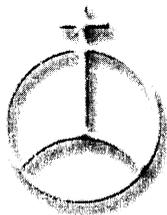


VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VOLUME 5



PORTO ALEGRE, 2002

Veredas

Revista de publicação anual

Volume 5 – Dezembro de 2002

Diretor:

Carlos Reis

Diretor Adjunto:

Sebastião Pinho

Conselho Redatorial:

Aníbal Pinto de Castro, Axel Schönberger, Claudio Guillén, Cleonice Berardinelli Fernando Gil, Francisco Bethencourt, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Maria Alzira Seixo, Marie-Hélène Piwnick, Ría Lemaire. *Por inerência:* Amet Kébe; Ana Mafalda Leite; Ana Paula Ferreira, Benjamin Abdala Jr., Carmen Villarino Pardo; Christopher Lund, Cristina Robalo Cordeiro, Ettore Finazzi-Agró; Henri Thorau; Hillary Owen; Isabel Pires de Lima, Laura Cavalcante Padilha; Maria Elsa Rodrigues dos Santos; Onésimo T. de Almeida; Regina Zilberman, Sebastião Pinho, Solange Parvaux, Helder Macedo, Carlos Reis.

Redação:

VEREDAS – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Faculdade de Letras

P-3000-447 Coimbra Codex

Fax: (351) 239 410088; E.mail: ailusit@ci.uc.pt

Realização:

Coordenação – Regina Zilberman

Edição – Maria Isabel Daudt Giulian

Revisão – Carla Laidens; Miriam Chagas Kelm

Autoria da capa:

Atelier Henrique Cayatte – Lisboa

Impressão e acabamento:

EDIPUCRS – Porto Alegre, Brasil

ISSN 0874-5102



ÍNDICE

ANNA KALEWSKA Czesław Miłosz (1911-2004) O poeta do “êxtase e transitoriedade” na tradução luso-brasileira	7
ANNE QUATAERT Mário de Andrade, Epstein e Marinetti em <i>A escrava que não é Isaura</i>	25
DAVID G. FRIER Viagem para as Ilhas do Sul: uma leitura de <i>A caverna</i> de José Saramago	41
ELENA LOSADA SOLER Um tema do discurso anticlerical no romance realista-naturalista: <i>O poder da confissão</i>	55
HELENA PARENTE CUNHA Jorge Amado – Escritor dos marginalizados	67
JOÃO RIBEIRETE A casa e poesia. Uma leitura dos contos <i>Praia, O silêncio</i> e <i>A casa do mar</i> de Sophia de Mello Breyner Andresen.....	81
LAURA TEIXEIRA MILLER Aspectos da crítica brasileira: leituras da obra de André Gide .	89
LIDIA ALMEIDA BARROS A lógica lineana das nomenclaturas zoológica e botânica dos povos indígenas do Brasil	105

LUÍSA ALVES	
Os lusófilos ingleses da Primeira República: esboço biográfico da Aubrey Bell e Edgar Prestage	123
LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL	
A terra da permissão.....	145
MARIANA PLOAE-HANGANU	
Dependentes por palavras. Problemas de tradução	151
MARIE HAVLÍKOVÁ	
Um livro nos livros.....	157
MICHEL LABAN	
Estatismo e dinamização em <i>Chiquinho</i> , de Baltasar Lopes	165
OLINDA BATISTA ASSMAR	
Coñfluência de diálogos na obra dalcidiana	171
PAUL DIXON	
Gênero sexual e os paradigmas narrativos de Nélida Piñon	201
VIRGÍNIA SOARES PEREIRA	
Na Lusitânia com Mário de Carvalho. História, paródia e ironia em <i>Quatrocentos mil sestércios</i> e em <i>Um deus passeando pela brisa da tarde</i>	211

Gênero sexual e os paradigmas narrativos de Nélida Piñon

PAUL DIXON

Purdue University, EEUU

A prosa de Nélida Piñon não é para leitores passivos, pois insiste em ressaltar seu tecido verbal, ora com figuras poéticas de grande força lírica, ora com frases que simplesmente nos desafiam pela opacidade. Já em 1973, data em que a autora recebeu o Prêmio Mário de Andrade da Associação Paulista de Crítica de Arte, Nelly Novaes Coelho ressaltou este aspecto, reconhecendo que sua prosa caracteriza-se por uma

linguagem tão densamente mergulhada no experimental e no místico, que poucos foram os que aceitaram o corpo-a-corpo que seu desvendamento exigia da leitura. Daí o rótulo de “escritora difícil” que desde o início lhe foi posto pela crítica e que, afinal, corresponde à realidade, na medida em que sua palavra narrativa não se contém nos limites dum “status criador simplificado” que dê corpo a realidades conhecidas e, portanto, facilmente reconhecíveis pelo leitor. (p. 74)

Os dois contos a serem considerados aqui, “Colheita” e “Luz”, da coletânea *Sala de armas* (1973), são típicos neste aspecto. Uma característica notável da linguagem de Piñon é o uso de combinações léxicas chocantes ou pouco convencionais. Por exemplo, o protagonista de “Colheita” possui “Um *rosto proibido* desde que crescera” (p. 133, ênfase minha); a personagem principal do outro conto, “Luz era *de bronze*” (p. 155, ênfase minha). As explicações desses termos pou-

co compatíveis, o que tornaria mais legíveis as justaposições, não fazem parte dos textos de Piñon.

As transições entre diferentes tipos de discurso – narração e diálogo, por exemplo – não são destacadas pelas típicas marcas textuais: “Eu lhe pedia, o amor eu explico sobre teu corpo, Luz, minha luz, me bendiga, ia-me tornando tão simples...” (p. 156). “Fez-lhe ver o seu sofrimento, fora tão difícil que nem seu retrato pôde suportar. Onde estive então nesta casa, ele perguntou. Procure e em achando haveremos de conversar” (p. 137).

Como nos textos de Clarice Lispector, a prosa de Piñon é caracterizada por uma lógica peculiar e excêntrica (Costa, p. 3). Em “Colheita”, por exemplo, a “reserva mineral” da protagonista “encantava” o companheiro, “e por ela unicamente passou a dividir o mundo entre amor e seus objetos” (p. 133). Em “Luz” o narrador conta que “quando a vi, pensei, ela é livre eu também, liberdade assim é dos fracos e a amei, ela mais tarde confessou que me havia amado desde a leitura do primeiro livro de criança” (p. 155). Por que, no primeiro caso, a percepção da reserva da amante leva o companheiro a uma análise do mundo? E por que, nessa análise, dividir o mundo entre o amor e seus objetos? E no segundo caso, qual é a ligação entre a liberdade e a fraqueza? Como a leitura do primeiro livro leva ao amor de um homem ou um menino? A prosa de Piñon está repleta de curiosidades dessa espécie, que criam uma densidade lingüística e obrigam o leitor a se deter, cuidadosamente, sobre o enunciado.

Creio que tal opacidade não é gratuita na estética de Nélida Piñon, mas que faz parte de uma elaborada visão da estética e do mundo – visão que se baseia num forte sentido do feminino. Pretendo dar uma idéia desta perspectiva, através de uma análise comparativa dos dois contos.

Os relatos investigam uma grande rede metafórica que encerra quatro experiências universais: 1) a trajetória vital, do nascimento à morte, 2) a busca ou a viagem, 3) a união sexual e 4) o próprio ato de narrar. A relação análoga entre a experiência sexual e o percurso vital foi estudado pelo próprio Sigmund Freud, em *Beyond the Pleasure Principle* e outros textos. O instinto pelo gozo sexual confunde-se com o impulso da morte porque nos dois casos há um anelo de chegar, passando pela excitação, a um estado de quietude ou inércia. Mais recentemente, teóricos como Peter Brooks e Robert Scholes mostraram que a narrativa também deve pertencer à equação por

possuir um contorno isomórfico. Como diz Scholes, “what connects fiction [...] with sex is the fundamental orgasmic rhythm of tumescence and detumescence, of tension and resolution, of intensification to the point of climax and consummation” [o que liga a ficção com o sexo é um ritmo fundamentalmente orgástico, de tumefação e destumefação, tensão e resolução, intensificação até o ponto do clímax, e consumação] (p. 26). No que diz respeito à viagem, Northrop Frye mostra como a busca ou aventura do herói, que segundo ele contém as sementes de toda a narrativa, se mescla com o padrão cíclico das estações, ou seja, o curso da vida. Joseph Campbell afirma que a viagem de aventuras e a experiência sexual se confundem, já que, no vocabulário universal do mito, as provas pelas quais o herói passa são muitas vezes representadas como desafios de uma figura feminina, e a vitória é freqüentemente manifestada como um casamento ideal (p. 109-126, 342-345).

Vamos ver que os contos aqui estudados de Piñon, ricos em sentidos figurados, vão entretecer todas estas dimensões. São textos de metaficção, como alguns romances da autora (Spielmann, p. 214-15), pois referem-se ao ato de contar histórias e sugerem uma avaliação de diferentes teorias de contar. Examinam esta dinâmica, nos dois casos, por meio de casais que se relacionam sexualmente. Nos dois também veremos viagens importantes, em sentido literal ou metafórico. E por fim, vamos ver que as experiências mais definidas são englobadas pela experiência mais geral. O que se refere à viagem, ao ato sexual ou à narração, refere-se também à vida e à morte.

Em “Colheita”, embora não haja nenhuma alusão explícita, é difícil não pensar em referências à *Odisséia*, pois a situação dos protagonistas repete a de Penélope e Ulisses. Apesar de compartilhar um “amor que se fazia profundo” (p. 133), o homem resolve viajar: “Explicou à mulher que para amar melhor não dispensava o mundo, a transgressão das leis, os distúrbios dos pássaros migratórios” (p. 133-134). Ausenta-se, portanto, por um longo tempo. Na aldeia em que vivem, tal partida é interpretada como abandono. Daí, a mulher começa a ser cortejada:

sempre que passavam pela casa da mulher faziam de conta que jamais ela pertencera a ele. Enviavam-lhe presentes, pedaços de tocinho, cestas de pêra, e poesias esparsas. Para que ela interpretasse através daqueles recursos o quanto a consideravam disponível, sem marca de boi e as iniciais do homem em sua pele. (p. 134)

Como Penélope, porém, a mulher resiste às investidas amorosas, protegendo-se dentro do espaço doméstico: “A mulher raramente admitia uma presença em sua casa. Os presentes entravam pela janela da frente [...] mas abandonavam a casa pela porta dos fundos, todos aparentemente intocáveis” (p. 134-135).

Em sua leitura do conto, Carolina Latorre indica que o comportamento da protagonista constitui uma inversão de modelos históricos e culturais (p. 557). A comparação com a *Odisséia* destaca esta inversão. Como no texto clássico, a mulher espera, sem saber se o marido está vivo ou morto. Com a volta do viajante, o texto de Piñon contradiz o modelo antigo, dando-nos uma versão feminizada da reunião. Ao contrário de Penélope, a mulher do conto resiste à volta do homem. Abre-lhe a porta, mas não lhe dá entrada imediatamente: “Abriu a porta e fez da madeira seu escudo” (p. 136). Finalmente, ela o deixa entrar, fingindo “não perceber seu ingresso casa adentro” (p. 137). Deixa o marido encontrar “o retrato [dele] sobre o armário, o vidro da moldura todo quebrado. Ela tivera o cuidado de esconder seu rosto entre cacos de vidro, quem sabe tormentas e outras feridas mais” (p. 138). Quando ele pede, ela o admite na cama. “Depois porém ela falou: agora me siga até a cozinha” (p. 138). Aqui, ela o obriga a observar seus afazeres domésticos: “Deixou-o sentado na cadeira. Fez a comida, se alimentaram em silêncio. Depois, limpou o chão, lavou os pratos. [...] Procedia como se ele ainda não tivesse chegado” (p. 138). Quando ele afirma, “Tenho tanto a lhe contar. Percorri o mundo, a terra, sabe, e além do mais” (p. 138), ela “não consentiu que ele dissertasse” (p. 138) sobre suas experiências de viagem. Pelo contrário, faz o parceiro escutar enquanto ela enumera “com volúpia os afazeres diários a que estivera confinada desde a sua partida” (p. 139), pondo ênfase sobre o fato de que em tudo, “não podia esquecer que o homem sempre estaria presente” (p. 139).

Das quatro dimensões mencionadas, as de que se trata aqui são principalmente a viagem e a narração. As duas estão altamente imbuídas de noções de diferença sexual. O homem busca definir e valorizar sua vida por meios exteriores, viajando pelo mundo. A autenticidade, para ele, tem uma existência separada da relação amorosa, mas pode trazer a capacidade de “amar melhor” (p. 133). Orienta-se ele pelas “campanhas” (p. 138), as finalidades e as metas alcançadas: “andou a cavalo, trem, veleiro, mesmo helicóptero, a terra era menor do que supunha, visitara a prisão” (p. 138-39).

Para a mulher, porém, a relação com o parceiro é a base de tudo. Concentra-se no retrato do homem, na flor colocada ao seu lado, “diariamente renovada” (p. 135). O encerramento na casa não é apenas a opção tradicional da mulher em seus afazeres, mas sim uma proteção contra os pretendentes que ameaçam destruir a união. Se o marido faz uma viagem de aventuras exteriores, ela viaja ao redor de sua casa e de sua alma. Faz uma “jornada de legumes” (p. 141), de louça lavada, de chão varrido. Mas os descobrimentos desta aventura não são menores que os de seu parceiro, pois encontra o autêntico na sólida solidão, motivada pelo sentido de fidelidade: “pensou ela olhando o pálido brilho das unhas, as cortinas limpas, e começou a sentir que unicamente conservando a vida homenagearia aquele amor” (p. 136).

A interação do homem e da mulher, no conto, se realiza em termos de relatos contrastantes. Há a narração dele, que ele nunca pronuncia por falta de um ouvinte receptivo. Porém sabemos, pela exposição daquilo que ela não deixou que contasse, que o relato teria sido de descobrimentos, feitos e chegadas, de quem “houvesse abandonado a aldeia, feito campanhas abolicionistas, inaugurado pontes, vencido domínios marítimos, conhecido mulheres e homens” (p. 139). Teria sido, sem dúvida, uma narração teleológica, ressaltando a noção de alcançar, atingir e chegar.

Há também a narração dela, de

como limpava a casa, ou inventara um prato talvez de origem dinamarquesa [...] como também simulava escrever cartas jamais enviadas pois ignorava onde encontrá-lo; o quanto fora penoso decidir-se sobre o destino a dar a seu retrato, pois ainda que praticasse a violência contra ele, não podia esquecer que o homem sempre estaria presente; seu modo de descascar frutas [...] e ainda a solução encontrada para se alimentar sem deixar a fazenda em que sua casa se convertera. (p. 139)

Narração esta uma glória dos meios, dos processos em vez dos feitos, “um cotidiano em que sua boca alcançava vigor” (p. 140).

Como Naomi Hoki Moniz assinalou, ao analisar o romance *A casa da paixão* (p. 135-37), o mundo de Nélida Piñon tende a ser um lugar de mulheres fortes e de homens receptivos, capazes de aprender de suas companheiras. Aqui o relato da mulher converte o homem àquela vida de tarefas que homenageiam a relação. O parceiro, depois de ouvir a narração de pequenos fatos fiéis da esposa, decide “adotar afinal o seu universo” (p. 142). Ele também se dedica à casa, “esquecendo a terra no arrebatado da limpeza” (p. 141).

Ellen Spielmann sugere que Piñon oferece uma visão utópica, em que não há “negação da natureza contraditória dos sexos”, mas “uma forma de convivência que garanta certa liberdade a cada um” (p. 211). “Luz” é outro conto um tanto utópico, em que o homem faz uma aprendizagem ao lado da mulher. As dimensões metafóricas aqui mais trabalhadas são as da união sexual, da viagem de descobrimento, e da narração. Apesar de a linguagem erótica do texto ser muito oblíqua, não é difícil constatar que o primeiro plano referencial do conto envolve o ato sexual. Quando o narrador masculino conta, por exemplo,

fiquei comprido, o que a natureza concedia com folhas, verde crescente, eu era a floração de Luz, e então ela pôs a sua mão alongada e fanática da carne em meu corpo, e a carne de Luz que passava a ser a minha, ia copiando o meu ardor (p. 155).

a referência mais acessível parece ser a da excitação de um prelúdio sexual.

No conto, Luz leva seu homem a experiências amorosas mais profundas. O texto sugere o aspecto místico da busca quando o narrador diz que entre abraços “ela recordou Teresa de Ávila, a teresa das mulheres” (p. 157). A conhecidíssima estátua de Santa Teresa, de Gian Lorenzo Bernini, sugere a idéia da fusão entre o misticismo religioso e o êxtase sexual. O mais reconhecido texto da autora espanhola, *O caminho da perfeição*, emprega a metáfora da viagem para sugerir a união com o divino.

O conto introduz a imagem da viagem, fazendo alusão ao mito de Orfeu:

nos ocupávamos sobretudo com a viagem que Luz me prometera, descíamos cada degrau e não era fácil, podíamos resvalar, ela me havia assegurado a existência de precipícios por conviver com ardência, outra vez enigmas, e quando avançávamos ela dizia eu sou Luz, e lhe prometo o amor mais difícil andando orientado pelo seu suor e minhas lágrimas, reconhecia este seguramente o amor mais difícil de todos que conheci e, obedecendo à Eurídice, Orfeu sim eu me sabia [...] atravessava o paraíso dos mortos. (p. 157-58)

Há um elemento de inversão neste relato do mito órfico, pois aqui é a mulher que salva e conduz o homem. Inverte-se também a natureza do espaço; o que era inferno agora é o paraíso. A narração também se introduz nesta viagem: “sabendo Luz desta longa viagem, contava histórias, eu olvidando esquecendo a aspereza do amor in-

vencível” (p. 158). No contexto do mito órfico, parece importante ressaltar a urgência de não antecipar o final. Sabemos que a recuperação de Euridice foi frustrada por isso. Virando-se para vê-la antes que ela tivesse podido sair completamente do inferno, Orfeu perdeu inexoravelmente sua amada. Creio que o conto recorre ao mito para construir o seu modelo de sexualidades diferenciadas. O homem, como Orfeu, tende a orientar-se para a chegada. Tende a antecipá-la, a querer fazê-la vir antes da hora certa. A mulher, para não ficar atrás, precisa ajustar a orientação do homem, ensinando-lhe a apreciar mais a viagem e a antecipar menos a chegada. Neste contexto, o “amor invencível” da citação pode ter o valor de “amor que não se consome”, “amor que não chega ao término”, ou seja, amor em que o meio vale mais do que o fim.

A rede alusiva do conto chega a incluir também *As mil e uma noites*: “Pelo enredo encantado da viagem, eu me converti em mouro, mas afinal que enigma é este, Luz? Ela sorria, ainda é cedo, meu príncipe” (p. 158). Aqui a história vale também como uma espécie de parábola da sexualidade, em que o homem deseja uma chegada precoce, e a mulher lhe ensina a adiar o final e a apreciar a experiência do meio. Scheherazade preserva sua vida, convencendo o seu marido, o sultão Schariar, a adiar o final. Dá-lhe prazeres narrativos, cujos desfechos, sempre de grande promessa, vivem se transferindo para o futuro. Assim também Luz prospera ao fazer o companheiro adiar o desfecho do momento amoroso: “ela me havia prometido o mundo se tivesse paciência de amá-la” (p. 158). Para Luz, a delícia está na protelação:

Luz falou-me: logo chegaremos, meu triste encantado. Sabendo que sim, perguntei, quando então? Ela riu beijando minha mão com a doçura de uma pele transparente e falou enquanto nos amarmos, minha lenda, durará a travessia. (p. 159)

A última declaração da amante parece ter uma dualidade referencial. Por um lado, temos a trajetória do ato amoroso, e o regozijo no puro processo. Por outro lado, temos a trajetória da vida daqueles que se amam, e o reconhecimento de que a continuidade de uma relação vigorosa depende de uma certa insatisfação no presente, e de uma promessa incessante de futuras chegadas.

Espero ter mostrado que Nélida Piñon, nestes contos, elabora uma fusão dos mais universais processos humanos – da trajetória da vida, da experiência sexual, da viagem, e do ato de contar. Creio que nestes dois contos, a dimensão sexual e a narrativa são especialmente importantes. Em “Colheita” dois modos de fazer relatos são iluminados e condicionados pelas diferenças de gênero. Em “Luz” se vê o inverso, pois diferenças importantes de sexualidade são sugeridas por meio de modelos narrativos. Nos dois casos, vemos a noção de uma estética feminina, em que os meios, os processos, as relações e os contextos são apreciados e os feitos, os destinos e as vitórias são menosprezados.

Mas neste ensaio, terminar é inevitável. Voltando à questão da linguagem, fator imprescindível para uma crítica da obra de Piñon, quero ressaltar que a densidade lingüística da autora não deixa de pertencer a esta estética feminina, pois criar uma linguagem figurada, rica, por vezes deformada e opaca também funciona como um modo de dar valor ao meio. Resumindo tais procedimentos de linguagem, Moniz afirma que Piñon recorre a

uma linguagem densamente simbólica e metafórica. A sintaxe da sua linguagem é antes envolvente e carregada de alusões do que discursiva e explicativa. Ela força o leitor a buscar os significados ocultos das palavras e da própria ordem sintática. A riqueza do texto exigiria uma análise mais detalhada dos modos como os significados são organizados e codificados. (p. 139)

Tal densidade, que “força o leitor a buscar os significados ocultos” lembra o conceito da desfamiliarização dos formalistas russos. Quando Victor Shklovsky declara que “the technique of art is to make objects ‘unfamiliar,’ to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged” [a técnica da arte consiste em tornar os objetos ‘estranhos’, fazer as formas difíceis, aumentar a dificuldade e a extensão da percepção porque o processo da percepção é uma finalidade estética em si mesma e deve ser prolongado] (p. 12), ele emprega os mesmos termos usados, metaforicamente, por Piñon. Ressalta o valor do processo, do meio, como uma experiência que deve ser prolongada. Certamente, Nélida Piñon não é a primeira pessoa a colocar em forma de metaficção a importância estética de valorizar o processo e de adiar o desfecho. Nisso, ela segue os passos de um grande mestre, Machado de Assis, que em *Me-*

mórias póstumas de Brás Cubas ataca a estética teleológica nesses termos: “[...] o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios” (1: p. 583). O que Piñon adiciona é uma dimensão de gênero sexual, porque o prolongamento, além de ser uma questão estética, considera os valores de uma sexualidade feminina. Nisso, a autora parece estar de acordo com Hélène Cixous, que apela a uma escritura derivada da sexualidade feminina, “not about destiny, but about the adventure of [...] a drive, about trips, crossings, trudges, abrupt and gradual awakenings” [não acerca do destino, mas acerca da aventura dos passeios em carro, de viagens, de travessias, de caminhadas e de despertares abruptos ou graduais] (p. 315). Assim, uma “escritora difícil” cria textos sobre experiências amorosas “difíceis”, que sugerem princípios de recepção também “difíceis”. O leitor, como os homens nos dois contos, não deixa de passar por uma aprendizagem em que precisa esquecer a mentalidade de querer chegar ao fim, e assumir uma leitura mais pormenorizada, em que a “travessia” (p. 159) é mais dura, e dura mais.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. 3. v.
- BROOKS, Peter. Freud's Masterplot. In: FELDMAN, Shoshana. [Ed.]. *Literature and psychoanalysis: the question of reading otherwise*. Baltimore: Johns Hopkins, 1982. p. 280-300.
- CAMPBELL, Joseph. *The hero with a thousand faces*. 2. ed. Princeton: Princeton, 1968.
- CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. Trad. Keith Cohen e Paula Cohen. ADAMS, Hazard; SEARLE, Leroy. [Eds.]. In: ————. *Critical theory since 1965*. Tallahassee: U Presses of Florida, 1986.
- COELHO, Nelly Novaes. Carta do Brasil: Nélide Piñon, Prêmio Mário de Andrade. *Colóquio / Letras*, n. 15, p. 74-77, 1973.
- COSTA, Horácio. A margem de *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon. *Luso-Brazilian Review*, n. 24.1, p. 1-15, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Beyond the pleasure principle*. New York: Norton, 1961.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: four essays*. Princeton: Princeton, 1957.

LATORRE, Carolina. El cuerpo como espacio de aprendizaje: transcendencia de lo corporal en 'Colheita', de Nélida Piñon y 'Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres', de Clarice Lispector. *Romance Languages Annual*, n. 9, p. 555-60, 1998.

MONIZ, Naomi Hoki. *A casa da paixão: ética, estética e a condição feminina*. *Revista Ibero-americana*, n. 126, p. 129-40, 1984.

PIÑON, Nélida. *Sala de armas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.

SCHOLES, Robert. *Fabulation and metafiction*. Urbana: U of Illinois P, 1979.

SHKLOVSKY, Victor. Art as technique. In: In: ———. *Russian formalist criticism: four essays*. Lincoln: U of Nebraska P, 1965. p. 3-24.

SPIELMANN, Ellen. Um romance como espaço de auto-reflexão literária: Nélida Piñon, *A força do destino*. *Revista de Crítica Literária Latino-americana*, n. 30, p. 209-19, 1988.