valores com os quais a sociedade brindava o mundo masculino, restava-lhe impor-se, ora por meio dos sonhos ora através da diplomacia e da conciliação com a ajuda apaziguadora das orações. Essa posição foi desempenhada com habilidade em diversos momentos de sua vida, sobretudo quando era preciso aplacar a fúria entre Madruga e o amigo Venâncio, ou entre Madruga e os filhos. Não discutia, não contra-argumentava. Silenciava, porém o olhar que dirigia ao marido em tais ocasiões era um código que ele prontamente decifrava. Era, para ele, chegado o momento de arrefecer o seu discurso inflamado e refrear a sua ira.

Eulália parece amoldar-se à nova terra e ao modo de ser de Madruga como uma raiz que se une a outra sob o solo. No entanto, em uma perspectiva rizomática<sup>6</sup>, o que brota sobre o húmus que os abriga são duas pessoas distintas envoltas por vasos comunicantes que os mantêm unidos, mas sobrepostos. Madruga, um ser «denso» e contundente, mantém-se ao fundo e por essa razão não consegue o domínio total sobre sua mulher que se mantém à tona em virtude de sua leveza, navegando com perspicácia sobre as questões que ele julgava dominar. Além do mais, ela era para ele um enigma a decifrar. Nunca entendeu aquele lado de abstração da mulher, embora pressentisse a sua superioridade quando refletia acerca de sua verdadeira essência. Momentos houve em que «[...] Madruga deu-se conta que jamais frequentara o fundo do quintal daquele coração» (Piñon, 2014: 10). Olhava-a como se ela estivesse envolta em um halo misterioso sobre o qual não lhe era possível desvendar e por isso indagava-se: «Qual seria de facto o território daquela mulher? Teria se casado

<sup>6</sup> Segundo Deleuze e Guattari (1995: 15), «Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo».



comigo por displicência, um outro homem igualmente lhe servindo?» (Piñon, 2014: 298) Questionava-se também sobre qual papel era o mais importante na vida de Eulália, o ofício religioso ou o dever de esposa e mãe: «Além desse Deus, quem houve para ela? O que significaram os filhos, a vida, o amor, o membro intumescido de um homem, mesmo o seu sexo húmido?» (Piñon, 2014: 663-664). A subserviência feminina, inscrita na cartilha padrão do seu velho mundo patriarcal, à qual Eulália sempre se recusou a aderir, não permitia que Madruga enxergasse a obviedade que o afastava de uma esperada subserviência de sua esposa.

Madruga, tentando equilibrar-se entre a autoridade patriarcal e a resistência silenciosa de Eulália, dedica-lhe um amor ausente de meiguice e carinho, porém abastado de zelos. Sem arroubos afetivos, cobria-lhe de atitudes reverenciais, protegendo-lhe a integridade da alma, como discorre o narrador: «Madruga sempre preservou Eulália. Quando a feria com seu temperamento desabrido, apressava-se em lhe pedir desculpas, na expectativa de a mulher esboçar-lhe um sorriso» (Piñon, 2014: 177). Os sentimentos de Madruga oscilavam entre a autoridade de senhor e dono e a indiferença proposital de Eulália, entre amor e raiva afinados pelo mesmo diapasão.

Segundo Woolf, os homens alimentam-se de um apreço especular excessivo por si próprio. Para se sentirem superiores, eles necessitam de espelhos que aumentem o tamanho de seu ego:

As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Sem esse poder, provavelmente a terra seria pântanos e selvas. [...] Seja qual for o seu uso nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais para todas as nações violentas e heroicas. É por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. Isso explica, em parte, as necessidades que as mulheres representam para os homens. [...] Pois se ela resolver falar a verdade, a figura refletida no espelho encolherá; sua disposição para a vida diminuirá. (Woolf, 2014: 54-55)

A alegoria do espelho é de extrema importância para se compreender o atordoamento no qual se encontra Madruga na iminência da morte de Eulália, pois através dessa atitude desafiadora, ela põe por terra a sua autoridade. Sob a ótica woolfiana, Madruga tem em Eulália o seu espelho, mas justamente por não a compreender em seus mistérios, os reflexos emitidos são apenas imagens sob as quais ele não se reconhece. Por isso, nele, interpolam-se amor e animosidade. Na representação refletida através da indiferença calculada de Eulália, Madruga sente-se inferior e impotente, portanto, conforme argumenta Woolf, essa mulher deixa, por momentos, de cumprir uma função especular, causando-lhe raiva.

Embora os gestos de Eulália, tranquilos e estáveis, não estivessem em desacordo com o caráter social repressor de seu tempo, porém essa forma de procedimento da personagem não era obediência, antes um método engenhoso de vencer sem exibicionismos. Todos os sinais emitidos por Eulália foram

em direção de uma liberdade há muito ansiada, porém trilhava uma rota sem pedantismo ou ostentação, pois para ela, «[a] vida repetia-se sem alardes, dissonâncias, bruscas ruturas», diz o narrador de *A república dos sonhos* (Piñon, 2014: 12).

Em relação ao percurso de vida traçado pela autora para a personagem Eulália, observa-se os desdobramentos progressivos de rebeldia. Há muito tempo, Eulália demitira-se das funções de presidir os almoços de família, papéis esperados e executados com extrema competência. Igualmente recusava-se a apaziguar as contendas entre os membros da família, fato indicador de um traçado estratégico de ruptura com a vida. Se planejava sozinha o seu desenlace, não haveria agora de envolver-se com as desavenças familiares, elas se acrisolavam por si mesmas, por isso tampouco deveria divulgar suas decisões:

Desde seu casamento, Eulália furtou-se a aclarar os mal-entendidos. Para que purgassem por si mesmos. De que valeria agora partilhar com Madruga seu desenlace? Ele reagiria inflamado, proibindo-lhe a morte. Quando começava ela a sentir prazer em assumir sozinha uma decisão de tal magnitude. (Piñon, 2014: 15)

Com serenidade, empenhava-se agora em desabitar a opressão e a inferioridade a ela infligidas, pois sentia que tais valores nunca lhes foram inerentes, apenas uma construção de papéis sociais efetivada sob os determinismos masculinos. Havia de desconstruir o binarismo que a aprisionava, mas sem frontealidades às leis que o regia sob pena de fracassar. Por essa razão é que Eulália, sem ações bélicas, era uma resistente silenciosa comandando todo o clã à revelia de seus integrantes. Agia através de uma refinada interiorização estratégica, esquivando-se sempre de,

debater as ocorrências humanas com Madruga. Dispunha de técnica própria para interpretá-las. Além do mais, não tinha propostas a fazer. E desde cedo intuía a inutilidade de competir com as vozes naturais como trovão e a tormenta. Madruga era uma dessas vozes. (Piñon, 2014: 14)

Ao seu par, cabe apenas, por fim, entender que de nada valeu o controle que exerceu sobre ela uma vez que lhe fugia, por decisão própria, como óleo entre os dedos e por essa razão, desesperado, implora-lhe: «– Não nos deixe Eulália. Não se esqueça do nosso trato. De você me enterrar. Ser minha viúva, chorar por mim e não eu por você» (Piñon, 2014: 18). Ainda assim, não percebeu Madruga «o delicado sorriso de Eulália, descrente de um trato jamais firmado» (Piñon, 2014: 18).

Madruga pressentia o poder furtivo que havia nas silenciosas ações de Eulália, embora fingisse, por puro orgulho viril, não o notar. Somente quando «a ranger os dentes, condenando Eulália a viver a qualquer preço» (Piñon, 2014: 19), conclui que também era dela a decisão de morte. Na presença da neta Breta pondera: «Eulália nos expulsou de seus sonhos e de suas rezas. Já não há nela lugar para nós. Só para a sua desastrada decisão» (Piñon, 2014: 19).

Eulália, ao seu modo, rebelou-se, mesmo que distraidamente, até a sua hora final, quando optou por não partilhar o momento mais decisivo de sua

vida e sob essa determinação refletia: «Por que devia Madrugá, uma vez mais, definir-lhe o destino, transmitir-lhe presságios?» (Piñon, 2014: 13). Ao deliberar silenciosamente sobre a vida, definiu sua morte, decidindo quando, como e onde morrer, portanto, «Começou a morrer em uma terça-feira», preparando cuidadosamente o seu instante final:

Nesta manhã de fevereiro, Eulália escolheu no armário um vestido novo, de feitiço discreto. [...] O banho foi regrado. [...] Ao fixar-se ao espelho, de cujo reflexo em geral Eulália furtava-se, ocorreu-lhe pensar ser aquele um objeto implacável. Devolvia-lhe naquele instante o rosto de uma velha. Alguém estranho para ela mesma. Com certeza este seu rosto muito viajara, e nem sempre ela o seguiu. (Piñon, 2014: 12)

A cada pausa que a vida lhe concedia, mais Eulália organizava sua morte. Entre os vários suspiros que lhe antecediam o minuto final «Ela despediu-se de forma discreta, como viveu. *Distráida*<sup>7</sup> transitando pelas casas, pelas terras e os anos» (Piñon, 2014: 654). E assim, desnudou-se a beleza de sua personalidade autêntica. Mesmo que cultivasse uma aparente distração, não se vergou aos ditames do patriarcado, mantendo intacta a sua alma libertária. Dessa forma, legitima-se a tese de que seu verdadeiro lugar não era aquele em que estava nem seu espírito coabitava o meio em que vivia. A realização da liberdade pela morte confere-lhe, afinal, luz própria e, com incontornável ironia, põe em contradição o argumento de que existe uma passividade intrínseca à sua personalidade ou a de muitas mulheres de sua época.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beauvoir, Simone de. (2000). *O segundo sexo. Fatos e mitos*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Ceia, Carlos.(sd). *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)* Disponível em: <http://edtl.com.pt>. (Acessado em 3/09/2018).
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. (1995) *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, São Paulo: Editora 34.
- Piñon, Nélide. (2008) *Aprendiz de Homero*. Rio de Janeiro: Record.
- (2014). *A república dos sonhos*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo Leitores.
- Saraiva, Antônio José e Lopes, Óscar. (2005) *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora.
- Schmidt, Rita Terezinha. (1999). «A transgressão da margem e o destino de Celeste». Em *Anais do Seminário Nacional Mulher*, 7, 672-82.
- Tomás, Ana. (2015). «Nélide Piñon. 'A minha grande inocência é ter paixão pela vida'». <http://www.livrosepessoas.com/2015/02/09/nelida-pinon-a-minha-grande-inocencia-e-ter-paixao-pela-vida/>. (Acessado em 3/09/2018).
- Woolf, Virginia. (1985). *Um teto todo seu*. Belo Horizonte: Tordesilhas.

<sup>7</sup> Grifo da autora deste artigo.



# NÉLIDA PIÑÓN ANTE LOS GÉNEROS FRAGMENTARIOS<sup>1</sup>

María Isabel López Martínez

*Universidad de Extremadura*

RESUMEN: En el *Libro de horas* (2013), Nérida Piñón cultiva los géneros fragmentarios, compuestos por materiales heterogéneos (sentencias, pensamientos breves, apuntes, síntesis de historias, descripción de espacios...). El nexo que da unidad estructural al volumen es un sujeto narrativo omnipresente, reflejo de la escritora y característico de la denominada literatura del yo, que en la producción de la autora cobra similar función integradora en libros recopilatorios, como la colección de ensayos integrados en *Aprendiz de Homero*<sup>2</sup>. En las páginas se funden constantemente experiencias vividas y literatura, que originan una dramatización de la realidad y, a la inversa, una personificación de las figuras ficticias. Ambos polos conforman la identidad de la autora en proceso, que se expresa mediante la reflexión metaliteraria. El *Libro de horas* es un espacio para la confesión y también adecuado para acoger las líneas específicas del autorretrato que Nérida Piñón desea que las letras transmitan.

PALABRAS CLAVE: Géneros fragmentarios, Nérida Piñón, Ficción/Realidad, Metaliteratura.

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en las actividades del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Salamanca ELBA (Estudios de Literatura Brasileña Avanzados) que dirige Ascensión Rivas Hernández.

<sup>2</sup> Darío Villanueva (2009) argumenta respecto a la hipotética falta de coherencia de los ensayos reunidos en *Aprendiz de Homero*: «Muy al contrario, la unidad del discurso está plenamente lograda gracias a la fusión de una serie de registros, cada uno de los cuales nos ilumina una faceta fundamental de la personalidad de Nérida Piñón. Se trata, pues, de un libro en el que la autobiografía lo envuelve todo: los juicios literarios de la autora, su poética novelística, la formulación de su propia perspectiva feminista, el reconocimiento de sus deudas intelectuales y de sus vínculos afectivos». Este razonamiento es extrapolable al *Libro de horas*, como también la aportación consistente en la «reivindicación filosófica del cosmopolitismo como la ética de la identidad en un mundo de extraños».

## «NÉLIDA PIÑON DIANTE DE GÊNEROS FRAGMENTADOS»

RESUMO: No *Libro de horas* (2013), Nélida Piñon cultiva os gêneros fragmentados, compostos por materiais heterogêneos (sentenças, breves pensamentos, notas, sínteses de histórias, descrição de espaços...). O nexo que dá unidade estrutural ao volume é um sujeito narrativo onipresente, reflexo da escritora e característico da denominada literatura do eu, que na produção da autora tem similar função integradora em livros de coletâneas, como a coleção de ensaios integrados em *Aprendiz de Homero*. Nas páginas se fundem constantemente experiências vividas e literatura, que originam uma dramatização da realidade e, em sentido inverso, uma personificação das figuras fictícias. Ambos os polos formam a identidade da autora em processo, que se expressa através da reflexão metaliterária. O *Libro de horas* é um espaço para a confissão, adequado para acolher as linhas específicas do autorretrato que Nélida Piñon deseja que as letras transmitam.

PALAVRAS-CHAVE: Gêneros fragmentados, Nélida Piñon, Ficção/Realidade, Metaliteratura.

## «NÉLIDA PIÑON BEFORE THE FRAGMENTARY GENRES»

ABSTRACT: In *Libro de horas* (2013), Nélida Piñon cultivates fragmentary genres, composed of heterogeneous materials (sentences, brief thoughts, notes, synthesis of stories, description of spaces...). The nexus that gives structural unity to the volume is an omnipresent narrative subject, a reflection of the writer and characteristic of the so-called literature of the self. The pages constantly merge lived experiences and literature, which give rise to a dramatization of reality and, conversely, a personification of fictitious figures. Both poles make up the identity of the author in process, which is expressed through metaliterary reflection. The Book of Hours is a space for confession and suitable for receiving the specific lines of the self-portrait that Nélida Piñon wants the words to convey.

PALAVRAS-CHAVE: Fragmented genres, Nélida Piñon, Fiction / Reality, Metaliterature.

1. *LIBRO DE HORAS*: ESPÉCIMEN DE LOS GÉNEROS FRAGMENTARIOS

En la escritura de Nélida Piñon hay lugar para los géneros fragmentarios, especialmente activos en la colección de sucintas crónicas y reflexiones de *El pan de cada día* (1994) y cultivados de forma monográfica en *Libro de horas* (2013), a cuyo análisis se dedica este estudio<sup>3</sup>. El título remite a los breviarios medievales que disponían los textos según la hora litúrgica para que los poseedores meditaran en su vida ordinaria. Tal encabezamiento es un guiño de la autora brasileña acerca de la importancia del tiempo y de la cotidianeidad, que no están reñidos con la reflexión sobre asuntos trascendentes. Además, según manifiesta en un fragmento dedicado al breviario de una peculiarísima

<sup>3</sup> Todas las citas de este libro corresponden a Piñon, Nélida (2013). En adelante, se consigna solo la página.

santa de intrincado nombre – Wilgefortis, patrona de las mujeres barbudas – el título da pie a la ironía pues Nélida Piñón dista de ser una devota al uso y no precisa encomendarse a ella. La ironía subvierte y moderniza la citada modalidad genérica, poco apta para el siglo XXI, que resucita por la inercia literaria, como revivieron las novelas de caballerías parodiadas en el *Quijote*.

El *Libro de horas* agavilla rasgos reiterados en el bagaje histórico de la escritura fragmentaria, entre los que concurren los tres componentes mencionados, (tiempo, cotidianeidad y trascendencia), según se muestra, por ejemplo, en las misceláneas renacentistas y en la escritura de Montaigne. En época más reciente destaca el cultivo de sentencias, pensamientos breves, apuntes... albergados en colecciones del tipo de *Ideología* de Juan Ramón Jiménez, vector que atraviesa asimismo la literatura iberoamericana contemporánea (Barchino, 1999). Misceláneas y recopilaciones de textos breves muestran la tensión en los límites tradicionales de los géneros, porque en su apertura y flexibilidad estructural albergan la mezcla de elementos heteróclitos. Así lo aprecia con acierto Matías Barchino (1999: 88), quien enfatiza que estos compendios no se rigen por un criterio de unidad, porque, concluye, «Todo cabe en unos libros cuya idea esencial es, ni más ni menos, que tratar de romper la línea que separa la vida de la literatura y que tratan de reproducir y condensar la pluralidad y la complejidad de la realidad social, literaria y personal del escritor».

## 2. LA FUSIÓN DE EXISTENCIA Y ARTE: LA DRAMATIZACIÓN DE LA REALIDAD *VERSUS* HUMANIZACIÓN DE PERSONAJES LITERARIOS

Barchino alude a un rasgo pertinente del género: la fusión de existencia y arte. En este sentido, y con la libertad que aporta la disolución de lo canónico y de las ataduras a un criterio férreo de unidad estructural y temática, se abre un resquicio a la denominada literatura del yo. En los retazos de estos volúmenes, que no se conciben con un todo orgánico con un plan compositivo estricto, se cueñan párrafos de autobiografía, páginas que parecen arrancadas de diarios o de memorias y formulaciones propias del libro de viajes, entre otros ingredientes, como también sucede en el *Libro de horas* de Nélida Piñón. A despecho de las modalidades citadas, este carece en el paratexto y en el texto de las fechas exactas que circunscriben las vivencias, porque muchas de las circunstancias, apreciaciones y sentimientos expuestos son recurrentes y afloran por doquier.

No obstante, los períodos temporales se ligan a los enclaves en que la autora ha vivido que, según su estilema, esboza sucintamente, desdeñando describirlos con abigarrados detalles. Repasa las visitas a la tierra gallega de sus ancestros (pp. 102 y ss., pp. 141 y ss.), evoca las estancias en Nueva York y multiplica las referencias a las casas habitadas en Brasil y en ciudades del mundo, que expone en simples notas, como marco de anécdotas y en párrafos reflexivos. La combinación de itinerarios y personajes que se vinculan a los espacios, hilvanados por la primera persona narrativa como elemento de coherencia, conduce al tradicional cronotopo bajtiniano del viaje con definida

función estructural. Nélide Piñon sustituye el típico orden en sarta de los episodios, al estilo del *Lazarillo*, por una agrupación más temática que temporal, acorde con la disgregación característica de la obra y la multiplicidad de temas. Aunque el *Libro de horas* carece de linealidad en favor de la apertura, mantiene cierta tendencia a reunir de manera flexible las células según los asuntos tratados.

En páginas que reproducen facetas biográficas, Nélide Piñon se ve reflejada en el yo narrativo –e incluso lírico en células de índole poética– que unifica la obra y que cobra progresivamente la identidad de un personaje<sup>4</sup>. Carl G. Jung aducía que el escritor presenta dos caras, la de la persona y la del artista (Paraiso, 1994: 33), que en géneros ungidos por la autoficcionalidad no parecen ser haz y envés, sino tender a la conjunción en una sola imagen. En muchos juicios la autora muestra su consciencia de ser escritora y, por lo tanto, de la asunción de la literatura –y de su material básico, la palabra– como ingrediente inexcusable del propio existir. Confiesa: «Soy un ser dramático. Tropiezo fácilmente con la ambigüedad de mi condición y con los límites del lenguaje» (p. 192). Por ello, el limen entre la realidad y la ficción literaria aparece difuminado.

El *Libro de horas* posee una intención testimonial y de ahí la importancia de la creación de ese personaje central cuyo destino es ser recordado según los trazos de su diseño y sumarse a ese gran cauce literario según el concepto de tradición como un *continuum* que, contrariamente a la autora, ha sido puesto en tela de juicio por el pensamiento posmoderno (Rodríguez Ruiz, 1999: 89 y ss.). Rememorando la creación de historias en su infancia, acompañada de su tía, señala Nélide Piñon:

¿Acaso sería yo sin saberlo un personaje? ¿Formaba ya parte de una historia que habría de ser contada en el futuro? ¿Aunque mi verbo fuera entonces de duración breve y nada revelara? Lo que no impedía que las sentencias que tía Celina y yo intercambiábamos nos encantaran. Ya que la narrativa, sí, era nuestro parentesco, la alianza de sangre. (115)

De acuerdo con el presupuesto de ascendencia clásica y romántica de contemplar la literatura como un gran río, o en la línea del lotmaniano corpus cuyos elementos se interrelacionan, la escritora se considera «parte de una historia que ha de ser contada». Por ello, fue personaje y creadora simultáneamente incluso cuando no tenía conciencia de serlo y de aportar sus propias aguas al inmenso cauce. Por otra parte, se advierte la idea mesiánica que ella declara con insistencia. Así, a propósito de *Voces del desierto*, señala Antonio Maura (2010: 119):

[En] esta novela [Nélide Piñon] profundiza en un tema que le preocupa desde libros anteriores – *A força do destino*, *A república dos sonhos*, *A dulce canção*

<sup>4</sup> La preponderancia de este yo ha sido puesta de manifiesto por la crítica. Al analizar *Aprendiz de Homero* Ascensión Rivas Hernández (2010: 39-55), se refiere a un «yo dominante a través del cual se percibe y se filtra la realidad».



*de Caetana* –, y que es el valor de la escritura y la misión del artista, ya que, en la medida de que seamos capaces de despejar esa incógnita, daremos también sentido al ser humano tanto de forma individual como colectiva.

Modulando el tópico del gran teatro del mundo, en *Libro de horas* la escritora es una figura de su volumen pleno de autoficción. Se ha repetido que el narrador es el principal personaje del relato, pero en este caso la homodiégesis sobre base biográfica lo eleva a protagonista, pues cuenta con la fuerza arrolladora y la preponderancia que adopta el yo, poderoso focalizador en la narrativa de Nérida Piñón. También, cual peculiar actriz, ella asume papeles en las creaciones ajenas. Al hilo de experiencias cotidianas, evoca las óperas de Wagner presenciadas en Alemania y constata:

Mientras como [una salchicha de *Frankfurt*], simulo ser uno de los personajes que el maestro engendró, criaturas todas de sustrato mítico. En Bayreuth, la propia ficción, que es mi hogar, me insta a agotar la psique de cualquiera de ellos, a vestir su piel. Resulta difícil elegir quién deseo ser. A fin de cuentas, la lista es larga. Desde dioses que se transforman en el ejercicio del poder, hasta Sigfrido, cuyo carácter y lentitud mental me irritan.

Observo a los transeúntes. Me inclino a ser Parsifal y Tannhäuser. O Isolda, cuya historia ofrece subsidios para cimentar el amor occidental. (13)

Es moneda común que los escritores declaren que su patria es la palabra. Nérida Piñón especifica que la ficción es su hogar, porque la considera sinécdoque de la literatura *sensu lato*. Tal es el afán camaleónico y la consciencia del yo en proceso que, de entre todos los seres de papel, selecciona precisamente a «dioses que se transforman». No le basta asumir los respectivos entramados mentales y, por ello, se introduce en el físico de los personajes, dispuesta a «asumir su piel». El verbo *simular* conduce a los territorios ficticios. Dada la ósmosis entre la realidad y la ficción, cuando la autora experimenta con lo puramente vivido precisa pintarlo de fingimiento para que la actividad cotidiana sea más llevadera. Así acaece cuando trata acerca de su propensión viajera en un párrafo en que destacan los verbos *fingir* y *actuar* y la huella de la imagen bíblica de la palabra equiparada a la comida, que ahora se extiende a la cultura en general:

Viajo más de lo que debo. Me desplazo por el mundo seis meses al año. Ando por tierras distantes, lejos de Brasil. Y actúo como si no fuera turista. Finjo ser quien come el plato de la casa, mientras me alimento de la cultura que la civilización fabricó para mi provecho. (215)

En otro fragmento, ella se transfigura en «la sonámbula de la ópera de Bellini» (p. 29) y, entonces, fascinada por «asumir un papel doble» merced al poder de la literatura, desliza la siguiente confidencia: «Transfiero a la escritora lo que la pobre sonámbula recaudó en sus deambulares» (p. 29). En esencia, la apropiación de figuras ficcionales, explícitamente o por simulación, proporciona un engrandecimiento del propio yo, a veces hasta límites extremos que provocan

un vértigo ante las sucesivas metamorfosis. Confiesa: «Me adueño de las máscaras aún disponibles que me multiplicarían por mil» (69).

Recurrir a las máscaras presenta puntos en común, aunque también diferencias, con el monólogo dramático, prolífico en la lírica posromántica inglesa (Tennyson y Browning) y en una parcela de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX (de Cernuda a los Novísimos). Merced a tal procedimiento el sujeto lírico se encarna en seres literarios e incluso históricos y, con una vuelta de tuerca, el escritor consigue objetivar las emociones y permitir que aflore la potencialidad de significados (Pérez Parejo, 2007). En todo caso, los poetas consignados y Nérida Piñon dejan constancia de ardides de ocultamiento cuyo fin es encontrar vías de comprensión y de salida a las propias visiones de mundo, que se enriquece con lo aportado por la cultura a través de las sugerencias que manan de los distintos personajes.

Desplegando marcos ficcionales, la autora puede asimilarse en tal grado a las incipientes figuras de sus novelas que adopta en la vida real las actitudes de las mismas. Siguiendo el bucle, expresará tal aventura a través de la palabra, con un yo de papel, aunque correlato de la autora. Cuando sugiere el proceso de composición de una novela durante una estancia en Nueva York, atestigua:

Después del almuerzo, vuelvo a Central Park. En un movimiento lúdico, me escondo tras un arbusto como si fuera una fugitiva. Un personaje fuera de mí, sin nombre y perplejo, confundido por las artimañas de la vida. (26)

La experimentación con los mundos ficcionales le induce a salir fuera de sí, a desdoblarse y observar desde otra perspectiva –función clave de la literatura que Nérida Piñon advierte y constata con frecuencia–, aunque ello cause estupefacción. En este ejemplo, es digno de señalarse que el personaje resultante cuando la autora abandona la mera realidad carece de nombre, pues a la Nérida persona-yo narrativo se le suman las identidades ficcionales.

A pesar del anhelo de valorar lo cotidiano, raíz de la vida de donde se alza la reflexión, a veces la autora teme que el halo intelectual marchite la «frescura». Tras la máxima «No estamos preparados para la vida y somos imperfectos para la ficción», aboga por evitar «ser concluyente respecto a lo cotidiano» y por ahuyentar «cualquier pretensión filosófica que dificulte el trato con las cosas simples» (p. 17). No siempre alcanza con éxito este reto, porque a veces se produce un desajuste entre asunto y tratamiento y la consiguiente ruptura del decoro ciceroniano. Entonces el lector no logra aprehender la relación armónica entre el motivo baladí y el tratamiento ampuloso. En los párrafos comentados el espacio literario posee un referente real, el parque neoyorquino del que se esboza un recoveco. Es un sitio cotidiano y el acto de que ella se esconda tras los arbustos carece de trascendencia, pero la autora pretende que ilumine la meditación sobre cuestiones más intrincadas, como las de índole metaliteraria y en último extremo existencial. Lo pequeño es el trampolín que lanza a lo esencial, según se aprecia, por ejemplo, cuando un proustiano perrito caliente le lleva a profundizar «en las vidas que viví otrora en Nueva York», en ese *temps perdu*.

En *traiectio rhetorica*, si ella es un personaje, la citada ciudad se describe con derivaciones metafóricas del *theatrum mundi*, un «espacio escénico que me agota, pues no sé qué papel desempeñar. Como instalarme en Broadway, estar entre bastidores, lista para salir al escenario» (185). En otro fragmento se desarrolla la imagen y, por isomorfismo, los escaparates son «un teatro sin habla, que prescinde del verbo como justificación estética» (195). Se cuela una leve alusión a la sociedad de consumo, a personajes que ya no son los actores sino los maniquíes distantes, encerrados, insensibles y mudos, aunque bien vestidos e iluminados. También Juan Ramón Jiménez en el *Diario de un poeta reciencasado* y Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York* habían mostrado que el desplazamiento desde el lugar de origen hacia la tumultuosa urbe norteamericana provoca desorientación y, hasta cierto punto, un conflicto de alteridad, tildada de «fascinante» por Nélide Piñón (*apud* Salinas, 2012: 7). A gran escala y con condicionamientos distintos, tal conflicto ha sido estudiado respecto a la literatura del exilio y a ficciones que abordan la inmigración. El libro de Nélide Piñón titulado *La república de los sueños*, además de vincular exilio y alteridad, insiste en que en tales circunstancias la persona se siente descolocada pues, como aseguraban los existencialistas pero sin amargura explícita, ha sido arrojada a vivir en un mundo cuyas reglas ignora.

En una entrevista, al tratar acerca de la manera en que diseña a los personajes literarios, la autora carioca resalta su irrefrenable impulso de identificación con ellos, con una voluntad comparable –añadimos– a la de los actores del Método Stanislavski. El perfeccionamiento en el diseño del personaje se logra con el arduo trabajo y el sometimiento incluso a análogas condiciones, que en Nélide Piñón solo atienden a intentar ponerse mentalmente en la posición del otro y adoptar sus actitudes y sentimientos. Aduce: «Con el oficio he logrado internalizar la creación convirtiéndome en mis personajes» (*apud* Salinas, 2012: 3). También a propósito de *La república de los sueños*, indica: «Yo cuando escribo y creo esos personajes debo imaginar y sentir cada una de las cosas que sienten. De la forma en que Breta cuenta su historia, yo cuento mi historia. Yo tengo que ser todos mis personajes». La última frase es paradigmática respecto a la presencia de un yo controlador que todo lo supervisa, ente propio del concepto de narrador de Nélide Piñón. Añade una frase que interesa especialmente: «Todo esto [...] se puede ver en mi último libro, [...], el *Libro de las horas*» (*apud* Salinas, 2012: 5).

En definitiva, Nélide Piñón provoca continuamente una «dramatización de la realidad» (35) que afecta a ella misma, a otras personas y al entorno. Cuando recuerda a un amigo muerto, aduce: «No pude atar los pedazos de su biografía con las manos, como un haz de leña. A cierta altura, atraída por su misterio, pensé en hacerlo personaje. Desistí, temí abusar de su confianza» (65). Una metáfora expresa el acto de pasar al papel la vida del amigo: la selección de los retazos biográficos que componen el hipotético relato equivale a agavillar leña, con un giro en el que subyace la imagen tradicional del hombre-árbol<sup>5</sup>. La con-

<sup>5</sup> Recuérdese el poema de Antonio Machado «A un olmo seco» (*Campos de Castilla*) y el final de la parte II del poema «El herido» de Miguel Hernández (*El hombre acecha*): «Porque soy como el árbol talado, que retoño: porque aun tengo la vida».

versión del amigo en personaje, en este caso el tratamiento literario de un ser histórico, supone un homenaje a este, pues permite fundir la vida y la ficción y proyectar a un individuo hacia la universalidad. No obstante, ello requiere que el escritor se interne en el otro, algo que Nélide tacha de «abuso de confianza», pues se viola el territorio íntimo.

Dentro de los bucles de la escritura, una foto también permite que la imagen perdure, como la literatura (*verba volant scripta manent*), y además induce a la mirada objetiva hacia el propio ser, que suscita una reflexión sobre la identidad, según la autora siempre en progreso. En las primeras frases del *Libro de horas* se esboza un autorretrato de la autora ya madura y reticente a ser recordada según la imagen fotográfica de la juventud, con el ser incompleto. Con asomos de peculiar éfrasis, confiesa:

No soy fuerte ni poderosa. Tampoco estoy en la flor de los veinte años. No hace falta enaltecer el retrato mío que mi madre Carmen colgó en su cuarto antes de morir, con la intención de eternizar la juventud de la hija en su retina. Acaso pretendiendo que los años vividos no le robaban la memoria que aun guardaba de mí.

Pero, sea quien sea hoy, no pude combatir las arrugas, el declive, para cumplir su deseo. Llevo en el rostro la historia curtida y que me ayuda a envejecer. No viví sin resultados, mi vida no fue inhóspita. (11)

Plasmar este sencillo hecho con palabras permite la intersección de varios tiempos: el que representa la foto de juventud, aquel en el que la madre la contempla y los momentos de meditación sobre el *tempus* fugit, sin excusar –en un nivel distinto–, el de la lectura del múltiple e indeterminado receptor de la obra literaria. En su particular elogio *de senectute*, Nélide Piñon se muestra madura pero, como viva, aun incompleta y plena del misterio que espolea el autoconocimiento («sea quien sea hoy»). En paralelo a la función terapéutica de la literatura, las vivencias que conforman «la historia curtida» también prestan auxilio. Si en otros fragmentos la narradora declaraba que la ficción era su hogar, ahora sustituye el primer polo por la vida, en el continuo vaivén entre lo ficticio y la experiencia que se halla en el origen de su identidad personal.

La literatura es el vehículo que traslada a tiempos, espacios y circunstancias del pasado. Para expresarlo surge una nueva extensión de la imagen del gran teatro del mundo, que es además un refuerzo metafórico del denominado «pacto narrativo» e insiste en el poder de la analogía, de la identificación del ser real con el mundo imaginario. Confiesa: «Verme cruzar la puerta del escenario de cartón y, por milagro del arte, sumergirme en algún siglo pretérito con el cual me identifique gracias a las lecturas» (134).

### 3. METALITERATURA Y CONSTRUCCIÓN DEL YO REFERENCIAL

Fruto de esta continua disolución de fronteras y reflejo del alcance de la escritura en la construcción del yo es la afloración de la metaliteratura en el *Libro*

*de horas* que, junto a la preeminencia del sujeto, conforma otro de los hilos que, aunque flexible, aportan unidad a lo fragmentario y alejan del caos. Los asuntos metaliterarios entreveran las páginas del *Libro de horas* y la autora los enumera como puntos de interés: «La visión del arte, los dictámenes estéticos, los deberes morales, la precaria ciudadanía, el enigma de la creación, la metafísica del lenguaje, y sabe Dios qué más» (54). Abundan los testimonios sobre la preocupación por la denominada *biblioteca de autor* en tanto que las lecturas sustentan su educación literaria y el *ars*. Sobresalen las letras europeas, especialmente la Biblia (75, 106, 129), los clásicos de la antigüedad (Eurípides 40 y ss., 99; Sófocles 221, 52, 94, 134; Heródoto 91; Virgilio 64) y de la edad medieval y moderna (Dante 64, 142; Cervantes 45; Shakespeare 73, 117, 152; Camoões 92), la literatura decimonónica (Tolstoi 46; Flaubert, 46; Dumas 106; Baudelaire 133; Rimbaud 133) y la contemporánea (Camus 97). Destaca asimismo la producción americana, sobre todo la brasileña, con Machado de Assis (109, 110, 151, 155 y ss., 264) como cabeza de serie, además de figuras de la talla de Clarice Lispector (71, 89-91)<sup>6</sup>. Ello responde a la ambivalencia cultural –no mestizaje, porque excluye referencias a la raza– como identidad, de la que Nélide Piñón se enorgullece y aclara:

¿No era, pues, cierto que Europa me había ayudado a nacer, me había hablado de los griegos, del Mediterráneo, del Oriente Medio, de los dioses, del monoteísmo? ¿No era Europa la que me había encaminado a Homero, a Cervantes, a Dante, a Shakespeare? ¿Y me había ayudado a amar a Velázquez, a Vermeer, y gracias a la cual sentía en mi escritorio, todavía en Botafogo, haciendo los deberes escolares, oía en la radio a Mozart, Beethoven, Wagner, Verdi? ¿Un caleidoscopio que aún hoy propicia mi tránsito por las artes? (104)<sup>7</sup>

Con hipérbole de contenido mesiánico, Nélide Piñón afirma que la vocación por escribir supera y antecede incluso al acto de leer («Segura de que el lector que hay en mí escribe antes incluso de leer», 23) y que descubrió el poder de las palabras adobadas de imaginación ya en su infancia, de la mano de su tía Celina (115). Los libros mitigan la soledad («Invito a los autores amados a hacerme compañía», 44) y proporcionan consuelo (62). Aunque son «señores de la mentira» –entendida en sentido de ficción– permiten el conocimiento del

<sup>6</sup> Nélide Piñón ha contado que la fascinación por Machado de Assis surgió muy joven, cuando su padre le regaló un libro de este escritor (*apud* Salinas, 2012: 2-3). Para las vinculaciones con Clarice Lispector, vid: Maura, 2010; Crespo y Gómez Bedate, 1968. Refiere su gusto por Tolstoi, Cervantes, Shakespeare y afirma: «Leer a los grandes da una alta visión de la literatura». Sin abandonar los predios metaliterarios, surgen reflexiones sobre el lector de sus obras y la sensibilidad de la escritora ante las críticas (p. 56), frente a la que dice responder «como Ulises, que se ata al mástil del barco y se aplica cera a los oídos, para pasar al margen de la comunidad literaria» (p. 56). También se adivina el *lector implícito*, la voluntad primera de dirigirse a un lector brasileño que no resta alas al universal.

<sup>7</sup> Son continuas las referencias a la mezcla entre los clásicos y lo cotidiano, que constituye otra forma de mestizaje, en este caso de índole cultural: «Me acusan de citar a los griegos clásicos con excesiva frecuencia. Me cautivan y no sé cómo evitar a un pueblo que constituye la matriz de mi vida cotidiana, de cuyo discurso dependo para seguir inventando» (p. 223).

mundo y le brindan «la llave para visitar mis propias entrañas» (45). En sintonía con la idea de Hegel retomada por Gadamer en *Estética y hermenéutica*, Nélica Piñón cree que la finalidad de la literatura y de las artes es comprender el mundo y autocompnderse<sup>8</sup>. A veces la tarea es ardua y suscita dudas: «Trato de desvelar quién soy yo, o los demás, sin éxito. Me pregunto entonces ¿por qué escribo? ¿Acaso porque no renuncio al misterio no me quiero traducida? ¿Ni me quiero íntima de mí misma?» (127).

En consonancia con la identidad cambiante de la autora provocada por nuevas experiencias, también va perfilando con los años un concepto de literatura no estático. Respecto a la génesis artística, pasa de la idea extendida y tantas veces superficial de la necesidad de la vivencia para conseguir calidad literaria a la confianza en la *techné*, en los recursos de escritura que, sin embargo, tampoco agotan el misterio creativo:

Creía que el relato nacía de la experiencia del narrador. Y que solo tendría autoridad narrativa si había experimentado en carne propia hazañas y peripecias. Con los años, el aprendizaje verbal, las imposiciones estéticas, la lectura de los maestros me dictaron las variantes literarias, la complejidad de la creación. Solo que, a pesar de mi provisión de lecturas, sigo fiel a las aventuras, a los meandros de la lengua, a la geografía ficcional. (27)<sup>9</sup>

#### 4. LA POSTMODERNIDAD DE LO FRAGMENTARIO

Los casos antes expuestos constituyen algunos ejemplos de la metaliteratura omnipresente en el *Libro de horas*, volumen que asimismo guarda algunas ideas de Nélica Piñón sobre lo fragmentario, teniendo en cuenta su praxis, que podemos relacionar con las tendencias actuales, como negación o ratificación de las mismas. Para Nélica Piñón, la literatura es un *continuum*, concepto distinto al vigente en las corrientes posmodernas, pero apreciable en la teoría de pensadores del tipo de George Steiner y de poetas como María Victoria Atencia, por citar personas relevantes en los predios de la teoría y de la creación respectivamente. Las corrientes posmodernas rechazan percibir el hecho artístico y literario con una apariencia cósmica y ordenada, cuando en realidad el proceso, como el del saber, está marcado por la «catástrofe» (Rodríguez Ruiz, 1999: 88). Sin embargo, sí está en la línea de la posmodernidad al abordar lo fragmentario en la práctica y proponer, en el caso del *Libro de horas*, un volumen semejante a un mosaico con las teselas todavía sin fijar o a un puzle.

<sup>8</sup> Gadamer (2018) acoge además la idea de Hegel de arte como forma de autoconocimiento, que vierte en la frase: «Lo que constituye el lenguaje del arte es precisamente que le habla a la propia autocomprensión de cada uno, y lo hace en cuanto presente cada vez y por su propia actualidad».

<sup>9</sup> Este texto se repite con leves variantes en la p. 168, prueba del carácter del libro como compendio de anotaciones que a veces suponen variaciones sobre el mismo tema.

Otra apreciación interesante tiene que ver con la sociología del libro. Señalaba Barchino (1999: 89) respecto a las actuales misceláneas:

No debemos olvidar que la mayoría de estos libros logran ser publicados debido a la fama que sus autores han adquirido por prácticas literarias más usuales como la novela, la poesía y el ensayo, ni tampoco que este tipo de textos suelen todavía aparecer o citarse de forma lateral en los manuales o bibliografías, como si fueran obras menores, marginales o de segunda categoría. [...] Las nuevas misceláneas son colecciones donde tenemos la sensación de observar al escritor en estado puro, en pleno esfuerzo literario, que pone boca arriba las cartas de sus influencias y lecturas, sus preocupaciones vitales y artísticas y su propia vida. [...] En cierto sentido estos libros en conjunto -y así lo confirman algunos autores- pueden ser leídos como formas sustitutivas de los proyectos autobiográficos tradicionales cuyo potencial referencial también ha entrado en crisis.

En efecto, aunque Nélica Piñón cultiva la miscelánea, reafirma la supremacía de la novela por su capacidad de ser el consabido espejo que se pasea a lo largo del camino. Afirma: «El género novelesco, no obstante, me gobierna, es superior a cualquier otro. La sociedad de los hombres se concentra en sus páginas. Las desgracias y los enigmas» (25). Al reflexionar sobre el proceso de composición de la novela, precisa la génesis a través de lo fragmentario. No relaciona la finalidad de la novela con el anhelo de perdurar propio de la obra literaria plena, sino con el deseo de recoger lo aparentemente intrascendente y cotidiano que, sin embargo, es la clave de la identidad, tal y como anunciaba respecto a las células de los compendios que estudiamos. Aduce:

Hago anotaciones. Obro en obediencia a una gratuidad. Nada registro para perdurar. El personaje nace en general de las pequeñas banalidades. Como narradora, pienso en el arte, pero a veces actúo como una sonámbula que mira lo que no sabe ni recuerda. (126)

Sugiere el concepto de creación ligado al misterio, de antigua ascendencia y vigente en el Romanticismo, que fue retomado, de manos del psicoanálisis, por la estética surrealista. Reaparece el talante mesiánico de la escritora que, como tantas otras marcas de su pensamiento literario, encuentra vía de expresión en estas células en apariencia simples de libros hipotéticamente menores.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barchino, Matías. (1999). «La nueva miscelánea en el límite de los géneros literarios. Formas mixtas y autobiográficas en la literatura hispanoamericana del siglo XX». En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28: 87-102.
- Crespo, Ángel y Gómez Bedate, Pilar. (1968). «Nélica Piñón, de *Guía mapa* a *Tempo das frutas*». En *Revista de Cultura Brasileña*, 24, marzo.
- Gadamer, Hans Georg. (2018). «Estética y hermenéutica». En *Estética y hermenéutica*, cap. 1. Madrid: Tecnos.

- Maura, Antonio. (2010). «Escuela de mujeres. Nélida Piñón y las escritoras de la estirpe de Clarice Lispector». En Ascensión Rivas Hernández (coord.), *El oficio de escribir: entre Machado de Assis y Nélida Piñón*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 109-124.
- Pérez Parejo, Ramón. (2007). «El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo». En *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 36. URL <https://webs.uclm.es/info/especulo/numero36/monodram.html>. (Consultado el 3/09/2019).
- Piñón, Nélida. (2013). *Libro de boras*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas Hernández, Ascensión. (2010). «Aproximación crítica a *Aprendiz de Homero* de Nélida Piñón», en Ascensión Rivas Hernández (coord.), *El oficio de escribir: entre Machado de Assis y Nélida Piñón*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 39-55.
- Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro. (1999). *Hipertexto y literatura. Una batalla por el signo en tiempos modernos*. Santa Fe de Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Salinas, Gonzalo. (2012). «Entrevista a la escritora brasilera Nélida Piñón». En *Suburbano.net*, 2012. <https://suburbano.net/entrevista-a-la-escritora-brasilera-nelida-pinon/> (Consultado el 3-09-2018).
- Villanueva, Darío. (2009). «*Aprendiz de Homero*». En *El Cultural*, 23 de enero.



# HISTORIAS QUE NO CESAN DE NARRAR. INTERTEXTUALIDAD EN *A CAMISA DO MARIDO*<sup>1</sup>

Ascensión Rivas Hernández  
*Universidad de Salamanca*

*No dudes de las historias que no cesan de narrar.  
Son las mejores.*

Nélida Piñon,  
«Dulcinea» (*La camisa del marido*)

RESUMEN: La obra de Nélida Piñon se caracteriza por entablar diálogos con otras obras, tanto de la literatura brasileña como de otras literaturas. Es lo que se conoce como *intertextualidad*. En este artículo se analizan tres cuentos de la autora pertenecientes a *A camisa do marido* («A quimera da mãe», «Dulcinea» y «A camisa do marido»), y se interpretan teniendo en cuenta sus relaciones con algunos clásicos de la literatura universal: *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco, el *Quijote* de Miguel de Cervantes y la *Biblia*, respectivamente.

PALABRAS CLAVE: Nélida Piñon, Intertextualidad, Literatura, *A camisa do marido*.

«HISTÓRIAS QUE NÃO PARAM DE NARRAR.  
INTERTEXTUALIDADE EM *A CAMISA DO MARIDO*».

RESUMO: A obra de Nélida Piñon estabelece diálogos com outras obras tanto da literatura brasileira como de outras literaturas. Isto é conhecido como *intertextualidade*. No artigo são analisados três contos da autora, que formam

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en las actividades del GIR «ELBA» (Estudios de Literatura Brasileña Avanzados) que dirijo en la Universidad de Salamanca).

parte da coletânea *A camisa do marido* («A quimera da mãe», «Dulcineia» e «A camisa do marido»), considerados a partir de suas relações com obras da literatura universal: *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, *Don Quixote*, de Miguel de Cervantes, y e a *Bíblia*, respectivamente.

PALAVRAS-CHAVE: Nélide Piñon, Intertextualidade, Literatura, *A camisa do marido*.

«STORIES THAT NEVER CEASE TO NARRATE.  
INTERTEXTUALITY IN *A CAMISA DO MARIDO*»

ABSTRACT: Nélide Piñon's work is characterised by opening dialogues with other works, no matter whether they belong to Brazilian literature or not. This is known as *intertextuality*. This paper analyses three of Piñon's tales, compiled in *A camisa do marido* («A quimera da mãe», «Dulcineia» and «A camisa do marido»), and interprets them in connection with three classical works of universal literature: Camilo Castelo Branco's *Amor de perdição*, Miguel de Cervantes' *Don Quixote* and the Bible.

KEYWORDS: Nélide Piñon, Intertextuality, Literature, *A camisa do marido*.

NÉLIDA PIÑON es una escritora consciente de la tradición. Conocedora profunda de las historias recogidas en los textos y en el arte, su trabajo se nutre de la cultura y de la literatura que la han precedido. Ella sabe, porque lo ha dicho y he tenido el placer inmenso de publicarlo (Rivas Hernández, 2010: 74-75), que el ser humano es hoy el mismo que hace siglos, al menos por lo que respecta a sus sentimientos y su forma de afrontar sus relaciones con los demás. Y sabe también que desde que existe la escritura se han recogido esos universales. Nélide conoce la alta literatura, independientemente del tiempo en que fue creada y el ámbito del que forma parte, sus argumentos y sus criaturas, y conoce también las reglas que la sustentan como se refleja en sus numerosos trabajos de corte teórico. De hecho, sus personajes rezuman ese conocimiento, que también se hace evidente cuando reflexiona sobre los seres de ficción (Rivas Hernández, 2010: 77-78):

Al observar el personaje constato que es prisionero del lenguaje, que denuncia su existencia. El lenguaje que al situarlo en el mundo de la ficción novelesca lo transforma en plural, enigmático, dúctil, plástico, dueño de una intensa carga dramática. Alguien que, surgido de la imaginación, desde el mismo momento de su concepción, es mítico y arquetípico -a fin de cuentas nosotros somos lo que él fue en el pasado-. Un ser que al ser presentado como la síntesis perfecta de la miseria humana, nos deja ver que su vida y las nuestras, ayudados por la magia del arte, se igualan y que la mentira literaria de cada época no nos separa. Al contrario, favorece que la rebeldía de Antígona, la trama de amor de Macbeth, el ridículo sublime del Quijote, actúen insidiosamente en la psique contemporánea. Para que cuando describamos el amanecer, el crepúsculo, las jornadas amorosas sepamos que el drama humano es perdurable, y que el arte no es más que un sentido intenso de aclarar nuestra presencia en el mundo.

El fragmento citado recoge algunas reflexiones interesantes. La primera es que los personajes están hechos de lenguaje, lo que los sitúa directamente en el ámbito de la ficción como señala Martínez Bonati cuando se refiere al fenómeno literario en su conjunto. Para él, el lector no recibe frases del autor sino «pseudofrases» o frases auténticas imaginarias, lo que equivale a decir que «el autor no se comunica con nosotros *por medio* del lenguaje, sino que *nos comunica lenguaje*» (1983: 129, cursivas en el original). Al mismo tiempo, el lenguaje consigue que los individuos ficcionales adquieran una serie de características muy importantes en su configuración: hace de ellos seres *enigmáticos* porque el lector solo conoce lo que se expone en la obra; también *dúctiles* y *plásticos* porque se van transformando a medida que el escritor los define. No se trata, por lo tanto, de seres de naturaleza monolítica sino que van encontrando su razón de ser a medida que el escritor los va narrando, lo que significa que evolucionan y que pueden escapar a los designios iniciales del creador. El personaje es, además, dueño de *una intensa carga dramática*, algo muy presente en la obra de Piñon, que prefiere dar cuerpo a tipos de vida compleja y de sentimientos fuertes. Además, la autora califica al personaje de *plural*, característica que, en cierto modo, recoge las anteriores. Se trataría, en definitiva, de una criatura ficcional que tiene varias aristas, que puede ser analizada desde diferentes puntos de vista, lo que además garantiza su riqueza y complejidad. El personaje así concebido es, como dice Piñon, *mítico y arquetípico*, en cierto sentido un modelo que muestra alguna faceta destacable (*–a fin de cuentas nosotros somos lo que él fue en el pasado–*). Incluso representa la condición humana y se erige en epítome del hombre, alguna de cuyas particularidades representa en estado puro. En el texto, Piñon se refiere a la miseria humana, pero puede extrapolarse a cualquier otro universal, bueno o malo. Y además da en el blanco de uno de los fenómenos más interesantes de la lectura, como ya señaló la Estética de la Recepción. Me refiero a la *identificación*, estudiada por Karl Maurer que, recogida del ámbito de la psicología, se considera «una necesidad básica» sin la que el interés del lector «va decayendo» (1987: 269). Si el personaje literario es capaz de reflejar nuestra alma y nuestros sentimientos, será fácil que el lector se identifique con él. Al mismo tiempo, el personaje así concebido no pierde actualidad porque al mostrar la naturaleza humana, será presente para cada receptor sea cual sea el tiempo en el que se aproxime a la obra. Por eso entendemos como contemporáneos nuestros el drama de Antígona, el amor de Macbeth o la locura de don Quijote. Y por eso para Nérida Piñon la literatura es una forma de representar el drama humano, que es el mismo desde que el mundo es mundo y desde que hubo un primer hombre que decidió ponerlo por escrito. La lectura de las historias de Homero o de Sófocles nos permite comprobar que nuestra vulnerabilidad es la misma que la de los hombres y mujeres de hace más de veinticinco siglos, de la misma forma que sentimos idéntica cercanía cuando nos aproximamos a Shakespeare o a Cervantes, lo que contribuye a quitar dramatismo a nuestra forma de estar en el mundo.

Sirvan estas reflexiones como puerta de entrada al último libro ficcional publicado en España por Nérida Piñon, un conjunto de relatos recogidos bajo

el título original de *A camisa do marido*. La obra se caracteriza por su marcada intertextualidad, es decir, por establecer diálogos con obras de otros autores y de otros tiempos. En este trabajo analizaré tres de esos cuentos («A quimera da mãe», «Dulcineia» y «A camisa do marido») desde el diálogo que establecen con algunos clásicos de la literatura: *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco, el *Quijote* de Miguel de Cervantes y la *Biblia*, respectivamente.

Otra peculiaridad de la colección en su conjunto es la presencia dominante de tramas sobre las relaciones familiares (entre esposos, padres e hijos, hermanos o amantes), un tema que da cabida al conflicto y a los afectos y que proporciona a la escritora un interesante cañamazo sobre el que construye sus argumentos. Como ya afirmaba Aristóteles en la *Poética* las mejores historias de la tragedia sucedían entre familiares, aliados y consanguíneos porque así tenían mayor fuerza dramática y con ellas se conseguía mejor la catarsis del espectador. No es lo mismo que quien asesina a dos niños sea un delincuente común en su huida de la policía o que esos hechos terribles los protagonice su madre, obnubilada ante los celos y el odio hacia su esposo, como sucede en el mito de Medea. La misma historia de Edipo, que mata a su padre y que se casa con su madre, contiene una fuerza dramática de dimensiones incommensurables precisamente porque los hechos trágicos tienen lugar en el ámbito de la familia. Conocedora del mundo clásico y del poder sobrecogedor que tienen los conflictos entre familiares, Piñon utiliza ese tipo de argumento en *A camisa do marido* con la intención de atraer más fácilmente el interés de sus lectores.

En «A quimera da mãe» la autora trata el tema del matrimonio fracasado. El cuento tiene estructura circular porque empieza y termina con la idea del viaje, aunque de forma muy diferente en ambos casos. Al principio, el narrador homodiegético alude a lo que significa viajar y se refiere al interés aventurero de su madre; y al preguntarse por el lugar preferido de ella, apunta a un espacio no definido de la vieja Europa. En la parte final del relato, madre e hijo hacen un viaje muy especial al beber juntos una botella de vino de Oporto porque la ciudad lusa es, como finalmente se revela en el cuento, ese lugar imaginado por ella, la ciudad que enciende sus pasiones ocultas, un espacio que cree extraordinario a orillas del Duero y del océano que la une y la separa de Brasil:

Eu a examinava. Era um ávido investigador de gestos, apto a lhe descobrir os segredos. Até surpreender, certa tarde, em um papel de pão, escrito em letra miúda, como que nascida de um desabafo, a palavra Porto. (134)<sup>2</sup>

La madre del narrador, de nombre Manuelinha, era una mujer insatisfecha en el amor que vivía de las quimeras sentimentales leídas en los libros. Sí, Manuelinha era una Emma Bovary brasileña que buscaba reparar su vacío conyugal con la lectura.

<sup>2</sup> Las citas de todos los relatos están tomadas de la edición brasileña que figura en las «Referencias bibliográficas».

En el centro de la historia gravita un personaje desconocido que apenas aparece en el texto, una figura elusiva –el padre– al que el narrador nunca conoció. ¿Se trataba de un gran amor que tuvo que desaparecer por causa de los convencionalismos sociales? ¿Era un portugués de la ciudad lusa que apenas recaló en Brasil para engendrar el hijo se vio obligado a regresar a su país? Nada sabe el narrador y, por lo tanto, nada puede transmitir al lector. Solo más tarde, cuando ha sembrado la curiosidad en él, la maestría de Nélide Piñon desgrana algunos datos sobre esa persona: se llamaba António Frutuoso y, lejos de censurar el gusto de su mujer por las narraciones sobre amores prohibidos, las celebraba efusivamente.

Lo único que conoce el que refiere el relato, porque lo constata a diario, es el placer que siente su madre ante las historias de amor no convencionales, su llamativa obstinación por la traición conyugal, una obsesión que escapaba a la razón y que sorprendía al hijo hasta el punto de hacerle escribir:

Acaso aquela rendição moral diante da paixão, ainda que puramente literaria, fazia parte de sua opção de vida? (136)

Cierto día, Antonio Frutuoso desaparece del hogar familiar por razones que el narrador desconoce, aunque seguramente fueron ingratas si atendemos a los indicios que desliza el autor implícito y a los detalles que de la ausencia del padre se ofrecen en el texto. La madre se viste de riguroso luto para que los vecinos crean que el marido ha fallecido, aunque lo que probablemente pudo haber sucedido es que se embarcara en el *Serpa Pinto*, «aquele barco apinhado de portugueses, antes de desaparecer na linha do horizonte, tragado pela bruma e pelas correntes alísias» (p. 137). Además, no podemos olvidar la obcecación de la madre por la deslealtad matrimonial que el narrador se ha encargado de subrayar convenientemente.

El libro con el que dialoga este relato es *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco, pero también lo hace con *Madame Bovary* y con todos aquellos protagonizados por heroínas que viven amores imposibles castigados por el entorno social como sucede, entre otras, en *Ana Karenina* de Tolstoi, *La Regenta* de Clarín, *El primo Basilio* y *El crimen del padre Amaro* de Eça de Queiroz, novelas decimonónicas que forman parte del imaginario colectivo y que Piñon, sin duda, tiene presentes.

En la novela de Castelo Branco, tal vez la que mejor representa el romanticismo portugués según manifestó Unamuno en *Por tierras de Portugal y de España*, el sentimiento lo domina todo y supera a la razón. Cuenta los amores prohibidos entre Simão Botello y Tereza de Alburquerque, dos vecinos que se enamoran y que tienen que verse a escondidas, dada la enemistad manifiesta entre sus familias. El texto tiene carácter autobiográfico y en él Castelo Branco cuenta sus amores con Ana Augusta Vieira Plácido, una muchacha de fuerte personalidad a la que su padre obligó a casarse a los diecinueve años con el comerciante Manuel Pinheiro Alves, de cuarenta y tres. Con el tiempo, Ana Augusta y Camilo inician una relación adúltera que incluso los conduce a presidio,

aunque más tarde consiguen casarse y formar una familia. Piñon alude a ello en el relato desde la imaginación de la madre del narrador. Manuelinha se figura cómo Ana Pácido descubre a Camilo, cómo se fija en él; también cómo descubre, entre los libros ilustrados, a los dos amantes en el edificio de la Cadeira da Relação de Oporto, el lugar en el que se situaba el tribunal que iba a juzgarlos.

El final del cuento es simple, sorprendente en esa simpleza. Como ya he señalado, el hijo y la madre, cómplices de la situación, descorchan una botella añeja de vino de Oporto que habían conservado durante mucho tiempo y beben como si dentro de ella se encontrara la felicidad que les había sido esquiva durante toda la vida. Porque en el caldo portugués se encuentra no solo la razón de la embriaguez que poco a poco les domina, sino también la esencia de la dicha al identificarse con la ciudad portuguesa en la que vivieron sus amores no solo Camilo y Ana Plácido sino también Teresa y Simão, los personajes de *Amor de perdição* que habían quintaesenciado el sentido del amor para Manuelinha.

En «Dulcinea», Piñon establece un diálogo con el *Quijote*. El cuento se inicia con una Maritornes enfadada con el caballero de la Mancha porque ha osado llamarla Dulcinea. No entiende por qué quiere sacarla de la realidad y convertirla en alguien que no es: «Sou asturiana de nascimento e me chamo Maritornes» (49), dice molesta y repite una y otra vez.

Piñon conoce bien la novela de Cervantes y ha elegido un personaje concreto para reinventarlo y, con ello, recrear una nueva historia partiendo de la obra inmortal. Ella misma crea la necesaria verosimilitud dentro del cuento al aportar una clave importante de lectura por medio de las palabras de su narrador:

Certas confissões do Fidalgo confundiam o entendimento de Sancho, como quando lhe disse que fora dotado do libre-arbítrio, um atributo com o qual elegia entre o bem e o mal, e ainda com a liberdade de narrar uma história a que imprimia a versão preferida desde que respeitasse «*un punto de vista de la verdad*» narrativa. (63)

En cierto modo, Sancho tiene aquí el papel del lector, que a estas alturas del relato está sorprendido por los cambios que aprecia en la lectura de la obra cervantina. Lo que dice el narrador que hace don Quijote es, precisamente, lo que hace Nélide Piñon en el cuento. Ella, como el hidalgo manchego, está dotada del libre albedrío que le permite no solo distinguir entre el bien y el mal, sino también tener la libertad necesaria para contar la historia que hizo célebre a Cervantes dando de la misma otra versión, la suya propia, para lo que solo se impone como norma la verosimilitud, tal como se explica en la cita recogida. A ello se refiere cuando habla de «*un punto de vista de la verdad*» narrativa, frase claramente destacada porque aparece en español, entre comillas y en cursiva. He ahí una importante clave del texto de Piñon que, al mismo tiempo, funciona como clave de lectura. Resulta significativo señalar el valor que concede la escritora a la verosimilitud, que en su discurso se presenta como la única regla que ha de ser respetada.

Como señaló Aristóteles en la *Poética*, la verosimilitud es el precepto fundamental que debe cumplir la obra literaria para mantener vivas las expectativas del lector. En su estudio sobre la tragedia, afirmaba que es preferible lo imposible creíble a lo posible increíble<sup>3</sup>, lo que quiere decir que el receptor tolera mejor una historia que no pueda suceder en la realidad, si en ella se mantiene la credibilidad, frente a otra efectivamente sucedida –o que podría suceder– en cuya narración los signos de credibilidad aparecen difusos o simplemente no aparecen. Incluso llegaba a afirmar que también es verosímil que sucedan cosas al margen de lo verosímil<sup>4</sup>, mostrando con ello el altísimo valor que concedía a la credibilidad en el relato. Una credibilidad que, naturalmente, ha de ser entendida en su contexto, no en términos de adecuación de los hechos con la realidad. El concepto así entendido otorga un poder extraordinario al escritor, el de alumbrar un mundo como si fuera Dios. En efecto, el novelista crea un universo que puede no estar regido por las reglas que nos gobiernan. Puede hacer que hablen dos canes, como sucede en *El coloquio de los perros* de Cervantes; puede permitir que piensen los gatos y transmitir el contenido de ese pensamiento como en *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles; o puede conseguir que un personaje se eleve hacia el cielo con solo sacudir una sábana, como hace Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*. El único problema del escritor es lograr que todas las situaciones que presenta en el texto sean creíbles para el lector, como sucede en los ejemplos citados. Pues bien, esto es lo que pretende Nérida Piñon en «Dulcinea», lograr que su relato sea verosímil, que su interpretación del libro de Cervantes sea aceptada por un lector que, no lo olvidemos, tiene una imagen creada de los personajes del *Quijote* y de su forma de estar en el mundo, dada la fama sin fronteras de la novela cervantina.

Una segunda clave de lectura del cuento se refiere a los personajes, más concretamente a su formación y significado dentro de la obra literaria. A este respecto se dice en el relato:

Aceitara mais vino e esvaziara a taça. Com o olhar fixo na asturiana, como se a amasse, convocou Sancho a transmitir a Dulcinea, tão próxima, que personagem não é uma pessoa, mas um conjunto de seres costurados entre si que, ao se olharem no espelho, aparentam ser um só. (67)

Como señala el narrador transmitiendo el pensamiento de don Quijote que, a su vez, reproduce el del autor implícito del cuento, el personaje literario no es copia de una sola persona de la realidad, sino que está formado de características de varias, por lo que el individuo así configurado finalmente no se parece a nadie concreto. En este sentido, y como veíamos en el texto teórico inicial,

<sup>3</sup> «En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble. Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior» (Aristóteles, 1974: 25, 61b10-11).

<sup>4</sup> «[...] pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil» (Aristóteles, 1974: 25, 61b14-15).

Piñon está aludiendo al carácter ficcional de los personajes literarios, en cuya personalidad y aspecto intervienen, por acumulación, otros varios, algunos probablemente conocidos y otros directamente inventados por el autor.

Pero aún hay más. Si nos fijamos, don Quijote le está transmitiendo a Dulcinea un pensamiento. En el texto, Dulcinea es una persona *real* que se llama Maritornes a la que hemos visto enfadada porque el caballero quería transformarla en otra dándole otro nombre, y lo que le está diciendo don Quijote de forma elusiva por medio de Sancho es que se abandone y se transforme en el personaje de Dulcinea tal como él le propuso desde el principio. Es decir, la está ayudando a salir de su mezquina realidad de moza de taberna para que se convierta en la dama de un caballero andante, a transformarse de Maritornes en Dulcinea. Y esto es una novedad importante respecto del texto de Cervantes. En el original, don Quijote no es consciente de que vive en una realidad que ha cambiado a su antojo. El lector lo ve transformado en otro, creando un mundo sin que él mismo perciba que lo está haciendo, ajeno a la relación que existe entre la realidad y su mundo inventado, completamente instalado en este universo paralelo. Piñon, sin embargo, presenta un don Quijote consciente de que existen dos realidades, una real, amarga; otra inventada, más amable, y, desde su conocimiento, invita a Maritornes a que se una a él y entre en ese mundo inventado. Este hecho le dota de una capacidad extraordinaria e inusitada sobre su locura y sobre el modo de ingresar en ella para cambiar una realidad adversa por otra más agradable.

En otras ocasiones, Nérida Piñon se pone misteriosa. A propósito de la cita anterior, el narrador desliza un fragmento en el que de nuevo recoge el pensamiento de don Quijote. Es curioso que en el mismo cite a Aristóteles, cuya *Poética* está en el origen de la Teoría literaria:

Como consequência de seu pensamento, o Fidalgo lembrou-se do vizinho que o ofenderá ao lhe afirmar que nem o grego Aristóteles desvendaria a trama de Feliciano, mesmo vindo ao mundo com tal propósito. (67)

¿Significa esto que para la autora la crítica es incapaz de saber lo que un escritor ha querido decir con su libro? ¿Qué la ficción está muy por encima de la realidad, en un nivel tan apartado de ella que es imposible comprenderla completamente en el mundo real? No lo sabemos, pero así parece desprenderse del hecho de que ni siquiera Aristóteles, el gran comentador de ficciones, el gran teórico que desentrañó las claves del texto literario hace más de veinticinco siglos, sea capaz de esclarecer «a trama de Feliciano, mesmo vindo ao mundo com tal propósito». En el texto de Piñon se habla de Feliciano de Silva, «célebre autor de Castela cujo método era enaltecer a incoerência» (66), también citado por Cervantes en el *Quijote*, donde recoge algunas de sus frases alambicadas: «*Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza*» (66, en cursiva en el relato de Piñon, *Quijote*, I, cap. 1: 23).

En el relato, sin embargo, no se menciona a Cervantes, aunque sí se refiere la admiración que Sancho sentía por Feliciano. Como dice el narrador, «[H]



a muito Sancho sabia que o amo reverenciava Feliciano, o autor para quem o universo da ilusão era mais real que o real» (57). Si, como se desprende de estas palabras, don Quijote reverencia a Feliciano y, como se dice más adelante, sus frases le proporcionaban claves que le ayudaban a salir adelante, parece que en el cuento Feliciano hace el papel que le correspondería a Cervantes, en lo que supone un juego evidente de Piñon. En este sentido, no debemos olvidar que también Cervantes juega, entre otras razones porque utiliza el molde caballeresco para burlarse de él, empleando los mismos recursos del género con el interés de denostarlo. En el caso del relato, lo interesante es el juego mismo, al que hay que poner en sintonía con los innumerables entretenimientos de Cervantes y que forma parte, así mismo, del diálogo de Piñon con el *Quijote*.

En el cuento, además, se juega con la idea del origen noble de Maritornes. Frente a Cervantes, para quien la muchacha no es más que una sirvienta de taberna, Piñon imagina que se trata de la hija bastarda de un noble que sedujo a su madre:

Mas, ao questionar, furiosa, a própria origen, corria o risco de obter uma resposta que revelasse ser filha bastarda de algum nobre que de passagem pela aldeia, encantara-se pela mãe ao ponto de atraí-la para o celeiro, onde, sobre a pilha do feno, copularam em estado de exaltação. (49-50)

Aquí, la nobleza de Maritornes justifica que don Quijote se fije en ella por sus facciones finas al haber reconocido «a procedencia nobre em meio à multidão» (52), lo que redundaría una vez más en favor de la verosimilitud porque tal vez no parece muy creíble que un caballero como don Quijote repare en una simple cantinera.

El personaje de Sancho también es diferente. El del cuento se compadece de las mujeres, que paren hijos a los que tienen que alimentar con poco dinero, sufriendo privaciones y el maltrato de los maridos y de otros hombres, de su trabajo constante y no agradecido. Incluso se da cuenta de la precaria situación de Maritornes, expuesta al abuso de los clientes de la taberna, pasando calamidades y sin apenas educación para defenderse.

Sin embargo, ambas historias se parecen en el hecho de relacionar a don Quijote con la locura y a Sancho con la cordura, incluso en la idea, evidente según avanza la lectura del texto cervantino, de que a lo largo de la historia se produce una influencia mutua entre los dos personajes, de modo que mientras don Quijote adquiere cierta cordura en su trato con el escudero, este alcanza rasgos de locura por su relación con el hidalgo.

El núcleo del cuento de Piñon es la transformación de Maritornes en Dulcinea por arte de un don Quijote que troca la realidad desde una locura calculada que se revela no tan inconsciente como en la novela de Cervantes. En el relato, Maritornes acepta convertirse en otra, cambiar su nombre y, sobre todo, su forma de vida, al abrazar la misma locura del caballero; acepta entrar en el mundo de ilusión que le propone don Quijote a sabiendas de que se trata de un universo construido solo con palabras; acepta, en definitiva, vivir en el ámbito de la fantasía donde no tienen cabida «as deformidades da terra» (68).

Incluso entiende, y en ese entendimiento también acepta, que el amor que a Dulcinea le profesa don Quijote es de raigambre platónica e irreal, y que la incumbe no solo a ella sino a todas las mujeres. Por eso le dice a Sancho: «O amor do cavaleiro é solitario, mas me convém. Não leva a donzela para a cama. Só enxerga a sombra de quem ama» (68).

Con pleno conocimiento de causa, haciendo uso de su libre albedrío –por utilizar las palabras anteriores del narrador–, la Dulcinea de Nélide Piñon decide abrazar el mundo de la fantasía que le propone don Quijote y con ello olvidar las penurias del pasado, el maltrato al que la sometieron los hombres que violentaron su cuerpo en la posada. Sancho, más cuerdo que sus compañeros, se pregunta si la decisión de la muchacha no estará condenada al fracaso, pero la decisión de ella de vivir en el mundo de la fantasía es firme, incluso aceptando que será una especie de personaje, alguien inventado por la imaginación de un loco, aunque la parte positiva es que, al ser una mujer creada por el caballero, este «lhe forneceria o sentimento da imortalidade» (69).

El final del relato cuenta con un profundo contenido simbólico. Maritornes recoge sus pertenencias, que reflejan una vida anterior de miseria, y lo hace con la esperanza de comenzar una nueva andadura. Cruza el umbral de la taberna como Alicia cuando traspasa el espejo, y deja atrás un mundo de oscuridad para abrazar la luminosidad que la acoge al otro lado. En su diálogo con la obra de Cervantes, Piñon recrea el mundo de Maritornes y trabaja poéticamente con ella para salvarla de la pobreza y, sobre todo, del maltrato de los hombres en una lectura de claros tintes feministas.

«A camisa do marido», que da título a todo el libro, es un relato de reminiscencias clásicas y bíblicas como sucede en realidad con todos los que forman parte del volumen. La historia que se cuenta en él tiene elementos de la tragedia, género que, como señala la autora en «Heródoto y la aprendiz Nélide» «es la síntesis perfecta de la miseria humana» (Piñon, 2017: 13). Se inicia con el regreso de Elisa del cementerio donde acaba de enterrar a Pedro, su marido. Ha sido asesinado aunque nadie sabe quién es el autor del crimen ni los motivos que lo han llevado a cometerlo. Elisa y su marido tienen tres hijos: Tiago el primogénito, casado con Marta; Mateus, el benjamín, y Lucas el mediano.

Los apelativos de todos ellos los vinculan con personajes bíblicos. *Pedro*, que proviene del latín «petrus» y que significa «duro y firme como una roca», corresponde al de uno de los primeros apóstoles de Jesús, aquel sobre el que edificó su Iglesia. *Tiago* es el nombre portugués para «Santiago», otro de los seguidores de Cristo, aquel en el que más confiaba; como Mateus, que también formó parte del grupo de los elegidos. Lucas, como este, es el autor de uno de los evangelios y probablemente también de los *Hechos de los Apóstoles*. Del mismo modo, Marta de Betania es un personaje bíblico, la hermana de Lázaro y de María, una ferviente seguidora de Jesús como relatan Lucas y Juan en sus Evangelios. Todos estos personajes, además, viven en una atmósfera de violencia contenida y se mueven dentro de unas relaciones familiares enrarecidas.

Uno de los temas del relato es el de la primogenitura, que tenía máxima importancia en las culturas antiguas. A la muerte del padre, el mayor de los hijos varones heredaba los bienes, normalmente tierras, que de este modo pasaban a

una sola mano y no se dispersaban, lo que contribuía a que la familia no se debilitara. Pero tal circunstancia era causa de rivalidad entre los hermanos porque no todos aceptaban de buen grado el derecho que acompañaba al hermano mayor por el simple hecho de haber nacido primero.

En la Torá, la competencia fraterna es uno de los temas principales, y en el Génesis se relata la venta de la primogenitura de Esaú sobre Jacob. En el relato que nos ocupa, Tiago se lamenta del peso que supone ser el hijo mayor y tanto él como sus hermanos censuran las malas relaciones que existen entre los miembros de la familia. En este sentido, Piñon ha ideado una fórmula perfecta para mostrar esas críticas al recogerlas en diversos monólogos interiores de los personajes. Se trata de relatos repetitivos, según nomenclatura de Gerard Genette (1989: 174) porque abordan el mismo contenido desde diferentes puntos de vista, su visión de la realidad y sus relaciones. De este modo, se accede a una narración caleidoscópica que proporciona la máxima información al tiempo que se muestra la incomunicación en la que viven los miembros de esta trágica familia.

Una simple mirada a estos monólogos interiores muestra que cada personaje alberga malos sentimientos para los otros y que todos viven presa de los celos. Hay celos entre los esposos, sobre todo de Elisa hacia su marido, incluso parece que la muerte violenta de este pudo haberse debido a que tal vez intimó más de lo deseable con la mujer de un vecino que se tomó la justicia por su mano. Y hay, sobre todo, celos entre los tres hermanos, fundamentalmente entre el mayor –Tiago– y el más joven –Mateus–, que se disputan el liderazgo tras la muerte del padre. Aunque también atacan a Lucas, el mediano, que acusa a su progenitor de preferir a sus dos hermanos sobre él y de tener solo ojos para su esposa.

La muerte de la madre, también de forma violenta, abre brechas aún más profundas entre los hijos. El miedo que todos sentían hacia ella lograba mantener a raya una violencia que ahora se desata. Ante la nueva situación planteada, Tiago, hombre timorato y de pocos recursos que no soporta el peso de la primogenitura, no reacciona y cede terreno ante Mateus, el menor, que es el más resuelto de los tres y que se atreve a robarle el mayorazgo, como sucede en el relato del Génesis entre Esaú y Jacob:

Em seu encaço, Tiago ressentiu-se com a operação que o anulava. Mas nem seu enfado, visível a todos, refreou as iniciativas do caçula, decidido a lhe roubar o prato de lentilha. (24)

Al mismo tiempo, el relato tiene un aire de tragedia griega. Incluso en el texto se menciona este género, lo que revela que la autora lo tiene presente al escribir. En uno de sus monólogos interiores, pensando en la ambición de su hermano pequeño para erigirse el líder del clan familiar, Tiago dice:

Desconfiei de antemão do que nos iria dizer. Começou citando a *tragedia grega*, como se fosse um leitor ávido, para confessar que, no início da noite, tomado por sentimento inquietante, decidiu dormir na casa da mãe. (26) (cursiva mía)

Se trata de una historia que se desarrolla en el ámbito de la familia, el lugar perfecto del drama, según decía Aristóteles en la *Poética*, porque cuando los hechos trágicos suceden entre familiares, aliados o consanguíneos, el efecto dramático es más impactante para el espectador y la catarsis se consigue mejor<sup>5</sup>, como ya he señalado. También Piñon conoce el efecto trágico del entorno y su carácter legendario, razón por la que en «Heródoto y la aprendiz Nélida» afirma: «la familia surgió imperativa en mi trama narrativa. [...] Por detrás de la sangre familiar, las civilizaciones sustentaban los sueños y la imaginación» (Piñon, 2017: 20-21).

Las relaciones entre los miembros de este clan están organizadas en torno al miedo y a la envidia. Como hemos visto, todos sienten celos de los demás y temen las reacciones de la madre; los hermanos sienten inquietud ante el comportamiento de sus iguales y el primogénito, casado con Marta, está sometido a la actitud contraria de su mujer que, en el desafío, sale siempre en defensa de su cuñado frente a su esposo.

Además, los personajes se enfrentan al asesinato. Inicialmente el padre es víctima de una muerte violenta que nadie sabe explicar, y más tarde es la madre la que mata y muere. Antes y después, los hijos desarrollan historias de humillación y resentimiento que van minando sus relaciones hasta situarlas al borde de la tragedia. El punto álgido se alcanza cuando, tras la muerte de Elisa, Tiago y Mateus se disputan la primogenitura. El narrador, y el autor implícito con él, utiliza, además, una terminología genérica que resuena en los oídos del lector:

Mateus fora sempre loquaz. Confiava, pois, na atração que *o enredo* exercia. Afinal, ninguém estava isento da *tragédia*, que ele acentuava com tintas exageradas, enquanto ia desenhando no fundo da tela invisível a reconstrução de uma *cena* que só ele vira. (28-29; las cursivas son mías)

El narrador también se refiere a las artimañas narrativas de Mateus para subrayar el efecto dramático de sus palabras: «*Era um exibicionista, que ditava as pausas necessárias para criar o efeito desejado*» (29; cursiva en el original). E incluso subraya su actitud arrogante ante el auditorio, que es la misma que observamos en Edipo<sup>6</sup>, y que evidencia su raigambre trágica:

*O círculo familiar, em vez de prantear a morta, prendia-se agora ao seu verbo, enquanto ele, desejoso de comover os ouvintes, arfava, enxugava os olhos com a*

<sup>5</sup> Las palabras de Aristóteles en la *Poética* son estas: «Necesariamente se darán tales acciones entre amigos, o entre enemigos, o entre quienes no son ni lo uno ni lo otro. Pues bien, si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira compasión, ni cuando lo hace ni cuando está a punto de hacerlo, a no ser por el lance mismo; tampoco, si no son amigos ni enemigos. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, estas son las situaciones que deben buscarse» (Aristóteles, 1974: 14, 53b16-23).

<sup>6</sup> Piñon cita al personaje de Sófocles en «O trem», el segundo relato de *A camisa do marido* (44).

*palma da mão, para em seguida retomar a palavra com um alento que era mister sustentar, até afirmar que o perigo residia não no recém-chegado, mas no homem atrás da árvore.* (29; cursiva en el original)

Tiago, celoso de su hermano menor, está atento a cada movimiento suyo, a cada gesto que delate sus emociones, y en su monólogo interior proporciona una información valiosísima que permite visualizar la actitud trágica de Mateus mientras cuenta cómo vivió el asesinato de su madre: «*Queria ser parte da emoção provinda do ato e poder narrar com superioridade o que contemplara [...]*» (30); «*O irmão tarda em nos dizer o que passou. Prorroga seu relato para continuar sendo o centro das atenções. [...] E agora, para acentuar a intensidade do episódio, lança-se sobre o corpo inerte. Assegura-nos que, a despeito da dor que sente, a melhor parte da história está por vir*» (30-31; Cursiva en el original).

El final del cuento abunda en contenido trágico. Ante el cuerpo yacente de la madre muerta, Tiago saca fuerzas de flaqueza y defiende la primogenitura que le corresponde por ley mientras el hermano menor se apresta a iniciar un combate sin cuartel y de final imprevisible. Como dice el narrador, «[N]ão haveria tregua entre eles» (35). A partir de ahora, y aunque el relato concluye, se actualiza la historia de Caín y Abel, una trama de celos entre hermanos que lleva al mayor –Caín– a asesinar a su hermano, como dice Marta en las palabras que ponen fin a la historia:

–É a batalha entre Caim e Abel que já começou, sentenciou Marta, ao se ver abandonada pelo marido na sala onde jazia o cadáver de Elisa. (35)

La lectura de estos tres relatos pertenecientes a *A camisa do marido* pone de relieve el gusto de Nélica Piñon por recuperar las historias clásicas. Su aprecio por estas narraciones es consustancial a su oficio de escritora y comenzó, como ella misma afirma, con el despertar de su vocación:

Me percaté de que, si pretendía ser escritora, debía encarrilarme por los tiempos arcaicos, sondear la procedencia de las palabras y los sentimientos, los hechos que han pautado la herencia común. Reconocer que no éramos inaugurales, según predicaban los ingenuos vanidosos. Simplemente hemos heredado una sucesión de civilizaciones iniciadas por un grupo de mujeres y hombres carnívoros.» (Piñon, 2017: 28)

En la literatura clásica, la escritora encuentra dos valores fundamentales. Por un lado, los universales humanos que el lenguaje consigue rescatar de las sombras, como afirma en el ensayo «Heródoto y la aprendizaje Nélica»:

[Acaso no le corresponde al arte] arrancar de los reductos sagrados [...] los símbolos, las metáforas, las alegorías que garanticen que lo humano es una trampa donde flotan las palabras al son de las cuerdas de un violín estridente? (Piñon, 2017: 12).

Y por otro, una serie de temas que se han consolidado con el paso del tiempo y que son susceptibles de recoger los avatares de nuestra cotidianeidad. La misma Piñon lo corrobora cuando afirma: «los temas a nuestro alcance son recurrentes. Con el pretexto de dar densidad narrativa a lo que se crea, el autor acude a la escena arcaica e igualmente contemporánea» (Piñon, 2017: 13). Este es el motivo de que recree los amores problemáticos, como sucede en «A quimera da mãe»; o de que juegue con los personajes del *Quijote*, como en «Dulcinea»; o de que reescriba las historias bíblicas y las mezcle con la tragedia griega, como en «A camisa do marido». Ya en un texto anterior, *Aprendiz de Homero*, Nélide se refería al valor de los clásicos, que nos consuelan de nuestro desamparo en el ocaso de una contemporaneidad que amaga con devorarnos: «En este crepúsculo de la historia humana, nos consuela vivir a la sombra de Homero, de Virgilio, de Cervantes, de Camões, de Jorge Luis Borges, de Machado de Assis» (Piñon, 2008: 90), dice Nélide Piñon. Lo que no dice es que también nos consuela leerla a ella, porque sus libros se inscriben en una corriente clásica de universales que nos representan como seres humanos y nos redimen de la opacidad de nuestra existencia.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (1974). *Poética*. Edición trilingüe de V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Cervantes, Miguel de. (1967). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa Calpe.
- Genette, Gérard. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Martínez Bonati, Félix. (1983). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.
- Maurer, Karl. (1987). «Formas de leer». En José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 245-280.
- Piñon, Nélide. (2008). *Aprendiz de Homero*. Madrid: Alfaguara.
- (2010). «El brasileño Machado de Assis». En Ascensión Rivas Hernández (coord.), *El oficio de escribir: Entre Machado de Assis y Nélide Piñon*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 11-23.
- (2010). «El arte de narrar». En Ascensión Rivas Hernández (coord.), *El oficio de escribir: Entre Machado de Assis y Nélide Piñon*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 73-78.
- (2014). *A camisa do marido*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- (2015). *La camisa del marido*. Barcelona: Alfaguara.
- (2017). *La épica del corazón*. Barcelona: Alfaguara.
- Rivas Hernández, Ascensión (coord.). (2010). *El oficio de escribir: Entre Machado de Assis y Nélide Piñon*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

# NÉLIDA E MACHADO: UM CRUZAMENTO SEDUTOR DE SISTEMAS SIMBÓLICOS

Cid Ottoni Bylaardt

*Universidade Federal do Ceará – Brasil*

RESUMO: Este ensaio pretende mostrar como o intertexto «Missa do galo», de Nélida Piñon, se sobrepõe ao texto de mesmo nome de Machado de Assis, assumindo sua singularidade própria, ainda que consista na reescritura de um texto canônico. O conto de Nélida dialoga com o de Machado de forma transformadora, partindo do caráter titubeante ou hesitante do texto machadiano para ampliar suas possibilidades, mantendo sua força e riqueza e, ao mesmo tempo, promovendo uma pluralidade semiótica, suspendendo a referencialidade estereotipada e fomentando um cruzamento sedutor de sistemas simbólicos. Homenagem, porém, não vassalagem. O referencial teórico inclui ideias de Blanchot, Barthes, Perrone-Moisés, Kristeva e Borges.

PALAVRAS-CHAVE: «Missa do galo», Nélida Piñon, Machado de Assis, Intertextualidade, Reescritura.

## «NÉLIDA Y MACHADO: UNA INTERSECCIÓN SEDUCTORA DE SISTEMAS SIMBÓLICOS»

RESUMEN: Este ensayo pretende mostrar cómo el intertexto «Missa do galo», de Nélida Piñon, se superpone al texto del mismo nombre de Machado de Assis, asumiendo su propia singularidad, a pesar de que consiste en la reescritura de un texto canónico. El cuento de Nélida dialoga con Machado de una manera transformadora, comenzando por el carácter titubeante o vacilante del texto de Machado para expandir sus posibilidades, manteniendo su fuerza y riqueza y al mismo tiempo promoviendo una pluralidad semiótica, suspendiendo la referencialidad estereotipada y fomentando una intersección seductora de sistemas simbólicos. Homenaje, pero no vasallaje. El marco teórico incluye ideas de Blanchot, Barthes, Perrone-Moisés, Kristeva y Borges.

PALABRAS CLAVE: «Missa do galo», Nélida Piñon, Machado de Assis, Intertextualidad, Reescritura.

## «NÉLIDA AND MACHADO: A SEDUCTIVE CROSSING OF SYMBOLIC SYSTEMS»

ABSTRACT: This essay aims to show how Nélida Piñon's intertext «Missa do galo» overlaps the text of the same name by Machado de Assis, assuming its own singularity, even though it consists in rewriting a canonical text. Nélida's tale dialogues with Machado's in a transformative way, starting from the hesitant character of Machado's text to broaden its possibilities, maintaining its strength and richness while promoting a semiotic plurality, suspending stereotypical referentiality and fostering a seductive crossing of symbolic systems. Tribute, but not vassalage. The theoretical framework includes ideas from Blanchot, Barthes, Perrone-Moisés, Kristeva and Borges.

KEYWORDS: «Missa do galo», Nélida Piñon, Machado de Assis, Intertextuality, Rewriting.

CONFORME RELATO DO PRÓPRIO Osman Lins, em 1964 ele combinou com Julieta de Godoy Ladeira, cada um a seu modo, a reescritura do conto «Missa do galo» de Machado de Assis, o qual, segundo ele, é «considerada autêntica obra-prima, e cuja poesia, com o passar dos anos, parece intensificar-se» (Assis, 2012: 7). Nos treze anos seguintes, outros companheiros escritores e escritoras aderiram à ideia: Nélida Piñon, Antonio Callado, Autran Dourado e Lygia Fagundes Telles, e em 1977, foi publicado o livro *Missa do galo de Machado de Assis – variações sobre o mesmo tema*.

A proposta e sua realização remetem inequivocamente à noção de intertextualidade. Ainda segundo Osman Lins, alguns contos «aderem estreitamente ao trabalho de Machado»; «outros só o tangenciam, expandindo-se livremente em direções imprevistas» (Assis, 2012: 7) (caso de Nélida Piñon). Essa livre expansão em caminhos imprevistos nos interessa particularmente na abordagem deste ensaio sobre o intertexto de Nélida em diálogo com Machado.

Falar de intertextualidade e lembrar o nome de Julia Kristeva são atos concomitantes. Kristeva, por sua vez, buscou na noção de dialogismo e polifonia de Bakhtin os fundamentos da ideia de intertextualidade. A partir dos anos 60 do século XX, o termo se popularizou e se expandiu nos estudos literários, assumindo várias acepções e deixando em seu rastro o sabor ou a sugestão de um diálogo infinito e desierarquizado entre os textos. Uma definição clássica do termo, emitida pela psicanalista búlgara, é a de que «todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto» (Kristeva, 1974: 64).

Para a presente abordagem da «Missa do galo» de Nélida Piñon, em seu diálogo com a «Missa do galo» de Machado de Assis, é-nos especialmente cara a seguinte reflexão da psicanalista sobre o relativo descontrolo, sobre a desierarquização do intertexto em relação ao texto:

It can be at once a melancholic moment of crisis, a loss of voice and meaning, a void and displaced origin, and a rebellious conquest of a new polymorphous expression against any unproductive identity or totalitarian linearity. Intertextuality is a way of placing us, readers, not only in front of a more or less complicated



and interwoven structure (the first meaning of «texture»), but also within an ongoing process of signifying that goes all its way back to the semiotic plurality, under several layers of the significant. (Kristeva, 2002: 3)

É importante aqui sublinhar expressões como «melancólico momento de crise», «perda da voz e do significado», «origem vazia e deslocada», «conquista rebelde de uma nova expressão polimorfa». O que ela chama de «processo contínuo de significação», a «pluralidade semiótica», se estabelece recusando semelhanças controladoras ou linearidades impositivas. As possibilidades se expandem e se deslocam, provocando não-ditos e interditos no jogo entre os dois textos, como uma espécie de neurose escritural. A psicanalista búlgara chega a evocar o efeito produzido pela escritura a uma cena de psicoterapia.

Essa perda de significado, o caráter titubeante ou hesitante do texto, que para Kristeva constituem mais uma força e riqueza do que fragilidade e tibieza, fazem lembrar as críticas que Machado de Assis em sua época recebeu de Sílvia Romero:

Machado de Assis repisa, repete, torce e retorce tanto suas ideias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão de um tal ou qual tartamudear. Esse vezo, esse sestro, tomado por uma cousa conscienciosamente praticada, elevado a uma manifestação de graça e *humour*, era o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra. (Romero, 1980: 1506)

Num momento em que a crítica parecia querer ajustar o processo de criação literária à personalidade do seu autor, a pecha de indecisão, de titubeio, de ausência de palavras não soa como crítica apreciativa. Para o crítico, a escritura de Machado incorpora sua condição de gago, depreciativamente. Não obstante, «esse vezo, esse sestro» certamente constitui a grande força, a grande riqueza da escritura de Machado.

Esse caráter de dispersão do texto literário, de sua ruptura com os enquadramentos que lhe impõem os seres humanos, é retomado por Blanchot em sua apreciação da literatura como evento contraditório: de um lado, ela se cerca de conceitos e convenções, que lhe conferem um sentido, tornando-a compreensível. Este lado é para Blanchot o trabalho da morte em seu poder civilizador, a chegada da verdade ao mundo, a dimensão inteligível da escritura. A outra face da literatura, não obstante, é aquela que a coloca além da possibilidade da morte, no reino do incompreensível, do inconcluso.

Esse evento contraditório da literatura, que afinal se faz do entrelaçamento de textos, portanto, não é conformação, mas antes transformação, dispersão.

Essas reflexões, em suas relações com os contos de Nélide Piñon e Machado de Assis, remetem a uma celebração católica chamada Missa do galo nos países de língua portuguesa e espanhola. Criou-se um símbolo religioso que carrega um significado, que se concentra no nascimento do Messias, de Jesus Cristo, do filho de Deus vivo. A imagem do galo atrelada à celebração é que permite um certo deslizamento. Sabe-se que quanto mais firme for a fixação dos símbolos na religião, mais se fortalece a fé, uma vez que os fiéis tendem a aproximar mais

consistentemente o símbolo à verdade do mito. Ainda assim, mesmo os mais crentes sabem que a trajetória do símbolo não apresenta um caminho seguro e confortador.

Na ficção a situação ainda é mais confusa. A Missa do galo na literatura - tanto em Machado quanto em Nélida - vai mais além, até o tempo e o lugar que Blanchot chamou «périphérie du monde» e «fin du temps» (2003: 326), e é de lá que os textos literários vão falar da celebração. O motivo religioso envolve o adultério, as mentiras, a sensualidade, o desejo, em teias nebulosas que deixam o leitor como o demente do divã citado por Kristeva.

Nem as convenções literárias, nem os enquadramentos genéricos conseguem sustentar o bom comportamento do texto de ficção. A própria noção de intertextualidade agrega certos níveis e hierarquias em relação ao texto «original»: paráfrase, paródia, pastiche, citação, plágio, alusão... (em que categoria se enquadraria, por exemplo, o Pierre Menard de Borges...?). Blanchot passa por cima das convenções:

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit la réalité de livre. (Blanchot, 2003: 272)

Para Blanchot, se é possível atribuir uma essência à literatura, talvez ela seja justamente esse poder de deslizar e esquivar-se às determinações e afirmações que procuram enquadrá-la. Ela nunca estará onde a procuramos; estará sempre mais adiante, ou mais aquém. Se a procuramos em seus enquadramentos de gêneros, ela se retira diante da crítica imponente; daí a crença de Maurice Blanchot de que o que a literatura busca é ser a não-literatura.

O «*Don Quijote* de Pierre Menard» de Jorge Luis Borges é um exemplo de deslocamento e de transformação entre texto e intertexto. Ao compilar dois capítulos isolados do *Don Quijote* de Cervantes, Menard reinventou, transformou, deformou - segundo o narrador do conto - o texto original, do século XVIII.

O comentarista segue comparando os dois textos, e uma das conclusões a que chega é que o tempo faz caducarem os textos que nascem frescos. E na literatura «esa caducidade es aún más notória». Pierre Menard teria dito que o *Don Quijote* de Cervantes «fue antes un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo» (2000: 54).

Essa discussão sobre a intertextualidade em um texto ficcional despe-a de suas determinações e subverte e embaralha as noções de paráfrase, pastiche, paródia, cópia, imitação... Assim, Kristeva, Blanchot, Borges - e até mesmo Sílvio Romero, em sua censura a Machado - se defrontam ao preconizarem os desencontros que partem de um encontro. Aí então a liturgia da Missa do galo escapa da prática do culto religioso e se dissipa nas palavras da literatura e no confronto entre os dois textos, que passamos a comentar.

O tempo, em suas diversas figurações, é certamente o elemento simbólico – para além de sua cronologia – que mais produz, na relação entre as duas escrituras, a pluralidade semiótica referida no resumo, suspendendo a referencialidade estereotipada e fomentando um cruzamento sedutor de sistemas de significação.

Considerando inicialmente as referências paratextuais evidentes, constatamos que, pelas datas de publicação, o tempo cronológico que separa os dois textos é de 84 anos, tempo que permitiu ao de Machado percorrer uma travessia canônica; no entanto, o de Nélida se coloca num momento anterior ao «modelo», como se fosse um pré-modelo, ou um falso molde. Seria um mergulho na origem dos delírios machadianos? Possivelmente, mas um mergulho que não atende a uma ordem cronológica, perseguindo antes um início blanchotiano, que não pertence à ordem temporal.

Não obstante, é difícil estabelecer o sistema de atração que une as escrituras, ou que as desloca uma em direção à outra, se o conto de Nélida retrocede em direção ao de Machado ou se o movimento é inverso. A impressão que se tem é que qualquer tentativa de se enquadrar temporalmente os dois contos é improfícua e inútil, uma vez que cada um deles traz sua voz e sua verdade, que atrela de alguma forma à verdade alterna, indo de encontro ao ou ao encontro do outro. Os números 1893 e 1977, ligados ao que chamamos mundo real – e que ainda não correspondem à realidade da criação dos textos – são pulverizados no movimento de atração e repulsão das narrativas.

O narrador da «Missa do galo» de Piñon inicia seu relato tecendo considerações sobre o tempo: o relógio atrasa, mas o tempo segue célere, atropelando-lhe a vida e o relato. O enunciador tem consciência, no momento da enunciação, de não ser o mesmo de outros tempos: «nem por isso dou-me por derrotado» (2012: 23). Mas ele tem consciência de que o tempo é seu grande inimigo. A enunciação se dá dois anos após o enunciado, ainda que sejam dois anos difusos, «decorridos sem a minha cumplicidade, deles sequer dei conta» (2012: 23). Se pensarmos nas verossimilhanças marcadas pelos calendários, poder-se-ia supor que a fala de Meneses no relato de Nélida é bem anterior à do Nogueira de Machado, uma vez que este situa sua conversa com Conceição «há muitos anos» (2012: 13). Indefinição que é reforçada pela confusão e pelo truncado das imagens, bem como pela atmosfera onírica que perpassa a memória do rapaz.

Não apenas o relato de Meneses é anterior ao de Nogueira; os acontecimentos que ambos criam parecem emendar-se em sucessividade, começando pelas considerações do escrivão em relação à esposa, à sogra, ao hóspede, e a sua própria existência dedicada às mulheres. O narrador do conto de Nélida não faz referência – e nem poderia – à conversação entre Nogueira e Conceição, que constitui o cerne do conto de Machado. Aí talvez esteja a astúcia do texto de Nélida: ao se colocar como enunciado em um tempo que virtualmente antecede o dos acontecimentos presenciados pelo Nogueira de Machado, parece haver um processo de desvinculação, ou de independência do intertexto em relação ao discurso de origem. Este fato em si já provoca um estranhamento

nas clássicas relações entre texto e intertexto, como se a escritura original de certa forma dependesse da versão intertextual. As cenas do texto proferido pelo escrivão Meneses são claramente «anteriores» ao enunciado de Nogueira; este certamente não «leu» nem «ouviu» o texto do outro para fazer seus comentários. É como se um se retirasse para a entrada do outro; e, na ficção de Nélide, o personagem realmente se retira, fazendo inclusive um comentário - bastante ambíguo - sobre o hóspede: «Belo rapaz, esse Nogueira!» (2012: 41).

A maneira como as enunciações e os enunciados se movimentam pelo tempo, assim, propicia um entrelaçamento desierarquizado das narrativas, evocando um tempo que se figura como ausência de tempo, vozes que ecoam nos vazios da história, sem que se consiga apreender o que ou quando a memória recria. O abismo que se abre entre os momentos de criação dos textos parece provocar um estranho deslocamento entre as matérias narradas, que terminam por se confundir, como extensão da própria perturbação dos enunciadores.

Conceição é uma voz também, que tanto aparece no relato de Meneses quanto no de Nogueira. Sobretudo, Conceição é certamente a principal matéria das falas dos dois homens. Para o Meneses de Nélide, sua Conceição não é feia, mas há algo incompreensível a impedir o brilho de seus predicados: «Ocorre apenas que os mesmos encantos que em outra mulher reluzem firmemente, nela, por mistério que não explico, simplesmente empalidecem» (2012: 24). O mistério revela, não obstante, um evento real: «Com esta verdade, já estou bem conformado» (2012:24).

Talvez o mistério inexplicável esteja nos próprios olhos do enunciador de Nélide, uma vez que o Nogueira de Machado parece discordar do marido da moça. No início do conto machadiano, o rapaz apresenta sua apreciação da beleza de Conceição: tudo nela era comedido: «O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era uma pessoa simpática» (2012: 12). Sim, mas no decorrer de sua incompreensível conversação, Nogueira parece já ter em relação a Conceição o sentimento da aventura, quando o narrador de Machado se instala no livro *Os três mosqueteiros*: «enquanto a casa dormia, trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D'Artagnan e fui-me às aventuras» (2012: 13). Quando a imagem de Conceição aparece ao rapaz, ele sente que ela poderia ter saído das páginas do livro: «Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com meu livro de aventuras» (2012: 13).

Há ainda momentos em que Nogueira se mostra «embebido na sua pessoa» (2012: 18), isto é, na pessoa de Conceição, e nesses momentos de fascinação, aparecem as imagens «truncadas ou confusas» da mulher: «Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima» (2012: 18). Novamente os olhos que olham embelezam - ou depreciam - a imagem do objeto que tocam. E quando já está quase na hora de ir para a esperada missa, Nogueira conteve sua própria língua para ouvir o que ela contava, «com doçura, com graça, com tal moleza que trazia preguiça à minha alma e fazia esquecer a missa e a igreja» (2012: 19). Esta é uma outra Conceição, não aquela que o Meneses descreve.

Sexualmente, Conceição não seduz Meneses, mas ele cumpre suas obrigações conjugais: «É dever que cumpro com parcimônia» (2012: 25). E culpa

diretamente dona Inácia, que cerca Conceição de um moralismo implacável. Não obstante, há momentos em que Meneses declara tentar uma aproximação sensual, que é prontamente rechaçada pelo recato da mulher. O moralismo, entretanto, não reside apenas em dona Inácia e em Conceição: o Meneses de Nélida reforça também seu próprio moralismo. Ao protestar contra a presença das duas gravuras de mulheres que Meneses havia pendurado na parede da sala, Conceição afirma «que melhor estariam num salão de barbeiro» (2012: 35). Para Meneses, não fica bem a uma senhora casada descrever «logradouros masculinos». O próprio Meneses então descreve a resposta de Conceição e sua própria interpretação moralista do fato:

Mas, alegou Conceição que lhe servia a imaginação para cobrir certos vazios, sem falar na intuição a segredar à mulher o que, no recesso do lar, estava vedada de saber. A tais explicações, dei-lhe mostra de descontentamento, enveredava ela por caminho inconveniente. Ao perceber-me o desgosto, Conceição logo emendou-se. Era a primeira a considerar que jamais se conciliaria com os locais públicos e os salões mundanos, em ambos sobejavam o pecado e a soberba. Em casa, estava-se a salvo dos desmandos. Agradei-lhe o senso correto e o recato, que também o caro Soares apreciava. (2012: 35)

A imaginação que cobre certos vazios na escritura de Machado, se declara como uma esquisitice: «É o que eu penso; mas eu penso muita coisa assim esquisita» (2012: 19). Tanto a imaginação quanto a intuição, em uma mulher séria, comprometem sua honestidade, levando-a por um «caminho inconveniente», nas palavras de Meneses. É curioso que o recato de Conceição, aqui prezado pelo locutor como garantia das virtudes de uma «santa e prendada senhora» (2012: 36), torna-se impedimento do usufruto da relação amorosa:

Jamais me ofertou delícias que se desdobram quanto mais as provamos. E embora não lhe veja gosto pelos atos íntimos, por força da lei e da igreja, não me eximo dos encargos conjugais. É dever que cumpro com parcimônia. E pergunto-me às vezes se tal frieza deve-se à pressa com que me desincumbo de Conceição, sem poder explicar-lhe que é o amor um mistério que se renova justamente quando o estamos a desvendar. Não, não me penso em débito com ela. Se culpado há, é dona Inácia. Tanto alimentou-lhe o recato, que Conceição parece regá-lo diariamente, como se fosse ele o seu jardim. (2012: 25)

Percebe-se uma certa confusão entre os sentimentos e princípios morais de Meneses. Ele não faz amor com Conceição; ele se desincumbe da mulher. Com ela, o amor não se desdobra em delícias, o mistério do amor não se desvenda nem se renova, como efeito de um sistema de convenções morais que regem os comportamentos do marido, da sogra e da mulher. Como, então o moralismo interfere (ou não) nas atitudes do Menezes em relação às mulheres de fora do casamento, como Pastora e Delfina? Inicialmente, Menezes acautela-se em relação a seus «hábitos noturnos», com o intuito de evitar que a sogra criasse escândalos envolvendo a vizinhança, o que lhe traria prejuízos financeiros: «Um escrivão, como eu, não podia expor-se sem cuidados. Na corte, sabemos como

os rumores logo espalham-se em prejuízo para o ofendido. Depressa os negócios se ressentem e menos moedas pingam na algibeira» (2012: 27). Da primeira vez, ele inventa uma mentira para justificar seu pernoite fora de casa, e sua cautela moral estava sempre voltada para os olhares de terceiros: «Não queria os vizinhos a me pensarem como um frascário, logo eu que tanto zelava pelo lar» (2012: 28). O fato de que ele não era perdulário com as mulheres concorre adicionalmente para a tranquilidade da consciência do adúltero.

Não obstante, na própria noite da Missa do galo, o Meneses, em seu discurso engendrado por Nélida Piñon, parece se incomodar com a presença do Nogueira em casa. Estavam à mesa, e bebiam vinho, bebida que não comparece no texto de Machado. O estudante, até então, era tido como um rapaz esquivo e reservado: «Tão tímido o Nogueira que, à mesa, afunda o rosto no prato, furta-se assim ao diálogo. Parece incomodado junto às mulheres. Um recato que lhe vai bem, quando o temos como hóspede» (2012: 38). A leitura do conto de Machado confirma essa impressão: Nogueira mostra-se bastante formal e recatado. Curiosamente, a reunião familiar de celebração do Natal, o jantar regado a vinho parece mudar a visão de Meneses sobre o rapaz:

Não sei por que, mas, olhando-o agora vi-o de repente sobranceiro, a tagarelar como nunca, a fazer-se homem à minha frente. Esta sua exaltação anunciando-me que sua presença na casa brevemente seria incômoda. Não quero molestar-me agora com tais problemas. (2012: 39)

O discurso de Meneses, proferido instantes antes de ele sair de casa para se encontrar com a amante, deixando, conseqüentemente, a mulher e a sogra em companhia do Nogueira, parece pressentir algum perigo naquele ser que repentinamente se faz homem, que tem a fala solta. A reflexão pode ter sido efeito de um momento de apreensão de Meneses, de um instante em que ele temia que sua saída pudesse deixar para trás uma ameaça ao recato familiar, mesmo porque, quando Nogueira acompanha o escrivão à porta de saída, este exclama: «Ah, belo rapaz este Nogueira!» (2012: 41). Fica aí a ambigüidade do discurso do enunciador do conto de Nélida, produzido pelo sentimento de ameaça do marido em relação ao rapaz ou fundamentado pelo vinho ingerido na mesa de jantar.

Não apenas Nogueira é flagrado a parolar alegremente; Meneses também menciona o fato de Conceição se mostrar naquela noite cheia de apetite e um tanto exagerada na ingestão do vinho tinto. Nélida, então, de certa forma antecipa a sensualidade velada da conversa de Conceição com Nogueira: ela estava meio zonzinha de vinho... Nogueira sabia que ela tinha tomado vinho; ele não se aproveitaria disso? A fala final de Meneses seria irônica ou sincera?

Admitamos que este final – ambíguo – do texto de Nélida seja a porta de entrada para o conto de Machado; porta confusa, aliás, uma vez que o próprio Nogueira machadiano não consegue entender sua conversa com Conceição ao tentar se lembrar dela algum tempo depois: «Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta» (2012: 11). O que é final, assim, torna-se começo, a confirmar os

movimentos contraditórios do intertexto em relação texto, aumentando a confusão do leitor que compara os discursos de Nogueira e de Meneses.

Relembrando o comentário de Osman Lins, de que a narrativa de Nélida Piñon, cotejada com a de Machado de Assis, só a tangência, «expandindo-se livremente em direções imprevistas» (2012: 7), pode-se atribuir a ela uma verdade singular, que não estava prevista na escritura de Machado. Sem dúvida, a indecidibilidade e a dispersão do texto machadiano predispõem a quem quer que seja a recusa de soluções convencionais para sua reescritura - é o que Nélida Piñon fez, aponto seu brilho próprio à claridade misteriosa do texto literário. Os movimentos contraditórios do tempo nas duas escrituras e a instabilidade da figura da Conceição, tanto em seus movimentos de rotação dentro de um mesmo texto quando em seus movimentos de translação entre eles, mantendo seu mistério de mulher que se entremostra mas não se revela, atestam o cruzamento sedutor entre as duas narrativas. Assim, o intertexto criado por Nélida Piñon promove desvios dos significados «originais», propiciando uma nova perspectiva da cena vivida por Nogueira no conto canônico.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assis, Machado de; Lins, Osman; Callado, Antonio; Dourado, Autran; Ladeira, Julieta de Godoy; Telles, Lygia Fagundes; Piñon, Nélida. (2012). *Missa do galo, de Machado de Assis. Variações sobre o mesmo tema*. José Olympio Editora: Rio de Janeiro.
- Blanchot, Maurice. (1999). *Le livre à venir*. Gallimard: Paris.
- (2003). *La part du feu*. Gallimard: Paris.
- Borges, Jorge Luis. (2000). *Ficciones*. Alianza Editorial: Madrid.
- Kristeva, Julia. (1974). *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- (2002) «Nous deux or a (hi)story of intertextuality». In *The Romanic Review*, v. 93. Disponível em: <<http://www.questia.com/library/journal/1G1-110221070/nous-deux-or-a-bi-story-of-intertextuality>>. (Acesso em: 10/09/2018).
- Romero, Sílvio. (1980) *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio. v. 5.





# A CONDIÇÃO FEMININA NOS CONTOS «I LOVE MY HUSBAND», DE NÉLIDA PIÑON, E «AMOR», DE CLARICE LISPECTOR

Rejane Queiroz

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura comparativa de dois contos de duas grandes vozes femininas da literatura brasileira, a saber: Nélida Piñon e Clarice Lispector. Primeiramente, esboçamos uma breve reflexão sobre a condição da mulher na família e na sociedade ao longo do tempo. A seguir os contos «I love my husband» (1980) e «Amor» (1960) que nos permitem realizar uma análise, sob o prisma literário, da duplamente oprimida condição feminina: na sociedade e no seio da família. A sufocada voz das protagonistas de Nélida e Clarice revela-nos perturbadoras sensações de mulheres presas a convenções sociais e a papéis estabelecidos pela sociedade e pela família.

PALAVRAS-CHAVE: Voz feminina, Condição da mulher, Opressão, Convenção social.

«LA CONDICIÓN FEMININA EN LOS CUENTOS 'I LOVE MY HUSBAND',  
DE NÉLIDA PIÑON, Y 'AMOR', DE CLARICE LISPECTOR»

RESUMEN: Este artículo propone una lectura comparativa de dos cuentos de dos grandes voces femeninas de la literatura brasileña: Nélida Piñon y Clarice Lispector. En primer lugar, esbozamos una breve reflexión sobre la condición de la mujer en la familia y en la sociedad a lo largo del tiempo. Los relatos «I love my husband» (1980) y «Amor» (1960) nos permiten realizar un análisis, desde el prisma literario, de la doblemente oprimida condición femenina, en la sociedad y en la familia. La voz sofocada de las protagonistas de Nélida y Clarice nos revela perturbadoras sensaciones de mujeres presas de convenciones sociales y de los roles establecidos por la sociedad y por la familia.

PALABRAS CLAVE: Voz femenina, Condición de la mujer, Opresión, Convención social.

«THE FEMININE CONDITION IN THE STORIES 'I LOVE MY HUSBAND',  
OF NÉLIDA PIÑON, Y 'AMOR', OF CLARICE LISPECTOR»

**ABSTRACT:** This article proposes a comparative reading of two short stories of two great female voices of Brazilian literature: Nélida Piñon and Clarice Lispector. First, we outline a brief reflection on the condition of women in the family and in society over time. Following are the short stories «I love my husband» (1980) and «Amor» (1960) that allow us to analyze, from the literary point of view, the doubly oppressed female condition: in society and within the family. The stifled voice of Nélida and Clarice's protagonists reveals disturbing feelings for women bound by social conventions and roles established by society and family.

**KEYWORDS:** Female voice, Women's condition, Oppression, Social convention.

### 1. A HISTÓRIA DA MULHER, A MULHER NA HISTÓRIA

**P**ARA FALAR DE CONDIÇÃO FEMININA é necessário traçar um panorama da vida da mulher na sociedade, desde os tempos remotos até os dias atuais. Faz-se mister entender o papel que lhe era atribuído em cada etapa da História e identificarmos em que momento as relações de poder se configuraram em desvantagem para a figura feminina.

Segundo Zuleika Alambert, não se pode falar de desigualdade entre homens e mulheres na aurora da civilização humana, já que naquele tempo não existiam povos nem Estados separados. Os humanos viviam em pequenos grupos ou hordas e, posteriormente, em famílias e tribos. Os seres humanos mantinham-se agregados para defender-se de ataques de animais ferozes e das intempéries climáticas. «Quem se marginalizava percia. Logo, não havia uma superioridade cultural entre homens e mulheres» (2004: 27).

Assim, pois, na Pré-história homens e mulheres viviam em harmonia e o papel das mulheres era destacado, embora não fossem detentoras de mais poder do que os homens. No entanto, com o desenvolvimento das técnicas de trabalho e a descoberta/invenção de instrumentos, a sociedade tornou-se mais complexa. Surgem grupos para executar tarefas específicas dando origem a uma sociedade mais plural, momento em que a sociedade comunal primitiva entra em desagregação com o advento de dominados e dominadores e o aparecimento do patriarcado.

Toda a Idade Média é marcada por um discurso de superioridade masculina e condição subalterna da mulher desde a Antiguidade, sem nenhum indício de reivindicação feminina em prol de seus direitos (*Ibidem*: 29). Contudo, não estavam inativas e como afirma Alambert,

fizeram-se presentes no movimento comunitário e nas Cruzadas, assim como participaram na luta pela emancipação urbana na França, em fins do século XI e no começo do século XII. Graças às mulheres, Saint Quentin recebeu a primeira carta de Comuna. Elas tinham nisso um interesse histórico. Pensavam que a sujeição da mulher tornava-se menor conforme se conscientizavam de serem esposas de um ser menos subordinado. (2004: 29-30)

O Renascimento, período de renovação da cultura e moral clássicas, possibilita a ambos os sexos conquistas no campo científico, artístico, etc. Momento em que algumas mulheres se destacam, como Catarina Cornaro, rainha de Chipre, Jerusalém e Armênia, que se rodeou de uma corte erudita. Embora o nome de maior destaque dessa época seja o de Marie de Gournay, considerada filha adotiva de Montaigne. A rainha Isabel, a católica, da Espanha, também é uma referência do poder e influência que algumas mulheres conquistaram. Se bem que, no Renascimento, o direito à instrução da mulher tenha sido declarado, a verdade é que a cultura era negada às mulheres de classe média e baixa, pois continuavam sendo analfabetas (Alambert, 2004: 31).

O século XVIII, o século das revoluções, é um período de intensa «participação das massas» (*Ibidem*: 32) e também das mulheres. Este século é marcado por grandes transformações nos hábitos e costumes na Europa, e também nas relações humanas. Sob o auspício da Revolução Francesa, difusora de ideias liberais, homens e mulheres assumem nova atitude tanto no convívio privado quanto no coletivo e o *status* da mulher começa a mudar em função do desenvolvimento da sociedade.

Em decorrência desses novos acontecimentos, muitas mulheres se destacaram e participaram de duros embates em vários países. Na França, em 1791, Olympe de Gouges escreveu a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, paralelamente à Declaração dos Direitos do Homem, onde pede que sejam abolidos todos os privilégios masculinos. Por suas ideias avançadas, foi guilhotinada em 1793. Na Grã-Bretanha, em 1792, Mary Wollstonecraft escreve *A reivindicação dos Direitos da Mulher*, expondo e apresentando o início de uma tomada de consciência em relação à luta pelos direitos da mulher (*Ibidem*: 33).

Também no Brasil esse foi um momento de grandes transformações na sociedade, a ida da família real portuguesa, em 1808, no princípio do século XIX, para a então capital brasileira, propiciou grandes reformas administrativas, culturais e socioeconômicas. Instalaram-se no Rio de Janeiro indústrias, instituições de ensino superior, imprensa régia, a Biblioteca Nacional, o Jardim Botânico e um modo de vida europeu. Ocorreu uma mudança no comportamento das mulheres da classe superior urbana, que eram frequentemente vistas nos teatros, festas da família real e recepções, que haviam deixado para trás o «enclausuramento» doméstico, apesar de estarem sempre acompanhadas por uma figura masculina.

A segunda metade do século XIX foi um momento marcado pelo movimento emancipacionista em que a mulher buscava o direito ao voto, à instrução e à prática de profissões liberais. Este movimento estendeu-se da Grã-Bretanha a outros países europeus. Se por outro lado, a Revolução Industrial requeria, para o seu êxito, a participação da mulher na construção dessa nova sociedade industrializada, por outro, as aspirações femininas não foram alcançadas, uma vez que o movimento emancipacionista não rendeu os resultados que dele se esperavam (*Ibidem*: 34).

O movimento feminista avança à etapa reformista com o fim da Comuna de Paris e o surgimento do marxismo, fase que se estenderá até o final da Segunda

Guerra Mundial. Os marxistas viam a contradição mulher-sociedade como tema central enquanto as mulheres defendiam que a contestação prioritária se centrava em homem-mulher. «Tendo como pano de fundo essa polêmica, as mulheres lutaram e conquistaram uma série de reivindicações no plano de trabalho e dos direitos políticos» (*Ibidem*: 35).

A expansão capitalista e a valorização da pessoa pela sua capacidade de produção bem como o direcionamento do indivíduo a viver em função de garantir suas necessidades de sobrevivência e de sua família introduzem alterações significativas nas relações sociais que se refletem nas relações familiares. Especialmente nas classes trabalhadoras, em relação aos papéis feminino e masculino, passa a ter mais peso aquele que mais contribui economicamente na renda familiar. Prevalece a figura masculina, pelo maior acesso ao mercado de trabalho, e pela maior valorização do seu salário.

Segundo Alambert, a Revolução Cultural de 1968 nascida entre os estudantes da universidade de Nanterre, na França, propiciou um novo salto reivindicativo para as mulheres em consonância com sua proposta libertária (2004: 37). No entanto, apesar de muitos avanços, somos testemunhas de que a igualdade entre homens e mulheres ainda não é uma realidade em todos os âmbitos nem em todas as culturas.

## 2. A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

No âmbito da arte literária, até a metade do século XX os discursos dominantes circunscreviam espaços privilegiados de expressão, sufocando as produções «menores» de autoria da minoria ou dos marginalizados. De um lado, as obras canônicas; do outro, as obras provenientes de segmentos marginais como mulheres, negros, homossexuais, não-católicos, operários.... Para Zolin,

a considerável produção literária de autoria feminina, publicada à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar, surge imbuída da missão de «contaminar» os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas. (2009: 106)

Nesse sentido, a representação, por fim, distancia-se da concepção hegemônica/canônica e dá voz à diversidade de percepções sociais, notadamente de identidades femininas antipatriarcais. Contudo, a literatura brasileira de autoria feminina, apesar de ter iniciado seu percurso em meados do século XIX, sempre esteve à margem do cânone literário.

A inglesa Elaine Showalter escrutina o percurso literário inglês referente às obras de autoria feminina, identificando três momentos. O primeiro, a etapa *feminine*, é prolongado e caracteriza-se pela imitação; o segundo, a *feminist*, trata-se de uma espécie de ruptura. E, por último, a fase da autodescoberta, uma espécie de busca da identidade, denominada *female*.

No Brasil, Elódia Xavier aplica a teoria de Showalter à literatura de autoria feminina brasileira. E em seu ensaio «Narrativas de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória» (2009), a pesquisadora seleciona escritoras e obras tomadas como as mais representativas de cada fase. A primeira etapa inicia-se com a publicação de *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, uma das primeiras obras literárias brasileira de autoria feminina, estendendo-se aproximadamente até 1944, quando Clarice Lispector publica *Perto do coração selvagem* (1943), dando início à fase feminista e rompendo com o aspecto patriarcal e opressor. Segundo Xavier, Nélida Piñon apesar de pertencer à fase feminista é a responsável por inaugurar a seguinte fase, a fêmea, com *A república dos sonhos* (1984), colocando em discussão os padrões e valores patriarcais, inaugurando assim uma nova maneira de representar a mulher.

A representação da mulher nos contos «Amor», de Clarice Lispector, e «I love my husband», de Nélida Piñon, está circunscrita ao âmbito familiar, notadamente dentro do casamento. As suas protagonistas, segundo a classificação da crítica literária feminista, são mulheres-objeto, caracterizadas pela sua submissão, resignação e ausência de voz.

### 3. «AMOR» – A CONDIÇÃO FEMININA EM CLARICE LISPECTOR

O poeta e crítico literário Affonso Romano de Sant'Anna, em *Análise estrutural de romances brasileiros* (1975), defende que há quatro passos básicos estruturais nos textos clariceanos, especialmente presentes em «Amor». Para o crítico, estas são as etapas: (1) há a colocação da personagem numa determinada situação; (2) a preparação de um evento ou incidente discretamente sentido; (3) a ocorrência do incidente ou evento; (4) e o desfecho em que se mostra ou se considera a situação do personagem após o evento ou incidente (1975: 190). Ou seja, Clarice situa a protagonista numa situação-modelo e num momento-clímax, ela diante do imprevisto devido a um motivo insignificante muda a sua sensação vital e a percepção do mundo, que a conduz a uma reflexão metafísico-existencial.

No conto esses quatro estágios da narrativa são: (1) A protagonista Ana, dona de casa no Rio de Janeiro, aparentemente sem nenhuma ambição, volta das compras num bonde, deixando o seu espírito divagar. A protagonista do conto é, dentro da estrutura patriarcal, uma mulher típica e normal. Boa esposa e mãe, uma burguesa de classe média. É descrita como uma mulher ativa, dedicada à vida familiar e à manutenção da casa. Com as numerosas tarefas que a vida de mãe e dona de casa acarreta, tem a sua mente ocupada durante a maior parte do tempo. O seu lugar é na cozinha. Na aparente liberdade, desconhecendo outros modos de viver, o seu destino escolheu-o ela mesma, «ela plantara as sementes que tinha na mão» (Lispector, 2000: 212).

Por outro lado, o «destino de mulher» já tinha sido traçado e ela viera a cair nele «com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado» (*Ibidem*: 213). A «fortuna» de cuidar do lar não preenche todo o seu tempo, durante a tarde,

contudo, havia a «hora perigosa» em que se encontrava disponível para se concentrar em si mesma, começando a refletir sobre a sua vida e o percurso que a conduzira até aquele ponto: «Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisa de sua força, inquietava-se» (*Ibidem*: 212).

Para evitar estes instantes «perigosos», bem conhecidos por ela, Ana entrega-se às tarefas dignas de uma mulher casada, sufocando assim a sua identidade original («íntima desordem», «felicidade insuportável», *Ibidem*: 213) e os seus antigos anseios («o seu desejo vagamente artístico», *Ibidem*: 212). Para realçar a passiva entrega de Ana ao sistema dominante, o narrador aproveita-se repetitivamente da frase: «assim ela o quisera e escolhera» (*Ibidem*: 213).

Ana silenciara-se e sufocara-se em prol de uma vida normal imposta por uma sociedade patriarcal. Repetia-se a si mesma que a sua juventude, quando ainda não cumpria o seu papel de mulher-objeto, parecia-lhe uma «doença de vida»:

Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera. (*Ibidem*: 213)

(2) Ana vê um cego mascando chicles, esta singela ação a prende metaforicamente com sua existência inquietante e põe-na em desequilíbrio com o mundo, enfatizado pelo derramar das suas compras. «Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê» (*Ibidem*: 214). Antes dessa epifania, Ana demonstrara numa só ocasião ser um autêntico ser humano – os instantes perigosos que vivia durante as tardes. Esse confronto com a realidade (o cego que mascava chicles), desperta-lhe um mundo há muito adormecido no seu interior, no qual não sabe como se comportar nem que papel desempenhar. Sua essência soterrada começa a emergir e depara-se com uma situação que não sabe como enfrentar. A vida perfeitamente arrumada em que um dia seguia o outro. Subitamente surge o cedo e o bonde arranca, «mas o mal estava feito»:

Teria esquecido que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiram antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. [...] Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram. (*Ibidem*: 214-215)

(3) Atônita com a situação inesperada, desesperada e desesperante, Ana passa do seu ponto e entra no Jardim Botânico, cuja atmosfera a envolve numa profunda reflexão. Este novo estado de Ana, indesejável e aprazível ao mesmo tempo, é expresso por figuras de linguagem frequentes no texto clariceano como «prazer intenso ... sofrendo espantada», «uma bondade extremamente dolorosa» e uma «náusea doce» (*Ibidem*: 215). «Assim como existe em Clarice toda uma gama de epifanias de beleza e visão, existe também uma outra, de epifanias críticas e corrosivas, seguidas de náuseas ou tédio» (Sá, 2000: 200).

E é essa que experimenta a nossa protagonista, Ana. No Jardim Botânico, deixa-se dominar pelas sensações que a natureza lhe sugere, arrastando-a à reflexão de que

ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo que um dia se seguisse o outro. E um cego mascarando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. (Lispector, 2000: 215)

Também sua vida familiar podia ser tão selvagem como a natureza que a envolvia. Ana perde o controle de si mesma e passa a questionar os seus próprios valores. Defronta-se com a realidade em que os modelos instituídos em conformidade com a sociedade, repressores das liberdades individuais:

Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. (*Ibidem*: 215)

(4) Ana volta a casa e às suas obrigações familiares, domésticas e cotidianas. «Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, *sua alma batia-lhe no peito* – o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu» (*Ibidem*: 217- o grifo é nosso). Após o torturante conflito interior, insere-se de novo na «legião de pessoas invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria» (*Ibidem*: 213).

O ideal burguês é destacado e ironizado com a imagem da família à mesa, «cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano» (*Ibidem*: 218). Corações controlados e civilizados, numa tentativa de harmonia social, que está por cima das exigências pessoais e íntimas.

O que seria de Ana? «O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria para envelhecer de novo?» (*Ibidem*: 218) «Acabara-se a vertigem e a bondade. E, se atravessara o amor e o inferno, penetrava-se agora diante do espelho, por um instante nenhum mundo no coração» (*Ibidem*: 219).

Para Affonso Romano de Sant'Anna, a mais importante das quatro unidades funcionais da narrativa clariceana é a terceira já que nela ocorre a epifania, marca fundamental, segundo o crítico, de toda a obra narrativa da autora e que detém o poder da clarividência das suas patéticas e comportadas vidas.

O conto «Amor», trata-se, pois, de uma das narrativas curtas mais típicas de Clarice Lispector, dado que nele aparece um tema caro à autora: uma protagonista feminina que de súbito entra em conflito consigo mesma e com o seu mundo cotidiano imposto pela convenção social.

#### 4. A LINGUAGEM FEMININA EM «I LOVE MY HUSBAND» DE NÉLIDA PIÑÓN

Publicado vinte anos após «Amor» da coletânea de contos *Laços de família* (1960), o conto de Nélide é um relato breve em que o tema da mulher e suas relações sociais, recorrente em obras anteriores, é novamente resgatado.

Numa entrevista a Alexandre Machado em 4 de janeiro de 1998, Nélide afirma que «escrever conto foi difícil, um desafio novo. Foi quando conheci as diferenças das linguagens e o medo de dar concretude em relação ao romance. O tempo é diferente, o espaço é diferente. O romance prolifera o espaço. O conto é uma ilha» (Nascimento, 2015: 65). Mas como ressalta Dalma Nascimento, podia ser certo que uma autora como Piñón de tão magnífica trajetória falasse de dificuldades reais? O único desafio que pode ter enfrentado a autora é o da contenção. Deve ter sido penoso podar a exuberância da sua imaginação, trabalhoso contê-la «já que nos voos imaginário, elas vão desabrochando em profusão e pousam na pena de Nélide, em incandescentes imagens» (*Ibidem*: 67). Mas tal limitação espacial, metaforicamente representada pela «ilha», não impediu que em «I love my husband», considerado por Moriconi como um dos cem melhores contos brasileiros do século XX, a autora tecesse uma trama vibrante, de gritantes silêncios.

Segundo Zolin, neste conto, Nélide «constrói a personagem feminina de uma maneira diversa do modo como vinha fazendo nas obras [anteriores ...], mas o mesmo posicionamento crítico é mantido» (2008: 22). A linguagem do senso-comum e a linguagem da mulher entram em embate através dos constantes fluxos de consciência da protagonista e os escassos momentos que estes se transformam em brevíssimos diálogos com o marido, com a utilização do discurso indireto livre. Nesta narrativa homodiegética, a protagonista está inserida num modelo patriarcal em que sua voz e seus desejos são sufocados pelas convenções sociais ligadas ao casamento.

Na primeira sequência narrativa, o espaço é o interior de uma casa em que a sua dona relata os seus afazeres domésticos e como ela é partícipe do sucesso profissional de seu marido e de uma vida conjugal perfeita. Uma história permeada de ironias e silêncios. São ações diárias praticadas no âmbito do lar. Observe-se a seguinte passagem:



Mal acordo ofereço-lhe café, [...] fico em casa lavando a louça, fazendo compras [...] sou a sombra do homem que todos dizem eu amar. Deixo que o sol entre pela casa, para dourar os objetos comprados com o esforço comum. Embora ele não me cumprimente [...] Eu peço então que compreenda minha nostalgia por uma terra antigamente trabalhada pela mulher, ele franze o rosto como se eu lhe estivesse propondo uma teoria que envergonha a família e a estrutura definitiva do nosso apartamento. (Piñon, 2008: 51-52)

As personagens de «I love my husband» não têm nome, são representantes de uma coletividade de uma sociedade patriarcal. Neste modelo de família burguesa ideal o homem é o chefe da família, provedor e mantenedor da casa, e a mulher, sua propriedade:

O que mais quer mulher, não lhe basta termos casado em comunhão de bens? E dizendo que eu era parte do seu futuro, que só ele porém tinha o direito de construir, percebi que a generosidade do homem habilitava-me a ser apenas dona de um passado com regras ditadas no convívio comum. (*Ibidem*: 52)

A segunda sequência é marcada por um fugaz momento de rebeldia da narradora, impulsionado pela perturbadora declaração do marido de que ela, como sua mulher, pertence só a ele, nem mesmo a ela própria. Recorde-se o seguinte excerto:

A ideia de que eu não podia pertencer-me, tocar no meu sexo para expurgar-lhe os excessos, provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa. Então o homem, além de me haver naufragado no passado, quando se sentia livre para viver a vida a que ele apenas tinha acesso, precisava também atar as minhas mãos [...]. (*Ibidem*: 52)

Então, segue-se a reação e a menção ao futuro, no qual nunca ousou interferir porque pertencia ao mundo masculino, do marido; e, a seguir, por meio da construção imaginária e metafórica, proclama sua liberdade e poder de dominação sobre si e seu desejo:

Olhei meus dedos revoltada com as unhas longas pintadas de roxo. Unhas de tigre que reforçavam a minha identidade, grunhiam quanto à verdade do meu sexo. Alisei meu corpo, e pensei, acaso sou mulher unicamente pelas garras longas e por revesti-las de ouro, prata, do ímpeto do sangue de um animal abatido num bosque? Ou porque o homem adorna-me de moda a que quando tire estas tintas de guerreira do rosto surpreende-se com uma face que lhe é estranha, que ele cobriu de mistério para não me ter inteira? (*Ibidem*: 52)

Na terceira sequência, todavia, dá-se o retorno da narradora para a realidade do casamento sancionado pela ideologia burguesa. Arrependida e envergonhada por ter «perturbado a noite de quem merecia recuperar-se para a jornada seguinte» (*Ibidem*: 55), ela veste a máscara e retorna à vida de mulher-objeto. Observem-se a seguintes passagem:

As palavras do homem são aquelas de que deverá precisar ao longo da vida. Não tenho que assimilar um vocabulário incompatível com o meu destino, capaz de arruinar meu casamento. [...] Ele parece perdoar-me à distância, aplaude minha submissão ao cotidiano feliz [...]. (*Ibidem*: 57)

Apesar de ter contestado fugazmente o modelo patriarcal e sentir-se dona de si mesma, assume a linguagem social que a introjeta em si os termos de sua opressão. Segundo Zolin, «em «I love my husband», a linguagem patriarcal do senso-comum, no que se refere à discriminação social da mulher, é questionada, mas não é superada. O relato é permeado por um ambíguo e interessante jogo de opostos que contempla, de um lado, o inconformismo, a rebeldia, a mulher-sujeito; de outro, as aparências, a acomodação, a linguagem do senso-comum, a mulher-objeto» (Zolin, 2008: 24).

O final, de viés decepcionante e desconcertante a nossos olhos, antes de ser sinal de indiferença da autora em relação à causa da mulher, na verdade, dialoga com a realidade extraliterária de forma consciente e crítica. Como ressalta Zolin, embora a década de oitenta seja um período conhecido pela revolução feminista, em que a consciência crítica da mulher em relação a si própria e à sociedade em que vive atingiu graus bastante satisfatórios, ainda havia muito que se conquistar nos anos oitenta e também hoje, na segunda década do século XXI. A essência das relações ainda há discriminação sexista. Discriminação esta materializada nas diversas formas de resistência em relação à aceitação da ocupação pela mulher de determinados espaços incompatíveis com os papéis tradicionais atribuídos a ela pelo homem (*Ibidem*: 24).

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Clarice Lispector e Nélide Piñon abordam a condição da mulher na sociedade patriarcal, a mulher presa ao casamento, às suas obrigações familiares e restrita ao lar. A mulher que renuncia seus sonhos, seus anseios e seus desejos mais recônditos para acomodar-se a um papel imposto por uma sociedade machista e burguesa, que dela espera a atitude de submissão.

A mulher, na maior parte de sua história, sempre esteve atada ao peso das convenções, dos papéis sociais e do determinismo de sexo, situação que ainda não foi superada nos dias atuais, o que nos leva a afirmar que as páginas de «Amor» e de «I love my husband» refletem a dolorosa realidade da qual ainda somos testemunhas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alambert, Zuleika. (2004). *A mulher na história. A história da mulher*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira /FAP.
- Nascimento, Dalma. (2015). *Nélide Piñon entre contos e crônicas*. Niterói: Parthenon Centro de Arte e Cultura.

- Lispector, Clarice. (2000). «Amor». In Moriconi, Ítalo (org.), *Os Cem melhores Contos Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 212-219.
- Piñon, Nélide. (2008). *O calor das coisas*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Sá, Olga de. (2000). *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes.
- Sant'Anna, Affonso. (1975). *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes.
- Xavier, Elódia. (1999). «Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória». In *Revista Mulheres e Literatura*, Rio de Janeiro, ano 3, vol.1.
- Zolin, Lúcia Osana. (2009). «A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade». Em *Ipotesis*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, 105 - 116, jul./dez.
- (2008). «A representação da mulher na narrativa de Nélide Piñon». Em *Interdisciplinar*, Itabaina, v. 5, nº 5, jan./jun., 0 - 37.



# A IDENTIDADE REVISITADA EM «A IMITAÇÃO DA ROSA» E «ADAMASTOR»

Maria Alice Sabaini de Souza Milani

*Universidade Federal de Rondônia*

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo, fazer uma leitura comparada entre um conto clariceano e outro de Nélide Piñon, para analisar como as identidades tanto de Laura como de Adamastor são repensadas e modificadas a partir de experiências vivenciadas por tais protagonistas, quando se deparam em contato com o outro que lhe faz desejar recuperar sua identidade esquecida ou reconhecer, por meio da intertextualidade, a discrepância que há entre seu nome e sua identidade, enquanto membro de uma sociedade sexista. A ironia, e de certo modo, o desmascaramento dessas personagens são procedimentos narrativos que deflagram quem elas de fato são, e como as identidades podem ser alteradas. Para tanto, utilizaremos Bauman (1998), Hall (2002), Candido (2009) entre outros como embasamento teórico.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector, Nélide Piñon, Identidade, Intertextualidade, Ironia.

«LA IDENTIDAD REVISITADA EN 'A IMITACIÓN DA ROSA' Y 'ADAMASTOR'»

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo hacer una lectura comparada entre un relato de Clarice Lispector y otro de Nélide Piñon para analizar cómo las identidades tanto de Laura como de Adamastor son repensadas y modificadas a partir de experiencias vividas por esos protagonistas cuando entran en contacto con otro que le hace desear recuperar su identidad olvidada, o reconocer, por medio de la intertextualidad, la discrepancia que existe entre su nombre y su identidad como miembro de una sociedad sexista. La ironía y, en cierto modo, el desenmascaramiento de esos personajes, son procedimientos narrativos que revelan quiénes son y cómo se puede alterar sus identidades. Para ello utilizaremos como base teórica, entre otros, a Bauman (1998), Hall (2002) y Candido (2009).

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector, Nélide Piñon, Identidad, Intertextualidad, Ironía.

## THE IDENTITY REVISITED IN «A IMITAÇÃO DA ROSA» AND «ADAMASTOR»

ABSTRAC: This work aims to make a comparative reading between a Claricean tale and another one by Nélide Piñon, to analyze how the identities of both Laura and Adamastor are rethought and modified from the experiences lived by such protagonists when they come into contact with the other who makes them want to recover their forgotten identity or recognize, through intertextuality, the discrepancy between their name and their identity as a member of a sexist society. The irony and in a way the unmasking of these characters are narrative procedures that reveal who they really are and how identities can be changed. For this, we will use Bauman (1998), Hall (2002), Candido (2009) among others as a theoretical basis.

KEYWORD: Clarice Lispector, Nélide Piñon, Identity, Intertextuality, Irony.

NÉLIDA PIÑON E CLARICE LISPECTOR foram escritoras de grande relevância no contexto histórico cultural para o qual escreveram. A literatura produzida por elas não tem um compromisso com o simples entretenimento e nem com o registro de grandes feitos da humanidade, mas se preocupam com a capacidade da literatura através do manuseio com a linguagem tocar em questões pulsantes em seus textos e, no entanto, não se evidenciam substancialmente no primeiro plano das narrativas por elas produzidas. Em relação a este aspecto da escrita de Piñon, Leodegário de Azevedo Filho (*apud* Teixeira, 2012: s/p) afirma «para ela um texto literário sempre esconde uma cena latente por detrás do significado linear da cena manifesta. No seu processo de criação, desde cedo percebeu que a cena latente devia valer mais que a cena simplesmente manifesta». Em Lispector a mesma noção é percebida quando a própria autora escreve na primeira parte do seu livro *A legião estrangeira*:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreve. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. (Lispector, 1964: 143)

Ambas também privilegiam situações do cotidiano, relevantes justamente por o que a palavra apenas indicia ou até mesmo silencia, tais escritoras também tocam com muita sutileza em questões como a condição da mulher na sociedade, sobretudo da década de 60 e meados da de 70, período em que as obras nas quais tais contos se encontram foram produzidas. Vale ressaltar que o livro *Laços de Família*, no qual está presente o conto «A imitação da rosa» foi escrito em 1960, ano que marca não só o retorno de Lispector ao Brasil e o lançamento de sua carreira como contista, mas também é o momento em que, conforme Martins (2010: 2):

O país, eminentemente rural, começava a se maravilhar com as belezas da cidade. Chegavam ao Brasil os eletrodomésticos, os supermercados, o Pão Pullman... e em breve o Rock n'roll, as calças jeans e o *Hot-Dog*: chegava o *American Way of*

*Life*. Em algumas revistas da época é possível esquadrihar os diversos produtos que aportavam no Brasil, além disso, vê-se o nascimento de uma classe-média urbana brasileira, a organização das cidades. O Brasil, através de JK, optava por um discurso progressista: caminhava-se em direção ao Oeste não desbravado, enquanto outra parcela rumava em direção ao Leste, em busca das novidades e oportunidades da cidade. Surgia então um novo estrato social urbano com características e anseios próprios, aliás, passava-se a construir uma identidade para esta classe social.

Este período também marca os anos que precedem a ditadura militar no Brasil, e o início da carreira de Piñon como escritora com a publicação de *Guia Mapa de Gabriel Arcanjo* em 1961. No entanto, o conto «Adamastor», que será analisado neste artigo, está presente na obra *Sala de armas*, publicado em 1973, ano que, de acordo com Veloso, Vilela e Giambiagi (2008: 224) faz parte do período conhecido como «milagre econômico brasileiro» que durou de 1968-1973. «Uma característica notável do «milagre» é que o rápido crescimento veio acompanhado de inflação declinante e relativamente baixa para os padrões brasileiros, além de superávits no balanço de pagamentos». Este também é o ano que faz parte do mais duro e repressivo período da ditadura militar conhecido como «anos de chumbo». Sobre esse momento histórico, Costa (2011: s/p) comenta «Foi a época dos desaparecimentos de políticos opositores, tortura e terrorismo». Assim, diante de um momento tão opressor, Nélide Piñon reconhece que «imaginação é um 'recurso interno...uma grande fagulha' que exalta o ser humano quando o permite transpor os limites de sua realidade» (Teixeira, 1995: 110).

A escolha de «A imitação da Rosa» de Lispector, e de «Adamastor» de Piñon é significativa, pois se no primeiro conto temos Laura, uma esposa que tenta enquadrar-se em uma sociedade que a oprime e que aniquila gradativamente sua identidade, no segundo conto temos Adamastor, que como o próprio nome sugere era visto como um grande homem, que, na verdade, subjugava a todos em decorrência dos cuidados que prestava as mulheres que acolhia em sua casa, e ao seu amigo, mas ao descobrir que seu nome fazia referência ao gigante de *Os Lusíadas*, sente-se de certo modo ridicularizado e repensa sua condição no mundo, redefinindo sua identidade, e reconhecendo não somente sua pequenez estrutural, mas também sua condição inferiorizada, tornando-se estranho e isolado em relação aos demais:

Na biblioteca municipal, buscou explicar à funcionária para que não pairassem dúvidas. – Não busco cultura, um simples esclarecimento. Quem foi Adamastor? Depois de muito hesitar, ele lhe trouxe *Os Lusíadas*, mostrando-lhe as páginas do herói. – Quer lê-lo? Adamastor sentia-se perplexo pelo livro, pelos óculos escuros da mulher e por descobrir-se herói, precisamente um gigante como buscou a mulher acentuar. Primeiro pelo olhar que envolveu seu corpo em minucioso exame, depois expondo seus feitos. Adamastor sentiu uma febre ingrata e o corpo tomado por uma raiva. Uma vez que não pudesse compreender que viesse a se chamar Adamastor um homem de um metro e cinquenta. [...]. Ironia sem dúvida do pai, que empenhara a mãe, botou o pé no mundo, antes deixando-lhe dinheiro para o parto, as primeiras necessidades e o bilhete que lhe foi mostrado

mais tarde e destruíra porque a memória conservou cada palavra: se for homem, por razões que não quero explicar vai se chamar Adamastor. (Piñon, 1973: 45-46)

Este episódio de descoberta a respeito do seu nome é provocado inicialmente por um marinheiro que lhe afirma ter sido Adamastor um herói. Após este tantos outros lhe aguçam a curiosidade. No entanto, ao ceder a esse sentimento, o protagonista se depara com sua pequenez e com a recordação de que aquele nome havia lhe sido dado para cumprir a vontade do pai que o abandonara antes mesmo que ele nascesse, mas não se esquecendo de deixar esse pedido em um bilhete.

É importante atentar-se para o fato de que mesmo não estando presente na vida de Adamastor e nem na de sua mãe, o pai exerce, principalmente, sobre essa sua vontade e propicia, ainda que sem o saber a ridicularização do filho durante parte de sua vida, ou seja após este descobrir quem fora Adamastor de fato. Nesse sentido, o pai, ainda que ausente, exerce em relação aos seus um papel patriarcal, na medida em que, de certa forma, se impõe como sujeito sobre eles e reforça a objetificação da mulher e consequentemente do filho. A partir dessa revelação, Adamastor intensifica a estranheza que sente sobre si em relação aos demais. A respeito desse estranhamento, Bauman (1998: 27) esclarece que:

Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável. Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – [...], se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez da origem ao mal-estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos.

Com base nesta citação é interessante observar que, no caso de Adamastor, o estranhamento identitário por assim dizer se dá sobretudo desse personagem em relação ao outro com o qual interage ou pelo qual é interpelado. Inicialmente, essa caracterização se apresenta de forma camuflada e se dá na maneira com a qual admira a virilidade do amigo quando conversam durante todos os dias no café da manhã:

Cuidava de João Manco como quem tivesse adotado o outro. [...]. Viviam em perfeita harmonia. Quem contrariasse Adamastor, soubesse que João Manco, cujo apelido não obedecia a defeito do corpo, pois não somente ele brilhava novo, como as mulheres gostavam depressa, só olhando – arregaçava as mangas, os dentes vinham para fora e um conjunto de músculos imitava a rapidez do galhos, tudo isso motivo de enorme orgulho para Adamastor que apreciava virtude assim de lançar-se a norte. (Piñon, 1973: 41; 43)

O desconforto e a inadequação ao mundo que o cerca também podem ser comprovadas pelo olhar minucioso com o qual a moça da biblioteca o olha quando ele lhe pergunta quem era Adamastor, ou pelo receio de que alguém



o abraçasse e lhe chamasse pelo nome o que para o protagonista soaria zombeteiro agora que ele sabia que Adamastor fora um gigante, e que ele ironicamente era um anão. Por isso, numa tentativa de reafirmar que a ignorância fora melhor que o conhecimento, Adamastor generaliza:

-Gente letrada é puro nojo. Surpreendendo aos que o sabiam vaidoso e pernóstico no falar. A todos fiscalizava com desconfiança. Aguardava que de repente, o abraçassem e dissessem entre risos e enfados: - Então gigante Adamastor! Entrou humilhado no bar. Era um anão agora e lhe cabia a exibição. Pegava a carteira de identidade e ali registrava: um metro e cinquenta, nenhum centímetro a mais e com nome de gigante. Não sabia com quem desabafar. João era incapaz de compreender. [...]. Mulheres não serviam para confidencias. Mulher é burra falou para compensar a altura. E ostentava pelo bar uma seriedade ferida. Circunspecto adotara gravata marrom e terno branco. (Piñon, 1973: 46)

Nessa citação, nota-se que não só a identidade de Adamastor é reestruturada a partir da informação obtida por seu interesse a respeito do seu nome, mas também há uma estigmatização das mulheres, enquanto não confiáveis e burras, ou seja, há uma tentativa de afirmação do ego ferido do protagonista com base em uma diferenciação preconceituosa que ele faz do gênero ao qual se refere, uma vez que sua baixa estatura não lhe incomodara até então, tanto que o narrador assim inicia a narrativa:

Adamastor tinha um metro e cinquenta. Sua fraqueza era gostar de mulher, levando-a para casa, ainda que não o agradassem. Ia logo comprando vestido com rosas vermelhas e enfeitando-lhe as bocas com pivô de ouro. Nenhuma lhe havia chegado em bom estado. Coube-lhe sempre a tarefa de salvar o aflito, ele considerava pela manhã fazendo a barba. (Piñon, 1973: 40)

Nunca o viram chorar, ou lastimar a estatura. Pois se lhe denunciava a fragilidade acrescentava sorridente: - O que tenho basta para me julgar um homem. Abriu um boteco perto do cais, região onde seu corpo melhor florescia. (Piñon, 1973: 41)

Nesses fragmentos, há por parte do narrador uma tentativa de instaurar uma harmonia do protagonista em relação a sua estatura, na medida em que o fato de este ser baixo era compensado pela grandiosidade de suas ações sempre procurando auxiliar as mulheres que dele dependiam para viver ou o seu amigo que não tinha nenhuma perspectiva de futuro. Diante dessas atitudes do protagonista, e de seu papel de «salvar os aflitos», o narrador o compara de certa forma com Jesus. Entretanto, essas mulheres objetificadas almejavam sua liberdade e mesmo melhorando suas condições físicas e econômicas, Adamastor não conseguia aplacar a aflição delas, indiciando que provavelmente o fato de que também a sua aflição interna não poderia ser aplacada pelos bens que adquirira. Nota-se, dessa forma, uma identificação entre as mulheres que queriam fugir e Adamastor que já havia se refugiado em várias cidades da orla marítima:

quando se restabeleciam, já dispoño de um pequeno patrimônio constituído de moedas que Adamastor depositava diariamente num porquinho de plástico sobre

a mesa de cabeceira, procuravam fugir. Às vezes, ele poderia indicar com certeza o dia da fuga, os pequenos atos de passarinho, ele comparava. Mas jamais os impediu, ou se deixou sensibilizar por eles. Também ele não fizera outra coisa senão refugiar-se em algumas cidades da orla marítima. (Piñon, 1973: 40)

Essa imagem de Adamastor fosse o salvador dos mais necessitados é reforçada no seguinte trecho, em que há até mesmo uma alusão ao texto bíblico no qual Deus separará o joio do trigo no dia do juízo final, tal como o protagonista faz ao selecionar quem ajudará diante de tantos aflitos que lhe pedem auxílio:

Gritavam-lhe mulheres e pederastas:

- Cuide de mim Adamastor. Ele ria separando o trigo do joio, porque lhe agradava citações bíblicas, com rara habilidade, que não se contava uma história de inimizade em toda a sua vida. [...] Sempre, porém que se mencionava o passado Adamastor recolhia-se como um caramujo. Sua mais antiga referência jamais ultrapassava um mês. (Piñon, 1973: 41)

No entanto, apesar de toda a popularidade que o protagonista possuía, seu passado é algo nebuloso, pois Adamastor evita comentá-lo. Essa recusa em falar do seu passado que, inicialmente, parece ser uma lacuna no texto e na vida da personagem, pode ser considerada um indício de uma história latente e conflituosa de Adamastor com sua origem tanto que:

A imagem do pai assassinara inúmeras vezes e não bastou, como também mudar de cidade ou adotar outro nome. A certeza de ser Adamastor o consumia por dentro. O martírio devia ele pleitear por uma questão de orgulho.

Qualquer dia me mando. Busco outra terra. Aqui já não ando mais.

Escondia-se atrás da Caixa registradora até que o esquecessem. Já não atendia a clientela. Buscava a obscuridade. [...] A freguesia compreendia, e João Manco também que Adamastor já não era mais o mesmo. (Piñon, 1973: 47-48)

Tal consciência, modifica a sua identidade de um homem satisfeito com aquilo que tinha e amigo de todos, para alguém envergonhado e humilhado e oprimido, que passa a se isolar dos demais, justamente porque ao descobrir o significado do seu nome, revisita o seu ser e acaba percebendo que o que fora até então precisa ser reformulado. Mas antes de se isolar, ele tenta esclarecer para si mesmo a significância que tal nome teria na reformulação daquilo que ele fora até então, reconhecendo que não seria fácil conviver com o que tal descoberta provocou em seu íntimo e em sua identidade:

- Gosta do meu nome? Acabou dizendo.

João fez que sim. Acrescentou, indiferente:

-Nome de cabra. Mas Adamastor sabia que o cabra não era ele. Havia um outro melhor que o antecipara, e de tal modo, que seu nome ficou registrado em um livro, pelas suas façanhas de demônio. Não lhe cabia mais competir no mundo e as mulheres também o constringiam. (Piñon, 1973: 47)

No conto «A imitação da rosa» é apresentado ao leitor, desde as primeiras linhas, uma situação em que o conflito de Laura já está instaurado, uma vez que a personagem feminina encontra-se inquieta e ansiosa com todas as coisas que tem que fazer antes de o marido chegar para levá-la à casa de um casal de amigos para jantar:

Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia, e então saíam com calma, de braço dado como antigamente. Há quanto tempo não faziam isso? (Lispector, 2009: 34)

É interessante observar que, desde o início da narrativa, a personagem não descansa tanto em decorrência de seus afazeres domésticos quanto em virtude de sua consciência infernal que a todo momento a faz lembrar da necessidade de se mostrar perfeita e normal, inicialmente para o marido e, em extensão, para a sociedade que aqui é representada pela empregada e pelo casal de amigos. Nesse sentido, a intriga se intensifica, na medida em que, por meio do monólogo interior da personagem, ficamos sabendo que já fazia tempo que o casal não fazia algo tão simples como sair juntos. Contudo, a presença do vocábulo antigamente, sugere ao leitor que algo havia acontecido no passado para que o casal deixasse de sair. Além das lacunas, as reiterações de ideias ou palavras também auxiliam o leitor a perceber a existência de uma outra estória, além de evidenciar com mais intensidade o conflito interno da personagem. Por exemplo, quando, no segundo parágrafo, aparece que a personagem «estava de novo bem» ou que ela «agora estava 'bem'» (Lispector, 2009: 33 e 34), essa informação não tem a única função de nos informar sobre o estado de saúde da personagem, mas também nos alerta, por meio dos advérbios, que a protagonista, possivelmente, passou por um problema emocional, ou seja, além de nos esclarecer, parcialmente, o motivo pelo qual ela não saía com o marido, também nos insinua que essa melhora pode ser temporária, conforme se confirmará ao longo do texto, no qual acompanhamos o desenrolar da intriga que se dá de forma dupla: ora como parte necessária ao desenvolvimento da narrativa, ora porque transcende da narrativa, de um modo geral, para o interior da personagem. Tal excerto demonstra como o conflito deixa de ser um elemento da narrativa para ser um elemento intrínseco de Laura:

Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se no espelho: e ela mesma, a quanto tempo? Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera? (Lispector, 2009: 35)

Encaminhou-se para a cozinha e, como se tivesse culposamente traído com seu descuido Armando e os amigos devotados, ainda junto da geladeira bebeu os primeiros goles com um devagar ansioso, concentrando-se em cada gole com fé como se estivesse indenizando a todos e se penitenciando (Lispector, 2009: 36) Não mais aquele ponto vazio e acordado e horrivelmente maravilhoso dentro de si. Não mais aquela terrível independência. Não mais a facilidade monstruosa e simples de não dormir – nem de dia nem de noite – que na sua discrição a fizera

subitamente super-humana em relação a um marido cansado e perplexo. [...]. Agora, nada mais disso. Nunca mais. Oh, fora apenas uma fraqueza; o gênio era a pior tentação. (Lispector, 2009: 38)

As três citações são significativas, pois nos permitem interver o eixo norteador de toda essa intriga entre ser o que a protagonista é de modo integral, e ser o que as expectativas alheias esperam que ela seja. Assim, Laura tenta o tempo todo se ajustar a convenção social para ser aceita pelos outros. Contudo, fracassa porque não consegue se manter estável e perfeita o tempo todo. Nesse sentido, o episódio do espelho é emblemático porque, não só revela o nome da protagonista, como também a faz ver a si mesma não só exteriormente, mas intimamente, por meio da sua imagem refletida. Sobre essa falta de nome e características da protagonista até esse momento do conto, Cátia Castilho Simon (1999) comenta:

Ao contrário do esperado, quando nos deparamos simplesmente com um nome de personagem, sem biografia, nem os traços exteriores, sentimos que os procedimentos de construção das personagens são tentativas empreendidas por Clarice a fim de comunicar-se com nossa intimidade, com o mais recôndito e profundo de nós mesmos. (Simon, 1999: 330)

O texto nos revela também que apesar da sobriedade de sua vestimenta e de sua aparência, seu interior sofria de uma incompletude na medida em que não só não podia ser mãe, como também não podia ser ela própria. Para conter seu desajuste e sua consciência infernal, ela cumpre as ordens do médico, para se manter perfeita e dentro da normalidade, pois à medida que se penitencia, agindo mecanicamente e impessoalmente, também se redime diante de seu marido e de seus devotados amigos.

Na terceira citação, a personagem colabora substancialmente para a manutenção do conflito que se torna a cada linha do texto mais dramático. Nesse momento, começa a irromper a identidade de Laura no passado, e a falta de filhos da primeira citação é substituída por um vazio, ou seja, por mais que Laura tente se recuperar, traçando uma rotina de afazeres domésticos, se vestindo de cores neutras e tendo uma aparência apagada, dentro dela ainda existe um vazio que somente a fraqueza tentadora do seu gênio pode preencher. Nesta citação, é evidente a presença do «não» e do «nunca», demonstrando a dramaticidade de sua narrativa clariceana, e a intensificação da intriga na qual a personagem está envolvida. Nesta parte da narrativa, todos os elementos espaciais e a própria caracterização da personagem e de suas ações obedecem a um ritmo monótono e repetitivo, favorecendo a composição de uma atmosfera condizente com essa situação.

A preferência da autora contemporânea pelo tempo psicológico advém da tentativa em retratar de forma mais intensa a angústia de suas personagens, na medida em que ao mesmo tempo que vivenciam a passagem do tempo físico, uma vez que não podem pará-lo, se distanciam dele para narrarem suas frustrações e anseios. Geralmente, esse conflito interno da personagem é centrado

em sua relação com o outro e com a necessidade de ajustar-se às expectativas dele. Como se evidencia nas citações abaixo:

Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia, e então saíam com calma, de braço dado como antigamente. Há quanto tempo não faziam isso? (Lispector, 2009: 34)

Mas ainda era cedo [...].

Ainda era tarde. Uma tarde muito bonita.

Aliás já não era mais de tarde.

Era de noite. Da rua subiam os primeiros ruídos da escuridão e as primeiras luzes. (Lispector, 2009: 50)

A primeira citação não só demonstra o esforço e a vontade de Laura em agradar o marido, se arrumando antes da chegada dele para depois, ficar à sua disposição no que ele precisasse. Além disso, esse trecho também exemplifica o uso do tempo psicológico nos contos de Clarice Lispector, uma vez que a autora mistura em um único pensamento, o presente da expectativa da personagem em se preparar para o jantar com o futuro, no qual ela arrumaria a casa, se trocaria e ajudaria o marido, para, enfim, saírem. Todas essas ações que ela deveria realizar antes de que o marido chegasse para irem jantar a remete a um passado perceptível pelo advérbio antigamente. Já a segunda citação remete ao momento vivido pela protagonista após a epifania. Nota-se que a alienação da personagem, decorrente da sua experiência apreensiva, faz com que seja rompida toda a noção temporal demarcada. Além do monólogo interior, o fluxo de consciência pode ser encontrado no seguinte fragmento:

Com seu gosto minucioso pelo método – o mesmo que a fazia quando aluna copiar com letra perfeita os pontos da aula sem compreendê-los – com seu gosto pelo método, agora reassumido, planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga para que, uma vez Maria na rua, ela não precisasse fazer mais nada, senão 1º) calmamente vestir-se; 2º) esperar Armando já pronta; 3º) o terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo o que faria. E poria o vestido marrom com gola de renda creme. Com seu banho tomado. Já no tempo do Sacré Coeur ela fora arrumada e limpa, com um gosto pela higiene pessoal e um certo horror à confusão. O que não fizera nunca com que Carlota, já naquele tempo um pouco original, a admirasse. (Lispector, 2009: 35)

Por fim, vale ressaltar que a linguagem clariceana tende muitas vezes ao silêncio, uma vez que Clarice não acredita no poder da palavra por essa não conseguir definir o ser em sua completude. Por isso, como afirma Sá (1979: 52) «o silêncio é a única possibilidade de alcançar o indizível». Tal relevância e representatividade do silêncio pode ser evidenciada em todo o processo que descreve a reação de Armaldo ao retornar do trabalho e encontrar Laura no sofá:

Ela estava sentada com o seu vestidinho de casa. Ele sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. Com timidez e respeito, ele a

olhava. Envelhecido, cansado, curioso. Mas não tinha uma palavra sequer a dizer. Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranqüila como num trem. Que já partira. (Lispector, 2009: 53)

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bauman, Zygmunt. (1998). *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Costa, Leopoldo. (1973). *História econômica do ano de 1973*. Disponível em: <https://stravaganzastravaganza.blogspot.com/2011/08/historia-do-ano-de-1973.html>. (Acesso em: 19/09/2018).
- Hall, Stuart. (2002). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Lispector, Clarice. (1964). *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor.
- (2009). *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Martins, Marcus. (2010). «Imitação do silêncio: um ensaio sobre o conto 'A imitação da rosa' de Clarice Lispector». Em *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*. Ano 3 - Edição 4. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/download/35455/38174/>. (Acesso em: 25/09/2018).
- Piñon, Nélide. (1973). *Sala de armas*. Coleção Ache dos imortais da literatura brasileira.
- Sá, Olga de. (1979). *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes.
- Simon, Cátia. (1999). «Clarice Lispector sob suspeita». Em *Sociologias*, ano 1, n.1, jan/jun. Porto Alegre: PPGS/UFRGS.
- Teixeira, Borges. (2012). *Entre o ser e o estar: a mulher no universo literário de Nélide Piñon*. Disponível em: <http://litcult.net/2012/10/16/entre-o-ser-e-o-estar-a-mulher-no-universo-literario-de-nelida-pinon/>. (Acesso em: 20/09/2018).
- Teixeira, Regina. (1995). «Texto, contexto e pretexto na obra de Nélide Piñon». Em *Letras de Hoje*, v. 30, 109-117.
- Veloso, Fernando; Vilela, André; Giambiagi, Fábio. (2008). «Determinantes do 'milagre' econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica». *RBE*, v. 62, n. 2, 221-246. Abr-Jun 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbe/v62n2/06.pdf>. (Acesso em: 19/09/2018).
- Zolin, Lúcia. (2009). «Crítica feminista». Em: Bonnici, Thomas; Zolin, Lúcia Osana (org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 161-183.

# POSICIÓN AUTORAL Y REPERTORIO(S) EN EL CAMPO LITERARIO BRASILEÑO: NÉLIDA PIÑON Y *O CALOR DAS COISAS* (1980)<sup>1</sup>

M. Carmen Villarino Pardo

*Grupo Galabra-Universidade de Santiago de Compostela*

RESUMEN: Este trabajo pretende abordar algunas tomas de posición de Nélide Piñon en el campo literario brasileño a inicios de la década de 1980, a partir de propuestas metodológicas de la teoría de los polisistemas (Even-Zohar) y de los estudios de campo (Bourdieu). Partimos de la hipótesis de que, a pesar de las preferencias de la autora por la novela, el cuento es un material repertorial<sup>2</sup> prestigiado en su trayectoria. Nuestro objetivo es analizar qué implica con relación a sus propias elecciones y a las dinámicas de campo la publicación de un nuevo libro de cuentos (1980) de una autora que ya cuenta con un importante capital simbólico y ocupa un lugar de relativa centralidad –con visibilidad también fuera de Brasil.

Palabras-clave: Nélide Piñon, Cuento, Campo literario, Repertorio, Años 80.

«POSIÇÃO AUTORAL E REPERTÓRIO(S) NO CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO:  
NÉLIDA PIÑON E *O CALOR DAS COISAS* (1980)»

RESUMO: Este trabalho pretende abordar algumas das tomadas de posição de Nélide Piñon no campo literário brasileiro a inícios da década de 1980, a partir de propostas metodológicas da teoria dos polissistemas (Even-Zohar) e dos estudos de campo (Bourdieu). Partimos da hipótese de que, apesar das preferências da

<sup>1</sup> Trabajo vinculado al Proyecto de investigación «Nuevas estrategias de promoción cultural. Las ferias internacionales del libro y la condición de invitado de honor» (Universidade de Santiago de Compostela), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno Español y Fondos FEDER, entre 2018 y 2020 (código FFI2017-85760-P).

<sup>2</sup> Usamos repertorio en el sentido propuesto por Even-Zohar (2017:17).

autora pelo romance, o conto é um material do repertório prestigiado na sua trajetória. O nosso objetivo é analisar o que implica, com relação às suas próprias eleições e às dinâmicas de campo, a publicação de um novo livro de contos (1980) de uma autora que já conta com um importante capital simbólico e ocupa um lugar de relativa centralidade, com visibilidade também fora do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Nélida Piñon, Conto, Campo literário, Repertório, Anos 80.

«AUTHOR POSITION AND REPERTOIRE(S) IN THE BRAZILIAN LITERARY FIELD: NÉLIDA PIÑON AND *O CALOR DAS COISAS* (1980)»

ABSTRACT: This work deals with some of Nélida Piñon's position takings within the Brazilian literary field in the early 1980s, arising from methodological proposals of the polysystem theory (Even-Zohar) and of field studies (Bordieu). We hypothesize that, despite the author's preferences towards the novel, short stories are repertoire materials which have gained prestige in her trajectory. Our aim is to analyze the implications that the publication of a new book of short stories (1980) has concerning the author's own choices and the dynamics of the field, given that the writer herself already counts on a significant symbolic capital and occupies a relatively central position, also visible outside Brazil.

KEYWORDS: Nélida Piñon, Short story, Literary field, Repertoire, 1980s.

## 1. INTRODUCCIÓN

EN NOVIEMBRE DE 2014, la escritora brasileña Nélida Piñon publicó en la editora Record (su casa desde 1998) *A camisa do marido*, un libro en el que vuelve al género del cuento que ya había trabajado en sus obras *Tempo das frutas* (1966), *Sala de armas* (1973) y *O calor das coisas* (1980), además de haber participado en antologías colectivas<sup>3</sup>.

Sin ocultar su preferencia por la novela en diferentes momentos de su trayectoria, leemos en su obra *O pão de cada dia* (1997) el «fragmento» –como denomina los textos de este libro– titulado «Brevidade», en el que se aborda este género: «Vejo o conto como um instante narrativo dramático e intenso, que evapora de imediato as vidas nele ancoradas. [...] Com o conto aprendi a melhor encaminhar algumas das minhas perplexidades, a abandonar excessos que afinal não me fizeram falta. (Piñon, 1997: 105).

<sup>3</sup> En aquel período: *Histórias do amor maldito*, 1967; *Os 18 melhores contos do Brasil*, 1968; *O conto brasileiro contemporâneo*, 1975; *Mulheres & Mulheres*, 1978; *O conto da mulher brasileira*, 1978; *Elas por Elas*, 1978.



## 2. DE VUELTA AL GÉNERO CUENTO: UNA NUEVA TOMA DE POSICIÓN AUTORAL

Su anterior libro de cuentos<sup>4</sup>, y tras varias obras en las que aborda otros géneros, había sido *O calor das coisas* (CC), publicado por la editora carioca Nova Fronteira. La obra fue considerada la más «marcada» o «comprometida» socialmente de la autora<sup>5</sup>, destacando ya en la presentación de la misma<sup>6</sup> –en las solapas del libro– que sus cuentos se componen de «circunstâncias presentes à vida mais comum de todos os dias, circunstâncias, além disso, típicas de um tempo e de um espaço específicos: a sociedade brasileira das últimas décadas».

Con 204 páginas, un precio de 230,00 CR\$ (cruceiros) y portada del diseñador gráfico Victor Burton<sup>7</sup>, sale al mercado su nueva obra. Tanto el precio como la elección del cuento están bastante acordes con otros productos literarios en el Brasil de aquel momento.

Así, poco antes de publicar CC, Piñon comentaba en una entrevista el incremento (habla incluso de «epidemia» –*Bonzão*, 1980), en la producción y en el número de autores (sobre todo, jóvenes) de este género en el período posterior a 1964, en que se implanta la dictadura en el país. En su opinión, se debía a una «necessidade que tiveram de resgatar a língua, as realidades que estavam sendo sonegadas pela própria censura, a vida do homem», y añade que se trata de una «reacción saludable» a las circunstancias del momento y una «forma imediata para quem não tinha o domínio das técnicas de procedimento narrativos que o romance estaria exigindo naquele momento» (*Bonzão*, 1980).

Estas son las palabras de una escritora –en aquel momento Vicepresidenta del Sindicato de Escritores do Rio de Janeiro (SERJ)– que continúa considerando el cuento una forma de experimentación para otros trabajos y para otras fases de mayor madurez autoral. Sin embargo, continúa publicando este género diecinueve años después de haber lanzado su primer libro, la novela *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo* (1961).

Conviene recordar que, en Brasil, el cuento fue un género priorizado por autores y público en los años sesenta y setenta del siglo pasado (Bastos, 1993: 111). En aquella época, lectores y miembros de la institución (en el sentido de

<sup>4</sup> No incluimos aquí *Cortejo do Divino e outros contos escolhidos*, por tratarse de una obra que reúne textos de los tres libros citados. Organizada por María da Glória Bordini, fue publicada en 2001 por L&PM Editores, de Porto Alegre (Brasil).

<sup>5</sup> De hecho, décadas más tarde, uno de los textos de este libro («O jardim das oliveiras») fue publicado en la coletánea organizada por Luiz Ruffato (2014): *Nos idos de março. A ditadura militar na voz de 18 autores brasileiros*. Este mismo autor, junto a Simone Ruffato (2004), incluyó también el cuento «Fronteira Natural» (*Sala de armas*), en su antología *Fora da ordem e do progresso*. Vid. Villarino Pardo 2020.

<sup>6</sup> Palabras que se repiten en varias reseñas de la obra y que muestran más el carácter comercial de este tipo de referencias que su faceta crítica. Vid., entre otras: *Diário de Pernambuco*, 28/6/1980; *Correio do Povo*, 2/7/1980; *Correio Brasileiro*, 15/7/1980; *A União*, 28/12/1980; etc.

<sup>7</sup> Considerado, desde hace años, uno de los autores más prestigiados de portadas de libros de Brasil. Vid. Azevedo y Lima (2014: 3).

Itamar Even-Zohar, 2017: 40) mostraban una visible receptividad hacia el género (Lucas, 1982: 143).

En su caso, las elecciones repertoriales que Piñon hace en *CC* afectan no solo al cuento, sino también al tipo de lenguaje y a los temas, en los que encontramos una toma de posición autoral más próxima a la de otros escritores brasileños que se ocupaban –literariamente– sobre asuntos que enfocasen las diversas realidades del país y, en búsqueda de lectores homólogos (en el sentido de Bourdieu, 1991), más dispuestos a adherirse a esta nueva propuesta de Piñon que a las presentes en sus primeros libros.

Las nuevas dinámicas que experimenta el campo literario brasileño en esa época se asocian a un momento de importantes transformaciones en el propio espacio social (período de apertura al final de la dictadura, amnistía política, etc.), y coinciden también con cambios en la toma de posición que adopta Nélida Piñon.

La elección del cuento para su libro de 1980 tiene lugar en un momento en el que se observa en la producción literaria brasileña una preferencia de los escritores por la novela:

Tendência registrada em 1979 e confirmada em 1980: a volta do romance, depois de um dilúvio de contos. Predominou o romance sobre a história curta; e predominou o romance que, mesmo fazendo experiência, mantém a preocupação fundamental de poder ser lido pelo grande público. (*JB*, 1980: 12)

Ese balance anual que ofrece el periódico *Jornal do Brasil* señala igualmente que la producción cuentística «teve alguns títulos de destaque em 1980», entre los que indica: *De jogos e festas* (Civilização), de J.J. Veiga; *Os inventores estão vivos* (Nova Fronteira), de Ricardo Ramos; *Lincha tarado* (Record), de Dalton Trevisan o *Massacre no km. 13* (Antares), de Hélio Pólvora. Y añade: «Nélida Piñon apresentou algumas das suas melhores histórias curtas em *O Calor das Coisas* (Nova Fronteira)» (*JB*, 1980: 12).

Sobre la priorización de un género u otro, señalaba el periodista cultural Campomizzi Filho (que ya había reseñado varias obras nelidianas):

O conto é hoje o gênero que melhor responde à nossa indagação e que atende ao nosso reclamo. O cotidiano é esmagador. Corremos de um para outro lado. Não nos sobram muitas horas para o prazer de ficar debruçado por sobre um volume mais espesso. Voltamo-nos, então, para a história curta. (Campomizzi Filho, 1980: 39)

Varios autores que ocupaban posiciones de centralidad en el campo literario brasileño de aquellos momentos –Murilo Rubião, Lygia Fagundes Telles u Otto Lara Resende, entre ellos– defendían públicamente en Brasil la importancia del cuento en las décadas de 1960 y 1970 (*ESP*, 1980). Sus nombres, junto a otros también prestigiados en ese campo (Luiz Vilela, Rubem Fonseca, Clarice Lispector, Moacyr Scliar o Nélida Piñon) testimoniaban con sus diferentes tomas de posición el buen momento que atravesó este género –en términos de producción y ventas– durante esas dos décadas.

## 2.1. *O Calor das coisas*

*O Calor das coisas*, el tercer libro de cuentos que publicaba Piñon, centró de nuevo la atención editorial y de la crítica sobre la escritora. Buena parte de las referencias en prensa recogen palabras de la «Nota» que la editora Nova Fronteira divulgó para dar publicidad al libro. De la autora, se destaca su origen carioca (recordando también a Machado de Assis), su pasión por la escritura, los inicios de su carrera literaria en 1961 y –como en presentaciones de libros anteriores (Villarino Pardo, 2000)– su defensa del oficio de escritor en Brasil:

Nélida hoje é também a voz mais autorizada neste país a falar sobre os deveres e os direitos do criador literário, sobre o papel fundamental desta criação na tomada de consciência de um povo impedido de construir livremente suas mais autênticas linguagens, e, portanto, sobre o que –sem vínculo a qualquer posição ideológica partidária– significa ser ‘artista participante’. (Nota de la editora, 1980)

En esas reseñas y notas de prensa se alude, con frecuencia, a la trayectoria de la autora, en cuyo balance se señala *CC* como un cambio de repertorio. De entre los diversos textos que muestran esa actitud, citamos como ejemplo el de Vivian Wyler en el *Jornal do Brasil*:

Entre a Nélida-menina que estreou com *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo* e a Nélida Piñon de hoje ainda há muito em comum. A busca da palavra exata, a batalha constante com esta língua, a euforia com que elege a ópera e a grande síntese das contradições humanas (...). Mas esse *O Calor das Coisas*, [...] traz uma Nélida um pouco diferente. Dentro do livro e fora dele. Reflexos do tempo, certamente, e de uma experiência de nove livros. (Wyler, 1980: 31)

Se observa que la autora de 1980 se muestra bastante más crítica con la situación en la que ve la producción literaria y cultural brasileñas que en los inicios de su carrera, tal vez porque ahora su posición dentro del campo literario brasileño es de mayor centralidad. Así, en una entrevista de 1980 comenta que en esa época ya hay algunos escritores brasileños más que viven de su trabajo o que cuentan con obras publicadas en otras lenguas y países pero que, en cualquier caso, la situación del escritor en el país todavía es «dramática» y que son pocos los que continúan afirmándose como escritor y brasileño (Ferreira, 1980: 24).

Una afirmación con cierto peso teniendo en cuenta que lo señala una autora que publica su noveno libro en el mismo año en que también sale la segunda edición de *A força do destino* –en la misma editora– y que ya cuenta con traducciones para otras lenguas, además de un cierto reconocimiento inter pares (Villarino Pardo, 2000: 354).

Se preocupaba por la consideración del oficio de escritor en Brasil, como mostró en varios encuentros ya en esa época. Así, en octubre de ese mismo año, participó en el *1º Encontro de Literatura Emergente de Babia* (22-24/10/1980) y abordó –como en otras ocasiones– el asunto de la profesionalización del

escritor. Su intervención provocó algunas discusiones entre los asistentes, precisamente por su defensa del autor brasileño como un superviviente y una víctima del sistema literario, el último en importancia<sup>8</sup>.

En esos años, Piñon es ya una invitada habitual en encuentros, congresos y debates que tienen el libro y la producción literaria como temas habituales (también en ferias internacionales del libro<sup>9</sup>). Un ejemplo es la VI Bienal Internacional del Libro de São Paulo –Villarino, 2020: 114-118–, que constituye un escenario central para el encuentro entre autor, libro, editora, agente literario y público, representando –sobre todo junto con la de Río de Janeiro– un importante medio de promoción para productores literarios y editoras y siendo una muestra del proceso de institucionalización que vivía en aquel momento el país (Fittipaldi, 1980: 53; Villarino, 2018: 212).

Se trata, pues, de un espacio que permite no solo la circulación de obras, autores/as y editoras sino también de conquista de capitales, sobre todo de tipo simbólico.

## 2.2. Publicación y promoción

La experiencia de Piñon con la editora Record al publicar en 1978 su anterior obra (*AFD*) no es muy diferente de la que va a encontrar en la editora Nova Fronteira (Schulke, 1982: 29). Las editoras en las que hasta ese momento había publicado sus libros fueron: Edições GRD (*Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo, Madeira feita cruz*), José Álvaro Editor (*Tempo das frutas, Fundador*), Sabiá (*A casa da paixão*), José Olympio/Sabiá (*Sala de armas, Tebas do meu coração*) y Record. Da la sensación de que la autora, aun habiendo conseguido siempre quien publique sus textos, no logra encontrar una casa editorial que edite, distribuya y promueva su obra del modo que le gustaría, contribuyendo a situarla en una posición de mayor centralidad en el campo literario brasileño de aquel momento.

La editora Nova Fronteira era entonces una casa fuerte y prestigiada en el mercado editorial brasileño, hasta el punto de haber recibido el premio de la Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como «a melhor editora e, atuação no mercado em 1980» (*Visão*, 1980: 17), siendo elegido su responsable, Pedro Paulo de Sena Madureira, como «Mejor Editor». Estas distinciones que la editora carioca obtuvo en 1980 coinciden con un momento de cambio en sus estrategias, que pasan por incluir en los catálogos tanto obras más comerciales –por ejemplo, las de Agatha Christie– como una producción nacional más

<sup>8</sup> Afirmó, por ejemplo: «Meu companheiro de ofício é aquele que escreve e não aquele que publica. [...] O sistema editorial é implacável»; «É fundamental que se saiba que buscar o processo de profissionalização é penoso e que o sistema literário é fechado aos novos» (*CB*, 1980: 27).

<sup>9</sup> Con los años, su presencia en estos eventos fue habitual, sobre todo cuando Brasil fue país invitado de honor. Entre otras, en la Feria de Bogotá (2012, en que profirió el discurso inaugural), en Fráncfort (1994 y 2013) y en el *Salon du Livre de Paris* (1998 y 2015).

autónoma –del tipo de los textos de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles o la propia Nélide Piñon.

Así, la editora que se había destacado por la publicación de *best-sellers* extranjeros fue cambiando paulatinamente de estrategia, pasando a editar un número mayor de firmas brasileñas; pero sin arriesgar mucho, ya que en general se trataba de autores/as con una posición ya consolidada en el campo literario nacional. «Sem dúvida, a Editora Nova Fronteira está com um excelente time de escritores nacionais», comentaba el periodista Adinoel Motta Maia, en diciembre de 1980 (Maia, 1980: 34).

Una de las primeras reseñas sobre *O Calor das Coisas* es la crítica del periodista (prácticamente desconocido en aquel momento) Aloísio G. Branco para *O Globo* (29/6/1980). Como si solo buscarse en el libro materiales repertoriales que este no ofrece, ve pinceladas de Clarice Lispector, de Rubem Fonseca e incluso de Dalton Trevisan en una obra en la que, según su opinión, «o nível qualitativo fica longe da estabilidade –constatação certamente constrangedora, em se tratando de escritora já consagrada, autora de oito títulos precedentes» (Branco, 1980: 37). Afirma que la autora conoce bien el oficio e incluso habla de que tiene un estilo modulado, musical, de relativa complejidad y añade: «Bem dotada, detentora de pródigo laboratório lingüístico, NP no entanto tem a expressão freqüentemente enfraquecida sob uma torrente de hipérboles, metáforas, perífrases usadas sem economia de meios.» (Branco, 1980: 37).

Probablemente sea ese texto de Branco el destinatario de las quejas de la periodista Rachel Jardim en la «Carta» que publica también el periódico *O Globo*, una semana después (8/7/1980). En ella, aborda la responsabilidad de un periódico como este, cuya página dedicada a libros es un referente para dar a conocer los trabajos de escritores, sobre todo de Rio de Janeiro. Por ello, considera irresponsable que el trabajo de un autor con obra consolidada sea reseñado por una persona poco conocida y que no ocupe una posición homóloga en el campo de la crítica periodística. Y señala como ejemplo el caso de Nélide Piñon, comentando que se trata de una escritora «de conceito firmado nacional e internacionalmente», cuya producción literaria –afirma– «não pode ficar à mercê de jovens, os quais, ainda que dotados de certo talento e algum conhecimento literário, não possuem nem maturidade nem envergadura para criticar sua obra»<sup>10</sup> (Jardim, 1980: 4).

A pesar de esa crítica, la mayoría de las reseñas coinciden en destacar otros aspectos de la obra, valorados positivamente y, de modo general, referidos a materiales repertoriales. Se insiste, especialmente, en el trabajo minucioso que Piñon realiza con el lenguaje y que ya resulta un lugar común al hablar de sus obras (Villarino, 2000: 360) y la propia Patrícia Bins explica que la crítica señala en este libro dos características que representarían «a espinha dorsal da

<sup>10</sup> Menciona una reseña publicada en *O Globo* (26/7/80) sobre *O calor das coisas* y señala que «a leveza do resenhador choca-se com a maturidade plena do escritor» (Jardim, 1980: 4). A pesar de que las fechas no coinciden (26 de julio, la mencionada por Jardim, 29 de junio la de Branco) es probable que aluda al mismo texto.

obra dessa escritora desde sua estréia» (Bins, 1980: 35); esto es, por un lado «a absoluta originalidade dos enredos inventados com situações ficcionais sempre surpreendentes», y por otro, «a linguagem construída a partir de sua inabalável posição crítica» (Bins, 1980: 35).

En cierto modo, Bins resume una tendencia habitual de la crítica al analizar la recepción de las obras de Piñon hasta ese momento: un destaque por su elección de determinados materiales de repertorio, especialmente el lenguaje. Con relación al enredo, en los inicios se comentaba que sus obras carecían de él y, cuando señalan su presencia (a partir de *Tempo das frutas*), que tenía matices que lo alejaban de temáticas realistas (Villarino, 2000: 360). Con la publicación de *O calor das coisas* esos materiales continúan siendo centrales y priorizados en las elecciones autorales, pero ofrecen algunos cambios.

En otra reseña, por ejemplo, leemos que la autora es una de las figuras femeninas de mayor repercusión en Brasil y que construye en este nuevo libro «uma trajetória mais voltada, em alguns momentos, para a realidade do País» (JH, 1980: 21). De modo que no parece una casualidad que Piñon situase en posición inicial el cuento «O jardim das oliveiras», una narración en la que –como interpretó Secco (1981:11)– la metáfora bíblica de la traición es cuestionada y actualizada a través de la narrativa epistolar del exmilitante político, que se transforma en discurso de indagación.

Se trata de uno de los temas más actuales del repertorio priorizado en ese momento en el sistema literario brasileño; sobre todo, a partir de la apertura política y la publicación de textos de memorias y testimonios de autores como Fernando Gabeira (Süssekind, 2004: 73-113). Su elección muestra una toma de posición diferente de la autora, más comprometida con la realidad que la rodea y recurriendo a otro tipo de lenguaje (menos metafórico) y de enredo (menos abstracto) que la aproximan más, en esa época, a las demandas del público consumidor y del mercado.

Las reseñas críticas sobre el libro también mencionan otros materiales de repertorio presentes: se alude al lirismo que ofrecen algunos cuentos («O calor das coisas», «Tarzan e Beijinho», «Quatro penas brancas»); al trato a personajes de mujer y asuntos que hablan de la condición femenina («O revólver da paixão», «I love my husband») o al tema de la vuelta a las raíces en «Finisterre». Según el crítico Reynaldo Bairão –buen conocedor de la obra literaria de Piñon–, este texto representa el «ponto mais alto deste livro» (Bairão, 1981: 29). En él, se enfoca un tema que singulariza a la autora en su trayectoria: Galicia (Villarino Pardo, 2000: 403-421). Las referencias a esta comunidad y a España son muy frecuentes tanto por parte de ella –de raíces gallegas– como por parte de quienes la entrevistan o escriben sobre su obra<sup>11</sup>, especialmente a partir del momento en que Piñon lo anuncia como material central del nuevo libro que empezaba a preparar<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Así por ejemplo, en 1982, podemos leer: «Nélida Piñon é refinada, astuta, elaborada, usa e abusa –falando ou escrevendo– de suas origens sanguíneas e culturais galegas» (Trigueirinho, 1982: 14).

<sup>12</sup> En enero de 1981, Piñon menciona el título del libro que acabó publicando en 1984, *A república dos sonhos* (JB, 1981: 12).

Al hablar de *CC*, la crítica publicada en prensa también se refería con frecuencia a Nélide Piñon como «uma das vozes femininas mais incisivas da literatura brasileira» (Bins, 1980: 36); una de las escritoras más fecundas en ese campo literario (que ganó ese espacio «pelo ineditismo de seu trabalho» –*JM*, 1980: 23); o a una joven escritora que ya tiene «um nome feito. Figura em primeiro plano nas letras brasileiras de hoje. Possui estilo próprio» (Campomizzi Filho, 1980: 39). Todos ellos son comentarios que hablan de alguien que posee un importante capital simbólico, que ocupa una posición de centralidad en el campo literario brasileño de inicios de la década de 1980.

Como señala unos años más tarde la brasileñista norteamericana Susan Quinlan, Piñon es un referente –junto con Clarice Lispector y Lygia Fagundes Telles (Quinlan, 1994: 116-118)–, al que se suman otros nombres de escritoras en el campo literario a inicios de la nueva década (Lapouge y Pisa, 1977; Xavier, 1991: 9-16).

Era un período histórico en el que la condición de la mujer se convirtió en tema más habitual de debate e interés; sobre todo, a partir de que la ONU declarase 1975 como Año Internacional de la Mujer, organizase la 1ª Conferencia Mundial sobre las Mujeres (México) y, en esa línea, declarase el período 1976-1985 como la Década de la Mujer. Recordemos, por ejemplo, que no fue hasta 1976 (14/10/76) cuando la Academia Brasileira de Letras permitió, por primera vez en sus casi ochenta años de historia, el acceso de las escritoras a una de sus cuarenta sillas, siendo Rachel de Queiroz la primera en ingresar al año siguiente.

El período de apertura a la democracia –en el tránsito de la década de 1970 hacia los años ochenta– fue también un momento destacado para la producción de autoría femenina en el campo literario brasileño. Así, en su balance anual de 1980, el periódico *Jornal do Brasil* afirmaba que la contribución femenina a la ficción brasileña fue «marcante» (*JB*, 1980: 12)<sup>13</sup>. Y, en ese mismo año, la propia Nélide Piñon al presentar *O calor das coisas* en diferentes entrevistas y actos, hace hincapié en el papel de la mujer en la sociedad brasileña del momento, en la que se percibían cambios en las actitudes y en su tratamiento social y político.

En ese sentido, la profesora Heloísa Buarque de Hollanda descartaba atribuir a la casualidad el hecho de que en ese mismo año (justo el de su muerte) la poeta Gilka Machado recibiera el Prêmio Machado de Assis, de la Academia Brasileira de Letras. Para Hollanda, el premio tiene un significado especial porque coincide con un momento en el que los movimientos feministas y grupos organizados para defender la causa de las mujeres, «começam a ganhar espaço, vigor, projeção e até reconhecimento institucional» (Hollanda, 1981: 3); con apoyo y presencia de organismos como la Fundação Carlos Chagas o la

<sup>13</sup> De entre los numerosos libros de autoría femenina que vieron a luz en 1980 citamos, a modo de ejemplo: *Inventário das cinzas*, Rachel Jardim; *A disciplina do amor*, Lygia Fagundes Telles; *Cacos para um vitral*, Adélia Prado; *As parceiras*, Lya Luft; *O jogo de Ijá*, Sônia Coutinho; *Outros trópicos*, Judith Grossmann; *O homem das sete partidas*, Maria José de Queiroz; etc.

Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciências Sociais-Anpocs (Pinto, 2001). Destaca, igualmente, que, «de mansinho (como convém), parece que as escritoras de hoje vêm surgindo com alguma coisa de diferente» (Hollanda, 1981: 3).

Ese incremento en la producción de autoría femenina (sobre todo, de narrativa) a comienzos de los años 80 es señalado también por el escritor Antônio Carlos Villaça, quien comentaba en un artículo: «a presença feminina na literatura brasileira é um fenômeno totalmente novo» (Villaça, 1982: 23). A ello se refiere también la crítica Luisa Lobo, para quien el número de escritoras brasileñas «aumentou de forma impressionante no período 1975-1985» (Lobo, 1993: 49).

La afirmación de las mujeres como tales en Brasil –especialmente desde una perspectiva feminista (Sarti, 2004)– ocurre, sobre todo, en la década de 1970, aunque ya comienza a ser visible en la anterior (Faria, 1997). Como señala la professora Marisa Lajolo, em 1960 ya se produce «a eclosão, a emergência desta liberação, desta profissionalização, desta mudança do conceito de família, o acesso à universidade» (Lajolo, 1989: 38). A ello se refiere también la escritora Sônia Coutinho (1986) cuando apunta la existencia de un vínculo muy estrecho entre esa ampliación del número de productoras literarias en la década de 1970 y su incremento en la siguiente, con las transformaciones sociales de los años 70 que permitieron un incremento de la participación femenina en diferentes ámbitos y sectores, con una libertad hasta entonces sin precedentes.

Estos cambios, como vemos, también fueron significativos en el campo literario, y así mismo se evidenciaron a través de la organización de varias antologías colectivas, de cuento y poesía –exclusivamente de autoría femenina–, para llamar la atención sobre esa presencia<sup>14</sup>.

### 3. CONSIDERACIONES FINALES

A pesar de haber encontrado los obstáculos habituales para cualquier escritor nuevo en el campo literario y de haber sufrido dificultades a nivel de distribución, Nélide Piñon siempre tuvo editora. Fue Gumercindo Rocha Dória (Edições GRD) quien apostó por sus primeras obras, en un mercado editorial brasileño que ofrecía pocas oportunidades a los noveles, que buscaban –sobre todo en el caso de autoras de cuentos– un espacio entre las páginas de los suplementos literarios, revistas o antologías.

Aunque Piñon no se estrenó con libros de cuentos, como era habitual, se sumó a este género ya en los años sesenta, en los que se produce una ampliación del número de productores y obras, y el cuento se convierte en un material repertorial priorizado y legitimado en las dinámicas del sistema literario brasileño. Nélide Piñon lo asume también como material propio para sus opciones autorales en diferentes momentos de su trayectoria. Así, cuando publica

<sup>14</sup> Entre dichas antologías pueden citarse: *O conto da mulher brasileira* (1973) y *Mulheres da vida* (1973, poesía).



*O calor das coisas* es ya una autora con un importante capital simbólico que se reivindica como escritora y como mujer.

Con estas tomas de posición que adopta en 1980, y a pesar de mostrar con frecuencia sus preferencias por la novela, confirma la hipótesis de que el cuento es un material repertorial prestigiado en la trayectoria de Nélide Piñon, por parte de público y crítica.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azevedo, Carolina Noury y Lima, Guilherme Cunha. (2014). «O estilo de Victor Burton: um olhar sobre o design do livro iconográfico brasileiro». En *Blucher Design Proceedings*, 1(4), 1-12. Recuperado de <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/11ped/00397.pdf>
- Bairão, Reynaldo. (1981). «O calor das coisas». *Minas Gerais*. Fecha: 15-8-1981: 29.
- Bastos, Alcmeno. (1983). «A ficção brasileira contemporânea». *Iberoromania*, 38, 111-118.
- Bins, Patrícia. (1980). «Novo livro de Nélide Piñon». *Correio do Povo*. Fecha: 20-8-1980: 35-36.
- Bonzão. (1980). «Nélide Piñon: a literatura como forma de interpretar a realidade». *Bonzão*. Rio de Janeiro, 27-5-1980: 12.
- Bourdieu, Pierre. (1991). «Le champ littéraire». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 89, 3-46.
- Branco, Aloísio. (1980). «Pungência, compaixão e alguma estridência». *O Globo*. Fecha: 29-6-1980: 37.
- Campomizzi Filho. (1980). «O Calor das Coisas». *Estado de Minas*. Fecha: 16-8-1980: 39.
- CB. (1980). «Nélide Piñon: pela regulamentação». *Correio da Bahia*. Fecha: 25-10-1980: 27.
- Coutinho, Sônia. (1986). «Ficção/mulher anos 80». *Revista do Brasil*. «Literatura anos 80», 5, 54-57.
- CP. (1980). «Livros». *Correio do Povo*. Fecha: 2-7-1980: 33.
- Delgado, Josefina. (1983). «¿Literatura femenina o mujeres que escriben?» *Brasil/Cultura*. Buenos Aires, Dic., 44-48.
- ESP. (1980). «Conto, um gênero para ser levado a sério». *O Estado de S. Paulo*. Fecha: 18-5-1980: 39.
- Even-Zohar, Itamar. (2017). «Teoría de los polisistemas». *Polisistemas de cultura*, 25-44. Recuperado de [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema\\_literario.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf)
- Faria, Lia. (1997). *Ideologia e utopia nos anos 60*. Rio de Janeiro: EDUERJ.
- Ferreira, Héris Telles. (1980). «Uma escritora que faz de seu ofício profissão». *Tribuna*. Rio de Janeiro. Fecha: 1-8-1980: 24.
- Fittipaldi, Mário. (1980). «Feiras do Livro: o hemisfério Norte e o hemisfério Sul». *Leia Livros*, agosto, 1980, 53.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. (1981). «A imaginação feminina no poder». *Jornal do Brasil*. Caderno B. Fecha: 11-4-1981: 3.
- Jardim, Raquel. (1980). «Carta». *O Globo*. Fecha: 8-7-1980: 4.
- JB. (1980). «Nem gordas nem esqueléticas». *Jornal do Brasil*. Caderno B. Fecha: 27-12-1980: 12.
- (1981). «O verão dos escritores». *Jornal do Brasil*. Caderno B. Fecha: 17-1-1981: 14.

- JH.* (1980). «Livros. De Machado de Assis à tortura, novos contos de Nélide Piñon». *JH.* Fecha: 6/7/1980: 21.
- JM.* (1980). «Livro. Contos brasileiros». *Jornal da Manhã.* Fecha: 19-8-1980: 23.
- Lajolo, Marisa. (1989). «Os anos 60 e a revolução feminina. En Novaes Coelho, N. (org.), *Feminino Singular.* Santos: GRD, 34-41.
- Lapouge, Maryvonne y Pisa, Clélia. (1977). *Brasileiras.* Paris: Des Femmes.
- Lobo, Luiza. (1993). «Dez anos de literatura feminina brasileira». *Crítica sem juízo.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 48-65.
- Lucas, Fábio. (1982). «O conto no Brasil moderno». En Proença Filho, D. (org.), *O livro do Seminário. Ensaios.* São Paulo: LR Editores, 103-164.
- Maia, Adinoel Motta. (1989). *Jornal da Bahia.* Fecha: 13-12-1980: 34.
- Pinto, Céli Regina Jardim. (2001). *Uma história do feminismo no Brasil.* São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Piñon, Nélide. (1980). *O calor das coisas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- (1997). *O pão de cada dia.* Rio de Janeiro: Record.
- Quinlan, Susan Canty. (1994). «O exílio fictício em a *Obscena senhora D* de Hilda Hist». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* 40, 2º sem., 61-74.
- Sarti, Cynthia Andersen. (2004). «O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória». *Estudos Feministas,* n.12(2), 35-50.
- Schulke, Evelyn. (1982). «Como se fabrica um *best-seller?*». *Jornal da Tarde.* Fecha: 21-8-1982: 29.
- Secco, Carmen Lúcia Tindó. (1981). «A metáfora da traição em João Alphonsus e em Nélide Piñon». *Minas Gerais.* Suplemento Literário. Fecha: 14-11-1981: 11.
- Trigueirinho, Roberto. (1982). «Vale viver. O calor das coisas de Nélide». *Vale Paraíba.* Fecha: 6-6-1982: 14.
- Villaça, Antônio Carlos. (1982). «A contribuição feminina». *Jornal de Letras,* abril, 23.
- Villarino Pardo, M. Carmen. (2000). *Aproximação à obra de Nélide Piñon. A república dos sonhos.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, CD-Rom.
- (2018). «El papel de los agentes literarios en las dinámicas de campo. El caso de Brasil en la actualidad». *Iberoromania,* 88, 203-217. <https://doi.org/10.1515/iber-2018-0022>.
- (2020). «Repertorio, autor, Lector y mercado editorial en el Brasil de 1970-1980: principales dinámicas». *Revista Iberoamericana,* LXXXVI (265), 103-130. [En prensa].
- Visão.* (1980). «Livros. Editoração: Profissionalismo. Uma fórmula que dá certo». *Visão.* Fecha: 23-2-1980: 17.
- Wyler, Vivian. (1980). «Ferro em brasa». *Jornal do Brasil.* Fecha: 21/6/1980: 31.
- Xavier, Elódia. (org.). (1991). *Tudo no feminino.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 9-16.

ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ es Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Salamanca, donde ejerce como profesora desde 1990. Ha publicado más de 150 artículos sobre Teoría, Crítica y Literatura Comparada en revistas especializadas, y es autora de más de una veintena de libros, entre ellos *Lecturas del «Quijote» (siglos XVII-XIX)* (1998), *Pío Baroja: Aspectos de la técnica narrativa* (1998), *De la Poética a la Teoría de la Literatura* (2005), *El bien y el mal de las ciencias humanas* (2005), *Mujeres barojianas* (2017) o *La poética de Lorenzo de Zamora: una apología de la literatura secular* (2020). Desde 2008 colabora con el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca, donde ha dirigido varios proyectos sobre literatura brasileña y su interpretación en España. Fruto de este trabajo son numerosas obras, entre ellas *El oficio de escribir: Entre Machado de Assis y Nérida Piñón* (2010), *Un clásico fuera de casa. Nuevas miradas sobre Machado de Assis* (2011), *João Cabral de Melo Neto. Poeta en la encrucijada* (2012), *Jorge Amado, relectura en su centenario* (2013), *Manuel Bandeira en Pasárgada* (2015), *João Guimarães Rosa: Un exiliado del lenguaje común* (2017) y *Ferreira Gullar. Poesía, arte, pensamiento* (2019).

Desde 2013 ejerce la crítica literaria en *El Cultural* del diario *El Mundo*.

O I Congresso Internacional de Literatura Brasileira: NSLide Lima em La República de los Sueltos abordar os aspectos de sua produção de Universidade de Salamanca no ano de 2018, quando ele também desenvolveu seu trabalho de pesquisa no campo da literatura e da cultura portuguesa em Portugal e no Brasil, com uma estadia de seis meses em Lisboa.

O encontro que promoveu uma verdadeira experiência de intercâmbio, em que os participantes puderam compartilhar suas experiências e conhecerem de perto a sua cultura e sua produção literária. A interação entre os dois países e suas respectivas instituições de ensino e pesquisa foi extremamente produtiva, com a troca de ideias e experiências em diversas áreas de atuação profissional e acadêmica, bem como a participação em workshops e debates.

Com sua presença e sua expertise como pesquisador em literatura portuguesa, NSLide Lima foi uma verdadeira ponte entre os dois países, promovendo o diálogo e a cooperação entre os pesquisadores brasileiros e portugueses. Sua estadia em Salamanca foi extremamente produtiva, com a realização de diversas atividades que favoreceram o intercâmbio e o fortalecimento das relações entre as instituições de ensino e pesquisa dos dois países.

