

A HISTÓRIA REVISITADA:
A REPÚBLICA DOS SONHOS DE NÉLIDA PIÑON

POR

SUSAN C. QUINLAN
University of Georgia

I came to explore the wreck.
The words are purposes.
The words are maps.
I came to see the damage that was done
and the treasures that prevail.
Diving into the Wreck, Adrienne Rich

Nascida no Rio de Janeiro, de ascendência portuguesa, hispânico-espanhola e galega, e eleita em 1990 membro da *Academia Brasileira de Letras*, Nélida Piñon é uma escritora carioca contemporânea que incorpora os legados de sua herança rica e pluricultural em seu décimo romance, *A república dos sonhos* (1984), com o propósito de criar um mundo ficcional que espelha não apenas suas experiências pessoais, mas também as dos grupos de imigrantes. Em seus últimos trabalhos, incluindo *A república dos sonhos* e *A doce canção de Caetana* (1987), Piñon ousadamente propõe-se a uma calculada tentativa de fazer a crônica histórica da geração do Pós-Segunda Guerra Mundial no Brasil, combinando habilmente a forma da narrativa tradicional às sensibilidades pós-modernas, como discutiremos adiante. Essa é a geração brasileira que sofreu a dolorosa suspensão dos direitos civis e viu muitos de seus mais promissores líderes intelectuais serem ou forçados ao exílio ou silenciados por quase vinte anos pelas elites do regime militar. Acreditando que “quando contamos histórias estamos exercendo a liberdade: o direito de inventar a intriga humana e um mundo melhor” (“Embarque no sonho” 32), Piñon retoma e recria a história brasileira segundo convicções filosóficas contemporâneas, fazendo com que o contar das histórias formuladas na composição histórica revele as experiências de pessoas marginalizadas (em particular as mulheres) e a realidade da vida no terceiro mundo. Piñon estabelece seu próprio estilo de escrita, caracterizado por um discurso hermético, diferente daqueles anteriormente praticados pelo romance histórico, para expressar a sua visão pessoal do mundo ao seu redor.

A produção narrativa de Piñon é sempre inovadora e notável devido a seu interesse por vários elementos temáticos recorrentes continuamente explorados em

seus livros; ainda que seus textos tenham muito em comum, todos diferem entre si. Naomi Hoki Moniz caracteriza sua trajetória nos oito romances e três volumes de contos de Piñon da seguinte maneira:

Neles podemos observar intuições e idéias de profunda coerência que preservam sua independência e originalidade desde a publicação de seu primeiro romance, *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*, em 1961, até o seu romance publicado em 1987, *A doce canção de Caetana*. A sua preocupação com a criação do texto, a linguagem, a solidão e comunidade do homem, a questão da mulher e de sua realização, o amor, ou, mais exatamente, a paixão, chega a constituir um sistema, um código literário particular que é articulado em uma série de conceitos nucleares em sua ficção. (12)

Decidimos focalizar aqui a obra mais longa de Piñon, e sua única tentativa de realizar ficção histórica, já que este romance revisa o que tem sido tradicionalmente escrito sobre a história brasileira. Em *A república dos sonhos*, a articulação de Piñon com seus conceitos centrais cria um romance fundamentado na árdua e audaciosa tarefa de re-ler e re-contar a história brasileira a partir das perspectivas das mulheres. Piñon alcança esse resultado, substituindo as experiências de imigrantes homens pelas de mulheres e dando efetivamente voz a sujeitos duplamente marginalizados. Piñon abre um espaço histórico para incluir mais que uma realidade, de modo que o romance é escrito à moda de uma saga histórica e contemporânea, com ênfase na re-criação de padrões arquetípicos baseados nas lendas célticas que muitas vezes revelam suas contrapartes brasileiras, incluindo os legados das herdeiras desta tradição híbrida, o que parcialmente constitui parte da própria herança pessoal da autora. Os padrões tanto se constroem, quanto se refletem mutuamente para demonstrar o difícil processo envolvido na documentação da história das mulheres, já que, como freqüentemente mostrado, a história das mulheres tem sido ou transmitida apenas oralmente ou documentada em formas não tradicionais e não publicadas, como cartas e diários.

A despeito da firme convicção da autora de que não há nada de feminista em seu trabalho, este romance traz muitas questões teóricas feministas à baila, dentre as quais a das origens do “eu” feminino, a da localização desse “eu” no processo da linguagem, através de heranças históricas intuitivas e concretas, e a do uso de um discurso autobiográfico que re-enfatiza a questão utópica da identidade de gênero. O texto de Piñon confirma o que Judith Payne e Earl Fitz observam sobre a literatura da mulher brasileira em seu livro *Ambiguity and Gender in the New Novel of Brazil and Spanish America* (1993):

The prominence that so many Brazilian women writers...achieved...is due in no small part to a literary climate that was already conditioned to accept them.



Deriving from a cultural milieu self-consciously based on multicultural and multiracial amalgamation and from an intellectual tradition based on fluidity, flexibility and innovation, such a climate...was...amenable to new attitudes and expressions about gender identity.

Brazilian new narrativists...achieved a more complete –and therefore truly revolutionary– narrative breakthrough, one that was not only technically impressive but that also, by giving voice to new kinds of human relationships and concepts of individual identity, expressed a new ontology...creating liberated characters... in a language capable of expressing their liberation not only from restrictive gender roles but from a fear of the inherently unstable and fluid nature of human existence itself. (32)

Nélida Piñon indica que uma possibilidade para o conhecimento de si próprio vem apenas depois da identificação e da atribuição de voz a um discurso autobiográfico que, na acepção derrideana, forma um discurso logocêntrico e, na compreensão lacaniana, espelha o Outro para que a voz autoral e auto-reflexiva seja usada para enunciar as experiências dos sujeitos sem voz.¹ Na visão de Piñon, entretanto, os valores hierárquicos que Lacan usa para definir a “lei do Pai”, ou a fonte da linguagem, parecem perder o seu chão, enquanto ela questiona a autoridade dessa fonte. Com efeito, Piñon exercita sua liberdade de inventar “um mundo melhor” através da reversão pela estratégia que Jane Marcus rotula de “a lei da mãe”, o ato que dá nascimento à fonte da linguagem e cria a “mátria” ao invés da “pátria”, ou um mundo onde a história é lembrada apenas por causa do cronista feminino. Em *A república dos sonhos*, Piñon realiza essa reversão do ponto de vista falologocêntrico por meio das vozes dos narradores. O exemplo mais evidente para os nossos propósitos é a voz de Breta, a neta brasileira de imigrantes galegos, parcialmente instruída e parcialmente impelida a contar as experiências de sua família.

Poucas outras mulheres escritoras no Brasil desenvolvem e incorporam, com tanta deliberação e sucesso, um espaço (histórico) na estrutura do romance. Usando “fatos” históricos convencionais, Piñon evidencia quão tinham sido envezadas as interpretações prévias de especificidade de gênero. Todavia, a fim de distinguir o uso em Piñon do espaço histórico, há algumas diferenças importantes a levar em conta. O uso que Piñon faz do espaço quase sempre evita a restrição e, desta forma, incorpora muito mais do que a noção de íntimo. Mais importante, o espaço histórico é intimamente entrelaçado com o espaço narrativo, e esse entrelaçamento

¹ Pensadoras feministas contemporâneas falando sobre discurso autobiográfico considerariam esse tipo de discurso como um discurso falo-logocêntrico ou como um discurso que parte diretamente de homens em posições de poder. Falo-logocêntrico, como usado aqui, se refere à interpretação feminista do discurso logocêntrico ou “poderoso” de Derrida. Qualquer discurso concebido nessa direção reconhece a estrutura hierárquica, pressupondo diferenças em uma posição binária, como negativa. Em contraste, esperamos demonstrar que essas diferenças são importantes.

dá-se às vezes por meio de *uma cronologia reversa* e às vezes por meio de uma *cronologia projetada*, de modo que o leitor tem grande dificuldade em distinguir os dois espaços e os dois tempos. No caso da narração da história, não só Piñon dá voz à Breta, como também ao seu avô, Madruga, a seu amigo, o misterioso Venâncio, e a uma (outra) voz onisciente que, às vezes, aparece na forma de diário, cartas ou sonhos, conversas ou observações.

Em entrevistas, Piñon informa sentir-se desconfortável com os rótulos associados ao feminismo anglo-americano ou francês. Suas declarações em relação ao significado de sua obra freqüentemente servem para mostrar o caráter “essencialista” de sua escrita; como tem observado em numerosas ocasiões, ela é “just a Brazilian writer” ou apenas fala da experiência brasileira. Porém, Piñon é capaz de teorizar e produzir um texto excepcional a partir do autoconhecimento, assentado nas experiências das mulheres e em eventos que convergem para documentar sua narrativa. A escritora reconstrói, por meio de uma linguagem significativa, o que significa ser mulher e dar palavras, contornos e formas às realidades das mulheres.

De Clarice Lispector, Piñon aprende um amor à linguagem vigente e uma habilidade profunda e permanente de trabalhar artesanalmente a palavra em direção à forma capaz de expressar e representar aquilo que se deseja. De Fagundes Telles, ela apanha um subtexto epistemológico: o paradoxo inerente da linguagem percebida na incapacidade das palavras de capturar os significados precisos. Piñon testemunha o sofrimento dos seres humanos procurando a auto-expressão e, em *A república dos sonhos*, demonstra e expressa tal angústia em suas descrições das dificuldades experienciadas pela narradora/autora, bem como pelas personagens, em sua habilidade de se comunicar mutuamente e consigo mesmas. O paradoxo se revela como uma teimosa tentativa de libertação dos vínculos de solidão para contatar outras pessoas e, ao mesmo tempo, como modo de proteger a nossa solidão, haja visto ela definir nossa individualidade, tarefa quase impossível. Mas enquanto as personagens de Lygia Fagundes Telles são claramente mulheres brasileiras com dificuldade com os homens, ou que falham em interagir com eles, as personagens de Piñon são mulheres que tentam interagir com o *conceito de Brasil em si*. Quando estas mulheres são bem-sucedidas, e várias delas são, começam o processo de identificação de si próprias com o mundo exterior.

Nesse romance histórico de construção de uma república dos sonhos, a relação entre as personagens e o espaço ou o lugar em que elas agem, consiste em uma área em constante conflito, já que a história é contada a partir dos fatos diferentes do lendário e, muitas vezes, contraditórios. Os locais mudam do mundo real para um inventado, do Brasil real e mítico para a Galícia; dessa forma, o espaço é a arena onde a dificuldade de comunicação acontece simultaneamente à dificuldade de sobrejugar a linguagem usada para expressar tal incapacidade, seja pelas virtudes das línguas (galega ou portuguesa), pelo gênero ou, ocasionalmente, pela raça. Ambos,



espaço e lugar, tais como concebidos aqui, são definidos por fronteiras culturais e lingüísticas. Conseqüentemente, a posição do espaço e do lugar no interior do texto nunca é estática, encontrando-se sempre em estado de fluxo. O espaço nunca é previsível, operando de modo aparentemente caótico, facilitando o uso paradoxal da linguagem para comunicar por meio de uma série de *des-comunicações*. O lugar nunca pode ser considerado algo exato ou localizável, capaz de entender o aqui e agora; é imperativo que continuamente se retorne geográfica e psicologicamente ao passado. Entretanto, depois de um exame cuidadoso das personagens femininas, e de suas relações com os seus lugares no texto, evidencia-se que, nesta narrativa, há ordem no caos.

Em *A república dos sonhos*, o espaço atua como uma personagem e funciona como protagonista, sendo por meio dele que as outras personagens alcançam seus sentidos de identidade e de lugar dentro da estrutura do romance. Entenderemos mais a este respeito, ao olharmos para quatro das principais figuras do romance, procurando verificar como Piñon utiliza os meios para expandir o lugar no espaço: os mitológicos Galícia, Brasil e Espanha são contrabalanceados com localizações geográficas atuais. Piñon justapõe as localizações físicas e os estados mentais de várias personagens ao mesmo tempo em que conduz o leitor atencioso a viajar da certeza geográfica ao realismo fantástico. A escritora chega a esse resultado por meio da figura semimitológica do avô galego, Xan, que aparece e desaparece ao longo do século.

A manipulação intencional de tais técnicas narrativas é, evidentemente, um forte elemento que liga intimamente Piñon a escritores hispano-americanos, tais como Severo Sarduy em *Matreya*, Mario Vargas Llosa em *La guerra del fin del mundo*,² Manuel Puig em *El beso de la mujer araña*, Isabel Allende em *La casa de los espíritus* e Elena Garro em *Los recuerdos del porvenir*. O que a diferencia, em parte, da maioria dos outros escritores (exceto, talvez, Garro e Allende), é a sua manipulação intencional e a personificação do espaço, visando conferir especificidade à re-definição do que é brasileiro, do que é feminino e do que é estranho para as mulheres e para as experiências brasileiras. Em outras palavras, Piñon tenta reescrever a história brasileira, tanto a real, quanto a imaginada, para em sua narrativa, “inventando a intriga humana”, dar voz às mulheres e incluir suas experiências.

Ao mesmo tempo em que está conectada às técnicas e tendências dos expoentes brasileiros e hispano-americanos da nova narrativa, Piñon está também intimamente alinhada à literatura brasileira política de vanguarda.³ Os escritos desta vanguarda

² Reconhecendo a contribuição de Piñon para as letras latino-americanas contemporâneas, Vargas Llosa dedicou sua novela a ela.

³ Vejam-se Hoki Muniz (1993) e McNab (1988) para explicações mais detalhadas sobre alguns destes laços políticos.

engajada foram muitas vezes intencionalmente *subversivos* em suas reações criativas ao opressivo governo militar do Brasil durante os anos de 1960, 70 e início dos 80, no momento em que a maior parte das representações intelectuais críticas foram consideradas perigosas. Os escritores, músicos, pintores e cineastas brasileiros dissidentes preocupavam-se em alterar radicalmente as formas de linguagem tradicional que eram ou bloqueadas pelos censores governamentais ou muitas vezes usadas pelos líderes governamentais para adotar políticas repressivas que impediam a insurreição ou a revolta. Escritores dissidentes pretenderam desenvolver modelos culturais brasileiros, manifestados por meio da criação de uma linguagem alternativa que expressava a essência da subversão. Um objetivo comum desses artistas era expor as características repressivas da infra-estrutura militar e política, criticando-as nas formas mais variadas possíveis. O governo militar em particular impôs práticas rigorosas de censura baseadas em critérios arbitrários, tornando-se difícil para a elite intelectual decifrar o que o governo consideraria danoso para a causa nacional. Além disso, muitos oficiais governamentais ocupavam postos subordinados; especialmente os censores, apenas alfabetizados e certos de que as artes alterariam as ações e as opiniões das pessoas contra o governo; assim, não podiam distinguir comentários políticos e críticas sociais, considerando a ambos necessariamente perigosos. Muitos intelectuais e artistas foram, de modo irracional, aprisionados ou exilados; outros, para subverter o sistema, enxertaram modos difíceis de expressão, como maneira de escaparem à censura, sem deixar de conferir a seu texto formas libertárias de manifestação.

Em entrevista concedida após a publicação de *A república dos sonhos*, Nélida Piñon explica como sua posição pessoal subversiva durante este período opressivo manifestou-se em seus primeiros romances. Percebeu, talvez, que seu início de carreira logrou a censura em tal grau, que se tornou inacessível a todos, exceto a um público de elite. Piñon supõe que, embora “it is the ethical responsibility of the author to write as well as possible, it is also the author’s same responsibility to interpret the ‘truths’ that are not spoken about by bringing them to the surface of the text” (Entrevista pessoal, 1988). Piñon escolhe não insistir nos problemas reais encontrados pelos escritores de vanguarda desse tempo: censura, falta de dinheiro para publicação, exílio, tortura. Ao invés disto, comenta: “For me, the best way to serve is to subvert, to lacerate the official syntax” (Entrevista pessoal, 1988). É a intenção consciente de Piñon romper com a tradição para recapturar o espaço comum que continua sendo um tema sustentador em *A república dos sonhos* e é por essa voz e tema discursivos radicais que contribui para nosso amplo entendimento do discurso das mulheres. Por isto, não é difícil transformar a luta política em luta de gênero, já que muitas das batalhas são iguais. Acreditamos que, por suas decisões conscientes a respeito das considerações técnicas do conteúdo



e do tema, Piñon pode servir para ilustrar formas nas quais o discurso se torna particular às mulheres; especialmente se considerarmos o status marginal dos imigrantes, dissidentes políticos e mulheres, e se também considerarmos que as mulheres-enquanto- sujeito, como os imigrantes, detém um status de impotência dentro de uma dada sociedade.

Piñon vale-se de certas idéias teóricas, do mesmo modo que se valeu do tema e do estilo para estruturar seus textos iniciais, o que determina um debate sobre o papel do espaço inconsciente, ou o espaço enquanto personagem, em relação ao ato de escrever, apresentando-se, assim, como um ataque direto a uma posição logocêntrica da filosofia do ocidente. Como Hoki Moniz considera:

Em seus vinte anos de carreira, Nélide Piñon tem-se destacado entre os escritores de vanguarda do Brasil que estão rompendo com os valores tradicionais da linguagem e tem trabalhado pelo desenvolvimento de novas formas do discurso. Portanto, não é surpreendente o fato de que o seu trabalho tem sido rotulado freqüentemente de hermético e inacessível ao leitor comum. (129)

Essa consideração é especialmente verdadeira se considerarmos o leitor “comum” como sendo branco, homem, educado e em posições de autoridade. Todavia temos que questionar se esta inacessibilidade se estende ou não para o público leitor feminino de Piñon.⁴

Piñon igualmente opõe-se às idéias de ordem linear para poder atingir mais plenamente a consciência e a autoconsciência sobre o que constitui o ato de criação literária subversiva, demonstrando a subversão e a incorporação da subversão na performance do ato da escrita. Seu posicionamento lembra certas posições de Julia Kristeva, especialmente quando esta indica que o que é significado pelo sinal exterior é entendido e percebido diferentemente pelos diferentes gêneros. Hoki Moniz discute as contribuições de Kristeva e Piñon para a renovação lingüística, dado o fato de que as duas escritoras insistem que este novo discurso, dentro e fora de si mesmo, deve bastar para mostrar sua dependência e compatibilidade com a lingüística feminista.⁵ Entretanto, Piñon leva esta radicalização mais além em seus últimos trabalhos, examinando o feminismo tanto como estrutura cultural quanto como alienação lingüística.

Por estas razões consideramos que Piñon pratica um feminismo sincrético, dando íntima atenção às questões essenciais, mas estruturando-as em contextos culturalmente específicos. Seu trabalho também serve como um novo mapa ou um conjunto de sinais que nos ajudam a explorar as diferenças próprias do feminismo

⁴ Evidentemente referimo-nos apenas a uma população feminina educada que ainda hoje é minoritária na população brasileira.

⁵ Aqui nos referimos à definição de Joan Scott.

latino-americano.⁶ O feminismo sincrético opera em pelo menos três níveis na subversão intencional da linguagem: social, lingüístico e familiar e, para conduzir por meio de tão intrincados fins, Piñon lança mão de de mitos, lendas e tradições orais, especialmente em *A república dos sonhos*.

A REPÚBLICA DOS SONHOS: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A república dos sonhos é o décimo trabalho de ficção de Nélide Piñon. A publicação do romance em 1984 produziu comentários críticos evasivos devido, em não pequena parte, à extensão do trabalho e à sua substância temática. A literatura brasileira de então era esparsa em sua representação temática do transplante cultural, de gênero e do entrelaçamento de sua população imigrante no tecido da vida diária do país. Isto surpreende dada a extensão do número de imigrantes e dos vários ciclos de seu aparecimento nesse país. Enquanto as letras do Brasil colonial são ricas em suas descrições e registros de impressões, essas raramente se tornam preocupações narrativas. As diferenças entre a realidade européia, tanto concreta quanto imaginária, e aquela de suas contrapartes nas Américas foi o tema dos prolongados relatórios oficiais para a corte portuguesa. Todavia, com poucas exceções notáveis, muito pouco desse elemento descoberto (celebração das diferenças) foi traduzido pela ficção literária.

Prefaciando um artigo sobre *A república dos sonhos*, Horácio da Costa postula que:

...a cultura [brasileira] levada a esta quase ausência de romances que centralizam na descoberta do Brasil como uma *outra terra*, como a terra de destino daqueles que nela tentam uma nova existência. Para a maioria dos escritores, o Brasil é um dado pré-existente à escritura das obras e no país. (“À margem” 1)

Para Piñon, entretanto, esta conclusão é um pouco alterada ou pelo menos não tão claramente aparente, e o Brasil enquanto espaço e lugar precisa ser constantemente redefinido em termos de seus habitantes. A redefinição é às vezes cultural, outras vezes geográfica, e outras ainda onírica. O espaço do Brasil que existe dentro dos limites desse romance desempenha um papel vital nessa busca e ajuda delinear e definir alguns dos elementos ausentes; o mais arraigado e mais problemático deles consiste no papel da voz discursiva da mulher, pelo fato de o narrador feminino estar encarregado da narração.

⁶ Para sólida descrição contemporânea das visões discordantes dos feminismos da América Latina e do Brasil, vejam-se Debra Castillo, Amy Kaminsky, Albertina de Oliveira Costa e Cristina Bruschini.

A idéia de um Brasil já “pronto” como tema para o escritor mais tradicional se torna uma condição quase permanente, um dado fixo na prática do contar histórias, que incorpora o próprio passado histórico do Brasil. O processo de autodescoberta dos imigrantes não produz freqüentemente uma temática central que diz respeito a como eles confiaram na invenção do novo país enquanto Outro. Em parte, isto pode ser levado em conta pela relativamente pouca idade do Brasil em contraste com a Europa. Evidentemente, há exceções: *O cortiço* (1890) de Aluísio de Azevedo com seu estoque de personagens portuguesas; o brilhante estudo simbolista da imigração alemã em *Canaã* (1902) de Graça Aranha; a representação da influência italiana na São Paulo industrializada em *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) de Antônio de Alcântara Machado. Esses são trabalhos que tomam abertamente a assimilação como um de seus interesses e focos temáticos principais. Escritores mais contemporâneos ou de vanguarda como Moacyr Scliar, Samuel Rawet, Lya Luft e Judite Grossman usam o imigrante como tema ou pano de fundo em maior ou menor extensão nas suas narrativas. Mas, exceto nos casos das mulheres escritoras contemporâneas, o espaço e o lugar não parecem realmente ser as temáticas que impulsionam esses trabalhos.

A república dos sonhos ataca de frente as questões de um estranho em uma terra estranha. O romance alcança esta dimensão problemática de contínuo autoquestionamento em dois níveis: o de sua estrutura e o de seu conteúdo. Nosso primeiro interesse é examinar cuidadosamente a tese do trabalho e prestar particular atenção nas quatro principais personagens femininas para descobrir o que chamei o discurso incrustado que repousa sob a superfície da história textual. Já existe um longo estudo sobre a complexa tese que *A república dos sonhos* adota e seu detalhado tema da imigração: *As viagens de Nélide, a escritora*, publicado por Hoki Moniz em 1993. Mas enquanto Hoki Moniz apresenta uma completa discussão sobre a redescoberta, por Piñon, do Brasil e da história brasileira, não há menção daquilo que vemos como a apresentação, por Piñon, da reescrita feminina da história. Apropriando-se fortemente de uma narrativa mais tradicional, cíclica ou de saga e do formato ortodoxo da ficção histórica, Piñon restitui a história da república dos sonhos em que os fatos pertencem tanto à imaginação da autora e das protagonistas, quanto à exatidão histórica. Isto tanto pode ser visto como história, no nível pessoal, como pode ser interpretado como visões separadas do mesmo evento conforme a justaposição de espaço e tempo.

O livro é dividido em trinta e sete seções relativamente curtas, com algumas exceções, e as partes são divididas em capítulos não numerados ou intitolados. Às vezes, há apenas espaço entre as seções, em outras a mudança de página serve como um ponto de separação, mas cada seção é um pensamento concluído. Entretanto, estes pensamentos freqüentemente ocorrem em vários níveis ao mesmo tempo,



incluindo linguagem, ritmo ou técnica narrativa. Esta estrutura interna serve como um mecanismo para enfatizar a variedade de pontos de vista expressados ao longo de todo o trabalho enquanto, concomitantemente, a estrutura serve para sublinhar a idéia do espaço como personagem. A única constante no trabalho é o espaço do Brasil e da Galícia. Esta imagem de espaço é exibida conscientemente nas vidas do dia-a-dia das personagens ou inconscientemente nas “imagens lembradas” quando elas viajam.

CONTEXTO-TEXTO-ENREDO

Há oito seções narradas na primeira pessoa por Madruga, o chefe patriarcal do clã. Oito seções são narradas por sua neta, Breta. As seções restantes são uma amálgama de diários, fatos históricos e narração onisciente. A estrutura da história se concentra em torno de dois imigrantes galegos, Madruga, o mais velho membro vivo da família cuja história de vida se discute, e o alter-ego de Madruga, o solitário cigano espanhol, Venâncio. Madruga está imbuído das narrações orais dos camponeses galegos, transmitidas de geração a geração, e ele vividamente recorda aquelas histórias contadas pelo seu avô, Xan. Esse imigrante quer de algum modo alterar a passagem da história que reflete demasiadamente suas perdas pessoais e faz distinções radicais entre a vida no velho e no novo país. Ele escolhe (ou talvez a escolha tenha sido feita por outrem em seu lugar) ter suas experiências registradas por sua neta, Breta, ao mesmo tempo que outra versão destas está sendo contada por Venâncio. Talvez Madruga queira exonerar suas próprias falhas pessoais ou as de seus ancestrais. Estamos certos de que ele quer alterar as ações de seus próprios filhos, bem como as de seus contemporâneos, como quando Madruga compele sua neta favorita a voltar para a Galícia, para que ela seja verdadeiramente capaz de escrever a crônica da família. Madruga exemplifica o sonho logocêntrico do imigrante: a ética de forjar uma vida melhor através do trabalho duro e pela conquista de dinheiro e, enquanto tal materialista bem-sucedido, ele melhor representa o estereótipo do herói capitalista.

Venâncio, pelo contrário, desenvolve a história pessoal de seu espaço, registrando suas percepções do mundo real e detalhando sua experiência por meio da mistura de documentação fictícia e autêntica da história brasileira. Contudo, quando a busca de Venâncio pelo Brasil real gera informações incertas ou desagradáveis, ele lança mão da imaginação e da invenção de um passado conveniente com o intuito de manipular a história. O cigano passa anos nessas revelações não-materiais e, conseqüentemente, não-produtivas, ao invés de trabalhar por uma vida/existência em oposição evidente àquela do sistema de trabalho de Madruga, pautada na ética e no valor mais tradicionais.



Estas duas personagens polarizam os dilemas entre sonhos e realidade, cultura escrita e oral, ação e imaginação, passado e presente, linguagem simbólica e real. Madruga e Venâncio representam os lados paralelos da experiência do imigrante no novo país, pessoas que ignoram seu passado para abraçar o novo ou que são compelidas a achar as relações entre as diferentes experiências. Mas estes dois homens não passam de personagens de suporte, usadas para contar histórias e transmitir folclore. Nenhuma das personagens masculinas alguma vez muda, e o espaço que elas ocupam na narrativa é estático. Nem Venâncio nem Madruga atuam como um dado final, entretanto, servem para abrir o espaço narrativo para Breta, permitindo que ela se mova entre os caminhos divergentes. Mais importante ainda, nem Madruga nem Venâncio, separadamente ou juntos, conduzem para a re-criação da história completa.

O romance é alternadamente narrado por Madruga, sua neta Breta e um narrador onisciente, embora isto não impeça a presença do mesmo narrador em contínuas seções. O narrador onisciente dialoga com as personagens individuais, sugerindo assim certo conhecimento íntimo dessas. *A república dos sonhos* incorpora, em uma ou outra medida, as vidas de dezesseis personagens principais durante oitenta anos (1900-1980). A estrutura da história inclui a odisséia de Madruga de sua vila na Galícia, Sobreira, aos seus últimos dias no Rio de Janeiro, e o que acontece a ele, sua família e Venâncio. O romance justapõe uma Galícia mítica e uma real a um Brasil mítico e um real; e, como exemplo para ilustrar este Brasil real, Nélide Piñon descreve a revolução brasileira de 1930, o impacto da subsequente ditadura do Estado Novo e de seu líder, Getúlio Vargas, a guerra civil espanhola, os efeitos e as conseqüências da revolução brasileira de 1964, a subsequente ditadura militar do país e o inevitável exílio de Breta no Brasil.

A estrutura temporal da história em *A república dos sonhos* consiste em pouco mais do que uma semana e inicia-se no momento em que a esposa de Madruga, Eulália, anuncia sua intenção de morrer, e continua até a última reunião da família, logo após seu enterro. As 761 páginas do livro exploram um passado histórico principalmente através de *flashbacks*, como suposições ou como memórias coletivas das várias personagens. Essas recordações são reportadas ou registradas tanto por Madruga, quanto por Breta, ou ainda pelo narrador onisciente.

Onde, então, este texto, que evoca a ficção histórica do século dezenove, se encaixa no escopo da literatura contemporânea e da ficção feminista? Se, de fato, as mulheres escritoras brasileiras têm tido interesse na produção de uma narrativa coletiva, como muitos críticos sugerem, a narrativa que fala com a pluralidade de experiências das mulheres, antes de somente ser um texto repousado em uma estrutura narrativa testemunhal ou em narrativas centradas no “eu” pessoal, tem a ênfase localizada nas experiências coletivas. É exatamente aí que Piñon localiza

suas idéias de espaço e lugar, e confia em todos os níveis possíveis na experiência registrada. Para Piñon, então, a mescla de níveis de realidade e níveis de história criada fala contra os já descritos registros históricos e é realizada sob a superfície de um mimético discurso falo-logocêntrico (masculino) tradicional. De fato, o discurso falocêntrico considera apenas uma superfície de interpretação do romance. Enquanto o romance pode ser lido desta forma, para nossos propósitos, o termo falocêntrico é usado aqui para se referir à especificidade de gênero, e por suas várias definições se encontra incapaz de responder às questões relativas ao que não apresenta marcas de gênero. A história central de *Madruga*, bem como o foco nas experiências daqueles que se encontram ao seu redor, cabe bem na primeira e mais tradicional categoria de ficção histórica. Mas o que fazemos então com a documentação da história das mulheres feita no romance, com as outras vozes escritas nas histórias de Eulália, Esperança, Odete e Breta, vozes que iluminam outras realidades?

Com o objetivo de reconsiderar essas vozes alternativas, pode ser útil retomar as referências autobiográficas da própria Piñon, assim com as de alguns críticos literários, no que diz respeito aos atos conscientes de subversão presentes em sua escritura--linguagem, solidão, comunicação, comunidade e autoconsciência feminina--e verificar como esses núcleos são demonstrados dentro do presente texto. Uma forma de reconsiderar as estratégias da autora é examinar não apenas a voz da narradora, Breta, mas também os papéis das principais personagens femininas. Neste sentido, a leitura textual que vai além da superfície pode ser considerada à luz da estrutura lingüística radical de Piñon, a qual parece sugerir que a ordem nada mais é do que uma alteração da história caótica. Veja-se a seguinte passagem:

No entanto, a avó, com aquelas palavras, previa para o homem o destino de fragmentar tudo que contasse, pois que estava de antemão impedido de desvendar o final de uma história. Seguramente, queria ela dizer, insuflada por uma consciência que fazia uso por empréstimo de deus, que a história de fato não existe. (*A república* 678)

A maioria dessas preocupações é corrente nos outros trabalhos de Piñon. Em particular, vários de seus contos propositadamente compelem a uma leitura fragmentada que exclui definições de tempo e lugar para testar o uso escrito da palavra e os paradoxos da relação do mundo com o espaço.

O ETHOS FEMININO DE PIÑON

A república dos sonhos abre com uma sentença: “Eulália começou a morrer na terça-feira” (7). Eulália é quase a personificação paradigmática do clássico estereótipo feminino presente desde a Idade Média tanto na ficção histórica como



ibero-americana. Ela representa a figura da matriarca reclusa, cuja vida exterior se centra apenas ao redor de sua família. Eulália é também o pivô em torno do qual gira todo o romance. Como uma crítica aponta:

No plano afetivo, familiar, Madruga tem em Eulália o extremo, que equilibra. Também fechada em seu mundo –encastelada– como convinha à filha do fidalgo de Sobreira –teria sido freira se não se casasse com Madruga. Eulália vive a semivida da mulher cujos limites são as paredes da sua casa, pois o pai e marido ambos haviam-lhe explicado a vida pela metade. (Lara 14)
...O segredo, a fantasia, o sonho, a rebeldia são formas diferentes que cada um utiliza para o mesmo fim: preservar a própria identidade sufocada pelo peso do esquema familiar. (Lara 32)

Na superfície, Eulália ostensivamente possui cada uma das virtudes imagináveis de perfeição filial, maternal e matriarcal. Como um símbolo de tal perfeição, sua vida representa um modelo inalcançável para as suas duas filhas, e ambas, Esperança e Antônia, agem fora dos padrões comportamentais de maneiras extramentes diferentes, manifestando diferentes formas de rebelião. Ao mesmo tempo consumadamente religiosa e sensual, Eulália mantém uma vida secreta cheia de devoções eróticas análogas às místicas freiras hispânicas como Santa Teresa ou Sor Juana Inés de la Cruz. Contudo, explicações a nível da superfície textual não servem adequadamente para caracterizar Eulália e não são definitivamente o que parecem ser. Eulália é a guardiã e a mediadora da comunicação dos segredos da família. Ela concede amor e carinho para aqueles que tem perto de si. Ela é a voz do mágico e do mistério em seu constante re-narrar o folclore e a mitologia galegas enquanto é também capaz de entrelaçar porções da história da família com eventos mitológicos, como faz em relação à morte prematura de dois dos seus filhos. A habilidade de criar a morte mitológica, por exemplo, é uma forma de diminuir a dor envolvida com o sofrimento e de marcar a sua subjetividade. Outra possibilidade de entender isto consiste na devolução da dor, do sofrimento e conseqüentemente da morte como “ir”-real e, assim, contingente ao imaginário.

O ato individual de Eulália, publicamente revelado, todavia, consiste em escolher o momento de sua própria morte, e a maioria das outras informações sobre ela é respigada ou aparece por meio dos pensamentos de seu esposo, Madruga, ou de sua neta, Breta, ou ainda pelas fantasias criadas sobre ela e recontadas pelos diários de Venâncio. Em outras palavras, o leitor sabe de Eulália apenas por suas interações com as outras personagens; e mais especificamente, suas reações em relação a ela enquanto que muito pouco de seus sentimentos é revelado, e suas motivações são quase sempre deixadas para serem entendidas através de estereótipos. A única diferença possível está em seu relacionamento com sua criada, Odete. Eulália se controla para

expressar desejos e necessidades, e nutre uma limitada troca de comunicação em suas interações com Odete. Essas trocas de sentimentos e compreensões permitem a Eulália continuar a viver, contudo em um mundo diminuído e fechado. Mas esta relação também não é tudo o que parece ser. Enquanto Eulália imagina que alimenta uma comunicação na base do gênero, ela é incapaz de reconhecer as diferenças raciais, e a troca honesta se dá apenas por um dos lados.

Até o momento em que Eulália escolhe morrer, ela é um modelo de abnegação recordativo das mulheres tradicionais do século dezenove tão frequentemente representado nos romances históricos da época. Contudo, por sua manifestada opção pela morte, Eulália se orienta para reclamar seu espaço, inserindo novos valores em sua vida. As caixas laqueadas que ela distribui para cada um de seus filhos antes de morrer são os símbolos vivos da organização que Eulália faz do espaço para incluir a si mesma. Como Madruga e Venâncio, Eulália é também transmissora de histórias, a protetora e criadora, a sólida conexão entre o passado e o presente em perigo de desaparecimento. Porém, porque ela é conhecida quase que exclusivamente através do outro, sua presença absoluta é subversiva. As caixas de momentos funcionam como um emblema concreto dessa subversão. Que partes da vida de cada uma das crianças ela resguarda? E por quê? Cada criança é preservada em uma caixa? A vida é estática? A mãe escolhe cultivar algumas partes, e não outras? Ela retém alguma parte da vida? O que exatamente morre com Eulália e o que continua a viver?

Esperança, a filha mais velha de Eulália, sofre os efeitos dos modelos paradoxais de sua mãe e torna-se o reflexo das aspirações de seus pais e de si mesma, mas estas aspirações se encontram em conflito. Esperança é uma mulher consciente de si, de sua própria sexualidade e de seu lugar na sociedade contemporânea de seus dias. Ela se sente desconfortável em relação àquilo que intui enquanto injustiças inerentes causadas pelo simples fato do acidental nascimento enquanto mulher. Ignorando papéis específicos de gênero, Esperança, a princípio, realiza uma independência radical, mas junto com suas tendências liberais, ela é ainda um produto de um modelo mais tradicional e, para provocar mudança, ela se sacrifica ao sistema existente. Esperança é de fato sacrificada antes do início do livro, na medida em que morre cerca de quinze anos antes deste. Todavia, com sua morte vem a chance de redenção, visto que seus pais assumem a responsabilidade de suavizar seu sofrimento, criando sua filha, Breta. Mantendo-se dentro da estrutura das convenções do romance histórico tradicional, Esperança é a personagem que elege ignorar o conjunto de padrões comportamentais e, por conseguinte, se refugia na morte, no suicídio ou na loucura. Mas, deixando o legado para a filha, Esperança aponta para a desestabilização da ordem tradicional e possibilita a Piñon demonstrar um caminho para o renascimento.



Mostrando mais discernimento para os negócios do que qualquer um de seus irmãos, e em seguida admitindo prazer ao seu próprio corpo e eventualmente tornando-se mãe solteira na sociedade brasileira não-permissiva dos anos de 1930, o espaço de Esperança é efetivamente suprimido, quando ela é declarada morta pelo seu próprio pai. Sua morte temporal é seguida mais tarde por sua morte física em um acidente de automóvel. A morte física de Esperança permite a única expressão aberta de culpa e remorso manifestada por Madruga. Este fato também possibilita a Madruga a chance de se reconciliar, criando Breta. A morte temporal de Esperança, entretanto, guia um dos atos manifestos de independência de sua mãe. Eulália liberta ambos os seus “eus” físico e mental com suas visitas semanais à filha e desenvolve um entendimento da necessidade de se estabelecer confiança entre as mulheres, já que ela deve contar com a discricção de sua criada, ao sair de casa. Esperança já tinha se tornado consciente da necessidade de alterar o *status quo*, e sua própria desobediência em relação a seu pai é validada pelas ações desobedientes de sua mãe diante do marido. Grande parte da informação sobre Esperança vem do remorso de seu pai, das memórias de seu irmão Miguel e das ações de sua irmã Antônia. A essência da função principal de Esperança está em sua conexão intertextual – como um mimetismo do processo em transformação – e em seu vínculo familiar com as outras personagens principais. Particularmente vital é a relação de Esperança com sua mãe e o relacionamento que ela lega para sua filha, Breta.

Breta é o único membro da família que parece herdar as características de ambos o avô e a avó e parece ser a única pessoa que constrói a ponte de comunicação entre todos os diversos elementos que compõem o clã de Madruga. Nomeada, talvez, em homenagem à última grande cultura celta, Breta é convenientemente impedida de qualquer relacionamento com seu pai biológico, assim reduzindo em certa medida o conflito interno. Ela é criada por sua mãe, colocada em isolamento, com poucas visitas ocasionais de sua avó, até que Esperança morre. Após a morte de sua mãe, Breta vai viver com seus avós. Entretanto, ela encontra-se afastada uma geração da construção de laços parentais experimentados pelos outros filhos de Madruga. Breta, como personagem, não herda a bagagem emocional que acompanha sua mãe e sua avó. Escolhida por Madruga para ser a cronista da história escrita da família, Breta parece narrar a maioria de suas seções, sem o senso da repercussão emocional ou, talvez, da contrapartida emocional que acompanha as histórias narradas sobre sua mãe e sua avó, ou aquelas contadas por Venâncio e Madruga sobre estas duas mulheres:

– Esta graça que temos de narrar se deve ao fato de sermos celtas, Breta. É a nossa maior herança. Mas também o que sobra de um povo sem o seu imaginário?
(85)



– Breta virá comigo por conta do seu futuro, expliquei, ante os ciúmes dos outros netos. (161)

Ia-se constituindo nela, devagar, uma outra cultura rica e indissolúvel, capaz de torná-la sensível a dois mundos. (163)

Breta torna-se a personificação do movimento entre os espaços na medida em que inicia a difícil tarefa de representar, através da linguagem, duas realidades ao mesmo tempo. Gregory McNab resalta os problemas encarados por Breta como uma narradora histórica:

O que possibilita esse processo de escrever história é a língua, porque é pela língua que uma pessoa recebe as impressões do passado e pela língua que reformula essas mesmas impressões no texto...[S]ão [da Breta] as palavras que confirmam a narrativa que fica por escrever...Quase tudo no romance sugere que em Breta convergem o esforço e a capacidade de satisfazer os três tipos de necessidade...reconciliação do passado e presente, vivência no presente, e testemunho à história. (49)

Dois outras personagens femininas de importância são intercaladas por toda a história para elucidar as respostas – ou a falta destas – oferecidas pelas personagens principais. A criada negra de Eulália, Odete, preserva sua ama das circunstâncias externas que afetariam seu equilíbrio. Esta proteção permite a Eulália re-interpretar fielmente os elementos mitológicos do seu universo em uma linguagem que é contrapontual àquela de Madruga. Essas reinterpretações formam a base dos legados de Eulália a seus filhos e netos, e ajudam a estabelecer um espaço alternativo dentro do romance, os espaços das mulheres. Odete demonstra ganhar força de sua crença em sua própria vida fantasiada, vastamente diferente daquela da sua ama. Entretanto, à medida que os segredos das fantasias pessoais de Odete começam a se esclarecer, Eulália aparentemente perde a fé nas possibilidades inerentes ao poder do mito. Odete não pode mais proteger sua ama daquelas realidades que não sustentam seus desejos mitológicos.

A necessidade de Odete de inventar uma vida pessoal exterior à casa de Madruga encontra um paralelo na fantasia ou recriação de Venâncio de uma fábula alegórica em torno da possível compra de Odete em um leilão de escravos. Quando Breta, também, descobre a farsa construída por Odete em torno de sua identidade, todas as ilusões a respeito de Odete são despedaçadas, já que os estereótipos raciais são alterados. A vida de Odete acrescenta-se como mais um capítulo nessa crônica da história das mulheres, aludindo à posição das mulheres brasileiras negras. Piñon, contudo, evita a narrativa linear, e Odete permanece enigmática, assim como Eulália e Esperança.

O quarto filho de Madruga é também uma mulher, cuja emergência contrasta com sua irmã, Esperança. Antônia atua enquanto um reflexo de sua mãe, sua irmã



e sua avó; todavia ela é a filha esquecida ao assumir o papel de mãe e esposa obediente e submissa, papel este que quase se perde na estrutura monolítica do resto de sua família. Antônia demonstra breves momentos em que está consciente de sua própria insignificância, e quando isso acontece, ela tenta, com pouca convicção, desenterrar seu lugar no contexto histórico da família, mas nunca é completamente bem-sucedida. Entretanto, realizá-las é menos importante do que o fato de que seus esforços servem para pintar um retrato claro do mal funcionamento da estrutura interna da família. Antônia também age como catalisadora de Breta. Através de seus comentários inoportunos, invejosos e indelicados, Breta obtém um outro retrato de sua mãe e um entendimento penoso dos mecanismos internos da família. Antônia também procura ajudar Breta a manter um pé no mundo real, enquanto ela se esforça para desvendar os mistérios mitológicos da família.

A interação entre essas mulheres e seus esforços para definir a relação das quatro personagens centrais entre si, bem como consigo mesmas e com as principais personagens masculinas, facilita o reconhecimento das evidentes inovações no trabalho de Piñon e do que, segundo a autora, deve significar ser mulher e ser brasileira ao mesmo tempo. Se o ato narrativo em seu sentido verdadeiro consiste na troca de experiências, então *A república dos sonhos* atua em muitos níveis intertextuais para realizar esta tarefa. A narrativa trabalha na medida em que altera o espaço dos atos de aceitação, crença e suspensão da necessidade de acreditar nos eventos relatados ao longo da ficção. Espaço e lugar aceitam novas dimensões, enquanto se começa a definir a subjetividade das mulheres através da linguagem e de seu lugar na sociedade, e nenhuma dessas categorias jamais permanece estática para Piñon. Apesar de existir uma desordem evidente na reconceitualização da história, percebemos inter relações entre as mulheres protagonistas que desestabilizam o discurso falo-logocêntrico. Além disso, a iluminação da república dos sonhos ocorre primeiramente através da interação dessas personagens femininas.

Esta república dos sonhos pode ser lida, assim, de um ponto de vista arquetípico feminista que explica a mudança contínua de status de todos os seus membros. É certo que essas mulheres constituem uma parte vital das explicações. Podemos ver isto não apenas por meio das situações externas representadas nas dispersas experiências de vida representadas pelas quatro principais personagens femininas, mas também com a aceitação de Breta da importância tanto do seu legado materno, quanto paterno. A necessidade de Breta de reformular a história com suas palavras, o que encerra o romance, indica a natureza alegórica do texto: “Apenas sei que amanhã começarei a escrever a história de Madruga” (761). Sabemos desde o início que a história é escrita. Breta, então, se torna o amálgama de todas as histórias dentro do texto, e a alegoria começa a atuar em dois níveis. Primeiro, é uma parábola ou uma re-documentação da história do Brasil desse tempo através

das lentes de uma narradora (pela inclusão da última sentença, o leitor é forçado a lembrar que ambos os narradores, masculino e feminino, são o mesmo narrador). Como ilustração, deve um leitor desse texto que seja feminista começar a questionar o discurso histórico mimético do narrador onisciente, bem como faz a própria narração de Madrugá. Podemos ter certeza de que alguma percepção é acurada? Existem leituras específicas de gênero que documentam a história em um sentido tradicional, ou é o determinismo subjetivo sujeito a uma severa dose de ironia? Segundo, os aspectos arquetípicos ressaltam a formulação de uma nova voz narrativa. Enquanto Breta escreve as histórias orais armazenadas a partir de suas experiências de vida, concretas e psíquicas, ela começa a registrar o espaço do texto e estreitar a diferença entre a palavra falada e a escrita.

Com efeito, *A república dos sonhos* é um texto que altera nossas percepções do espaço estabilizado, questionando conseqüentemente nossas crenças em históricos truismos monovocais. O Pós-modernismo rejeita a narrativa histórica tradicional mesmo no interior da estrutura de um romance histórico; Piñon, em contrapartida, considera dilemas éticos e morais da perspectiva brasileira enquanto tenta considerar uma voz nacional. Piñon cria uma memória que tem as mulheres como seu referencial tanto para o passado quanto para o presente. A incorporação de uma narração plurivocal por parte de Piñon é um dos meios através dos quais o seu texto prenuncia um movimento para erradicar as barreiras entre literatura elitista e popular, a fim de ampliar um público leitor que inclua raça, classe e gênero.

Traduzido pela autora com a assistência de RÚBIA NASPOLITANI YATSAGAFU.

OBRAS CITADAS

- Alcântara Machado, Antônio de. *Braz, Bexiga e Barra Funda: Laranja da China*. São Paulo: Martin Claret, 1927.
- Aranha, Graça José Pereira de. *Obras completas de Graça Aranha*. Afrânio Coutinho, ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.
- Azevedo, Aluísio. *O cortiço*. 1890. <<http://www.dominicopublico.gov.br>>
- Debra Castillo. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Costa, Albertina de Oliveira, e Cristina Bruschini. *Entre a virtude e o pecado*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- Costa, Horácio. “À margem de *A república dos sonhos* de Nélide Piñon”. *Luso-Brazilian Review* 24/1 (1987): 1-15
- Kaminsky, Amy. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.



- Lara, Cecília de. "O indevassável casulo: uma leitura de *A república dos sonhos* de Nélida Piñon". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* [Universidade de São Paulo] 27 (1987): 27-36.
- Marcus, Jane. "Alibis and Legends: The Ethics of Elsewhereness, Gender and Estrangement". *Women's Writing in Exile*. Mary Lynn Broe e Angela Ingram, eds. Chapel Hill: North Carolina UP, 1989. 269-94.
- McNab, Gregory. "Abordando a história em *A república dos sonhos*". *Brasil/Brazil* 1 (1988): 41-53.
- Moniz, Naomi Hoki. *As viagens de Nélida, a escritora*. Campinas: Editora da UNICAMPI, 1993.
- Payne, Judith e Earl Fitz. *Ambiguity and Gender in the New Novel of Brazil and Spanish America: A Comparative Assessment*. Iowa City: U of Iowa P, 1993.
- Piñon, Nélida. *A doce canção de Caetana*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- _____. "Embarque no sonho da república em mutação". Entrevista. *O Estado de São Paulo* (28 out. 1984): 32-33.
- _____. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- Scott, Joan. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis". *The American Historical Review* 91/5 (Dez. 1986) 1053-1075.



