



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

JECILMA ALVES LIMA

**SOBRE MIM E SOBRE OS OUTROS:
(AUTO)BIOGRAFIA, AUTOFIÇÃO E AUTORIA FEMININA
NA NARRATIVA DE ROSA MONTERO**

Salvador
2015

JECILMA ALVES LIMA

**SOBRE MIM E SOBRE OS OUTROS:
(AUTO)BIOGRAFIA, AUTOFIÇÃO E AUTORIA FEMININA
NA NARRATIVA DE ROSA MONTERO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Literatura e Cultura.

Orientador: Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira

Salvador
2015

DECLARAÇÃO DE APROVAÇÃO

Título: Sobre mim e sobre os outros: (auto)biografia, autoficção e autoria feminina na narrativa de Rosa Montero

Autor: Jecilma Alves Lima

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em Literatura e Cultura, pela Banca Examinadora:

Profa. Dr^a Nancy Rita Ferreira Vieira – UFBA
Presidente - Orientadora

Prof. Dr. Manuel Alberca Serrano – UMA - Espanha

Prof. Dr. André Mitidieri- UESC

Profa. Dr^a Luciene Azevedo- UFBA

Profa. Dr^a Alvanita Almeida Santos- UFBA

Data de defesa: 15 de junho de 2015

DEDICATÓRIA

Aos pesquisadores e pesquisadoras, professores e professoras de literatura, e aos escritores e escritoras que compreendem a literatura como a arte de recriar a si mesmo e ao mundo através das palavras, afinal,

Somos sólo palabras, palabras que retumban en el éter [...]. Yo no creo en el Más Allá, pero creo en las palabras. Todas las palabras que las personas hemos dicho desde el principio de los tiempos se han quedado dando vueltas por ahí, suspendidas en el magma del Universo.

Félix Roble , personagem de *La hija del caníbal*, Rosa Montero

AGRADECIMENTOS

A Nancy Vieira, que, mais que orientou, compreendeu, incentivou e foi meu contraponto. Um exemplo de organização, trabalho, força e competência.

Ao Professor Manuel Alberca, uma pessoa iluminada e gentil, que não bastasse contribuir com sua obra *El pacto Ambíguo* para êxito de minha pesquisa, aceitou orientar-me em um estágio doutoral, acolhendo-me em um país distante e ajudando-me a compreender a cultura espanhola por dentro.

Ao professor/amigo André Mittidieri pelas indicações valiosas e pelo olhar atento e carinhoso para o meu trabalho.

À Professora Luciene Azevedo pelas orientações importantes durante a qualificação.

À minha família, pai, mãe, irmãos e sobrinhos que são minha fonte de amor e me prepararam pra chegar aqui.

Ao meu filho que, apesar de ser filho único, aceita bem, há vinte anos e para sempre, dividir a mãe com os livros.

Aos meus amigos, em especial Marcelo Henrique, Marcele e Conceição por serem o meu ponto de equilíbrio e de impulso pra seguir.

Aos amigos/colegas do doutorado Gilson, Auxiliadora, Ana Carolina, Júlia, Nerivaldo pelas dúvidas sanadas, textos trocados e apoio emocional.

À Thiago que, na secretaria do PPGLit, sempre esteve disposto a ajudar, orientar e a agilizar os processos burocráticos quando precisei.

Ao amigo Sérgio Marcone que me apresentou a Rosa Montero e é o culpado por tudo isso.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa que permitiu o estágio no exterior.

Hablar de literatura, pues, es hablar de la vida; de su propia y de la de los otros, de la felicidad y del dolor. Y es también hablar del amor, porque la pasión es el mayor invento de nuestras existencias inventadas, la sombra de una sombra, el durmiente que sueña que está soñando. Y al fondo del todo, más allá de nuestras fantasmagorías y duestros delirios, momentáneamente contenida por este puñado de palabras como el dique de arena de un niño contiene las olas en la playa, asoma la Muerte, tan real, enseñando sus orejas amarillas.

Rosa Montero

RESUMO

Neste trabalho investigo os caminhos pelos quais enveredou a literatura contemporânea, enfatizando as discussões atuais em torno da memória, biografia e autobiografia na escrita de autoria feminina na Espanha a partir da análise de obras escolhidas e de entrevistas da escritora espanhola Rosa Montero, com o objetivo de identificar reflexões sobre gênero, autoria feminina, escrita autobiográfica, ficção e realidade, a fim de relacioná-las com os aspectos culturais da literatura e da sociedade contemporânea, com base nos estudos de Giorgio Agambem, Linda Hutcheon, José Romero Castillo, Joan Scott, Philippe Lejeune, Manuel Alberca, entre outros. Analiso nos livros *História de mujeres*, *La hija del caníbal*, *História del Rey transparente*, *La loca de la casa* e *La ridícula idea de no volver a verte* a relação entre memória individual e coletiva, através das estratégias narrativas escolhidas pela autora que une biografia, autobiografia, ficção, história e metaficção em um texto híbrido no qual encontramos diversos temas, métodos e valores cruciais para o entendimento da literatura e da cultura contemporânea. Particularmente nestes romances, Rosa Montero oferece um ponto de vista de sua geração e do passado recente do seu país, através de personagens escritoras, junto com sua própria perspectiva e suas experiências. Partindo desta e de outras percepções enquanto leitora e afirmações da própria romancista é que pesquiso, nas obras escolhidas, as reflexões que explicitam ideias que envolvam questões cruciais para a literatura contemporânea produzida por mulheres na Espanha a fim de situar a escritora Rosa Montero como um paradigma do que chamamos Literatura do Presente.

Palavras-chave: (Auto)biografia. Gênero. Literatura contemporânea. Autoficção. Rosa Montero.

RESUMEN

En este trabajo investigo las formas por las cuales se embarcó la literatura contemporánea, haciendo hincapié en las discusiones actuales sobre la memoria, la biografía y la autobiografía de autoras que escriben en España a partir del análisis de obras y entrevistas seleccionados de la escritora española Rosa Montero, con el objetivo de identificar reflexiones sobre género, autores de sexo femenino, la escritura autobiográfica, la ficción y la realidad con el fin de relacionarlos con los aspectos culturales de la literatura y la sociedad contemporánea, basado en la investigación de Giorgio Agabem, Linda Hutcheon, José Romero Castillo, Joan Scott, Manuel Alberca, entre otros. Analizo en los libros *História de mujeres*, *La hija del caníbal*, *História del Rey transparente*, *La loca de la casa* y *la ridícula idea de no volver a verte* la relación entre la memoria individual y colectiva, a través de las estrategias narrativas elegidas por la autora que une biografía, autobiografía, ficción, la historia y la metaficción en un texto híbrido en el que nos encontramos con muchos temas, métodos y valores fundamentales para la comprensión de la literatura y la cultura contemporánea. Particularmente en estas novelas, Rosa Montero ofrece una vista de su generación y del pasado reciente de su país, a través de la narrativa de sus personajes escritores, junto con su propia perspectiva y experiencias. De esta y otras percepciones como lectora y las propias declaraciones de la novelista estaré investigando, en las obras elegidas, las reflexiones en las que aparecen aspectos esenciales para la literatura contemporánea escrita por mujeres en España con el fin de situar la escritora Rosa Montero como paradigma de lo que llamamos de la literatura actual.

Palabras clave: (Auto)biografía. Autoficción. Literatura contemporánea. Feminina. Rosa Montero

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. VERTENTES DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA	19
1.1 LITERATURA ESPANHOLA HOJE	27
1.1.1 Traços de memória na narrativa espanhola	31
1.2 ESCRITORAS NA ESPANHA CONTEMPORÂNEA	33
2. CONTAR OS OUTROS: BIOGRAFIA, MEMÓRIA, FICÇÃO E HISTÓRIA	43
2.1 LITERATURA E HISTÓRIA NA NARRATIVA HÍBRIDA DE ROSA MONTERO	43
2.2 MEMÓRIAS DO ANARQUISMO E DA GUERRA CIVIL EM <i>LA HIJA DEL CANÍBAL</i>	54
3. CONTAR A SI MESMA: ROSA MONTERO E A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA	71
3.1 AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA	73
3.2 AS ESCRITA DO "EU" NA ESPANHA CONTEMPORÂNEA	82
3.3 AUTOBIOGRAFIA E MARCAS AUTOFICCIONAIS EM <i>LA LOCA DE LA CASA</i>	90
3.4 <i>LA RIDÍCULA IDEA DE NO VOLVER A VERTE</i> : O IMPACTO DA MORTE SOBRE A VIDA QUE SE CONTA	119
4. COM A PALAVRA, A MULHER: ESCRITA, GÊNERO E FEMINISMO EM ROSA MONTERO	128
4.1 GÊNERO, PODER E AUTORIA FEMININA	128
4.2 AS PERSONAGENS ESCRITORAS/NARRADORAS DE ROSA MONTERO	139
4.2.1 A importância da narrativa e por que escreve Leola, em <i>Historia del rey transparente</i>	140
4.2.2 Poder, discurso e identidade feminina na narrativa de Lucía, em <i>La hija del canibal</i>	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
REFERÊNCIAS	173

INTRODUÇÃO

Não há emblema mais belo e eloquente da função da narrativa e da fantasia do que essa história oriental. De fato, Sherazade deveria ser nomeada a padroeira oficial dos escritores, posto que, com sua voz criativa, é capaz de pôr ordem no caos e luz na escuridão. E essa é, justamente, a função da literatura: resgatar-nos do desespero, ganhar tempo no desapiadado combate contra o fim, da mesma maneira que Sherazade vai vencendo o carrasco noite após noite e conquistando um adiamento da condenação. Porque sempre se escreve contra a morte.

Rosa Montero

A epígrafe acima é parte da crônica *Contra a morte. As mil e uma noites* (MONTERO, 2007, p. 253), na qual a autora, com base neste clássico da literatura, discute, entre outros assuntos, o poder da narrativa na construção da identidade, literatura popular e autoria feminina. Discute também a necessidade de construir a si mesma através de palavras, a autonarrativa como exercício de sobrevivência. Esta certeza de que desfiar o fio do relato é, definitivamente, desfiar o fio da própria vida, que estará presente em todos os livros da escritora analisados nesta tese, e este sentimento de que o prazer e o castigo do ofício de escrever reside na possibilidade de inventar que o tempo não se acaba, e, assim, tornar-se um tenaz sobrevivente, foram os responsáveis pelo meu encantamento diante do livro *A louca da casa* (2006)¹ que veio até a mim pelas mãos de uma amigo tão apaixonado por literatura quanto eu.

No momento em que li o primeiro livro da escritora espanhola publicado no Brasil, percebi a necessidade de compreender a narrativa atual a partir daqueles dados que ela apresentava tão bem no seu relato: a hibridez característica desta literatura, o retorno, de maneira peculiar, da subjetividade, a possibilidade de se reinventar enquanto personagem, a literatura de autoria feminina e os espaços que esta ocupa, entre outros. Uma das mais importantes discussões que seus livros suscitam, e que também me impulsionou para empreender esta pesquisa, é sobre a relação entre ficção, realidade e memória que acredito ser importante para todos,

¹ Cito aqui na versão em português, pois foi com essa que se deu meu primeiro contato com a narrativa de Rosa Montero.

mas, principalmente, para sociedades que tentam organizar-se após períodos de controle excessivo, como em casos de ditaduras e, talvez, tenha sido a necessidade de compreender estas relações, aliada ao tratamento perspicaz, com aparente falta de pretensão, que a escritora dispensa a estas importantes questões, que a tenham colocado em evidência.

Rosa Montero é uma das escritoras espanholas mais lidas na atualidade. Seus textos representam grande êxito entre o público, além de serem sinônimos de propostas inovadoras aliadas ao êxito comercial. Ela faz parte do *boom* dos jovens autores do sexo feminino que se tornaram proeminentes no final de década de setenta, após a morte do general Francisco Franco (1936-1975). Este grupo inclui autoras como Ana María Moix, Esther Tusquets, Lourdes Ortiz e Montserrat Roig, entre outras, cujas obras possuem características semelhantes tais como a tendência à escrita em primeira pessoa, traços de autobiografia ou autoficção e o emprego da metanarrativa.

Estas escritoras, que começaram a publicar nas três últimas décadas do século passado, promoveram uma revitalização da literatura de mulheres na Espanha, e Rosa Montero é a mais emblemática representante desta nova narrativa. Analisar a sua obra se justifica na medida em que se pode perceber a presença de diversos temas, métodos e valores cruciais para o entendimento da literatura e da cultura contemporânea, em que questões como as de gênero, autoficção, memória e história tornam-se cada vez mais presentes e importantes para os críticos e teóricos da literatura no mundo. Ao enredar em seus livros os vários níveis e espécies de histórias, a escritora espanhola demonstra o quanto a escrita tem o poder de aglutinar, ampliar, discutir, registrar, sugerir, evocar, transpor, entre outras coisas.

Montero escreveu seu primeiro romance, *Crónica del desamor*, durante o período de transição (1975-1982), quando a Espanha começou a se afastar de uma repressiva ditadura em direção a um sistema democrático mais tolerante. As mulheres escritoras deste período costumam deixar marcado em seus discursos, literários ou paraliterários, o desejo de ser capaz de expressar-se livremente sobre temas relacionados ou não com a experiência feminina. Em seus romances, ela oferece um ponto de vista de sua geração através de personagens femininas, junto

com sua própria perspectiva e suas experiências pessoais como jornalista. Os escritos desta autora transformaram a literatura contemporânea espanhola pela incorporação de temas antes censurados pelo regime de Franco e, assim, abriu as portas para que mais mulheres romancistas pudessem concluir os seus projetos.

Partindo da ideia de ser esta escritora um expoente da literatura atual espanhola e de outras percepções enquanto leitora e afirmações da própria romancista sobre seu processo de escritura é que pesquiso, nas obras escolhidas, as reflexões que explicitam ideias que envolvam questões cruciais para a literatura contemporânea, a saber: gênero, escrita de si, memória, ficção e realidade. Neste trabalho investigo os caminhos pelos quais enveredou a literatura, enfatizando as discussões atuais em torno da memória, biografia e autobiografia na escrita de autoria feminina na Espanha a partir da análise de obras escolhidas e de entrevistas da escritora espanhola Rosa Montero com o objetivo de identificar reflexões sobre os temas citados a fim de relacioná-las com os aspectos culturais da literatura e da sociedade contemporânea, com base nos estudos de Giorgio Agamben, Linda Hutcheon, José Romero Castillo, Joan Scott, Manuel Alberca, entre outros.

Analisando, também, como a questão da autoria feminina transparece nos textos e paratextos de uma escritora contemporânea que acredita não haver uma “escrita feminina” no sentido da estrutura e da temática, mas, provavelmente, do olhar, localizando, nas obras literárias que compõem o *corpus*, considerações acerca de como a narrativa, de uma forma geral, contribui para a construção das mais variadas identidades, inclusive a de gênero, levando-se em conta textos autobiográficos e o caráter de autoficção que se depreende dos mesmos.

Outro objetivo desta pesquisa é investigar as relações entre memória, realidade e ficção nos textos literários analisados, destacando a linha tênue que a romancista coloca entre tais conceitos, o que reflete condição que se intensifica cada vez mais na literatura produzida nesta passagem de século, entre o XX e o XXI, segundo críticos e teóricos da contemporaneidade como Linda Hutcheon (1991, p. 140), por exemplo, que afirma que a separação entre o literário e o histórico, com base na aproximação ou distanciamento com o real, hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas tanto da história quanto da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas têm em

comum do que no que elas podem ter de diferenças. Mais detalhadamente pretendo analisar a autobiografia em suas formas atuais como um dos aspectos que marcam a produção literária atual no *corpus* escolhido, a fim de situar a escritora Rosa Montero na literatura contemporânea.

Acredito que a minha pesquisa represente uma produtiva contribuição para a compreensão e apreciação da obra de Rosa Montero enquanto um paradigma da literatura produzida neste período entre início e fim de século na Espanha e por mulheres e justifica-se em razão da contribuição em relação a lacuna existente com o reduzido número de pesquisas em torno da literatura espanhola na Universidade Federal da Bahia.

A metodologia utilizada baseia-se no arcabouço teórico fornecido pelos estudos de gênero e literatura contemporânea dos autores citados anteriormente, com o auxílio de outros campos do conhecimento como os relacionados à história, memória e sociedade, a partir de autores como Barthes, Hobsbawn, Gayatri Spivak, entre outros, acreditando que a produção de conhecimento, na contemporaneidade, assim como as análises de textos literários produzidos atualmente, exige posições e olhares menos rígidos e presos a um determinado limite teórico.

Foram realizados estudos sistemáticos das reflexões feitas sobre a literatura produzida nas últimas décadas do século passado até a atualidade, de forma mais específica no que se refere à autoria feminina, autobiografia, autoficção e metaficção, tanto na literatura de uma forma geral, quanto da literatura espanhola.

As obras literárias que formam o *corpus* desta pesquisa, todas escritas em primeira pessoa, carregam as marcas que direcionam a leitura voltada para a revalorização do sujeito, no entanto, reforçando o fato de que é provável que seja impossível uma relação totalmente referencial entre um eu textual de um relato autobiográfico e um "eu" verificável de modo documental. Deste modo o conceito de autoficção será importante nesta pesquisa na medida em que se caracteriza como uma escrita no presente, sem compromisso com a fidelidade aos acontecimentos, e não estabelecendo uma relação dicotômica entre memória e imaginação no âmbito das narrativas. Os estudos de Michel Foucault (1992), acerca do autor e da escrita de si, e de Stuart Hall (2006), acerca da problemática da construção da identidade

na pós-modernidade serão associados aos demais pressupostos teóricos a fim de fornecer uma percepção multifacetada e transdisciplinar do objeto em questão.

A fim de esclarecer os procedimentos que irão iluminar temas e teorias que dialogarão nesta pesquisa, advirto que os capítulos foram desenvolvidos em torno de três eixos principais, a saber: biografia/memória e história; autobiografia/autoficção; narrativa de autoria feminina, tratados a partir do recorte da literatura contemporânea espanhola, mas precisamente da obra da escritora Rosa Montero. Os textos que servem de base para a discussão das referidas temáticas incluem entrevistas escolhidas, textos jornalísticos da autora e, como *corpus* principal da pesquisa, os romances *Historia de mujeres* (1995), *La hija del caníbal* (1997), *La loca de la casa* (2003), *História del rey transparente* (2005)², *La ridícula idea de no volver a verte* (2013)

Para iniciar, faço uma reflexão teórica das principais questões que perpassam a literatura contemporânea, em específico no que concerne à literatura Espanhola, e no que se refere às mulheres escritoras neste país, no período da transição democrática. No primeiro capítulo, **Vertentes da literatura contemporânea**, reflito sobre as marcas da literatura atual, enfatizando as discussões em torno da memória, da biografia/autobiografia e da escrita de autoria feminina, temáticas que, de certa forma, encontram-se interligadas na contemporaneidade. Apresento, ainda, quais aspectos, entre os que marcam a produção literária contemporânea são analisados no *corpus* escolhido, a fim de situar a escritora dentro do que se chama "Literatura do Presente".

No que diz respeito à Espanha, sobre a relação entre escrita de autoria feminina, memória e autobiografia, José Romera Castillo, no artigo *La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas* (2009), observa que há uma notável recorrência de narrativas autobiográficas e de memórias entre as escritoras espanholas, desde a década de 40 até os dias atuais. O interesse crítico pelas questões que envolvem gênero, autobiografia e memória na literatura, vem crescendo e, de acordo com Castillo, na Espanha este crescimento se mostra ainda

² Os anos aqui relacionados dizem respeito às primeiras edições publicadas na Espanha. *Crônica del desamor*, primeiro romance da autora, não há, ainda publicação traduzida para o português do Brasil. *A louca da casa*, *História do rei transparente*, *A filha do canibal* e *História de mulheres* foram publicados no Brasil nos anos de 2004, 2006, 2007 e 2008, respectivamente.

mais consistente, talvez por questões históricas que envolvem uma guerra civil, um período de ditadura e a retomada da democracia.

No segundo capítulo, **Contar os outros: biografia, memória, ficção e história**, discuto a proximidade entre o discurso histórico ou memorialístico que se pretende real e o discurso literário assumidamente ficcional. Esta proximidade se dá pelo fato de serem todas construções linguísticas. Assim sendo, a distinção entre discurso ficcional e factual torna-se problemática, mais ainda ao se tratar de textos literários que usam fatos históricos ou que se caracterizam como memória coletiva ou individual como parte da matéria prima para a construção da narrativa.

Em *Historia de mujeres*, no qual a autora reúne quinze biografias de mulheres que, de alguma forma, deixaram marcas no seu espaço/tempo, analiso a possibilidade da presença do caráter ficcional nas biografias contemporâneas, as escolhas do biógrafo que determinarão os caminhos de leitura possíveis para o texto e a forma como aquelas biografias compiladas por Rosa Montero parecem pretender ultrapassar o caráter individual da exposição de uma vida para abarcar a problemática de todo um gênero envolvido.

Em *La hija del Caníbal*, livro mais resenhado e estudado da autora espanhola, a temática, cujo pano de fundo é a Guerra civil e o anarquismo espanhol do século XX, nos possibilita abordar questões acerca da memória e da metaficção historiográfica. Neste livro observo a necessidade de uma mudança de perspectiva no que diz respeito à narrativa histórica, para que o discurso oficial possa ser contestado a partir de uma memória individual que garante visibilidade aos relatos esquecidos ou encobertos. Analiso ainda a estreita ligação entre identidade e memória em uma narrativa que retoma o passado para reconstruir o homem fragmentado do presente. Neste romance é possível perceber a relação ficção e realidade a partir do tema tratado que, embora de caráter coletivo, é visto pelo viés individual e multifacetado. Mais uma vez a narrativa é responsável pela construção das identidades. É através das memórias que a protagonista Lúcia e o velho anarquista Félix se constroem. No movimento de lembrar e esquecer e de visitar e reinventar o passado eles se reconhecem enquanto partes de uma coletividade a quem pertencem verdadeiramente as memórias de cada um.

No terceiro capítulo, **Contar a si mesma: Rosa Montero e a narrativa autobiográfica**, a partir de uma reflexão teórica acerca da autobiografia, e autoficção na literatura contemporânea, analiso como, na Espanha, as narrativas de caráter autobiográfico apontam para uma necessidade de reivindicar um espaço para as memórias cotidianas não resgatadas na história oficial. A intensa produção de literatura em primeira pessoa, que, de algum modo, expressa a representação da identidade de um sujeito escritor, está diretamente ligada às transformações sociopolíticas pelas quais passam o país, sendo uma das consequências o deslocamento das fronteiras entre os espaços de privacidade e a esfera pública que permite, inclusive, um processo de ficionalização do “eu”, muito característico da literatura contemporânea.

Sob esta perspectiva, analisarei o livro *La loca de la casa* com o objetivo de demonstrar como este livro de estrutura narrativa de natureza ambígua, situando-se entre o ensaio, a autobiografia e a ficção, pode ser considerado como a obra mais pessoal da autora, ainda que os trechos “autobiográficos” sejam relatados usando recursos ficcionais e que mesmo quando a escritora debruça-se sobre a vida e trajetória literária de outros escritores em um impulso biográfico estará contando a sua própria vida, pois, como consta na breve biografia publicada em seu *site* oficial, ela acredita que observar e escrever sobre certas vidas alheias nada mais é que uma ajuda para viver a sua própria.

Ainda neste capítulo, analiso o romance *La ridícula idea de no volver a verte*, no qual convivem a literatura biográfica e a autobiográfica, na medida em que a autora utiliza a história de vida de Marie Curie para entender e expor a sua própria vida, enfatizando a representação escrita do luto pelo qual passam as duas personagens. Marie Curie descreve em um diário o enfrentamento da dor da morte de Pierre Curie e este relato proporciona a abertura para que Rosa Montero possa, em um processo autobiográfico, escrever sobre sua relação com a morte do seu marido Pablo Lezcano.

No quarto e último capítulo, **Com a palavra, a mulher: escrita, gênero e feminismo em Rosa Montero**, a discussão gira em torno de uma temática bastante observada na obra da escritora, sempre cobrada por um posicionamento a respeito das questões de gênero presentes em grande parte de sua obra.

Rosa Montero participou, na segunda edição da FLIP – Festa Literária Internacional de Parati (2004), na cidade histórica de Parati, litoral sul do Rio de Janeiro, da mesa intitulada *Vozes femininas* e foi uma das protagonistas do protesto contra o título da exposição que apresentava as escritoras como representantes da literatura de gênero. Este seu protesto foi o mote principal de diversas entrevistas e matérias publicadas na época da sua vinda ao Brasil. Gênero é a humanidade, diz ela, e completa em entrevista veiculada em meio eletrônico após o evento:

Vozes femininas... . É uma coisa terrível que indica a visão não neutra que vivemos. Eu não tenho nenhum interesse em escrever sobre mulheres. Não me interessa nada porque uma coisa que me deixa furiosa é quando uma escritora mulher escreve um romance protagonizado por uma mulher todos consideram que está falando de mulheres, e quando um homem escritor escreve um romance protagonizado por um homem todos consideram que está falando sobre o gênero humano. Eu não quero escrever sobre mulheres, quero escrever sobre o gênero humano. Mas 51% do gênero humano são mulheres, essa é a questão. Estou farta de que sigamos sendo o outro. Somos o todo, como todos.³

A obra de Rosa Montero se insere em um momento em que, aos poucos, os critérios usados para que um texto literário permaneça em evidência tornam-se universais. Ainda assim reconhece que sua forma de narrar, como a de todo escritor, está condicionada por valores, entre eles o de gênero, tão determinante quanto os de espaço geográfico, tempo, entre outros, todos culturais. Neste capítulo tenho como finalidade discutir como as questões de gênero e de autoria feminina são tratadas por Rosa Montero tanto nos romances (aqueles escolhidos como *corpus* deste estudo), quanto nos paratextos ligados à autora.

Parte deste capítulo aborda a trajetória das protagonistas dos romances *La hija del Caníbal* (1997) e *Historia del rey transparente* (2005). A escolha destes romances em específico se deve ao fato de que as protagonistas são mulheres que embarcam em projetos literários, escritoras que, em determinado ponto, decidem escrever sobre suas experiências de estar no mundo, deste modo, pretendo analisar o processo de escrita e todas as implicações para as mulheres em diferentes fases

³ Entrevista cedida a jornalista Regina Zappa e a atriz e diretora de cinema Ana Maria Magalhães, veiculada em meio eletrônico no site bafafa.com.br. Acesso 10/02/2006

de suas vidas, explorando as razões pelas quais essas mulheres escrevem. Observo, também, a importância de uma narrativa para a construção da identidade, não só das protagonistas, mas de todos inseridos naquela sociedade, e proponho que elas usam a escrita como um meio de entender o seu lugar no mundo, assim como de apropriar-se de sua identidade, enfrentando as perdas e refletindo sobre os papéis impostos pela sociedade a partir de uma dicotomia de gênero.

Lucía Romero de *La hija del Caníbal* é uma escritora de histórias infantis, forma de escrita com a qual Rosa Montero mesma já trabalhou, que, inspirada pela crise da passagem da juventude à maturidade provocada pelo sequestro de seu marido, Ramón, sente-se motivada a escrever um romance para adultos como uma parte de sua transição para uma nova vida. Lucía escreve sobre seus confrontos com a perda e o que ela aprende através dessas dificuldades. Ela deseja comunicar a sua experiência com o sequestro, a fim de reabilitar, de alguma forma, a si mesma. De fato, a narrativa lhe permite ver o mundo de uma maneira muito mais positiva.

Em *Historia del rey transparente* que narra a trajetória de Leola (uma espécie de retomada do mito da donzela guerreira), a lenda do Rei Transparente (narrativa metafórica e maldita que acompanha todo o romance) e a história da própria escrita do livro destaco a convivência de vários tipos e espécies de narrativas e como cada uma representa uma importante faceta de construção das relações sociais, desde a narrativa oral até a escrita autobiográfica. O ponto crucial da análise deste romance, neste capítulo, é, além da importância das narrativas, como a protagonista Leola utiliza a escrita como sua principal arma nas inúmeras batalhas que enfrenta (batalhas individuais ou como representante de um coletivo feminino) no decorrer da romance.

Com base nas afirmações da própria escritora sobre como a narrativa literária pode ser a representação do que sonhamos e do que somos, analisarei os livros selecionados no sentido de observar as personagens escritoras e a construção da identidade feminina, assim como a retomada da autonomia através do discurso dessas personagens.

É importante ressaltar aqui a importância do fato de que parte da pesquisa foi realizada na Universidad de Málaga, sob a co-orientação do Professor Doutor Manuel Alberca Serrano que, durante o período de seis meses, contribuiu com a oportunidade de ampliação e aprofundamento das questões sobre literatura contemporânea espanhola, memória e autobiografia. Este período de estágio na Espanha, possibilitado por ter sido o projeto de pesquisa contemplado por uma bolsa de doutorado sanduíche (PDSE) da CAPES, foi importante para que eu pudesse investigar mais de perto o contexto histórico e literário, na Espanha, do qual emerge a escritora Rosa Montero e sob que condições sua obra é produzida.

O professor Manuel Alberca é um dos principais críticos e pesquisador de literatura espanhola e de literatura contemporânea em geral, autor do livro *El pacto ambíguo*, uma das fontes essenciais para quem estuda autobiografia, entre outras publicações da mesma natureza, que atualiza a teoria do "Pacto autobiográfico" de Philippe Lejeune, outra obra primordial do assunto. Nesse sentido, o estágio ajudou na melhor delimitação do objeto de estudo e deu consistência para a realização de uma aprofundada reflexão teórica acerca da autobiografia, e autoficção, na literatura contemporânea, a fim de analisar como, na Espanha, a relação de identidade entre o sujeito e sua representação escrita é vista e como estes novos paradigmas literários contribuem ou refletem as transformações socioculturais. Além de possibilitar o convívio com a fortuna crítica sobre Rosa Montero, muito incipiente no Brasil, principalmente pelo fato de ser uma escritora contemporânea; observe-se que mesmo os seus romances não podem ser facilmente encontrados no Brasil.

Devo esclarecer, ainda, que o estudo feito do *corpus* literário a partir dos originais em espanhol possibilitou-me um exercício de tradução e interpretação cultural muito proveitoso o que me fez optar por manter nas notas de rodapé as traduções livres, feitas por mim, dos trechos literários citados, ainda que já exista publicada uma edição traduzida para o português.

1. VERTENTES DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Yo creo que fuimos nacidos hijos de los días, porque cada día tiene una historia y nosotros somos las historias que vivimos, las que imaginamos, las que nos esperan.

Eduardo Galeano

Em a *Era dos extremos* - o breve século XX - 1914-1991, Eric Hobsbawm (1996, p. 18) afirma que "não há como duvidar seriamente que em fins da década de oitenta e início da década de noventa uma era se encerrou e uma nova era começou". De acordo com o historiador, estaríamos vivendo hoje uma era totalmente nova, cujo advento encerra "uma longa era na qual a maioria esmagadora da raça humana vivia plantando alimentos e pastoreando rebanhos". (idem, loc. cit.). As transformações culturais ocorridas nesta era, como não poderia deixar de ser, influenciam a literatura que emerge deste contexto e, embora ainda não saibamos interpretar totalmente todos os aspectos que fazem com que uma literatura possa ser chamada de contemporânea, sabemos que o caminho para entendê-la passa por estudá-las através das relações com a cultura, com a história contemporânea, e outros campos de conhecimento, em particular, se considerarmos que a nova realidade mundial aponta para o apagamento das fronteiras entre estes saberes. Apagamento, que não deixa de ser perceptível, como veremos, na produção artística deste tempo, mais ainda, na produção literária.

É importante lembrar, no entanto, que, apesar de considerar a necessidade da limitação temporal para se delimitar o *corpus* desta pesquisa, enquanto estudo de uma literatura produzida e publicada no final do século XX e início do século XXI, a noção de literatura contemporânea pode abranger aqui um recorte um pouco maior daquele apontado por Hobsbawm, como tendo início entre as décadas de oitenta e noventa, uma vez que leva em consideração eventos políticos particulares da Espanha que caracterizam e diferenciam, até certo ponto, a literatura espanhola contemporânea. Deste modo a noção de contemporâneo, neste estudo, talvez em alguns momentos, prescindida da caracterização simplesmente cronológica, como explicaremos adiante para esclarecer qual a concepção utilizada aqui do termo

contemporâneo, em especial no que diz respeito à produção artística e, ainda mais, à literatura.

Giorgio Agamben (2009), no ensaio *O que é ser contemporâneo?*, defende que este termo está distante de significar apenas aquele que produz arte de acordo com o tempo em que vive, ao contrário, para o filósofo, contemporâneo é aquele que não se adéqua às pretensões e exigências do presente e, justamente por conseguir manter certo distanciamento por conta da sensação de anacronismo, é quem consegue apreender com mais eficácia o tempo em que vive e, conseqüentemente, é capaz de operar transformações, enquanto questiona e relaciona o presente, o passado e as possibilidades do que está por vir:

Isso significa que o contemporâneo não é só quem, percebendo a sombra do presente, apreende sua luz invendável. É também quem, dividindo e interpolando o tempo, está em condições de transformá-lo e colocá-lo em relação com os outros tempos, ler nele a história de maneira inédita, 'encontrar-se' com ela segundo uma necessidade que não provém absolutamente de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode deixar de responder. É como se essa luz invisível que é a escuridão do presente projetasse sua sombra sobre o passado, e este, tocado por seu feixe de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p. 64)

Para explicar e embasar esta acepção, Agamben recorre a Nietzsche que, na primeira das *Considerações intempestivas* (2008;1873), reitera a sua pretensão de ser atual e contemporâneo em relação ao presente justamente mantendo com esse uma relação de desconexão e defasagem. No entanto não coincidir com seu tempo não quer dizer ser nostálgico, mas voltar o olhar para a história e, reconhecendo que não se pode fugir ao tempo presente, manter com seu próprio tempo uma relação singular de aderência e distanciamento. Ao mesmo tempo. Nietzsche afirma que

Intempestiva é essa consideração porque tenta entender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se sente orgulhosa, ou seja, sua cultura histórica, porque penso que todos somos devorados pela febre da história e deveríamos, pelo menos, nos dar conta disso. (NIETZSCHE *apud* AGAMBEN, 2009, p. 58)

Literatura contemporânea seria, então, aquela produzida por um escritor consciente da relação especial que mantém com o passado. Consciente do quanto a história e a memória exercem de fascínio sobre o que se produz no presente sem, no entanto, significar que haja um retrocesso. Ou seja, contemporânea é aquela obra que, por criticar os paradigmas de sua época, mantém uma relação indissociável com esta.

Deste modo, a ideia de contemporaneidade ultrapassa a questão cronológica, ainda que o tempo mantenha com a história uma relação estreita e exerça sobre esta uma força determinante até certo ponto. Contemporâneo deixa de ser apenas aquilo que compartilha, em um tempo presente, uma mesma, e nova, tendência de fazer artístico para significar um meio encontrado pela literatura do presente de tomar posse do tempo histórico.

Susana Scramim (2007) compartilha da reflexão de Giorgio Agamben acerca do que é ser contemporâneo, acrescentando uma discussão pertinente sobre o termo "presente" no âmbito da literatura, considerando sua temporalidade e historicidade. Segundo Scramim:

Os escritores do presente não são necessariamente contemporâneos, mas produzem um pensamento comum acerca do literário cujo efeito não é o de reuni-los em grupos, mas o de criar uma comunidade sem laços, uma comunidade de singularidades, movidos pelo desejo de fazer arte e não propriamente de um fazer artístico. [...] Desse modo, as obras do presente, além de manifestarem uma forte opção pela arte produtora de pensamento, estariam ligada a certas noções de fazer literário que incluem um não-fazer, reafirmando com isso, apenas um 'querer' fazer, isto é, incluem uma noção de abandono do 'fazer' literatura.(SCRAMIM, 2007, p. 252)

A questão do "abandono do fazer literatura", citada pela pesquisadora, pode ser lida como o abandono da ideia de aventura, que se resume a uma vivência em torno de um projeto, para a qual apontava a literatura na modernidade, que, pela própria característica de projeto, pressupõe um objetivo, um fim, uma busca. A literatura do presente, então, abre mão deste projeto moderno que busca a luz, representada pela produção do conhecimento pautada na experiência adquirida ao

final da aventura, para priorizar, principalmente, aquilo que não foi iluminado: os restos, as sobras, o que está na sombra.

Deste modo, além de conseguir uma relação com a história que foge aos perigos, alertados por Nietzsche, da hipertrofia da memória, gerando uma melancolia que paralisa, a literatura do presente acaba por criar uma forma de fazer literatura onde a preocupação está justamente no processo, ou seja, no que Suzana Scramim chama de aceitação de um "querer ser", não de um "fazer" seguindo um caminho traçado, mas de um "querer fazer".

A priorização do que não está traçado ou iluminado pode configurar-se em um salto no abismo, um lançar-se ao desconhecido, o que talvez signifique a necessidade de abandonar os lugares já previamente organizados que criam limites tradicionalmente importantes para o fazer artístico como, por exemplo, os limites entre ficção e realidade. Esta seria uma das marcas da literatura contemporânea que interessa profundamente a esta pesquisa, a prática que promove uma quebra nas fronteiras entre os gêneros, tanto na crítica literária quanto na ficção.

Fazer, e pesquisar, literatura, hoje, implica estar atento às possíveis hibridizações dos discursos e à impossibilidade de estabelecer uma linha que separe os relatos biográficos, autobiográficos, memorialísticos e históricos das narrativas de ficção. Ou, nas palavras de Suzana Scramim (2007, p.253): "Nesse sentido, a arte do presente, ou ainda, a literatura do presente é ficção no mesmo tempo que é ensaio ou crítica, no entanto, sendo ao mesmo tempo todas essas modalidades discursivas, não é nenhuma delas autonomamente".

La loca de la casa (2003)⁴, da escritora objeto principal desta pesquisa, Rosa Montero, é um dos exemplos mais contundentes deste aspecto da literatura contemporânea que faz com que alguns textos literários híbridos ofereçam um obstáculo a mais a sua crítica e análise, sendo reconhecidamente de difícil categorização, não se encaixando em nenhuma estante, nem se submetendo a

⁴ *A Louca da Casa* foi traduzido para a língua portuguesa do Brasil por Paulina Wach e Ari Roitma e publicado logo em 2004, ano seguinte ao da publicação na Espanha, foi o primeiro livro da autora publicado no Brasil devido à repercussão que obteve tanto na Espanha quanto fora, ganhando prêmios e chamando a atenção de escritores renomados. A este seguiram de perto vários outros, como os que foram escritos posteriormente, embora ainda não se tenha a tradução de muitos dos anteriores.

nenhuma das etiquetas e rótulos existentes para a literatura. Neste livro, a escritora registra relatos da vida de escritores (biografia), enquanto discute os processos de criação, tanto os dela própria quanto dos escritores biografados, (metalinguagem), expõe ideias, críticas e reflexões éticas e filosóficas a respeito da literatura e da sociedade (ensaio), ao mesmo tempo em que conta (ou ficciona?) relatos de sua vida íntima, memórias das suas relações com a família, com a literatura e com a sociedade em que está inserida. Tudo isso sem que a narrativa torne-se confusa ou incompreensível, ao contrário, todos os gêneros encaixam-se em uma harmonia tão perfeita que faz com que se acredite, até mesmo, que estes discursos nunca poderiam estar dissociados. A diluição das fronteiras entre gêneros que norteia a produção deste tipo de literatura fica clara no próprio corpo do texto, uma vez que a passagem entre um gênero e outro acontece de maneira sutil e intrincada de tal forma que o leitor muitas vezes não se dá conta da presença de vários tipos de discurso e a leitura flui de forma líquida, natural.

Outro aspecto que chama a atenção da crítica na literatura produzida entre o final do século XX e o início do século XXI e que deriva da já citada hibridização entre os gêneros e dissolução dos limites entre os tipos de discursos, é a preocupação com a própria literatura ou com a construção da narrativa. Os processos individuais que resultam nos relatos publicados ganham especial atenção na narrativa contemporânea, no entanto esta preocupação não tem o caráter metalinguístico comum na modernidade de debruçar-se sobre a linguagem para demonstrar a dificuldade de encontrar um significado único e absoluto, ou de descrever o processo de criação simplesmente, mas em uma tentativa mesmo de desconstrução da própria noção de "obra literária".

Em *Historia del Rey Transparente* (2005), uma das narrativas a ser analisada em capítulo específico, pode-se perceber como este jogo intertextual e metaliterário funciona. Nela, tanto a questão da autoria quanto do processo da escrita e, ainda das razões que levam alguém a escrever fazem parte da própria narrativa como se fossem personagens. A protagonista Leola conta, em primeira pessoa, os caminhos percorridos em busca de sua liberdade e segurança, ao mesmo tempo acompanha-se o processo pelo qual ela começa a escrever um livro que seria, talvez, a sua arma mais incisiva nesta busca. Durante toda a narrativa, paira no ar, ainda, a

ameaça do conto maldito que dá nome ao livro, e que sempre é interrompido por um acontecimento trágico no momento em que alguém começa a contá-lo.

Desse modo, encontramos em *Historia del Rey Transparente* uma interessante forma de metaficção que se concentra na construção de uma escritora (Leola), ou seja, é uma narrativa metaficcional autógena porque nela o narrador, ao mesmo tempo em que dá vida à própria narrativa e expõe os processos desta escrita, gesta-se enquanto escritor. O caráter desse jogo é ressaltado nas manifestações intertextuais e autorreflexivas presentes no livro e retomadas como estratégias prediletas de construção narrativa.

A autorreflexão na literatura contemporânea não se restringe ao texto que se dobra sobre ele mesmo, mas abrange também o olhar do autor sobre sua própria vida e história enquanto elementos literários e exige uma nova perspectiva crítica acerca dos textos autobiográficos. Algumas obras literárias contemporâneas carregam marcas que permitem uma leitura voltada para algo ainda relativamente novo e que desperta interesse dos críticos a partir da revalorização do sujeito, nas últimas décadas do século XX. Os estudos acerca da autobiografia apontam para a impossibilidade de uma relação totalmente referencial entre um eu textual de um relato autobiográfico e um "eu" verificável documentalmente. Paul de Man (1984;1979) critica a subjetividade e a representação afirmando que as autobiografias produzem "a ilusão de uma vida como referência, sem poder garantir a identidade entre sujeito e tropo".(1984, p. 72)

Deste modo, levando em consideração a ideia de que textos ficcionais em primeira pessoa são dificilmente diferenciáveis de um texto autobiográfico, o que compromete a noção de pacto autobiográfico, faz-se necessária uma leitura do *corpus* sob a luz do conceito de "autoficção", termo criado em 1977, por Serge Doubrovsky. Autoficção caracteriza-se como uma escrita no presente, que não acredita na retomada fiel dos acontecimentos, uma vez que não distingue totalmente memória de imaginação no âmbito das narrativas.

Memória e imaginação são termos essenciais para quem pretende estudar a literatura contemporânea, na qual, mesmo textos considerados exclusivamente de ficção, podem conviver fatos históricos documentados e personagens históricos ou

que carregam traços autobiográficos, incluindo personagens escritores, o que faz com que o romance tenha um caráter metaliterário.

Entre a reprodução e o simulacro, o real e o ficcional, e a metaficção, a literatura contemporânea reivindica uma investigação teórica que contemple os feixes textuais e extratextuais entrecruzados em sua arquitetura estrutural. Cabe, então, analisar como estes estratos, metafictionalmente articulados, encenam a contínua legitimação e a subversão dos índices de representação fiel e de simulação do real.

Devo lembrar que metanarrativa aqui é tomada como uma forma textual de autoconsciência que ocorre no processo narrativo e que nos textos de ficção também toma o nome de metaficção. Na prática textual, uma metanarrativa é todo o discurso que se vira para si mesmo, questionando a forma como se está a produzir uma narrativa. A técnica de construção de uma metanarrativa obriga o autor a uma preocupação particular com os mecanismos da linguagem e da gramática do texto, como podemos ver em todas as obras romanescas que interrogam a si mesmas. A este tipo de narrativa que vira o olhar para a sua imagem especular, Linda Hutcheon (1991) chama de “narrativa narcisística” ou uma forma de fundamentação da autoconsciência narrativa.

Linda Hutcheon considera a existência de dois tipos de metaficção: *overtly narcissistic* e *covertly narcissitic*, denominações que poderiam ser traduzidas por “explicitamente narcisista” e “implicitamente narcisista”, respectivamente. De acordo com a autora, em sua forma *overtly narcissitic*, os textos revelam sua autoconsciência em explícitas tematizações ou alegorias de sua diegese ou de sua identidade lingüística. Em sua forma *covertly*, por sua vez, este processo é internalizado, efetivado, colocado em prática por meio da linguagem, sendo autorreflexivo, porém não necessariamente de modo autoconsciente.

Diante de tantos aspectos que remetem à confluência do texto literário e outros processos discursivos, entendo que analisar literatura contemporânea não é tarefa fácil. Primeiro pelo caráter movediço do solo que a sustenta formado por pluralidades, ambiguidades e apagamento de fronteiras e, segundo, pelo fato de que as próprias teorias e reflexões que se utilizam como ferramentas para esta análise

ainda se constituem em algo novo, sujeitas a transformações e retomadas que acabam por gerar incertezas. No entanto o principal seria não deixar que a literatura se perca em meio às tantas possibilidades de leitura que se apresentam na contemporaneidade. Como afirma Scramim (2007, p. 275-6)

A literatura do presente hoje, em tempos de pós-história, da pós-natureza, da pós-crítica e do fim da literatura, consiste em identificar e reconstruir a vida interior, ou natural [...]. O que realmente importa é não perder a literatura na literatura. Abandonar a literatura sem perdê-la implica não somente identificar formalmente no texto as diversas linguagens ali presentes e constatar se estão ou não adequadas ao contexto que as produziu, importa é deixar passar, bem como preservar a sua “potência de não”, autenticamente política.

O que quer dizer que, embora na contemporaneidade admita-se a confluência dos discursos e a ausência de um limite entre ficção e realidade no fazer literatura, ou seja, um texto literário não seria mais medido pelo que contém de ficção ou de fatos documentáveis, não se pode perder de vista a capacidade da literatura em reconstruir os fatos ditos “internos” ou “naturais”. Além de identificar as diversas linguagens presentes no texto literário contemporâneo, o pesquisador de literatura hoje observa que, a hibridização, que até poderia representar um enfraquecimento do discurso literário, na verdade representa a manutenção da potência política deste texto que acompanha sempre as transformações que acontecem na sociedade.

É com esta perspectiva, com esta concepção de literatura contemporânea, que pretendo analisar os textos que compõem o *corpus* desta pesquisa, observando neles os aspectos destacados que envolvem as relações entre ficção e realidade, biografia, autobiografia, autoficção, autoria feminina, em uma literatura produzida sob a sombra de anos de ditadura e uma recente retomada democrática, o que caracteriza a sociedade espanhola contemporânea.

1.1 LITERATURA ESPANHOLA HOJE

A Guerra Civil mergulhou a Espanha em uma grave depressão econômica, política e cultural, da qual este país se recuperou com dificuldade. Os anos entre o fim da guerra (1939) e a morte do General Francisco Franco (1975) representaram uma etapa em que sucessivas gerações de escritores configuravam uma determinada paisagem literária, caracterizada pela oscilação entre o esteticismo e a denúncia social.

Logo nos primeiros anos de ditadura, década de 40, a Espanha esteve isolada e pouca literatura ultrapassava as fronteiras, tanto de entrada quanto de saída. A escassa literatura produzida e publicada no país situava-se entre ignorar a realidade circundante, buscando exclusivamente o esteticismo, ou expressar a ansiedade que o deslocamento pós-guerra provocava.

Rhina Landos Martínez André e Ana Paula de Souza (2007) no artigo “Um olhar doméstico da sociedade espanhola de pós-guerra”, com base em estudos das coordenadas históricas e culturais da Espanha de pós-guerra, entre esses os realizados por Angel Basanta (1985) e Rodríguez Puértolas (1987), resumem, assim, a situação da literatura na Espanha no início do regime franquista:

A vida cultural no país sofreu significativa alteração, sobretudo por conta do exílio e do desaparecimento de artistas e intelectuais perseguidos pelo autoritarismo franquista. A circulação no país da produção literária internacional estava censurada, assim como estavam proibidas as obras escritas por autores espanhóis exilados. O governo fomentava a tradução e a leitura de literatura estrangeira de qualidade questionável, além de incentivar uma produção de apologia declarada ao regime franquista. [...] Os escritores que permaneceram no país tiveram de habituar-se a uma produção literária sufocada pela arbitrariedade, o que gerou um forte sentimento de autocensura.[...] a inacessibilidade à produção literária internacional e à boa parte da literatura espanhola, fez com que os jovens escritores da geração que começava a despontar, assumissem uma postura de autodidatismo e criassem uma forma diferente de expressar esteticamente o que se vivia durante aqueles anos de opressão, sem ferir, no entanto, os limites da censura.(ANDRÉ, 2007, p. 17-8)

Percebe-se que a preocupação exacerbada com o esteticismo apontada pelos críticos na literatura espanhola da década de 40 representa, talvez, a tentativa de se encontrar uma forma de continuar escrevendo apesar de todos os limites impostos pela ditadura, que recaem de maneira peculiarmente forte e prejudicial no campo das letras, sendo este um campo reconhecido como propício aos questionamentos e à fomentação de novas ideias e ideais.

Nas duas décadas seguintes, com o reconhecimento internacional de Franco, a Espanha começa a abrir-se para o mercado exterior e, na literatura, começam a ganhar força as críticas em relação às questões sociais, o que resulta em uma nova versão de realismo que tem como objetivo a denúncia da opressão e da injustiça.

Com o final da ditadura de Franco (1975), a Espanha se abre para o mercado mundial e as trocas culturais deste período fazem com que os anos oitenta sejam anos de grande pujança cultural no país. O fim da censura contribuiu para que a troca cultural entre a Espanha e os outros países do Ocidente se tornasse mais intensa, uma vez que permitiu a publicação de romances espanhóis proibidos tanto na Espanha quanto em outros países, a recuperação de escritores exilados e a entrada de romances estrangeiros, até então de difícil acesso, o que garantiu uma melhor compreensão da narrativa produzida no resto do mundo.

A abertura política que possibilitou um contato mais intenso da Espanha com as novidades vindas do exterior tornou a literatura tão eclética que é consenso entre historiadores da literatura espanhola a ideia de que não é fácil estabelecer objetivos comuns para os romancistas das duas últimas décadas do século XX, na Espanha. Entre outras razões, por causa da proliferação de obras, da coexistência de diferentes gerações e tendências e, também, pelas incertezas diante das transformações que geraram certa falta de perspectiva histórica. Pode-se notar, no entanto, um movimento no sentido de se afastar do experimentalismo e um interesse maior nas narrativas de intriga e de memória.

A partir da historiografia literária espanhola, é possível identificar algumas principais linhas que seguem os romances publicados a partir da década de oitenta, entre elas o metarromance, uma simbiose entre criação e crítica, ou uma análise do processo da criação da narrativa dentro da própria narrativa; o romance centrado no lirismo ou interessado mais no sugestivo que no concreto, com uma tendência para

a linguagem poética; o romance histórico, incluindo aqui os romances que abordam um passado mais distante, mas, principalmente, os que abordam o passado recente da Guerra Civil e da ditadura, dentro deste tipo encontraremos os romances de memória e os autobiográficos que unem memória individual e coletiva. Nota-se ainda a presença dos romances de intriga, que representariam a necessidade da retomada das narrativas que contam uma história a partir de um enredo intrincado, o que caracteriza os romances policiais, de detetive e, também, alguns romances metaficcionais, que misturam dados históricos com histórias fictícias repletas de aventuras.

A maioria destas temáticas perpassam os romances publicados na Espanha durante todo o final do século XX e início do XXI e atravessa as gerações de escritores espanhóis como um traço em comum diante das diferenças apontadas na relação entre as gerações.

É comum na historiografia literária a tentativa de agrupar escritores dentro de blocos geracionais, e assim o faz José Maria Izquierdo (2001) no artigo “Narradores españoles novísimos de los años noventa”. Usando critérios como os de coincidência de nascimento, homogeneidade de educação recebida ou de formação, relações pessoais, experiência e linguagem geracionais e atitude crítica frente a escritores da geração anterior, Izquierdo divide os escritores do final do século nas seguintes gerações:

- Geração de 68, na qual ele relaciona escritores como Júlían Rios, Juán José Millas, Soledad Puértolas, entre outros;
- Escritores dos anos oitenta, incluindo entre eles Alfonso Cervera, Juan Madrid, Javier Marías e Rosa Montero;
- Narradores novísimos dos anos noventa, geração que é o objeto principal do seu artigo e na qual ele relaciona diversos escritores que começam a publicar naquela década, entre eles Lucía Etxebarria, Begoñas Hucerta, José Ángel Marías, Gabriella Bustello. A seleção de escritores feita pelo crítico literário para compor esta geração impressiona pela quantidade de mulheres presentes em comparação às gerações anteriores, situação que será discutida posteriormente.

Izquierdo chama a atenção, em seu artigo, para o fato de que entre os escritores surgidos na década de noventa estão os principais ganhadores dos prêmios literários do país, ainda que os pertencentes às gerações anteriores

continuem publicando. Segundo ele, este fenômeno pode ser resultado da combinação da qualidade inquestionável destes escritores novíssimos aliada a uma operação de mercado empreendida pelos editores que já perceberam uma demanda por literatura produzida por aqueles escritores que, devido a razões históricas, sociais ou ideológicas melhor promovam uma identificação com o público leitor. Para Izquierdo (2001, p. 297)

Un público que no vivió ni la Guerra Civil, ni la posguerra franquista y que durante el periodo de la transición democrática carecía, por su edad, de los recursos intelectuales y experienciales necesarios como para adoptar una postura frente al proceso democrático español. Un público que ha padecido el proceso de "amnesia" propiciado por los diferentes grupos políticos españoles en el proceso de construcción consensuada de la democracia por lo que su "memoria" personal, por cuestiones de edad y de falta de referentes históricos, se ha construido sin nexos de unión con las generaciones anteriores. Unos lectores que desconocen el pasado cercano español y a los que, desde un escepticismo total hacia los grandes discursos ideológicos, les importa muy poco, en términos políticos, lo que haya ocurrido durante los últimos sesenta años de la historia de España.⁵

Ao contrário do que afirma Izquierdo, há um crescente interesse pela história recente do país, ainda que, como ele mesmo pontua, as senhas para a memória e identidade, hoje, articulem-se de forma diversa a das gerações anteriores, como as que estiveram mergulhadas na ditadura. Os códigos culturais que unem leitores e escritores da nova geração têm tanta cumplicidade quanto os das gerações anteriores quando romancistas e leitores viviam sob a mesma situação de repressão e censura. Porém estes códigos sofrem influências diversas, vindas de toda a parte e com características diversas. A situação de abertura para o exterior vivida pela atual Espanha democrática possibilitou o contato com outras culturas e a leitura de outras literaturas, o que não significa desinteresse pela cultura e história espanhola, mas que esta não será vista com bases em uma tradição imutável e inquestionável.

⁵ Um público que não viveu nem a Guerra Civil nem a pós-guerra franquista e que, durante o período da transição democrática, carecia, pela idade, de recursos intelectuais e experienciais necessários para adotar uma postura frente ao processo democrático espanhol. Um público que vinha sofrendo um processo de "amnésia" propiciado por diferentes grupos políticos espanhóis envolvidos no processo de construção consensual da democracia, mesmo porque sua memória "pessoal", por questão de idade e de falta de referentes históricos, foi construída sem elos com as gerações anteriores. Alguns leitores que desconhecem o passado recente espanhol e aqueles que, por um total ceticismo em relação aos grandes discursos ideológicos, importam-se muito pouco, em termos políticos, com o que ocorreu durante os últimos sessenta anos da história da Espanha. (tradução minha)

1.1.1 Traços de memória na narrativa espanhola

Posso afirmar que um dos temas que mais relevância tem para a literatura contemporânea é a memória, sendo, inclusive, matéria de um grande número de estudos acerca da literatura produzida hoje no mundo. Tal necessidade de se estudar o assunto se deva, talvez, ao fato de que a memória na literatura propicia colocar em evidência um outro discurso, diverso do oficial que a si arvorava o *status* de verdade absoluta, verdade esta que vem sendo contestada com veemência. A literatura, se pensada como um espaço público de expressão da sociedade, transforma memórias individuais em memórias coletivas e se utiliza da memória enquanto um elemento fundamental para a recuperação e consolidação das identidades sociais.

Na literatura espanhola, o tema começa a aparecer de forma mais consistente no final da década de oitenta, quando um discurso cultural, teórico e histórico em torno da memória da Guerra Civil e da ditadura, assim como da tentativa de se forjar uma amnésia coletiva empurrando para o esquecimento a recente história espanhola, ganha espaço e interlocutores. O tema da memória adquiriu um papel de destaque na sociedade espanhola devido ao seu papel enquanto representação coletiva das identidades e, na literatura, devido à reflexão crítica que se estabelece no meio acadêmico em torno do assunto.

Na tentativa de reconstruir um passado com base na história e na memória com o intuito de preservar as experiências que a humanidade acumulou ao longo do tempo, é importante estar atento ao caráter subjetivo da memória, ainda mais quando este passado a ser revisto revela uma história onde os conflitos e pontos de vista diversos são evidentes, como é o caso da Guerra Civil Espanhola e do período que se seguiu até o fim da ditadura. No entanto, a existência dessa multiplicidade de visões e a possibilidade de dar visibilidade às versões diferentes da história é o que permite recuperar memórias perdidas ou caladas por estruturas de governo que permitiam apenas a veiculação de uma memória oficial, escrita pelos vencedores, enquanto a memória dos vencidos passava a viver na clandestinidade à espera do momento na história quando seriam recobradas.

Esta retomada de memórias, até então silenciadas, pode acontecer através da literatura, de escritores que utilizam como matéria para a narrativa não apenas a sua memória individual, mas também as lembranças recolhidas na convivência com o povo que viveu este passado recente. Deste modo, a narrativa construída com base nesta memória, ainda que se produza a partir de relatos que pareçam narrar uma experiência individual, restrita a um espaço privado da vida do autor/personagem, abandona a dimensão estritamente pessoal e assume uma dimensão coletiva, social, que auxilia a percepção daquela coletividade enquanto povo, nação, detentores de uma identidade que estabelece diálogos e trocas culturais com outros povos.

O período de transição entre ditadura e democracia na Espanha não foi, de forma alguma, apesar da euforia instaurada pela possibilidade da liberdade total de expressão, um momento em que todos os traumas e conflitos puderam ser expostos e resolvidos, uma vez que um acordo tácito que preconizava o silêncio sobre o passado foi estabelecido⁶. Este acordo fez com que os crimes, a violência e a repressão da ditadura ficassem, até certo ponto, ocultos. A campanha, percebida nos debates políticos do período de transição democrática, era para que os olhos estivessem voltados para o futuro, para as possibilidades que viriam com o contato com outras culturas permitido pela abertura política.

Este pacto de esquecimento do que representou a ditadura para a Espanha estabelecido no período de transição é analisado por José Fernández Colmeiro (2000) como o gatilho que dispara duas reações distintas entre intelectuais, escritores e críticos da literatura contemporânea espanhola. Por um lado, críticos e intelectuais apontam uma tentativa de recuperação da memória de forma quase obsessiva, acarretando um excesso de narrativas com este tema, algumas realmente guiadas pela necessidade de compreensão do passado e outras, de qualidade questionada pelos críticos, que parecem querer aproveitar o momento mercadológico propício. Por outro lado, o autor registra a existência de outro grupo que acredita que o tema ainda precisa ser bastante explorado, uma vez que

⁶ Sobre o acordo tácito ocorrido na Espanha após a morte de Franco cujo teor apontava para o fato de que o preço da transição para a democracia traduzia-se em (relativo) silêncio sobre a Guerra Civil e a ditadura de Franco, é importante ler o artigo “Esquecimento e memória na democracia espanhola” de Mário Mesquita (2006) disponível em <http://www.publico.pt/espaco-publico/jornal/esquecimento-e-memoria-na-democracia-espanhola-90378>. Acessado em 13/03/2014.

acreditam no caráter pernicioso do esquecimento institucionalmente imposto para a sociedade espanhola e preocupam-se com a dimensão do prejuízo que este pacto pode causar para o desenvolvimento cultural desse país.

Entre os escritores contemporâneos, é numeroso o grupo que defende a ideia de que o esquecimento de fatos importantes pode ter como consequência a alienação da geração mais nova, que já não guarda nenhum tipo de memória da ditadura e menos ainda da Guerra Civil. Acreditam, portanto, que recobrar essa memória é uma questão crucial para que a sociedade busque no passado os elementos de sua constituição identitária.

Rosa Montero é uma das escritoras contemporâneas que, nascida e formada dentro do regime franquista, traz para a sua obra a lembrança resgatada do período de ditadura, relacionando-as, tanto com outras memórias recolhidas e que remetem à Guerra Civil, quanto com a sociedade que se formou a partir destas lembranças.

Se, durante muitos anos, a memória coletiva espanhola, assim como o potencial comunicativo das lembranças individuais do passado considerado sombrio, foi esquecida, evitando-se mexer nas feridas abertas de uma sociedade que ainda não sabia como se posicionar diante da democracia, seis décadas depois da guerra e vinte anos depois da morte do ditador Franco, pode-se considerar terminada a época do silêncio guardado e do esquecimento em favor da transição democrática. Deste modo, o interesse pelas memórias da geração de pessoas como a personagem Félix mostra-se cada vez maior, tanto para a literatura, quanto para todas as outras manifestações artísticas e culturais na Espanha contemporânea.

1.2 ESCRITORAS NA ESPANHA CONTEMPORÂNEA

A Espanha, a partir do final dos anos 70 (século XX), entrou numa era de grande velocidade de transformações culturais, tais como o fato de os romances passarem a tratar de temas considerados tabus no período de repressão. Se em sociedades menos influenciadas pela tradição religiosa e que não tenham passado por um extenso período de ditadura e repressão, historicamente, o gênero masculino

já marca, por muito tempo, a hierarquia entre homens e mulheres na estrutura de poder, na Espanha estas relações são ainda mais contundentes. As relações sociais e a capacidade de articulação entre as relações de poder e o sexo foram determinantes na Espanha até a instauração da democracia, quando a emergência de outras camadas sociais começa a contribuir para o surgimento de novas relações sociais e de poder, que passaram a incluir o feminino como espaço de representação de uma nova sociedade, menos discriminatória.

A inserção crescente da mulher no campo da produção literária, vista como um fenômeno decorrente das transformações sociais que afetam a Espanha na contemporaneidade, é notada, e comentada por diversos historiadores e pesquisadores da literatura espanhola. José María Izquierdo (2001) analisa que a literatura espanhola está, cada vez mais, a partir da redemocratização, se reaproximando da literatura ocidental de uma forma geral, no entanto não deixa de observar que existem algumas características próprias da Espanha, uma vez que este país vive, no final do século XX, uma situação histórica e política peculiar. Uma dessas características peculiares seria justamente o início de aumento gradual e significativo de publicações de autoria feminina, ao passo que, em outros países, isto já vem ocorrendo há mais tempo. Como afirma Izquierdo (2001, p. 293),

Junto a una creciente sintonía con la literatura occidental, desde las peculiaridades de la literatura española actual, se da en España al finalizar este siglo una situación histórica única como es la existencia de cinco generaciones literarias en activo. Durante los años noventa aparecerá, sin rupturas, ni grandes teorizaciones, una nueva generación de novelistas de la que a primera vista cabe resaltar la presencia de unas quince mujeres narradoras, reflejo del cambio social habido en la España democrática propiciado por la integración de la mujer en la sociedad durante los años ochenta.⁷

As gerações, citadas por Izquierdo que estão em atividade na literatura contemporânea na Espanha e que surgem neste período pós-ditatorial, em especial

⁷Juntamente com uma crescente sintonia com a literatura ocidental, a partir das peculiaridades da literatura espanhola atual, configura-se na Espanha, ao final do século, uma situação histórica única com a existência de cinco gerações literárias em atividade. Durante os anos noventa aparecerá, sem rupturas, ou grandes teorizações, uma nova geração de romancistas que, à primeira vista, destaca-se a presença de cerca de quinze mulheres narradoras, reflexo da mudança social na Espanha democrática, facilitada pela integração das mulheres na sociedade durante os anos oitenta. (tradução minha)

a partir dos anos noventa, apesar de representarem uma notável multiplicidade de temas e motivos, mantêm uma certa unidade no que tange à continuidade da inserção crescente das mulheres no mercado editorial espanhol, no entanto a visibilidade da mulher escritora na Espanha começa a ganhar corpo ainda durante a ditadura do general Francisco Franco, quando, em 1944, a escritora Carmen Laforet, ainda jovem e desconhecida, recebe o primeiro prêmio *Nada*⁸ por seu romance *Nada*, e, em 1950, Elena Quiroga, outra escritora que começa a publicar no período pós guerra, recebe o mesmo prêmio, transformado agora em um importante prêmio literário, pelo seu romance *Viento del Norte*.

Seguindo estas duas importantes romancistas espanholas do século XX, muitos nomes de escritoras começam então a sair da situação de produtoras de uma literatura periférica para tornarem-se parte estável da historiografia literária espanhola, deixando claro que a integração da literatura de autoria feminina na criação literária na Espanha, não seria, de modo algum, um fenômeno passageiro, efêmero. Na década de oitenta, o prêmio Nadal é concedido a mais quatro escritoras, sem contar com as outras tantas finalistas que, por diversos motivos, incluindo a censura vigente entre o ano de criação deste prêmio e o ano de 1975, foram impedidas de ser premiadas.

Apesar de o período pós-guerra representar uma época considerada obscura para as artes na Espanha, paradoxalmente, como se pode perceber também é nesta época que se inicia o desenvolvimento promissor da escrita de autoria feminina neste país. Segundo Athena Alchazidu (2001), na história literária espanhola, a mulher escritora aparece como uma rara exceção, muitas vezes publicando obras sob pseudônimo⁹, cuja intenção é esconder sua condição feminina, e causando

⁸ Prêmio instituído no ano de 1945 para estimular a criação literária e artística na Espanha. O país vivia um momento de crise no setor cultural devido ao exílio e a morte de vários de seus melhores artistas durante a Guerra Civil. Carmen Laforet foi a primeira autora a receber o prêmio por sua obra inaugural *Nada*, publicada no mesmo ano de fundação do prêmio que é, ainda nos dias atuais, um dos mais tradicionais naquele país.

⁹ Currel Bell, pseudônimo de Charlotte Brontë (1816-55), George Eliot, pseudônimo de Mary Ann Evans (1819-80) e George Sand, pseudônimo de Amandine-Aurore-Lucile Dupin (1804-76) são alguns exemplos de mulheres que publicaram suas obras sob uma assinatura masculina. São atribuídas diversas funções, causas e efeito para o uso de pseudônimo masculino por escritoras. Para Elaine Showalter (1994) é uma das muitas indicações de que esta geração viu o desejo de escrever como uma vocação em conflito direto com o *status* delas, Gilbert e Gubar (1991) vê como um recurso de auto negação e como uma manobra que acaba por gerar uma crise de identidade, pois a autora que o adota começa a enxergar-se como um ser totalmente deslocado e inadequado, não

espanto, na maioria das vezes, muito mais por aspectos curiosos de suas vidas do que por seus escritos. Este quadro começa a mudar a partir da segunda metade do século XX quando vários momentos importantes, surgidos a cada etapa e novo contexto cultural em que o país mergulhava, representavam para a literatura de autoria feminina uma possibilidade de crescimento e de mudanças que Alchazidu analisa, em seu artigo, através da eleição de temas e do que ela chama de "protótipo de protagonistas" que aparecerá com frequência nas obras de escritoras espanholas.

Cristina Ruiz Guerrero (1997) traça um perfil das gerações de escritoras espanholas que publicaram na última metade do século XX observando o que as agrupam no que tange à temática e à construção das personagens. Nesta análise, interessa, principalmente, perceber como as mudanças sofridas pela sociedade espanhola, durante a ditadura e o processo de redemocratização, influenciaram a escrita feminina a ponto de poderem ser separadas em gerações e grupos específicos.

Entre as décadas de quarenta e sessenta, mulheres jovens provenientes de famílias abastadas da burguesia espanhola, cuja condição sócio-econômica as permitia ingressar na faculdade e dedicar-se de maneira integral à literatura, começam a publicar e formam o que Cristina Ruiz Guerrero (1997) chama de "la primeira generación de autoras españolas de la postguerra". Como exemplo de escritoras que fazem parte desta geração, cita-se Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité e Ana Maria Matute.

A característica principal que une suas obras pode ser observada tanto na temática que aborda com frequência a tentativa da mulher em dar visibilidade ao seu ponto de vista acerca dos problemas da sociedade, relacionando as transformações sociais e ao papel da mulher na sociedade contemporânea. Para tratar desta temática, esta geração cria protagonistas que, inseridas em um ambiente social

inteiramente andrógino nem tampouco hermafrodita. Um ponto pacífico entre as críticas literárias é que todas as escritoras que escolheram publicar de forma que seu sexo não fosse reconhecido são, de certo modo, vítimas de um conflito interno e externo acerca do papel, condição e lugar das mulheres na sociedade, de modo que buscaram se esconder atrás de nomes masculinos.

gerador de conflitos e criador de sistemas inaceitáveis, são impelidas à contestação e rebeldia.

Nos anos setenta, surgem as obras das escritoras que Cristina Ruiz Guerrero (1977) classificará como *la segunda generación de autoras españolas de la postguerra*, e que, em comum, têm o fato de crescerem e formarem-se inteiramente dentro do franquismo, o que, até certo ponto, influencia suas formas de ver o mundo e de narrá-lo. As obras desta geração de escritoras, publicadas entre 1968 e 1975, refletem um período de insegurança e incertezas, mas também de euforia, geradas pela perspectiva de fim do regime franquista que já apresentava sinais de agonia. Estes romances são marcados pela volta do relato clássico, pela preocupação com a estrutura da linguagem e pelo interesse demonstrado por suas autoras na produção literária ocidental como um todo e, mais especificamente, na hispanoamericana.

Outro aspecto importante a ser observado nesta geração é a forma ampliada, em relação à primeira geração, de abordar as questões feministas, analisada da seguinte maneira por Ruiz Guerrero:

A diferencia esencial entre las novelistas de la postguerra y las que ahora surgen, es que éstas comienzan aplicar el feminismo a la producción literaria, reflexionando e indagando, através de sus textos creativos o críticos, sobre la especificidad de una literatura escrita por mujeres. El planteamiento básico es cuestionar si la literatura de mujeres es aquella simplemente escrita por ellas o en la que las escritoras plantean nuevas problemáticas de lo femenino desde postulados feministas.¹⁰ (RUIZ GUERRERO, 1999, p. 168)

O interesse pelo feminismo de uma forma mais aprofundada, buscando, inclusive, entender se existe uma marca que caracterize a literatura feita por mulheres, ou seja, entender se as diferenças de gênero podem ou não ser encaradas como determinantes em algumas áreas de conhecimento, assim como a presença destes questionamentos em textos literários, é a marca da produção desta

¹⁰ A diferença essencial entre as romancistas do pós-guerra e as que surgem agora é que estas começam a aplicar o feminismo à produção literária, refletindo e questionando, através dos seus textos criativos ou críticos, sobre a especificidade de uma literatura escrita por mulheres. A abordagem básica é questionar se a literatura de mulheres é aquela simplesmente escrita por elas ou aquelas em que as escritoras abordam novas problemáticas do feminino a partir de postulados feministas. (tradução minha)

geração. No que diz respeito à construção das personagens, a rebeldia das jovens protagonistas dá lugar à maturidade, se não física, ao menos mental de personagens femininas que, durante o desenrolar dos enredos, refletem e questionam a sociedade, buscando um olhar cada vez mais amadurecido diante do mundo. As principais representantes desta geração são Carmen Riera, Montserrat Roig e Nuria Amat.

A década de oitenta representa para a literatura espanhola, assim como para toda a produção artística do país, um período especialmente fértil, devido ao clima de euforia que se instaura pela abertura política que sobreveio à morte de Franco e o fim da ditadura. Nesta década surge “la tercera generación de autoras españolas de la postguerra”, cujo traço comum seria o intenso desejo de revestir a suas obras de universalidade e cosmopolitismo, inclusive ambientando alguns romances em outros países que não a Espanha. O experimentalismo é definitivamente abandonado e a temática do papel que a mulher exerce dentro desta sociedade transformada se mantém em uma posição de destaque entre os temas tratados pelas romancistas.

Como já citado anteriormente, o fim da censura e a abertura política fez crescer o interesse por temas considerados tabus tanto por parte de escritores quanto de leitores, e promoveu a abertura do mercado editorial para a publicação de textos que tratavam da Guerra Civil, das dificuldades enfrentadas pelos opositores do regime durante a ditadura, entre outros temas quase todos relacionados à memória de um passado recente, mas do qual não se falava. Por esta peculiaridade, cresce o interesse por textos memorialísticos, biográficos e autobiográficos recorrentes entre as escritoras espanholas, embora estes textos carreguem características que, por algum tempo, foram discriminadas pelos críticos literários que julgavam textos desta natureza como confessionais e questionavam o seu valor literário, sendo que o olhar desconfiado era mais frequente se estas obras traziam na capa a marca da autoria feminina.

Se o fato de o autor pertencer ao gênero feminino já, por si só, despertava nos críticos uma desconfiança acerca do valor e pertinência do texto literário, se este versasse sobre a temática da memória e, mais ainda da memória autobiográfica, esta desconfiança, movida pelo puro e simples preconceito e por um apego às

tradições patriarcais que restringiam a mulher a atividades menos importantes que produzir grandes obras artísticas, era potencializada, afinal o que de interessante teria uma mulher para contar, sendo que sua memória se resumiria ao espaço privado do lar com suas tarefas rotineiras e cotidianas? Contradizendo esta preocupação o que se pode observar é que basta uma rápida pesquisa em literatura espanhola para encontrar muitas escritoras que, além de incursionarem pela temática da memória, da autobiografia em textos ficcionais onde, a partir de fatos de suas vidas, promovem uma reflexão da coletividade em que estão inseridas, também teorizam acerca da importância de se estudar os textos tidos como memorialísticos que aparecem de forma marcante nos escritos produzidos na contemporaneidade. Castillo (2009) cita, entre os textos que ele considera importantes dentro desta modalidade de escrita, o livro *Delirio y Destino*, de Maria Zambrano, publicado em 1989, que, para ele estaria entre o ensaio e o romance de testemunho, pois, além de trazer anotações autobiográficas, também teoriza sobre a confissão como um gênero literário. Este então seria uma espécie de precursor do livro *La Loca de la Casa* de Rosa Montero, no que diz respeito à hibridização de gêneros, indefinição de categoria e a relação entre o ficcional, o metaliterário e o autobiográfico.

Embora tanto na Espanha quanto no resto do mundo, literatura feita a partir de memórias e aspectos autobiográficos não seja propriamente uma novidade, a partir da década de oitenta, estes textos começam a ser analisados sob outra perspectiva crítica e teórica. Para Castillo (2009), há uma notável recorrência de narrativas autobiográficas e de memórias entre as escritoras espanholas, desde a década de quarenta até os dias atuais.

La mayoría de las mujeres modernas, surgidas en los años veinte en España y que constituyeron la avanzadilla en la inserción en la vida social y cultural, se vieron, como consecuencia de la Guerra Civil, abocadas al exilio, en el que la presencia de la escritura femenina tanto en diferentes órdenes como en lo autobiográfico es muy significativa. Nunca antes, las mujeres plasmaron sus vivencias en tan abundantes textos, donde el recuerdo de lo vivido y perdido – especialmente la Guerra Civil de 1936, con sus terribles consecuencias con el franquismo imperante– aflorará con recio vigor testimonial, en algunas ocasiones y calidad artística, en otras, como han examinado –por citar unos pocos ejemplos– Antonina Rodrigo (1999), Shirley Mangini (1997), Sarah Leggott (2001 y 2008),

Mercedes Gómez Blesa (ed., 2007) o yo mismo, entre otros críticos.¹¹ (CASTILLO, 2009, p.177)

O interesse crítico pelas questões que envolvem gênero, autobiografia e memória na literatura vem crescendo e, de acordo com Castillo, na Espanha. Este crescimento se mostra ainda mais consistente, talvez por questões históricas que envolvem uma Guerra Civil, um período de ditadura e a retomada da democracia. Cito como representantes desta geração, as escritoras Soledad Puértolas, Marina Mayoral, Adelaida García Morales, Lourdes Ortiz, entre outras. Nesta geração também se encontra Rosa Montero que publica seu primeiro livro em 1979 e que terá parte de sua obra analisada nos capítulos subsequentes deste trabalho.

Nos anos noventa, ainda que não haja uma diferença significativa ou uma mudança radical em relação à década anterior, a euforia da retomada da democracia, dá lugar à uma crise de autenticidade que assola a maioria dos países envolvidos pela configuração da sociedade de consumo. A Espanha redemocratizada não ficou fora da realidade mundial onde os grandes relatos começam a ser questionados e desacreditados e a temática gira em torno da busca pela identidade perdida.

A temática da posição da mulher na sociedade continua sendo uma constante nas obras das escritoras e a questão da identidade mistura-se com este tema tanto no sentido individual quanto de uma identidade coletiva, de gênero, fazendo surgir protagonistas que estão inseridas justamente neste contexto de construção ou consolidação desta identidade. Um dos exemplos de personagem que se inclui nesta perspectiva é a já citada Lucía Romero, de *La hija Del Caníbal*, que, sobre este aspecto, será analisado em capítulo posterior.

¹¹ A maioria das mulheres modernas, surgidas nos anos vinte na Espanha e que formavam a vanguarda na inserção da vida social e cultural, foram, como resultado da Guerra Civil, condenadas ao exílio, por isso a presença da escrita feminina, tanto em diferentes ordens quanto no autobiográfico, é muito significativa. Nunca antes, as mulheres plasmaram as suas experiências em textos tão abundantes, onde as memórias do que foi vivido e perdido – especialmente na Guerra Civil de 1936, com suas terríveis conseqüências com o Franquismo imperante – aflorará com uma força testimonial poderosa, em algumas ocasiões, e com qualidade artística, em outras, como têm pesquisado, para citar alguns exemplos, Antonina Rodrigo (1999) , Shirley Mangini (1997), Sarah Leggott (2001 e 2008), Mercedes Gómez Blesa (2007) ou eu mesmo, entre outros críticos. (tradução minha)

Lucía Romero e sua busca pela identidade não só representa uma personagem típica da literatura espanhola de autoria feminina, mas uma personagem própria da literatura contemporânea produzida em um país que, por mais que tente apagar a memória de quarenta anos de ditadura, ainda precisa olhar para o seu passado histórico, revisitando-o na tentativa de encontrar o caminho para a construção de um presente e de um futuro verdadeiramente democrático.

Observando as gerações de escritoras espanholas e a presença da temática feminina que as une, geração após geração, pode-se entender que, de certo modo, faz algum sentido compreender a escrita feminina como pertencente a um grupo específico, já que, o contexto sociocultural do país, no decorrer dos anos analisados, unia as escritoras em um grupo marginal e, como consequência, lhes inculcia referências comuns. Em um contexto social bastante diverso, talvez já não faça tanto sentido este tipo de classificação, afinal, além de mulheres estas escritoras são sujeitos que preservam uma individualidade que determina, também, seu modo de perceber o mundo e suas idiossincrasias e de transformá-las em literatura. No entanto, não se pode deixar de perceber que, mesmo na contemporaneidade, as questões que envolvem as diferenças de gênero ainda são importantes para a mulher que escreve, tanto que nunca deixam de estar presentes em muitos dos livros publicados por mulheres e algumas escritoras percebem a necessidade de que a literatura contemporânea espanhola seja vista também por este viés. Lucía Etxebarria (1999, p. 10), por exemplo, expressa, assim, a necessidade de tratar este tema no prólogo da coleção de contos *Nosotras que no somos como las demás*,

Hombres y mujeres vivimos experiencias en parte idénticas y en parte distintas, y nuestra visión del mundo, desgraciadamente, está condicionada a ser diferente en función de nuestro género. A los que opinen lo contrario les recordaré que en la empresa española un 2% de los ejecutivos de alto nivel y un 99% de secretarias son mujeres, que en la Real Academia de la Lengua Española hay 45 académicos y una académica, que en Europa hay 57 ministras y 515 ministros (...). Algunas mujeres no nos sentimos a gusto en este estado de cosas. Algunas mujeres protestamos. Y a estas mujeres está dedicado este libro.¹²

¹² Homens e mulheres vivemos experiências em partes idênticas e em partes distintas, e a nossa visão de mundo, desgraciadamente, está condicionada a ser diferente em função do nosso gênero. Aos que dizem o contrário recordarei que nas empresas espanholas uns 2% dos executivos de alto nível e uns 99% das secretárias são mulheres, que na Real Academia da Língua Espanhola existem 45 acadêmicos e uma acadêmica, que na Europa existem 57 ministras e 515 ministros (...) Algumas

Levando em consideração todos os argumentos estatísticos elencados por Lúcia Etxebarria, e não esquecendo de como, na literatura espanhola, as relações entre autobiografia, memória e escrita de autoria feminina estão cada vez mais estreitas, percebo a importância de ler a literatura contemporânea espanhola, mais especificamente, a literatura de Rosa Montero, como o cuidado de analisar a presença marcante da literatura de autoria feminina e como as questões de gênero são discutidas tanto em seus livros de ficção, quanto nos diversos textos não ficcionais produzidos pela escritora em entrevistas, crônicas jornalísticas e redes sociais.

2. CONTAR OS OUTROS: BIOGRAFIA, MEMÓRIA, FICÇÃO E HISTÓRIA

Nos contamos historias imaginadas para entender mejor lo real, para verlo mejor desde el cruce entre lo verdadero y lo fingido, lo dado y lo supuesto. Incluso, al escribir una novela que cuenta sólo acciones inventadas, se tiene alguna vez esa impresión de quien lleva un diario íntimo y en un momento determinado se sorprende en el acto de no decir exatamente la verdad sobre su vida y sobre los otros.

Justo Navarro (no Prólogo de *El pacto ambíguo*)

2.1 LITERATURA E HISTÓRIA NA NARRATIVA HÍBRIDA DE ROSA MONTERO

A escritora Rosa Montero nasceu em Madrid em 1951, auge da ditadura do general Francisco Franco, vivendo sob o franquismo da infância à juventude. Por causa de uma tuberculose, aliada a uma forte anemia, viu-se confinada em casa dos cinco aos nove anos. Sem poder ir à escola e sem amigos, acabou por empreender um mergulho profundo, e um tanto quanto precoce, na leitura. Ao retornar à escola, ingressou no Instituto Beatriz Galindo, em Madrid. Um colégio que, segundo declarações da própria escritora, teria marcado a sua vida e mudado a sua forma de pensar, sendo um ambiente que ela qualifica como "selvagem".

Aos dezessete anos, matriculou-se na Faculdade de Filosofia e Letras. Nesta faculdade participou ativamente da vida estudantil, em particular das atividades artísticas, o que acabou por inseri-la no ambiente teatral madrilenho no começo da década de 60, quando fez parte de grupos vanguardistas de teatro em Madrid. A relação com as artes dramáticas contribuíam bastante tanto para o seu autoconhecimento quanto para a forma como, adiante, construiria seus personagens e seus enredos. No entanto, antes de enveredar pelos caminhos da literatura, Rosa Montero descobriu sua vocação para o jornalismo.

Em 1969, começou a Faculdade de Jornalismo, e já no ano seguinte, nas férias de verão, começa a estagiar em jornal e colaborar com revistas. Contribuiu

com muitos periódicos, tornando-se uma conhecida colaboradora em vários veículos do jornalismo impresso de Madrid. Suas entrevistas com atores e outras personalidades populares, publicadas a partir de 1977, no *El País*, jornal que foi seu principal e mais duradouro local de trabalho fixo, resultaram, dois anos depois, no recebimento do Prêmio Nacional de Jornalismo *Manuel del Arco*, sendo a primeira vez que tal prêmio foi concedido a uma mulher.

A atividade jornalística e a inclinação para as entrevistas e relatos de vida, foram também caminhos que possibilitaram ou contribuíram para a publicação do seu primeiro romance, *Crónica del desamor* (1979), que nasceu do convite para iniciar uma série de entrevistas de cunho feminista. Rosa Montero havia aceitado a incumbência de criar, para a Editora Debate, a pedido de Paco Pabón, um livro de entrevistas, uma vez que esta era uma de suas especialidades enquanto jornalista, que deveriam ser realizadas com mulheres e ter como temática o feminismo. Ela não conhecia nem Paco nem sua editora que, naquela ocasião, era, ainda, uma empresa pequena e pouco conhecida, mas, como jornalista colaboradora, não poderia recusar trabalho. No texto intitulado *Hace treinta años*, que funciona como prólogo para a edição de comemoração de 30 anos de *Crónica del desamor*, publicada pela Alfaguarra em 2010, a escritora descreve o inusitado que parecia ser, na época, três homens, Paco e seus dois sócios, terem criado uma editora com a ideia de publicar ensaios fundamentalmente feministas.

O livro de entrevistas não saiu, lhe pareceu tedioso empreender outras tantas entrevistas, além das que tinha realizado para o *El País*, e, o fato de serem monotemáticas fez com que procrastinasse tanto que, quase ao fim do prazo, o livro ainda nem havia começado a ser feito. Como já havia recebido um substancial adiantamento, Rosa Montero lembrou-se dos inúmeros contos, início de romances e outros textos literários que escrevia e guardava e ofereceu aos editores um livro de ficção, seu primeiro romance, que, assim como as entrevistas que deveriam ser publicadas, versava sobre a temática feminista. Assim se dá sua inserção nos caminhos da narrativa de ficção, que a tornaria reconhecida na Espanha e em outros países.

As temáticas abordadas nos romances, ainda que variadas, sempre perpassam duas questões recorrentes em sua obra: o universo feminino e suas

relações com os padrões determinados pela sociedade para os gêneros e a forma como o ato de narrar pode ser ferramenta para a construção de uma identidade individual, de como nos vemos e de como gostaríamos de ser identificados pelo outro, assim como para constituir a relação com o mundo que nos cerca, ao passo em que se resgatam as memórias individuais e coletivas. Algumas vezes, as duas questões – universo feminino e metanarrativas – aliadas ao recurso da memória e da autobiografia, cruzam-se nos textos de Rosa Montero, promovendo aproximações que nos mostram a hibridez da literatura contemporânea e apontam para uma crescente abertura do cânone, no sentido de garantir o espaço necessário para que as vozes silenciadas possam fazer emergir uma narrativa que nos dê uma nova perspectiva da história, contada a partir de um diferente lugar de fala.

A sua formação acadêmica e seu trabalho em periódicos parece ter contribuído para certa predileção pelo discurso biográfico e metaficcional, cuja natureza que, embora dependente de uma relação estreita com o real verificável, deixa ainda espaço para a criação imaginativa que visa preencher as lacunas, aproxima a função de jornalista à função de autora de obras literárias, uma vez que as fronteiras entre gêneros, na contemporaneidade, estão cada vez mais tênues.

Encontramos, entre as publicações de Rosa Montero, uma grande quantidade de textos que buscam desvendar e trazer a público relatos de vida de personalidades, principalmente escritores e escritoras, cujas histórias poderiam ajudar o leitor a entender os processos pelos quais as narrativas são engendradas e como, em um sentido inverso, essas narrativas recriam o próprio sujeito do escritor. Livros como, *História de mujeres* (1995), no qual a escritora revela e analisa fatos curiosos de mulheres que, de uma forma ou de outra, destacaram-se em algum campo das ciências sociais, da literatura ou das artes em geral e *Muitas coisas que perguntei e algumas que disse* (2007), uma coletânea de textos jornalísticos, reportagens, entrevistas e crônicas, publicados no *El País*, dão as pistas necessárias para começar a compreender como a escritora pensa a relação entre real e ficcional.

Rosa Montero acredita ser o jornalismo escrito mais um gênero literário como o drama ou a poesia, podendo, inclusive, segundo suas próprias palavras, atingir

níveis semelhantes de excelência, e cita *A sangue frio*¹³, de Truman Capote, como exemplo de uma narrativa que é, ao mesmo tempo, reportagem "pura" e obra literária "formidável" (MONTERO, 2007, p 11).

Apesar de perceber as aproximações entre os gêneros discursivos e a dificuldade em estabelecer fronteiras seguras entre eles, a escritora ainda mantém a dicotomia que estabelece que o texto jornalístico está comprometido com a verdade, sendo o jornalista uma testemunha da realidade, cujo valor está na clareza do relato, enquanto que no texto literário a ambiguidade é que seria reconhecida como um valor. Na introdução de *Muitas coisas que perguntei e algumas que disse*, sobre o papel do jornalista diante dos fatos recolhidos, Rosa Montero afirma,

Este testemunho deve ser transmitido, depois, com uma série de limitações que formam a moldura do gênero jornalístico. Deve-se ao espaço existente (cada linha vale sua tinta em ouro) e aos dados exatos e limpos. Quero dizer que todas e cada uma das informações que aparecem em um texto jornalístico, inclusive as mais minuciosas, devem ser verdadeiras, e falo de uma veracidade documental, da qual um escrivão poderia dar fé. Por exemplo, neste volume, está incluída uma reconstrução da Matança de Atocha. Pois bem, todos os detalhes, inclusive os mais minuciosos, foram extraídos do que me contaram os sobreviventes. (MONTERO, 2007, p. 11)

Por este trecho, posso inferir que a escritora parece ingenuamente acreditar, quando se trata da atividade jornalística, na pureza dos relatos recolhidos das fontes consideradas inquestionáveis, como os documentos e as testemunhas oculares, e pensa ser possível reconstruir através da memória individual a experiência em sua essência verdadeira. No entanto, não lhe escapa a noção de que o texto jornalístico,

¹³ *A Sangue Frio* (*In Cold Blood*, no original), Truman Capote (1966), é um livro que alguns críticos consideram o primeiro do gênero jornalismo literário e relata o brutal assassinato de uma família na cidade de Holcomb, localizada no interior do estado do Kansas, nos Estados Unidos da América, da idéia inicial do crime até a execução dos assassinos. Segundo Euler de França Belém, crítico literário da revista eletrônica Bula, talvez seja a hora de assumir que este livro é mesmo um romance de ficção e não um romance de não-ficção, pois, para ele, a realidade contada nada mais é que a ficção do que aconteceu, pois, nem mesmo repórteres profissionais, sem propensão à invenção literária, são capazes de traduzir a realidade tal como é. A realidade apresentada pelo jornalismo é sempre um recorte, um pedaço da complexidade que é a vida. Kevin Helliker, comentarista do "El Mundo", diário espanhol, acrescenta que "a importância de 'A Sangue Frio' não radica exatamente no livro, e sim na implacável checagem dos fatos feita pelo jornalista". A forma de narrar de Capote, contando fatos com recursos literários, influenciou gerações de jornalistas. (<http://www.revistabula.com/68-a-sangue-frio-romance-de-truman-capote-e-uma-farsa-jornalistica/> Acesso em 15 de abril de 2015.)

assim como a fotografia, só poderá captar um instante de tempo congelado que serviria para identificar um momento histórico e o indivíduo que escreve, ignorando os desdobramentos daquele fato.

No entanto, as biografias escritas por Rosa Montero a partir das entrevistas ou das pesquisas em documentos, cartas e diários, apesar de não abrir mão das exigências habituais do rigor que ela acredita necessário, por se tratar de um texto que pode ser lido como não-ficcional, carregam o encantamento dos seus textos de ficção e revelam mais das suas vivências enquanto jornalista e da sua concepção de literatura e de escrita, do que das pessoas entrevistadas ou biografadas.

A mistura entre realidade documentável e ficção é comum na narrativa de Rosa Montero. Em *História del rey transparente* entre personagens que a autora diz ter saído da sua imaginação estão personagens históricos como Heloísa e Abelardo e o papa Gregório IX, que criou a Santa Inquisição em 1231, entre outros, e *La loca de la casa* amigos jornalistas da escritora e escritores famosos, em *La hija del caníbal*, líderes anarquistas como Durruti e Ascaso. As estratégias para o sucesso desta confluência passa tb pela utilização de locações verdadeiras e que exercem uma força de reconhecimento entre leitores como é o caso da Torre de Madrid, em *La loca de la casa* e o claustro de Montségur e a abadia de Fontevrault, rebatizada de Fausse-Fontevrault (falsa Fontevrault) que embora exista tal como descrita no livro, foi propositalmente deslocada em centenas de quilômetros em relação à sua correta localização, segundo a própria autora.

Essa combinação entre realidade e ficção também está presente nos livros que, apesar de lidos como uma compilação de minibiografias, a autora deixa claro em entrevistas, ser para ela um romance de ficção como todos os outros e feitos com as mesmas estratégias de produção no Brasil. Em *Passiones*, ela conta histórias de amor entre casais como Marco Antônio e Cleópatra, Rimbaud e Verlaine, Evita e Péron, deliberadamente criando sobre os fatos pesquisados. Em *La loca de la casa*, a escritora funde lembranças de infância com pesquisa sobre escritores para discorrer sobre os mistérios da palavra e da imaginação e mostrar que se cria, inclusive, as memórias, sendo impossível separar o real da fantasia.

Críticos e leitores de maneira constante indagam a relação entre realidade e ficção nas narrativas de Rosa Montero, e este questionamento torna-se mais comum quando as narrativas tendem a não se encaixar nos critérios pré-estabelecidos que separam de maneira tradicional a estrutura de texto ficcionais e não-ficcionais. Livros como *La loca de La casa* (2003), *História de mujeres* (1995), *Passiones* (1999) e *La ridícula idea de no volver a verte* (2013) são exemplos da hibridez que caracteriza a literatura contemporânea e que promovem um deslocamento do olhar de leitores e críticos em relação as classificações de obras a partir de critérios como a aproximação ou distanciamento do real.

Marilene Weinhardt (1998, p. 104) destaca a presença de um conjunto de narrativas contemporâneas que “optam pelos recursos da tendência que se vem chamando de pós-modernista, calcada no reaproveitamento e no deslocamento de personagens históricas e/ ou ficcionais, questionando, pela paródia, o estatuto do ficcional e do histórico”.

O desconforto diante dos romances de Rosa Montero que fazem parte dessa nova literatura que tenta diluir as barreiras entre os gêneros fica claro em uma entrevista a respeito de *História de mujeres*. O entrevistador Rafael Cabañas Aláman (1998), através de perguntas reformuladas três ou quatro vezes na tentativa de encontrar uma brecha nos argumentos da escritora, esforça-se para fazer com que Rosa Montero categorize seu livro entre um livro de biografias, com toda a carga da relação com a realidade que essa classificação acarreta, ou um romance de ficção, assumindo que tudo que estava escrito sobre pessoas reais houvesse surgido exclusivamente na sua imaginação criativa. Na primeira pergunta que faz: “Teniendo en cuenta que la biografía moderna, según Paul Murray Kendall, queda definida como una mezcla de ciencia y literatura, ¿Cómo definirías tu libro en estos términos? ¿Has tratado de ser objetiva?, já demonstra a necessidade de extrair da entrevistada não só a classificação do livro, mas uma posição a respeito das aproximações e distanciamentos do real em uma biografia produzida por uma reconhecida escritora de ficção, que também é jornalista, a fim de definir e estabelecer limites, ainda que aponte para o conceito de biografia moderna de

Kendall¹⁴ como uma mistura entre a suposta objetividade da ciência e a subjetividade atribuída à literatura.

A escritora responde a essa pergunta explicando que *História de mujeres*, como todos os outros livros seus que oferecem dificuldades de classificação, são produzidos seguindo caminhos semelhantes aos que segue ao produzir os romances que são “una vía maravillosa para poder desarrollar las potencias del ser que todos llevamos dentro.” (ÁLAMAN, 1998). Rosa Montero acredita que os escritores têm a possibilidade de desenvolver algumas dessas potencialidades de seus personagens e assim o faz também nas biografias, tentando desenvolver as potencialidades dos biografados através de técnicas narrativas,

es decir, metiéndome dentro de la cabeza de ellos, intentando saber cómo era su fórmula básica, la fórmula casi reductible al CO² de su manera de estar frente al mundo. He leído muchísimo porque es un libro de libros, es un libro de biografías sobre biografías, material previo y referencias de libros dispersos. La documentación es exhaustiva y los datos que doy son reales, pero el manejo que hago de esa documentación y cómo me intento meter dentro de esos personajes es muy narrativo.¹⁵ (ALÁMAN, 1998, p. 2)

Escrever biografias é resultado de uma vida lendo este gênero, Rosa Montero já afirmou, em entrevistas, ter cerca de oitocentas biografias em sua biblioteca, em geral história de vida de escritores ou escritoras. Para a ela as biografias funcionam como uma forma de entender a vida a partir da experiência do outro e, no caso de biografia de escritores, revela a necessidade de investigar os processos de escritura de cada uma no sentido de buscar entender o seu próprio. A escolha das personagens a serem biografadas se dá também porque Rosa Montero pensa que

¹⁴ Paul Murray Kendall (1965), quando escreve sobre a arte da biografia, afirma que a definição da biografia moderna exclui as obras situadas nos dois extremos do espectro biográfico: a biografia romanceada que simulam uma vida, não respeitando os materiais que dispõe e a biografia cheia de fatos documentados da vida do biografado que, segundo ele, é “produto da escola charlatã de erudição e compilação que adora os documentos” (p.119). Kendall ainda afirma que o biógrafo moderno está completamente implicado no que faz, pois modela o material que tem sobre o biografado para criar um resultado próprio que diz muito sobre o próprio biógrafo.

¹⁵ ...ou seja, metendo-me dentro de sua cabeça, tentando descobrir qual a sua fórmula básica, a fórmula quase redutível ao CO² de sua maneira de encarar o mundo. Eu li muito porque é um livro de livros, é um livro de biografias sobre biografias, material de apoio e referências de livros dispersos. A documentação é exaustiva e os dados que dou são reais, mas a manipulação que faço de tal documentação e como eu tento entrar nesses personagens é muito narrativa. (tradução minha)

escritores são mais autonarrativos e autoanalíticos, podendo, inclusive, explicar a si mesmo com certo distanciamento.

As perguntas feitas, no decorrer da entrevista, seguem o mesmo teor da primeira, sempre enfocando a difícil relação entre a objetividade científica e o caráter literário dos textos ficcionais e como convivem estes aspectos em *Historia de mujeres*.

¿Qué es lo que te llevó a este tipo de escritura?[...]
 ¿Te preocupaba la idea de que lo literario se interpusiera a lo objetivo y científico o viceversa? ¿Tuviste la tentación de perfeccionar la imagen de las biografiadas? [...]
 ¿Fue la búsqueda de la verdad de estas mujeres lo que más te preocupó a la hora de escribir estas historias? [...]
 ¿Se podría entender historias en el término inglés 'stories' o como 'history'? [...]
 André Maurois opina que el biógrafo debe exponer, no imponer. ¿Hasta qué punto piensas que tiene razón o cuál de estos aspectos, tal vez, te parece más aplicable a tu libro?¹⁶
 (ÁLAMAN, 1998)

Diante destas perguntas que demonstra uma preocupação com as dicotomias verdade/mentira, ficção/realidade, as respostas da escritora, principalmente para as últimas perguntas quando ela começa a responder de forma lacônica e ambígua, não ajudam a classificar os seus livros, mas revelam seu posicionamento sobre a inexistência de uma verdade absoluta, sobre a possibilidade de haver várias facetas de uma pessoa biografada o que não faz com que aquela que resolveu iluminar seja menos verdadeira, e sobre a crença de que, em toda biografia, há construção narrativa, mas o narrativo não é sinônimo de mentira e sim uma maneira de buscar a verdade e de entender o mundo. Desta forma, Rosa Montero não só reforça o caráter híbrido de alguns dos seus romances como também destaca que esta hibridéz, habitual na literatura contemporânea, representa a liberdade de escolher como se posicionar diante das narrativas tanto pra escritores quanto para leitores.

¹⁶O que te levou a este tipo de escrita? [...]

Você está preocupada com a ideia de que a literatura se interponha ao objetivo e científico, ou vice-versa? Você ficou tentada a melhorar a imagem das biografadas? [...]

Foi a busca da verdade dessas mulheres a maior preocupação quando escrevia essas histórias? [...]

Poderia compreender histórias como o termo em inglês 'estória' ou como 'história'? [...]

André Maurois acredita que o biógrafo deve expor, não impor. Até que ponto você acha que ele tem razão ou quais destes aspectos, talvez, parece mais aplicável ao seu livro? (tradução minha)

A multiplicidade e a complexidade das técnicas de comunicação e de narração abriu a possibilidade de novos tipos de discurso que alteraram o tratamento dispensado aos dados considerado reais, redefinindo os pactos e os critérios de definição dos gêneros narrativos. Segundo Marilene Weinhardt (2012, p.246),

Além disso, é preciso considerar que classificações decorrem da conjugação da potencialidade de cada obra com critérios estabelecidos pelo leitor. O hibridismo, a porosidade entre as diferentes modalidades, marca característica da produção literária, mais efetiva hoje do que em qualquer outra época, multiplica as possibilidades de escolha entre modos de leitura possíveis. Não é preciso reiterar que não há, necessariamente, distância absoluta entre um tipo de opção e outra da parte dos escritores de criação, bem como o leitor comum faz suas escolhas em decorrência de variadas motivações, o tempo ficcionalizado é apenas uma delas, talvez nem seja das mais determinantes. Quem precisa recorrer a balizas é a abordagem crítica, que se preocupa com sistematizações.

A citação acima vai ao encontro do que pensa Rosa Montero sobre seu *História de Mujeres*, no qual a escritora reúne histórias de quinze mulheres pelas quais ela se diz encantada. Estas histórias foram publicadas em *El País Semanal*, e depois reunidas e ampliadas para compor o livro que, segundo a própria autora, serve para indagar não só como são as mulheres, obrigadas tantas vezes a viver o desejo do outro e não o seu próprio desejo, mas como são todos os seres humanos.

Na introdução de *Historia de mujeres*, a autora realiza uma espécie de reconstrução de acontecimentos históricos dos séculos dezoito, dezenove e vinte, destacando como estes acontecimentos afetaram a situação das mulheres em cada época e sociedade. Também descreve o modo como alguns estereótipos e algumas regras que regem e dicotomizam os gêneros masculinos e femininos vão se construindo ao longo do tempo e como as mulheres que escolheu retratar tentam, na medida do possível, fugir deles. Ou seja, este livro situa-se além da estante de biografias, é uma forma de resgate e análise na medida em que utiliza aspectos históricos para ressaltar e contextualizar características de suas protagonistas, unindo dados biográficos individuais com acontecimentos que traduzem o coletivo, sem deixar em segundo plano o caráter artístico literário.

Visto por este ângulo, *Historia de mujeres* se traduz em um livro que, através do relato de intimidades da vida daquelas mulheres retratadas, resgata a memória histórica de todo um gênero, podendo, assim, ratificar a ideia de que as biografias estão, de forma intrínseca, relacionadas á história como bem afirma Castillo (2003, p. 7),

Está claro que la biografía es una modalidad de escritura muy relacionada con la historia. Por ello, el argentino Luis Romero (1945) distinguía tres tipos de historiadores: los que centran su atención en una globalidad (como Polibio), los que se fijan en una comunidad (como Heródoto) y los que su foco narrativo se centra en el sujeto individual (los biógrafos). Unas historias de individuos sobresalientes que, gracias a un pacto de lectura, el receptor puede re-crearlas como un manantial de información de la historia de un personaje. Aunque, en principio y por su naturaleza, caen fuera del ámbito literario - como creaciones del arte verbal por excelencia, claro-, sin embargo, a través de sus diversas modalidades de plasmar la escritura -como he intentado reseñar- son de una gran utilidad tanto para la historia, la antropología, etc. como para conocer mejor a esos seres que con su imaginario nos sacan de la realidad y nos transportan a mundos ficticios para el *prodesse* y el *delectare*.¹⁷

Além da relação entre biografia e história e da importância de se resgatar aspectos de uma coletividade nos relatos sobre uma vida específica, no caso de Rosa Montero ainda cabe a discussão do processo de construção da narrativa que a autora deixa claro ser realizado dentro dos parâmetros pelos quais constroem também os seus livros de ficção, acrescentando que não há a intenção de atribuir a estas biografias o *status* de verdade absoluta, ou de realidade irrefutável,

Además a todas las cosas que no he contado sobre estas mujeres hay que añadir las muchas otras cosas que ignoro sobre ellas. Porque es imposible entender y abarcar por completo una vida: toda biografía no es más que una versión de la realidad, y, en mi caso, por

¹⁷ Está claro que a biografia é uma forma de escrita intimamente relacionada com a história. Por isso, o argentino Luis Romero (1945) distinguiu três tipos de historiadores: os que concentram sua atenção em uma globalidade (como Políbio), os que se fixam em uma comunidade (como Heródoto) e aqueles cujo foco narrativo está centrado no sujeito individual (os biógrafos). Algumas histórias de indivíduos excepcionais que, graças a um pacto de leitura, o receptor pode recriá-las como um manancial de informações sobre a história de um personagem. Ainda que, em princípio e por sua natureza, não se enquadrem no campo literário - como criações da arte verbal por excelência, é claro -, sem dúvida, por meio de seus vários modos de plasmar a literatura, como tentei resenhar - são de grande utilidade tanto para a história, antropologia, etc... quanto para conhecer melhor a esses seres que com seu imaginário nos tira da realidade e transportam-nos para mundos ficcionais para o *prodesse* e *delectare*. (tradução minha)

añadidura, há sido una versión apasionada.¹⁸ (MONTERO, 1995, p.206)

Para reafirmar a ideia da falta e do caráter questionável de toda biografia, literária ou não, Rosa Montero reproduz no prólogo do livro várias mensagens de parentes ou outras pessoas próximas a algumas das mulheres biografadas que concordam com ou refutam as informações contidas em *Histórias de mujeres*, o que, em hipótese alguma, parece incomodar a autora, afinal, como ela mesma afirma em entrevista relacionada a este livro,

Siempre he sabido que tenía que atenerme más a los hechos, pero metiéndome dentro, por consiguiente, completando. Sé que en todas las historias que he dado aparece mi visión, por lo tanto no es nada más que una visión del personaje. Pero yo pongo el brazo en el fuego a que esa faceta existía, lo que pasa es que posiblemente existían muchas otras que compensaban a esa que presento, pero lo he hecho con la honestidad y con el rigor de creer que esa faceta que yo estoy sacando existía de verdad. Me he metido apasionadamente en esa faceta y la he vivido hasta el final. Hay una construcción narrativa, pero lo narrativo es una manera de buscar la verdad, es una manera de entender el mundo. Es un libro que une quince biografías. Esos libros gigantescos de biografías son casi como una reducción al absurdo porque intentan poner casi todo, cosa que es imposible. Terminan traicionando fundamentalmente al personaje. (ÁLAMAN, 1998, p.149)¹⁹

A estratégia narrativa escolhida pela autora não se caracteriza nem pelo descritivo nem pelo cronológico, como poderia se esperar se este fosse um livro tradicional de biografia, pois a autora decide focalizar na vida das biografadas elementos que ajudem o leitor a compreendê-las em seu contexto. Esse cuidado em traduzir vidas únicas em paradigmas de uma coletividade, dentro de um contexto

¹⁸ A todas as coisas que não contei sobre estas mulheres é preciso juntar as muitas outras coisas que ignoro sobre elas. Porque é impossível entender e abarcar por completo uma vida: toda biografia não é mais que uma versão da realidade, e, em meu caso, além disso, foi uma versão apaixonada. (tradução minha)

¹⁹ Siempre soube que debía me ater mais aos fatos, porém colocando-me por dentro, por conseguinte, completando. Sei que em todas as histórias que conto aparece minha visão, portanto não é nada mais que uma visão do personagem. Mas eu ponho a mão no fogo de que essa faceta existia, o que acontece é que, possivelmente, existiam muitas outras que compensavam essa que eu apresento, porém eu fiz com a honestidade e o rigor de acreditar que essa faceta que eu estou escolhendo existia de verdade. Mergulhei apaixonadamente nessa faceta e a vivi até o final. Há uma construção narrativa, mas o narrativo é uma maneira de buscar a verdade, é uma maneira de entender o mundo. É um livro que une quinze biografias. Estes livros gigantescos de biografias são quase como uma redução ao absurdo porque tentam por quase tudo, coisa que é impossível. Terminam traíndo fundamentalmente ao personagem. (tradução minha)

sociocultural que a justifica, revela que a preocupação da autora ao escrever as biografias seria muito menos de expor aspectos da vida das biografadas do que demonstrar como um indivíduo reage e se posiciona naquele contexto. Como bem observa Rueda-Acedo (2012, p. 85) “De este modo, Montero no solo presenta una Historia de mujeres, sino la historia de las mujeres, una historia cultural y feminista.”

Como já foi dito, é comum nas narrativas híbridas e inclassificáveis de Rosa Montero a discussão da relação entre história, memória e literatura e como estas convivem harmoniosamente no seu processo narrativo, no entanto mesmo nos livros classificados enquanto romances, esta relação que envolve ficção e realidade, resgate histórico de um personagem e construção narrativa do mesmo aparecem de forma bastante explícita, como acontece em *La hija del caníbal*, no qual a história de uma coletividade é explorada a partir da memória de um indivíduo.

2.1 MEMÓRIAS DO ANARQUISMO E DA GUERRA CIVIL EM *LA HIJA DEL CANÍBAL*

Me interesa que esto quede bien claro, porque la realidad es una materia vidriosa que a menudo se empeña en imitar a la ficción; de modo que a lo peor luego aparece por ahí algún Germinal (nombre libertario por excelencia) y sus descendientes se sienten impelidos a defender la buena fama del abuelo. La vida, como diría Adrián, uno de los personajes de este libro, está llena de extrañas coincidencias.

Rosa Montero

É comum hoje, entre os críticos de literatura espanhola, a afirmação de que, em meados da década de noventa, o romance espanhol foi renovado pela confluência de diversas correntes e tendências, entre elas uma marcada pelo aparecimento de um número considerável de escritores pertencentes à geração dos *nietos de la Guerra civil* (MACCIUCI, 2010, p. 28). Esta geração caracteriza-se pelo interesse na memória da Guerra Civil e na ditadura franquista. Este interesse peculiar e inédito pode ter sido despertado, segundo Macciuci (2010), pela chegada ao governo, em 1996, do partido popular e pelo próprio clima político que invade a

Espanha neste período repleto de debates políticos e de inquietações acerca das questões democráticas

O romance *La hija del caníbal* se apresenta como uma espécie de organizador e guardião da memória na medida em que permite transformar o conceito abstrato das recordações em algo material, uma trama dialógica na qual se cruzam as vozes de diferentes gerações que sofrem, de maneiras distintas, os efeitos da Guerra Civil espanhola

No início do romance, Lucía afirma reconhecer que não amava o marido, havia pensado várias vezes em separação, mas permanecia casada por diversos motivos que nada tinham a ver com este sentimento romântico que deveria manter os casais unidos, o que justificaria se ela, em lugar de procurar o marido desaparecido no banheiro do aeroporto e promover uma extensa investigação para encontrá-lo, tivesse sentido um certo alívio, ainda mais quando descobre que Ramón mantinha alguns segredos que a fazia sentir como se houvesse sido casada com um estranho. No entanto a personagem deixa claro que não se pode seguir em frente, em nenhum aspecto da vida, sem antes saber o que realmente aconteceu, ou seja, compreender o passado e as circunstâncias que a levaram até aquele momento, é condição inalienável para a construção do futuro.

Esta é uma das mensagens subjacentes em *La hija del caníbal*, a necessidade de se saber quem é e de compreender a história como um todo, inclusive em seus aspectos que são mantidos em segundo plano pela história oficial, evidenciando, nas falas da personagem principal, a fragilidade da memória e as consequências do esquecimento, proposital ou não, de determinados pontos de vista e acontecimentos, para a construção do processo narrativo e a constituição da identidade, não só a individual, mas a de um povo.

O conceito de mentira também ocupa um espaço significativo nesta narrativa. Lúcia começa a contar sobre o desaparecimento de Ramón mentindo sobre a data do sequestro que ocorreu, segundo ela, no dia vinte e oito de dezembro, mas que ela havia decidido narrar como se houvesse ocorrido no dia trinta e, mais tarde, explica que esta decisão se dá pelo fato de acreditar que, sendo uma história absurda, a verdade na data, uma vez que vinte e oito de dezembro é o Dia dos

Inocentes na Espanha,²⁰ seria prejudicial à credibilidade do seu relato, ou seja, a mentira não é um ato de má-fé, mas uma estratégia narrativa que me parece estar sendo defendida por Rosa Montero como um artifício legítimo, e usual, tanto na produção de textos ficcionais quanto na produção dos chamados textos históricos ou memorialísticos, independente do seu compromisso com a verdade. Por mais paradoxal que possa parecer, a mentira, nesse caso, seria uma maneira de proteger o que a narradora vê como verdade.

Deste modo, Rosa Montero demonstra que autora e personagem são conscientes do poder que detêm narradores e narrativas no processo de construir e recriar um passado a partir de pontos de vistas e fragmentos da memórias que não podem ser pensados como algo acumulativo e totalitário, mas como algo em permanente construção. A respeito dos princípios presentes em toda narrativa que constrói seus discursos com base na memória, Joan Ramón Resina (2000) afirma,

First, a simple chronicle of events [...] would be incomprehensible and incoherent; second, that all memory is interpretation from the point of view of the individual or the community narrating it; third, that memory is constructed in dialectical terms, invoking or even creating a conflict without which there would be no history, and finally, that memory is an open narrative that incorporates personal and external recollection, but also includes fiction, things forgotten and errors that are necessary in order to make memory coherent and significant.²¹
(RESINA, 2000, p.14)

Desta forma, percebo que o texto narrativo de ficção parece ter uma vantagem sobre os textos que não se pretendem ficcionais, uma vez que, na narrativa de ficção, os aspectos citados por Ramón Resina, que devem ser levados em consideração ao se ler ou produzir narrativas de caráter memorialístico, são

²⁰ O *Día de los Inocentes*, ou dos Santos Inocentes, que se comemora na Espanha no dia vinte e oito de dezembro, corresponde a, no Brasil, o dia da mentira (primeiro de abril) quando as pessoas fazem diversas brincadeiras e conta mentiras uma para as outras para depois revelar a verdade. Tem relação com a história bíblica da matança dos inocentes quando Herodes manda matar todas as crianças menores de dois anos á fim de assassinar o Messias.

²¹ Em primeiro lugar, uma simples crônica dos acontecimentos [...] seria incompreensível e incoerente; segundo, que toda a memória é a interpretação do ponto de vista do indivíduo ou da comunidade que a está narrando; terceiro, que a memória é construída em termos dialéticos, invocando ou mesmo criando um conflito sem o qual não haveria história, e, finalmente, que a memória é uma narrativa aberta, que incorpora o recolhimento pessoal e externo, mas também inclui ficção, coisas esquecidas e erros que são necessários para tornar a memória coerente e significativa. (tradução minha)

analisados de forma menos problemática. O que quero dizer com isso remete um pouco à questão dos pactos entre leitor e texto, leitor e autor, ou seja, como nos colocamos frente às narrativas que não se pretendem ficção e como, diante destas, a probabilidade de recaímos no constante movimento de comparar e hierarquizar pontos de vista, além de caçar erros e lapsos dos autores, é maior. Ao passo que, diante de textos ficcionais, o leitor parece aceitar mais que haja uma permissão para que aquele relato inclua fatos da memória individual não documentados, e que o discurso possa ser forjado no sentido de buscar mais coerência, sem que isso seja visto como uma tentativa de ludibriar quem está lendo.

Como já foi dito, tanto Lucía quanto Rosa Montero, cada uma criando suas próprias narrativas, sabem dessa postura do leitor, mas me parece que não acreditam que haja uma diferença, pelo menos no ponto de vista de quem produz, entre narrativas da memória ficcionais ou não e, neste aspecto, concordam com Ramón Resina, no que diz respeito à necessidade de adequação do discurso, pois, mesmos as narrativas históricas, independente da postura do leitor em relação a elas, não se eximem de ser só um ponto de vista. Ainda que reivindicuem o caráter totalitário, os espaços vazios são facilmente detectáveis, o que fragiliza o discurso histórico.

Sendo assim, a literatura, assume a tarefa de preencher estes vazios, abrindo espaços para vozes inaudíveis no discurso oficial. *La hija del caníbal* é um exemplo de uma literatura que se constrói no sentido de possibilitar que o romance histórico seja um lugar da memória, assumindo o papel de dar visibilidade à luta anarquista liderada por Buenaventura Durruti y Francisco Ascaso antes e durante a Guerra Civil, pois historiadores e críticos reconhecem a pouca menção, neste processo de retomada histórica, a esta importante faceta dos movimentos sociais na Espanha do século XX como afirma Georg Wink (2009, p.910),

A ignorância dessa faceta da Guerra Civil tende a se fortalecer na atualidade. No pós-1989, proclamada a morte geral de projetos sociais alternativos e até o final da história, o Anarquismo, já marginalizado, tem se revelado definitivamente um assunto de recalque cuidadoso; quando mencionado, na maioria dos casos, apenas provoca hilaridade, um pouco histórica. Na jovem democracia espanhola, na qual se tentam criar precursores com metas “democráticas”, há pouco espaço para a memória dos movimentos

anárquicos. O debate pós-transição é dominado por uma busca de explicações, objetivas e bem ponderadas, que façam justiça às vítimas da Guerra, mas que, de preferência, não tirem os cadáveres do porão (ou da vala 911 comum). Ao mesmo tempo, evoca-se cada vez mais a memória de uma “catástrofe coletiva” supra-humanizada e extracontextualizada.

Wink complementa observando que, nos textos históricos oficiais contemporâneos, quando os anarquistas não são citados em associação a ideias de negatividade e desconstrução, sequer são mencionados, cabendo ao discurso artístico/literário cumprir a função do contradiscurso, buscando complementar, reabilitar personagens e fatos e desconstruir o discurso oficial.

Em *La hija del caníbal* a história do anarquismo que subverte e ultrapassa a história oficial se faz presente através do relato oral da personagem Félix Roble, antigo toreiro e anarquista que fez parte do grupo de Durruti, e que elege Lucía como depositária de suas memórias, o que é apontado como um caráter de originalidade deste romance pela crítica Adriana Bonatto (2010, p.4),

La originalidad del libro reside en dos aspectos: la elección, por un lado, del anarquismo como tema literario y, por el otro, de un depositario o interlocutor de la memoria comunicativa en la figura de un personaje femenino que escapa de diversos modos a las pautas de representatividad necesarias para un sujeto de este tipo, encargado simbólico de la tarea de memoria en la España contemporánea.²²

Lucía, transformada em guardiã simbólica da memória espanhola contemporânea, não coincidentemente, é uma mulher escritora de ficção, que poderá fazer uso deste material para construir um discurso que foge das amarras do convencional. Parece-me que, com esta escolha, o que Rosa Montero quer demonstrar é a necessidade de um deslocamento do lugar de fala para que relatos do contradiscurso possam vir à tona, pois estes relatos não encontraram, e nem encontram ainda hoje, espaço dentro do discurso oficial, e os atores sociais

²² A originalidade do livro reside em dois aspectos: a escolha, em primeiro lugar, do anarquismo como um tema literário e, por outro, de um depositário ou interlocutor da memória comunicativa na figura de uma personagem feminina que escapa de várias maneiras dos padrões de representação necessários para um sujeito deste tipo, responsável simbólico pela tarefa de guardar a memória na Espanha contemporânea. (tradução minha)

negligenciados na história não estariam representados de forma legítima senão por seus pares. É como se Félix, Lucía e Adrian, cada uma a sua maneira e com seus obstáculos a seres transpostos, se reconhecessem enquanto personagens de uma história ainda não contada.

A recuperação da história oral, comum nos romances históricos mais recentes que tratam de revoluções populares de uma forma geral, se realiza no romance de Rosa Montero em um processo narrativo que parte da escuta de um testemunho e passa pela reelaboração escrita realizada pela interlocutora. Nos dois extremos, testemunha e interlocutor, duas personagens marginais aos quais se junta Adrián, um jovem músico, pobre e desempregado que manterá um relacionamento sexo-afetivo com a protagonista. Os companheiros de Lucía nessa aventura policial e no propósito de construir uma história alternativa que lhes permitam identificar-se são, assim como ela, excluídos dos padrões sociais que definem quem tem direito ao reconhecimento público.

Estes personagens não representam apenas a si mesmo como indivíduos, mas estão presentes no romance como paradigmas de grupos cuja marginalidade assenta-se em diversos aspectos. No caso de Lucía, essa marginalidade vai além da sua condição de mulher, mas passa por fatos que estão ligados, de certo modo, com esta primeira condição. Lucía não pode ter filhos, fato pelo qual se sente cobrada e vigiada, acaba de completar quarenta anos o que representa para ela o início do declínio físico e é escritora de livros infantis sem muito sucesso.

Félix e Lucía são vizinhos que, como costuma acontecer nas grandes cidades, não havia trocado nenhuma palavra além de cumprimentos casuais antes do sequestro de Ramón. A relação inicia quando o ancião ouve a notícia e resolve tocar a campainha da vizinha e oferecer ajuda. A partir deste momento, a forma como se desenvolve o enredo, com os dois, mais tarde com a ajuda do jovem Adrian, tentando encontrar pistas e elucidar o caso do desaparecimento do marido de Lucía aponta para a intenção da autora em criar uma estrutura que remete a um gênero conhecido na Espanha como *Novelas policiacas* ou *Novelas negras* que esteve em evidência durante os anos setenta e retorna de forma paródica nos fins dos anos noventa. Esta retomada dos relatos policiais ou de investigação, um gênero criticado por sua suposta falta de qualidade literária, na Espanha pós-

franquista, é explicada por Vasquez Colmeiro (1994) que elenca dois motivos principais para esse ressurgimento. O primeiro seria o fato de que as necessidades expressivas da época se adequam perfeitamente ao gênero. A novela negra espanhola resurge em um período de conflito, um período de transição política que, na Espanha, se traduziu em uma instabilidade social e no aparecimento de novos problemas próprios de uma sociedade que precisa adaptar-se a um mundo pós-industrial no qual situações de corrupção policial e administrativa, insegurança, surgimento de grupos mafiosos, entre outras coisas fazem parte do cotidiano. Os personagens de *La hija del caníbal* enfretam estas situações enquanto tentam solucionar o crime do início da trama.

O segundo motivo elencado por Colmeiro acredito ser o que melhor traduz o romance de Rosa Montero porque se baseia na postura pós-moderna de desafiar as formas tradicionais parodiando-as. Segundo o crítico Colmeiro (1994, p.27), “como resultado de este reexamen del género, del arte popular y arte culto, la parodia se convierte en un elemento imprescindible para reescribir el pasado con el objeto de abrir nuevas perspectivas narrativas”.

O tratamento através da paródia se evidencia na forma como a autora ironiza personagens e estruturas comuns ao tradicional gênero policial, apesar de seguir algumas das estratégias do gênero, inclusive no enredo que se desenvolve em torno de um suposto crime que aparece em forma de enigma a ser desvendado pelos protagonistas. A figura do Inspetor de polícia é um exemplo de personagem típica de romance policiais que é tratada de forma caricatural na narrativa em questão. Ao descrever o Inspetor, a narradora faz observações notadamente irônicas como dizer que o nome José García era um nome que chamava a atenção pela originalidade e que sua expressão parecia sempre entediadíssima mesmo diante de situações de maior tensão. García que, ao final do romance, descobriremos ser parte da polícia corrupta e estar envolvido diretamente com o sequestro de Ramón, tem sua personalidade, aspecto e linguagem transformados de maneira radical quando o leitor intera-se do seu caráter de antagonista, como se estes traços que traduzem a sua identidade devesse adequar-se à sua nova função dentro do relato.

A narradora também se utiliza dos recursos do gênero policial como telefonemas suspeitos, trocas de malas com dinheiro, perseguições, estrangeiros

misteriosos sem, no entanto, deixar de apontar o fato de todas essas características serem espécies de clichês que se repetem neste tipo de enredo, como no trecho em que Lucía vai ao banco para abrir um cofre misterioso, cujas chaves lhe foram enviada supostamente por Ramón, ou alguma organização ligada ao seu sequestro:

Entraron en la cámara acorazada, una habitación de regulares dimensiones forrada en todas sus paredes con casilleros metálicos. El número 67 era uno de los grandes; el hombre insertó las dos llaves, abrió la portezuela y sacó con evidente esfuerzo una caja de considerables dimensiones, que depositó en la repisa del centro de la sala.

—Avíseme cuando termine —**dijo, antes de retirarse, como quien recita una apolillada frase de película.**

Toda la operación tenía algo de escatológico, algo de necesidad íntima inconfesable: la cripta era como un urinario subterráneo y el hombre como un ayudante de hospital acostumbrado a bregar con inmundicias. Lucía aguantó la respiración y abrió la tapa. Ahí estaban las vísceras, azuladas, impresionantes. Era enorme. Era mucho. Era una cantidad espectacular. Todo en billetes de diez mil, fajos y fajos, un mareo de papeles bien cinchados.²³ (MONTERO, 1998, p. 21. grifo meu)

Além da situação expressa na citação acima, existem várias outras passagens na qual a narradora faz menção à estrutura cinematográfica ou literária com a qual se desenvolvem os acontecimentos narrados, isso porque a paródia do romance policial em *La hija del caníbal* acontece também através de um processo de metaficção. A narradora deixa claro, desde o princípio, que está escrevendo um livro porque está convencida de que precisamos previamente nos contar já que, para ela, a identidade nada mais é que um relato que fazemos de nós mesmos. Durante todo o texto, Lucía dá ao leitor indícios de que a narrativa que estamos lendo é o seu primeiro livro para adultos, resultado da necessidade de relatar as suas aventuras ao passo em que vai construindo uma imagem própria através da visão que tem de si mesma em um momento atípico da vida, mas também através do reflexo de sua

²³ Entraram no cofre, uma sala de dimensões regulares com todas as paredes revestidas com armários de metal. O número 67 era um dos grandes; o homem inseriu as duas chaves, abriu a portinhola e tirou, com um esforço evidente, uma caixa de tamanho considerável que depositou na mesa do centro da sala.

-Aviseme quando terminar - disse, antes de retirar-se - como se recitando uma frase batida de filme. Toda a operação tinha algo de escatológico, algo de uma necessidade íntima inconfessável: a cripta era como um banheiro subterráneo e o homem como um assistente de hospital acostumado a lidar com a sujeira. Lucía prendeu a respiração e abriu a tampa. Ali estavam as vísceras, azuladas, impressionantes. Era enorme. Era muito. Era uma quantidade espetacular. Todo em notas de dez mil, maços e maços. Uma vertigem de papéis bem amarrados. (tradução minha)

imagem no “outro”, na ausência de Ramón, no pai canibal, em Adrian, e em específico, no velho anarquista Félix Roble.

Félix era um senhor octogenário que acreditava ser o seu nome uma ironia uma vez que havia nascido em mil novecentos e quatorze, ano em que eclodiu a Primeira Guerra Mundial, assim como o do seu irmão mais velho Víctor, que sempre havia fracassado em tudo. Ele acredita que os nomes atuam sobre os indivíduos como um imperativo do qual não se pode escapar e os pais deveriam estar atentos no momento da escolha. Assim como os nomes próprios, as palavras de uma forma geral possuem a força da criação e, para Félix, a oportunidade de narrar suas memórias que, fariam parte do relato escrito de Lucía, era importante na medida em que as palavras davam vida a um passado que, se não nomeado, não transformado em palavras, é como se não houvesse ocorrido.

Rosa Montero corrobora com esta ideia da personagem quando, no prólogo do romance, expondo sobre a escolha entre ocultar ou alterar alguns nomes do ambiente anarquista e da tauromaquia ou manter seus nomes reais, escreve “si doy aqui los nombres verdaderos de Crespito, de Teófilo Hidalgo y de Primitivo Ruiz es precisamente para rescatarlos del olvido negro de la muerte.”(MONTERO, 1998, p. 8)

Enquanto acompanha Lucía em suas negociações com o "Orgullo Obrero", uma organização mafiosa que mantinha ligações com a parte corrupta do governo e que assumiu ter sequestrado Ramón, Félix inicia o resgate desses nomes e dessa passagem importante para a política espanhola através da narrativa de suas memórias e se apresenta como filho de um dos primeiros anarquistas de Barcelona. Sua vinculação com o anarquismo começa quando, aos onze anos, é levado por seu irmão mais velho em uma viagem do lendário grupo “los Solidarios” com Durruti y Ascaso como líderes. Esta viagem tinha como objetivo a realização de assaltos a fim de conseguir fundos para a causa.

Durante o relato, Félix confessa que sua relação com o anarquismo sempre foi mais sentimental que ideológica e isto fica claro pela forma como seu discurso é marcado pela defesa da pureza moral do ideário anarquista e, ainda que a história de Durruti e das contribuições do anarquismo para a histórica política do país

estejam presentes, são os momentos mais subjetivos e pessoais que representam os pontos de maior tensão no relato em primeira pessoa que ocupa cinco capítulos do romance.

No entanto, embora pautadas nos momentos subjetivos do velho anarquista, as memórias narradas recriam e reorganizam a história política e social da Espanha, começando nos anos da Segunda República até a década de sessenta, quando o anarquismo tradicional entrou em declínio. Apesar da distância no tempo, as aventuras contadas por Félix mantêm uma ligação com a história atual de Lucía, nos anos noventa. Este elo se estabelece através do nome da suposta organização responsável pelo sequestro do seu marido. A alusão ao ideário operário anarquista não é lisonjeira uma vez que a “Orgullo Obrero” nada mais é que uma organização terrorista que simula sequestro e que se dedica a roubar dinheiro do estado através de conexões com altos cargos da administração pública e com a qual Ramón está envolvido.

Deste modo, a autora demonstra a necessidade de resgatar determinadas memórias de acontecimentos e instituições históricas importantes para o país que, em apenas trinta anos, sofrem não só com o esquecimento, mas com o risco de serem representadas de forma equivocada, a partir de um olhar parcial. O relato de Félix tem a função de reorganizar a história do anarquismo espanhol e, com base nas suas vivências pessoais, resgatar as qualidades ideológicas e morais do ideário operário anarquista. Deste modo, encontramos diversos trechos nos quais a personagem tenta reverter a imagem do movimento quase sempre representado na história oficial de forma negativa, enfatizando os delitos e a violência das ações. Para isso, Félix ressalta o caráter austero do grupo de anarquista com o qual conviveu na adolescência, ora demonstrando a fidelidade que mantinham às suas esposas apesar de serem, em geral, tipos atraentes, seja pela forma com que se vestiam ou pelo caráter aventureiro de suas ocupações:

Eso fue lo primero que me gustó de los *Solidarios*: que las mujeres se volvieran locas por Gregorio. Ahora bien, él no les hacía ningún caso; los anarquistas auténticos eran unos tipos austeros, puritanos,

casi calvinistas. Estaban en contra del alcohol y eran fieles a sus compañeras hasta la muerte.²⁴ (MONTERO, 1997, p.54)

Ora enfatizando o fato de que o dinheiro arrecadado durante os assaltos era utilizado sempre com o objetivo de contribuir coletivamente para a construção do mundo que idealizavam, sendo que viviam de forma modesta dentro do limite dos seus salários.

¿Tú sabes lo que habían hecho los *Solidarios* con el dinero que robaron en el banco de Gijón? Eso fue en 1923, antes de Veracruz. Pues verás, se fueron exiliados a París y abrieron la Librería Internacional, en el número 14 de la calle Petit. Y empezaron a editar la *Enciclopedia Anarquista*. Porque estaban creando un mundo nuevo y necesitaban nuevas palabras para nombrarlo.

Nunca se quedaron con una sola peseta de los atracos. Para vivir, para comer, para pagar el alquiler de sus ruines casas y las medicinas de los niños, todos ellos dependían de sus empleos. En París, por ejemplo, Durruti trabajó de mecánico en la Renault. Buenaventura siempre fue más pobre que una hormiga.²⁵ (MONTERO, 1997, p. 83)

No seu relato, o ancião sempre evidencia valores como honestidade, conhecimento e fé em uma transformação social que, nas suas palavras, justificariam as ações implementadas ainda que a violência alardeada não fosse de todo um mito.

Los Solidarios habían llevado a cabo acciones espectaculares. Mataron al arzobispo de Zaragoza, por ejemplo; y atracaron el Banco de España en Gijón, con el fin de sacar fondos para la CNT. Eran tipos violentos, desde luego. Pero ya te digo que también los tiempos eran violentos. Tiempos desesperados, increíblemente injustos, en los que la gente moría de hambre y de miseria. Tiempos de oligarcas y de víctimas. Fíjate si serían pobres los afiliados a la CNT que, a

²⁴ Essa foi a primeira coisa que eu gostei no *Los Solidários*: que as mulheres eram loucas por Gregório. No entanto, ele não fazia nenhum caso delas; Os autênticos anarquistas eram tipos austeros, puritanos, a maioria, calvinistas. Eles eram contra o álcool e eram fiéis às suas parceiras até a morte. (tradução minha)

²⁵ Você sabe o que *Los Solidários* fizeram com o dinheiro roubado do banco de Gijón? Isso foi em 1923, antes de Veracruz. Pois verá, eles foram exilados para Paris e abriram a Livraria Internacional, no número 14, da rua Petit. E começaram a editar a *Enciclopédia Anarquista*. Porque eles estavam criando um novo mundo e precisavam de novas palavras para nomeá-lo.

Eles nunca ficaram com uma só peseta dos assaltos. Para viver, para comer, para pagar o aluguel de suas casas em ruínas e os medicamentos para as crianças, todos eles dependiam de seus empregos. Em Paris, por exemplo, Durruti trabalhou como mecânico na Renault. Buenaventura sempre foi mais pobre que uma formiga. (tradução minha)

pesar de que llegaron a ser un millón, el sindicato siempre estaba en quiebra, hasta el punto de que en 1936 sólo disponían de un empleado a sueldo. Ser un sindicalista libertario era entonces muy duro: les estaban ilegalizando y metiendo en prisión continuamente.²⁶ (MONTERO, 1997, p. 97)

Félix não nega que os anarquistas do grupo “Los Solidários” eram violentos, no entanto esta violência se justificaria por um contexto histórico que exigia determinadas ações e por estas, na verdade, representarem muito mais reações, tanto ao modo de vida oprimido que levavam aqueles defendidos e protegidos por eles, quanto à violência que sofriam, os anarquistas e todos contrários ao regime, com as perseguições policiais. A morte, com um tiro pelas costas, do pai de Félix é uma prova da maneira desleal e desequilibrada com que o governo enfrentava seus opositores.

Mi padre murió en 1921, cuando la huelga de La Canadiense y las revueltas de Barcelona. El general Martínez Anido y el jefe de policía Arlegui organizaron una represión tan brutal que incluso pareció excesiva en aquella época. Utilizaban pistoleros y aplicaban la *ley de fugas*. Así, por la espalda, asesinaron a muchos. Mi padre cayó junto al líder cenetista, el *Noi del Sucre*.²⁷ (MONTERO, 1997, p 52)

Quando Rosa Montero publica *La hija del caníbal*, o reconhecimento oficial da luta antifranquista ainda não havia acontecido, uma vez que, só em 2002, muito recentemente, o parlamento espanhol condenou a ditadura do general Franco. Deste modo, dentro deste contexto social e político, o romance assume a tarefa de redimir esse passado e promover o reconhecimento histórico dos opositores da ditadura. Félix, apesar de ter uma ligação com o grupo, mais pelo espírito aventureiro do que por acreditar em seus ideais políticos, cumpre bem a função de

²⁶ *Los Solidários* haviam realizado ações espetaculares. Mataram o arcebispo de Zaragoza, por exemplo, e roubaram o Banco de Espanha, em Gijón, a fim de arrecadar fundos para a CNT. Eram tipos violentos, é claro. Mas eu lhe digo que também os tempos eram violentos. Tempos desesperados, incrivelmente injustos, onde as pessoas morriam de fome e miséria. Tempos de oligarcas e vítimas. Lembra que eram pobres os afiliados ao CNT que, apesar de chegarem a ser um milhão, o sindicato estava sempre quebrado tanto assim que, em 1936, só tinha um trabalhador assalariado. Ser um sindicalista libertário era então muito difícil: estavam sempre na ilegalidade ou presos continuamente. (tradução minha)

²⁷ Meu pai morreu em 1921, durante a greve da *La canadense* e os motins em Barcelona. General Martinez Anido e o chefe de polícia Arlegui organizaram uma repressão tão brutal que, mesmo naquela época, pareceu excessiva. Utilizaram pistoleiros e aplicaram a lei de fuga. Assim, pelas costas, eles mataram muitos. Meu pai caiu junto ao líder do CNT, o *Noi del Sucre*. (tradução minha)

livrar os anarquistas de uma derrota ainda maior do que a que sofreram, a derrota de serem esquecidos inclusive pela história clandestina.

Rosa Montero reafirma em uma entrevista realizada por Carlos Güemes (1998), a ideia de estar, com esse romance e na voz de Félix Roble, realizando uma espécie de justiça histórica, que só poderia ser feita através de uma personagem que narra sua vida aos oitenta anos, período em que, segundo ela, tudo que se tem é o passado. No entanto ela alerta que não é uma questão de nostalgia porque este romance, ainda que parte de seu enredo esteja pautado nas memórias, não se instala no passado, mas nas dificuldades que se enfrentam durante o amadurecimento e a vida de Félix é um exemplo dos obstáculos enfrentados para crescer a partir das perdas. A história dos anarquistas atrela-se à de Félix e de Lucía enquanto história de perdedores.

Y también lo que pasa es que él ha sido históricamente un perdedor y en ese sentido te doy la razón: el anarquismo ha sido radicalmente perdedor hasta el derrumbe del muro de Berlín. Y es algo muy curioso, porque la historia del anarquismo nunca se ha contado, por así decirlo. Fueron doblemente perdedores. En España ha habido una doble historia: la oficial, que es la del franquismo, y luego la clandestina, que es la de los comunistas, quienes tengan una gran influencia social y que dieron la lucha clandestina antifranquista de las últimas décadas. Los anarquistas no, porque ya los habían matado a todos. Pues en ninguna de las dos historias, con las que yo he crecido, ni en la oficial ni en la clandestina, aparece la versión de los anarquistas. Estos fueron tratados siempre como los tontos. Y de repente ahora empieza a emerger la historia contada por ellos. Así que el personaje es un doble perdedor y narra su historia para que el anarquismo tenga su propia voz. Al hacerlo se opone a las otras dos.²⁸ (GÜEMES, 1998, p. 12)

Ao focar a história de perdedores, Rosa Montero mostra que está em consonância com a ideia relativamente nova de abordagem histórica que promove o

²⁸ E o que acontece é que ele tem sido historicamente um perdedor e, nesse sentido, eu lhe dou razão: o anarquismo tem sido radicalmente perdedor até a queda do Muro de Berlim. É muito engraçado, porque a história do anarquismo nunca foi contada, por assim dizer. Foram duplamente perdedores. Na Espanha, houve uma dupla história: a oficial, que é a do franquismo, e depois a clandestina, que é a dos comunistas, que tinham uma grande influência social e que aparece na luta clandestina contra Franco nas últimas décadas. Os anarquistas não o fazem, porque haviam matado todos eles. Pois, em nenhuma das duas histórias, com as quais eu cresci, nem na oficial nem na clandestina, a versão dos anarquistas aparece. Estes foram sempre tratados como tolos. E, de repente, começa agora a surgir a história contada por eles. Então o personagem é um duplo perdedor e conta a sua história para que o anarquismo tenha a sua própria voz. A fazer isto, se opõe aos outros duas. (tradução minha)

reaparecimento de vozes silenciadas, optando pelo tratamento micro-histórico do passado. Este tratamento possibilita um olhar mais aprofundado de personagens e acontecimentos que podem ser reavaliados a partir de um lugar diferente. Cito como exemplo o relato de Félix sobre a bomba que ele fez explodir no banheiro de um departamento de polícia. A história oficial de atentados como este faz uma avaliação superficial, onde agressores e vítimas transformam-se em números e estatística, o macro, a grande história da explosão é a única a ser valorizada, é simplesmente mais um ato terrorista. No romance a ênfase se dá no conflito interno do jovem Félix ao perceber as consequências do seu ato impulsivo que o transformou em assassino, no seu remorso pela vida do homem descrito como camponês e humilde que morre no lugar do policial que deveria ser atingido e pelas pessoas que tiveram suas vidas modificadas a partir dessa morte.

O episódio da bomba é um momento que marca Félix não só no seu corpo físico, ele perde parte da mão ao tentar salvar o camponês, mas marca de forma profunda a sua forma de ver o mundo e o seu posicionamento diante das lutas sociais. Este episódio também põe fim às aventuras com o bando anarquista. Esta é a importância da ênfase nos microrrelatos e do tratamento do fato histórico e memorialístico na literatura, poder trazer para a discussão os pensamentos e sentimentos do homem comum inserido em um contexto cultural e em um sistema de narrativas que apaga as individualidades.

Após deixar os Solidários, Félix retorna à Espanha e torna-se um famoso toureiro. No momento em que acontece a Guerra Civil, Félix confessa que, apesar de não estar envolvido de forma completa com os preparativos, luta imbuído de todos os ideais que adquirira no seu breve tempo com o bando de Durruti. Sentimentos como solidariedade e esperança histórica iriam fazer parte de sua vida para sempre e seu compromisso político estaria ligado mais a aspectos psicológicos, como a superação das perdas e dos erros, do que a uma necessidade concreta.

Rosa Montero cita, no prólogo do romance, as diversas fontes bibliográficas que utilizou para construir as lembranças de Félix. No entanto, é importante lembrar que o registro historiográfico escrito foi reelaborado e enriquecido mediante a ficção literária e, também, com um olhar atento à memória cultural das narrativas orais que

sobrevivem na lembrança de pessoas que viveram o período e cujas memórias competem com o discurso já fixado e transmitido por estas fontes historiográficas.

Contrastando discurso oficial e memória individual o que Rosa Montero tenta fazer no romance é recuperar, como já foi dito, a figura do político não pragmático e ético em forma de reivindicação da memória da Guerra Civil. Através da voz de Félix, a autora posiciona-se sobre a manipulação das narrativas que existem acerca dos acontecimentos desastrosos da guerra, ressaltando a diferença entre os excessos que ocorreram no lado republicano desorganizado e a disciplina do lado nacional, para, por exemplo, reivindicar a memória dos Maquis²⁹ na figura de Francisco Sabaté, que no romance transforma-se em José Sabater, líder cenecista morto, junto com seis de seus companheiros, em uma emboscada policial, resultado da traição que o narrador atribui ao personagem Germinal, citado por Rosa Montero no prólogo como uma personagem completamente ficcional.

É interessante observar como episódios importantes para a história política e que fazem parte da memória coletiva espanhola, como esta ação policial ocorrida em 1960 e que resultou na morte de Quico Sabaté, são retomados no romance de uma maneira interligada com a memória individual e afetiva do narrador. Félix não está narrando a história da emboscada, mas a sua micro-história dentro dela. O leitor acessa ao fato histórico a partir do ponto de vista de uma personagem cujo irmão, Victor, foi um dos seis mortos naquele dia e, que, além da perda irreparável do irmão e de outros companheiros, carrega o peso de acreditar ter sido considerado o delator que informou à polícia sobre o local da reunião. Félix acredita que o irmão morreu pensando nele como o traidor. São os dramas existenciais da personagem que estão em evidência, mas que funcionam como holofotes para iluminar os capítulos obscuros da história da retomada democrática de um país.

É importante observar também a seriedade e o respeito empregados na representação dos Maquis espanhóis e do movimento anarquista em contraponto à paródia e à ironia utilizada nos relatos que envolvem as instituições públicas e, em específico, as organizações policiais com as quais Lucía precisa interagir na

²⁹ Os Maquis espanhóis eram guerrilheiros exilados na França depois da Guerra Civil espanhola que continuaram a lutar contra o regime de Franco até o início da década de 1960, bem como contribuíram para a luta contra a Alemanha nazista e o regime de Vichy na França durante a Segunda Guerra Mundial. (<http://finslab.com/enciclopedia/letra-e/espanhol-maquis.php>)

resolução do sequestro de Ramón. Na representação dos grupos revolucionários, a narrativa é isenta de comentários irônicos, e demonstra uma necessidade de ressaltar o aspecto ético e utópico, enquanto que na representação das instituições oficiais a narradora sempre deixa transparecer um ar grotesco e impaciente, como, por exemplo, quando se mostra impressionada com o uso do verbo “dramatizar” por um dos agentes da polícia judicial que a visita: “Qué buen vocabulario, pensé de modo intempestivo; qué uso tan adecuado del verbo «dramatizar». Cómo había mejorado últimamente la cultura general de los matones.” (MONTERO, 1997 p. 175) ou quando narra a sua conversa e a impressão que tem da juíza Martina,

La juez estaba acariciando un gato salido súbitamente de quién sabe dónde. Pero no, no era un macho, sino una hembra: era una gataza atigrada y con un barrigón bamboleante de avanzada preñez.

—Veamos. Esto de los «doscientos» de la segunda carta, ¿le suena de algo? —dijo la magistrada en tono frío—. ¿Cree usted que se refiere quizá a doscientos quesos manchegos, o a doscientos tornillos, o a doscientos pares de patucos para bebés?

Vaya por Dios, la juez cultivaba el género sarcástico. Hemorroides. Tenía que usar ese horrible cojín porque sufría de hemorroides como casi todas las embarazadas, pensé con oscura satisfacción (¿o lo de las hemorroides era en las parturientas?)³⁰. (MONTERO, 1997, p. 71)

Rosa Montero utiliza a paródia com uma função crítica e subversiva no que diz respeito aos personagens exaltados no discurso oficial. Em *La hija del caníbal*, estes personagens contribuem tanto para a exposição de temas que se mostram importantes para a construção da identidade da protagonista, como, por exemplo a desmistificação dos pais e a relação com a maternidade, quanto para a reconstituição do passado histórico do país, como é o caso do jogo de aparências comum nas relações sociais.

A proposta que percebo no romance é que a reconstituição deste passado histórico se faça pela interação dos personagens que representam a memória da

³⁰A juíza estava acariciando um gato surgido de repente, do nada. Mas não, não era um macho, mas uma fêmea: uma tigresa com uma barrigona bamboleante de avançada gravidez.

Vamos ver. Isto de "duzentos" da segunda carta, te lembra algo? A juíza disse friamente. Você acha que, talvez, refere-se a duzentos queijos bries, ou duzentos parafusos, ou duzentos pares de sapatinhos para bebês?

Por Deus, a juíza cultivava o gênero sarcástico. Hemorroidas. Tinha que usar essa terrível almofada porque sofria de hemorroidas, como quase todas as grávidas, pensei com sombria satisfação (ou isso de hemorroidas era em parturientes?) (tradução minha)

história não oficial e aqueles que estão inseridos no sistema atual como os vencedores, no caso Lucía, Félix, o inspetor Garcia e a juíza Martina. Em um movimento de lembrar e de esquecer, Félix reformula o passado para contá-lo, enquanto se depara, na resolução do sequestro, com o formato atual das instituições contra as quais se rebelava na sua juventude junto aos anarquistas. Deste modo, torna visível a maneira como aquelas instituições foram consolidadas e fortalecidas, e como uma parte da memória coletiva, com seu potencial comunicativo, foi esquecida na tentativa de apaziguar uma sociedade ainda dividida.

Seis décadas depois da guerra e vinte anos depois da morte do ditador Franco, chega ao fim a época do silêncio e do esquecimento em favor da transição democrática, deste modo começa a despertar o interesse pelas memórias da geração de Félix. Esta geração, há muito tempo silenciada, encontra agora o espaço para, finalmente expor a sua versão dos fatos,

Te voy a decir algo que te va a sorprender: esta es la primera vez que le he contado a alguien toda mi vida. [...] Estábamos en pleno franquismo y las dictaduras son así: llenan la vida de secretos. Mi caso no era el único; millares de familias borraron tan diligentemente su pasado que, a la llegada de democracia, hubo muchos hijos adultos que descubrieron, estupefactos, que su padre había pasado cuatro años en la cárcel tras la guerra, por ejemplo, o que el abuelo había muerto fusilado y no en la cama. Con la democracia, sin embargo yo seguí callando. Porque quería olvidar.³¹ (MONTERO, 1997, p 78)

Félix assegura que, apesar da democracia, o esquecimento de passagens da sua vida foi quase um imperativo, como se o período em que o silêncio era obrigatório houvesse naturalizado a manutenção dos segredos em nome de uma paz fictícia e só agora ele havia percebido que, como faz questão de lembrar, não é o único e a sua memória daqueles fatos não são exclusivamente suas, apesar de refletir sua trajetória individual, estas memórias são instrumentos para a reconstrução da identidade de toda uma nação.

³¹ Vou te dizer uma coisa que te vai surpreender: esta é a primeira vez que conto a alguém toda a minha vida. [...] Estávamos em pleno franquismo e as ditaduras são assim: Enchem a vida de segredos. Meu caso não era o único; milhares de famílias apagaram tão firmemente seu passado que, com a chegada da democracia, houve tantos filhos adultos que descobriram, estupefatos, que seus pais passaram quatro anos na prisão depois da guerra, por exemplo, ou que o avo morreu fuzilado e não na cama. Com a democracia, sem dúvida, eu segui calando. Porque queria esquecer. (tradução minha)

3. CONTAR A SI MESMA - ROSA MONTERO E A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA

De manera que nos inventamos nuestros recuerdos, que es igual que decir que nos inventamos a nosotros mismos, porque nuestra identidad reside em la memoria, en el relato de nuestra biografía.

Rosa Montero

A escrita, para Rosa Montero, é a atividade que permite costurar a vida e estruturar-se a partir da interlocução com o leitor, para não enlouquecer. Ela acredita que muitos escritores afastaram-se dos seus leitores e enlouqueceram. Sabemos disso através das histórias que ela conta sobre a vida de outros escritores, histórias que me parecem ser uma forma de buscar o caminho para descobrir a sua própria maneira de fazer literatura como uma estratégia de sobrevivência. Ela mesma admite que pensava escrever sobre perdedores até descobrir, em uma viagem de apresentação de um dos seus livros em Lisboa, através da pergunta de um leitor, que escreve sobre sobreviventes, tanto quando está escrevendo biografias de personagens conhecidos, quanto quando cria seus próprios personagens em exercício de ficção.

O que fica claro, inclusive nas escolhas das personagens a serem biografados e nos processos de construção de suas personagens fictícias, é que as escolhas discursivas de Montero, ao escrever sobre o outro, proporcionam um desvendamento dela própria e abre caminho para percebermos o quanto é comum encontrarmos em seus livros, ao lado da biografia de outros escritores e considerações sobre o ato de escrever, diversos momentos que são, ou nos parecem, relatos autobiográficos. Em *La loca de la casa*, escolhido como o livro do ano em 2003 pelos leitores espanhóis, a autora une crítica literária, ficção e biografia de escritores reconhecidos, além de autobiografia, para compor um livro sobre a literatura e a imaginação (que é a própria louca da casa), duas palavras indissociáveis na concepção de escrita da autora. Toda essa mistura de

características de gêneros diversos torna *La loca de la casa* um livro de gênero indefinível, como bem observou Vargas Llosa em comentário elogioso publicado na contracapa. É ensaio e ficção, biografia e autobiografia, é memória e metaficção, contemporâneo ao extremo neste modo de não se enquadrar especificamente em nenhuma estante. É uma narrativa sobre narrativas e sobre a relação da autora com a leitura delas.

Uma das ideias que se pode depreender do livro é a de que narrar é uma forma de inventarmos a nós mesmos, de criamos o nosso ser à medida que lembramos, pois “a nossa identidade reside na memória” (MONTERO, 2004, p.12). Ao narrarmos, qualquer que seja o assunto, estamos nos contando, como uma forma de catarse. Sendo assim, no livro em questão, Montero aproxima o discurso histórico ou memorialístico que se pretende real, tanto no sentido biográfico (sobre outros escritores) quanto autobiográfico e o discurso literário assumidamente ficcional e para promover tal aproximação, usa fatos históricos ou que se caracterizam como memória coletiva ou individual como parte da matéria prima para a sua construção.

Por consiguiente, podríamos deducir que los humanos somos, por encima de todo, novelistas, autores de una única novela cuya escritura nos lleva toda la existencia y en la que nos reservamos el papel protagonista. Es una escritura, eso sí, sin texto físico, pero cualquier narrador profesional sabe que se escribe, sobre todo, dentro de la cabeza.³² (MONTERO, 2003, p.11)

Com base na observação da própria autora de que o ato de narrar é uma forma de se reinventar, e de conduzir a vida de uma maneira geral, constato que, para Rosa Montero, toda narrativa possui algo de autobiográfico, na medida em que expõe posicionamentos individuais sobre o assunto narrado, assim como se constrói a identidade através das recordações de experiências vividas direta ou indiretamente. Esta perspectiva traz à tona conceitos e dilemas que ganham força no âmbito literário nos últimos anos, como é o caso do conceito de autoficção, que problematiza a relação entre o fictício e a inspiração autobiográfica que, apesar de

³² Portanto, poderíamos deduzir que os seres humanos são, acima de tudo, romancistas, autores de um romance único, cuja escrita dura toda uma existência e na qual nos reservamos o papel de protagonistas. É uma escrita, naturalmente, sem texto físico, mas qualquer narrador profissional sabe que se escreve, sobretudo, dentro da cabeça. (tradução minha)

ser um problema antigo, ganha, na contemporaneidade, uma nova perspectiva de abordagem que precisa ser esclarecida.

Sendo assim, as relações entre autobiografia e autoficção, bem como a importância destes conceitos para se entender e analisar a narrativa de escritora Rosa Montero, serão discutidas nas próximas seções deste capítulo.

4.1 AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

É notável o crescimento da atividade crítica em torno de textos com características de memórias, diários e relatos, cujos escritos ganharam maior atenção após a publicação de *Le pacte autobiographique* (LEJEUNE, 1975), que, trazendo à tona os dilemas que envolvem textos considerados não ficcionais e a literatura de ficção, criou oportunidades para que se possa repensar as discussões teóricas sobre o tema, uma vez que a escritura autobiográfica proliferou numa multiplicidade de formas que não se adequam tão facilmente aos padrões de gênero que a tradição estabeleceu a partir dos textos clássicos e, inclusive, muitas dessas formas visam a subvertê-los. Devido a isso, e a fatores específicos da reflexão teórica atual acerca da literatura, do sujeito e da representação, o debate sobre as formas da escritura autobiográfica ganhou uma significativa relevância em diversos campos disciplinares.

Lejeune (2008, p.14) define autobiografia como “Um relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua individualidade.” Esta definição, embora apoiada em critérios observáveis no texto a partir da posição de leitor que o teórico reivindica, como: forma de linguagem, assunto tratado, situação do autor e posição do narrador, apresenta um entrave justamente nas duas últimas condições listadas como referenciais para definir um texto autobiográfico, justamente as consideradas por Lejeune como aquelas que não permitem graus e que envolvem especificamente a noção de identidade e as relações entre autor, narrador e

personagem principal. Problemas que ele tenta resolver recorrendo aos critérios da pessoa gramatical utilizada no discurso e da assinatura, ou uso do nome próprio.

Estes são critérios que podem facilitar a definição de autobiografia se pensarmos em textos clássicos deste formato, escritos em primeira pessoa e assinados com o nome “de pia” do autor. No entanto, Leujene reconhece que, justamente por existirem outros modelos possíveis de autobiografia, diferentes e complexos, é necessário, por vezes, dissociar a noção de identidade da noção de pessoa e acredito que este cuidado deve ser observado ao analisarmos textos da literatura produzida mais recentemente, como é o caso desta minha pesquisa, quando os meios de comunicação, protagonizado pela internet, insere a todos na cultura do espetáculo, onde a vida privada do escritor, ou do artista de uma forma geral, transforma-se em mais uma narrativa facilmente disponível, que oferece ao leitor muito mais parâmetros para interagir com o texto que se pretende, ou se nega, autobiográfico, levando o autor a representar-se em diversas instâncias, além do texto propriamente dito.

Ao falar sobre representar-se, não posso deixar de aludir aos fenômenos recentes mais ligados aos espaços da cibercultura, da *web*, onde criar e compartilhar versões de si mesmo ganha forças nos últimos anos, seja através de pequenos relatos de acontecimentos onde autor/narrador e personagem principal compartilham a mesma identidade, ou dos famosos autorretratos digitais, as *selfies*, que seria uma maneira de expor seu universo simbólico, de convidar o outro a vê-lo da forma que ele mesmo se vê ou deseja ser visto. Uma ficcionalização do “eu” através da imagem. É claro que se autorretratar não é uma prática surgida na contemporaneidade, no entanto os objetivos costumavam ser desde a eternização da fisionomia do artista, passando por estudos anatômicos, até a necessidade de guardar momentos da vida, como uma espécie de autobiografia imagética, como apontam estudiosos dos autorretratos de Frida Khalo, por exemplo. Existe, acima da necessidade de descobrir-se, a necessidade de afastar-se daquilo que somos e apresentar ao outro aquilo que queremos e podemos ser. Esta tendência a autorreferenciação no sentido de construir identidade, ou identidades, a ser reconhecida e acolhida pelo interlocutor, que atualmente impregna o ciberespaço, há muito está presente nas produções artísticas literárias. O estado em que se encontra

a cultura ocidental proporcionou uma espécie de revitalização do discurso autobiográfico, consequência do retorno da subjetividade no âmbito das criações literárias. Leonor Arfuch (2010), a partir de textos-chave para o debate modernidade/pós-modernidade nas últimas décadas do século XX, resume o caminho deste retorno do sujeito tanto no âmbito artístico quanto no das Ciências Sociais que, por sua vez, recorre cada vez mais a trajetórias individuais, buscando entender o coletivo.

Em meados do ano 1980, no âmbito promissor da abertura democrática, começaram a aflorar em nosso cenário cultural os debates em torno do 'fim' da modernidade, que agitavam a reflexão em contextos europeus e norte americanos. Apresentavam-se ali as (mais tarde) célebres argumentações sobre o fracasso (total ou parcial) dos ideais da ilustração, das utopias do universalismo, da razão, do saber e da igualdade, dessa espiral ininterrupta e ascendente do progresso humano. Uma nova inscrição discursiva e aparentemente superadora, a pós-modernidade, vinha sintetizar o estado das coisas: a crise dos grandes relatos legitimadores, a perda das certezas e fundamentos (da ciência, da filosofia, da arte, da política), o decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos 'microrrelatos', o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos. (ARFUCH, 2010, p.17)

Esta mudança de paradigma relatada por Arfuch, a partir de textos clássicos sobre o tema, promove a reavaliação de conceitos que, por muito tempo, estiveram severamente diferenciados e com fronteiras bem definidas, como é o caso de concepções de "público" e "privado" que sofreram um deslocamento, principalmente no âmbito das produções artísticas e literárias onde cresce o interesse pela exposição da vida privada e dos relatos individuais da intimidade, principalmente se estes relatos venham atestados pela figura do "eu", ou seja, a história "real", contada pelo seu protagonista.

A questão da autobiografia e a sua definição enquanto relato da vida de um "eu" parecem apontar para a aparente certeza de que um texto escrito pela própria pessoa que vivenciou a experiência deva garantir autenticidade e verdade. Digo "aparente", considerando que esta é uma acepção bastante questionável, tendo em vista conceitos como ponto de vista, referencial, memória individual e coletiva e no quanto de fragilidade já foi percebida e analisada no próprio conceito de "real".

Sobre este aspecto da autenticidade e verdade de um texto autobiográfico que, a princípio estaria ancorada no pacto relatado por Leujene entre o autor e o leitor, sendo que o nome próprio funcionaria como um certificado de garantia, Leonor Arfuch (2010, p. 53) traz alguns questionamentos:

Tornado, assim, o leitor depositário da responsabilidade da crença, atestada a pouco confiável inscrição do 'eu' por esse 'nome próprio', podemos nos fazer ainda outras perguntas: quão "real" será a pessoa do autobiógrafo em seu texto? Até que ponto se pode falar em 'identidade' entre autor, narrador e personagem? Qual a 'referencialidade' compartilhada tanto pela autobiografia como pela biografia? Para Leujene essa última não se trataria mais de identidade, mas de semelhança. Mas falar de identidade e semelhança apresenta, por sua vez, para além de sua conotação filosófica, outro deslocamento, o da temporalidade: como delimitar um relato retrospectivo, centrado na própria história, essa disjunção constitutiva que a vida supõe? Qual seria o momento da captura da identidade? (ARFUCH, 2010, p. 53)

Pesquisadores que teorizam acerca da escrita de si, como Paul de Man (1979), admitem que a autobiografia parece manter com a referencialidade uma relação menos ambivalente que a ficção, pois, apesar de desconfiarmos que alguém que escreve sobre si mesmo nunca conseguiria apenas registrar suas vivências no papel sem sucumbir à tentação de influenciar o leitor a entendê-lo e visualizá-lo através das imagens de si sugeridas, "estes desvios da realidade permanecem encravados em um sujeito cuja identidade é definida pela incontestável legibilidade de seu nome próprio" (DE MAN, 1979, p. 69). Por esta razão, ou seja, por esta ancoragem que um texto autobiográfico tem na assinatura que explicita um testemunho, uma autobiografia seria a oportunidade mais clara e contundente que o autor teria para vivenciar o fato da forma como a sua mente o produz e, mais importante, de recriar o seu eu, ou a forma como se insere socialmente, na medida em que o constrói enquanto personagem de uma obra que, apesar de caracterizar-se como uma forma específica de comunicação com regras e exigências próprias do seu gênero discursivo, inscreve-se no âmbito das tramas bem intrincadas do texto considerado literário, com todas as implicações que esta classificação possa carregar, incluindo aqui, a relação entre ficção presente no texto literário e a chamada realidade documental verificável, bem como a postura do leitor diante de

um texto que exige um "pacto" específico, diferente daquele que é estabelecido com as narrativas assumidamente ficcionais.

A possibilidade de definir autobiografia, e diferenciá-la dos romances, não deixa de ser um entrave para os teóricos que desejam estudar e classificar as "narrativas do eu". Philippe Lejeune, entendeu que, para conceber a sua definição, seria necessário analisar os textos a partir do lugar de "leitor contemporâneo que tenta achar uma ordem em uma massa de textos publicados, cujo tema comum é contar a vida de alguém" (LEJEUNE, 2008, p.13) e, ainda, delimitar esta definição dentro de um tempo (período que abrange dois séculos, a partir de 1770) e um espaço (a Europa). Foi necessário, também, dissociar a pessoa gramatical das questões de identidade e perceber a importância dos elementos extratextuais, como a superposição de nomes entre autor e narrador/personagem.

É, portanto, em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*, única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, desta forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade de todo texto escrito. (LEJEUNE, 2008, p. 23)

O mais importante, no entanto, na teoria de Lejeune, é como o leitor se relaciona com esta *pessoa real*, que é, ao mesmo tempo, produtora de um discurso. É a partir dessa relação que se estabelece como um contrato implícito, que o teórico percebe os critérios que definiriam todos os gêneros de literatura que incluem os relatos íntimos. O contrato firmado entre autor e leitor do texto, denominado por Lejeune de *pacto*, define a postura que o leitor terá diante da narrativa, o que é muito importante, dada a impossibilidade de classificar as narrativas com base apenas no texto propriamente dito, uma vez que estratégias que buscam a verossimilhança sempre fizeram parte das narrativas, sejam elas construídas enquanto romance ou autobiografia.

Lejeune define "pacto autobiográfico" como a promessa de dizer a verdade sobre si mesmo, e explica que isso se opõe ao pacto ficcional. Segundo o

pesquisador, o autor da autobiografia promete contar a verdade sobre si mesmo e como ele próprio se vê, sua verdade. Isso resulta no leitor comportamentos específicos, isto é, o colocaria mais interessado no como alguém diz sua existência, do que no texto propriamente dito. Ao estabelecer o pacto, o leitor se comportará de maneira a querer saber se a pessoa está dizendo a verdade ou não e a investigar a forma como este autor pensa em si mesmo, entre outros questionamentos. O leitor irá, inclusive, comparar a vida contada à sua própria vida. Por outro lado, o pacto ficcional, para Lejeune, deixa-os, leitor e autor, muito mais livres. Por estarem "desconectados" do compromisso com a realidade, não faz sentido perguntar se é verdade ou não. A atenção do leitor está agora centrada não no autor e na sua vida, mas sobre o texto e história, o que pode favorecer a liberdade da imaginação.

Por estabelecer uma dicotomia, que faz com que a relação autor/leitor tenha que obrigatoriamente instaurar-se com base em um dos dois "pactos" observados por Lejeune, esta noção, de certa forma, encobre o caráter ambíguo que acompanha a autobiografia romanceada que, por ser um texto memorialístico, tende a situar-se entre a história e a ficção de modo que absorve características de ambas e provoca no leitor um deslocamento diante da controversa noção de "real" que este texto possa sugerir. Isso se compreendemos memória enquanto a reconstrução de um passado sob um determinado olhar, o que não exclui a existência de outros lugares de enunciação do mesmo suposto real.

A ambiguidade provocada por gêneros narrativos como a autobiografia e seu mais recente desdobramento, a autoficção, é analisada em *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), de Manuel Alberca, estudioso de literatura espanhola e, mais detalhadamente, da autoficção na literatura hispânica. Alberca, a partir da análise de romances autobiográficos, fornece uma classificação que pode esclarecer algumas tendências da narrativa contemporânea na Espanha, e particularmente da narrativa de memória, uma vez que faz uma releitura da noção de "pacto" de Lejeune, propondo um terceiro pacto de natureza ambígua no qual convivem a possibilidade da tripla identidade (autor - narrador - personagem) e outra de que o autor seja diferente de uma das outras duas instâncias. Neste terceiro pacto, ou pacto intermediário, ficção e factualidade convivem e a identidade entre

autor, narrador e personagem pode ser parcial, muitas vezes resumindo a uma coincidência onomástica.

Falando a partir do lugar de leitor, que reivindica em sua análise do mesmo modo que Leujene, Alberca explica que o conceito de pacto ambíguo trata-se de uma tentativa de compreender qual a proposta que o autor faz ao leitor no momento em que escolhe uma forma narrativa mista ou indefinida, onde aparecem de forma intrincada o real e o fictício, assim como de distinguir as diversas formas de narrativas do “eu”, com base nas aproximações e distanciamentos entre vida e literatura. Para esta distinção, Alberca (2007,p.92) propõe um quadro formado a partir de dois critérios: o da identidade nominal e da proposta de leitura, ou seja, de como se misturam os pactos autobiográfico e ficcional, em graus e proporção que se percebe de aproximação com um destes pactos, sendo a autoficção a modalidade que mantém uma equidistância entre os dois e, portanto, uma maior representatividade da ambiguidade, embora seja, também, aquela em que a identificação entre autor, narrador e personagem se afirme, ainda que pela coincidência de nomes.

A superposição dos nomes próprios da tripla identidade, para Alberca, tanto pode acarretar em um efeito tranquilizador, por parecer contribuir para uma delimitação mais certa de quem narra a história, quanto pode tornar mais complexa a credibilidade, abrindo espaço para interpretações incomensuráveis. Segundo o autor, o nome próprio seria a única forma de dissolver a "fantasmagoria" do "eu" enquanto conector discursivo sem significado próprio, afastando-o da exclusividade de um significado gramatical abstrato, garantindo uma referência um pouco mais precisa, e, por isso mesmo, permitindo que se estabeleça entre escritor e leitor, desarmado da necessidade de questionar, uma relação de cumplicidade e confiança.

A ambiguidade analisada por Manuel Alberca (2007) demonstra a interferência entre o autobiográfico e ficcional, comum em toda a história da literatura, mas que se intensifica nas últimas décadas, observável na própria construção formal do texto literário. O pesquisador propõe, então, que os textos que carregam esta ambiguidade, definidos como autoficção, sejam caracterizados como uma forma de discurso que conta histórias autênticas, embora, talvez, não verdadeiras, isto é, uma ficção baseada em uma história real, em que o autor não

hesita em envolver seu nome para propor um pacto de leitura que imita o pacto autobiográfico, ao mesmo tempo em que o subverte.

A ocorrência significativa deste tipo de texto suscita duas análises prementes: primeiro, o conflito genérico que se criou com a ficcionalização da narrativa autobiográfica, e, segundo, o alcance que teve a inserção da história pessoal em trabalhos publicados como narrativa de ficção. A pesquisadora espanhola Alicia Molero de La Igésias (2000) discute a dificuldade de posicionamento diante de um texto que funde características de gêneros narrativos, até então, diferentes, e que nos impele a pensar sobre a relação entre o histórico e o imaginado dentro de um romance autobiográfico:

Al abordar el problema del género surge inmediatamente un dilema respecto a la génesis de lo que llamamos autoficción: ¿su creador parte de un proyecto de novela, cuyo contenido autobiográfico responde a esa dimensión subjetiva del arte a la que también se acoge la ficción de nuestro tiempo, o, por el contrario, se trata del único modo que ve posible el autobiógrafo de hoy para llevar a cabo el propio autodiscurso? Puesto que las barreras de los géneros se amplían o se reducen dependiendo de los criterios que apliquemos a su definición, y teniendo en cuenta que éstos pueden renovarse y contaminarse formal y temáticamente, la vigencia de la autobiografía en nuestros días va a depender de que admitamos la evolución y actualización de su discursividad o, por el contrario, restrinjamos el género al modelo moderno. Quien defienda un concepto de autobiografía exclusivamente circunscrito al canon del XIX no considerará que lo sea el que se construye según el sistema de rupturas acordes con las necesidades representativas del sujeto en la postmodernidad. Desde este último punto de vista se viene hablado del fin de la autobiografía, como también se habló del de la novela, cuando ésta cambió la narración de hechos por la de palabras; aunque lo cierto es que después de su renovación, a principios de siglo, ésta ha seguido adelante como género vivo pese a estar tan alejada ya de la fórmula clásica. (IGLÉSIAS, 2000 p. 537)³³

³³ Ao abordar o problema de gênero surge imediatamente um dilema sobre a gênese do que chamamos de autoficção: seu criador parte de um projeto de romance, cujo teor autobiográfico responde a essa dimensão subjetiva da arte, na qual também se encontra a ficção do nosso tempo, ou, pelo contrário, é a única maneira possível para que o escritor contemporâneo realize o seu autodiscurso? Posto que as barreiras de gênero se ampliam ou reduzem de acordo com os critérios que apliquemos à sua definição, e considerando que os gêneros podem ser atualizados e contaminados formal e tematicamente, a vigência da autobiografia, hoje, depende de que admitamos o desenvolvimento e a atualização de seu discurso ou, ao contrário, restrinjamos o gênero ao modelo moderno. Quem defende um conceito de autobiografia exclusivamente confinada ao cânone do século XIX, não considera que o mesmo se construa segundo um sistema de rupturas de acordo às necessidades do sujeito na pós-modernidade. Deste último ponto de vista muito tem se falado sobre o fim da autobiografia, como também se falou do romance, quando este mudou da narrativa de fatos

É possível, então, inferir que a dificuldade da análise pode estar na não aceitação do fato de que, na atualidade, há inúmeras formas de realização do autobiográfico, que se operam mediante as necessidades atuais do sujeito e da sociedade contemporânea, sendo a autoficção mais uma dessas realizações da narrativa autobiográfica que, por uma natural evolução do gênero, acaba por fazer uso de certos recursos próprios do romance.

Deste modo, a inserção de histórias pessoais em textos de ficção vem intensificar a problemática das relações entre real (referencial) e ficcional. O exercício de autoficcionalização através da criação de personagens que vivenciam, no texto, estas histórias pessoais mascara a revelação da intimidade, promovendo um certo distanciamento para falar de si ao mesmo tempo em que fala do outro (a personagem) através de um narrador em 1ª pessoa. Este processo de autoficcionalização insere-se em um momento em que se percebe o deslocamento do lugar natural da privacidade para a esfera pública, fazendo com que as escritas de si sofram sólidas transformações sobre a sua função e formatação que lhes confere abertura para a heterogeneidade e hibridez, fazendo com que gêneros discursivos diversos, mas que compartilham o entrelaçamento entre referencial e ficcional, convivam em um mesmo espaço: o espaço biográfico.

O termo “espaço biográfico” é utilizado por Leonor Arfuch (2002) para demonstrar como se articulam os gêneros discursivos contemporâneos que incluem os relatos de experiências pessoais e a exposição pública da intimidade. O espaço biográfico seria um lugar de confluência e interatividade de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa pautados no biográfico-vivencial, cuja relevância atinge, inclusive, os discursos acadêmicos, e as narrativas ficcionais nas quais o narrador em 1ª pessoa está em alta.

Arfuch levanta inúmeros motivos pelos quais houve um crescente e renovado interesse do público leitor por narrativas inseridas neste espaço, assim como houve também o crescimento na necessidade do escritor de publicar textos de cunho autobiográfico. Estes motivos vão desde a busca por novas estratégias de mercado,

para a de palavras, mas a verdade é que, após a sua renovação no início do século, o romance continuou como um gênero vivo, apesar de tão distante de sua fórmula clássica.(tradução minha)

curiosidade, *voyeurismo*, até a necessidade de "passar a limpo" a sua história de vida. Mas o que parece contribuir de forma mais incisiva para a proliferação das narrativas vivenciais na contemporaneidade seria a necessidade de questionar as grandes narrativas, a descrença que se estabeleceu diante dos projetos coletivos e da visão totalizante da história. O individual ganhou força, na medida em que os microrrelatos foram sendo valorizados. E, principalmente em países que, em meados do século XX, passaram por experiências de ditadura e períodos de repressão à expressão individual e à cultura, como é o caso do Brasil e da Espanha, as narrativas com matizes biográficas, autobiográficas e autoficcionais respondem à necessidade de deslocamento do ponto de vista e do reconhecimento do lugar de fala que marca os discursos, buscando a pluralidade de vozes que incluiriam os relatos até então deixados à margem da construção da memória coletiva.

3.2 AS ESCRITA DO "EU" NA ESPANHA CONTEMPORÂNEA

Na Espanha, a necessidade de reivindicar a razão individual sobre a social, e a pressão que exercem as ideias sobre a impossível relação de identidade entre o sujeito e sua representação escrita que estimula o escritor autobiográfico a buscar algo no seu autodiscurso que o desconecte do paradigma moderno, coincide com as transformações sociopolíticas e as consequências estéticas que surgiram com a superação do experimentalismo que se havia imposto nos anos 60, como reação à ditadura do compromisso social.

Escritores e estudiosos da literatura espanhola, como o já citado Manuel Alberca (2007) e Julián Rodríguez, autor do romance que explora o caráter autobiográfico e autoficcional, *Unas vacaciones baratas en la miseria de los demás* (2008), concordam em não haver na Espanha, durante muito tempo, uma tradição e uma valorização justa dos gêneros biográficos e acreditam que isto vem mudando a partir das últimas décadas do século XX, ainda que traços do passado possam persistir devido ao pudor em falar publicamente da vida privada, resquícios tanto de uma histórica educação católica que carrega consigo os rastros da Inquisição

Católica, quando contar a vida poderia ser sinônimo de expor-se ao perigo, quanto das restrições no âmbito da liberdade de expressão sofridas durante os anos de ditadura.

Com base nas ideias de Foucault, veiculadas no texto *Escritas de Si* (1992) pode-se afirmar que escritas autobiográficas, além de configurar-se em exercício de construção de identidade e avaliação pessoal, é uma forma de colocar o escritor diante do outro, de revelá-lo, sendo assim, era de se esperar que textos com características autobiográficas, como diários, anotações, correspondências, entre outros, fossem utilizados pela Igreja, assim como a confissão, como ferramentas para a manutenção de uma espécie de mecanismo de poder importante para domesticar os corpos, orientar e punir. Por meio da confissão oral, ou em textos que se caracterizam como "escritas de si", o discurso sobre o sexo e sobre os desejos carnis, ou outras ações condenadas pela Igreja, era vigiado e passível de punição. O confidente/escritor passava a policiar a língua, a mente e o próprio corpo visto que essas práticas eram negadas e conduziam os indivíduos ao inferno. Foucault, ao referir-se às correspondências, uma das formas da "escrita de si" a que se dedica, afirma que:

Escrever é, pois, 'mostrar-se', dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. [...] A carta que, na sua qualidade de exercício, labora no sentido da subjectivação do discurso verdadeiro, da sua assimilação e da sua elaboração como 'bem próprio', constitui também e ao mesmo tempo uma objectivação da alma. Assinale-se que Séneca, ao dar início a uma carta onde se propõe expor a Lucílio a sua vida diária, relembra a máxima moral segundo a qual 'devemos pautar a nossa vida como se toda a gente a olhasse' [...](FOUCAULT, 1992, p. 136)

Expor-se através de uma escrita autobiográfica, então, seria possibilitar aos regimes ditatoriais, que utilizam a coerção como elemento de manutenção do poder, os mecanismos necessários para o controle e a punição.

A literatura espanhola produzida nos anos que correspondem à Guerra Civil (1936-1939) e ao período franquista de pós-guerra (1939-1975) foi marcada pelo

medo e censura. Durante a guerra, a expressão literária, panfletária e militante, revelava o compromisso dos escritores em posicionar-se politicamente, exaltando ou rejeitando a guerra ou, ainda, tentando explicá-la. Durante a ditadura do general Francisco Franco, o processo de recuperação cultural proposto através de medidas como isolar culturalmente o país, a fim de se evitar toda e qualquer influência considerada perigosa para o regime, e reprimir e censurar artistas, causou às artes espanholas um prejuízo incalculável.

Com a morte de Franco e o fim da ditadura, a confluência entre fatores sociais e literários ocasiona, a partir de 1975, uma proliferação no mercado editorial de obras biográficas e autobiográficas. O período de transição do regime ditatorial ao democrático (1975 a 1990) provocou grandes transformações que ultrapassaram o âmbito econômico e político e, naturalmente, interferiram de forma decisiva nas regras que condicionam a criação artística, principalmente no que diz respeito à expressão do imaginário no discurso narrativo. Era de se esperar que com a maior liberdade para o debate de ideias, e para a expressão individual destas, surgisse a necessidade de reconstruir a personalidade literária em crise através da valorização dos microrrelatos de onde emerge a figura do escritor e seu processo de autoconhecimento.

No entanto, de acordo com a estética dominante na época, o autor autobiográfico também irá buscar fórmulas para romper com a linearidade narrativa. Segundo Alícia Molero de Iglésias (2010), diversos escritores espanhóis contemporâneos começam a construir seus textos autobiográficos com base nos recursos presentes no romance contemporâneo. Assim, a literatura espanhola vive, no final do século passado e início desse, um *boom* de gêneros biográficos, autobiográficos ou romances que incluam ocorrência ou experiências íntimas do autor. Torna-se comum entre escritores espanhóis contemporâneos um tipo de narrativa em que o autor dá o seu nome a um duplo de caráter ficcional. Assim, parece que o autor está oferecendo uma narrativa autobiográfica, mas, ao mesmo tempo, adverte-nos para que não levemos a sério confissões porque o seu livro é mais do que um romance ou um relato de experiências:

A esta usurpación de recursos por parte de la narración autobiográfica responderá el creador de ficciones, atraído a su vez por los efectos referenciales que provoca la incorporación del material autobiográfico a su novela. Es así como en el elástico ámbito de la autonovelación, en el que históricamente se han aventurado con particulares modos autores como Hita, Torres Villarroel o Unamuno, nuestra literatura va a encontrar un amplio espacio para la creatividad en este último cuarto de siglo, con escritores como Gonzalo Torrente Ballester, Jorge Semprún, Carmen Martín Gaité, Carlos Barral, Francisco Umbral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín, Antonio Muñoz Molina o Javier Marías.³⁴ (IGLESIAS, 2003, p. 549)

Apesar do crescente número de narrativas biográficas e autobiográficas na Espanha contemporânea, a situação anteriormente citada de pouca valorização destes textos causou em alguns escritores a impressão de que os espanhóis nutriam certa aversão por narrativas que pudessem ser classificadas como uma "escrita do eu", e fez com que muitos deles negassem o rótulo de autobiográfico, ou mesmo autoficcional e garantissem que a sua obra é puramente ficcional. Como exemplo da tentativa de um escritor espanhol em evitar que sua obra seja recebida como autobiográfica, podemos citar Elvira Lindo que, em entrevista à seção de cultura do site espanhol *ABC.es*, na ocasião de divulgação do seu romance *Lo que me queda por vivir* (2010), ao ser questionada acerca das inúmeras coincidências entre a narradora personagem da trama e a própria autora que poderiam apontar para a criação de um romance autobiográfico, afirmou que colocar o seu romance nesta categoria estaria afetando o seu valor literário:

Claro que mis recuerdos tienen mucho peso, retrato un Madrid que yo conocí y viví muy activamente, conozco el paisaje y el momento a la perfección, pero esto no significa que sea una novela autobiográfica. Pensar eso le quita valor a mi trabajo. Juro que si hubiese querido escribir unas memorias, lo hubiese hecho. Pero esta novela tiene una estructura y un tiempo literarios, una selección, un

³⁴ A esta usurpação de recursos por parte das ficções autobiográficas, responderá o criador de ficções, atraído, por sua vez, pelos efeitos referenciais que provocam a incorporação de material autobiográfico em seu romance. Assim, no campo elástico da autoficção, que historicamente se aventuraram, de formas particulares, autores como Hita Torres Villarroel ou Unamuno, nossa literatura irá encontrar um amplo espaço para a criatividade no último quarto de século, com escritores como Gonzalo Torrente Ballester, Jorge Semprún, Carmen Martín Gaité, Carlos Barral, Francisco Umbral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín, Antonio Muñoz Molina ou Javier Marías. (tradução minha)

sentido. Lleva al lector por un camino.³⁵ (LINDO *apud* GARDEU, 2010)

Esta preocupação em afastar a obra da noção de escrita do "eu" pode estar sendo motivada pela comentada pouca atenção despertada pelo gênero na crítica literária da Espanha, ou ainda pelo receio de que contar a própria vida pode ser visto como sintoma de crise criativa e falta de imaginação.

A própria escritora Rosa Montero, objeto principal deste estudo, uma das escritoras contemporâneas espanholas que também incursiona pelos meandros da autobiografia e da autoficção, e da autoficção, explicitamente ao menos nos livros *A louca da casa* e *La ridícula Idea de no volver a verte*, saiu em defesa de Elvira Lindo, no artigo *Cuando la vida hace daño*, publicado no *El País*³⁶, periódico do qual a escritora e jornalista é colunista, reforçando a sua ideia de que categorizar um texto como autobiográfico ou de memórias representaria uma tentativa de rebaixá-lo, acrescentando que há, ainda, um preconceito de gênero por se tratar de uma escritora, visto que, para os críticos, essa aproximação dos fatos narrados com a vida do escritor, sendo ele homem, não representaria nenhum problema.

Además esta novela tiene, en apariencia, mucha relación con lo real, con lo biográfico. Con la vida de la propia Elvira Lindo. [...] Pero no hay que confundir el texto con unas memorias: en realidad es ficción, o eso que ahora los críticos llaman autoficción y que consiste en convertir al autor en un personaje, en una sombra chinesca y mentirosa. En jugar al equívoco con uno mismo, en suma. Es un registro que cultivan muchos escritores, pero es probable que a Lindo le hagan pagar un precio por hacerlo. Quiero decir que, cuando Cercas o Marías, por ejemplo, escriben novelas que aparentemente están muy próximas a sus propias vidas (los dos son grandes frequentadores de esa frontera biográfica), todo el mundo habla de sus textos con pleno respeto literario; pero de Lindo ya están diciendo algunos que *Lo que me queda por vivires* en realidad un

³⁵É claro que minhas memórias têm muito de peso, retrato uma Madrid que eu conheci e vivi muito ativamente, conheço perfeitamente a paisagem e o momento, mas isso não quer dizer que é um romance autobiográfico. Pensar isso prejudica o meu trabalho. Jure que, se eu quisesse escrever um livro de memórias, eu teria feito. Mas este romance tem uma estrutura e um tempo muito literário, uma seleção, um sentido. Leva o leitor por um caminho.

³⁶A resenha foi publicada no *El País* em outubro de 2010. (http://elpais.com/diario/2010/10/30/babelia/1288397558_850215.html) Há, na internet, várias referências a ela em textos de outros autores, inclusive no site oficial de Elvira Lindo, onde se encontra um *link* para acessar o artigo completo *El País* online.

libro de memorias, como si eso rebajara su categoría. Sospecho que es un prejuicio de género: en los novelistas varones, lo personal siempre tiende a ser visto como ficción, pero, en las escritoras, incluso la ficción más evidente tiende a ser tomada como algo personal. Por eso quiero repetir que este libro es una apuesta claramente literaria. Lindo juega con la realidad, y lo hace muy bien.³⁷

Embora enfrentando estes tabus e ainda que alguns escritores neguem o rótulo, outros, como a romancista Carmen Martín Gaité, acreditam que o fato de o gênero autobiográfico aparecer na Espanha contemporânea com tamanha força a ponto de ser considerado, segundo a própria Gaité, uma espécie de "praga" editorial favorece a autoficção como resposta à necessidade de reinventar o modo de narrar suas memórias. Por acreditar no esgotamento do gênero, enquanto preso a uma estrutura bastante fechada que pressupõe uma retomada da vida com ênfase na infância, adolescência, descoberta do amor e do sexo, Gaité decidiu construir o livro *El cuarto de atrás* (1996) de modo a narrar suas recordações em um formato de um romance fantástico. Gaité criou, assim, um romance com traços autoficcionais, considerado pela crítica atual como um texto pioneiro nesta área, na Espanha.

Na linha de Martín Gaité que, além de utilizar a estratégia de narrar de maneira a fundir (ou confundir) autor, narrador e personagem também assume uma posição metaliterária de discutir no texto os caminhos que segue para produzi-lo, muitos escritores espanhóis que publicam a partir das décadas de 60 e 70 sentem o impulso de iluminar a sua trajetória pessoal e seu percurso enquanto escritor. Entre eles, Rosa Montero que publicou seu primeiro romance, *Crónicas del desamor*, em 1979. No seu romance de estreia, já nos seria possível reconhecer traços que justificariam uma análise com base nos elementos da biografia e da autobiografia.

³⁷ Além disso, este romance tem, aparentemente, muita relação com o real, com o biográfico. Com a vida da própria Elvira Lindo. [...] Mas não confunda o texto com um livro de memórias: é, na verdade, ficção, ou o que hoje os críticos chamam autoficção e que consiste em converter o autor em um personagem, em uma sombra chinesca e mentirosa. No jogo ambíguo com você mesmo, em suma. É um registro que cultivam muitos escritores, mas, provavelmente, Lindo pagará um preço por isso. Quero dizer, quando Cercas ou Marias, por exemplo, escrevem romances que são aparentemente muito próximos de suas próprias vidas (ambos são grandes frequentadores desta fronteira biográfica), todo mundo fala de seu textos com pleno respeito literário; mas sobre Lindo alguns já estão dizendo que *Lo que me queda por vivires* é realmente um livro de memórias, como se isso rebaixasse sua categoria. Eu suspeito que é um preconceito de gênero: em romancistas homens, o pessoal sempre tende a ser visto como ficção, mas nas escritoras, mesmo a ficção mais óbvia tende a ser tomada como algo pessoal. Então, eu quero repetir que este livro é uma aposta claramente literária. Lindo joga com a realidade, e o faz muito bem. (tradução minha)

Ainda que não haja a coincidência onomástica entre a autora e a personagem narradora, aspectos relevantes as aproximam, desde o mais óbvio - Ana é escritora e jornalista, assim como Rosa Montero - até o fato de o romance ter sido criado, como já citado anteriormente, a partir de um contrato pelo qual ela deveria escrever um volume de entrevistas com mulheres, no qual seriam discutidas questões relevantes para a causa feminista. Ou seja, *Crónicas del desamor*, a princípio, seria um livro não ficcional de entrevista feministas e converteu-se em um romance sobre a vida das mulheres, nas palavras da própria Rosa Montero que, em prólogo para a edição de comemoração de trinta anos do livro, nega ser este um romance autobiográfico, mas assume a sua estreita ligação com a realidade, como uma espécie de retrato do que viviam (jornalistas, escritoras, mulheres, como ela e como Ana) naqueles "anos ardentes de transição":

Piensa Ana que estaría bien escribir un día algo. Sobre la vida de cada día, claro está. Sobre Juan y ella. Sobre Curro y ella. Sobre la Pulga y Elena. Sobre Ana María, que ha perdido el tren en alguna estación y ahora se consume calladamente en la agonía de saberse vieja e incapaz de. Sobre Julita, muñeca rota tras separarse del marido. Sobre manos babosas, platos para lavar, reducciones de plantilla, orgasmos fingidos, llamadas e teléfono que nunca llegan, paternalismos laborales, diafragmas, caricaturas y ansiedades. Sería el libro de las Anas, de todas y ella misma, tan distinta y tan una.³⁸ (MONTERO, 2007, p. 10)

Através da voz da protagonista, a autora traduz o anseio que domina os escritores, naquele clima peculiar que viviam os espanhóis na década de 70, em fazer com que as narrativas se aproximassem dos fatos cotidianos vividos. Os textos pareciam, de certa forma, impor ao autor discussões e temáticas presentes no dia-a-dia do povo daquele país. A própria Rosa Montero sente e responde a este chamado ao escrever um livro com temática feminista, sobre a qual ela diz não ter sido forçada por ninguém a escrever, mas confessa o tema ter surgido como uma espécie de "imperativo fantasmal" pesando sobre seus ombros, como pesava sobre

³⁸ Ana acha que seria bom escrever algo um dia. Sobre o cotidiano, é claro. Sobre John e ela. Sobre Curro e ela. Sobre Pulga e Elena. Sobre Ana Maria, que perdeu o trem em uma estação qualquer e agora se consome silenciosamente na agonia de saber-se velha e incapaz. Sobre Julita, punho quebrado após a separação de seu marido. Sobre mãos bobas, pratos por lavar, modelos a serem seguidos, orgasmos fingidos, telefonemas que nunca chegam, paternalismo, trabalho, diafragmas, desenhos animados e ansiedades. Seria o livro das Anas, de todas e de si mesma. Tão distintas e tão uma.

os ombros da personagem o imperativo de escrever sobre os problemas que enfrentava no seu dia-a-dia, e que poderiam representar o que estariam enfrentando todas as mulheres inseridas naquele contexto cultural.

Este imperativo parece ter continuado a exercer força no decorrer da carreira de Rosa Montero, também em relação às temáticas que envolvam a vida do escritor e as interferências no modo de narrar. O livro *La loca de la casa*, publicado na Espanha em 2003 e traduzido para diversas línguas, entre elas o grego, o francês e o português é, sem dúvida, entre todos os livros publicados por Montero, aquele onde mais claramente posso apontar tanto os aspectos autobiográficos, uma vez que carrega algumas características estruturais que definiriam uma autobiografia, como, por exemplo, ser um livro narrado em primeira pessoa onde narrador e autor carregam o mesmo nome, quanto os aspectos metaliterários, sendo um livro que discute a literatura a partir da análise dos processos de criação de escritores e da própria autora da obra.

Este livro de estrutura narrativa de natureza ambígua, situando-se entre o ensaio, a autobiografia e a ficção, é considerado como uma das obras mais pessoal da autora, no qual, mesmo quando se debruça sobre a vida e trajetória literária de outros escritores em um impulso biográfico, está Rosa Montero contando a sua própria vida, pois, como consta na breve biografia publicada em seu site oficial, ela acredita que observar e escrever sobre certas vidas alheias nada mais é que uma ajuda para viver a sua própria.

Analisaremos, na próxima seção, como as relações entre biografia, autobiografia e autoficção acontecem em *La loca de la casa*, e como a autora se coloca como referência, ao lado de outros escritores, para que o leitor conheça os caminhos pelos quais literatura, vida "real" e imaginação se cruzam em sua obra.

3.3 AUTOBIOGRAFIA, BIOGRAFIA E MARCAS AUTOFICCIONAIS EM A *LOUCA DA CASA*

As narrativas autobiográficas e de memória, apesar de não serem uma novidade do mundo contemporâneo, aparecem como uma marca bastante presente na literatura de final de século XX e início do XXI, período no qual a escritora Rosa Montero começa a incursionar pelo universo da ficção aliada à escrita memorialística que inclui biografia, principalmente de escritoras como no caso do livro *História de mulheres* (2008), que confirma a ideia de que analisar a vida de outras escritoras possa converter-se em estratégia para o autoconhecimento, sendo, portanto, um recurso também autobiográfico.

Para Leonor Arfuch (2010), neste período, a escrita autobiográfica apresenta uma característica crucial para a sua análise que é o fato de tornar indissociáveis memórias individuais e coletivas, aproximando-se da metaficção na medida em que incorporam fatos e personagens públicas importantes para a construção de determinadas identidades. Em caráter estritamente individual, narrativas com essas características parecem apontar para a reconstrução do caminho que levou a narradora ao o que ela é hoje.

Antes mesmo de relatar de forma direta aspectos de sua vida, citados enquanto relatos de experiências próprias em *La loca de la casa*, assinando com seu próprio nome ainda que confessando a possível subversão dos fatos referenciais, Rosa Montero já deixava transparecer a necessidade de transitar por este espaço onde as vidas se narram. A recorrência de personagens escritoras pode ser vista como uma tentativa de incluir na narrativa de ficção um aspecto autobiográfico, através do qual ela pudesse relatar as suas próprias experiências enquanto autora de romances e, metaliterariamente, discutir os processos de criação de uma narrativa que, embora nos chegue sob a assinatura de uma personagem de ficção, nos leva a crer serem as preocupações e anseios da Rosa romancista.

Personagens como Ana, de *Crônica del desamor* e Lucía de *La hija del Caníbal*, parecem funcionar para Rosa Montero como um meio de trazer para a

ficção as chaves ideológicas que norteiam a sua atividade de escritora, de textos ficcionais ou jornalísticos, a dificuldade própria do ofício de traduzir em palavras as demandas de um país envolto na instabilidade política, econômica e social. Mas é, explicitamente, em *La loca de la casa* que teremos a impressão de que a escritora resolveu expor-se, contando, em primeira pessoa e sob sua assinatura, os percalços enfrentados na criação dos seus romances, enfrentamentos que teve durante suas atividades como jornalista, além de fatos da infância, da relação com a família e com os homens com os quais se relacionou e que servem, junto com os livros que escreveu, como balizamento para sua memória individual.

“Me he acostumbrado a ordenar los recuerdos de mi vida con un cómputo de novios y de libros. La diversas parejas que he tenido y las obras que he publicado son los mojones que marcan mi memoria, convirtiendo el informe barullo del tiempo em algo organizado.”(MONTERO, 2003, p.9). Estas são as primeiras frases de *La loca de la casa*, com as quais a autora já nos fornece caminhos para estabelecer diante do texto certa postura de leitura, afinal encontraremos fatos da memória autobiográfica da autora, fatos relacionados à escrita de seus livros e aos relacionamentos amorosos em que esteve envolvida, ou fatos que ao menos tenham nestes dois aspectos as chaves para acessá-los. Para Montero, muitas obsessões que algumas pessoas têm, como a de trocar de carro todo o ano, poderiam ser explicadas como uma tentativa de criar mecanismos para o não esquecimento, de criar essas chaves de acesso à memória individual que ela encontrou nos livros e nos namoros.

Entre os fatos da sua memória autobiográfica presentes no livro, Rosa Montero narra uma de suas experiências amorosas que ela chama de “experiências sentimentais disparatadas”, um encontro com um ator europeu que alcançou sucesso em Hollywood, identificado apenas como M., que lhe fora apresentado por uma amiga em comum, e que estava gravando um filme em Madrid. O encontro acontece em meio a mal-entendidos gerados, principalmente, pela dificuldade de comunicação, já que ele não falava espanhol e ela não falava inglês. Este episódio é narrado três vezes no mesmo livro e em cada uma com desenrolar e desfecho diferentes o que pode provocar certa curiosidade e desconfiança no leitor que, se encarar a autobiografia enquanto representação de um real vivido e uma verdade

absoluta, tentará encontrar pistas para escolher a versão “verdadeira” do romance entre Rosa e M.

As três versões dividem, é claro, aspectos em comum, como algumas das personagens envolvidas (Rosa, M. Pilar Miró) a dificuldade com a língua criando mal entendidos e o desencontro final. Mas alguns detalhes discrepantes, e uma ou outra atitude ou motivação diferenciada de uma versão para a outra, assim como um maior ou menor detalhamento, revelam uma estratégia de narração que me parece priorizar a forma que se conta, em lugar daquilo que deve ser contado. Isto é, mais importante que saber como de fato ocorreu o encontro, e, posteriormente, desencontro, é a imagem que se forma no imaginário do leitor da jovem Rosa Montero de vinte e três anos, que no verão de 1974, viveu uma paixão de forma avassaladora, atrapalhada por sua própria personalidade imaginativa ao extremo, pelo clima de insegurança que havia na cidade naquela época e pelas barreiras do idioma, ou simplesmente, pelas inevitáveis transformações pelas quais passamos todos à medida que envelhecemos.

A escritora introduz a primeira versão explicando que é uma pessoa que se apaixona com facilidade e por isso teve inúmeras experiências sentimentais “disparatadas”, então avisa que vai contar uma especialmente irreal. Em um primeiro momento e, ainda sem saber que viriam outras versões do relato, o leitor talvez não pense no uso da palavra “irreal” como uma pista para sugerir que estaríamos diante de uma história fictícia, é mais provável que se pense que por “irreal” ela tenha querido dizer incrível, ou algo que não se espera ou não se deseja que aconteça.

E segue:

Todo empezó hace muchos años, cuando yo tenía veintitrés. Franco estaba a punto de morir y yo era más o menos hippie; y espero que estos dos datos basten para centrar la época[...] Um día Pilar me telefoneó y me propuso que fuera a cenar con ellos y con M., el protagonista de la película, un actor europeo que acababa de obtener un gran éxito en Hollywood, a raíz del cual se había hecho famosísimo. (MONTERO, 2003, p.32)³⁹

³⁹ Tudo começou há muitos anos, quando eu tinha vinte anos. Franco estava prestes a morrer e eu era mais ou menos hippie; e espero que esses dois fatos bastem para determinar a época [...] Um dia Pilar me ligou e propôs que eu fosse jantar com eles e com M., o protagonista do filme, um ator

Convite aceito, Rosa conhece M. e, apesar de o casal ter dificuldades para se compreender, a bebida, a dança e o desprendimento da juventude faz com que, ao final do jantar, ela o acompanhe até seu apartamento na Torre de Madrid, “el orgulloso rascacielos del franquismo, un edificio de unas treinta plantas que era por entonces el más alto de la capital, una ciudad aún achaparrada, pétrea y tibetana, como la definía Gil de Biedma” (MONTERO, 2003, p.33)

Toda história está intimamente presa ao seu contexto histórico, fatores como tempo e espaço são importantes para que uma narrativa alcance seu interlocutor de forma eficaz, por isso, creio que Rosa Montero situa o leitor no momento em que ocorrem suas experiências individuais recorrendo à memória coletiva, uma vez que todos, supõe-se, identificariam meados da década de setenta como o período de adoecimento e morte de Franco e da prevalência da estética *Hippie* na sociedade espanhola.

Sobre a questão espacial é importante observar que a descrição da cidade, assim como do local onde está hospedado o ator, A Torre de Madrid, que foi, durante muito tempo, o edifício mais alto da Espanha, o único arranha céu funcionando como prédio residencial, sendo, por isso, muito fácil de ser localizado, em específico pelos espanhóis, pode ser usada como um elemento de verossimilhança. O leitor, embora não saiba se a experiência de fato ocorreu, pode perfeitamente imaginá-la ocorrendo naquele espaço e tempo que lhe é familiar. Um leitor de literatura mais ou menos experiente sabe que em um texto pode haver elementos da realidade que são utilizados para inspirar e enriquecer o relato e assim se misturam com a ficção, mas também que elementos biográficos e autobiográficos podem ser utilizados para garantir autenticidade ao ficcional, daí é o ficcional que se contamina de realidade.

Voltando ao encontro, o leitor acompanha a personagem através do imenso e “fantasmal” vestibulo do extravagante edifício estilo anos cinquenta, o qual possui vários elevadores dos quais eles tiveram que sair e entrar em diversos andares e atravessar corredores labirínticos até chegar ao apartamento de M., onde acontece

européu que acabava de obter um grande sucesso em Hollywood, o que o transformou em alguém muito famoso.(tradução minha)

o ato sexual, do qual a personagem diz não recordar quase nada, e M. adormece enquanto Rosa reflete:

Qué hago yo aquí, me dije, en este apartamento extraño, en esta Torre absurda. Por qué me he venido con este tipo, con quien no consigo intercambiar dos frases. Peor aún, por qué demonios habrá venido él conmigo, si en realidad no podemos entenderos, si en realidad no he podido seducirle con lo mejor de mí, que es lo que digo. No, si lo que sucede es que él se hubiera acostado con cualquiera, le hubiera dado igual una chica u otra, así son los hombres; claro, todo estaba ya previsto, desde que quedamos ya se suponía que íbamos a terminar en la cama, qué cosa más convencional y más estúpida, y él qué se habrá creído, él se debe de pensar que es irresistible porque es famoso y guapo y estrella de Hollywood, habrase visto cretino semejante (MONTERO, 2003, p. 34).⁴⁰

Rosa decide sair antes que M. acorde e, ao chegar à frente da torre, viu apenas seu carro onde antes estavam estacionados vários outros e ele estava cercado por policiais e, o pior, estava ali também o pai da personagem descrito como um ex toreiro sério, severo e veemente, com seu grande chapéu cordovês, e que, provavelmente estaria tendo um ataque de veemência. No momento, pensando na ira do pai que teria que enfrentar e no medo que, assim como grande parte da população, ela nutria pelos “terríveis cinzas franquistas” pensou em fugir, no entanto, recorda um atentado a bomba, ocorrido meses antes contra um sucessor de Franco que justificava a presença dos policiais e o caráter suspeito do seu carro parado na praça, que fez com que os policiais buscassem o endereço no qual estava registrado o veículo e contatassem sua família, e assim, resolve voltar. Para sua surpresa, tudo foi mais fácil do que esperava, e ela saiu de lá com o carro e sem nem mesmo uma multa.

Mas uma vez a escritora evoca fato histórico que faz parte da memória coletiva e fácil de ser comprovado com documentos. Os espanhóis reconhecem o

⁴⁰ O que estou fazendo aqui, pensei, neste apartamento estranho, nesta torre absurda. Por que vim com esse cara, com quem não consigo trocar duas frases. Pior ainda, por que será que ele veio comigo, se na verdade não conseguimos nos entender, se na realidade não pude seduzi-lo com o melhor de mim, que é o que eu falo. Ele transaria com qualquer uma, dava no mesmo uma garota ou outra, os homens são assim; lógico, já estava tudo previsto, desde que combinamos o jantar já se supunha que nós íamos terminar na cama, que coisa convencional e estúpida, e quem ele pensa que é, deve se achar irresistível porque é famoso e bonito e estrela de Hollywood, que cretino. (tradução minha)

acontecimento real e serão, talvez, ligados emocionalmente ao texto pela citação de um episódio marcante da história recente do seu país e os não espanhóis, se buscarmos por atentados à bomba do ETA, em Madri, na década de setenta, encontraremos que em vinte de dezembro de 1973 houve um atentado contra o almirante Luis Carrero Blanco, então presidente do governo e colaborador do ditador Francisco Franco. O carro onde estava foi projetado a dezenas de metros de altura pela explosão de uma bomba escondida num túnel sob a calçada em pleno centro de Madri. Sendo assim, nada mais coerente que as forças de segurança estivessem em estado de alerta, e qualquer situação suspeita, como um carro parado durante a madrugada e parte da manhã em uma praça do centro, mereceria melhor atenção.

Sobre M. nesta primeira versão ainda sabemos que ele envia uma carta que não é lida por Rosa e, eles voltariam a se encontrar duas vezes. Primeiro um mês mais tarde, quando ela percebe que ainda se sente atraída por ele, mas já é tarde porque as filmagens estavam terminando e M. precisava voltar para os Estados Unidos, e, segundo quando a escritora já tinha quarenta e poucos anos, já trabalhava para o *El Pais* e foi entrevistá-lo.

Nesta versão, nada leva o leitor a imaginar que a escritora possa estar escrevendo uma narrativa de ficção, pelo contrário, a presença do nome próprio junto a todos os outros traços identitários, como o fato de ser e a personagem uma jornalista que mais tarde estaria escrevendo, para o *El Pais*, uma coluna de entrevistas, o cuidado em não revelar o nome do ator que também protagoniza o relato e, em especial, a presença dos fatos históricos que, além de serem documentalmente comprováveis, extrapolam a sua memória individual e formam a memória coletiva dos que viveram naquela época e naquele lugar, estaria propondo ao leitor um contrato de leitura que se aproxima do pacto autobiográfico. Talvez, um olhar mais desconfiado poderia ver nos seguintes trechos, ao final do capítulo três, uma pista para a possibilidade de que exista ali uma relação muito próxima entre realidade e ficção, uma vez que Rosa Montero compreende o espaço da memória enquanto um espaço sempre contaminado pelo ponto de vista e pela imaginação como podemos observar nestes trechos: “Si antes me había inventado um M.

despreciable, a partir de aquella noche me dediqué a imaginar um M. extraordinário”⁴¹ (MONTERO, 2003, p.41) e:

...me pregunté qué memoria guardaria M. de todo aquello; talvez ahora no estuviera pensando em mi, sino em sí mismo [...] talvez acordara de sí mismo y no se reconociera, de la misma manera que yo no me reconocía em aquella chica de veintitrés años, porque ninguno de aquellos yoes remotos formaba ya parte de nuestra narración actual. ⁴²(p.44)

Os trechos citados acima não só revelam que, para a escritora, memórias individuais e coletivas podem estar contaminadas tanto pelo ponto de vista quanto pela imaginação criativa em maior ou menor grau, mas também que se pode construir e reconstruir a si mesmo e às pessoas com quem se relaciona na medida em que nos distanciamos das experiências vividas e acrescentamos novos elementos de análise e perspectiva, fazendo com que a noção de verdade nas autobiografias, biografias, textos memorialísticos em geral, seja notoriamente frágil e escorregadia.

A segunda versão do encontro entre Rosa e M. aparece no capítulo dez do livro, entre uma e outra, como acontecerá também entre a segunda e a terceira, encontramos relatos e reflexões sobre a vida e o processo de produção de vários escritores, de diferentes épocas e diferentes nacionalidades. Não se deve esquecer que a escritora já esclareceu que utiliza a vida de outros escritores para entender a sua, e assim deve ocorrer com os caminhos para a produção literária. Por isso, ela se pergunta como devem ter surgidos determinados personagens famosos da literatura, se terão sido inspirados em alguma pessoa real com a qual tenha convivido o escritor, ao mês mo tempo em que descreve o nascimento de alguns de seus personagens ou livros de ficção. Uma estratégia que também considero autobiográfica, a partir do momento em que ela estaria se construindo enquanto escritora perante nós leitores a partir da exposição daqueles que a influenciaram, ou

⁴¹ Se antes eu havia inventado um M. desprezível, a partir daquela noite me dediquei a imaginar um M. extraordinário.(tradução minha)

⁴² Me perguntei que lembrança guardaria M. daquilo tudo, talvez agora não estivesse pensando em mim mas em si mesmo.[...] Talvez lembrasse de si mesmo e não se reconhecesse, da mesma maneira que eu não me reconhecia naquela garota de vinte e três anos porque nenhum desses eus remotos fazia mais parte da nossa narrativa atual.(tradução minha)

seja, ela estaria, assim, argumentando a partir de qual linhagem ela gostaria de ser lida.

O capítulo dez começa com uma citação atribuída ao escritor espanhol Alejandro Gándara: “Amar apasionadamente sin ser correspondido es como ir en barco y marearse: tú te sientes morir pero a los demás les produces risa” (MONTERO, 2003, p. 127). Rosa Montero concorda que quando não estamos envolvidos pessoalmente na história de paixão ela pode não nos importar e as dores do outro somente provocar riso, o que não costuma normalmente ocorrer quando estamos diante de outro tipo de dores alheias, como as dores físicas, por exemplo, e se questiona se não seria porque no fundo sabemos que o amor nada mais é que um constructo de nossa mente. Embora avenge a possibilidade de que essas dores sejam inventadas, a escritora atenta para o fato de que a “louca da casa”, a imaginação, pode tornar o imaginário em autêntico, imprimindo fisicamente aquilo que seria apenas um produto de nossa imaginação. A partir dessa ideia da dor amorosa insuportável, mas que se acaba suportando, Rosa inicia, pela segunda vez, a narrativa sobre seu encontro com M., uma história que, desta vez, ela adjectiva como “absurda”. Como da outra vez, Rosa e M. são apresentados por Pilar, vão jantar, dançar e beber. A época é descrita agora de uma maneira mais detalhista. Se na primeira vez ela disse que bastava contar sobre a iminência da morte de Franco e que era hippie, para que o leitor situasse a época, desta vez a descreve como:

Era la época del amor libre , de la cultura psicodélica, de los conciertos de rock atufados por el holor dulce y embriagante de la *hierba*. También era la época de las manifestaciones antifranquistas y de las carreras delante de los *grises*, pero eso no lo añoro en lo más mínimo; siempre detesté el abuso de fuerza de la dictadura, y la estupidez de la dictadura, y el miedo que se pasaba; y el tiempo no me há hecho mitificar toda aquella mugre. [...] lo que me gustaba y aún me gusta de aquellos años era la libertad cotidiana que empezaba a construirse por debajo del régimen, y la contracultura, y la música atronadora, y el espíritu aventurero e innovador que latía em el aire, y la increíble sensación de que íbamos a ser capaces de cambiar el mundo.⁴³ (MONTERO, 2003, p.128-129)

⁴³ Era a época do amor livre, da cultura psicodélica, dos concertos de rock impregnados pelo cheiro doce e embriagante da erva. Também era a época das manifestações antifranquistas e das correrias com os cinzas atrás de nós, mas disso não tenho nenhuma saudade; sempre detestei o abuso de força da ditadura e a sua estupidez e o medo que se vivia; e o tempo não me fez mitificar todo esse lixo. [...] do que eu gostava e ainda gosto daqueles anos não pertencia nem ao franquismo nem ao antifranquismo; eu gostava era da liberdade cotidiana que começava a ser construída por baixo do

Novamente, a história assume um papel primordial na narrativa que pretende, talvez, colocar o leitor diante da prova de que algo de autêntico estaria para ser contado. Uma vez mais vejo a memória individual e coletiva entrecruzando-se com o objetivo não apenas de servir de fundo à narrativa de um encontro amoroso, como também de torná-la possível. No entanto esta estratégia de atribuir autenticidade ao relato não estaria ameaçada pelo fato de que a mesma história já havia sido contada, pela mesma narradora, e, como veremos mais adiante, com outro desfecho e com acontecimentos diversos? Talvez, se não levássemos em consideração que, quando Rosa Montero usa a voz de uma narradora que tem o seu nome, sua idade e profissão, seu núcleo familiar e de amigos, para nos contar, ainda que como cenário de uma experiência individual, sobre os anos setenta na Espanha, evocando relações sociais e políticas influenciadas pela ditadura, como acontece entre a polícia de Franco e os cidadãos de Madri e que coincide com o que sabemos através de relatos históricos (que aceitamos como verdade) ela permite ao leitor ultrapassar os limites da interpretação literária e da dualidade entre os pactos ficcional e autobiográfico e, talvez por isso, não seria tão importante o que tenha de fato ocorrido entre Rosa e M., todas as versões são absolutamente possíveis. Ao apresentar três versões diferentes da mesma história, ela vai além da ideia do pacto com o leitor e, desta forma, se as três versões são igualmente providas de elementos que poderiam lhe conferir autenticidade, a autora, ao mesmo tempo que não afirma nenhuma como ficcional, também não nega que qualquer uma possa ser verdadeira. Ainda que tente um jogo a mais com o *post scriptum* como veremos mais à frente.

Retomando a segunda versão, interessa-me, ainda, as relações interpessoais em tempos de ditadura, como já foi dito acima, que me parecem reveladas na forma como o porteiro da Torre de Madri se mostra desconfiado e pouco interessado em ajudar a personagem quando esta tenta buscar auxílio para M. que está desacordado porque bateu com a cabeça no balcão de bebidas assim que eles chegaram ao apartamento. Afinal, sem conseguir retornar ao apartamento através do labirinto que é o edifício e sem ajuda do porteiro, que não quer fazer parte de algo que pode ser incorreto, Rosa vai para casa e toda uma sorte de mal-entendidos

regime que estava desmoronando, e da contracultura, e da música ensurdecadora, e do espírito aventureiro e inovador que pulsava no ar, e da incrível sensação de que seríamos capazes de mudar o mundo. (tradução minha)

começa a acontecer. Ela acredita que, por um infortúnio, perdeu o homem de sua vida. A carreira de M. entra em declínio, eles se reencontram anos mais tarde, quando ela percebe que ele se tornou um homem entediante, bêbado e depressivo, um idiota que nem ao menos conseguia comovê-la e tão desagradável que faz com uma mulher presente no encontro o classifique como uma pessoa por quem seria impossível apaixonar-se, o que faz com que este relato termine com mais uma frase que mostra que o processo de construção tanto da personagem narradora como das outras personagens que fazem parte das narrativas, seus traços de identidade revelados a partir do olhar da própria narradora, se dá por uma caminho equidistante entre ficção e realidade: “Intenté calcular su edad: tal vez tuviera veintitrés años, como yo tuve una vez, como yo tuve entonces. Y pensé: si tu supieras la cantidad de vidas distintas que pode haber em uma solo vida...” (MONTERO, 2003, p.145)

Com estas palavras, a escritora deixa transparecer um importante traço deste livro que faz uso constante e deliberado da permeabilidade entre as fronteiras do ficcional e do real aproximando-se deste modo do conceito de autoficção. Sobre este conceito, e como eu o vejo em *La loca de la casa*, cito Alberca:

Esta ambigüedad calculada o espontanea, contituye un de los rasgos más característicos de la autoficción, pues, a pesar de que autor y personaje son y no son la misma persona, sin dejar de parecerlo, su estatuto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como un simulacro novelesco sin apenas camuflaje o con evidentes elementos fictícios. El autor de autoficciones no se conforma solo con contar la vida como há vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte vivir. De manera que el escritor de autoficciones no trata solo de narrar lo que fue sino también lo que pudo haber sido. Esto le permite vivir en lo márgenes de la escritura, vidas distintas a la suya.⁴⁴ (ALBERCA, 2007, p. 33)

⁴⁴ Esta ambigüedad calculada ou espontânea, constitui um dos aspectos mais característicos da autoficção, pois, embora autor e personagem sejam e não sejam a mesma pessoa, ainda não deixa de parecer, seu estatuto não postula uma exegese autobiográfica, uma vez que o real é apresentado como um simulacro romanesco sem camuflagem ou com evidentes elementos de fictícios. O autor do autoficção não se conforma apenas em contar a vida como viveu, senão imaginar uma das muitas vidas possíveis que poderia ter por acaso vivido. Assim que, os escritores de autoficção não tratam só de narrar o que foi, mas também o que poderia ter sido. Isto lhes permite viver, nas margens da escritura, vidas distintas da sua. (tradução minha)

A característica mais marcante dos textos autoficcionais, de acordo com Alberca, seria justamente a ambiguidade, calculada ou espontânea, que Lejeune, de certo modo, recusa uma vez que afirma que um leitor irá ler este tipo de texto sempre como uma autobiografia clássica, já que este, diante da ideia de ler um texto como ficção e autobiografia, não perceberia os limites entre uma e outra. Em *La loca de la casa*, no entanto, ainda que o leitor não saiba exatamente o quanto há de ficção ou de autobiografia, entende que há, ali, uma reconstrução de fatos da memória e sabe que a imaginação tem um papel primordial, pois a escritora faz questão, ao criar três versões de um mesmo relato, conscientemente ou não, de inventar uma estratégia para manter a ambiguidade características de narrativas autoficcionais.

Desse modo, posso inferir que, ao relatar algo que faz parte de sua biografia, narrando não só o que sua memória guarda, mas também versões onde a imaginação tem liberdade para criar, a partir do que poderia ter sido, Rosa Montero estaria fazendo autoficção.

A imaginação está presente na frase de Santa Teresa que serve como título ao livro, e cujo significado e importância para a literatura, de acordo com a escritora, são explicados no início do capítulo dezoito, no qual está a terceira versão do romance entre Rosa e M. Nesta versão tudo acontece um pouco parecido com as outras duas, com a diferença de que, nesta, a protagonista é presa e passa alguns dias na prisão, porque foi abordada pelos soldados franquistas após ter esquecido a bolsa com documentos no apartamento, o que faz com que M. procure sua família e, assim, tenha contato com Martina e, após recusas de Rosa em encontrá-lo, se envolva amorosamente com a irmã, deixando Rosa aturdida e apaixonada.

Em cada versão narrada do encontro, a escritora recria a "Rosa-personagem" emprestando a ela traços de personalidade que sutilmente se diferenciam e a levam a tomar atitudes diferentes e relevantes para o desenrolar da trama e para o efeito que, talvez, a narrativa pretenda causar no leitor, levando em consideração a temática do livro, assim como insere e retira personagens secundários que ganham ou perdem relevância entre uma versão e outra da história narrada.

Analisando esta estratégia sob a ótica de Philippe Lejeune, no que tange ao pacto autobiográfico, a escritora estaria quebrando o contrato estabelecido com o leitor, uma vez que, apesar de o livro não trazer na capa, ou em qualquer outro lugar, uma definição da categoria na qual se insere, não sendo considerado nem romance, nem autobiografia, algumas características, como a ambiguidade provocada por um texto não classificado como ficção e que nos chega sob a égide do "nome próprio", cria para os leitores um horizonte de expectativas e protocolos de leitura que podem atribuir ao texto o caráter de autobiográfico.

No entanto, analisando-o sob a ótica de Manuel Alberca e seu pacto ambíguo o que a escritora faz é propor um outro tipo de contrato, uma vez que se pareceria anacrônico tenta esconder ou explicitar totalmente a sua identidade em um momento como este, em que a visibilidade se impõe como regra e a vida do escritor ultrapassa os limites do circuito literário, o que ela faz é criar no espaço narrativo um jogo entre o real e o imaginário que faz com que tudo que foi narrado tanto pode ser real como não, quer dizer, o leitor estará livre para ler qualquer uma das versões, ou nenhuma, como a verdadeira, o texto deixa de estar aprisionado em um contrato. Para Alberca, a esta característica que funde ficção e realidade cabe a definição de autoficção:

La anfibiología que se deriva de la representación autoficticia, es de orden diferente, aparentemente más directa pero en el fondo más sibilina y contradictoria, pues lo ficticio parece verdadero. Y, viceversa, lo verdadero parecería ficticio y en consecuencia se podría tomar erróneamente por falso.⁴⁵ (ALBERCA, 2007, p. 126)

Rosa Montero parece temer e não estar totalmente preparada para as consequências desta ambiguidade, uma vez que tenta sutilmente não romper de forma drástica a fronteira entre o real e o fictício, seja através das entrevistas nas quais revela quais são as passagens claramente imaginadas no seu livro, seja no próprio livro, principalmente nos paratextos, como a dedicatória e o *post scriptum*, que me parecem ser uma tentativa de evitar que a sua estratégia em narrar versões

⁴⁵ A anfibiologia que deriva da representação autofictícia é de uma ordem diferente, aparentemente mais direta, mas, no fundo, mais enigmática e contraditória, porque a ficção parece verdade. E, por outro lado, o verdadeiro parece fictício e, conseqüentemente, pode ser tomado erroneamente como falso. (tradução minha)

do que poderia de fato ter vivido seja considerada uma atitude de "má-fé", uma tentativa de ludibriar os leitores que acreditariam estar diante de revelações íntimas, apesar do livro não estar categorizado como autobiografia, mas, também não traz na capa a denominação de romance para que o leitor defina seu posicionamento inicial diante do texto. A escritora adverte ao final do livro:

Todo lo que cuento en este libro sobre otros libros u otras personas es cierto, es decir, responde a una verdad oficial documentalmente verificable. Pero me temo que no puedo asegurar lo mismo sobre aquello que roza mi propia vida. Y es que toda biografía es ficcional y toda ficción autobiográfica, como decía Barthes.⁴⁶ (MONTERO, 2003, p. 272)

É uma advertência irônica, pois ela sabe que, em algum ponto do livro, o leitor, que possivelmente começou lendo-o como uma autobiografia, percebeu que havia algo estranho e passou a desconfiar que um novo pacto (ou nenhum) poderia ser feito, pois já não interessa ali o que é verdade, mas como este ambiente de verossimilhança, criado pela autora, funciona dentro da narrativa. O que é contado ali, ainda que não seja comprovadamente verdade, não seria uma mentira deliberada e sim uma tentativa de explicar-se a si mesmo e contar ao mundo a maneira como a escritora gostaria de ser vista.

Sobre a relação entre memória, ficção e realidade, Rosa Montero acredita que a memória e o passar do tempo estão entre os principais temas da literatura de todas as épocas, sobretudo dos séculos XX e XXI, pois os escritores sempre escrevem contra a morte e contra o tempo. Segundo a escritora: "a memória desse tempo que vai nos desfazendo e que forma nossa identidade é sempre muito importante" (MONTERO, 2003, p. 54). A forma como o tempo vai "desfazendo" as pessoas reflete, sobretudo, na memória da infância, no modo como esta precisa ser resgatada através da narrativa. Rosa Montero avalia como os escritores, principalmente os russos, relatam este período distante de suas vidas nas autobiografias como um observador que narra um quadro pintado há muito tempo, de modo que todas as infâncias destes escritores parecem construções fictícias

⁴⁶ "Tudo que conto neste livro sobre os outros livros e outras pessoas é verdade, quer dizer, responde a uma verdade oficial documentalmente verificável. Mas receio que não posso garantir o mesmo sobre o que se refere à minha própria vida. Porque toda biografia é ficcional, e toda ficção, autobiográfica, como dizia Barthes". (tradução minha)

semelhantes. O que, talvez, revele que a autora reconhece a memória como uma construção dentro de um espaço coletivo que pode ser reinventado.

O que nos leva às questões levantadas por De Man, em *Autobiografia como Des-figuração*:

Mas estamos nós tão certos de que a autobiografia depende da referência, como uma fotografia depende de seu tema ou uma pintura (realista) de seu modelo? Assumimos que a vida *produz* a autobiografia como um ato produz suas conseqüências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor *faz* é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato e portanto determinado, em todos seus aspectos, pelos recursos de seu meio? E, uma vez que a mimese pressuposta como operante é um modo de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual, entretanto, adquire por sua vez um grau de produtividade referencial? (DE MAN, 1979, p.68)

Não seria a autobiografia uma tentativa de se recriar um referencial de si mesmo, no qual os escritores se apoiariam para criar a imagem pessoal que gostariam de refletir? Para Rosa Montero, no momento em que o escritor conta a sua vida há tanta ou mais imaginação ou criação quanto quando este inventa a vida de uma personagem assumidamente ficcional, mesmo porque, ela acredita ser impossível, em textos autobiográficos, a memória "descontaminada". Para comprovar isso, basta, segundo ela, comparar as lembranças pessoais que se tem dos acontecimentos com as lembranças produzidas por outras pessoas que presenciaram os mesmos fatos e, ainda, com as suas próprias com o passar do tempo.

O interessante é perceber o quanto se pode incorrer em paradoxos quando se trata destas relações entre realidade, ficção e memória. Como já foi citado, Rosa Montero acredita nas suas fontes jornalísticas e garante ser verdade "documentalmente verificável" os fatos que conta sobre os outros, tanto neste livro, quanto nas biografias construídas através de entrevistas, depoimentos e diários. É importante lembrar, entretanto, que estes depoimentos e diários são, nada mais, nada menos, que reconstruções de um passado pelo viés da memória autobiográfica

de alguém. Ou seja, se ela acredita que a sua própria memória autobiográfica não pode escapar da contaminação do passar do tempo, do amadurecimento do seu olhar sobre si mesma e do direcionamento imposto ao discurso pelo lugar de fala, como pode aceitar que aquilo que recolhe da memória alheia represente de fato a realidade?

Este estranho e aparente paradoxo no pensamento da escritora em relação às memórias como fonte leva a pensar que a sua visão de autobiografia e memória esteja de acordo com a ideia de que falar do passado seja inscrevê-lo em função de um futuro, afinal o interesse na autobiografia e na memória pode ser, para Rosa Montero, menos o que ela possa trazer de confiável e mais a certeza da impossibilidade de totalização e da necessidade de recriação do indivíduo diante das transformações inevitáveis pelas quais passam todos, de um modo geral.

Desta forma, ela deixa claro que acredita que na medida em que vamos reinventando nossas lembranças, com o passar dos anos, vamos nos reinventando e construindo novas identidades. Segundo a escritora, todos os seres humanos são como romancistas sem texto físico, ou seja, todos produzem discursos, narrativas nas quais assumem papel de protagonistas, levados por um impulso natural de criatividade que os narradores profissionais se dispõem a colocar no papel.

Ao descrever o impulso que a levou a escrever *La loca de la casa*, Rosa Montero mostra como, na sua concepção de escrita, são estreitos os laços entre literatura e vida.

Llevo bastantes años tomando notas en diversos cuadernitos con la idea de hacer un libro de ensayo en torno al oficio de escribir. Lo cual es una especie de manía obsesiva de los novelistas profesionales [...] yo también he sentido la furiosa llamada de esa pulsión o esse vicio, y ya digo que llevaba mucho tiempo apuntando ideas cuando poco a poco fui advirtiendo que no podía hablar de la literatura sin hablar de la vida; de la imaginación sin hablar de los sueños cotidianos; de la invención narrativa sin tener en cuenta que la primera mentira es lo real. Y, así, el proyecto del libro fue haciendo cada vez más impreciso, cosa por otra parte natural, al irse entremezclando con la existencia.⁴⁷ (MONTERO, 2003, p.11)

⁴⁷ Há muitos anos venho fazendo anotações em diversos caderninhos com a ideia de escrever um enaio sobre o ofício de escrever. O que é uma espécie de mania obsesiva dos romancistas profissionais[...]Eu também senti a furiosa chamada desta pulsão, ou desse vício, e dizia que vinha

Apesar de partir da ideia de realizar um ensaio sobre a criação literária, a escritora não deixa de considerar a dimensão pessoal como parte desta criação. Ao analisar os processos de criação literária com base na biografia de escritores e da sua autobiografia, ela, acima de tudo, parece querer mostrar um caminho novo para o qual apontam as biografias e autobiografias na contemporaneidade, o caminho da invenção, da criação que deixa o leitor com esta sensação escorregadia de que a realidade não é firme nem segura e, muitas vezes, depende de uma postura de leitura e de escolha do detalhe a ser iluminado.

Esta ideia do detalhe que se ilumina em narrativas biográficas e autobiográficas remete para o conceito de “biografema”⁴⁸, proposto por Roland Barthes (1984), que caracteriza o detalhe ou pequeno acontecimento na vida do escritor que, aparentemente desprovido de grandes significações prévias, acaba por tornar-se gatilho para uma abordagem inédita e cuidadosa de sua vida e sua obra. O que a escritora relata de fato já é uma lembrança contaminada pela própria potência dispersiva do biografema. O que retorna para o texto não é a memória do fato vivido, mas todas as implicações e nuances deste fato para a construção, a partir de retalhos, do ser biografado.

E é na tentativa de construir a si mesmo através dos detalhes biográficos, que, talvez, se possa perceber uma relação da narrativa em questão com o conceito de autoficção, se pensarmos no mesmo como descreve Luciene Azevedo (2008):

... um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente. Eu

anotando ideias há um bom tempo quando fui percebendo, pouco a pouco, que não podia falar de literatura sem falar de vida; da imaginação sem falar dos sonhos cotidianos; da invenção narrativa sem levar em conta que a primeira mentira é o real. E, assim, o projeto do livro foi ficando cada vez mais impreciso e mais confuso, coisa por outro lado natural, ao ir-se misturando com a existência. (tradução minha)

⁴⁸ Do E-dicionário de termos literários, verbete organizado por Latuf Isaias Mucci (2010): “O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, prenhes de um “infra-saber”, carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, “pontes metafóricas entre realidade e ficção”. Roland Barthes (1984, p.51), em *A câmara clara*, define seu neologismo “Biografema”; “(...) Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (p. 51).

descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semi-oculto com as sinceridades forjadas que escreve.

No mesmo movimento em que Rosa Montero provoca no leitor a desconfiança, ela também faz com que as fronteiras entre real e ficcional tornem-se cada vez mais nebulosas a ponto de não serem mais necessário, para que a relação leitor/texto se estabeleça, a realização de pacto ou contrato de "fidelidade" ao real, e, assim, a construção pretendida pelo escritor tenha fundamento, pois é nessa confusão entre verdade e ilusão que o mito do escritor se funda. Segundo Diane Klinger, "confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor destrói a capacidade do leitor de "cessar de descrever". Assim, o que interessa na autoficção, não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um "mito do escritor". (KLINGER, 2006 p. 42).

Deste modo, Rosa Montero nada mais faz, ao narrar sobre sua vida e sua relação com os livros e namorados, que construir a si mesma enquanto mito, isto é, provocar a criação, em torno de si, da áurea necessária para o nascimento da figura que será vista pelo leitor como responsável pela criação daqueles textos que sobreviverão à própria Rosa Montero enquanto pessoa com registro civil. No entanto, nos detalhes autobiográficos encontrados em *La loca de la casa*, a escritora pode parecer não mergulhar profundamente no processo de autoficção, pois, de certa forma, mantém-se preocupada em estabelecer com o leitor regras para que o pacto autobiográfico não seja de todo quebrado, como, por exemplo, na advertência ao final do livro, já citada anteriormente e que, de certo modo, serviria para dar conforto àquele leitor acostumado a estabelecer distâncias seguras entre verdades e mentiras.

Acontece que, independente da veracidade do momento narrado, alguns detalhes interessam neste aspecto que a escritora resolveu fotografar de sua vida. Rosa Montero já deixou claro em livros e entrevistas o quanto considera próximos a paixão, o romance e o ato de escrever, repetindo, inclusive, as palavras do livro ao dizer que organiza as sua memórias em torno dos namorados que teve e livros que escreveu em um espaço que, independente do quanto de verdade está sendo dito, é visto como um espaço produtor de discursos não ficcionais, o que nos leva a crer que todo conflito daquele momento relatado em *La loca de la casa* estava pautado

justamente na influência que as palavras exercem sobre diversos aspectos da vida da autora, incluindo aí os romances, uma vez que ela acredita só conseguir seduzir e ser seduzida pela palavra.

Pensando na noção de biografema, proposta por Roland Barthes, como a possibilidade de uma diferente abordagem biográfica ou mesmo autobiográfica, percebo que a seleção de signos a serem valorizados na leitura e a postura de estabelecer relações entre o histórico e o ficcional definem a prática biográfica voltada para o detalhe (biografemática) como um processo no qual a criação tem um papel tão fundamental quanto a representação do suposto real vivido. É por este ângulo que os detalhes autobiográficos são acrescentados no livro analisado, como uma criação em torno do real que dá mobilidade à vida.

Luciano Bedin da Costa (2010, p. 72) descreve a relação entre biografia e criação e suas consequências para o sujeito.

Tomar partido da biografia enquanto criação (e não somente como representação de um real já vivido) é colocar-se diante de uma política que se mostra contrária a todo uso biográfico que sufoca a vida, a toda estratégia ou metodologia thanatográfica. O próprio sujeito se desloca – ele passa a ser, neste sentido, também um criador, um fabulador de realidade, um ator mesmo de escritura e de vida. Afinal, haveria outro sentido em se escrever uma vida que não fosse o de acreditar na potência de reinvenção desta própria vida? (COSTA, 2010, P. 72)

Rosa Montero concorda com a afirmação de que só faz sentido fazer literatura se acreditarmos na possibilidade da recriação do real através deste fazer literário. Em entrevista concedida ao programa de TV Roda Viva (2006)⁴⁹, a autora diz que a escrita de um texto deveria ser um espaço de liberdade, porque “para que os sonhos possam fluir e para que o inconsciente saia, o autor tem que ultrapassar a morte do autor. Você precisa desaparecer e reaparecer para deixar que isso flua”. Precisa ser um espaço de liberdade para que a criação se manifeste, mesmo quando este texto pretende ser biográfico.

⁴⁹ Esta entrevista foi transcrita pelo Labjor-UNICAMP e o Neep - Unicamp e encontra-se publicada no endereço www.rodaviva.fapesp.br.

Um outro detalhe autobiográfico, ou que se pretende entender como tal, que merece ser observado é o que aparece no texto da relação que Rosa Montero demonstra ter com a família, mas precisamente com a irmã chamada Martina, a quem dedica *La loca de la casa*, e sobre a qual ela relata alguns fatos no interior do livro, para, depois, revelar em entrevistas que nunca teve uma irmã.

As nuances das relações fraternais é um dos temas discutidos no capítulo oito, no qual a escritora parte da análise da recepção desigual de obras de irmãos escritores para dissertar acerca da relação especular e conflituosa que mantemos com nossos irmãos, escritores ou não. Nesse caso, o ponto de partida é o comentário de Paul Theroux, no livro *A sombra de Naipaul*, sobre, entre irmãos que escrevem, um ser sempre inferior ao outro. Rosa Montero, primeiramente, não se isenta de problematizar a questão do valor literário como algo muito subjetivo e de difícil mensuração, e, depois, questiona a falta das irmãs Brontë entre os exemplos da teoria da competitividade de Theroux, uma vez que acredita ser esse o caso de irmãs escritoras mais célebre da literatura ocidental.

O comentário de Theroux sobre a rivalidade entre irmãos é a chave que a escritora usa para identificar a necessidade que temos de um ponto de referência inicial do qual nos diferenciamos para nos construir enquanto ser único.

[...]de hecho, creo que el ámbito fraternal es el primer lugar en donde te mides como persona; para ser tú tienes de algún modo que serlo contra tus hermanos; ellos son tus otros yo es posibles, espejos de madrastra en los que te contemplas, y se me ocurre que tal vez esta especie de deshuesamiento personal, esta falta de construcción del yo que parece mostrar algunos de los adolescentes actuales, puede deberse también, entre otras cosas, a que muchos de los chicos de hoy son hijos únicos y están por lo tanto privados del reflejo de esse outro que pudo ser tú pero que es lo suficientemente diferente como para permitirte tu existencia. (MONTERO, 2003 p. 98-99)⁵⁰

⁵⁰ (...)realmente acho que o ambiente fraternal é o primeiro lugar onde você se mede como pessoa; para ser você mesmo, é preciso sê-lo, de algum modo, contra seus irmãos; eles são seus outros eus possíveis, espelhos de madrastra em que você se contempla, e imagino, que talvez essa espécie de desossamento pessoal, esta falta de construção do eu que vemos em alguns adolescentes de hoje, também se deva, entre outras coisas, ao fato de que, atualmente, boa parte da garotada é de filhos únicos, e portanto privados do reflexo desse outro que poderia ter sido você mas é diferente a ponto de permitir a sua existência. (tradução minha)

O leitor não sabe se Martina existe ou não e, na verdade, durante a leitura é possível que não tenha se questionado acerca da sua existência e de seu papel. Martina seria apenas a irmã da protagonista do livro, e possivelmente da escritora Rosa Montero. Talvez não tenha ocorrido a quem acompanha a trama, a princípio, que a escritora seria mais uma a quem falte na realidade o reflexo deste outro eu possível, e daí tenha que criá-lo como um contraponto para a construção de sua identidade. Mais adiante irá se deparar com o seguinte trecho:

El escritor toma un grupo auténtico de la existencia, un nombre, una cara, una pequeña anécdota, y comienza a modificarlo una y mil veces, reemplazando los ingredientes o dándole otra forma, como si hubiera aplicado un caleidoscopio sobre su vida y estuviera haciendo rotar indefinidamente los mismos fragmentos para construir mil figuras distintas. Y lo más paradójico de todo es que, cuando más te alejas con el caleidoscopio de tu propia realidad, cuanto menos puedes reconocer tu vida en lo que escribes, más sueles estar profundizando dentro de ti. Por ejemplo, supongamos por un momento que he mentido y que no tengo ninguna hermana.⁵¹ (MONTERO, 2003, p. 247-248).

A partir da suposição proposta pela escritora é provável que o leitor se ponha, automaticamente, a desconfiar da existência real desta irmã e a procurar razões para que a mesma tenha sido criada. Talvez Rosa Montero esteja realmente querendo dizer o que ela gostaria de ter sido ou, em um jogo ainda mais intrincado, contar fatos que verdadeiramente aconteceram com ela como se tivessem ocorrido com Martina. Acredito que, ao descrever Martina, Rosa Montero esteja usando uma estratégia atual de narrativa de cunho autobiográfico para descrever a si mesmo a partir das diferenciações que percebe entre a sua identidade pessoal e a daquela *persona* que, inserida no mesmo contexto familiar e cultural que o seu, tenha se construído de forma tão diferente, da forma que poderia ter sido, com outros defeitos, mas também com outras virtudes, se houvesse escolhido outros caminhos. Vejamos:

⁵¹ O escritor pega um grupo autêntico da existência, um nome, um rosto, um pequeno episódio, e começa a modificá-lo mil e uma vezes, substituindo ingredientes ou dando-lhes uma outra forma, como se ele tivesse aplicado um caleidoscópio sobre sua vida e estivesse girando indefinidamente os mesmos fragmentos para construir milhares de figuras diferentes. E o mais paradoxal é que quanto mais você se afastar com o caleidoscópio de sua própria realidade, quanto menos você puder reconhecer a sua vida no que você escreve, mais estará se aprofundando dentro de si mesmo. Por exemplo, suponhamos por um momento que eu menti e não tenho irmã nenhuma. (tradução minha)

Ella tiene tres hijos (dos de ellos mellizos), yo no tengo ninguno; ella lleva veinte años con el mismo hombre felizmente, o, por lo menos siempre se les ve juntos y ella nunca se queja (bien es verdad verdad que habla muy poco), mientras que yo he tenido no sé cuántas parejas y suelo refunfuñar de todas ellas. Ella es de una eficiencia colosal, trabaja competentemente como gerente de una empresa informática, atiente a sus hijos, [...] cocina como un chef galardonado por la guía Michelin, resuelve todos los problemas burocráticos y legales con facilidad inhumana y siempre está tranquila e relajada como si le sobraran horas a su día; yo, en cambio, no sé cocinar, tengo mi despacho convertido en una leonera, ordenar un armario me parece un reto insuperable [...] corro agitadísima por mi casa y por la vida como si mi hubieran robado un día del calendario y creo que lo único que sé hacer es escribir. (MONTERO, 2003 p. 100-10)

52

Nesta passagem percebemos a importância que Montero atribui à irmã Martina e entendemos a dedicatória do livro (que será analisada posteriormente) como mais um elemento imprescindível para a compreensão da narrativa em seus detalhes mais enigmáticos. Martina seria tudo aquilo que Rosa Montero poderia ou gostaria de ser, mas escolheu não ser no momento em que se "inventou", mas que não pode aventar a possibilidade de perder e, por isso, a inscreve no âmbito da narrativa, já que essa irmã também é parte constitutiva de sua identidade, uma vez que o "eu" só pode moldar-se na relação de diferença que estabelece com o "outro", ainda que esse outro esteja na sua vida enquanto elemento do imaginário.

No momento em que inventa uma irmã, cuja existência ela mesma pode negar em entrevistas ou que pode ser contestada, Montero poderia ser acusada de estar mais uma vez quebrando o pacto com o leitor, no entanto ela deixa pistas dessa possível inexistência que pode ser percebida inclusive na dedicatória citada anteriormente. Embora seja provável que as pistas não sejam realmente importantes, uma vez que o que interessa neste tipo de autobiografia é justamente a

⁵² Ela tem três filhos (dois deles gêmeos), eu não tenho nenhum; ela está feliz há vinte anos com o mesmo homem, ou ao menos sempre aparecem juntos e ela nunca se queixa (é bem verdade que ela fala muito pouco), enquanto eu tive não sei quanto relacionamentos e costumo reclamar de todos eles. Ela é uma eficiência colossal, trabalha com competência como gerente de uma empresa de informática, cuida dos filhos, (...) cozinha feito um *chef* premiado pelo guia Michelin, resolve todos os problemas burocráticos e legais com facilidade desumana e sempre está calma e relaxada como se seus dias tivessem horas a mais; eu, em contrapartida, não sei cozinhar, meu escritório é uma verdadeira esculhambação, arrumar o armário me parece um desafio insuperável (...) corro agitadíssima pela minha vida e pela minha casas como se houvessem roubado um dia do meu calendário e creio que a única coisa que sei fazer é escrever. (tradução minha)

possibilidade de que o leitor tome para si a necessidade de criar outros sentidos a partir da multiplicidade de signos presentes no texto.

Desta forma, não me interessa se, ao contar a sua própria história, Rosa Montero está sendo “verdadeira”, não é a existência ou não da irmã Martina, ou de como realmente se deu o encontro com o ator M. que interessa neste caso, não é a verdade ou a mentira que estará em jogo, mas a possibilidade de se distinguir, nestes espaços autobiográficos, o lugar de fala a partir do qual a autora/narradora constrói o seu itinerário. Sobre o interesse pelo que de real existem nas narrativas, com base no relato que ela compartilha sobre desaparecimento por vários dias de Martina ainda bem pequena, nas ruas de Madrid, episódio que se tornou um tabu familiar, tanto que não é comentado mesmo anos depois, ela assim se posiciona:

(...) supongamos por un momento que he mentido y que no tengo ninguna hermana. Y que, por consiguiente, jamás ha sucedido ese extraño incidente de nuestra infancia, esa desaparición inexplicada de Martina, mi oscura hermana gemela, como diría Faulkner. Supongamos que me lo he inventado todo, de la misma manera que uno se inventa un cuento. Pues bien, aun así ese capítulo de la ausencia de mi hermana y del silencio familiar sería el más importante para mí de todo este libro, el que más me habría enseñado, informándome de la existencia de otros silencios abismales en mi infancia, callados agujeros que sé que están ahí, pero a los que no habría conseguido acceder con mis recuerdos reales, los cuales, por otra parte, tampoco son del todo fiables.
⁵³(MONTERO, 2003, p. 248)

Estas palavras confirmam o papel desta irmã, verdadeira ou não, como o contraponto que permite à escritora revisitar fatos de sua memória ou de sua imaginação e reavaliá-los com olhar mais distanciado ou mesmo sob outro prisma, como se fosse realmente, de forma palpável, outra pessoa. Rosa cria, assim, tendo por base sua própria história e memória, um sujeito duplo (ou triplo), que transita entre o real e o imaginário e nos aponta o caráter performático da autoficção, a partir

⁵³ (...) Suponhamos por um momento que eu menti e não tenho irmã nenhuma. E que, portanto, nunca aconteceu esse incidente estranho de nossa infância, o desaparecimento inexplicável de Martina, minha irmã gêmea obscura, como diria Faulkner. Suponhamos que eu inventei tudo isso, da mesma maneira que se inventa uma história. Pois bem, mesmo assim, esse capítulo do sumiço da minha irmã e do silêncio familiar seria o mais importante para mim de todo o livro, o que mais me ensinaria, informando-me da existência de outros silêncios abissais na minha infância, silenciosos buracos que eu sei que existem mas que não posso atingir com minhas lembranças reais, o que, aliás, também não são totalmente confiáveis. (tradução minha)

do qual percebemos os múltiplos sujeitos que a autora, ao mesmo tempo em que mascara, reflete. Não há, na verdade, um sujeito original que precisamos descobrir afinal, nos textos de ficção e na vida, criamos personagens de nós mesmos que algumas vezes se ratificam e outras se confrontam na busca por responder às subjetividades a que estamos todos expostos, não só diante de nós mesmos mas diante de uma coletividade que, de certo modo, nos exige assumir determinados papéis sociais e, então, nos damos conta da importância destes possíveis “eus” presentes em todo indivíduo para a construção de algo muito mais amplo que o nosso mundo particular.

Ao contar a sua história, de forma fiel ou não, a autora resgata não só a sua experiência pessoal, mas também o clima em que viviam os madriños na época. Parece de fato paradoxal que, para que uma obra seja considerada metaficção, ela necessite unir uma intensa autorreflexividade a personagens e eventos históricos documentalmente comprováveis. O movimento, segundo Hutcheon (1988), não é negar a história e o passado, mas promover um questionamento desse passado através da relação híbrida entre reflexões literárias, históricas e teóricas, na busca de subverter as convenções. O desenrolar da narrativa do encontro entre Rosa e M., por exemplo, permite ao leitor acessar, não só traços da memória individual de escritora, mas, também, vários conceitos e observações comportamentais da época, mesmo que sob o filtro do olhar da autora.

A forma como a autora/personagem/narradora relata a sua dificuldade em estabelecer vínculos em relações que prescindem da linguagem o que, de certo modo, a leva a fugir de M. e ser abordada pelos soldados, “os terríveis cinzas do franquismo” (MONTERO, 2003, p. 27) em uma situação pouco confortável, porque seu carro estacionado durante toda a noite em frente a uma praça havia sido considerado suspeito, e, ainda, a sua relação com a família exemplificada na presença irada e desconcertante do pai no momento da malfadada fuga, nos esboça a situação em que se encontrava a capital espanhola no início da década de setenta e de como ali se estabeleciam as relações familiares e sociais.

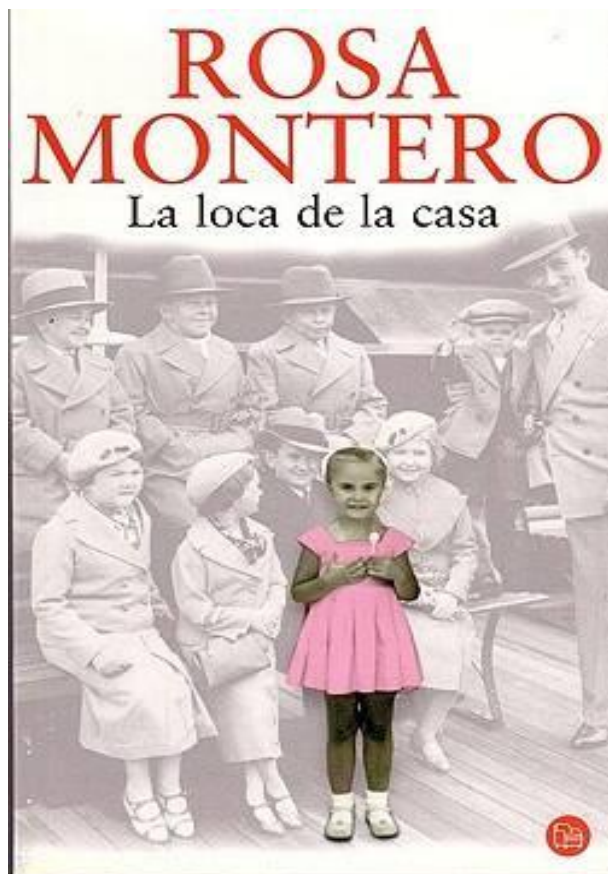
O que Rosa Montero faz parece ser lançar sementes para um olhar crítico sobre determinados comportamentos cotidianos que perpassam a sua narrativa. A narrativa metafictional contemporânea, ao lançar sementes como estas para a

análise histórica, utiliza, sutilmente, falsificações ou abordagens radicalmente críticas e irônicas em relação à história tradicional, colocando as grandes narrativas sob suspeita.

Em *La loca de la casa*, Rosa Montero imprime no texto um movimento que se traduz em uma dobra sobre o próprio texto, tornando-o autorreferente, mas evitando que esta autorreflexividade se esgote em uma espécie de narcisismo fechado em si mesmo. Ao contrário, o texto, neste caso, consciente de seu caráter autorreflexivo, promove, ainda assim, uma multiplicidade de relações e analogias tão notáveis que não deixa o leitor parar de pensar que a literatura seria uma das chaves para compreender o mundo mesmo a partir de relatos particulares. Afinal, não há, em nenhuma autobiografia, nada tão particular, que não carregue em si as marcas do seu tempo.

O sentido do texto que lança mão dos artifícios autobiográficos aliados ao fictício pautam-se não no que pode ser verificado enquanto real, mas no que o leitor pode inferir das escolhas que o autor faz dos fatos de sua memória que devem ser iluminados ou sombreados. Estes fatos da memória que nos parecem elementos autobiográficos ou autoficcionalis, às vezes, não se restringem ao corpo do texto ou a sua assinatura, mas ultrapassam estes limites e abrangem, como no livro ora analisado, a capa e a dedicatória, elementos que não passam despercebidos ao leitor atento e podem contribuir para a leitura e para o posicionamento do leitor em relação ao texto.

A capa de *La loca de la casa*, por exemplo, é mais um elemento que destaca a forma como a escritora se vê ou deseja ser vista. Composta por duas fotografias sobrepostas: no primeiro plano, uma menina com um vestido cor de rosa, e, no segundo plano, uma fotografia em preto e branco de vários anões reunidos, esta capa traz uma das imagens recorrentes na obra da escritora, e sabemos que estas imagens recorrentes podem nos garantir, às vezes, muito mais de revelações autobiográficas do que documentos assinados e registrados em cartório.



54

A escolha das fotos na capa é explicada dentro do livro quando a autora afirma que muitos escritores são perseguidos por fantasmas que estão presentes em quase toda a sua obra literária, e acredita ser a figura do anão o seu fantasma principal. A escritora declara que, mesmo inconscientemente, todos os seus livros contêm uma personagem que evoca o universo que ela denomina como liliputiano⁵⁵, em mais uma referência literária, e relata o dia em que compreendeu de onde vem este fantasma que a persegue há tantos anos, em um hotel em Colônia, na Alemanha, ao assistir a um documentário sobre o circo durante os anos 1930, sob o regime nazista, em que aparecia uma famosa anã da época.

Y esa enana era yo. El reconocimiento fue instantáneo, un rayo de luz que me quemou los ojos. Tengo una foto de mis cuatro o cinco

⁵⁴ Esta é a capa da edição original espanhola (2003), sendo que, talvez em razão da importância para a narrativa que tem esse elemento assim como os outros elementos paratextuais, ela, a foto, se mantém nas capas das edições traduzidas em outras línguas como na edição brasileira, portuguesa e francesa, o que não acontece sistematicamente com outros livros da autora que foram traduzidos.

⁵⁵ Referência a Liliput, ilha imaginária do romance *Viagens de Gulliver* (1735), do escritor inglês Jonathan Swift (1667-1745), onde os habitantes medem cerca de seis polegadas.

años en la que soy exactamente igual que la liliputiense alemana. Fue una breve época en la que a mi madre (a quien quiero muchísimo, peso a ello) le dio por aclararme el pelo y dejarme rubia; de manera que yo llevaba la misma melena que la enana. [...] Pero, lo más espectacular es la expresión, esa sonrisa forzada algo siniestra, esa cara de vieja agazapada tras el rostro oculta infantil, esos ojos sombríos. No soy yo, soy ella. [...] Después de todo resulta que la frase de Monterroso posee un significado literal: “Los enanos tienen una especie de sexto sentido que les permite se reconocerse simple vista”. Es verdad. Tiene razón. A mi me sucedió justamente eso en un hotel de Colonia. (MONTERO, 2006, p.76).⁵⁶

A fotografias que compõem a capa de *La loca de la casa* são mais dois elementos, além de tantos outros perceptíveis no decorrer da narrativa, que apontam para a inter-relação entre o real e o imaginário proposta pela autora neste livro. A foto dos anões representaria a porção do imaginário que perpassa a obra e é crucial para a sua construção, enquanto que a foto de Rosa criança representaria aquela porção de real que, embora seja documentalmente verificável, uma vez que se torna parte de um quadro com fronteiras não definidas, foge às regras que o delimitaria e se coloca à disposição de todas as interpretações quantas forem possíveis.

A fotografia, apesar de parecer ser uma representação exata do real, é uma das formas de construção autoficcional que oferece mais elementos para que o imaginário trabalhe, visto que é a apreensão de um momento específico no qual estão implícitos e, portanto, sujeitos à reconstrução, o passado e o futuro daquele instante. Além de que, em uma fotografia inúmeras forças forjadoras de significados se sobrepõem, como bem alerta Roland Barthes, em *A câmera clara*:

Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva sou, ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de quem ele se serve para exhibir sua arte. Em outras

⁵⁶ E essa anã era eu. O reconhecimento foi instantâneo, um raio de luz que me queimou os olhos. Tenho uma foto dos meus quatro ou cinco anos em que sou exatamente igual à liliputiana alemã. Foi uma breve época em que minha mãe (que amo muito, apesar disso) teve a ideia de clarear meu cabelo e me deixar loura; de maneira que eu estava com um penteado igual ao da anã. (...) Porém, o mais espetacular é a expressão, aquele sorriso forçado um tanto sinistro, aquela cara de velha oculta atrás do rosto infantil, aqueles olhos sombrios. Não sou eu, sou ela. (...) Afinal, a frase de Monterroso possui um significado literal: “Os anões têm uma espécie de sexto sentido que lhes permite se reconhecerem à primeira vista”. É verdade. Ele tem razão. Comigo aconteceu exatamente isto num hotel em Colônia. (tradução minha).

palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, as vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar). Imaginariamente, a fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito, nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto. (BARTHES, 1984, p. 27)

O simples fato de escolher ilustrar a capa do livro com uma foto sua quando criança nos parece ser um modo de garantir verossimilhança para o que se vai contar sobre si mesma dentro do livro, pois, apesar de permitir interpretações variadas, segundo Barthes, a fotografia também carrega sempre consigo a ideia do referente, é ele que buscamos por trás da fotografia, sempre olhamos através dela. No caso de *La loca de la casa*, essa aderência ao referente que a fotografia promove contrasta com a informação do *post scriptum*, de que não se possa garantir autenticidade das revelações autobiográficas presentes no livro. Este contraste parece ser milimetricamente pensado para que o leitor saia da sua zona de conforto, da garantia promovida pelos pactos e busque estabelecer com a literatura uma relação mais dinâmica.

Assim, ao colocar na capa uma montagem de uma foto sua ao lado de um elemento que a autora reconhece como importante na construção da sua identidade individual, ainda que o sentido seja carregado de subjetividade e que o universo liliputiano preencha um espaço imaginário, ao passo que deliberadamente cria personagens fictícios e recria fatos que conta como experiências vividas, Rosa Montero ajuda a promover a ambiguidade que Manuel Alberca (2007) garante ser a principal característica de um texto que estabeleceu com o leitor o "pacto intermediário".

Além da capa, outro elemento externo ao texto do romance propriamente dito, e que pode ser lido enquanto traço autobiográfico, é a dedicatória que, parece, preenche o espaço do limite entre vida e obra literária. É um dos elementos do livro cuja função seria construir não só o sujeito biográfico da autora da obra, como também daquela a qual a obra é dedicada.

A dedicatória: *Para Martina, que es y no es. Y que, no siendo, me há enseñado mucho*, além de alimentar, de certa forma, a existência de Martina, ainda que ambigualmente (...*es y no es...*), permite antever a necessidade do "eu" que se pretende construir a partir de uma genealogia familiar e em contraponto a uma irmã gêmea que lhe serviu de parâmetro para tornar-se um indivíduo, como já foi dito. Dedicar o livro àquela que, *no siendo*, permitiu que ela mesma "fosse" vai além de uma simples homenagem, ou agradecimento, funções primordiais deste paratexto, aqui, a dedicatória ultrapassa a fronteira entre texto ficcional e real, vida e obra, e adentra nos limites do texto literário, e assim deve ser lida.

Em *La loca de la casa*, a dedicatória mostra o quanto os paratextos, estes textos fronteiras, como a capa e o *post-scriptum*, são importantes na leitura deste romance pelo viés autobiográfico na contemporaneidade, uma vez que a autoconstrução que a escritora empreende neste livro revela um sujeito que se inscreve desde a assinatura, um sujeito que além de apresentar sua obra, oferece detalhes de sua vida, demonstrando a dificuldade de estabelecer limites entre elas e definindo a linha de contaminação que perpassa a literatura contemporânea, na qual esta confusão entre pessoa real e personagem parece ser deliberadamente provocada pelo autor que sabe que o leitor acredita na importância dos paratextos como garantia na busca por autenticidade, uma vez que, a importância dos paratextos enquanto elementos constituintes do objeto literário configura-se pelo fato de eles assumirem a função pragmática de orientar o modo de recepção do texto, isto é, a função de gerar, no leitor, um horizonte de expectativas em relação à obra, o que facilita a identificação, assim como o pacto que se estabelecerá entre leitor e autor.

Em textos com característica autoficcionais, no entanto, estes paratextos podem ter a função de confundir, ainda mais, o leitor e provocar a ambiguidade comum ao gênero. Rosa Montero utiliza dos elementos paratextuais, como a dedicatória, para promover o descentramento dos conceitos de romance e autobiografia, o que confirmaria a possibilidade de categorização de seu livro como autoficcional.

Luciene Azevedo (2008) descreve a relação da autobiografia e da autoficção com os paratextos, destacando a forma como a autoficção instaura estes elementos

no mesmo terreno movediço que está todo o romance e, ainda toda a vida do escritor revelada em entrevistas, fotos e aparições públicas, que, longe de garantir autenticidade, revela-se tão construída quanto qualquer realidade observável.

A autoficção, se nos aproveitamos da reflexão de Schaeffer, investe mesmo no engodo para inscrever-se ficcionalmente, uma vez que desrespeita as condições para o estabelecimento da ficção. Condições essas exploradas também por Puertas Moya (2003) na tentativa de relacionar alguns traços que tornassem pertinente a distinção entre romance autobiográfico e autoficção. Segundo o crítico espanhol, o romance autobiográfico garante um fator textual de identificação entre o personagem (o nome ou uma auto-alusão referencial) e o autor, indício que é reforçado por fatores de identificação paratextual que oferecem ao leitor elementos de relação com o personagem (prólogos, resenhas, dedicatórias), o que corresponderia, na argumentação de Schaeffer, à importância atribuída ao contexto autorial e ao paratexto para garantia da ficção. Além de tudo, para Puertas Moya (2003), o leitor poderia encontrar forte apoio no fator extratextual que revelaria informações sobre o autor (entrevistas, declarações, testemunhos). Mas em tempos de JT Leroy,¹⁴ como acreditar que a verdade está lá fora? (AZEVEDO, 2008, p. 42-3)

Desse modo, percebemos que, apesar das pistas encontradas nas entrevistas –nas quais Rosa Montero afirma não ter nenhuma irmã, muito menos gêmea, ainda que dedique a sua obra principal a ela–, nada nos garante que, nestas aparições públicas e nestas autobiografias dialogadas que são as entrevistas, estaríamos encarando uma verdadeira Rosa Montero em detrimento daquela descrita no romance. Citando outra vez Luciene Azevedo, e partindo de observações e análises de autores contemporâneos que, além de investirem literariamente na escrita de si, escrevem-se também enquanto personagens da vida real a partir da exposição da sua figura de escritor e pessoa pública, podemos afirmar que " o contexto autorial não é requisito confiável, uma vez que a figura autorial é tão cuidadosamente construída quanto cada um dos "eus" criados no papel" (AZEVEDO, 2008, p. 43).

Escritores contemporâneos, cujas obras se inscrevem nesta linha que funde autobiografia, memória e autoficção e metaficção, como é o caso de Rosa Montero, parece propor repensar o conceito de fronteira, colocando em um segundo plano as noções de limite, barreira, separação, e privilegiando as noções de trânsito, de espaço de contato, de lugar de suspensão e negociação de identidades. A fronteira

como um limiar, mas proximidade que distanciamento entre o discurso histórico ou memorialístico que se pretende real e o discurso literário assumidamente ficcional, construído a partir de fatos de memórias individuais e/ou coletivas.

Enfatiza-se, aqui, a problemática da distinção entre discurso ficcional e factual, mais ainda ao se tratar de textos literários que usa fatos históricos ou que se caracterizam como memória coletiva ou individual como parte da matéria-prima para a construção da narrativa. Em textos com estas características, o conceito de real e o próprio fato histórico são repensados, o que permite o surgimento de “verdades” em detrimento de uma verdade única, absoluta, inclusive no que se refere às verdades contadas sobre si mesmo.

3.4 LA RIDÍCULA IDEA DE NO VOLVER A VERTE: O IMPACTO DA MORTE SOBRE A VIDA QUE SE CONTA

Sí, hay que hacer algo con la muerte. Hay que hacer algo con los muertos. Hay que hablarles. Y decir que les amas y siempre les has amado. Mejor decícelo en vivo; pero, si no, también puedes decícelo después. Puedes gritarlo al mundo. Puedes escribirlo en un libro como éste. Pablo, qué pena que olvidé que podías morirte, que podía perderte. Si hubiera sido consciente, te habría querido no más, pero mejor.[...] Ya está. Ya lo he hecho. Ya lo he dicho. En efecto, consuela.

Rosa Montero

Já sabemos que na literatura contemporânea a escrita biográfica, autobiográfica e de memória vem ganhando notoriedade seja no sentido de produção literária, cada dia mais escritores escolhem este viés para a construção de seus textos, seja enquanto objetos de análise e crítica. É importante observar um crescimento peculiar em termos de escritas de si que abordam as questões da perda e do luto. Livros como *Os verbos auxiliares do coração* (1984), do escritor húngaro Péter Esterházy, considerado um dos grandes nomes da literatura europeia contemporânea, e *Lo que no tiene nombre* (2013), da colombiana Piedad Bonnett,

analisados sob esta ótica por Luciane Mediato (2011), são exemplos da literatura contemporânea de viés autobiográfico que são uma reflexão acerca do luto, das relações familiares e da maneira de expressar a perda através da escrita. Ambos alternam aspectos confessionais e claramente ficcionais e mostram o caminho para uma forma diferente de escrever um romance. Esterházy fala sobre morte e conflitos pessoais que surgem com a perda de sua mãe, no início dos anos 1980, e Piedade Bonnett relata como reagiu à morte do seu filho Daniel Segura Bonnett que se suicidou aos vinte e oito anos. Segundo Luciane Mediato(2011), comum aos dois escritores, além da tragédia pessoal e da dor, há o fato de que os dois se viram divididos entre o sentimento de que seu luto era único e sua dor era algo incomunicável e a necessidade de escrever sobre a pessoa que acabaram de perder e sobre o seu próprio comportamento mediante a experiência da perda. A necessidade de escrever sobre o assunto, para estes escritores, parece ser um imperativo. Piedad Bonnett chega a afirmar em entrevistas que ela estava condenada a contar tão logo a ideia lhe passou pela cabeça.

Também para Rosa Montero, cujo companheiro, o jornalista Pablo Lezcano, morreu vítima de um câncer após vinte e um anos de convivência, a experiência da dor pela morte de uma pessoa próxima, em um primeiro momento, pareceu algo que não se poderia contar para outras pessoas. Como escrever sobre a dor verdadeira causada pela perda definitiva de alguém que se ama? Segundo ela, a dor nos rouba as palavras, por isso o ofício de escrever em momentos de grande sofrimento seria, em suas palavras, “El arte de fingir dolor”, porque acreditava que para escrever sobre experiências dolorosas seria necessário, como disse Fernando Pessoa, ser um fingidor e transformar sua dor pessoal em algo universal, relacioná-la com outras semelhantes, “fingir que é dor, a dor que de veras sente”. É aí que entra a história do outro, é como se Marie Curie, com sua dor, sua própria perda e a forma como reagiu a ela, devolvesse as palavras à escritora. É através do ato de revolver, na tentativa de narrar e entender, a dor do outro que a escritora começa a crer que poderá compreender a sua perda e a sua dor. O diário que Marie Curie escreve após a morte do seu marido e companheiro de pesquisas Pierre Curie é o gatilho que faz com que Rosa Montero possa falar a morte do seu marido e como sua vida foi impactada por esta perda.

“Como não tive filhos, o mais importante que aconteceu na minha vida foram meus mortos, e com isso me refiro à morte dos meus seres queridos”(MONTERO, 2013, p. 9). São as palavras iniciais do último livro de Rosa Montero, publicado em 2013 e ainda inédito no Brasil, *La ridícula idea de no volver a verte*, como o analisado no tópico anterior, é um híbrido entre a autobiografia, biografia e romance. Neste livro encontramos as reflexões da escritora espanhola aliadas aos relatos sobre a vida da polaca Marie Curie e análise do seu diário, no qual ela narra, por um ano, todo o processo de dor e luto enfrentado pela perda de seu companheiro de décadas Pierre Curie, marido e parceiro nas descobertas científicas. Montero partiu do diário da cientista para narrar, não só sobre o sofrimento diante da morte de uma pessoa com quem se convive tão intimamente por tanto tempo, mas também sobre como a morte impacta nas narrativas que fazemos de si. Desse modo, ainda que tenha tido como ponto de partida a vida de Marie Curie, o que poderia garantir ser um livro biográfico, produzido a partir do diário e de outras biografias e de suposições e inferências, como é comum às biografias escritas por Rosa Montero, tudo isso não é mais que um pretexto para falar sobre sua própria vida que vai se desenrolando diante do leitor em depoimentos, divagações, lembranças e comparações com a vida de M. Curie e, mais precisamente com a dor causada pela vivez um tanto precoce pela qual passam as duas pessoas em questão.

Em um momento do livro a autora relata que durante os nove meses em que seu marido encontrava-se enfermo ela estaria escrevendo outro romance que tinha como cenário uma selva densa, úmida e vazia, e me parece que a escolha do espaço seria um reflexo do que estariam passando em um momento que, por escolha de Pablo que não queria ser visto doente, o casal encontrava-se isolado e confinado em casa ou em hospitais. Este romance foi abandonado após a morte de Pablo e, segundo relato da própria escritora, é provável que não seja retomado. Neste momento Rosa recebe um *email* de sua amiga jornalista Elena Ramirez com o diário de Madame Curie e a sugestão de que ela poderia escrever algo sobre esta mulher que coincidentemente narrava no diário em anexo sobre seus momentos após a morte do marido. E, após ler dezenas de biografias de Curie, ela confessa que foi assaltada pela vontade de escrever usando a vida da cientista como régua para medir sua própria vida, ou seja, confessa, embora em outro trecho diga que

não gosta de escrever autobiografias, que este é um livro, acima de tudo, autobiográfico.

Livros com características autobiográficas sempre serão livros sobre a vida. Logo nas primeiras páginas de *La ridícula idea de no volver a verte*, Montero avisa que este não é um livro sobre a morte, ainda que o impulso para escrever tenha vindo de duas experiências com a perda de pessoas queridas. Ela esclarece porque considerou este momento um importante impulso para uma narrativa com reflexões autobiográficas explicando que, no seu ponto de vista, somente nos nascimentos e nas mortes, momentos que ela chama de “fronteiras biológicas”, um homem pode, deslocando-se momentaneamente do seu tempo presente, ter a plena consciência de estar vivendo algo verdadeiramente grande, ao mesmo tempo em que toma conhecimento de sua pequenez diante do universo.

Com este livro, Rosa Montero começa a fazer parte do grupo de artistas que utilizaram a literatura como modo de compreender o que ela mesma chama de incompreensível, ou que usaram a dor da perda diante da morte como matéria para produção artística, o que ela confessa ter considerado durante muitos anos uma indecência e cita, inclusive, Eric Clapton, que compôs a canção *Tears in heaven* após a morte de seu filho, e Isabel Alende, autora do livro *Paula*, um romance autobiográfico sobre a morte de sua filha, como artistas cujo comportamento diante da dor lhe teria, naquele momento, causado certo incômodo, como se eles estivessem maculando um momento que deveria ficar na intimidade. No entanto, começa a mudar de opinião no momento em que observa que, assim como Marie Curie se salvou da aniquilação e da loucura que lhe assaltara após a morte do marido escrevendo o diário, todos nós fazemos algo para que a vida possa seguir seu curso após aquela perda que se parece converter em um alerta para o fato de que a eternidade é inatingível, ainda que, segundo Montero, escritores busquem atingir a eternidade lançando palavras contra a morte com a publicação de suas obras. Madame Curie não é escritora de literatura, mas escreve um diário que, embora não tenha aparentemente intenção de publicar, tampouco o destruiu como se quisesse deixar para sempre aquelas palavras registradas na tentativa de explicar e expurgar o luto.

Diferentes culturas vivenciam de diferentes maneiras a dor provocada pela morte de uma pessoa querida, mas, em na maioria delas o que se percebe é que a morte provoca certa incredulidade, como uma espécie de teste de realidade. Rosa Montero confessa que logo depois da morte de seu marido, por diversas vezes se vê pensando que tudo não passa de uma brincadeira, e que ele aparecerá de repente avisando que lhe estava pregando uma peça, porque a morte, o desaparecimento total de alguém é algo incompreensível para o ser humano. Uma ideia que lhe parece absurda, ridícula. Destas reflexões surge o título do livro:

Siempre, nunca, palabras absolutas que no podemos comprender siendo como somos pequeñas criaturas atrapadas en nuestro pequeño tiempo. ¿ No jugaste en la niñez, a intentar imaginar la eternidad? ¿La infinitud deplegándose delante de ti como una cinta azul mareante y interminable? Eso es lo primero que te golpea en un duelo: la incapacidad de pensarlo y de admitirlo. Simplemente la idea no te cabe en la cabeza. ¿ Pero cómo es posible que *no esté*? Esa persona que tanto espacio ocupaba en el mundo, ¿ dónde se há metido? El cerebro no puede comprender que haya desaparecido para siempre. ¿Y qué demonios es *siempre*? Es un concepto inhumano. Quiero decir que está fuera de nuestra posibilidad de entendimiento. Pero cómo, ¿no voy a verlo más? ¿Ni hoy, ni mañana, ni pasado, ni dentro de un año? Es una realidad inconcebible que la mente rechaza: **no verlo nunca más es** un mal chiste, **una idea ridícula**. (MONTERO, 2013, p. 25, grifos meus)⁵⁷

Segundo os psiquiatras, creio que a maioria deles pautados no célebre ensaio “Luto e melancolia” (1917) de Freud, para sobreviver à perda, o esquecimento é fundamental, porque ninguém suporta recordar, a todo momento, quem já não está, é peso demasiado grande e que será carregado por muito tempo, ou para sempre, sendo assim, neste caso, uma das funções da memória é esquecer. De acordo com Freud⁵⁸, durante o período de luto a pessoa acumula energia (carinho, amor, afeto

⁵⁷ Sempre, nunca, palavras absolutas que não podemos compreender sendo como somos pequenas criaturas presas em nosso pequeno tempo. Não brincastes na infância, tentando imaginar a eternidade? A infinitude desdobrando-se diante de ti como uma fita azul estonteante e interminável? Isso é a primeira coisa que te golpeia no luto: a incapacidade de pensar nele, de admiti-lo. Simplesmente a ideia não cabe em tua cabeça. Mas como é possível que *não esteja*? Essa pessoa que ocupava tanto espaço no mundo, onde se meteu? O cérebro não pode compreender que tenha desaparecido para sempre. E que diabos é *sempre*? É um conceito desumano. Quero dizer que está fora da nossa possibilidade de entendimento. Mas como não vou vê-lo mais? Nem hoje, nem amanhã, nem depois de amanhã, nem dentro de um ano? É uma realidade inconcebível que a mente rechaça: **não vê-lo nunca mais é** uma piada sem graça, **uma ideia ridícula**. (Grifos meus)

⁵⁸ Em que consiste, portanto, o trabalho que o luto realiza? Não me parece forçado apresentá-lo da forma que

cujo destinatário não está mais) que deve ser aos poucos direcionada para outro objeto em um processo de, através da dissipação dessa energia, aceitação da perda e resignação, por isso se espera que uma pessoa em luto, em um determinado momento comece a lembrar de quem se foi de forma menos constante e, ao lembrar, que não o faça com angústia, dor e vazio e que a vida possa retornar ao seu curso. Isto seria, para a sociedade ocidental, um processo de luto consolidado e vivido de forma “correta”. Pensamento que Rosa Montero questiona, pois acredita que diante de um impacto desta proporção a vida nunca retomaria o seu curso, senão outro caminho distinto que se fará para sempre sob a companhia da ausência desta pessoa, que vai se manifestar através de cheiros, imagens e situações cotidianas que funcionarão como o detonador de uma bomba.

Embora a produção da narrativa, para o escritor, possa funcionar como uma maneira de despender esta energia suspensa que não encontra mais seu alvo, na verdade, ao escrever sobre a perda ele estaria lutando justamente contra o que os psiquiatras recomendam, escrevem para vencer, não a morte, sendo esta irreversível, mas o esquecimento. Mas que isso, além das lembranças do convívio com a pessoa que morreu que retornam a cada contato com lugares ou experiências compartilhadas, há também a necessidade de se conhecer aquilo que antes não parecia importante, de viver os momentos que não foram vividos, como, por exemplo, outras etapas da vida, como a infância, quando ainda não se conheciam, ou a velhice, que não mais compartilhariam. Rosa resume este sentimento de falta do que não foi vivido através da análise do seu comportamento diante de uma fotografia que lhe foi enviada por um primo de Pablo, após a sua morte, na qual

se segue. O teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível — é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já se lhes acena. Esta oposição pode ser tão intensa, que dá lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo. Normalmente, prevalece o respeito pela realidade, ainda que suas ordens não possam ser obedecidas de imediato. São executadas pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia catexial, prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido. Cada uma das lembranças e expectativas isoladas através das quais a libido está vinculada ao objeto é evocada e hipercatexizada, e o desligamento da libido se realiza em relação a cada uma delas. Por que essa transigência, pela qual o domínio da realidade se faz fragmentariamente, deve ser tão extraordinariamente penosa, de forma alguma é coisa fácil de explicar em termos de economia. É notável que esse penoso desprazer seja aceito por nós como algo natural. Contudo, o fato é que, quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido. (FREUD, 1992, p.130)

estavam ele com dez anos, seus irmãos e primos em um barco no pântano de Valdelandes, no verão de 1961.

Tenía dez años recién cumplidos. Y el caso es que ya estaba todo él ahí, pero con la inocencia y la ignorancia de lo que después le llegaría en la vida. Es extraño: desde que murió no sólo echo de menos su presencia, seguir viviendo con él y verle envejecer, sino que también añoro su pasado. Las muchas vivencias que no conocí. Esta niñez, esta tarde de verano en un barquito. Quería poder beber, como un vampiro, todos sus momentos de felicidad.(MONTERO, 2013, p. 69)⁵⁹

Esta sensação de falta do que não se viveu, segundo Rosa, é como um efeito colateral da dor que acomete principalmente aqueles que conviveram durante muito tempo e veem, no momento da morte, toda a intimidade construída perdida para sempre e o impacto desta perda definitiva se traduzirá na certeza de que sua vida, a partir dali, está inexoravelmente transformada e que não haverá jamais alguém com quem poderá compartilhar tamanha intimidade, como compreender as manias um do outro, conhecer seus gostos, suas fraquezas, tudo isso que compoem uma pessoa e define sua identidade. Por isso agora era importante saber tudo sobre Pablo, conhecer seu passado em cada detalhe era como se ele não tivesse morrido. Segundo Rosa Montero, somos os relicários de nossos mortos queridos, os carregamos dentro de nós mesmos, somos sua memória, e não queremos esquecer. É esta a razão pela qual escreve *La ridícula idea de no volver a verte*. Esta é a razão pela qual Marie Curie escreveu o seu diário de um ano de luto.

Rosa Montero estabelece desde o princípio do livro uma espécie de paralelismo circunstancial entre a vida de Curie e a sua própria, em detalhes que, às vezes me parecem um pouco forçados, como quando narra as suas repetidas exposições ao raio X devido a uma tuberculose na infância, como se estas estabelecessem uma ligação entre ela e a cientista, mas por outro lado, ao falar da dor da perda este paralelismo vai tornando-se muito natural porque, acredito, a escritora vê algo em comum nas reações da maioria das pessoas diante de um fato

⁵⁹ Tinha dez anos recém-completados. E o caso é que já estava todo ele ali. Mas com a inocência e a ignorância do que seria na vida depois. É estranho: desde que morreu não só tenho saudade da sua presença, seguir vivendo com ele e vê-lo envelhecer, mas também tenho sinto falta do seu passado. As muitas vivências que não conheci. Esta infância, esta tarde de verão em um barquinho. Quería poder beber como um vampiro, todos seus momentos de felicidade.(tradução minha)

de difícil compreensão como é a morte. Principalmente a morte de pessoas com as quais se mantém uma relação muito estreita de afeto e convivência.

Marie Curie, segundo relato no seu diário reproduzido no livro de Rosa Montero, embora tenha proibido as filhas de falar o nome de Pierre na sua presença após o acidente e assim faça de conta que cede ao esquecimento, guarda, escondido de todos, o lenço sujo de sangue e outras matérias orgânicas do marido e confessa muitas vezes ter beijado, enquanto chorava, aquele pedaço de tecido no qual estava a única parte que restava do companheiro do qual sentia tanta falta. Era um gesto que ela sabia que seria considerado estranho aos olhos de outras pessoas e, por isso, pediu a ajuda da irmã para queimar aquele lenço e livrar-se do que, perante a sociedade, seria um traço de loucura e uma maneira deselegante de comportar-se diante da morte. Rosa Montero, diferentemente, afirma que o seu comportamento foi um pouco mais racional, respondendo ao que se esperava dela, embora também tenha tido a tentação de agir de forma a segurar um pouco mais aquela presença através de objetos que, de alguma forma, relacionava-se com a pessoa morta.

Yo nunca llegué a eso, desde luego; al contrario quise 'portarme bien' en mi duelo y agarré el hacha: me deshice inmediatamente de toda su ropa, guardé bajo llave sus pertenencias, mandé tapizar su sillón preferido, aquel en el que siempre se sentaba. Me pasé de tajante. Cuando llegó el tapicero para llevarse su sillón, me senté en él desesperada. (MONTERO, 2013. p.28)⁶⁰

Segundo Rosa, o que se espera de uma pessoa diante da morte é que esta deva portar-se bem, fazer o que se deve. Como se o luto fosse uma doença que se deve curar de alguma forma, a sociedade espera que você “se recupere” da falta de alguém como se fosse possível algum dia essa falta se extinguir através do choro e de um período razoável de luto, cada vez mais curto, pois a vida moderna exige das pessoas uma disposição que não deixa espaço para uma reflexão muito prolongada sobre acontecimentos inexplicáveis e inevitáveis como a morte. Montero reflete

⁶⁰Eu nunca cheguei a isso, é claro; em vez disso, eu queria 'comportar-me bem' em minha dor e pus mãos à obra: imediatamente me desfiz de todas as suas roupas, tranquei à chave seus pertences, mandei estofar sua cadeira favorita, aquela em que ele sempre se sentava. Fiz tudo sem rodeios. Quando o estofador veio para levar sua cadeira, sentei-me nela desesperada.(tradução minha)

sobre essas exigências da vida moderna que pesa sobre nós nestes momentos e nos fazem assumir papéis e *scripts* que, algumas vezes, vão de encontro ao que o sentimento realmente necessita:

Así que procuré plegarme a lo que creía que la sociedad esperaba de mí tras la muerte de Pablo. En los primeros días, la gente te dice: 'llora, llora, es muy bueno.' Y es como si dijeran: 'Esse absceso hay que rajarlo y apertalo para que salga el pus.' Y precisamente en los primeros momentos es cuando menos ganas tienes de llorar, porque estas en el *shock*, extenuada y fuera del mundo. Pero después, enseguida, muy pronto, justo cuando tú estás empezando a encontrar el caudal aparentemente inagotable de tu llanto, el entorno se pone a reclamarte un esfuerzo de vitalidad y de optimismo. (MONTERO, 2013 p.29)⁶¹

Durante todo o livro, encontraremos reflexões sobre as imposições sociais que pesam sobre as pessoas em momentos cruciais da vida, principalmente sobre as mulheres, e como essas imposições determinam nossos comportamentos e nos fazem tomar atitudes que não correspondem a que realmente queremos. Através de *hashtags* (#) a escritora vai enumerando estas imposições como *#honraralospadres*, *#papeldelamujer*, *#hacerloquesedebe*, entre outras. No que se refere à morte há a imposição social de livrar-se da energia acumulada, explicada anteriormente com base no ensaio de Freud, para liberar o ego.

Marie Curie, embora pareça não resistir a esta imposição e viver o luto de acordo com o que se espera, além de escrever no diário o que provavelmente não poderia expor publicamente, guarda um tecido sujo de sangue do morto, Rosa Montero, assim como os outros escritores de ficção que escreveram autobiografias focadas em suas perdas, resiste ao esquecimento fazendo o que sabe: escrevendo, transformando a sua dor, e o seu morto, em personagens de mais um livro.

⁶¹ Então procurei aproximar-me daquilo que eu acreditava que a sociedade esperava de mim depois da morte de Pablo. Nos primeiros dias as pessoas te dizem: "chora, chora, é muito bom". E é como se elas dissessem: "esse abscesso deve rasgá-lo e aperta-lo para que saia o pus. " E justo nos primeiros momentos é quando você tem menos vontade de chorar , porque você está em estado de choque, exausto e fora do mundo. Mas então, logo, muito rapidamente, justamente quando você está começando a encontrar o fluxo aparentemente interminável de suas lágrimas, as pessoas ao redor começam a exigir de ti um esforço de vitalidade e otimismo.

4. COM A PALAVRA, A MULHER: ESCRITA, GÊNERO E FEMINISMO EM ROSA MONTERO

Sí, es difícil, muy difícil ser mujer, porque en realidad no sabes en qué consiste ni quieres asumir lo que la tradición exige. Mejor no ser nada para poder serlo todo.

Rosa Montero

4.1 GÊNERO, PODER E AUTORIA FEMININA

O movimento feminista, que vem pautando a condição da mulher nas sociedades ocidentais desde o século XIX e que está intimamente relacionado à ideia das relações de gênero como conceito científico, tinha a princípio suas reivindicações ligadas ao chamado sufragismo em prol do voto feminino, ganhando, mais tarde uma dimensão maior através da produção e divulgação de livros e artigos que, de forma mais contundente, ressaltam a situação de opressão da figura feminina na sociedade desde sempre. A partir daí o conceito de gênero passa a ser discutido sob diversos ângulos que abrangem desde a construção de papéis socialmente atribuídos a homens e mulheres e de como estes interferem na identidade dos sujeitos, passando pelo aspecto da sexualidade, da violência sofrida pela mulher, até as questões que conseguem relacionar gênero e poder, colocando em evidência que nenhum caráter de subordinação esteja ele atrelado, a gênero, sexo, raça, ou outras condições semelhantes, é natural e imutável. Com o decorrer dos estudos nesta área, percebe-se que a concepção de gênero se constrói enquanto produto das relações sociais entre os sujeitos e nada mais é que um modo de significar as relações de poder.

Na introdução do livro *Literatura e Gênero: a construção da identidade feminina*, Cecil Zinani (2006) reproduz uma frase da poetisa Gioconda Belli⁶² na qual ela declara ter sua vida decidida por duas coisas sobre as quais não temos nenhum controle: o país onde se nasce, e o sexo com o qual veio ao mundo. De acordo com

⁶² “Duas coisas que não decidi acabaram decidindo a minha vida” Belli, Gioconda. *O país sob minha pele* (2002, p.15) apud ZINANI (2006, p.15)

esta perspectiva, gênero e nação são duas coordenadas de grande influência no discurso que se produz, na identidade que se constrói no decorrer da vida. A construção do sujeito, mais precisamente do sujeito feminino que emerge de nações em momentos históricos de conflito, implica uma transformação que vai além do indivíduo e mesmo do grupo ao qual ele pertence, mas acarreta modificações dos papéis sociais como um todo. Estes papéis tendem a perder a sua fixidez e tornam-se abertos a novas definições, principalmente nos que se diz respeito às relações de poder.

Esta intrínseca relação entre gênero e poder que se torna bem evidente, sobretudo, em regimes autoritários, nos quais os dirigentes legitimam a dominação, a força, a autoridade e o poder soberano indentificando-os ao masculino, enquanto a submissão e a fraqueza são identificadas ao feminino, é ressaltada por Joan Scott (1990), que conceitua gênero detalhando como estes códigos sociais são literalmente traduzidos em leis que visam especificamente a controlar as mulheres e excluí-las da vida pública.

Minha definição de gênero tem duas partes e várias sub-partes. O núcleo essencial da definição baseia-se na conexão integral entre duas proposições: o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre à mudança nas representações de poder, mas a direção da mudança não segue necessariamente um sentido único. Como elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre diferenças percebidas entre os sexos, o gênero implica quatro elementos relacionados entre si: primeiro - símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações múltiplas (frequentemente contraditórias). [...] Segundo – conceitos normativos que colocam em evidência interpretações do sentido dos símbolos que tentam limitar e conter as suas possibilidades metafóricas. Esses conceitos são expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas e tipicamente tomam a forma de uma oposição binária que afirma de forma categórica e sem equívoco o sentido do masculino e do feminino. A posição que emerge como dominante é, apesar de tudo, declarada a única possível. (SCOTT, 1990, p. 22)

O terceiro elemento está relacionado à maneira como grupos religiosos fundamentalistas de hoje tentam justificar as suas práticas no sentido de ser uma tentativa de restaurar o papel “tradicional” das mulheres, um papel mais autêntico na

concepção destes grupos, ainda que haja poucos antecedentes históricos que garantam a realização de um determinado papel e o quarto está relacionado com a questão da identidade subjetiva: “Conferências estabelecem distribuições de poder (um controle ou um acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos), o gênero torna-se implicado na concepção e na construção do poder em si.” (SCOTT, 1990, p.23)

As palavras de Joan Scott ratificam a ideia de que é possível perceber, de forma clara, que historicamente, para estabelecer e manter este *status* em que o espaço público é negado à mulher que se vê restrita ao espaço privado do lar, do casamento, filhos e tarefas domésticas, várias estratégias foram e são utilizadas, desde a criação e a naturalização de normas de conduta que caberiam a um ou outro gênero, passando pelos conceitos normativos encontrados na religião, na política, na ciência, na educação e no sistema político, até o uso inadequado de caracteres biológicos na tentativa de justificar as relações entre opressores e oprimidas.

É importante lembrar que as estratégias citadas fazem uso de ferramentas bastante eficazes e uma das principais ferramentas com as quais se constroem as relações sociais e, conseqüentemente, se forja o sujeito social é a linguagem, cuja importância nas resoluções dos conflitos que emergem das relações de poder, na manutenção do domínio por determinados grupos e na retomada da autonomia por outros, é incontestável e coloca a literatura em uma situação de destaque em relação à responsabilidade com a transformação ou manutenção das relações existentes entre os gêneros. Como observa Zinani (2006, p. 56-7),

Como a subjetividade pós-moderna é instável, precária, contraditória e está sempre em processo, concretiza-se na medida em que são realizadas práticas discursivas. A possibilidade de transformação das estruturas sociais, conseqüentemente das instâncias culturais, perpassa pela constituição da subjetividade feminina, logo pela linguagem [...] Dessa maneira não é mais possível ver a língua e a literatura apenas como reflexo da realidade social, mas sim como responsáveis pela manutenção ou alteração do *status quo*.

Na história da humanidade, e na literatura, são inúmeros os exemplos de mulheres que resistiram e desafiaram o poder instituído, usando a palavra como

principal arma de combate. Algumas dessas vozes femininas atravessaram os tempos e tornaram-se símbolos universais da contestação e subversão pela palavra, como é o caso de Sheherazade que é a personificação da mulher que venceu a morte quando adquiriu o poder de usar a linguagem para enfrentar riscos e transformar não só a si mesma, mas a relação entre o homem opressor, simbolizado pelo sultão, e todas as mulheres oprimidas por ele que seriam resgatadas através da sua personagem e da sua narrativa.

Apesar de reconhecer o fato de que estas vozes femininas subversivas sempre estiveram, de uma forma ou outra, presentes no imaginário literário, principalmente em forma de personagens, como no exemplo das *Mil e uma noites*, é importante salientar que a crescente inserção no mercado editorial da literatura de autoria feminina na contemporaneidade desenha um caminho diferente, uma vez que, as escritoras contemporâneas, ainda que não sejam explicitamente adeptas a uma corrente feminista, ou que neguem, como Rosa Montero, fazer uma literatura de cunho deliberadamente feminista, são conscientes do caráter inovador de suas narrativas e da importância destas para a problematização dos conceitos de identidade feminina e do seu oposto.

Tanto personagens de ficção quanto escritoras poderiam ser paradigmas dessas transformações sociais por quais passa a constituição do sujeito feminino. Reflexo e, ao mesmo tempo, gatilho para a reestruturação das relações entre os gêneros, estas autoras e suas personagens subversivas instituem uma nova ordem onde a voz da mulher encontra espaço e força.

Quando me refiro a uma literatura de autoria feminina não estou me referindo a uma literatura diferenciada por razão de gênero e não compactuo com o que a ideia de uma literatura feminina enquanto fenômeno natural dissociado das relações históricas e sociais. Assim como Maria Pilar Moliner i Marín:

Incluso la opinión afirmativa acerca de la idea de la existencia de una literatura femenina diferenciada exige el replanteamiento de la misma y la profundización en una cuestión no exenta de debate: ¿ Podemos hablar de una literatura marcada por el sexo de quien la escribe o más bien por las razones sociales, histórica y culturales que la determinan? En pocas palabras, ¿ se trata de una literatura diferenciada en razones de sexo o deberíamos justificar esa

difereciación en razón de una discriminación social que viene acusando históricamente la mujer?⁶³ (1998, p. 7)

Apesar de não acreditar na existência de uma diferença estilística motivada exclusivamente por diferenças biológicas, não seria possível descartar que o discurso seja influenciado, de forma parcial, porém com grande impacto, pelas relações de poder e pela força das experiências as quais os indivíduos são submetidos por conta das diferenças biológicas, como o sexo com qual se nasce ou etnia a qual pertence por local de nascimento e herança genética. Algumas destas peculiaridades percebidas nos discursos, principalmente no caso das mulheres vêm emergindo de forma mais livre e, muitas vezes, marcadas de maneira proposital, no sentido de que algumas escritoras me parecem pretender manifestar na produção artística as particularidades de sua concepção de vida e, talvez, de sua própria personalidade, aproveitando as transformações sociais, que, mesmo ainda em andamento, já garantem um espaço diferente do que se tinha antes dos movimentos que propõem a ruptura das barreiras sociais impostas às mulheres.

Num texto avaliativo sobre os estudos feitos no Brasil acerca da literatura de autoria feminina, Heloisa Buarque de Holanda convoca os departamentos de Literatura Brasileira a se inserirem na empreitada acadêmica dos estudos interdisciplinares desenvolvidos sobre Mulher e Literatura e a considerarem a especificidade dessa contribuição: "[...] a interdisciplinaridade e a relativização das fronteiras da investigação dos estudos literários surgem como uma das saídas possíveis para a marginalização destes estudos." (HOLANDA, 1992, p. 63)

A pesquisadora Zahidé Muzart (1996), por outro lado, alerta-nos sobre o perigo da utilização da classificação estética nos estudos feitos acerca dos textos escritos por mulheres. Este critério, norteado por parâmetros masculinos de originalidade e valor estético universal, notadamente elitista, seletivo e excludente que desconsidera as diversidades culturais, sociais, sexuais e raciais,

⁶³ Mesmo a opinião positiva sobre a ideia da existência de uma literatura feminina distinta necessita repensar isso e aprofundar uma questão cultural não isenta de debate: Podemos falar de uma literatura marcada pelo sexo de quem a escreve, ou melhor seria por razões sociais, históricos e culturais que a determinam? Em suma, é uma literatura distinta em razão do sexo ou deveríamos justificar a diferença em razão da discriminação social que historicamente sofrem as mulheres? (tradução minha)

desclassificaria a literatura feita por mulheres como “sentimental” e, portanto, indigna de ter representatividade junto ao cânone.

A leitura aprofundada das obras de algumas escritoras revela que não foi com pouco esforço que estas mulheres inseriram seus nomes na história da humanidade e contribuíram, efetivamente, para que hoje possamos estar aqui recontando suas histórias de vida ao passo que reescrevemos a nossa própria história a partir de suas narrativas.

Seguindo, durante muito tempo, um itinerário próprio, a escrita de autoria feminina hoje se insere no universo da crítica literária de uma forma que não permite a associação entre valores de ordem estética e outros medidos pela questão do gênero. Se houve, a título de resgate, a tentativa de se abrir o cânone para a entrada de escritoras tornando-o uma espécie de luta pela justiça social, na contemporaneidade, estratégias como esta, aos poucos, vêm sendo consideradas desnecessárias. Escrever torna-se algo “natural” para a mulher contemporânea, muitas vezes um imperativo, e o reconhecimento surge a partir de critérios que transcendem os sexistas. Atualmente, críticos e leitores começam a perceber que o ser humano não se reduz a uma fórmula, sendo compostos de influências onde a de gênero é mais uma a influenciar o modo de ver o mundo e, conseqüentemente, narrá-lo.

O trânsito pela literatura talvez tenha se tornado menos congestionado para as escritoras contemporâneas, pois, como admite Virgínia Woolf, no texto *Carreiras femininas*:

O caminho foi aberto há muito tempo por Fanny Burney, Aphra Behn, Harriet Martineau, Jane Austen, George Eliot, todos nomes ilustres, e por outras, ainda mais numerosas, porém menos célebres ou esquecidas, que nivelaram o caminho diante de mim e determinaram meus passos. (WOOLF *apud* NATHAN, 1989, p.180)

A escritora reconhece, com este comentário, a importância do posicionamento, muitas vezes radical, de suas precursoras “menos célebres ou esquecidas” que pavimentaram o caminho por onde circula a escrita de autoria feminina.

E é por este mesmo caminho pavimentado que passa a espanhola Rosa Montero cuja identidade social se formou em meio ao movimento cultural que tomou conta da Espanha logo após a morte de Francisco Franco, período em que uma mulher oficialmente casada só podia trabalhar, abrir conta em banco ou tirar passaporte com autorização do cônjuge. Sendo assim, sua obra deve ser lida, ao abordar questões de gênero, com o cuidado necessário para não cairmos na armadilha do que ela chama de “utilitarismo panfletário”.

Para Rosa Montero, escrever é uma forma de ser mais do que mulher ou homem. Escreve-se também, segundo a escritora, para aprisionar o instante vivo e driblar o esquecimento. Os escritores disparam palavras contra a morte, acredita Rosa, em uma busca pela imortalidade que não será alcançada por muitos, sendo mulher ou homem, mas ao voltar o olhar para o passado percebemos que a luta é mais acirrada para as pertencentes ao “sexo frágil”, a própria escritora admite que, na luta por domar a palavra, tem um obstáculo a mais: onde todos escrevem “homem” ela, como as outras, teve que aprender a ler também “mulher”. Para a mulher escritora, que esteve por muito tempo condenada ao pior castigo que é o de não ser reconhecida e lida, o esquecimento é ainda um monstro maior e mais assustador, mesmo porque a luta pela imortalidade resvala na luta pelo espaço dentro da sociedade, expressão já tornada clichê entre as minorias. Ao analisar o engajamento de alguns escritores Rosa Montero aponta para o perigo de nos tornarmos, ficcionistas ou não, mulheres ou homens, prisioneiros dos preconceitos ou das causas.

O reconhecimento, no âmbito das artes, não pode ser condicionado, exclusivamente à justiça social, acredita a escritora que afirma que “o utilitarismo panfletário é a traição máxima do ofício”, ainda que seja naturalmente humano engajar-se.

Considero-me feminista, porque o feminismo é por definição anti-sexista. O problema é que há muito quem encare o feminismo como o contrário de machismo. A ideologia machista tem ridicularizado a palavra, tem-lhe dado uma carga negativa. Agora, eu não deixo de usá-la, porque o feminismo tem uma história muito importante. E parece-me natural que, no início do século XXI, todo o mundo que pense um pouco se assuma como feminista ou anti-sexista. É uma escolha moral óbvia e evidente. Dito isto, é uma coisa que não tem

nada a ver com a narrativa. Acho que a narrativa e os romances não podem ser feministas, nem ecologistas, nem pacifistas, nem animalistas, ainda que você, como cidadã, seja feminista ou animalista. Sou uma grande defensoras dos direitos dos animais. Você não pode usar o romance de forma utilitária. O famoso compromisso político social do romance parece-me uma traição ao que deve ser romance. Para mim, o sentido do romance é a busca do sentido da existência, é um caminho de conhecimento. É um esforço, como dissemos, para iluminar a escuridão daquilo que somos. E não se pode começar este caminho de descoberta levando as respostas previamente. Isso é uma traição ao verdadeiro sentido na narrativa. Portanto, os romances saem daquilo que você é, mas não devem ser utilitários.⁶⁴

Desta forma, entendo que, para Rosa Montero, a literatura sempre aspira a ser única e independente e todas as vozes dos escritores são buscas de uma única voz que é a sua, nesse sentido está sempre mais além do gênero, da situação. A escritora afirma, na mesma entrevista, divertir-se com comentários de críticos, leitores ou escritores que teimam em afirmar que na escritura das mulheres não há ação, que fala dos sentimentos, das emoções, que é muito introspectiva e pessoal. No entanto, percebo que, considerando os obstáculos à expressão da voz feminina fora do ambiente doméstico, muitas autoras, incluindo Rosa Montero, tornam públicas suas experiências pessoais. De acordo com Maria Pilar Marín (1998), a escolha de escrever a partir de uma história pessoal, ainda que não seja uma narrativa autobiográfica, seria uma tentativa de identificar-se com um destinatário particular, um leitor que até meados do século XX não encontrava nas protagonistas dos romances uma imagem na qual se sentisse refletida:

Las escritoras contemporáneas son conscientes del interés que el contenido de su mensaje suscita, de tal manera que no se limitan a imitar a sus coetáneos o a los clásicos, como ocurrió en obras de épocas anteriores escrita por mujeres, sino que, una vez demostrada su capacidad para la creación literaria y alcanzada su puesto en la sociedad, se sienten libres de escribir sobre sus propios fantasmas y no sobre los ajenos, utilizando el discurso literario como medio de transmisión de sus propios planteamientos sobre la realidad.⁶⁵ (p.8)

⁶⁴ Rosa Montero em entrevista concedida ao programa “Roda Viva”. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/230/rosa_montero_2006.htm>

⁶⁵ As escritoras contemporâneas estão cientes do interesse que o conteúdo da sua mensagem suscita, por isso não se limitam a imitar seus pares ou os clássicos, como ocorre em obras de épocas anteriores escritas por mulheres, mas, uma vez demonstrada a sua capacidade para a criação literária e alcançado o seu lugar na sociedade, sentem-se livres para escrever sobre seus

Dessa forma posso inferir que as escritoras contemporâneas, ainda que não se considerem feministas ou mesmo suas narrativas como feministas, sabem da necessidade de experiências narradas por mulheres e de personagens femininas construídas a partir do ponto de vista de uma mulher para que haja uma identificação e, por consequência, contribua para a construção de uma identidade feminina. Observando que digo “uma” identidade feminina e não “a” identidade feminina, porque compreendo identidades como um compartilhamento de significados culturais, que podem ser construídos a partir de representações diversas e mutáveis.

Em *La loca de la casa*, Rosa Montero traz à tona a discussão acerca da literatura de autoria feminina e todo o estereótipo que se criou em torno dela, acrescentando que um homem ao criar um protagonista masculino considera-se estar escrevendo sobre a humanidade. O mesmo não acontece com uma escritora que, ao criar uma protagonista estará, aos olhos da crítica, escrevendo sobre mulheres. Proposital ou não, todas as personagens centrais dos romances de Rosa Montero são mulheres e, embora ela afirme escrever sobre o gênero humano, cujo percentual maior é formado por mulheres, sendo compreensível que suas protagonistas pertençam a este gênero, ela reconhece que a incomoda o fato de termos passado muito tempo identificando-nos com personagens masculinos porque eram os nossos únicos modelos literários, e acredita que agora já estaria na hora de os homens começarem a identificar-se também com as personagens femininas.

É fato que certos modelos literários femininos que acabaram por influenciar a construção de muitas de nossas identidades foram moldados, durante séculos, pelos homens. Na construção de suas personagens femininas eles revelavam como nos viam e muitas de nós nos encaixávamos, ou buscávamos nos encaixar, nestes moldes. A refletir sobre esta problemática, Rosa Montero propõe:

Pois bem, agora é a vez das mulheres fazerem o mesmo. Também estamos todas botando para fora a nossa imagem mítica dos

próprios fantasmas e não sobre os alheios, usando discurso literário como um meio de transmissão de suas próprias visões sobre a realidade. (tradução minha)

homens. Eles nos veem assim, mas, e nós, como os vemos em nosso inconsciente? E que forma artística pode-se dar a estes sentimentos? [...] como nos sentimos de verdade, lá no fundo, diante da maternidade e da não maternidade? Que mito, que sonhos e que medos se ocultam aí e como podemos expressá-los?⁶⁶

Com esta proposta a escritora reitera a importância da narrativa para a construção da identidade. Como, ao dispormos de liberdade para nomear o mundo, podemos ordenar com palavras a imagem que queremos ver refletida no espelho. A imagem da mulher na história, na mídia, na cultura, foram, durante muito tempo, as visões masculinas sobre esse grupo, por isso é tão importante que analisemos como mulheres são construídas em suas próprias narrativas: o discurso histórico e o poder de criar ou revelar sua própria identidade passa então a ser reivindicado por esse grupo até então excluído.

“Sou mulher e escrevo. Sou plebeia e sei ler. Nasci serva e sou livre”. Com essas palavras Rosa Montero dá início a um dos seus romances, onde narra simultaneamente, a história fictícia de Leola (uma espécie de retomada do mito da donzela guerreira), a história do Rei Transparente (narrativa metafórica e maldita que acompanha todo o romance) e a história da própria escrita do livro. Ao enredar neste livro os vários níveis e espécies de narrativas, Montero demonstra o quanto a escrita tem o poder de aglutinar, ampliar, discutir, registrar, sugerir, evocar, transpor, entre outras coisas.

Mais adiante em *Historia del rey transparente*, ela escreve “as Boas Mulheres rezam, eu escrevo”. As mulheres usam as ferramentas que estão ao seu alcance para enfrentar o antagonista representante do poder e da força que a oprime e a escrita, ou a narrativa, é uma espécie de arma com a qual a protagonista luta pela sua sobrevivência. Mas a ideia de que narrativa é uma forma de construirmos uma identidade e de inventarmos a nós mesmos aparece em vários livros da escritora, sendo defendida de forma mais direta e categórica em *La loca de la casa*, no qual Rosa Montero afirma que criamos o nosso ser a partir de nossas lembranças narradas, pois a identidade é construída pelos fragmentos da memória representados no relato que fazemos de nós mesmos e do nosso entorno. Ao nos

⁶⁶ Rosa Montero em entrevista concedida ao programa “Roda Viva”. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/230/rosa_montero_2006.htm>

inventarmos na narrativa, e, segundo ela, todo narrador é um mitômano, representamos uma realidade possível.

De acordo com Stuart Hall (2003):

É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que estes sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação compreendida como um processo cultural estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos, nos quais ela se baseia, fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou? Quem poderia ser? Quem quero ser? Os discursos e sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (HALL, 2003, p. 57)

Para Hall, as identidades não são fixas, elas se constroem pela narrativização do eu. Rosa Montero assume a construção do “eu” através da narrativa quando diz que narramos para nos compreender e construir uma imagem nossa para os outros. Esta imagem pode mudar à medida que a nossa compreensão de si muda com o tempo. Ser mulher hoje, compreender-se mulher hoje não é igual ao que era na Idade Média (época em que se passa a história de Leola), nem no século passado (ainda tão próximo), nem em todas as épocas em que viveram as diversas escritoras biografadas ou citadas nos livros de Rosa Montero.

Em *La loca de la casa*, alguns exemplos são citados para ilustrar o fato de que, ainda que fosse natural que houvesse pouquíssimas escritoras em um panorama histórico no qual as mulheres não tinham acesso garantido à educação e nem eram respeitadas enquanto profissionais das letras, um bom número de escritoras publicavam com pseudônimos masculinos ou com o nome dos maridos. Acontece que, segundo Montero, por falta de modelos expressivos femininos, muitas delas assumiam uma identidade muito próxima dos modelos masculinos que conheciam, o que ela chama de uma espécie de “travestismo literário”. Ainda segundo a autora, este mimetismo do olhar masculino fica perceptível uma vez que, apesar de compartilharmos uma infinidade de coisas com homens da nossa mesma época e de nossa cultura temos nossas vivências específicas e estas escritoras, algumas vezes, tentavam encobrir estas vivências e escrevia “como homenzinhos”, buscando assim, talvez de forma equivocada, um espaço que lhes era negado.

4.2 AS PERSONAGENS ESCRITORAS/NARRADORAS DE ROSA MONTERO

Y es que el propio ato de escribir es realizado por la gran mayoría de las protagonistas de la narrativa femenina actual, a través de cual manifiestan el deseo de hablar, de contar, de exteriorizar su propio yo y, con ello, de mostrar una manera singular de ver el mundo y de concebir la realidad, de romper el silencio a que han estan sometidas.

Maria Pilar Moliner i Marín

A epígrafe acima foi retirada do artigo *De que hablamos las mujeres* (1998, p. 11) no qual Maria Pilar Moliner i Marín analisa a temática de várias narrativas de autoria feminina contemporânea e aponta a recorrente presença de protagonistas escritoras que adquirem, no decorrer da narrativa, a consciência tanto do exercício da escritura quanto da função de escritoras na sociedade atual ou que utilizam o ato de escrever como uma resposta à situação de submissão implícita ou explícita. Marín cita a personagem Celie do romance *A cor púrpura*, de Alice Walker, como exemplo de uma protagonista que encontra na escrita um subterfúgio para vencer a imposição e obter o que seu pai adotivo pretende evitar privando-a da palavra. Celie escreve cartas cujo destinatário é Deus, uma vez que seu algoz, após o estupro, a ameaça para que não fale com ninguém mais que Deus, já que a sua mãe morreria se soubesse. A personagem, então, inicia, com a escrita das cartas, um processo de libertação sem romper com as ordens impostas pelo pai, ao menos de forma direta.

A presença desta voz feminina, geralmente em autodiegese, que Maria Pilar Marín observa na narrativa de autoria feminina contemporânea também é uma constante na narrativa de Rosa Montero. Como já citado, todas as protagonistas dos romances da escritora espanhola são mulheres. Entre elas, algumas guardam uma semelhança com a própria autora no que se refere ao ofício ou necessidade de expressar-se através da palavra escrita. Umas são jornalistas/cronistas, como Ana, do primeiro romance *Crónicas del desamor*, que desejava escrever um livro que seria “o livro das Anas”, ou seja, de todas as mulheres “tan distintas y tan unas”, outras escritoras de ficção, é o caso de Lucía de *La hija del Caníbal*, escritora de uma série de livros infantis que questiona, o tempo todo, a sua qualidade enquanto ficcionista e existem ainda aquelas que percebem a necessidade de escrever para a

sobrevivência e o autoconhecimento. Nesta categoria encontra-se Leola de *Historia del rey transparente*, que analisarei no tópico a seguir.

4.2.1 A importância da narrativa ou por que escreve Leola, em *Historia del rey transparente*

História del Rey Transparente é resultado de uma pesquisa motivada pela paixão que Rosa Montero nutre por assuntos relacionados à Idade Média e às relações sociais na Europa entre os séculos XII e XIII, nos quais este continente vive as transformações que resultarão no período que hoje conhecemos como Renascimento. Este movimento em prol do progresso, sendo reprimido pelo poder da Igreja Católica, com as Cruzadas e a Santa Inquisição, pode ser observado, no espaço e tempo em que Rosa Montero situa seu romance, através da narrativa que nos deixa entrever, por exemplo, o nascimento das cidades e o fortalecimento da pequena burguesia, ao passo em que os nobres declinavam. Mas, talvez, as transformações mais iluminadas pela escritora e que mais demonstrarão importância no desenvolvimento do enredo sejam a valorização da escrita, que começa a sair dos mosteiros quando mais pessoas percebem que o seu domínio representa poder, e a flexibilização do papel da mulher na sociedade.

Fica evidente a influência do historiador Jacques Le Goff⁶⁷ na formação do imaginário da Idade Média proposto em *Historia del Rey Transparente*, uma vez que, no romance, este período nos é apresentado não como obscurantista, mas como um período longo, criativo e dinâmico, no qual se forjaram as sementes de acontecimentos cruciais para a modernidade, como a revolução francesa e

⁶⁷ Nas considerações finais de *História do Rei Transparente* (p 369-371) a autora explica as anacronias e as relações históricas presentes no romance, assim como as fontes de suas pesquisas e os motivos pelos quais reconsidera e embaralha alguns fatos, além de citar os livros que, durante anos, a prepararam para a escrita deste romance, entre eles, cita *O homem medieval* de Jacques Le Goff cuja vasta contribuição de para os estudos sobre a Idade Média abrange diversificadas temáticas, entre as quais o comércio, a vida urbana, as universidades, a literatura e o imaginário. Entre as obras sobre a Idade Média, as quais se iniciam com a publicação de *Mercadores e banqueiros na Idade Média* (1956), podem ser destacadas algumas que já conquistaram lugar definitivo na literatura medievalista de nossos dias, tais como *Os intelectuais na Idade Média* (1957), *Para um novo conceito de Idade Média* (1977), *O Imaginário Medieval* (1985), *A bolsa e a vida* (1989), e *Uma longa Idade Média* (1998).

industrialização inglesa, apesar de reconhecer os malefícios da perseguição religiosa em diversas áreas do conhecimento, assim como os entraves nas relações de gênero.

Estes aspectos são explorados pela autora que mistura acontecimentos sobre os quais existem provas documentais, e, por consequência, reclamam veracidade, com ficção e relatos que se aproximam da narrativa fantástica, sendo um deles a lenda que gira em torno do conto que dá nome ao livro e que é reproduzido como apêndice. O conto é uma narrativa maldita cujos efeitos sobre quem a narra são descritos no romance como rápidos e devastadores, impondo medo e respeito. Quando alguém desavisado resolve narrar a história do rei que sequestra a fada da noite para que esta lhe conceda a graça de ter um filho varão, algo de muito ruim, como um raio que atravessa e mata o contador da história, ou um ataque fatal de uma fera, acontece antes mesmo que se consiga chegar ao fim da narrativa.

Apesar de a autora incluir uma versão do conto no apêndice do livro e afirmar ser uma transcrição de um manuscrito doado, em 1770, pelo rei Luis XV da França à Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra, não me foi possível confirmar a existência de tal manuscrito. Desta forma acredito que esta lenda, ainda que faça realmente parte da tradição oral medieval e tenha sobrevivido até os dias de hoje, no romance em questão, funciona como um reforço à ideia onipresente no romance de que as palavras, escritas ou faladas, o poder da comunicação e de criar histórias, ficcionais ou não, que absorvem e fascina os interlocutores é, talvez, o mais perigoso e eficaz de todos já dominados pelo homem.

No início do conto, um rei que não consegue ter um filho homem, preocupado com a continuidade da sua estirpe, resolve raptar e aprisionar a fada Margot, até que essa lhe conceda a realização do desejo. Com a promessa da fada ele a solta, não antes de fazê-la jurar também que não se vingaria dele, do reino e nem do seu filho. Acontece que a fada aparece durante o batizado do príncipe, no qual é lembrada pelo Rei que ela havia prometido não se vingar nem amaldiçoar a família real:

“Y cumpliré mi juramento-contestó ella-: Voy a regalarle un don verdadero, el mejor don de todos: el de la palabra”. Diciendo esto, la Dama de la Noche se acercó a la cuna de sábanas de seda y puso una mano sobre la cabeza del infante: “Que, digas lo que digas, lo

digas mejor que nadie, y que todo lo que digas te lo crean...”, clamó el hada. Y luego, sonriendo con malevolencia, añadió: “A ver si eres capaz de estar a la altura de mi regalo”.⁶⁸ (MONTERO, 2005, p. 409)

Na continuação, o príncipe percebe, ainda bem cedo, que podia mentir tão bem que, mesmo que o surpreendessem em um ato considerado inadequado, ele poderia, com palavras, fazer a pessoa acreditar que vira outra coisa completamente diferente do ocorrido e isto representava uma arma secreta que ele começou usando em momentos especiais, mas que, por força do hábito e pela sensação de poder que isto proporcionava terminou por torcer de tal forma o seu caráter que o levou a aprisionar o pai, convencendo a todos de que este estava em um estado de insanidade que o impedia de governar, e, assim, tornou-se rei. E como uma mentira leva a outra, apesar de algumas vezes o monarca tentar reverter o quadro e viver de uma forma não tão pautada neste poder de convencimento, o quadro foi se agravando e culminou com todos do reino seguindo os passos do rei:

Como la voz del poder es siempre persuasiva, el Reino entero comenzó a utilizar los mismos modos falsos y vacíos. Todos deambulaban por las calles gritándose grandísimas palabras los unos a los otros y clamando estentóreamente por la Justicia, el Bien, la Moral, el Reino, mientras eran injustos, malvados e indecentes. Nadie se resignaba ya a ser en parte bueno y en parte malo, como siempre habían sido los pacíficos súbditos de aquel lugar [...] De cuando en cuando aparecía alguien que se atrevía a decir alguna palabra verdadera, pero inmediatamente le rebanaban el pescuezo. Con el tiempo, todos aquellos que aún tenían algo auténtico que decir habían sido ejecutados o acallados por el miedo.[...] Y entonces, cuando las cosas ya estaban tan mal que parecía imposible que pudieran ir peor, los objetos empezaron a borrarse.⁶⁹ (MONTERO, 2005, p. 411)

⁶⁸ “E cumprirei o meu juramento”, retrucou ela. “Vou contemplá-lo com um dom verdadeiro, o melhor dom de todos: o dom da palavra.” Ao dizer isso, a Dama da Noite aproximou-se do berço de lençóis de seda e pousou a mão sobre a cabeça do infante: “Que, diga o que disseres, tu o digas melhor que ninguém, e que tudo o que disseres seja acreditado...”, clamou a fada. E depois, sorrindo com malevolência, acrescentou: “Veremos se és capaz de estar à altura do meu presente”.(tradução minha)

⁶⁹ Como a voz do poder é sempre persuasiva, o Reino inteiro começou a utilizar os mesmos modos falsos e vazios. Todos deambulavam pelas ruas, gritando enormes palavras uns aos outros e clamando estentóreamente pela Justiça, pelo Bem, pela Moral, pelo Reino, embora fossem injustos, malvados e indecentes. Já ninguém se resignava em ser em parte bom e em parte mau, como sempre haviam sido os pacíficos súditos daquele lugar[...] De vez em quando aparecia alguém que se atrevia a dizer alguma palavra verdadeira, mas imediatamente cortavam-lhe o pescoço. Com o tempo, todos aqueles que ainda tinham algo autêntico para dizer tinham sido executados ou silenciados pelo medo.[...] E então, quando a coisa já estava tão mal que parecia impossível que pudessem piorar, os objetos começara a diluir-se. (tradução minha)

Assim, como se a falta de veracidade e solidez nas palavras atingissem desta vez a matéria, todas as coisas, e depois o próprio Rei, começaram a ficar transparentes e a tornarem-se invisíveis, fazendo com que o monarca, assustado, procurasse a fada Margot, que alegou não poder ajudá-lo e indicou que procurasse o dragão. Na visita ao dragão o que me chama a atenção é a relação de poder entre este e o rei, que deixa claro a insignificância do homem diante do medo da morte e, posso inferir, do esquecimento ou da maneira como será lembrado, uma vez que o Rei Hélios, no início da narrativa deixa entrever que gostaria de ser lembrado como um grande monarca e, agora, estaria desaparecendo sem deixar vestígios diante dos olhos de seus súditos por uma situação provocada pelo mau uso do poder que detinha. Ao pedido de ajuda do Rei o Dragão responde de forma enigmática e curiosa:

“Qué incomprensibles criaturas sois los humanos. No entiendo por qué os espanta tanto morir hoy, por qué hacéis lo posible y lo imposible por seguir viviendo un día más, cuando todos vosotros desapareceréis mañana irremisiblemente, en un tiempo tan breve que es inapreciable. ¿Qué importa morir antes o después, si sois mortales? Claro que tampoco entiendo cómo podéis levantaros todas las mañanas, y comer, y moveros, y luchar, y vivir, como si no estuvierais todos condenados”.⁷⁰ (MONTERO, 2005, p. 413)

E, diante da insistência do Rei em implorar um remédio para o seu mal, o Dragão propõe uma adivinhação que, se respondida de forma satisfatória, revelará o destino do monarca, e este poderá ter a chance de modificá-lo: “Este es el acertijo: cuando tú me nombras, ya no estoy”⁷¹. E, no momento em que o Rei ilumina-se com a resposta que entrever e vai pronunciá-la, a narrativa é interrompida. Sem um ponto, sem uma conclusão, como se fora interrompida da mesma forma que são impedidas de chegar ao final as pessoas que tentaram contar essa história no

⁷⁰ Que criaturas incompreensíveis sois vois os humanos! Não entendo por que os assusta tanto morrer hoje, por que fazeis o possível e o impossível para continuar vivendo mais um dia, quando todos vós desaparecereis amanhã irremediavelmente, num tempo tão breve que é inapreciável. O que importa morrer antes ou depois, se sois mortais? Claro que também não entendo como podeis levantar-vos todas as manhãs, e comer, e lutar, e viver, como se não estivésseis todos condenados? (tradução minha)

⁷¹ “Este é o desafio: Quando tu me nomeias, eu já não estou.”(tradução minha)

romance, como o artista que tentou entreter a corte com a história do Rei Hélios e foi esmagado por um imenso candelabro antes de concluir sua apresentação.

A história do príncipe que é amaldiçoado pela fada da noite com “o dom da palavra”, e a forma como dele faz uso, revela a importância que Rosa Montero atribui à linguagem para a construção da identidade e como parte essencial das relações de poder e da manutenção ou transformação da ordem social, mas também ratifica a ideia já mencionada em minha pesquisa de que para a autora os escritores, de uma forma geral, buscam com suas narrativas uma forma de driblar se não a morte, o esquecimento. Narrar nada mais é que um exercício para continuar vivendo ainda depois que a matéria desvanece.

Durante todo o romance, há várias tentativas de se chegar ao final do conto do rei transparente e nenhuma tem êxito, o que causa ansiedade tanto nos leitores, quanto na protagonista que, em um determinado momento, embora soubesse que poderia ocorrer algo de ruim, escolhe deixar que a pessoa que está contando a história siga adiante, no entanto, a narrativa é interrompida de outra maneira. O conto é uma metáfora para a vida que sempre é interrompida em algum momento inesperado e, assim como em uma autobiografia, o final chega sempre com a morte do narrador.

Mas narrar também é uma forma de sobrevivência e de autoafirmação isto se torna claro quando a protagonista Leola percebe a necessidade de escrever, ainda que acredite ser uma ousadia que, sendo mulher, sinta-se impelida a tal façanha. No decorrer da narrativa, Leola conhece outras mulheres que realizam feitos semelhantes, que escrevem, que buscam o conhecimento, independente do papel que lhes é imposto e da interdição do direito de expressar-se como forma de marcar seu lugar no mundo.

Historia del rey transparente começa como uma narrativa autoconsciente da protagonista/narradora que conta sua viagem em uma aventura, cujo objetivo primordial seria reencontrar o noivo, o pai e o irmão, levados para serem soldados na guerra, mas que se transforma em algo muito maior que inclui aprender a ler e escrever, além de combater em torneios, entre outras atividades de cavaleiros. É uma escrita autobiográfica na qual percebemos já no primeiro parágrafo que a

personagem, orgulhosa dos seus feitos e conquistas, considera a sua vida digna de ser contada:

He visto en mi vida cosas maravillosas. He hecho en mi vida cosas maravillosas. Durante algún tiempo, el mundo fue un milagro. Luego regresó la oscuridad. La pluma tiembla entre mis dedos cada vez que el ariete embiste contra la puerta. Un sólido portón de metal y madera que no tardará en hacerse trizas. Pesados y sudados hombres de hierro se amontonan en la entrada. Vienen a por nosotras. Las Buenas Mujeres rezan. Yo escribo. Es mi mayor victoria, mi conquista, el don del que me siento más orgullosa; y aunque las palabras están siendo devoradas por el gran silencio, hoy constituyen mi única arma. (MONTERO, 2005, p. 06)⁷²

Este trecho é partede como Leola apresenta-se e inicia sua autobiografia, fazendo uma retrospectiva de sua trajetória, enquanto espera um ataque dos cruzados ao mosteiro no qual está abrigada, junto às Perfeitas, às Boas Mulheres que rezam, enquanto ela escreve. A expressão “Boas Mulheres”, escrita assim mesmo com iniciais maiúsculas, ou “as Perfeitas”, era utilizada para designar as mulheres que faziam parte de um grupo de cristãos perseguidos por adotarem a seita albigense, ou os cátaros, pelos quais Rosa Montero expressa grande admiração pela sensatez e civilidade que demonstravam e porque divergiam da Igreja poderosa que domina a Europa do século XII, um século marcado pelos conflitos religiosos de uma sociedade essencialmente hierárquica, mas, também pelo florescimento da poesia provençal, das discussões sobre o amor cortês e das visões impregnadas pela magia das lendas arturianas.

É este universo cheio de contradições que funciona com cenário para a história de Leola, uma camponesa que vivia com seu pai e irmão, nas terras do senhor de Abuny, que é vassalo do conde de Gévaudan, que por sua vez é vassalo do rei de Aragão que, no momento, está em guerra contra as tropas do rei da França. Das portas do mosteiro, a voz da protagonista nos conduz para o início da

⁷² Sou mulher e escrevo. Sou plebeia e sei ler. Nasci serva e sou livre. Vi coisas maravilhosas em minha vida. Fiz coisas maravilhosas em minha vida. Durante algum tempo, o mundo foi um milagre. Depois a escuridão voltou. A pena treme entre meus dedos a cada vez que o ariete investe contra a porta. Pesados e sudados homens de ferro se amontoam na entrada. Vêm à nossa procura. As Boas Mulheres rezam. Eu escrevo. É minha maior vitória, minha conquista, o dom do qual me sinto mais orgulhosa; e as palavras, embora estejam sendo devoradas pelo grande silêncio, hoje, constituem minha única arma. (tradução minha)

aventura. Encontramos Leola adolescente, serva, puxando um arado junto ao pai, ao irmão e ao noivo Jacques, enquanto cavaleiros se matam nas terras de seu senhor, em mais uma das tantas guerras feudais. Narrada em primeira pessoa, a narrativa possibilita ao leitor o acesso às discussões sobre o processo de construção de um sujeito feminino, marcado pela ambiguidade e pela luta por expandir seus horizontes, longe das amarras dos papéis de gênero.

Quando começa a contar a sua história Leola mostra para o leitor o quanto o seu destino estava preso àquilo que ela acreditava ser imutável e que era o caminho de todas as mulheres, em especial as camponesas, que saíam do domínio do pai para o do marido, casavam, tinham filhos e realizavam as tarefas domésticas, além de ajudar na lavoura e no trato com os animais, rezando para que seu marido e seus filhos não fossem chamados ao campo de batalha.

Este destino preso às convenções será modificado ao longo da narrativa a partir do momento em que a personagem é levada a assumir, por força das circunstâncias e por uma questão de sobrevivência, outro papel mais próximo da identificação com o sujeito masculino. No entanto, antes mesmo da reviravolta que sua vida sofreria devido ao afastamento dos personagens masculinos que a cercavam a princípio, Leola, já deixa antevê que, apesar de parecer demonstrar resignação com o papel destinado a ela e de, até mesmo, ver neste papel vantagens e prazeres, não está alheia a ideia de existirem outros caminhos e outros destinos possíveis e, deixa clara, em uma conversa com o noivo, a sua vontade de ampliar os horizontes:

–Deberíamos aprender a guerrear.

–¿Que?

–Digo que deberíamos aprender a combatir y a manejar la espada y todo eso.

–¿Quiénes? – dice Jacques, levantándose sobre un codo y mirándome con estupor.

–Nosotros. Los campesinos. Y el arco, el arco es muy importante. Dicen que los bretones insulares tienen un arco nuevo que es terrible.

–Tú estás loca, Leola. ¿De dónde íbamos a sacar las armas, si no tenemos dinero ni para el arado?

Contemplo el horizonte. La cinta violeta está siendo borrada por una bruma espesa. Es la niebla del atardecer, el mojado aliento de la tierra antes de dormirse. Detrás de esa niebla se extiende el mundo. Campos y más campos que nunca pisaré.

–¿Qué hay más allá?

–¿Qué va a haber? Los dominios del señor de Tressard.
 –¿Y más allá?
 –Más tierras y más señores.
 –¿Y más allá?
 –Más allá, muy lejos, está Millau.
 –¿No te gustaría verlo?
 –¿Millau? No sé, bueno, sí. Mi padre estuvo una vez. Dice que no es gran cosa, que nuestro Mende es más grande y mejor. Si quieres, cuando nos casemos podemos ir... Padre tardó tres días en llegar.
 –No estoy hablando de Millau. Hablo de todo. ¿No te gustaría verlo todo? Tolosa, y París, y... todo. Mi Jacques se ríe.
 –¿Qué cosas dices, Leola... ¿Es que quieres ser un clérigo vagabundo? ¿O un guerrero? ¿No prefieres ser mi ternerita? Rueda hacia mí, frío y mojado, y me acaricia el vientre con sus manos callosas. Y a mí me gusta. Sí, quiero ser su ternerita. Quiero quedarme aquí con él, y abrirme a él, y enroscar mis piernas alrededor de sus caderas. Quiero tener hijos con él y vivir la bella vida que anunciaba la urraca. Pero siento en el pecho el peso de una pequeña pena, una pena extraña, como si echara de menos campos que nunca he visto y cosas que nunca he hecho, cielos que no conozco, ríos en los que no me he bañado. Incluso me parece echar de menos a un Jacques que no es Jacques. Le aparto de un empujón.⁷³ (MONTERO, 2005, p. 13-14)

Esta reflexão de Leola é esboçada enquanto ela estende o olhar pela névoa do entardecer, desejando conhecer o mundo adiante do pequeno feudo e pensando se os padres estariam corretos em afirmar que nascemos para sofrer e que nada

⁷³ Devemos aprender a guerrear.

-O Quê? Eu digo que devemos aprender a lutar e empunhar a espada e tudo.

-Quem? - Diz Jacques, elevando-se sobre o cotovelo e olhando para mim com espanto.

-Nós. Os camponeses. E o arco, o arco é muito importante. Eles dizem que os bretões insulares têm um novo arco que é terrível.

– Estás louca, Leola. Como teremos as armas, se não temos dinheiro nem para o arado?

Eu fico olhando para o horizonte. A faixa violeta está sendo apagada por um espesso nevoeiro. É o nevoeiro do crepúsculo, respiração molhada da terra antes de adormecer. Por trás da névoa se estende o mundo. Campos e mais campos do que nunca pisarei.

- O que há além?

- Que haveria? Os domínios de Sr.Tressard.

- E depois?

– Mais terras e mais senhores.

- E depois?

- Depois, muito longe, está Millau.

Você não gostaria de ver?

- Millau? Eu não sei, bem, sim. Meu pai foi uma vez. Ele diz que não é grande coisa, que o nosso Mende é maior e melhor. Se você quiser, quando nos casarmos vamos lá ... Pai levou três dias para chegar.

- Eu não estou falando de Millau. Eu falo sobre tudo. Você não gostaria de ver tudo isso? Toulouse e Paris e ... tudo. Meu Jacques ri.

- O que estás a dizer, Leola ... Será que queres ser um clérigo vagabundo? Ou um guerreiro? Você não gostaria de ser minha bezerrinha? Rola em direção a mim, frio e úmido, e acaricia a minha barriga com as mãos calejadas. E eu gosto. Sim, eu quero ser sua bezerrinha. Eu quero ficar aqui com ele e abrir-me para ele, e apertar minhas pernas em volta de seus quadris. Quero ter filhos com ele e viver a vida bela anunciada pela pega. Mas eu sinto no meu peito o peso de uma pequena dor, uma dor estranha, como se sentisse falta de campos que eu nunca vi e de coisas que eu nunca fiz, de céus que não conheço, e rios em que nunca me banhei. Até me parece ter saudades de um Jacques que não é Jacques. Afasto-o com um empurrão. (tradução minha)

poderíamos fazer contra isso. Ela prefere não acreditar e demonstra uma disposição para a transformação que espanta o jovem noivo e o faz tentar dissuadi-la, através das carícias, para retê-la no que seria o espaço designado a um servo e uma mulher e que, provavelmente, é o único que ele próprio conhece e acredita ser o natural.

O espaço destinado à mulher – e aos não detentores do poder econômico de uma forma mais ampla –, naturalizado por dogmas religiosos, é questionado pela protagonista que sente que tanto o espaço privado mais acessível quanto o espaço público que lhe é negado precisam e devem ser conquistados. Ela quer os dois e pensa que seria bom não precisar abrir mão de um pelo outro. Quando sente saudades de “um Jaques que não é Jaques” parece querer traduzir o desejo de expandir suas relações com um mundo além daquele que se mostra tão óbvio e certo.

A relação com o noivo, de certo modo, mantém a personagem ligada ao destino traçado para ela que não está naquele caminho por imposição explícita, mas existem elos que os mantêm unidos. Jaques não é bonito, mas é forte, o que traduz segurança e uma determinada perspectiva de conforto pelo trabalho, e tem boa memória e sabe narrar, contar coisas que deixam Leola interessada, como quando ele conta sobre um jogral que ouviu na feira de Mende, cujos versos descreviam Avalon. Jaques sabe que contando histórias consegue a atenção da noiva, que é seduzida mais pelas palavras que pelas carícias.

Mais de uma vez é possível encontrar nos romances de Rosa Montero a indicação de que a autora considera a palavra o mais importante elemento no jogo da sedução. Suas personagens, independente da beleza física e outros atributos considerados atrativos, seduzem ou são seduzidos através da comunicação verbal. *Em La Loca de la casa*, a própria escritora, em um exercício autobiográfico, refere-se a si mesma como alguém que só consegue despertar real interesse através da comunicação verbal e diz não entender como pode alguém se interessar amorosamente por ela sem que a tenha escutado ou lido, apenas por sua forma física, ainda que não se considere feia.

As histórias que Jaques conta e seduzem Leola funcionam como uma preparação para o momento em que a personagem é, independente de seu desejo, jogada em

uma situação que exigirá dela criatividade para se reinventar enquanto busca o seu lugar em um mundo novo e desconhecido. A guerra intensifica-se e, com a necessidade de mais soldados, o pai, o irmão e o noivo de Leola são levados, sua casa é destruída e seus animais e lavoura queimados sob a alegação de que não se poderia deixar nada para o inimigo. A mulher neste cenário é dispensável e Leola é deixada para trás a sua própria sorte e tendo, pela primeira vez, inteira responsabilidade sobre sua vida e sua segurança. O que a assusta, uma vez que as mulheres em tempos de guerra configuram-se nas criaturas mais vulneráveis e sujeitas à violência de todo o tipo, mas também dispara seu instinto de sobrevivência e sua força criativa para reescrever o destino: Sé que no vienen buscándome a mí, pero las mujeres siempre estamos en peligro en los tiempos difíciles, y aún mucho más las mujeres solas.⁷⁴ Leola, então, foge para o campo de batalha e toma as vestes de guerreiros mortos na tentativa de ser vista como um homem a fim de que a respeitem e não seja machucada:

Me detengo en el pequeño pedazo de tierra pedregosa que hace unas horas araba con mi hermano y comienzo a vestirme. Las medias de malla, las botas, que me vienen un poco grandes y que aun así son un tormento para mis pies desacostumbrados al encierro; el gambax: acolchado, que coloco encima de mi camisa; la pesada loriga metálica, larga hasta las rodillas; la sucia cota de armas con sus bordados heráldicos de tréboles. Me ciño el cinturón y encajo la espada en su vaina labrada. Lo cual es muy difícil, porque la espada es grande y la vaina es estrecha. Saco la daga del cinto y me corto los cabellos a la altura de la nuca: mi hermosa y larga melena se enrosca en el suelo como un animalejo malherido. Con cierta repugnancia, me ajusto la cofia de tela que le he quitado al barbudo, y luego introduzco mi cabeza por el largo y frío tubo del almófar. Después me calo el yelmo, que me queda holgado, y meto las manos en los guanteletes. Ya está. Ahora soy en todo semejante a un caballero.⁷⁵ (MONTERO, 2005, p 14)

⁷⁴ Eu sei que não vêm me procurar, mas as mulheres estamos sempre em perigo em tempos difíceis, e ainda muito mais as mulheres sozinhas. (tradução minha)

⁷⁵ Paro no pequeno pedaço de solo pedregoso que horas atrás arava com o meu irmão e começo a vestir-me. As meias de malha, As botas que são um pouco grandes e, ainda assim, são um tormento para os meus pés desacostumados ao confinamento; o gambax: acolchoado, o que colocou sobre a minha camisa; couraça de metal pesado, na altura do joelho; casaco sujo de braços com clubes do bordado heráldicos. I cingiu a espada e cinto de ajuste em sua bainha esculpida. O que é muito difícil, porque a espada é grande e a bainha é estreita. Saco a adaga do cinto e corto o cabelo na altura da nuca: meu longo e bonito cabelo se enrosca no chão como um animal ferido. Com alguma relutância, eu ajustar a capota de pano têm tirado a barba, e, em seguida, entrar na minha cabeça através do tubo longo e frio do Coif. Então eu calo capacete, me deixou solto, e coloquei minhas mãos nas manoplas. É isso aí. Agora eu sou tudo como um cavalheiro. (tradução minha)

É neste instante que a aventura começa e o sentido desta autobiografia se mostra mais claro, pois a partir do momento em que a personagem escolhe vestir-se com as armaduras que recolhe de guerreiros mortos no campo de batalha, ela assume uma das diversas identidades que terá no decorrer da narrativa e que a guiará ao encontro daquilo com o que se identifica realmente, construindo assim, pouco a pouco, o “eu” independente dos papéis que já lhe estavam destinados.

É importante observar que, apesar da semelhança com as diversas narrativas eruditas e populares que retomam o tema da donzela guerreira⁷⁶, tão recorrente na literatura, esta seria uma versão peculiar uma vez que Leola não se veste com trajes masculinos com o intuito de ir para a guerra senão para manter-se segura e não o faz como uma escolha de todo consciente da sua força, mas é levada a tal atitude muito mais pelo medo que pela coragem. Apesar de as vestes utilizadas serem de guerreiros e de que, no desenrolar da trama, a personagem acabe por tornar-se um cavaleiro que participa de torneios, a discussão maior no romance gira em torno da construção de uma identidade que acontece mais através da sutileza do conhecimento adquirido do que propriamente pela força demonstrada nas batalhas. A transformação de Leola se deve muito mais ao domínio da palavra escrita do que ao fato de se transmutar em cavaleiro, pois é quando se sente capaz de compor sua própria história que a protagonista se reconhece como detentora de seu destino.

A primeira experiência de Leola com a escrita autoral se dá através da construção do que ela chama de enciclopédia de palavras do vocabulário popular. A personagem, apesar de considerar, a princípio, a ideia de escrever um livro ridícula

⁷⁶ A donzela guerreira existiu em diferentes culturas e tempos históricos, por isso, exemplos dessa heroína podem ser encontrados tanto na realidade como na literatura, por meio de personagens como Joana d’Arc (1412-1431), a Rainha Ginga (1582-1663) ou Diadorim, de *Grande Sertão: Veredas*. Uma mulher que corta os cabelos, veste-se como homem, cinge os seios, pega em armas e vai à guerra. O mito da donzela guerreira traz essa conciliação entre feminino e masculino, é um mito universal. Em *A Donzela Guerreira – um estudo de gênero*, Walnice Nogueira Galvão enumera os atributos da guerreira, entre eles sabedoria, virgindade e visão e afirma: “Os traços básicos da personagem montam sempre uma mesma configuração, privilegiadora de algumas áreas da personalidade. Filha única ou mais velha, raramente a mais nova, de pai sem filhos homens, corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas. Costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado e a guerreira morre. (GALVÃO, 1998, P. 11-2). A personagem Leola reconfigura o mito da donzela guerreira por não manter os traços básicos e recorrentes e, principalmente, por reconstruir a sua identidade feminina através da sua própria ação e não através da descoberta do seu corpo pelo sujeito masculino.

e extravagante para alguém como ela, sente-se tocada pela experiência de outras mulheres que buscam o conhecimento

Mi latín sigue siendo muy malo, aunque en los últimos años me he esforzado en estudiarlo; pero me ha bastado para poder hablar con Herrade, que me ha contado algunas de las cosas de las que trata su libro formidable. Que son todos los temas que pensarse puedan: astronomía, agrimensura, agricultura, botánica..., en realidad, en su descripción del temario sólo hemos llegado hasta la letra B. Esta mujercita laboriosa ha venido hasta aquí, tan lejos de su convento, para consultar unos libros que necesitaba para su enciclopedia. Su pasión por el conocimiento es contagiosa: de repente yo también he tenido la extravagante idea de hacer algún día una enciclopedia, pero escrita en lenguaje popular. Si lo pienso bien, lo descabellado de mi ambición me resulta risible: una pobre sierva, una campesina, intentando escribir el libro de todas las palabras... Y aun así, ¿quién sabe? La vida es tan extraña y me ha conducido ya a situaciones tan inesperadas y sorprendentes... Algún día, quizá.⁷⁷ (MONTERO, 2005, p. 366)

Neste trecho, Leola cita Herrade de Landsberg, a "mulherzinha laboriosa" que viaja em busca do conhecimento para escrever seu livro de todas as coisas, como um exemplo que a impulsiona a colocar em prática a ideia que antes achava descabida. Assim como Maria da Francia, poetisa, e outras mulheres escritoras que atravessam o caminho da protagonista no decorrer da narrativa, Herrade representa a precursora que desperta o interesse pela escrita como um meio de transmitir conhecimento ou informação. Ela é o modelo para que Leola escreva o "Libro de todas las palabras". Rosa Montero aponta de maneira recorrente neste romance a importância do encontro com mulheres que funcionem como modelos e pares nos quais se possa encontrar apoio para levar a cabo empreitadas consideradas inadequadas ao sexo feminino, como é o caso da escrita e das batalhas na época de Leola. Esta importância é destacada também por pesquisadoras das questões de gênero e literatura:

⁷⁷ Meu latim continua muito ruim, ainda que nos últimos anos tenha me esforçado em estudá-lo; mas me bastou para falar com Herrade que me contou algumas coisas de que trata em seu formidável livro. Que são todos os temas que se pode pensar: astronomia, agrimensura, agricultura, botânica... na verdade, na sua descrição do temário, só chegamos até a letra B. Esta mulherzinha laboriosa veio até aqui, tão longe de seu convento, para consultar uns livros que necessitava para sua enciclopédia. Sua paixão pelo conhecimento é contagiosa: de repente eu também tive a extravagante ideia de fazer algum dia uma enciclopédia, porém escrita em linguagem popular. Se penso direito o descabro de minha ambição me parece ridículo: uma pobre serva, uma camponesa, tentando escrever o livro de todas as palavras... E ainda assim, quem sabe? A vida é tão estranha e já me conduziu a situações tão inesperadas e surpreendentes... Algum dia, quem sabe. (tradução minha)

La mujer, ficcionalizada en escritora, después de un proceso en el cual abandona la imagen de sí misma como aceptación de la idea masculina de lo que debe ser, deja de verse como aislada e individual al conocer y contrastar las vivencias y los puntos de vistas de las demás mujeres, y, lo que es más importante, deja de observarse como “el otro”, encontrando de este modo otras posibilidades distintas a las que ofrece la simple imitación de los valores masculinos.⁷⁸ (MOLINER i MARÍN, 1998, p. 16-17)

Os encontros e as histórias contadas por Nyneve sobre mulheres que, vestidas de homem, participaram ativamente de guerras e foram sagradas heroínas, ou sobre aquelas que conseguem burlar as regras que as impedem de adquirir e compartilhar o conhecimento, contribuem de forma crucial para que Leola descubra a sua identidade de mulher escritora e guerreira. Também em Poitiers, na corte da rainha Leonor, Leola descobre um grupo de mulheres que participam de "Las Cortes de Amor", um espécie de clube do livro onde os membros compõem poesia, compartilham suas obras e discutem literatura. Leola descreve o ambiente no palácio de Leonor como "un entorno que te obliga a pensar" (MONTERO, 2005, p. 182). A atmosfera do palácio incentiva a partilha de ideias e a criação de literatura e estas precursoras ajudam a personagem a superar a ansiedade da autoria e encontrar, finalmente, a confiança para escrever.

Ainda sobre como o contato com outras mulheres que escrevem, que produzem conhecimento, desempenha papel fundamental para uma escritora Sandra Gilbert e Susan Gubar (1991), observam que uma autora deve definir-se como tal e, ao fazer isto, deve definir os termos de sua socialização. Ela pode começar sua luta apenas buscando uma “fêmea precursora” que, longe de representar uma força ameaçadora, prova, por exemplo, que rebelar-se contra a autoridade literária patriarcal é possível: “The woman writer searches for a female model not because she wants dutifully to comply with male definitions of her

⁷⁸ A mulher, ficcionalizada em escritora, depois de um processo no qual abandona a imagem de si como aceitação da ideia masculina daquilo que deve ser, deixa de ver-se como isolada e individual ao conhecer e contrastar as vivências e os pontos de vista das demais mulheres, e, o que é mais importante, deixa de observar-se como “o outro” encontrando deste modo outras possibilidades distintas das que oferece a simples imitação dos valores masculinos.

‘femininity’ but because she must legitimize her own rebellious endeavors”⁷⁹ (GILBERT e GUBAR, 1991, p. 292).

Gilbert e Gubar sustentam que essa busca de um exemplo feminino expressa a necessidade da mulher escritora em dar para si mesma permissão para escrever. Assim, Leola encontra garantia através de seus encontros com mulheres fortes, que também escreve e, apesar de duvidar de sua capacidade de tornar-se escritora, ela decide seguir em frente com o projeto. A princípio tem vergonha de contar sobre sua escrita e, muitas vezes, tenta manter este projeto em segredo:

Madurez: atisbo de entendimiento del mundo y de uno mismo, intuición del equilibrio de las cosas. Acercamiento entre la razón y el corazón. Conocimiento de los propios deseos y los propios miedos.
 –¿Qué estás haciendo, Leola? – pregunta Violante, irrumpiendo en casa de modo repentino.
 Oculto con la amplia manga de mi vestido el pergamino en el que estoy escribiendo.
 –Preparo mis clases y estudio un poco -miento.
 Observo que he vuelto a manchar la manga con la tinta: una fastidiosa torpeza a la que estoy acostumbrada. Todas mis ropas están entintadas. Al igual que antes era una mujer disfrazada de guerrero, ahora soy un escribano disfrazado de dama. La diminuta y bella Violante sonríe como pidiendo perdón por su intrusión.⁸⁰
 (MONTERO, 2005, p.439).

Apesar de tentar esconder sua atividade literária, Leola realmente gosta do que faz e escreve com frequência. As roupas manchadas de tinta confirmam isto, no entanto ciente dos tabus que cercam a sua paixão, sente que é mais seguro manter a enciclopédia privada. Leola vive em um momento em que a sociedade vê a escrita, assim como as atividades de cavalaria como um comportamento inadequado para seu sexo. Deste modo, a mulher que realiza tais atividades necessita está sempre disfarçada.

⁷⁹ A mulher escritora procura por um modelo feminino, não porque ela quer obedientemente cumprir as definições masculinas de sua "feminilidade", mas porque ela deve legitimar seus próprios esforços rebeldes. (tradução minha)

⁸⁰ Maturidade: vislumbre de compreensão do mundo e de si mesmo, intuição do equilíbrio das coisas. Aproximação entre razão e coração. Conhecimento de seus próprios desejos e dos próprios medos. O que você está fazendo, Leola? - Pergunta Violante, irrompendo em casa de repente. Escondo com a ampla manga do meu vestido o pergaminho em que estou escrevendo. -Preparo minhas aulas e estudo um pouco - minto. Observo que tornei a sujar a manga com tinta: uma estupidez irritante ao qual estou acostumada. Todas as minhas roupas estão sujas de tinta. Assim como antes eu era uma mulher disfarçada de guerreiro, agora sou um escritor vestido de dama. A pequena e bela Violante sorri como a se desculpar por sua intrusão. (tradução minha)

Para inscrever-se na história da cavalaria, bem como na da escrita, Leola exerce, com igual tenacidade, tanto a sua pena quanto sua espada e esforça-se para ser melhor em todos os campos e, por necessidade, empenha-se também em proteger-se atrás das máscaras impostas pela sociedade. Para ser um cavaleiro crível, ela precisou esconder sua feminilidade: "Sudan mis pobres pechos, aplastados por la venda con que los disimulo" (p. 418), mudar seu nome para Leo e imitar o comportamento masculino, ou o que se espera das diferenças de comportamento entre homens e mulheres:

Mientras estuve aprendiendo a combatir con el Maestro, intenté adquirir gestos y maneras de varón: para sentarme, para caminar, para mover las manos. Además, hablo siempre en voz baja y susurrante, en el registro más grave que puedo extraer de mi garganta. Y nunca río en público. La risa, lo he descubierto, es femenina.⁸¹ (MONTERO, 2005, p. 111)

A tentativa de Leola de, em um processo de imitação, aproximar-se da identidade do gênero masculino, não só vestindo a armadura, mas também reprimindo comportamentos que, equivocadamente, são restritos ao gênero feminino, remete ao processo de entrada das mulheres no mercado de trabalho, no século XX, e a vários outros processos nos quais elas são, por força ou vontade própria, inseridas em meios considerados exclusivamente masculinos, quando se veem compelidas a adotar um código estranho ao mundo doméstico e a valores ensinados por tanto tempo pela sociedade patriarcal.

Como, ao vestir-se de cavaleiro, Leola se vê obrigada a esconder ou amputar de forma metafórica uma parte do seu ser, a escrita de sua autobiografia é o caminho para a sua reconstrução enquanto indivíduo inteiro, que se fará através do descobrimento do seu corpo, com as cicatrizes dos torneios e o sangue da menstruação, de sua sexualidade e de sua sabedoria.

Na narrativa de Rosa Montero não só Leola é marcada por esta ambiguidade de gênero, mas muitas personagens se encontram desvinculadas dos tradicionais

⁸¹ Enquanto eu estava aprendendo a lutar com o Mestre, tentei adquirir gestos e modos de homem: para se sentar, caminhar, mover as mãos. Além disso, eu sempre falo em voz baixa, sussurrando no registro mais grave que eu consigo tirar da minha garganta. E eu nunca rio em público. O riso, eu descobri, é feminino. (tradução minha)

papéis masculinos e femininos, como é o caso de Nyneve, uma mulher independente e senhora do seu destino, e cujo encontro é decisivo para que a protagonista construa a sua individualidade. Nyneve é a personagem que dá um tom fantástico à narrativa ao apresentar-se como uma fada ou bruxa e afirmar ter convivido com personagens como o mago Merlin e, apesar de suas histórias suscitarem sempre descrédito, é ela que abre a perspectiva da protagonista para uma visão mais liberta acerca do mundo, longe dos dogmas da poderosa Igreja, inclusive quando conta para Leola a história da papisa Juana que, vestida de homem assim como Leola, reinou como papa Juan VIII por mais de dois anos até que engravidou e deu a luz na frente de todos que, indignados, a prenderam pelos pés a um cavalo e a arrastaram até a morte.

–Es una historia terrible...

–Sí, lo es. Pero también es una historia de esperanza..., ya ves que las mujeres pueden ser tan sabias o más que los hombres, y gobernar el mundo de manera juiciosa... Además, también es posible que Juana no existiera... Es posible que toda la historia sea un invento de la Iglesia para que las mujeres no nos atrevamos a intentarlo...

–¿A intentar qué?

–Ser Papas, o ser sabias, o ser poderosas... Las cosas están cambiando mucho, Leo. Hoy hay eruditas como Hildegarde de Bingen, o reinas como Leonor... ¿Has oído hablar de ellas? (MONTERO, 2005, p. 42)

Leola duvida das histórias de Nyneve, mas é testemunha de sua capacidade de cura através do conhecimento que tem das ervas e do mundo ao redor, demonstrando erudição, aliada à sensibilidade e, por isso, apesar de não acreditar nas histórias, acredita no resultado que estas podem provocar.

Nyneve guia Leola no seu processo de autodescobrimento enquanto ambas tentam escapar aos limites que a sociedade medieval impunha às mulheres, travestindo-se com elementos masculinos, no sentido de buscar uma performance que possibilita reagir às obstáculos da época. Mas, em alguns momentos, as personagens também necessitam viver a identidade de sujeitos femininos e, enquanto Nyneve consegue transitar entre as performances de gênero com muita propriedade, Leola demonstra um pouco mais de dificuldade tanto na construção do seu sujeito masculino forjado a guisa de sobrevivência quanto na procura de adequar-se a um sujeito feminino instituído.

Leola altera e transforma a sua percepção do “eu” ao longo dos anos. Em alguns momentos deixa aflorar aspectos de sua feminilidade, enquanto em outros renuncia completamente. O material da narrativa autobiográfica de Leola é constituído de experiências descontínuas e com múltiplas identidades construídas a partir destas experiências. Ela aprende, durante sua estada no castelo de Dhuoda como ser uma dama refinada,

Dhuoda me explica cómo tengo que sentarme y agacharme, cómo he de mantener el cuello al mismo tiempo erguido y un poco arqueado, cómo debo mover la falda y alzar graciosamente el ruedo para dejar asomar el pequeño pie. Sólo que las faldas de la Dama Blanca me llegan más arriba de las espinillas, y mis pies, que no son ni pequeños ni graciosos, se ven de manera permanente junto a un palmo de pierna. También he aprendido a comer con delicados mordiscos y con la boca cerrada.⁸² (MONTERO, 2005, p. 141)

Leola também aprende como aplicar maquiagem, manter a pele limpa e branquear os dentes com pedra-pomes e urina. Ela acredita que o treinamento para ser uma senhora é mais desafiador do que o que fez para aprender a ser um cavaleiro e, embora ansiosamente deseje parecer mais feminina e refinada, rejeita certos aspectos da sua feminilidade, como, por exemplo, depois de participar de uma luta, percebe a roupa suja de sangue menstrual e amaldiçoa os incômodos físicos de ser mulher e estar atrelada a um “pobre corpo prisioneiro que necessita derramar-se”.

Leola vive a maior parte de sua vida imersa na ambiguidade de gênero. Às vezes vestindo-se e comportando-se como uma mulher da sua época, às vezes como um homem, e, às vezes, como uma combinação dos dois que mais se aproxima da identidade que a personagem reconhece como sua. Durante o seu envolvimento com León, Leola deixa transparecer a vontade de vestir-se apenas como mulher, sem, no entanto abrir mão dos espaços conquistados e do aprendizado à custa de sua performance enquanto cavaleiro, como o fato de poder escrever, coisa que a maioria das damas não faziam.

⁸² Dhuoda me explica como tenho que sentar-me e curvar-me, como devo manter o pescoço ao mesmo tempo erguido e um pouco arqueado, como devo mover a saia e erguer um pouco a bainha para deixar aparecer de leve o pé pequeno. Acontece que as saias da Dama Branca mal me chegam nas canelas, e meus pés, que não são nem pequenos nem graciosos, se veem de maneira permanente junto com um palmo de perna. Também aprendi a comer com mordidas delicadas e com a boca fechada. (tradução minha)

Refugiada em um convento, Leola encontra condições para dedicar-se inteiramente à escrita e inicia a narrativa autobiográfica. Embora não abandone por completo o seu dicionário de vocábulos populares, ela sente a necessidade de escrever para contar a história de sua vida. Isolina Ballesteros (1994, p. 30) afirma que a escrita autobiográfica para mulheres é um auxílio precioso na construção de uma identidade pessoal de um sujeito feminino inserido em uma cultura ou sociedade específica:

La escritura autobiográfica sigue siendo uno de los medios principales de expresión de los grupos oprimidos para resolver problemas de identidad cultural. En el caso de la mujer, el discurso autobiográfico no revela una identidad femenina preexistente, sino que provee las vías para la construcción del 'yo' dentro de una realidad cultural y social determinada".⁸³

Leola, ex-lavradora analfabeta, escreve uma narrativa sobre si mesma, um feito inédito e atípico para alguém do seu sexo e de sua classe social. Durante este esforço, ela discute e relembra muitas perdas e, conseqüentemente, o leitor aprende, junto com ela, o conceito de um "eu" sempre em construção.

Na final da narrativa autobiográfica, Leola ainda reflete sobre o destino que construiu para si mesma e como fugiu de uma triste existência de fome e exploração que só percebe ao reencontrar o ex-noivo Jacques, que sequer a reconhece, nos velhos campos onde morava. E mesmo cercada pelos cruzados em uma torre, ela escreve até ter a sua história interrompida pelo efeito do elixir ambarino, preparado por Nyneve, que a leva em direção a Avalon.

Lamento sobre todo no haber sido capaz de terminar mi libro de todas las palabras. Pero aún puedo añadir una más. La última: Felicidad. No me puedo creer que vengamos a este mundo para ser desdichados.

Soy mujer y escribo. Soy plebeya y sé leer. Nací sierva y soy libre. ¿No es hermoso todo lo que la vida me ha dado? Me siento en paz dentro de mis ropas de mujer y de mi pellejo recosido por cicatrices. Esto es lo que soy, y no está mal.⁸⁴ (p. 357).

⁸³ A escrita autobiográfica segue sendo um dos principais meios dos grupos oprimidos para resolver problemas de identidade cultural. No caso da mulher, o discurso autobiográfico não revela uma identidade feminina preexistente, mas é o caminho para a construção do "eu" dentro de uma realidade social e cultural determinada. (tradução minha)

⁸⁴ Lamento, sobretudo, não ter sido capaz de terminar meu livro de todas as palavras. Mas ainda posso acrescentar uma mais. A última: Felicidade. Não posso crer que viemos ao mundo para sofrer. Sou mulher e escrevo. Sou plebeia e sei ler. Nasci serva e sou livre. Não é maravilhoso tudo que a vida me deu? Me sinto em

Leola encerra sua autobiografia tranquila e ciente de que cumprira sua missão de transformar a própria vida, vencer os desafios, ampliar a sua condição de sujeito, não importando qual desafio lhe era lançado.

4.2.2 Poder, discurso e identidade feminina na narrativa de Lucía, em *La hija del caníbal*

Dois personagens, mergulhados cada um em suas dores decorrentes ou causadoras de uma solidão densa e complexa, encontram-se em um texto que gira em torno de questões como a autoafirmação e a acolhida do outro. Este é o caminho narrativo que segue Rosa Montero em *La hija del Caníbal*, livro ganhador do Prêmio Primavera de Novela em 1997, na Espanha.

Neste texto, encontramos, em diálogo, as histórias de Lucía Romero, escritora de livros infantis que, inesperadamente, tem a vida mudada pelo sequestro do seu marido, e a de Félix Roble, um idoso que vive de relembrar seu passado de toureiro e anarquista. Ambos os relatos recuperam um devir histórico que marca a Espanha contemporânea para traçar o processo que corre ao lado da república, Guerra Civil e os primeiros anos do franquismo, para dar lugar, em seguida, ao contraste disso com a imposição de coordenadas fixas da década de noventa.

O relato se dá a partir de uma variedade de vozes que se inaugura com o posicionamento de Lucía Romero, narradora principal, que se desdobra em narrar na primeira, segunda e terceira pessoa suas histórias e as de outros, e que se une à voz de Félix Roble que aparece em forma de histórias intercaladas. O esquema narrativo escolhido pela autora evidencia a valorização do feminino como espaço de subjetividade já que tanto a voz de Félix quanto de Lucía apresentam conotações que permitem perceber o mecanismo de poder instituído que exercem sua opressão em especial sobre a personagem mulher.

paz dentro de minhas roupas de mulher e de minha pele coberta de cicatrizes. Isto é o que sou, e não é pouco. (tradução minha)

O que me interessa neste relato está nas vozes dos narradores (uma mulher e um idoso) que tomam para si, com plena consciência, o discurso e, conseqüentemente, o seu mundo. No momento em que esta novela revisa os eixos históricos e humanos que explicam a atualidade espanhola, nos aponta os traços de um poder sobre o qual se fundam as relações que terminam por aprisionar as vozes de personagens que podem ser, neste caso, considerados subalternos, até o momento em que decidem criar um espaço para que suas vozes sejam ouvidas.

Gayatri Chakravorty Spivak, em *Pode o subalterno falar?*, aponta para o termo “subalterno”, não apenas como uma palavra clássica para o oprimido, mas como representação aos que não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente, no qual o “subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois, se o fizer, já não o é”. A condição de subalternidade é a condição do silêncio, para Spivak, ou seja, o subalterno carece de um representante por sua própria condição de silenciado. Por um lado, observa-se a divisão internacional entre a sociedade capitalista regida pela lei imperialista e, por outro, a impossibilidade de representação daqueles que estão à margem ou centros silenciados. Sobressai aí o questionamento instigante de Spivak: os subalternos podem falar? Para tanto, propõe-se a produção de uma história que represente a narrativa da verdade dos subalternos.

Lucía e Félix, no início da narrativa, encontram-se, pela condição de mulher e idoso, respectivamente, situados abaixo da linha que estabelece o paradigma do sujeito que pode ser detentor do poder e, por consequência, da fala e, estando em uma situação que sufoca os marginais e não lhes dá “permissão para narrar”⁸⁵, são impelidos a criar um espaço de enunciação e garantir um lugar de discurso, ou seja, posicionar seu *locus* cultural ou *locus* discursivo em face da presença hegemônica masculina e jovem.

O processo da escritura, neste novela, põe em evidência os códigos, os jogos e as concessões comuns em relações que envolvem pessoas que, de uma forma ou de outra, estão à margem do discurso hegemônico, e propõe uma história contada a partir de outro olhar, uma mudança de perspectiva já apontada por Spivak

⁸⁵ Expressão utilizada por Edward Said (2005)

como a solução para a impossibilidade da representação desta categoria. Segundo a autora, uma das representantes dos grupos de estudos subalternos, não há mais possibilidade de crença na representação dos subalternos; apenas na ação. Propõe também que os momentos de transformação e mudança social sejam percebidos como “momentos plurais, concebidos como confrontações” mais do que como transição e que esta mudança seja, também, tramada dentro dos sistemas de signos mediante o deslocamento dos campos discursivos, percepção que coloca a iniciativa da transformação social nos grupos subalternos (SPIVAK, 2010).

Essa mudança de perspectiva, de alteração do lugar social da enunciação é importante, na medida em que tenta romper a articulação dos discursos midiáticos com as forças hegemônicas. É essa articulação que torna viável a legitimação e a validação de uma visão de mundo particular como se fosse universal, naturalizando-a e tornando-a imperceptível: uma visão de mundo que exclui ou condena à invisibilidade os sentidos divergentes.

Nesse sentido, *La hija del caníbal* é, simultaneamente, a memória de uma vibração vital que nunca existiu, ou não existe mais, e o exercício escritural que tem, acredito, a função de fazer emergir um discurso como mediador da reconstrução de um sujeito a partir da exposição do seu ponto de vista em relação à história e a retomada de uma identidade que agora se reconhece como própria.

Félix Roble, o anarquista octogenário, generoso e comprometido, encontra na história de Lucía a possibilidade de criar o espaço propício para colocar a sua voz e evocar um tempo perdido através do signo da memória. Este personagem comporta claramente um signo histórico que une, de forma indissociável, sua prática de vida e uma memória coletiva. Seu relato tem a função de construir, aos olhos da outra narradora, uma identidade que se configuraria como um exemplo de força e dignidade, e que emerge em um contexto de desigualdade e domínio. As memórias de Félix recuperam um mundo distante, assentado em uma ordem social rígida e hierárquica que se define por um dualismo intransponível. Ao permitir a narrativa de Félix, sendo este o único momento em que o ancião diz contar sua vida sem máscaras nem engano e, em cuja narrativa ele deposita o desejo de não morrer de todo por, enfim, ter-se colocado em seus ouvidos, Lucía transforma-se em uma depositária da sabedoria de Félix e de seu afã de identificar-se e perdurar através da

escritura. Deste modo, a mulher herda um legado existencial destinado a consolidar seus próprios princípios, um saber que é também um poder: o poder da fala como arma para enfrentar o destino.

Lucía, no início da narrativa, considera a sua vida medíocre, presa a um casamento sem amor e distante dos pais, e acredita que o fato de ser escritora de livros infantis a põe em evidência como uma escritora de baixa qualidade, o que só destaca sua condição de subalternidade. Deste modo, ao iniciar sua narrativa, a personagem admite estar habitando um “terreno baldio”, presa a um corpo e uma consciência que não casam e a conduzem para a passividade e o fracasso.

Lucía é arrancada desta melancólica mediocridade de existir depois do que acontece ao seu marido, um burocrata rotineiro e exasperante, cujo sequestro lhe deu a real medida do que este homem significava para a sua vida.

A Ramón, es curioso, no le importaba que yo tuviera siempre tanto miedo. A decir verdad, creo que incluso le gustaba. Ramón Iruña era un hombre rutinario y aburrido, muy poco expresivo y tan indolente que casi nunca se tomaba la molestia de discutir con nadie. O sea, era lo que todo el mundo entiende por un buen hombre. Pero cuando yo sufría alguno de mis ataques de cobardía aguda, entonces se transmutaba en otro: era atento, ocurrente, cariñoso, gracioso. Creo que esos momentos de ternura y compenetración (su juego protector encajando como en un rompecabezas con mi miedo) fueron lo más cercano a la pasión que Ramón y yo hemos vivido.⁸⁶ (MONTERO, 1998, p.17)

A personagem narradora percebe, então, o que também aparece no texto da Spivak (2010, p. 98), que a proteção da mulher se torna o significativo para a construção de uma “boa sociedade”. A mulher (assim como o idoso) precisa ser protegida e representada, a adoção dos mesmos, enquanto subalternos, como objeto de proteção seria a marca para esta sociedade considerada perfeita.

⁸⁶ Ramón, é curioso, nunca se importou muito com o fato de eu ter sempre tanto medo. Para falar a verdade acho que ele até gostava. Ramón Iruña era um cara rotineiro e tedioso, muito pouco expressivo e tão indolente que quase nunca se incomodava de discutir com ninguém. Ou seja era o que todo mundo entende por um bom homem. Mas, quando eu sofria alguns dos meus ataques de covardia aguda, ele então se transmutava em outro: ficava atento, solícito, carinhoso, engraçado. Esses momentos de ternura e complementação (o jogo protetor de Ramón, encaixando-se no meu medo como um quebra-cabeças) talvez tenham sido, em tudo que ele e eu vivemos, a coisa mais próxima da paixão. (tradução minha)

Apesar da percepção, este momento inicial do relato nos mostra uma Lucía ainda desorientada pela quebra dos costumes e temerosa de suas reações ante a solidão e o enfrentamento dos seu próprio pânico. No entanto, no decorrer da narrativa, ao usar o discurso como um simulacro que outorga certa ordem à existência e à identidade, a personagem se projeta para um espaço de reflexão que retoma os tópicos do poder e das relações entre homens e mulheres, para avançar até a indagação da identidade humana como um todo. Neste contexto, a novela expõe a pluralidade em que se constitui os sujeitos, a impossibilidade de se apreender o outro diante desta pluralidade e, talvez, de apreender a sua própria identidade, uma vez que esta se configura essencialmente discurso:

Yo he necesitado cumplir cuarenta y un años, y que secuestraran a mi marido, y que luego no lo hubieran secuestrado, y que un muchacho al que doblo la edad dijera que me amaba, y que Félix, sobre todo Félix, me contara su vida, para poder liberar a los padres imaginarios que guardaba como rehenes en mi interior, [...]. Ahora se que mis padres son personas completas y complejas, inaprensibles. Seres libres a los que ahora puedo imaginar en su vida remota, existiendo felices antes de mi existencia. [...] Ahora que he liberado mentalmente a mis padres, yo tambien me siento mas libre. Ahora que les he dejado ser lo que ellos quieran, creo que estoy empezando a ser yo misma. La identidad es una cosa confusa y extraordinaria. ¿Por que yo soy yo y no otra persona?⁸⁷ (MONTERO, 1998, p. 335)

A mulher que escreve a sua história se reconhece como outra diversa daquela que reprimiu sua criatividade narrativa. Tal mudança acontece em um eixo pessoal que a personagem percorre desde a passividade, contradição e medo inicial, até a felicidade íntima garantida pela retomada da autonomia. Neste

⁸⁷ Eu precisei completar 41 anos, que sequestrassem meu marido, que depois não o tivessem sequestrado, que um rapaz com metade da minha idade me dissesse que me amava e que Félix, sobretudo Félix, me contasse sua vida, para poder libertar os meus pais imaginários que guardava dentro de mim como reféns(...). Agora sei que meus pais são pessoas completas e complexas, inapreensíveis Seres livres que agora posso imaginá-los em suas vidas remotas, existindo felizes antes de minha existência.(...) Agora que libertei mentalmente meus pais eu também me sinto mais livre. Agora que lhes permitir ser o que quiserem creio que estou começando a ser eu mesma. A identidade é uma coisa confusa e extraordinária. Por que eu sou eu e não outra pessoa? (tradução minha)

percurso, Lucía cumpre o ritual de encarar suas velhas dores: o desencontro paterno, a traição, o aborto que a deixou estéril e o fracasso de sua coleção de contos infantis para, podemos dizer, realizar movimentos que instauram uma identidade de mulher alicerçada em uma liberdade e sabedoria provisionamente conquistadas.

Para Lúcia Romero do início do romance, sua existência havia resultado numa série de perdas, uma após a outra, e ao completar quarentas anos de idade, ela encontrava-se num abismo de confusão. Por conta das mudanças físicas de seu corpo, não reconhecia mais a si mesma, nem reconhecia o homem com quem se casou e agora concentrava-se em tentar não se desfazer em pedaços enquanto se aproximava da morte. Ela acreditava que, para a mulher, chegar à maturidade era mergulhar em um poço de invisibilidade, no entanto, a relação com Adrian, um rapaz de pouco mais de vinte anos que junto com Félix a ajuda a desvendar o sequestro de Ramón, permite que a protagonista avance na recuperação de sua identidade e de sua vida. Desejar e ser desejada por Adrian faz com que a narradora reflita de um modo diferente, sobre a natureza do amor na maturidade, sobre as marcas da passagem do tempo sobre sua pele e as convenções sociais, a ponto de perceber que o que publicamente se entende como normal nada mais é do que o habitual, o normativo, "lo convencionalmente obligatorio" (MONTERO, 1998, p. 213).

Depois do primeiro contato com Adrián, Lucía percebe-se notada e aberta à possibilidade de um novo amor. O fato de ter outro homem que não seu marido como contraponto para pensar a sua sexualidade e seu poder de atração faz com que a personagem olhe ao redor e entenda que a invisibilidade que acreditava ter lhe atingido a partir dos quarentas anos era mais um resultado da forma com que ela própria se via. Deste modo, Lucía dialoga com seu corpo e se reconcilia com ele, aceitando a passagem dos anos. Um fato importante a se observar é como, através do discurso de autocrítica de Lucía, se pode perceber uma certa carga de culpa lançada sobre as mulheres acusadas de estarem submetidas aos preconceitos que elas mesmas criaram.

Todo esto aprendí en brazos de Adrián: fue una revelación inmediata, luminosa. Aprendí que él no notaba que yo tuviera celulitis ni que mis dientes fueran de resina; que le gustaban las arrugas de la comisura de mis ojos y que le importaba un carajo que mis

antebrazos estuvieran un poco pendulones. Aprendí que la mirada implacable con la que nos fileteamos y descuartizamos y despreciamos las mujeres es una mirada nuestra, una mirada interna, una exigencia loca con la que nosotras mismas nos esclavizamos; y que el deseo real, el aprecio del hombre, se asienta en otras cosas: en la carne caliente y la saliva fría, en el sudor mezclado entre penumbras, en el olor secreto de la piel, en la plena lascitud de un cuerpo conquistado.[...] No es verdad que las mujeres nos pudramos al cumplir los cuarenta. No es verdad que nos desvanecamos en el pozo de la invisibilidad⁸⁸ (MONTERO, 1998, p. 213)

Ao comunicar, com sua visão feminina, as contradições internas da vida, Lucía converte-se em um reflexo de toda uma geração de mulheres que se veem presas pelo labirinto da maturidade e pelo peso do significado de envelhecer, para a mulher, em uma sociedade que prioriza as aparências.

Os temas que vão se desenvolvendo ao longo do romance (a construção da identidade e o jogo das aparências) compactuam com um dos recursos narrativos evidenciados pela autora: a metacficção. Durante todo o romance a narradora faz comentários autorreferenciais, levantando a hipótese de que estamos lendo sua primeira incursão na narrativa para adultos, resultado de sua passagem pelos acontecimentos ali narrados que envolveram o sequestro e sua própria crise de meia idade, e, em cujo livro, ela se construirá através do discurso. Segundo Haydée Peña (1999, p. 161), a metacficção é uma tendência da narrativa espanhola dos anos oitenta e noventa, cujas narrativas propõe uma dessacralização dos pressupostos realistas através de uma narração que evidencia sua condição de constructo.

Dentro deste jogo metafictício, em *La hija del caníbal* se recria, inclusive a própria autora. Rosa Montero é descrita como uma escritora “de cor” procedente da Guiné:

⁸⁸ Tudo isso aprendi nos braços de Adrián: foi uma revelação imediata, luminosa. Aprendi que ele não notava que eu tinha celulite e que meus dentes fossem de resina; que gostava das rugas ao redor dos meus olhos e não lhe importava nem um pouco que meus antebraços estivessem um pouco moles. Aprendi que o olhar implacável com que nos dissecamos, esquartejamos e depreciamos a nós mulheres é um olhar nosso, um olhar interno, uma exigência louca com a qual nos escravizamos; e que o desejo real, a valorização dos homens, assenta-se em outras coisas: na carne quente e na saliva fria, no suor misturado na penumbra, no cheiro secreto da pele, na plena lascívia de um corpo conquistado [...] Não é verdade que as mulheres apodrecemos ao chegar aos quarenta. Não é verdade que afundamos no poço da invisibilidade. (tradução minha)

Lucía envidiaba a aquellas mujeres capaces de imponerse y de pelearse dialécticamente en el espacio exterior, siempre tan desolado. Como Rosa Montero, la escritora de color originaria de la Guinea española: era un tanto marisabidilla y a veces una autoritaria y una chillona, pero abría la boca la tal Rosa Montero (dientes deslumbrantes en su rostro redondo de luna negra) y la gente callaba y la escuchaba. Lucía hubiera deseado ser así, un poquito más animosa y más segura.⁸⁹ (MONTERO, 1998, p. 21)

Deste modo, a narradora subverte e transcontextualiza a imagem da escritora no romance. Ao mesmo tempo em que, com este recurso metafictício, Rosa Montero explora a realidade com os parâmetros da ficção.

Os pressupostos narrativos metaficcionalis do romance também se aplicam ao mundo interior da narradora. Lucía está submersa em um labirinto de sentimentos e contradições que precisa ordenar para reconstruir sua identidade. A escrita pode ser uma estratégia de introspecção da protagonista e uma análise do ato narrativo. Segundo Haydée Peña (1999, p.161),

La hija del Caníbal señala, en el proyecto escritural de Rosa Montero, el afianzamiento de una reflexión que retoma los tópicos del poder y las relaciones entre hombres y mujeres, para avanzar hacia la indagación de la identidad humana. En este contexto, la novela perfila la pluralidad en que se constituyen los sujetos y la distancia que media entre ellos, configurando una identidad que suele ser, esencialmente, discurso.⁹⁰

Depois de suas experiências e da oportunidade de escrever e refletir sobre elas, Lucía Romero tem uma ideia melhor de quem ela é. É evidente desde o início que Lucía é uma contadora de histórias, ou ainda melhor, como ela mesma diz, uma mentirosa. Ela se orgulha de sua capacidade de inventar histórias sobre e para os estranhos que ela encontra em público,

⁸⁹ Lucía invejava aquelas mulheres capazes de se impor e discutir dialeticamente no espaço exterior, sempre tão desolador. Como Rosa Montero, a escritora negra, originária da Guiné espanhola: era um pouco sabichona e, as vezes autoritária e estridente, mas quando abria a boca a tal Rosa Montero (dentes deslumbrantes em seu rosto redondo de lua negra) todo mundo calava e a escutava, Lucía desejou ser assim, um pouquinho mais animada e mais segura. (tradução minha)

⁹⁰ *La hija del caníbal* marca, no projecto escritural de Rosa Montero, o enraizamento de uma reflexão que retoma os temas do poder e das relações entre homens e mulheres, para avançar até a investigação da identidade humana. Neste contexto, o romance descreve a pluralidade em que se constituem os sujeitos, e a distância entre eles, estabelecendo uma identidade que é, muitas vezes, essencialmente discurso. (tradução minha)

A Ramón siempre le irritaron mis improvisaciones sobre la vida, mi sentido de la innovación. Por ejemplo, una vez fuimos a pasar un fin de semana a un hotel de Cuenca, y la señora de la recepción, confundiendo mi traje flotante e informe con un embarazo, me preguntó con una sonrisita de complicidad matriarcal si era mi primero.

—¿Mi primero? No, mi sexto —respondí de inmediato, aprovechándome de que Ramón se había acercado al coche y me había dejado sola unos momentos.[...]

Cuando Ramón se enteró de que tenía seis hijos se puso furioso. Pero como siempre fue un cobarde respecto al qué dirán, no se atrevió a contradecirme públicamente.⁹¹ (MONTERO, 1998, p. 20)

Além disso, Lucía admite ter mentido sobre sua aparência para o leitor: "También he mentido en otros dos detalles. En primer lugar, no soy lo que se dice alta, bien más sino bajita [...] Y tampoco tengo los ojos grises, negros sino"⁹² (MONTERO, 1998, p. 20). Lucía, em um movimento metaficcional, se reconhece enquanto a protagonista de um romance ou de um filme, desde o início, o que poderia também explicar seu desejo de dizer inverdades. Para ela a vida é como um livro no qual ela é capaz de desenvolver muitas identidades através de sua escrita, deste modo, o que conhecemos da personalidade da narradora é um composto de múltiplos "eus" e memórias que só pode alcançar uma coerência através da narrativa.

Embora a protagonista admita retratar-se de maneira não muito fiel, muitas vezes absolutamente falsa, em diversas ocasiões no romance, é fácil perceber o quanto ela amadurece de acordo com a evolução da narrativa, através da resolução do sequestro de Ramón e, mais ainda, na convivência com os outros personagens. O leitor testemunha este amadurecimento inclusive na própria relação da narradora com o ato de escrever que é, para ela, um processo dinâmico de criação narrativa e que reflete a construção da autoimagem através da linguagem. Lucía torna-se mais Independente e, embora admita que sua identidade

⁹¹ Ramón sempre se irritava com meus improvisos sobre a vida, o meu senso de inovação. Por exemplo, uma vez fomos passar um fim de semana em um hotel em Cuenca, e a senhora na recepção, confundindo meu traje flutuante com uma gravidez, me perguntou com um sorriso de cumplicidade matriarcal se era o meu primeiro.

-Meu primeiro? Não, meu sexto respondi imediatamente, aproveitando que Ramon se aproximou do carro e me deixou sozinha por alguns momentos. [...] Quando Ramon soube que tinha seis filhos, ficou furioso. Mas como ele sempre foi um covarde em relação ao que as pessoas iriam dizer, não se atreveu a contradizer-me publicamente. (tradução minha)

⁹² Também menti em outros dois detalhes. Não sou o que se pode chamar de alta, melhor dizendo sou baixinha. [...] E nem tenho olhos cinzas, mas negros.(tradução minha)

está em constante mudança, fazendo com que ela tenha um conceito maleável de si, o leitor, junto com ela mesma, começa a ter uma ideia melhor de quem é Lucía Romero hoje.

Ya no pienso volver a hacer un solo libro infantil: de ahora en adelante escribiré para adultos. A veces resulta difícil de creer, pero es verdad que viviendo se aprende. Evolucionas, te haces más sabia, creces. Y la prueba de lo que digo es este libro. Gracias a que he vivido todo lo que acabo de contar he sido capaz de inventarme esta novela.[...] Esto debe de ser la madurez: me parece que me estoy reconciliando con la vida, incluso con la oscuridad de la vida.⁹³
(MONTERO, 1998, p.337)

A decisão de não mais escrever livros infantis parece ser uma metáfora para o amadurecimento da personagem, cuja reconciliação com uma história de vida que antes lhe causava desconforto, se dá não só simplesmente vivenciando os fatos, como ela faz parecer, mas acontece através do relato. Contar a história, sob seu ponto de vista, correlaciona-se com ditar seu próprio destino e construir-se enquanto indivíduo autônomo. O livro para adultos, escrito em caráter autobiográfico é o caminho para a aceitação e o autoconhecimento e a Lucía que surge ao final do relato é uma mulher que assume, de uma só vez, a história do seu país, o desencanto de sua geração e o dever de sua própria existência. Assume também o seu lugar de fala e uma voz que lhe permite representar a si própria, fazendo-se ouvir, o que faz, nas palavras de Spivak, com que se afaste da condição inicial de subalternidade, na medida em que a narrativa utilizada como construção ou reconhecimento de uma identidade lhe garante autonomia.

⁹³ Já não penso em voltar a fazer um único livro infantil: de agora em diante escreverei para adultos. Às vezes, é difícil de acreditar, mas é verdade que vivendo se aprende. Evolui, torna-se mais sábio, cresce. E a prova do que digo é este livro. Porque eu vivi tudo que acabo de contar é que fui capaz de inventar este romance [...] Este deve ser a maturidade. Eu acho que estou me reconciliando com a vida, inclusive com a obscuridade da vida. (tradução minha)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance atual se destaca por sua orientação na busca por novos modos de narrar que cada vez mais se realiza através de formas biográficas e autobiográficas. Segundo José María Guelbenzu (2001) o futuro do romance aponta para um gênero híbrido novo que vem ocupando espaços no terreno da ficção, e se afirma por ser uma mistura de biografia, autobiografia, reportagem, ensaio e imaginação. Esta tendência a ser misto pode ser observada tanto na forma, quanto na temática que busca unir elementos ficcionais e reais, apropriando-se da realidade histórica e literária, e unindo memória individual com a coletiva.

Diversos narradores contemporâneos, na Espanha ou em outros países, percebem nesta nova forma híbrida de narrar uma possível saída para escapar das amarras da imposição de sentido presente nos romances históricos tradicionais.

Rosa Montero é uma destas escritoras que não aceita a continuidade inerente às antigas formas narrativas, mesmo quando utiliza a linearidade ela a questiona porque acredita no caráter da narrativa contemporânea enquanto instrumento de veiculação daquilo que está fora do centro, nas fronteiras e de romper com a ilusória segurança dos que se apegam aos papéis definidos socialmente. A autora espanhola acredita também, e assume para si, na responsabilidade dos romancistas em criar significados por meio de representações.

A representação da vida dos seres humanos nos textos escritos pertence a uma esfera histórica e, por isso, supostamente realista, no entanto é um olhar de um sujeito distinto cujas experiências, sentimentos e posicionamento político acabam direcionando as análises dos fatos a serem relatados. As narrativas biográficas ou autobiográficas são interpretações do escritor acerca de um personagem e de sua trajetória vital, seja este personagem um sujeito alheio ao narrador, é o caso das biografias, ou um sujeito no qual se identificam autor, narrador e protagonista em uma só entidade do ponto de vista estrutural, no caso das autobiografias.

Deste modo, ela, assim com muitos outros autores espanhóis contemporâneos, encontra na prática da ficção autobiográfica ou da atualização do

romance histórico uma das possíveis saídas do esgotamento literário pós-moderno, e segue mostrando afinal que o romance não morreu. A autora acredita que o romance é o gênero literário que “mejor se pliega a la materia rota de la vida” y “en el que reina la misma imprecisión y desmesura que en la existencia humana” (MONTERO, 2003, p. 158). Diante da leitura das narrativas híbridas de Rosa Montero, o leitor é impelido a pensar sobre os limites e hibridez dos gêneros e, ainda sobre a interpenetração entre realidade, memória e literatura.

Depois de tratar os temas pessoais valendo-se da ficionalização de si e da fantasia em *La loca de la casa*, Rosa Montero volta ao emaranhado composto de autobiografia, biografias alheias, romance, ensaio e de história em *La ridícula idea de no volver a verte*. Assim, segue no caminho da mestiçagem de gêneros, um caminho inseguro de fronteiras borradas, e sua preocupação agora está em não tornar-se repetitiva.

Camino y camino de novela en novela descubriendo paisajes inesperados. E intento no conformarme, no repetirme. Lo que hace que cada libro sea más difícil de escribir que el anterior. No sé si aguantaré en esa frontera por mucho tiempo: es un lugar incómodo y los humanos, [...] somos unos bichos bastante débiles. Por eso, si pienso hoy qué me gustaría que pusieran en mi necrología, creo que me bastaría con que pudieran decir: “Nunca se contentó con lo que sabía”⁹⁴ (MONTERO, 2003, p. 167).

Na escrita autobiográfica, presente em *La loca de la casa*, e em *La ridícula idea de no volver a verte*, a autora enquanto sujeito emissor reflete sua vida em um personagem que é seu *alter ego* e transforma-se em uma leitora de si mesmo na tarefa de reelaborar suas experiências em um relato escrito, construindo assim sua própria memória que não estará dissociada das experiência do outro, uma vez que Rosa Montero percebe cada memória individual como uma peça da construção da memória coletiva.

⁹⁴ Caminho e caminho de romance em romance descobrindo paisagens inesperadas. E tento não me conformar, não me repetir. O que faz com que cada livro seja mais difícil de escrever que o anterior. Não sei se aguentarei nessa fronteira por muito tempo: é um lugar incômodo e os humanos [...] somos uns bichos bastante débeis. Por isso, se penso hoje o que gostaria que pusessem em meu necrológio, acredito que me bastaria se dissessem: “Nunca se contentou com o que sabia”. (tradução minha)

No primeiro capítulo de *La hija del caníbal* a narradora declara que "la identidad de cada cual es algo fugitivo y casual y cambiante" (MONTERO, 1998, p.13) e percebo que esta afirmação assume no percurso narrativo de Rosa Montero a condição de lema que se repetirá em todos os romances analisados, cujas estratégias discursivas aproximam-se, por sua aparente volubilidade, do discurso oral porque se posiciona contrária à totalização e a favor da ideia de que a autoridade discursiva é um ideal impossível. Todas as histórias individuais e singulares são dignas de seres recordadas e juntas reconstroem na contemporaneidade uma memória do passado mais plausível e mais justa.

A contemporaneidade é tomada, neste trabalho, como um conceito ideológico amplo que descreve profundas repercussões nas manifestações culturais em geral. No âmbito dos estudos de gênero, essa mobilidade cultural tem acarretado novas configurações para as relações entre os sexos. Além de favorecer intersecções das questões de gênero com as de raça, classe, religião, etc., tal pensamento toma a mulher como parte integrante da ordem social e econômica. A literatura de autoria feminina, que vem emergindo nesse contexto, tem reagido positivamente aos estímulos referidos: as novas configurações socioculturais da pós-modernidade são representadas e discutidas criticamente nos textos literários escritos por mulheres.

No que diz respeito às questões de autoria feminina, percebo que, embora a narrativa autobiográfica não seja algo exclusivo de escritoras, o que se pode notar é uma maior incidência de textos com traços autobiográficos na literatura contemporânea espanhola produzida por mulheres, demonstrando, no entanto, uma tentativa de subversão do gênero autobiográfico, buscando o espaço de fronteira entre o ficcional e o não ficcional e fugindo à noção rígida do pacto autobiográfico proposto por Philippe Lejeune (1975) , aproximando-se mais da proposta de Manuel Alberca (2007) que acredita na possibilidade da existência de um pacto ambíguo que torna a linha entre ficção e não-ficção ainda mais tênue.

As protagonistas dos romances analisados neste estudo atingem com sucesso a meta que se propôs a realizar, para escrever uma narrativa inspirada por suas histórias de vida, no entanto, elas enfrentam muitos obstáculos antes de chegar ao seu produto final, como Lucía comenta em *La hija del Caníbal*: "Gracias a que he vivido todo lo que acabo de contar he sido capaz de inventarme en esta

novela" (MONTERO, 1997, p. 337).As personagens escritoras dos romances de Rosa Montero incluem em suas narrativas vários temas comuns que são, ao mesmo tempo, universais, tais como a perda de juventude, a dificuldade das relações interpessoais, a liberdade de expressar-se e, finalmente, a morte e as perdas.

Lucía Romero reavalia a sua vida e liberta-se das amarras de uma visão equivocada e depreciativa de si mesma após a perda do marido em um sequestro, Leola reivindica seu espaço dentro de uma sociedade masculina e violenta e começa a escrever sua autobiografia após perder tudo, inclusive seu noivo, pai e irmão, Rosa, em *La loca de la casa*, perde, de três formas diferentes, a oportunidade de construir uma relação com o ator M. Ou seja, as histórias de vida das personagens dos romances analisados neste trabalho são pautadas pela perda, no entanto, estamos errados, se pensarmos que a experiência da perda foi algo ruim e que devia ser evitado. A perda, nas narrativas em questão, funcionou como a tensão necessária para impulsionar a mudança pela qual as personagens deveriam passar.

Mas que dor e tristeza, essas perdas fomentaram a necessidade de narrar e, através de suas narrativas, essas mulheres redescobrem suas potencialidades borradas por um sistema que as excluía. O processo criativo levou-as a descobrir a sua própria voz e, por sua vez, a sua identidade. Apesar de certos impedimentos ou obstáculos, tais como, em alguns casos, a presença de uma figura masculina intimidadora, as tarefas diárias de trabalho doméstico, as inseguranças antes de escrever, as protagonistas triunfam em seus objetivos romanescos e pessoais.

Enfim, após a realização desta pesquisa percebo que Rosa Montero pode ser lida como um dos principais expoentes da literatura contemporânea espanhola. Suas obras de caráter ambivalente que passeia pelos gêneros literários abarcando, ainda, aspectos de textos não necessariamente ficcionais como o ensaio, a reportagem e o texto histórico, demonstram a transformação pela qual passa o romance contemporâneo e aponta o fato de que essa renovação é necessária para a sobrevivência do gênero.

Mais do que revitalizar o romance, Rosa Montero também auxilia na reavaliação de um passado histórico nebuloso que necessita ser reescrito. Seus

romances evidenciam que a retomada democrática, e a forma como a arte e a cultura se desenvolvem neste momento, foi e é importante para aqueles cujas vozes foram caladas durante muitos anos de ditadura. A memória dos vencidos, das mulheres, todas as histórias não contadas encontram nesta nova forma de fazer literatura a possibilidade de vir à tona.

Ainda que a escritora não aceite que apontem em sua obra nenhum atrelamento político, e que ela chama de utilitarismo da literatura, é importante destacar a contribuição do trabalho de Rosa Montero, na ficção e no jornalismo crítico, para a modernização da Espanha e para a superação do franquismo e de tudo que ele representou em termos de tolhimento da liberdade, algo contra o que a escritora luta fervorosamente, seja na sua vida pessoal, em seu trabalho enquanto jornalista, e, mais ainda, na construção dos romances onde o movimento de fugir das amarras que engessam os gêneros faz com que sua obra represente, a meu ver, um paradigma do que seria a literatura do presente.

REFERÊNCIAS

DA ESCRITORA ROSA MONTERO

MONTERO, Rosa. *A filha do canibal*; tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MONTERO, Rosa. *Crónicas del desamor*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 1994.

MONTERO, Rosa. *História del rey transparente*. Buenos Ayres: Alfagarra, 2005.

MONTERO, Rosa. *História do rei transparente*. Tradução Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

MONTERO, Rosa. *La hija del canibal*. Madrid: Espasa e Bolsillo, 1998.

MONTERO, Rosa. *La loca de la casa*. Buenos Ayres: Alfaguara, 2003.

MONTERO, Rosa. *La ridicula idea de no volver a verte*. Barcelona: Seix Barral, 2013.

MONTERO, Rosa. *Muitas coisas que perguntei e algumas que disse*. Tradução Newton Andrade. São Paulo: CubZac, 2007.

SOBRE A ESCRITORA

ALAMÁN, Rafael Cabañas. Entrevista con Rosa Montero. En torno a la biografía de la mujer: *Historias de mujeres*. In : *Revista de literatura hispánica*. No. 48, Article 18, 1998. Disponível em: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss48/18>

BALENA, Ashlee Smith. *Loss, Death, Procreation and Writing in the Metafictive Narrative of Rosa Montero*. Dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in 2007. Disponível em: <http://dc.lib.unc.edu/cdm/ref/collection/etd/id/840> Acesso em outubro de 2014

BONATTO, Adriana Virgínia. La recuperación del anarquismo y problemas de representación en La hija del caníbal de Rosa Montero. Anai do IX Congresso Argentino de Hispanistas. LaPlata, 2010. Disponível em http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1037/ev.1037.pdf

ESCUADERO RODRÍGUEZ, Javier. *La narrativa de Rosa Montero*. Hacia una ética de la esperanza. Madrid: Biblioteca Nueva. 2005

FIGUEIRA, Verônica Xavier. *Crônica del desamor, de Rosa Montero: Vozes femininas nos limites da História e da ficção*. Dissertação, mestrado defendido na Universidade Presbiteriana Mackenzie em 2013. Disponível em: http://tede.mackenzie.com.br/tde_arquivos/8/TDE-2014-04-05T025220Z-1915/Publico/Veronica%20Xavier%20Figueira.pdf Acesso em agosto de 2014.

MEMÓRIA RODA VIVA. Entrevista com a escritora Rosa Montero (14/04/2006) Realização: Fundação Padre Anchieta - Labjor/Unicamp - Nepp/Unicamp. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/230/rosa/entrevistados/rosa_montero_2006.htm Acesso em 13 de julho de 2011.

PEÑA, Haydée Ahumada. *Poder y género em La narrativa de Rosa Montero*. Madrid: Editorial Pliegos, 1999.

RUEDA-ACEDO, Alicia Rita. *Miradas trasatlánticas: el periodismo literario de Elena poniatowska y Rosa Montero*. West Lafayette: Purdue University, 2012.

GERAIS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é ser contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ALCHAZIDU, Athena. *Las nuevas voces femeninas en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX*. Disponível em: <<http://www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-31-40/athena01.pdf>> Acesso em: 21.jan.2011.

ANDRÉ, Rhina Landos Martínez e SOUZA, Ana Paula de. Um olhar doméstico da sociedade espanhola de pós-guerra. In: *Polifonia*, v. 14, Cuiabá: EdUFMT, 2007, p 15-48.

ARFUCH, Leonor. *O Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.12, 2008.

BALLESTEROS, Isolina. *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. New York: P. Lang, 1994.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COLMEIRO, José F. Vásquez. La crisis de la memoria. **Revista Anthropos: huellas del conocimiento**. Barcelona: Anthropos, 2000, nº 189-190, p. 221-227.

COLMEIRO, José F. Vásquez. *La novela policiaca española: historia y crítica*. Barcelona : Anthropos, 1994.

COSTA, Luciano Bedin da. *Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller*. Tese de doutorado. UFRGS, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/27673>.

DE MAN, Paul. Autobiografia como Des-figuração. Originalmente publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. Tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.UKZKiuTIXg8>.

ETXEBARRÍA, Lucía, *Nosotras que no somos como las demás*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. Novos Estudos – CEBRAP, 1992, n. 32, pp. 128-142 .

GARDEU, Patricia. "No es una autobiografía, pensar eso le quita valor a mi trabajo". 2010 Disponível em <http://www.abc.es/20100915/cultura-libros/elvira-lindo-juro-hubiese-201009151705.html>. Acesso em 16 de maio de 2012.

GUEL BENZU, José María. ¿Otro camino para la novela? In: **Claves de razón practica**. Nº 115, pp. 61-65. 2001.

GILBERT, Sandra M. and GUBAR, Susan. *Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship* [from *The Madwoman in the Attic* (1979)]. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991. 289-300.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Thomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos - o breve século XX - 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita ; revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLANDA, Heloísa B.de. Os Estudos sobre Mulher e Literatura no Brasil: Uma Primeira Avaliação. IN: COSTA, Albertina (org) *Uma Questão de Gênero*. SP:Rosa dos Tempos, p.63, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: Routledge, 1991.

HUTCHEON, L. A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismos. Trad. Margareth Rago, **Labris - Estudos Feministas**, n. 1-2, julho/dezembro de 2002.

IGLÈSIAS, Alicia Molero de La. Autoficción y enunciación autobiográfica. in: **Signa**: revista de la Asociación Española de Semiótica N° 9, Madrid, 2000, p. 531-551.

IZQUIERDO, José María. Narradores españoles novísimos de los años noventa. **Revista de estudios hispánicos**, Washington University, EEUU, Nr. 2, tomo XXXV (2001), p. 293-308.

KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro*. Autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

LOPES, Chico. “A louca da casa”: o humor e a reflexão de Rosa Montero. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=606>. Acesso em 18/02/2006

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2008.

MACCIUCI, Raquel. La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario. In: *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata: ediciones del lado de acá, 17-49, 2010.

MEDIATO, Luciane. *Reflexões sobre o luto*. In: Diário do grande ABC, julho de 2011. Disponível em <http://www.dgabc.com.br/Noticia/215789/reflexoes-sobre-o-luto?referencia=colunas-lista>. Acesso em 08 de agosto de 2014.

MOLINER i MARÍN, Maria Pilar. ¿De qué hablamos las mujeres? Temática y voz en la narrativa femenina contemporánea. In: **Dossiers feministes: Dones i Literature**, nº 1, Castelló, 1998.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Na Aprendizagem da Palavra: A Mulher na Ficção Brasileira- século XIX. In: MUZART, Zahidé Lupinacci. (Coord.) **Fazendo Gênero: ANAIS do Seminário de Estudos Sobre a Mulher**. Paraná: UFSC/ Centro de Publicações da UFGP, 1996, p.77-83.

NATHAN, Monique. *Virgínia Woolf*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989 (Coleção Escritores de Sempre), p.178-185.

NIETZSCHE, F. W. *Primeira Consideração Intempestiva: David Strauss, sectário e escritor*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2008.

NOGUEIRA, Pablo. Franco não mora mais aqui. **Revista Bravo!** Edição 179, Julho, 2012.

RESINA, Joan Ramón. *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000.

ROMERA CASTILLO, José. La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas. **Anales de Literatura Española**. N. 21 (2009). ISSN 0212-5889, p. 175-188.

RUIZ GUERRERO, Cristina. *Panorama de escritoras españolas*. Cadiz: Universidad de Cadiz, 1997.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e Realidade**. PortoAlegre, v.16, n.2, p., 5-22, jul/dez., 1990.

SCRAMIM, Susana. Historiar o presente: um problema metodológico. **CELEHIS - Revista del Centro de letras hispano-americana**. Año 16 - Nº 18 Mar del Plata - Argentina, 2007 p. 247-279.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23-57.

SILVA, Daniel Carlos Santos; PEDRA, Nylcéa Thereza de Siqueira. Literatura espanhola contemporânea: mulheres, Etxebarria, prozac e dúvidas. **Eletras**, vol. 23, n.23, dez. 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WEINHARDT, Marilene. *A memória ficcionalizada em Heranças e Leite Derramado: Rastros, Apagamentos e negociações*. Matraga: Rio de janeiro, v.19, n.31, jul./dez. 2012

WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, Raul et al. (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Abralic, 1998. p. 103-109

WINK, Georg. *Recuperação de uma memória interdita*: Os depoimentos dos anarquistas Augustin Souchy no documentário “A longa esperança”. Anais do 5º Congresso Brasileiro de Hispanistas [CD-ROM]. 2009