

ALINE PRATES ROLIM

**Variantes Confessionais
na obra de Ángeles Mastretta**

**Três Lagoas
2006**

ALINE PRATES ROLIM

Variantes Confessionais na obra de Ángeles Mastretta

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, para a obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Estudos Literários).

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Sheila Dias Maciel

Três Lagoas

2006

DADOS CURRICULARES

ALINE PRATES ROLIM

- | | |
|-----------|--|
| 1998/2002 | Curso de Graduação em Letras
(Licenciatura Plena em Letras – Habilitação Português e
Língua Espanhola Moderna, com as respectivas
Literaturas),
UEL. |
| 2004/2006 | Curso de Pós-Graduação em Letras - Mestrado
CPTL – UFMS. |
| 2002/2006 | Professora de língua espanhola e portuguesa da rede
pública e particular de ensino do estado de São Paulo. |

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicial e principalmente a Deus, Pai Celeste, que me sustentou, me inspirou as melhores resoluções e me trouxe bondosas companhias para os passos do caminho.

Preciso ressaltar ainda, a imensa força dada por minha imprescindível família e por meu amado companheiro, os quais se fizeram, mais do que em qualquer outro momento, porto livre e seguro, luz nos momentos de sombra.

Obrigada à minha orientadora, Sheila, a qual se fez, sem dúvida, tempestade e calma, mas sobretudo “bússola” fiel e amiga em minhas andanças.

Aos professores, funcionários e colegas da universidade remeto carinhoso desejo de bem-estar, superação e progresso contínuo nas trilhas do saber e da moral.

Espero retribuir, um dia, todos os cuidados e palavras amigas e de sincero incentivo, dadas pela figura fraterna de Ivonete – coordenadora do CEL, projeto no qual tenho a dádiva de trabalhar e evoluir como profissional e ser humano.

Desculpo-me desde agora, pelo esquecimento de algum benfeitor e agradeço, sinceramente, a todos esses inomináveis amparos cotidianos.

Enfim, preciso demonstrar grandiosa gratidão pela oportunidade de estudo, pesquisa, novos conhecimentos e chances de desenvolvimento que recebi nesses anos de mestrado.



– Aunque toda divagación es inútil y todo retorno imposible – creo que dijo, o así me conviene creer que dijo. Porque los muertos entrañables acaban hablando el lenguaje que los vivos queremos que hablen. Sobre todo cuando nos hacen falta sus palabras en mitad de la noche.

Ángeles Mastretta

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
------------------	----

I

NOS CAMINHOS DE ÁNGELES MASTRETTA

1. Primeiros passos.....	16
1.1 Esboço biobibliográfico	16
1.2 Crônica e confissão	19

II

SOBRE *PUERTO LIBRE*

2. Mundo e memória em <i>Puerto libre</i>	25
2.1 <i>Barcos a la deriva</i>	27
2.1.1 A infância.....	29
2.1.2 Música e memória.....	33
2.1.3 As máscaras	35
2.2 <i>Los recuerdos de tío Aurelio</i> e <i>Las canciones de don Aurelio</i>	38
2.3 <i>Memoria y acantilado</i>	49
2.3.1 Singularidade vocabular.....	53

III

SOBRE *EL MUNDO ILUMINADO*

3. A focalização do “eu” em <i>El mundo iluminado</i>	59
---	----

3.1 <i>Don de olvido</i>	62
3.1.1 A matança de Chiapas.....	64
3.1.2 Esquecimentos e lembranças	67
3.2 <i>Patria de la infancia</i>	71
3.3 <i>El mundo iluminado</i>	76

IV

AS VARIANTES CONFESSORIAIS

4. O "eu" latino-americano: variantes de espelho	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
BIBLIOGRAFIA	94
RESUMO	101
RESUMEN	102

INTRODUÇÃO

Uma das linhas de pesquisa do Mestrado em Letras da UFMS-CPTL diz respeito ao estudo sistemático de recepção e crítica de obras de autores desconhecidos ou consagrados pela tradição. Nesta perspectiva, propomos trazer à luz ‘o confessional’ presente nas obras *Puerto libre* (1993) e *El mundo iluminado* (1998), da autora mexicana Ángeles Mastretta, as quais vêm sendo analisadas com um e enfaticamente pela ótica da problemática feminista.

A autora Ángeles Mastretta (1949-), apesar de não ter sua obra amplamente divulgada no Brasil, é uma escritora contemporânea de grande relevância no âmbito da literatura hispano-americana. Ganhou, entre outros, em 1997, o prêmio ‘Rómulo Gallegos’ pela novela *Mal de Amores* (1996), concedido pela primeira vez a uma mulher.

Sua produção, contudo, tem sido analisada até então pela contextualização do pensamento feminista mexicano dos anos setenta e oitenta. O que propomos neste projeto é a investigação das várias facetas das memórias em duas de suas obras, articuladas por diferentes “eus”. Segundo a escritora, *Puerto libre* (1993) pretende ser um livro contado em ‘yo’, de modo que a voz narrativa individual se estabeleça como o aspecto central dos textos¹. Já os 35 relatos de *El mundo iluminado* (1998) falam de

¹ CORIA-SÁNCHEZ, Carlos M., disponível em <http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/mastretta/introd.htm>, acesso em Abril/2004.

um ‘*mí*’, conforme a declaração da autora², com dores de memória e esquecimento. Do ‘*yo*’ ao ‘*mí*’, as variantes confessionais possibilitadas pela multiplicidade de uso do ‘eu’ abrem espaço para leitura das instâncias do confessional, do autobiográfico, do memorialístico, o que não contradiz seu veio literário feminista, mas que o desvela, indubitavelmente, como literatura confessional, a qual um ‘eu’, de viés extra textual, se desnuda por meio do discurso adotado.

As duas obras em questão são decorrentes do trabalho jornalístico da autora na revista mexicana ‘*NEXOS*’, na qual colabora, até a atualidade, com a coluna, intitulada desde o início, ‘Puerto libre’. A primeira continuou com o nome da coluna e a segunda, decorrência do primeiro trabalho, recebeu o título de *El mundo iluminado*, a qual, em divulgação da obra na Espanha, por palavras da própria autora, revela: “*en El mundo iluminado hablo de mí con dosis de memoria y olvido. Creo que escribo para tratar de entender el mundo*”.³

O gênero confessional, ou literatura confessional, engloba várias formas literárias, dotadas de estatuto próprio como as memórias, o diário, a autobiografia e a escrita epistolar. Apesar de serem formas consagradas, foram, por muito tempo, deixadas de lado em favor da “verdadeira literatura”. Estamos vivendo num tempo, no entanto, em que essas formas narrativas confessionais vêm ganhando espaço e o gosto da maioria dos leitores e passam, portanto, a receber atenção especial da crítica.

² CORIA-SÁNCHEZ, Carlos M. Trecho de entrevista da autora ao jornal “El País“, disponível em: <http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/mastretta/introd.htm>, acesso em Abril/2004.

³ *Ibidem*.

A presente pesquisa se justifica exatamente por propor um novo olhar sobre uma parcela da produção literária de Ángeles Mastretta analisada, aparentemente, somente pela problemática feminista. Nos títulos propostos pretende-se visualizar o caminho trilhado por um ‘eu’ que se desvela e que ao mesmo tempo parece revelar sentimentos latentes no inconsciente, na memória coletiva não somente das mexicanas, e sim de todo *povo latino-americano* desta época.

Queremos enfocar, por conseguinte, o ‘eu’ latino-americano, esse ser que há séculos se busca, se delinea, se perde, não se vislumbra. Essa busca contínua ocorre por variados meios, contudo seu expoente pode ser considerado o idioma, em especial o espanhol e o português, que apesar de aparentemente⁴ apresentarem distinções, são semelhantes ao interpretar o mosaico matizado de sentimentos presente nos latino-americanos: o descobrir-se um ser uno, o encontro da identidade enquanto indivíduos e nação.

Essas histórias seguem entrelaçadas tanto cultural quanto geograficamente, desde o início com o descobrimento, as explorações na época de colônias, as independências, a miscigenação, a formação de uma literatura nacional. Os latino-americanos transitam por objetivos comuns e esses ‘eus’, resultados dessas incansáveis jornadas, se escondem, se ocultam atrás de máscaras culturais, de estereótipos, dos inúmeros ‘eus’ resultados de suas buscas e caricaturados por outrem.

⁴ *Aparentemente*, pois as duas são línguas neolatinas e seu desenvolvimento, sua atualidade, resulta das mesclas com idiomas indígenas regionais – português falado no Brasil e espanhol americano.

A literatura pode ser o caminho eleito para observação desses ‘eus’, pois se mirarmos seu percurso, recordaremos obras que expõem essa busca em ambas as línguas.

No Brasil, temos vários exemplos da busca da consciência nacional. Desse ‘eu’ latino-americano, do pretendido retrato de um povo, podemos citar Gonçalves Dias⁵ e José de Alencar⁶, Mário de Andrade⁷, Graciliano Ramos⁸, João Cabral de Mello Neto, Clarice Lispector, nas artes e música: Tarsila do Amaral, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Jobim, entre muitos outros.

No âmbito hispano-americano: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Ruben Darío, Octavio Paz⁹, Gabriel García Márquez, artes e música: Frida Kahlo, Fernando Botero, Mercedes Sosa, Violeta Parra e outros mais.

É visível a busca do ‘eu’ em obras desses autores, a semelhança dos caminhos traçados de um povo a outro, as angústias compartilhadas, os desejos vividos, o querer visualizar-se. Mesmo cada um tendo seu estilo, sua época, seus traços peculiares, o tema do ‘eu’ é recorrente, a manifestação desse eu é legítima, e pode assumir cunho confessional.

⁵ Romantismo brasileiro, exemplo: *I-Juca Pirama*, nacionalismo, exaltação do ‘bom selvagem’.

⁶ Por exemplo: *O guarani*, nova imagem do homem brasileiro, representação da nacionalidade.

⁷ Por exemplo: *Macunaíma*.

⁸ Por exemplo: *Vidas secas*.

⁹ Por exemplo: “*Los hijos de la malinche*”, busca incessante da identidade mexicana, contrastes com europeus, semelhanças com demais latino-americanos, esse texto faz parte do livro *El laberinto de la soledad*. Do mesmo livro, verificamos a frase: “*La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen.*” PAZ, 1993, p. 25.

E é exatamente por acreditarmos no possível enlace entre estes idiomas, e mais além, na universalidade da literatura, que não vemos, nesta pesquisa, um desenraizamento brasileiro. Afinal para a produção literária, para o ato de pensar, não há fronteiras. Inversamente, verificamos a valorização de culturas, o intercâmbio de valores literários, teóricos, sociais, lingüísticos, os quais nos inserem na atual produção literária do mundo.

De modo particular, podemos nos vislumbrar na atualidade da produção autobiográfica e em sua crítica e dessa forma, ultrapassamos nossas fronteiras, vencemos, assim, obstáculos geográficos, preconceitos ou receios de qualquer ordem.

Ressaltamos, ainda, a necessidade da compreensão da literatura do ‘eu’, uma vez que esta se difere, segundo Sylvia Molloy, pela busca incessante do ‘eu’ o qual é tema antigo na literatura. Contudo, no decorrer de nossa história, a produção de textos de cunho autobiográfico foi notavelmente descuidada, tanto por leitores como por críticos, “(...) *la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir*”¹⁰. Esta autora destaca, ainda que os textos confessionais são um exercício de memórias, sejam elas coletivas, pessoais, de um ‘yo’ que se faz ‘otro’ ou da tensão existente entre “*sujeto y comunidad*”¹¹.

A seleção das duas obras em questão, *Puerto libre* e *El mundo iluminado*, na trajetória literária de Mastretta, se justifica pelo caráter complementar que parece existir entre ambas, sobretudo pelo deslocamento da revista para o livro. Além disso,

¹⁰ MOLLOY, 2001, p.12.

¹¹ MOLLOY, 2001, p.20.

Puerto libre é considerado pela crítica¹² o livro mais autobiográfico e filosófico da autora, e parece ser a busca por todos os portos do mundo, pela liberdade encontrada no ato de narrar os feitos do globo desde si mesmo. *El mundo iluminado*, considerado continuidade do primeiro¹³, parece, *a priori*, uma tentativa de lançar luz, de iluminar um mundo mais íntimo, talvez como uma jornada inversa à primeira, partindo do mundo para o interior dos ‘eus’ – perspectivas que precisam ser confirmadas pela leitura analítica que pretendemos empreender.

Foram selecionadas as crônicas das duas obras que nos pareceram mais relevantes pelas suas variações confessionais, ou seja, às diferentes facetas desveladas do ‘eu’ e do ‘outro’. Procuraremos apresentar uma leitura das crônicas: “*Barcos a la deriva*”, “*Los recuerdos de tío Aurelio*”, “*Las canciones de don Aurelio*”, “*Memoria y acantilado*”, “*Don de olvido*”, “*Patria de la infancia*” e “*El mundo iluminado*”.

O caminho para a leitura analítica das obras selecionadas dar-se-á por meio dos ensaios de Ricardo Piglia¹⁴ e das teorias de Philippe Lejeune¹⁵, Clara Rocha¹⁶ e Sylvia Molloy¹⁷, inclusas nas obras citadas em notas e detalhadas na bibliografia. Pelos conceitos das máscaras que desvelam e ocultam o ‘eu’ e o ‘outro’, pelo pacto

¹² CORIA-SÁNCHEZ, Carlos M. Trecho de entrevista da autora ao jornal “El País”, disponível em: <http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/mastretta/introd.htm>, acesso em Abril/2004.

¹³ Pois, como já foi explicitado, o livro *Puerto Libre* é decorrente de uma seleção de textos de uma coluna presente na revista *NEXOS* de mesmo título e a obra *El mundo iluminado*, lançada cinco anos mais tarde, e com crônicas, portanto, mais recentes, tem a mesma origem.

¹⁴ PIGLIA, *Formas Breves*, 2004.

¹⁵ LEJEUNE, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, 1994.

¹⁶ ROCHA, *Máscaras de Narciso*, 1992.

¹⁷ MOLLOY, *Acto de presencia*, 2001.

atado entre escritor/leitor nas obras autobiográficas, pelo ato de presença da escrita confessional e profunda e seus desdobramentos teóricos. Procurar-se-á, assim, avaliar as variantes que gravitam em torno do ‘*eu*’ e do ‘*outro*’, possibilidades confessionais que emergem da narrativa fracionada de Ángeles Mastretta.

Faz-se necessário ressaltar ainda que para a citação no texto da dissertação optamos pelo uso da simplificada numeração de páginas entre parêntesis, relativas às obras originais analisadas nesta dissertação, sendo que as citações da obra *Puerto libre* serão acompanhadas pelo ano da publicação de sua sexta edição (2000), e as citações de *El mundo iluminado* virão precedidas pelo ano de sua segunda edição (1999).

I**NOS CAMINHOS DE ÁNGELES MASTRETTA**

1. PRIMEIROS PASSOS

Ao propormos uma leitura das crônicas confessionais de Ángeles Mastretta faz-se necessário apresentar em primeira instância, a trajetória literária da escritora, num esboço biobibliográfico, importante, sobretudo pela falta de informações no Brasil sobre suas publicações. Em sequência, o item “A crônica como confissão” relata algumas considerações sobre esta forma narrativa específica, e elege um sentido de crônica para ingressarmos na leitura analítica das crônicas de Ángeles Mastretta.

1.1 ESBOÇO BIOBIBLIOGRÁFICO

Um escritor trabalha para sonhar com os outros, melhorar o destino e viver vidas que não se pode viver.

A. Mastretta

Ángeles Mastretta nasceu na cidade de Puebla, no México, no dia 09 de outubro de 1949. Em Puebla, Mastretta realizou seus estudos anteriores a universidade e em 1971, após o falecimento de seu pai, Carlos Mastretta, mudou-se para a *Ciudad de México*. Seu pai, também escritor, é figura de destaque em sua vida por sua influência nos âmbitos pessoais e profissionais, como a própria escritora relata:

Aún extraño los ojos de mi padre al final de la tarde. Me gusta creer que escribo para honrar el mundo de quimeras y audacias que podía

*leerse en su frente los domingos, cuando escribía un artículo por el que nunca le dieron ni las gracias bien dadas.*¹⁸

No Distrito Federal, Ciudad de México, A. Mastretta estudou jornalismo na faculdade de Ciências Políticas y Sociales da UNAM (*Universidad Nacional Autónoma de México*) de onde recebeu seu título em Comunicações, e posteriormente, colaborou ocasionalmente em jornais e revistas como: *Excélsior*, *Unomásuno*, *La Jornada* y *Proceso*. O jornal vespertino *Ovaciones*, no qual teve uma coluna chamada “*Del absurdo cotidiano*”, foi um dos jornais em que iniciou sua carreira de jornalista. No jornal *Ovaciones*, ela mesma afirma posteriormente na revista *Nexos*, em 1987, que “*escribía de todo: de política, de mujeres, de niños, de lo que veía, de lo que sentía, de literatura, de cultura, de guerra y todos los días*”¹⁹.

Em 1974, Mastretta recebeu uma bolsa de estudos do Centro Mexicano de Escritores para participar de uma oficina literária ao lado de escritores como Juan Rulfo e Salvador Elizondo. Algum tempo depois, de 1975 a 1977, Mastretta foi diretora da “Difusión Cultural de la ENEP – Acatlán” e de 1978 a 1982, do “Museo del Chopo”.

Em 1998, a escritora participou, com Germán Dehesa, do programa de televisão “La almohada”, dedicado a debates e entrevistas. Ela também participou durante muito tempo do Conselho Editorial da revista *NEXOS*. Em 1982, a mexicana

¹⁸ Trecho de entrevista concedida a um site nomeado “Mundo Ejecutivo”, matéria: “Líderes Mexicanas”, outubro de 2004. Disponível em http://www.mundoejecutivo.com.mx/final/seccion.asp?it_id=661&sec_id=6&com_id=0

¹⁹ CORIA-SÁNCHEZ, Carlos M., disponível em <http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/mastretta/introd.htm>, acesso em Abril/2004.

apareceu pela primeira vez no conselho editorial da revista feminina *FEM*, no número 24, também no número 25 em 1983 e após, de modo mais constante, do número 29 ao 40 em 1985. Na *FEM*, Ángeles Mastretta publicou ensaios e um conto. Atualmente, faz parte apenas do Conselho Editorial desta revista.

Ángeles Mastretta recebeu o *Premio Mazatlán* de 1985 pela sua primeira novela *Arráncame la vida*. Como se destaca na contracapa das últimas edições, esta obra já foi publicada por duas editoras renomadas espanholas e o texto traduzido para o italiano, inglês, alemão, francês e holandês.

Em 1997, Mastretta recebeu o prêmio *Rómulo Gallegos* pela obra *Mal de amores* (1996), sua segunda novela e quarto livro. Como já foi dito, foi a primeira vez que esse prêmio foi entregue a uma mulher. Anteriormente, receberam este prêmio os escritores Fernando del Paso, Javier Marías, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa, entre outros.

No ano de 1999, Ángeles Mastretta continuou a colaborar com sua coluna ‘Puerto libre’ na *NEXOS*, além de participar de forma esporádica em jornais estrangeiros como o alemão *Die Welt* e o espanhol *El País*.

A produção literária de Mastretta tem se destacado primordialmente pela contextualização do pensamento feminista mexicano dos anos setenta e oitenta, afinal a autora foi integrante da geração destes anos, quando este movimento no México matinha uma atividade de luta intensa. Seus trabalhos de investigação e seus ensaios, foram verificados quase que exclusivamente pela ótica feminista, pois problematizavam a opressão contra a mulher e chamavam à reflexão. Além disso, a

escritora mostrava-se envolvida e comprometida com esses problemas sociais e dessa maneira, seus textos foram sendo visualizados como autênticos, como narrações de experiências vivenciadas, como ancoragem de problemas reais num contexto verdadeiro. No entanto, a largueza temática da sua produção supera a perspectiva feminista, como ocorre exemplarmente nas crônicas que publica.

1.2 CRÔNICA E CONFISSÃO

(...) desde o princípio, a crônica parece escolher uma linguagem lúdica e esvoaçante para cobrir o espaço enorme entre os grandes e pequenos eventos com que se defronta.

Davi Arrigucci Jr.

De um modo geral a crônica é compreendida como um relato, um comentário de fatos cotidianos que estão vinculados ao olhar, sempre atento, do cronista. Essa forma literária é considerada um gênero jornalístico contemporâneo e seu início reside na história e na literatura, sendo que na história, adota a marca do relato. Já na literatura origina-se nos textos escritos por viajantes ou epistológrafos, passando ao jornalismo, e dentro deste, caminha do folhetim até sua denominação e formato atuais.

Segundo Jorge de Sá, a partir de João do Rio e de Rubem Braga, a crônica recebe uma roupagem mais literária e

(...) em vez do simples registro formal, o *comentário* de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginativo do cronista, tudo

examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real²⁰.

A crônica exprime transitoriedade, pois sua procedência jornalística confere-lhe aspecto passageiro, uma vez que a rotina de um jornal é urgente, efêmera. Seus leitores, que em geral também partilham desse ritmo intenso, são aproximados, são envolvidos nesse emaranhado ligeiro e profundo que forma um conjunto de letras, frases, sentidos, figuras, sons e tantos outros efeitos, que se traduzem na denominação: crônica.

Esta forma narrativa breve demonstra flexibilidade, sua estrutura tantas vezes é a desestrutura²¹, carrega em si traços tão antagônicos quanto ambíguos e se é notório que a literatura tem força humanizadora, esta forma parece carregar a vida cotidiana em si com toda sua beleza, seu terror, suas oscilações, seus portos.

Segundo Candido, a crônica é “a vida ao rés-do-chão”²², não tem fronteiras ou limites, é exuberante, é arte, é a transposição do real. Para Eco (1971) ela se assemelha a um *iceberg*, o qual deixa na superfície pequenina amostra de seu conteúdo e nos convida, de maneira breve, a um mergulho profundo em seu mar de mistérios e em nós mesmos. “¿Cuántas veces cierra uno dos ojos para no ver y cuántos para ver mejor? Me lo pregunto porque creo que pensar la diferencia entre una cosa y otra puede ayudarnos a elegir cuál vida preferimos.” (1999, p.11)

²⁰ SÁ, 1987, p.9.

²¹ COUTINHO, 1970.

²² CANDIDO, 1993.

As crônicas analisadas nesta dissertação, escritas para a revista mexicana *NEXOS*, assumiram novo grau de ficcionalidade após sua compilação para a formação dos livros. A diferença na maior ou menor ficcionalidade se faz na recepção, pois o leitor comporta-se de forma diferente diante de uma crônica presente num jornal, e de outras pertencentes a um livro. Porque no jornal, nos parece possível verificar o escritor mais próximo, mais verdadeiro. “(...) Assim, quem narra uma crônica é o seu autor mesmo, e tudo o que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante de uma reportagem.”²³

Talvez, porque ainda temos arraigada em nós a tradição folhetinesca, a qual, meio que por magia, atava seus leitores dia após dia a suas páginas, e dessa forma, suas personagens e por tantas vezes, seus autores, passeavam por nosso imaginário com maior frequência que nossos atos diários. Pois “a crônica se situa bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna, e escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom menor do bate-papo entre amigos, para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia.”²⁴

Já quando temos contato com crônicas num livro, ou seja, submetidas a um título maior, o ato de leitura se modifica.

Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado. [...] a tendência é para a prosa de ficção, pela ênfase na objetivação de um

²³ SÁ, 1987, p.9.

²⁴ ARRIGUCCI JR., 1987, p.55.

mundo recriado imaginariamente: ela pode se confundir com o conto, a narrativa satírica, *a confissão*.²⁵

A principal divergência entre crônicas de jornal e de livros reside na alteração da intenção. Afinal, do jornal ao livro as crônicas ganham outra aura, outra moldura e, conseqüentemente, altera-se também o modo de ler e perceber estes textos. Por isso, o ato de recordar presente em uma crônica de jornal parece mais simples, mais fugaz, como a própria vida se afigura, afinal o jornal tem vida curta (de vinte e quatro horas geralmente). Diferentemente do livro e das crônicas agasalhadas nele, porque tal veículo de leitura pressupõe uma reelaboração “na medida em que a crônica é escolhida pelo autor. Além disso, os textos que envelheceram devido à sua excessiva circunstancialidade não são selecionadas”²⁶.

A crônica está vinculada à hipótese do registro do circunstancial. O registro do instante, no entanto, pode adquirir diferentes feições, apesar da sua aparência de simplicidade. Existem crônicas em que a presença de um germe narrativo as faz assemelhar ao conto, outras mais líricas, outras mais afeitas a uma forma de micro-história. E é importante dizer que, nem toda crônica contém na sua composição a marca da confissão, do autobiográfico ou sequer são escritas em primeira pessoa do singular.

As crônicas de A. Mastretta, todavia, parecemos estar mais próximos do ‘eu’ Mastretta de caráter ficcional, de uma (re)criação dela mesma, de um

²⁵ ARRIGUCCI JR., 1987, p. 53, 55-56. (*grifo nosso*)

²⁶ SÁ, 1987, p. 83

desvelamento desses ‘eus’ por meio de memórias, do ‘lembrar e esquecer’²⁷, e portanto, do ato contínuo de (re)construção de si mesmo, de situações, de outros.

Apesar de não serem excludentes as definições sobre crônica aqui apresentadas, é necessário esclarecer que o conceito de crônica por nós adotado para ingressar nas obras selecionadas de Ángeles Mastretta é o de texto narrativo breve em que a diversidade de temas abordados pode incidir na hipótese da confissão, ou seja, do desvelamento de um eu textual. As crônicas são apresentadas, portanto, como uma produção problematizadora da relação entre arte e vida.

Vejamos agora as composições que fazem parte de *Puerto libre*, em que pretendemos abordar a maneira, o modo, a forma com que a autora mexicana, por construções diversas, produz textos em que ora um narrador-repórter, típico da crônica, troca um aperto de mão com o leitor, ora um narrador que participa da diegese, ainda assim, aparece “na posição de quem está a serviço da vida.”²⁸

²⁷ Cf. COSTA & GONDAR, 2000, p. 35-43.

²⁸ SÁ, 1987, p. 89.

II

SOBRE *PUERTO LIBRE*

2. MUNDO E MEMÓRIA EM *PUERTO LIBRE*

Puerto libre (1993) é a terceira obra de Ángeles Mastretta, composta pelo conjunto de 29 crônicas publicadas, inicialmente, na revista *NEXOS*²⁹ no período de 1991 a 1993.

A maior parte destes textos curtos manteve o título com que foi publicado originalmente na revista³⁰. Ora vistos como “ensaaios”, ora como “crônicas”, foram recebidos pela crítica como autobiográficos³¹, muito provavelmente porque em *Puerto libre* encontramos uma obra contada em primeira pessoa, em que a voz narrativa individual se estabelece como a questão central nos textos. Já na contracapa aparece a idéia de confissão: “*Construído con relatos cortos, viñetas, imágenes súbitas, aforismos, Puerto libre se nutre de historias que, como barcos que siempre nos llevan a otra parte, hacen de la confesión una forma de la literatura fantástica*”.

Diferente das demais obras publicadas anteriormente pela autora, em *Puerto libre* a temática feminista perde força³² em detrimento de uma escrita que senão focaliza especialmente a imagem patriarcal do homem dominante em confronto

²⁹ A revista *NEXOS*, publicada em “Ciudad de Méjico”, Méjico, proporcionou um espaço à escritora a partir do número 159, em março de 1991.

³⁰ Os títulos alterados foram os seguintes: “*El miedo y su antídoto*” passou a ser “*Toreando el miedo*”; “*Taxi inner*” foi substituído pelo título “*Paseo de manías*” e “*La cocina de Marichu*” virou “*Guiso feminista*”.

³¹ Cf. CORIA-SÁNCHEZ, Carlos M. Disponível em: <http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/mastretta/introd.htm>, acesso em Abril/2004.

³² No entanto, não desaparece por completo, como pudemos perceber nas crônicas: “*Guiso feminista*” (p.89), “*Máximas y decires de algunas mujeres con los ojos grandes*” (p.95) e “*La mujer es un misterio*” (p.101).

com a mulher passiva e submissa, nos apresenta a versão de um ‘eu’ feminino sobre questões ora prosaicas, ora filosóficas.

Na maior parte das 29 crônicas é a voz da confissão ou das memórias que dá o tom para a narrativa: “*Recuerdo a una infancia feliz.*” (2000, p.13); “*Había que tener quince años...*” (2000, p.17); “*Ya no recuerdo en cuál...*” (2000, p.21); “*Sucedía entonces...*” (2000, p.25); “*Con el tiempo uno vuelve a como los niños...*” (2000, p.53); “*Algunos personajes de la literatura y el cine acompañan mi vida como si desde siempre fueran mis amigos.*” (2000, p.85); “*Hace algunos años...*” (2000, p.135) etc.

Em geral, os textos seguem o vetor das memórias, ou seja, textos escritos em primeira pessoa em que há uma tentativa de retorno ao passado para que se compreenda o presente no qual este ‘eu’, que se inscreve, está inserido.

Neste sentido, é para o presente, ou melhor, para a compreensão do presente que a maior parte das narrativas de *Puerto libre* se encaminha. O texto de abertura, “*Abrir un puerto*” (2000, p.9), que se assemelha a um texto de apresentação ou prólogo, fala do presente na mesma medida em que explica o título da obra:

¿Qué lugares serán nuestros puertos libres? ¿Cuáles los sitios por los que nuestra imaginación, nuestros deseos, nuestra necesidad de embrujos y avalorios deberán cursar para ganarle a su vida algo mejor que la realidad? Quién sabe. Hemos de buscar el azar que nos regale otros refugios, otros territorios para la inocencia y el riesgo, la fiereza y los desvaríos.

*Por todo eso he querido llamar **Puerto libre** a la región impertinente y ávida desde la que escribí los textos que hacen este libro, como un homenaje menor a esas zonas de la euforia y el desafuero que languidecen sin remedio a la orilla del mar.* (2000, p.12)

O porto livre da narrativa diz respeito tanto ao eixo temático da compreensão do presente entrelaçado ao refúgio da memória e suas fronteiras, quanto à idéia de escritura como lugar de encontro onde os relatos (autobiográficos), “*Los puertos son un no-lugar y, al mismo tiempo, todos los lugares; porque en los puertos todo es posible.*”³³, são como “*Barcos a la deriva*”, crônica que será analisada a seguir.

2.1 *BARCOS A LA DERIVA*

La memoria se suele aceptar como eficaz mecanismo de reproducción cuyo funcionamiento rara vez se cuestiona, cuyas infidelidades apenas se prevén.

Sylvia Molloy

“*Barcos a la deriva*” é a segunda crônica do livro e continua a inserir-nos na constelação semântica marítima, ou seja, somos paulatinamente ilhados por seus temas centrais: ‘porto’, ‘mar’, ‘água’, ‘embarcações’, ‘viagens’. Temos, a partir destes temas, a criação da grande metáfora da obra, que pode ser traduzida pela viagem do ‘eu’, por um mergulho nas águas escuras e turvas que estão ao seu redor e dentro de si mesmo, pela tentativa de lançar luz, de descobrir a si e aos seus outros.

Essa metáfora central encerra o desvelar de um ‘eu’ e suas facetas e é reiterada a cada crônica, alterando-se apenas a ênfase ao modo de ver, ou seja, o olhar dado ao porto, desde onde se observa, quem enxerga e sente, o destino dos viajantes etc.

³³ Trecho do comentário da contracapa da obra.

Nesta crônica, desde seu título, o foco central é dado às embarcações, ou melhor, à metáfora que estas simbolizam, e mais especificamente, àquelas sem rumo, sem objetivo ou em busca de um.

A crônica inicia-se pela palavra ‘*Recuerdo*’, a qual nos parece simbolizar a passagem, o bilhete de entrada para os textos desorganizados da memória. A narração é composta por pequenos relatos fragmentados, unidos de forma inesperada (impressão transmitida pelo ato de lembrar, recordar) e são pontuados no tempo, da infância, da vida em família e do convívio social, em especial, apreciações e opiniões sobre política e o povo mexicano, emitidos pela narradora/personagem e de (seus) ‘outros’. “*Otros enloquecen porque una señora dijo que en su trabajo le habían dado diez credenciales de elector para que se las ofreciera a quienes considerara pertinente.*” (2000, p.14).

Observamos, então, a cada tentativa de chegada a esses destinos – a (suas) recordações – a ânsia da espera, de conseguir detalhes, porque a memória carece de nomes e datas ³⁴ – mas as memórias se chocam na busca por nitidez: “A arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia.” ³⁵ Ao narrar memórias o ‘eu’ faz-se ‘outro’ – desdobra-se pela linguagem – e a própria linguagem também se faz dupla, como se houvesse a espera do que já é certo, daquilo

³⁴ Cf. BOSI, 1992, p.19.

³⁵ PIGLIA, 2004, p.114.

que é sabido, mas que somente ocorre no momento da criação (escrita/lembranças) e da enunciação (reescrita/recordações).

2.1.1 A infância

A infância feliz é marca antagônica na vida da personagem, pois sua primeira confissão é o desejo de culpá-la por incidentes de sua atualidade, “(...) *cuando se recrea la niñez, por lo general se la inserta en un contexto más amplio, como primera entrega de la historia de una vida entera.*”³⁶ A infância feliz tornou-lhe a vida adulta insustentável, afinal, o hábito de fantasiar a existência é incompatível à frieza e à excessiva busca da realidade do mundo adulto.

Recuerdo una infancia feliz. También la culpo cuando me encuentro incapaz de asumir la vida social como si en ella se me fueran las entrañas, cuando después de oír nueve veces la misma conversación sobre las elecciones empiezo a morirme de sueño o a soñar que estoy en cualquier otra parte, en uno de los veinte mil sitios a salvo de los análisis políticos y su murmullo incansable y reiterado. (2000, p. 13)

¿A dónde vamos cuando el mar finge estar en calma y parece que el rumbo es nuestro, cuando tuvimos una infancia feliz y no tenemos hambre ni sosiego? (2000, p. 16)

Diante da realidade, como seus sonhos desfeitos, a situação política de seu país ou a atual condição de seu povo, o ‘eu’ pondera: “*Un intelectual dice que es mejor estar en Rusia donde sí pasan cosas aunque sean desagradables que estar en México donde no pasa nada.*” (2000, p. 14-15).

³⁶ MOLLOY, 2001, p. 146.

Há durante toda a crônica paralelos entre recordações passadas e recentes (*“Durante años las conversaciones familiares han vuelto sobre los mismos temas com el mismo fervor, la misma desazón, iguales entusiasmos, idénticas discordias, innumerables y ardientes carcajadas, fieles congojas, nuevas complicidades.”*) (2000, p. 14). Estas lembranças reconstruídas no agora se assemelham, em seu formato, a notícias de jornal, ou manchetes televisivas: *“Un escritor famoso y fascinante esgrime las tesis que encuentra en los mexicanos la capacidad destructora más consistente del planeta.”* (2000, p. 15) e causam um embate entre o passado revisitado e o presente recém-edificado.

Essa tensão, esses confrontos são trazidos por relatos de acontecimentos. Estes relatos dialogam entre si de forma paradoxal, pois podemos supor, a princípio, que essas recordações são reconstruções de um passado feitas pela narradora/personagem na tentativa de compreender-se, reconhecer-se. Contudo, acreditamos que as diversas opiniões relatadas, mesmo as recordações que se apresentam íntimas, são produção de ‘eus’ variados, e ainda, de ‘outros’, ou seja, máscaras que auxiliam na reformulação de um ser ou de um período.

En el mundo que ahora vivo mi familia de entonces hubiera sido calificada de banal. Lo que yo creo es que sus intereses estaban puestos en los disturbios y aromas de la vida privada. El mundo de la política era tan inaccesible y desquiciado, tan caprichoso e intocable, tan temido, que la gente se limitaba a ignorarlo. (2000, p. 13)

A narradora/personagem reafirma a cada parágrafo sua metaforização, se ocultando e se desnudando alternadamente, deixando-nos numa viagem solitária e por vezes, indo conosco à deriva. A autora, o nome que assina a obra, parece tomar voz

algumas vezes e falar-nos de si mesma: “*Recuerdo a una infancia feliz. Y cuando no puedo escribir la culpa de mi falta de temas*” (2000, p.13)³⁷, ou confessar-nos suas vivências:

*Se hablaba durante semanas de la fiesta para el día de la madre y durante semanas los niños **aprendíamos** bailes, canciones (...)* (grifo nosso, 2000, p.13)³⁸

*Más de veinte días se emplearon en hablar de los agujeros que le hizo Jaime al techo de la sala, del rasguño como de gato colérico que Daniel le dejó a Marta en la mejilla derecha, de la cicatriz que **Verónica** seguía teniendo en la pierna izquierda (...)* (grifo nosso, 2000, p.14)³⁹

Si ella viera a su padre volver del otro mundo una mañana le diría que cinco años después de su muerte aparecieron en México las uvas dulces de las que él tanto hablaba, pero quizá tendrá que morir sin decírselo. (2000, p.16)

Em outros momentos perdemos esse “eu” que se narra e não vemos senão desconhecidos, como por exemplo, o relato da imagem de uma mulher em um momento cotidiano. Não sabemos se há algum enlace com a personagem/narradora, se é uma desconhecida ou se estamos diante de um espelho: “*Una mujer lo escucha*

³⁷ A falta de assunto é um dos motes tradicionais da forma narrativa crônica.

³⁸ Colocamos em destaque o verbo aprender (“*aprendíamos*”), pois está conjugado na 1ª pessoa do plural (nosotros) – pretérito imperfecto de indicativo, fato que insere a autora no grupo de crianças (“los niños”) e, portanto, altera a compreensão e análise desse trecho da crônica.

³⁹ Ángeles Mastretta cita em outras crônicas desta mesma obra (por exemplo, “*El manicomio del tiempo*”) nomes de familiares, parentes, amigos - neste caso, Verónica, poderia ser sua irmã. Afinal, tais elos com a realidade (fatos comprovados por documentos, pela história) induzem a leitura da obra, levando-nos a recebê-la como sendo a narração de uma verdade absoluta ou, minimamente, incluem a autora à trama.

*exhausta mientras hace el recuento de todas cosas que le han pasado sólo a su corazón y a su cabeza desde las seis de la mañana.” (grifo **nosso**, 2000, p.15) ⁴⁰.*

E para acentuar as diferenças entre os seres, a narradora faz uso de expressões populares: “*Cada loco con su tema, cada quien su pasión y sus consuelos, cada cabeza como un barco a la deriva.*” (2000, p.14) Situando-nos a todos, como personagens de relatos não documentados, de fatos que não constam nos livros históricos, seres fadados ao desaparecimento.

Em meio ao caos da deriva, há adultos, velhos e crianças, trechos de suas vivências, paralelos entre pretérito e presente: “*Así como hace muchos años que los analistas políticos hacen el recuento de sus esperanzas, lamentan viejos vicios y perciben cambios insospechosos*” (2000, p.14). Cada uma dessas variantes do ‘eu’ nos impele à reflexões: os adultos: intelectuais, mexicanos desiludidos (“*Algunos sacian su ánimo de batalla acompañando a un líder político por las revistas y los editoriales que siguen incansables su incansable litigio contra lo impredecible.*” (2000, p.14)); os idosos: falta de esperança ou busca da perfeição inalcançada (“*Un señor anda buscando pants de algodón por fuera y por dentro con la misma avidez de quienes buscan unas elecciones perfectas.*” (2000, p.14)); crianças: confronto entre duas realidades as felizes (mundo de “*ensueños*” – ilusões, fantasias): “*Unos niños quieren comprarse la cama elástica más grande del mundo.*” (2000, p.14); e

⁴⁰ O complemento “lo” se refere a um intelectual; frase anterior a citação: “*Un intelectual dice que es mejor estar en Rusia donde sí pasan cosas aunque sean desagradables que estar en México donde no pasa nada.*”

“pré-adultas” (abatidas pelo mundo da responsabilidade, do trabalho, da miséria, tudo de forma difícil e precoce):

Un niño se ata a la cintura la madeja de palma con la que irá tejiendo un sombrero por el que le pagarán a su familia doscientos pesos, también su madre teje un sombrero mientras hace sus faenas del día y lo mismo su padre mientras siembra y su hermano el menor y los demás. (2000, p.15)

A política pode ser vista como ‘peça-chave’, portanto necessária ao bom desenvolvimento da nação, do povo e de cada indivíduo. Contudo, não existe o encaixe, a adequação entre ideais, ações e sonhos. As crianças, então, seriam vislumbradas como o início, a base para o adulto e sendo feliz ou triste, suas lembranças trazem crises ao momento posterior – o adulto (aquele que não se encontra e tão pouco se reconhece) e o idoso, sendo o futuro do adulto, síntese da vida, resultado final.

2.1.2 Música e memória

Há também a inserção de dois trechos musicais e do nome de seus cantores e de uma cantora em especial, pois será por meio de jogo semântico entre dois substantivos – um comum e outro próprio (“*Todas las noches, implacablemente y vehemente, Amparo Montes canta en una cueva.*” (**grifo nosso**, 2000, p.15)) – que poderemos verificar uma das fugas ou defesas mais comuns ao ser humano: a música. As frases musicais vêm resumir sentimentos latentes nas várias facetas ficcionais desnudadas pela autora, mostrando-as como partes de um mesmo todo, pois todas as

reflexões traduzem súplicas, pedidos de ajuda, retratam o desejo de soerguimento, a vontade imensa de ancorar em um porto seguro, de conseguir, por fim, amparo ⁴¹.

A tentativa de autoconhecimento desse ‘eu’ transita pelos caminhos das memórias, portanto se assemelha a um quebra-cabeça onde cada peça sozinha não é nada, mas unidas formam a expressão de algo ou alguém, nesse caso, o reflexo de um ‘eu’ que quer reconhecer-se.

Tudo dentro do texto depende do tempo, da passagem dele, por isso sombras passeiam por esta crônica, afinal o tempo é tido por inimigo, como algoz implacável e irredutível, senhor da surpresa e do cotidiano:

En las mañanas abren las taquerías, danza la multitud camino al Metro, llega el cartero y silba el velador, se besan los amantes y, en cualquier parte, para no destruirse, hombres y mujeres gozan el fervoroso circo de la reproducción. Mientras, sobre la mesa, una mamá forra los libros de sus hijos con la misma aplicada minuciosidad con que vio a su madre forrar los de ella, y tiene la sensación física del tiempo, ese enemigo que dicen que no existe.
(2000, p.15)

Como nada detém o tempo, soluções são almejadas e seus esboços relatados, e como cada pessoa objetiva ser única, cada ‘eu’ opta por uma fuga, um embarque diferente no decorrer das épocas, suas dores, suas alegrias: “*Disfruto a una amiga que se cura los miedos escalando montañas y a otra que se los cura padeciéndolos.*” (2000, p.15)

⁴¹ Em espanhol o substantivo comum *amparo* significa: 1. *ayuda o protección que el más fuerte proporciona al más débil y desvalido*; 2. *defensa o protección que algo proporciona a alguien*. Podemos relacionar o substantivo comum ao próprio (nome da cantora), o auxílio prestado por ela através da música se traduz em seu nome.

2.1.3 As máscaras

No dicionário o termo máscara é representado como disfarce, dissimulação. O termo vinculado à hipótese da confissão serve para que averiguemos a solidez das recordações ou a capacidade do ser humano para confundi-las. A mente pode dar voltas suficientes a certas imagens para obscurecê-las ou transformá-las numa nova realidade tão autêntica como imaginária. Ao tratar na sua crônica *Barcos a la deriva* das várias facetas que um “eu” pode assumir, trata da pluralidade das suas considerações.

Das máscaras utilizadas pela autora/personagem, podemos observar o uso da narração dos relatos em primeira pessoa do plural (“*Si somos como barcos ¿quiénes son nuestros naufragos? ¿Qué tesoros tiramos por la borda? ¿Por dónde nos entre el agua? ¿Qué milagro nos mantiene a flote? (...)*” (2000, p.16)) e em terceira do singular, como ocorre na crônica citada: “*Si ella fuera embarcación le gustaría ser velero.*” (2000, p.16). “*La tercera persona puede ser utilizada a corta distancia (algunas páginas) por razones de pudor o por rápidos juegos de espejos.*”⁴²

Tais máscaras, vinculadas às pessoas gramaticais, parecem ser o elo com a noção de variantes confessionais e escrita autobiográfica, pois repetidamente, em entrevistas, novelas ou crônicas desta ou de outras obras suas, os narradores e personagens contam-nos a recordação e ausência da figura paterna, do pai

⁴² LEJEUNE, 1994, p.107-108.

descendente de italianos, de seus costumes, sua morte prematura, também da busca do autoconhecimento, do desejo de ver-se outro etc.

A escrita autobiográfica é também um percurso de labirinto: o eu move-se tateando nos corredores da sua intimidade, do seu psiquismo ou da sua vida, avança e volta atrás e procura na escrita o fio de Ariane da salvação. Escrever sobre si é procurar reencontrar-se dentro do seu próprio labirinto, ou situar-se no labirinto do mundo.⁴³

A busca por este encontro entre o eu (narrador) e o seu reflexo (labirinto da escrita) gera a impressão de verdade. Cremos ser ouvintes de confissões genuínas, pois seriam provenientes de uma pessoa real, sensação esta singular à toda literatura do eu.

Temos ainda, a possível personificação da narradora em objeto, no caso, um veleiro. Essa alegoria da linguagem na crônica, promove consigo, mais que imagens e sensações, uma série de reflexões (“*¿Como sería su pareja si fuera barco? ¿Cada cuándo se cruzará un velero con su amante? ¿Serán monógamos los veleros? ¿Tendrán los barcos ideas políticas?(...)*” (2000, p.16)), últimas tentativas de mirar-se no espelho:

Pero le tocó ser mujer y anda por la vida corriendo tras el destino de otros, fingiendo que se dirige a lugares preciosos, haciendo un ruido de sartenes y tacones apresurados, subida en un taxi que maneja un árabe perdido en Harlem, bajándose de un avión que olvidó sus maletas, abrazando a sus hijos como si pudiera hacerlos invulnerables, como si eso les asegurara el recuerdo de una infancia feliz. (2000, p.16).

⁴³ ROCHA, 1992, p.54.

E é por meio de impressões políticas, de recordações⁴⁴ íntimas da infância, de olhares ao passado familiar, que percebemos o desnudar de ‘eu’, um ‘eu’ que não se reconhece, que busca uma unicidade, uma identidade, mas parece não encontrar. No desfecho da crônica encontra-se o resultado de tantas reflexões: é a falta de escolha, é um direito que não lhe foi negado (pois sequer foi cogitado), é a súplica por ser aquilo que não se pode ser, é o escancarado desejo de fuga, é um não-lugar de um não-ser.

E mesmo visualizando-se ‘outro(s)’, este “eu” tenta incansavelmente, ver-se, reconhecer-se em meio ao caos, perdurar pela escrita, conseguir afirmar algo sobre si, saber-se: “*Le tocó ser mujer, pero ella sabe que siempre será un barco a la deriva.*” (2000, p.16). Este barco, metáfora do trânsito entre um eu e o mundo, encontra nas recordações heteróclitas um motor que é ao mesmo tempo uma estratégia distanciadora porque distribui entre os “outros” a possibilidade de reflexão sobre a existência: “*Algunos sacian su ánimo [...] otros enlouquecen*” (2000, 19) sem deixar de ser também uma tática autofavorecedora, porque permite à narradora distanciar-se do mergulho memorialista para, no desfecho, incluir-se novamente entre os *barcos a la deriva*: “*¿En qué mares se perderán nuestras cabezas algún octubre sonriente y amarillo, implacable y lunático?*” (2000, 16). Nota-se, no entanto, que a inclusão deste eu entre os demais não responde as questões que são propostas na crônica, mas

⁴⁴ As reflexões expostas no decorrer dessa crônica não são apenas de ordem pessoal (ao menos parece ser este o intuito – a máscara – da narradora/personagem ao narrá-los), mas também transitam por olhares alheios, pelo senso comum, o qual pode aparecer veiculado por revistas, jornais, observações de ocorridos supostamente presenciados ou ouvidos etc.

amplia os questionamentos para além da esfera individual, seguindo o vetor eu-mundo.

2.2 *LOS RECUERDOS DE TÍO AURELIO* E *LAS CANCIONES DE DON AURELIO*

La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas.

Sylvia Molloy

En realidad, no somos nunca ni realmente otro, ni realmente el mismo.

Philippe Lejeune

As crônicas “*Los recuerdos de tío Aurelio*” e “*Las canciones de don Aurelio*”, estão interligadas, principalmente, pelo fato de narrarem as memórias de um parente da narradora. Apesar da alteridade da focalização em terceira pessoa, estamos diante de duas narrativas que promovem uma forma de confissão recorrente na obra de A. Mastretta, uma forma de memórias “dos outros” que acaba por se transformar numa espécie de memória genealógica da família, como ocorre exemplarmente em outra obra sua: *Mujeres de ojos grandes* (2000), em que as tias da narradora são as protagonistas da obra.

Em “*Los recuerdos de tío Aurelio*”, é relatado o encontro dos pais de Aurelio, tio da escritora, que, como seu pai, Carlos Mastretta, habita a mente da narradora, por isso é possível “vê-los” por seus olhos tantas vezes e de tão variadas formas.

Por meio da voz e das recordações da narradora (vividas ou escutadas), Tio Aurelio nos relata a audaciosa vida de seus pais, de origem libanesa, desde a infância de sua mãe, que viveu em Cuba e regressou algumas vezes ao Líbano levando à avó os lucros da loja da família, até o encontro dos dois numa destas viagens. Foi assim que, na última viagem, Rosita conheceu Pedro que, mais tarde, viria a ser seu marido, “(...) *hombre capaz no sólo de quererla sino de compartir su espíritu agreste y aventurero (...) el mejor cómplice de toda su vida.*” (2000, p.142)

Há a decisão dos futuros pais de Aurelio de se estabelecerem em Chan Santa Cruz (posteriormente Santa Cruz de Bravo) até sua mudança à ilha de Cozumel, atual morada de Aurelio.

A chegada a Santa Cruz de Bravo, na Península de Yucatán, no território de Quitana Roo, deveu-se à bravura de Doña Guardía (ou Doña Rosita, mãe de Aurelio), pois antes da decisão do local no qual viveriam, ela burlou guardas, para falar com o general Porfirio Diaz. Ao confirmar que tal povoado seria próspero, Don Pedro e Doña Rosita, constituíram lá sua família e abriram “*una pequeña tienda*”. Contudo, a Revolução daqueles anos (1907-1908), não confirmou o dito por Porfirio, há anos atrás, na cidade de Mérida⁴⁵ (mexicana) e sua família passou por momentos muitos difíceis.

⁴⁵ A cidade de Mérida (a mexicana, pois existem outras ‘Méridas’, as mais conhecidas: a Mérida espanhola – nome de fundação: “Emérita Augusta” – a mais antiga, fundada em 25 a.C., e a venezuelana, cujo nome completo é “Santiago de los Caballeros de Mérida”; estas três cidades têm em comum seus nomes, pois as americanas, têm por seus supostos fundadores ‘meridianos (emeritenses, merideños)’ espanhóis) é a capital do estado mexicano de Yucatán, foi fundada em 1542 e tem uma das catedrais mais antigas do continente americano. A Mérida mexicana, por ser uma capital, é símbolo de prosperidade e desenvolvimento, por isso é figura como parte do desejo de muitos mexicanos desde de muitos anos e, talvez, por esse motivo deva-se analisar e considerar sua citação acentuada nestas crônicas de A. Mastretta como relevante elemento para compreensão das mesmas.

A infância de Aurelio foi marcada pelas doces e ingênuas experiências de uma criança comum, contudo seu cenário, rico em detalhes e personagens históricos nos transmite o diferencial de sua formação, todo medo e horror dos dias vividos em meio à revolução, aos soldados, às injustiças, lutas entre civis e índios maias e a busca pela sobrevivência.

Había un hombre joven llamado Paredes, me cargaba y jugábamos al caballito. Un domingo en la tarde, vi que frente al parque había un cuadro de fusilamiento y llevaban hacia él mi amigo Paredes. (...) Dispararon y cayó muerto. Vi que aún movía los labios cuando un teniente sacó su 38 y le disparó en la boca. Nadie nunca volvió a hacerme caballito. (2000, p.145-146)

Os fatos narrados, as personagens, os locais, os acontecimentos, podem ser confirmados pela história, o que propõe uma espécie de pacto autobiográfico, o qual se baseia na interpretação do leitor, pois este se posiciona de formas distintas, comporta-se de forma diferente diante de uma obra cuja personagem tem o mesmo nome do autor, quando essa personagem se declara ‘a mesma pessoa’ que assina a capa. Surge, assim, um contrato, um pacto entre autor e leitor, o receptor assume uma posição perante o texto, seja ela a de detetive ou a de ouvinte confiante, entre outras. Esse texto começa, então, a moldar-se, a mostrar em seus trechos traços de personalidades, facetas da natureza humana ou a liberar “fantasmas reveladores de um indivíduo”. Podemos, assim, verificar que

La historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar a los contratos de lectura propuestos por diferentes tipos de textos (pues de nada serviría el estudiar la autobiografía aisladamente; ya que los contratos, como los signos, sólo tienen sentido por efectos de oposición), y los diferentes tipos de lecturas a

*que esos textos son sometidos. Si, entonces, la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se puede leer en el texto crítico.*⁴⁶

Entre os nomes das ilustres personagens históricas, verificam-se muitos dos militares atuantes no período, como por exemplo: general Ignacio Bravo, general Arturo Garcilazo, general Salvador Alvarado y Octaviano Solís e o general Porfírio Díaz, ditador mexicano durante 1876-1911 (estes anos foram considerados “divisores de águas” na história do México, tanto que são conhecidos como ‘*El Porfiriato*’⁴⁷).

Um dia, numa conversa no estabelecimento dos pais de Aurelio, por conselho e ajuda do general Alvarado, conseguiram ir para a ilha Cozumel, terra de “*gente buena, pacífica y trabajadora*” (2000, p.149), e foi lá que “*comezaron la vida otra vez*” (2000, p.150). E nesse reinício, logo na manhã seguinte a chegada de sua família à ilha, desembarcaram ali, em um “*muellecito improvisado*” (2000, p.150), autoridades militares. O pai de tío Aurelio, don Pedro, sempre alerta e entusiasta, se pôs a analisar o feito e, para grande surpresa, o general designado a ser o governador

⁴⁶ LEJEUNE, 1994, p.87.

⁴⁷ ‘El Porfiriato’ foi o período que compreendeu os anos de 1876-1911, e foi o período em que Porfírio Díaz, após tentativa frustrada, conseguiu, enfim, chegar ao poder após derrubar Sebastián Lerdo de Tejada (antigo presidente da Suprema Corte de Justiça e substituto de Benito Juárez após sua morte, a qual ocorreu alguns meses depois da derrota imposta a Díaz). São muito citados os avanços tecnológicos, culturais e educacionais do ‘Porfiriato’, a estabilidade econômica almejada há anos e uma época de “paz” relativa. Inicialmente, os princípios de Porfírio Díaz eram nitidamente comprometidos com as necessidades e anseios do povo mexicano: “No reelección” y “estabilidad y paz”, porém estes desejos foram substituídos por longos anos ditatoriais (os quais trouxeram a nova base do governo “Poca política y mucha administración”), paz imposta por armas, falta de liberdade à imprensa, violência contra todo tipo de crítica ao regime e a qualquer opinião que não compartilhasse a visão oficial e contra os índios maias. Contudo, conforme nos mostra a história, o povo mexicano dividiu-se e divide-se quando o assunto é o período d’El Porfiriato’, porque houve a chamada ‘prosperidad porfiriana’ e o também conhecido ‘horror porfiriano’.

do território de Quitana Roo e portanto novo habitante dali (Cozumel foi sede governamental do território neste período) era Solís, antigo amigo da época de Santa Cruz de Bravo, ao qual Pedro dispensou valiosos esforços. E enfim, rendeu-se um tempo de paz. A ilha foi considerada “*por el niño Aurelio, un regalo que la vida le daba*” (2000, p.149-150), sua única e verdadeira casa.

Foi na mesma Cozumel que pode ir à escola pela primeira vez, foi a bailes e que pode conhecer seu grande amor, “*su Carmita*”, em novembro de 1940. A crônica intitulada “*Las canciones de Don Aurelio*” narra a conquista de Carmita e é fragmentada, entrecortada por trechos musicais o que a assemelha ao ato de recordar, pois ao se recordar algo, o fazemos e refazemos a cada nova evocação e isso ocorre concomitantemente com as lembranças da amada, dos bailes, amigos, família e das músicas que embalaram esses momentos.

É especificamente nesta segunda crônica que, pelos trechos de músicas (destacados graficamente, em negrito e itálico, a cada parágrafo), somos levados pelas lembranças e enredados, pelas notas que bailam por toda a crônica, rompendo-a e unindo-a, a cada trecho, a cada recordação de feitos pretéritos.

Al llegar cerca del faro de Celarian, a don Aurelio le vino a la cabeza una canción de antes. Ahora dice que no sabe cómo, pero no acierta la causalidad sino el empeño.

...Si como dicen es cierto que vives dichosa sin mí. (2000, p.160)

E nesse mar metafórico, de sons e imagens, de passado e presente, que temos as memórias trazidas pelos cheiros, cores, pelas ondas, por essas imensidões de

água que se avolumam até a superfície desde o oceano profundo⁴⁸, trazendo tudo e nada, lugares e não-lugares, pessoas e ausências.

Com Don Aurelio é assim, toda vez que vê ou imagina gigantesca onda formando-se “(...) *le alborota los recuerdos (...)*” (2000, p.153), pois se recorda daquelas do dia da chegada de seu amor a ilha e também que “*no han crecido las olas desde que ella no está. Pero las olas crecen todos los dias en el ánimo prófugo de don Aurelio. Y la recuerda...*” (2000, p.155)

Don Aurelio ‘canta’ algumas façanhas e acontecimentos ocorridos até conseguir se casar com Carmita, nos remete, nessa segunda crônica, a fatos extra-textuais, não-históricos, fatos estes que são a vida de cada ser vivente, mas que raramente são registrados em documentos ou livros, “*tuvieron todo eso que no cuentan los cuentos*”. (2000, p.160)

E finaliza, relatando-nos a morte de Carmita de forma muito sutil, poética, e remete-nos a cidade mexicana de Mérida (local onde os sonhos de seus pais, como os de tantos mexicanos, começavam a brotar) como a última viagem de sua amada e sua esperança de revê-la.

*Por eso ahora la busca entre las olas. Qué consuelo las olas creciendo, las olas ayudando a sobrevivir con la cordura a cuestras. Carmita, Carmen, **mándame un huracán que haga crecer las olas, y no te muevas nunca de la espuma que dejen en la orilla...*** (2000, p.161)

⁴⁸ Podemos considerar as seguintes metáforas: mar = memórias; ondas = consciência; oceano = subconsciência.

Essa viagem, no ato de lembrar, tem por roteiro visita por diversos portos, locais ricos em experiências e belezas, e também em memórias (individuais e coletivas). Temos assim, a construção de uma família e a composição da paisagem nacional, da história mexicana, dos absurdos ocorridos em toda a América, revivemos nas terras de Quintana Roo a histórica (des)construção do povo latino-americano, de sua (falta de) identidade.

Verificamos, de forma latente, nestas crônicas “a multiplicidade dialogante do *eu*”⁴⁹, pois percebemos as variadas formas de memórias, por exemplo: as recordações de tio Aurelio do encontro de seus pais, ele relata o que ouviu como se estivesse presente no tempo em que os mesmos ocorreram, “*por esa época, dice el tío Aurelio como si la hubiera recorrido (...)*” (2000, p.142)

Em sequência, Aurelio continua a contar o que viveu ora por sua própria voz ora pela narradora (“*Estaba yo sentado en el balcón (...)*” (2000, p.147) / “*El mar siempre despierta los recuerdos, por eso don Aurelio (...)*” (2000, p.153)), que também se faz onisciente, e ainda, é conferida a cada enunciação um rosto, uma expressão, uma idade. Pode-se, então, vislumbrar vários ‘aurelios’ a se desvelarem e ‘outros’ se conhecendo e mergulhando no mar de seus ‘eus’.

Acreditamos que a autora se mascara, se desdobra, se oculta, pois em meio às memórias de Aurelio e ao grave tom histórico conferido a estas, transparecem suas próprias memórias. Cremos poder constatar o eco de tudo aquilo, que esse ‘eu’

⁴⁹ ROCHA, 1992, p.48. (termo usado pela autora)

ficcional, que nessas crônicas se disfarça de ‘outro’⁵⁰, viveu, refletiu e (re)imaginou em companhia ao seu *tío/don Aurelio*.

– Ella me esperó – dice Don Aurelio como si el agua le mojara los pies un día hirviente. Yo sé que no he de hallar, otro cariño igual. Pasaron los días. Don Aurelio evoca sus visitas diarias a la casa de Carmita y cierra los ojos tardes enteras. (2000, p.158)

Para P. Lejeune: “*decir ‘yo’ es más habitual (y por ello más ‘natural’) que decir ‘él’ cuando uno habla de sí mismo, pero no más sencillo*”⁵¹. Sobre a apropriação das memórias como um modo de transmissão de recordações, afirma S. Molloy:

*Hay una fuerte tendencia a escribir **como si** la memoria del autor abarcara un pasado de horizontes mucho más amplios que el de su propia existencia biológica. No sólo se destacan a menudo los actos de transmisión de recuerdos – (...) – sino que los recuerdos mismos se expropian, pasan a formar parte de una suerte de cavilación general sobre el pasado que el autobiógrafo, al marcar el texto con su subjetividad, hace suya.*⁵²

Podemos vislumbrar que o eu-autoral, por meio da ficção, destrói e reconstrói sua identidade e todos os demais pontos de vista relatados, confirmando uma vez mais que na “*autobiografía se tiene que ceñir a los límites y las obligaciones de una situación real y no puede ni renunciar a la unidad de su yo, ni salir de sus límites. Lo único que puede hacer es fingir.*”⁵³

⁵⁰ Segundo Lejeune, “(...) efecto fantasmal (“esto tiene sentido con relación a mí, pero no es yo”))”, p.42.

⁵¹ LEJEUNE, 1994, p.92.

⁵² MOLLOY, 2001, p.213-214.

⁵³ LEJEUNE, 1994, p.98. (grifo nosso)

Tal afirmação somente é plausível ao verificar-se que “*el autor habla de sí mismo como si fuera otro el que hablara, o como si hablara de otro*”⁵⁴. Há trechos da crônica, nos quais se percebe a separação, o eco, das recordações de seu tio,

*Es como si, en la autobiografía, ninguna combinación del sistema de las personas en la enunciación pudiera “expresar totalmente” la persona de forma satisfactoria. O más bien, hablando con sinceridad, todas las combinaciones imaginables revelan más o menos claramente lo que es propio de la persona: la tensión entre la imposible unidad y la intolerable división, y el corte fundamental que hace del sujeto hablante un ser prófugo.*⁵⁵

Cuando avisan que viene un huracán, don Aurelio camina hasta una punta de la isla verde y sosegada que lo ha visto vivir (...). (2000, p.153)

Don Aurelio se puso a llorar cuando su padre le soltó la mano y lo dejó solo bajo un montón de ojos que lo miraban como si fuese un pájaro raro. (2000, p.154)

No caso de tio Aurelio, as crônicas trazem consigo ‘outros’ que revelam variados ‘eus’, assim, temos várias Mastrettas: sobrinha, narradora, personagem, ouvinte, admiradora... e por consequência, os vários ‘eus’ de tio Aurelio: criança, personagem, jovem, tio, amigo, marido, idoso e, sobretudo, um sonhador saudosista.

Nas duas crônicas sobre Aurelio temos nítidas variantes do ‘eu’ e do ‘outro’, pois se verificam os “vários” aurelios, desde os títulos *tío/don, tío* trazendo em si a construção de um ‘eu’ pelo tempo, desde a criança comum até “*el niño Aurelio*” que desembarca na ilha-paraíso Cozumel, denotando também aproximação afetiva do relato com o ‘outro’, no caso, a narradora/sobrinha. “*Ahora el tío Aurelio es un hombre delgado que pasea como niño por sus recuerdos. (...) Regresa y me*

⁵⁴ LEJEUNE, 1994, p.92.

⁵⁵ LEJEUNE, 1994, p.97.

colma de anécdotas abrasadoras (...)” (2000, p.141). Já o vocábulo *don* introduz a história de um adulto, de um ancião que recorda, com longínqua saudade, seus áureos tempos de trabalho, bailes e conquistas e também vemos, o distanciamento do parente (tío) e a aproximação do amigo (*don*), “*Así lo cuenta don Aurelio. Será porque así era.*” (2000, p.142).

As várias facetas do ‘eu’ expostas por esse suposto ‘outro’ (narradora/sobrinha, narradora/confidente, personagem/ouvinte...), podem ser vistas como tentativas de auto-compreensão da autora/narradora (desse ser ficcionalizado). Já os Aurélios criança, jovem, adulto e velho, filho e pai, mexicano e latino-americano, marido e tio, amante e amado, são suas traduções, suas máscaras, seus ‘eus’.

A escrita íntima é uma recriação individual do mundo: por ela, o sujeito situa-se no universo, ordena a sua vida na escrita, como quem arruma a casa, e sacraliza o seu universo. Mas “arrumar a casa”, pôr em ordem o manancial das recordações e das reflexões, nem sempre é fácil. Por isso a imagem labiríntica aparece por vezes na literatura do eu, reinterpretada de modos diversos: como construção de uma imagem de si no enredo das palavras, ou como figuração dum sujeito que se desdobra na sua diversidade polifônica.⁵⁶

A reconstrução do passado se dá por sua recordação e a narradora nos convida, desde o título da presente obra, a navegar por um mar de memórias, e dessa forma, a visitar distintos portos neste percurso: outras gerações e outros espaços.

Tal metáfora é imprescindível para a compreensão dos ‘eus’ expressos nessas crônicas, os quais são (re)criados a cada ato de lembrar, pois a embarcação

⁵⁶ ROCHA, 1992, p.53-54.

desliza sobre a água e ancora em um porto por vez, assim ocorre com nossas memórias, elas nos revisitam uma a cada vez e cada uma atrai outras tantas, as quais são trazidas por cheiros, cores, cenários, músicas e se (re)fazem, de tempos em tempos, nos mostrando ‘outros’, a nós mesmos e aos demais, com máscara distintas, sendo ‘eus’ variados, multifacetados.

(...) a formação do eu através da palavra corresponde a um segundo nascimento, e o sujeito que (se) narra é um outro, um duplo da pessoa real. Esse eu é uma personagem, que apenas difere da personagem de ficção por ser protagonista duma vida da qual o próprio eu não é autor, é somente o co-autor⁵⁷.

Na crônica em que tío Aurelio mostra a constituição de sua primeira família e, portanto, a sua própria enquanto indivíduo, o vemos partir desde o porto de um idoso até o cais da criança, contudo, por inúmeras vezes, o ‘eu’ criança não é só recordado, esse ‘eu’ infantil recebe voz (“*Aurelio el niño cuenta ...*” (2000, p.146)), individualidade, pois fala por si, deixando o velho tío Aurelio, ““(…) *el niño de entonces, el Aurelio de hoy, recuerda con horror y frialdad.*” (2000, p.145)

A face desse ‘eu’ se assemelha ao reflexo do Aurelio atual no ontem, é a constatação de um resultado, é ““(…) um narrador já distanciado do seu eu juvenil (...)”⁵⁸.

(...) o eu que fala é já um outro, mantém com o eu de quem fala uma relação distanciada, patente sobretudo nos gêneros autobiográficos que pressupõem uma narração ulterior, como a autobiografia ou as memórias. Nessas modalidades de escrita autocentrada existe um desvio temporal entre o *eu* passado e o *eu* presente, entre o actor e o autor da enunciação. (...) O relato autobiográfico seria, nesta óptica,

⁵⁷ ROCHA, 1992, p.46.

⁵⁸ ROCHA, 1992, p.49.

a história dum passado pensada e falada por um narrador que se lembra do que viveu.⁵⁹

Ainda vemos, nitidamente, don Aurelio, homem maduro, lembrar-se de sua juventude, mascarando-se não em jovem Aurelio do pretérito, mas em adulto na aventura de ver-se em tempos únicos, em momentos decisivos de sua vida, alicerçando sua própria família, encontrando a mulher amada, ela, também ‘outra’, Carmita, “*Ella me espero – dice Don Aurelio como si el agua le mojara los pies un día hirviente. Yo sé que no he de hallar, outro cariño igual.*” (2000, p.158)

Reconhecemos, portanto “que o *eu* autobiográfico é um diálogo de instâncias várias”⁶⁰, por isso o jovem, o adulto e o idoso, dialogam, e esta comunicação é trazida pelo ato de recordar: “*Una mañana don Gonzalo, el del discurso, se presentó a visitarlo. A veces don Aurelio le mira entre las olas y aún se muere de risa.*” (2000, p.157) – e que esse mosaico de narração serve à narrativa como apoio para disseminar várias visões que gravitam em torno destes ‘eus’ ficcionais.

2.3 MEMORIA Y ACANTILADO

O título “*Memoria y acantilado*” já insere o leitor no universo específico das memórias, acrescido da palavra *acantilado*, termo utilizado em portos e que é freqüentemente vinculado à fala cotidiana quando há a necessidade da idéia de etapas intermináveis a se cumprir (um movimento em espiral, como uma escadaria, num

⁵⁹ ROCHA, 1992, p.49.

⁶⁰ ROCHA, 1992, p.49.

edifício redondo, da qual se olha desde o último andar para baixo). Nesta crônica, temos o desvelar de um ‘eu’ que parece imprimir metáforas da própria autora, ou melhor, metaforizações de suas memórias. Os vários ‘eus’ ou as variadas facetas de um mesmo ‘eu’ são construídas, delineadas no decorrer do relato, a cada confissão.

A crônica “*Memoria y acantilado*” é mais um relato em primeira pessoa de breves recordações de momentos vividos com a figura paterna. Contudo, o principal fato narrado não é de momentos ‘*acantilados*’ no passado, mas de desejos de vivências não ocorridas ⁶¹, é a busca pela (re)construção de si mesma por meio de memórias não existentes. A autora, ficcionalizada nesse ‘eu’, revela a angústia passada por uma mulher quarentona que ainda se sente órfã e que se questiona se há a possibilidade de um dia algum órfão deixar de procurar os braços paternos. “*Toda yo, con todo y mis deseos y mis recuerdos, acudo como al agua al dolor de ser huérfana*”. (2000, p.171)

A ausência da figura paterna é a maior queixa, acrescida da dor da lembrança abstrata, inacabada, aquela que jamais se findará.

Tal vez la pena sería menos intensa y la pérdida más fácil de aceptar si yo hubiera acabado de hacer las cosas que las hijas deben hacer con sus padres, mejor dicho, si hubiera podido al menos empezar a decir las que mi torpe lengua de adolescente no llegó ni a pensar. (2000, p.172)

E continua sua reflexão: “*Tener papá siendo adulto debe ser como andar por la vida bajo un paraguas inmenso, como poder caminar sobre el océano, como*

⁶¹ Tal afirmativa adquire nitidez ao final desta crônica, pois a narradora faz uma espécie de “monólogo” marcado graficamente em itálico no qual conta ao pai novidades.

encontrar la olla de oro al final del arco iris, como haber escrito ya las treinta novelas que me gustaría escribir”. (2000, p.172)

O desvelamento do ‘eu’ narrativo passa ainda pela proximidade que a dor da perda causa, perante o padecimento somos todos iguais, somos seres humanos. Por exemplo, em um trecho em que a personagem se surpreende, contando particularidades sobre a saudade do pai e os devaneios almejados por ela ao oftalmologista, e ele após um ano e meio e em nova consulta, vê-se fazendo o mesmo: desabafando, desvelando-se e, ao final, a narradora/personagem conclui: *“Luego nos miramos como dos viejos amigos y desde entonces somos amigos.”* (2000, p.173)

Assim, “a forma se condensa numa imagem que prefigura a história completa”⁶², ou seja, as lembranças do pai que aparecem em presenças variadas acabam por condensar, ou melhor, sintetizar toda a história vivida pelas personagens.

O ‘eu’ que se indaga sobre as lembranças de sua relação com o pai, sobre si mesmo e ainda, se seria outro ‘eu’ caso seu genitor ainda vivesse, se seus relacionamentos, seus receios, seus caminhos e reações seriam os mesmos. O desvelar desse ‘eu’ torna-se mais intenso à medida que este começa a estabelecer uma conversa, ou melhor, um monólogo informativo ao pai, o qual culmina, repentinamente sem certezas, somente com uma solução: a sensação de ser observada e ter um cúmplice invisível e fiel. *“Estas son algunas de las cosas que he hablado com él, sin obtener mayor respuesta que una, tal vez inventada: la sensación más o*

⁶² PIGLIA, 2004, p.107.

menos frecuente de que alguien me observa y casi siempre se hace mi cómplice.”
(2000, p.176)

Se “há algo no final que estava na origem, e a arte de narrar consiste em postergá-lo, mantê-lo em segredo, até revelá-lo quando ninguém o espera”⁶³, também a crônica de Mastretta surpreende quando insere em um contexto especificamente posterior à morte do pai, um possível diálogo imprevisível – alargando o conceito de confissão – uma vez que este “diálogo” assume caráter revelador e informativo, pois o “eu” precisa refletir e obter respostas sozinho.

Essas confissões, em seu ir e vir incessante e ligeiro, são enfatizadas pela forma utilizada pela autora: a crônica. Se esta forma de texto literário foi marginalizada por ser caracterizada pelo relato de experiências cotidianas, narrações curtas de fatos banais, contemporaneamente novas leituras apontam para a sua complexidade:

Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado. (...) a tendência é para a prosa de ficção, pela ênfase na objetivação de um mundo recriado imaginariamente: ela pode se confundir com o conto, a narrativa satírica, a *confissão*.⁶⁴

E ainda, segundo Sylvia Molloy, sabemos que a crônica, e em especial aquelas que desnudam um ‘eu’, deixa sua posição mal definida, indeterminada e de natureza contraditória, para esclarecer aquilo que não é: banal. E “*como todo lo que*

⁶³ PIGLIA, 2004, p.107.

⁶⁴ ARRIGUCCI JR., 1987, p. 53, 55-56. (*grifo nosso*)

*se ha visto reprimido, negado y olvidado, la autobiografía reaparece para inquietar e iluminar con luz nueva lo que ya está allí.”*⁶⁵

As memórias são um viajar no tempo, fazer uma ruptura no agora, voltar e tentar compreender (-se), olhar o ocorrido e, mirando-se no espelho do hoje, verificar os resultados. Por isso, nessa crônica, ‘*Memoria y acantilado*’, é tão forte o feito de recordar o pai, e é possível que a sinceridade ficcionalizada tenha tantas faces. Essas recordações parecem ter efeito catártico para a narradora, funcionando como um resgate de um ‘eu’ mais puro, menos desiludido.

A aproximação escritor-narrador, a qual ocorre particularmente na crônica, foi ampliada. O público vê no relato das crônicas algo de sincero e nas memórias também, acrescenta-se a isso um passado conhecido pelos receptores da obra, afinal o marido e o pai da escritora são escritores conhecidos pelo povo mexicano, tal combinação resulta em nada menos que a impressão de “verdade”⁶⁶. A verdade ficcional, é fruto de uma situação de leitura, posto que “*la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir*”⁶⁷.

2.3.1 Singularidade vocabular

Contribuindo para essa impressão de verdade, vêm alguns vocábulos e expressões idiomáticas, a maioria em espanhol e alguns em italiano, utilizados para realçar, enfatizar variados momentos da crônica, conferir-lhes aspectos: emotivos,

⁶⁵ MOLLOY, 2001, p.13.

⁶⁶ Considerar o termo “verdade” por fatos que possam ser verificados pela história, por documentos, por testemunhas, ou seja, fora do texto.

⁶⁷ MOLLOY, 2001, p.12.

sofridos, irônicos, dramáticos. Cada uma dessas palavras, dessas expressões, traz consigo altíssimo valor semântico, em especial aos nativos e estudiosos do idioma, e conseqüentemente, fonético, os quais conduzem seu receptor às mais variadas emoções. É o que ocorre em diversos trechos.⁶⁸

Tais vocábulos e expressões idiomáticas dentro da língua espanhola, expressam não apenas situações, observações, sentimentos, na realidade traduzem em si facetas de um ‘eu’, do ‘eu’ latino-americano.

Esse ‘eu’ fragmentado, multifacetado, se mostra nas confissões de uma filha, de uma escritora, da mãe que quer levar o avô aos filhos, da irmã, da esposa, da órfã. A impressão fixada é então, a de um ‘eu’ que ora fala por si mesmo e outras tantas se constrói outrem para expressar-se, podendo esta última máscara ‘o outro’, ser resultado de um tentativa de fuga, de um ocultar-se, de um chorar escondido por olhos alheios.

⁶⁸ “No le compro regalos, pero converso con el **atisbo** de sonrisa y la continua duda que hay en el gesto del retrato en que lo busco.” (2000, p.171) (atisbo: mais que um olhar, um espiar, observar).

“(…) como encontrar **la olla de oro al final del arco iris** (…)” (2000, p.172) (*la olla de oro al final del arco iris*: como na língua portuguesa, exprime um sonho, um desejo de criança; algo que está presente no inconsciente coletivo, o encontro de um tesouro inimaginável, único e incalculável).

“Sin embargo, tenemos todos la suerte de que puedo avisarlo a tiempo y el que no quiera ver cómo bajo mi carga, queda libre para irse a otra parte, sin necesidad de que **intercambiemos** disculpas.” (2000, p.173) (*intercambiemos*: prefixo ‘inter’ realça não somente o ato de contar, mas também o torna inumerável, consecutivo).

“No priocuparti piú.” (2000, p.174) (Quer dizer: “Não te preocupe mais” e está em italiano, o que reforça, pede a presença paterna por sua procedência).

“Tengo dos hijos. Uno se ríe como tú y no grita **porca miseria** porque no te oyó el lamento (…)” (p.176) (*porca miseria*: interjeição italiana; mais uma vez a presença da língua paterna vem reforçar a presença do pai ou a ausência).

“(…) Noto en mi madre una desconfianza absoluta de tal versión, pero a mí me ayuda a caminar por **el borde del eterno acantilado que nos rodea**.” (2000, p.176) (*el borde del eterno acantilado que nos rodea*: exprime sensação de tempo distorcida; não se sabe o que está próximo e quanto tempo cada situação pode durar).

Todos os **grifos**, nas citações acima, foram inseridos, portanto, **grifo nosso**.

O fato de conceber-se ‘outro’ pode também metaforizar um nascimento, uma nova tentativa, oportunidade de acertar ou de errar, porque “a experiência de errar e desviar-se num relato se baseia na secreta aspiração de uma história que não tenha fim; a utopia de uma ordem fora do tempo, na qual os fatos se sucedem, previsíveis, intermináveis e sempre renovados.”⁶⁹ Afinal, desde o título da crônica, temos essas sensações (palavra ‘acantilado’) e no decorrer da mesma – durante os pretendidos ‘diálogos’ com o pai, a saudade imensa, a vontade de voltar a tê-lo – constatamos a concretização de cada uma dessas adjetivações sobre o ato de relatar.

A construção dessa crônica sobressai-se às demais, pois as diversas máscaras usadas pelo ‘eu’ se complementam e são antagônicas ao mesmo tempo, porque as memórias têm mobilidade e os fatos não. É notório que os fatos são de ordem histórica, e por isso, estáticos no tempo, contudo as memórias são reminiscências, lembranças vagas e inexatas, (re)construções contínuas do processo mental ou “um retorno ao que nunca foi trilhado”⁷⁰. Dessa maneira, temos reafirmado que o passado não se pode mudar, portanto, transformamos as memórias, e sendo o ato de lembrar uma recriação ininterrupta, a cada nova recordação surgem fatos novos ou excluem-se outros. Isto é perceptível à medida que na crônica verificamos um ‘eu’ na tentativa desesperada de (re)criar memórias felizes, (re)fazendo assim seu mundo, seu presente, em que o momento da enunciação clama pelo momento do enunciado, procurando estendê-lo.

⁶⁹ PIGLIA, 2004, p.104.

⁷⁰ Cf. na aba da obra *Memória e espaço*, 2000 (da bibliografia final).

Não sabemos em que ponto (momento) começam as recordações, as reconstruções e os desejos de profundas alterações no momento atual. Vislumbramos nestes pontos o ‘eu-outros’, os quais, não se definem, mas mergulham um pouco mais em seu mar interior, “*hoy me encuentro con este puerto libre abierto al barco de mis recuentos y no creo que pueda callármelos*” (2000, p.173). Cada frase dirigida ao pai, cada anseio por revê-lo e contar-lhe as novidades nos torna tão íntimos, tão co-autores da obra e da vida, como ouvintes e contadores dessas histórias-confissões.

Enfim, Mastretta traz para este palco intitulado ‘porto livre’ as negociações entre presente e passado, que tem por moeda corrente o ato de recordar, em que o mar de memórias lança luz e neblina sobre o destino final, no qual atuam, sem parar, diversos ‘eus’ com diferentes máscaras e raras verdades ⁷¹, que nos fazem embarcar neste navio pleno de reflexões autobiográficas. De modo que sua forma não depende de acontecimentos, “(...) mas da articulação destes eventos armazenados na memória e reproduzidos da rememoração e verbalização” ⁷².

Por meio desta leitura parcelar da obra podemos perceber que nas crônicas apresentadas os diversos eus, criações ficcionais de Mastretta, aparecem emaranhados em estruturas diferentes. Na primeira crônica “*Barcos a la deriva*”, apesar da narrativa ser desencadeada por um verbo que introduz a primeira pessoa o teor é menos pessoal e mais voltado para o entorno, formas de visões do mundo que parecem suplantam o próprio eu, mas que para ele se voltam sob a perspectiva da

⁷¹ O termo verdade aparece no sentido de realidade, fato histórico, aquele que pode ser confirmado.

⁷² PIGLIA, 2004, p.104.

infância feliz. Nas duas crônicas em que Aurélio aparece, são tantos os ‘eus’ envolvidos quanto é necessário à trama trazer informações sobre a história familiar e, por conseguinte, sobre a história do México. Em ‘*Memoria y acantilado*’ a fragmentação do ‘eu’ propõe um caminho que nunca foi trilhado, por meio das possibilidades que a própria vida descartou.

Apesar destas variantes confessionais, nota-se no conjunto das crônicas de *Puerto libre* que é o espetáculo do mundo que interessa a estes ‘eus’, daí a variedade de portos para onde estes ‘eus’ se deslocam, sempre partindo de si para outras esferas.

Vejamos agora como o trânsito entre o ‘eu’ e o mundo se configura em sua obra posterior.

III

SOBRE *EL MUNDO ILUMINADO*

3. A FOCALIZAÇÃO DO “EU” EM *EL MUNDO ILUMINADO*

El mundo iluminado (1998) compõe-se por 35 crônicas que inicialmente foram também⁷³ publicadas em sua coluna ‘*Puerto libre*’ da revista *Nexos* e, posteriormente, reorganizadas, formam a quinta obra da escritora mexicana Ángeles Mastretta.

Como ocorreu em *Puerto libre*, algumas das crônicas tiveram seu título original modificado⁷⁴ e a obra foi considerada, pela própria autora como autobiográfica. A autora, na apresentação do livro na Espanha, afirma que “*en El mundo iluminado hablo de mí con dosis de memoria y olvido. Creo que escribo para tratar de entender el mundo*”⁷⁵. Nesta obra, temos na pluralidade dos ‘eus’ a busca do autoconhecimento, o desejo de descobrir seu mundo, de defini-lo e, às vezes, de interiorizar seu país, refazê-lo, compreendê-lo.

Por ter a mesma procedência, tratar-se de uma obra confessional e ser composta por crônicas publicadas em uma revista, *El mundo iluminado* pode ser considerada como uma seqüência do livro *Puerto libre*. Contudo, o enfoque dado

⁷³ A procedência desta obra é semelhante a do livro *Puerto Libre* (verificar, caso necessário, ‘Considerações sobre a obra *Puerto Libre*’).

⁷⁴ Os títulos que sofreram alterações foram: “*Escenas de un año flojo*” foi mudado para “*Paisaje antes de la batalla*”; “*Infancia de desatino*” passou a ser “*Patria de la infancia*”; “*Los sueños ajenos*” mudou para “*El cine es mejor que la vida*”; “*Acabar una novela*” foi modificado para “*Soñar una novela*”; “*El mundo y su remedio*” deu lugar a “*Globo en la tierra*”; “*No se llevaron todo*” foi trocado por “*Perro mar y ladrones*”; “*¿Dónde habrá quedado?*” virou “*Una cabeza para Jane Austen*”; “*¿Cómo es su proceso creativo?*” foi substituído por “*¿Usted es la escritora?*”; “*Luis Miguel: ¿Fama o cronopio?*” ficou somente como “*Fama o cronopio*”; “*La manía de viajar a Campeche*” agora é “*La manía de viajar*”; “*Ir a las olas: ritual y democracia*” passou a “*Las olas: ritual y democracia*” e “*Teodoro Césarman*” se transformou em “*Una luz que curaba*.”

⁷⁵ CORIA-SÁNCHEZ, Carlos M. Trecho de entrevista da autora ao jornal “*El País*”, nº 21, disponível em: <http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/mastretta/introd.htm>, acesso em Abril/2004.

nesta quinta obra parece ser diferente, porque agora temos um ‘eu’ ficcional olhando-se, mergulhando mar adentro, querendo lançar luz no seu mundo interior. Desde a contracapa verificamos tal afirmação:

*(...) Ángeles Mastretta desde las páginas de **El mundo iluminado** (...) se desnuda, se destruye y se anima a sobrevivir en el caótico paso constante de la realidad a la ficción literaria, en la cavidad inmensa entre lo que quisiéramos ser y lo que de verdad somos. Aturdida ante sí misma y ante las perversas demostraciones de su destino, Ángeles Mastretta nos ofrece en **El mundo iluminado** un paseo silencioso por instantes de dicha o desazón, de pérdida definitiva o de emoción imprudente.*

As questões do mundo exterior, os vários portos de possíveis ancoragens, de buscas já não importam tanto. Nestas crônicas, o desvelamento do ‘eu’ é mais específico, mais direcionado, o ‘eu’, além de narrar-se, transmite impressões acerca de si próprio. Essa maior introspecção arrebatava seu receptor cada vez mais para dentro do seu mundo, dessa (re)criação de mundo e incita-o a iluminar seu próprio mundo interior, pede-lhe um olhar mais aguçado para si, convida-lhe a se “auto-olhar”, a conceber seus ‘eus’.

A maioria das crônicas de *El mundo iluminado*, como as de *Puerto libre*, está em primeira pessoa e a temática feminista, igualmente, é quase nula. Também as questões da atualidade política, cultural e social dão espaço a reflexões intimistas (extrema introspecção) e de cunho memorialístico: “*Lo recuerdo a cada rato (...)*” (1999, p. 69); “*Digo su nombre para consolarme (...)*” (1999, p. 89); “*A veces soy la escritora (...)*” (1999, p.107); “*Así hacemos mi hermana y yo, regidas por un acuerdo tácito que tenemos de siempre los hijos de Carlos Mastretta (...)*” (1999, p. 117). As crônicas têm por temática central exercícios de memórias, por meio dos quais

ocorrem a ficcionalização e a (re)construção de ‘eus’ e de momentos passados para reproduzir vivências, modificá-las, perpetuar aquilo que desejar (uso de filtro seletivo⁷⁶) e possivelmente, compreender sua atualidade.

Neste aspecto, na compreensão de si, de seu momento presente e na (re)criação destes, seguem-se as crônicas de *El mundo iluminado* e desde a primeira crônica, que como em *Puerto libre*, encontramos um texto que se faz abertura da obra, pois ao mesmo tempo que lança o primeiro raio de luz rumo a introspecção, mostra os caminhos a serem percorridos em busca do mundo iluminado:

¿Cuántas veces cierra uno los ojos para no ver y cuántas veces para ver mejor? Me lo pregunto porque creo que pensar la diferencia entre una cosa y otra puede ayudarnos a elegir cuál vida preferimos. (...) Cerrar los ojos a ratos, en días, y atisbar todo el mundo que nos mantiene vivos. Tener muy cercas siempre, cada vez que resulte imprescindible, la eternidad, el vuelo, la perfección, la playa, las voces de una tarde (...), las manos de los muertos, la luz de una ventana comiéndose al volcán, el faro en una caja y la certeza clara de que todo es posible debajo de la piel. (1999, p. 11 e 15)

A obra nos convida a participar da descoberta de novos mundos. Por isso, cada crônica parece nos indicar novos enfoques e, junto a vários ‘eus’ que se confessam, vislumbramos suas faces, até então, secretas e, de sobressalto, conhecemos nossos ‘eus’, relembremos nossos ‘outros’: “*Este volumen (El mundo iluminado) constituye una indiscreción en la voz más escondida de una escritora (...)*

⁷⁶ Tununa Mercado no Simpósio Internacional *Escrever a vida* – setembro/2005 na USP, usa a expressão “filtro seletivo” para denominar o ato da escolha realizada pelo ‘eu’ que se narra, dos momentos que quer expor, dos enfoques que faz, das estratégias que usa para falar de si, enfim, da preocupação que expressa com a construção de sua imagem e da passagem da mesma para seu receptor, seu ouvinte, testemunha.

*que ha entrado en perfecto diálogo con miles de lectores tan fascinados por su obra como ella por la magia de los días.”*⁷⁷

Vejamos agora algumas considerações sobre as crônicas selecionadas.

3.1 *DON DE OLVIDO*

Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair.

Jorge Luis Borges

A vigésima quarta crônica do livro *El mundo iluminado* é intitulada “*Don de olvido*” e, como nas demais, traz consigo um universo próprio a ser descoberto desde o título. Somos induzidos à recordação de *Historias de Cronopios y Famas*, do argentino Julio Cortazar, em que aparecem instruções e pensamentos (conceitos) sobre os mais variados e cotidianos temas. Mastretta, nesta crônica, não nos dá instruções sobre algo, mas tal como Julio Cortazar, incentiva nossa reflexão sobre o tema proposto pelo título: “*Don de olvido*”, através de um ‘eu’ que se narra. Tratar o esquecimento como um dom, como dádiva não é postura comum, quanto mais incentivar tal prática. E mais, o vocábulo *don* expressa algo legítimo ao ser humano, há a defesa de uma característica que nos seria inata e ao mesmo tempo injustamente rechaçada.

Já nos primeiros parágrafos, a narradora nos mostra o labirinto em que se encontra, pois se “*Recordar es vivir...*” (1999, p.137), esquecer seria seu oposto e

⁷⁷ Parte da nota da contracapa da obra em questão. (*inclusão nossa*)

ainda desabafa que acredita que se recordássemos tudo iríamos sofrer mil vezes a mesma dor e tal artimanha viria a depor contra nosso progresso. Esta afirmação enlaça esse ‘eu’, que se desnuda por meio de suas convicções, à um conto borgeano, cuja personagem era portadora de “uma memória plena (...) – onde não houvesse distinção entre consciência e memória, ou entre o percebido e o lembrado – não seria apenas insuportável: seria impossível”⁷⁸. A lição captada por meio da leitura de *Funes, el memorioso*, de Jorge Luis Borges, parece perpassar a conclusão do ‘eu’ que se narra e defende suas idéias, pois “nos mostra do quê seríamos privados caso o esquecimento se tornasse uma tarefa impossível.”⁷⁹.

Escrita a partir de uma menção literária, a crônica parte da obra de dois escritores hispano-americanos e dialoga ainda com outras crônicas de *El mundo iluminado* que possuem títulos semelhantes: *Don de sobrevivencia* (1999, p.21) e *Don de audacia* (1999, 65). Esta tríade de dons tem em comum propor uma reflexão sobre o México. Na primeira, a hipótese de sobrevivência está vinculada a uma constatação:

No tenemos derecho al suicidio, porque no importan sólo nuestras desgracias de ahora, sino el esfuerzo que otros hicieron por sortear tragedias mayores. Estamos comprometidos con ellos y con las mil imágenes que ha puesto en el espejo de las hadas este país al cual, para nuestra fortuna, nos ha tocado darle vida por un instante. (1999, p.22)

Ao historizar um percurso maior, a narrativa retira a ênfase que costuma recair sobre problemas atuais e abre espaço para que a situação seja vista com olhos

⁷⁸ COSTA & GONDAR, 2000, p. 36.

⁷⁹ COSTA & GONDAR, 2000, p. 36.

novos. Na segunda crônica mencionada, *Don de audacia* é a Revolução Mexicana que permeia a narrativa fracionada em três segmentos e aparece como fio condutor das histórias individuais. Em *Don de olvido*, novamente uma parcela da história do México aparece como suposta motivação. Vejamos.

3.1.1 A matança de Chiapas

O início da reflexão sobre lembrar e esquecer ganha luz quase ao final da narrativa, quando percebemos uma possível fagulha desta reflexão, a qual pode ter dado origem ao tema da crônica: a tragédia em Chiapas de 1997 (mais conhecida como “*La matanza de Chiapas*”) ⁸⁰.

La guerra en Chiapas sería un espejismo, todo el horror podríamos ahuyentarlo de golpe con nuestro arte de olvidar como un escudo milagroso. Pero recordamos. A destiempo, porque ningún tiempo nos parece lógico para el dolor. Recordamos, y no hay mala memoria que nos ayude a distraer el espanto cuando nos cruza la existencia. (1999, p.141)

Nesta tragédia, houve a morte de indígenas, inclusive de crianças, um ato de barbárie de impacto mundial. Neste relato, verificamos um ‘eu’ que reflete no lembrar desejando o esquecer, desde acontecimentos de ordem pessoal - buscando uma luz - até este ato de violência, do qual além de confessar-se, faz-se também testemunha.

⁸⁰ A região de Chiapas, no sul do México – divisa com Guatemala, é considerada região de conflitos há tempos. Os povos indígenas do local são, historicamente, rechaçados e vítimas (e por vezes, artífices – como ocorreu em 1994, ao se defenderem de inúmeros massacres e desapropriações) de disputas armadas com forças paramilitares ou do governo. O massacre comentado na crônica ocorreu em dezembro de 1997, na cidade de Chenalhó, Chiapas, e ficou conhecido como “*La matanza de Chiapas*”, no qual foram assassinados 45 camponeses desarmados, entre estes, 1 bebê e 14 crianças. O acontecimento promoveu grande revolta e indignação, nacionais e internacionais, contudo o governo rejeitou qualquer interferência ou auxílio estrangeiro, responsabilizando-se, uma vez mais, pela resolução dos problemas da região.

*La ampliación y el enriquecimiento de la memoria van acompañados en casi todas las autobiografías por el temor, no menos general, a experimentar la pérdida. El autobiógrafo hispanoamericano se caracteriza por su fuerte vocación testimonial: no se considera meramente testigo de ese pasado amplificado, es el **único** testigo de una época concluida que sólo vive en su relato. Dados los constantes cambios y los levantamientos a menudo **violentos** que caracterizan a Hispanoamérica, no sorprende que el autobiógrafo adopte esta postura particular: visto desde el presente de la escritura, el pasado – **hasta el pasado propio** – es un anacronismo, condenado a morir si no le rescata dando testimonio de él.⁸¹*

O ‘eu’ confessa-se claramente angustiado por não conseguir esquecer com precisão e diante de um massacre deste se questiona se não poderia estar mais seguro se usasse a proteção que se figura no esquecimento.

O esquecer, experiência de perda, não ocorre diante deste massacre, por mais fugaz que se façam certas memórias, esta lembrança fica marcada, não pode ser esquecida, ela se mescla com memórias pessoais, passa de memória coletiva à recordação individual, adquire, portanto, significação histórica. O leitor, diante desta pluralidade do ‘eu’ (pessoal e coletivo), se torna testemunha deste narrador dissimulado, que o enreda por meio de acontecimentos históricos e pessoais (afinal, esse ‘eu’ seleciona e enfatiza aquilo que deseja contar), esse ‘eu’ – multifacetado – induz seu receptor à reflexão, identificação e aceitação de um grupo, eis a questão da identidade transpassada pelo coletivo:

Por un lado, la memoria individual, autoabastecedora, que atesora detalles selectos de la vida personal, a manera de reliquias, para usar el término de Benjamin. Por el otro, la memoria colectiva que desea preservar el pasado de una comunidad de la cual, como

⁸¹ MOLLOY, 2001, p. 216. (**grifo nosso**)

*testigo autodesignado, el autobiógrafo es miembro privilegiado. La verdadera rememoración (**Eingedenken**, según Benjamin) es una siempre renovada, fusión de las dos memorias, la comunitaria y la individual (...). (...) El autobiógrafo cuenta, por supuesto, con el poder seductor de vínculos ilusorios, cuyas metáforas funcionales provienen de la vida misma. (...) Si bien el mundo y la comunidad evocados por el autobiógrafo no son necesariamente los del lector, el texto es lo bastante persuasivo para atraer al lector, presa fácil, proporcionándole la muy deseada sensación de que pertenece a un grupo.*⁸²

Ao refletir sobre a utilidade e a necessidade do esquecer, durante toda a crônica, conclui-se que o esquecimento nos falha às vezes, trazendo-nos devastadoras, mas indispensáveis consequências.

Começando a narração, pode-se verificar um ‘eu’ que parece ter o desejo de tornar seu receptor um ouvinte fiel e compreensivo, porque tenta persuadi-lo e torná-lo mais que um leitor, uma testemunha: “*Claro, quienes me conocen pueden pensar que todo esto lo digo movida por el resentimiento, dado que cada día me falla más la memoria y me estremece con sus golpes el olvido.*” (1999, p.137).

Tal tentativa de vínculo se dá através da confissão e, da linguagem que permeiam esse caminho e que se faz uma e múltipla a cada novo leitor, a cada (re)construção. As confissões suscitam nossas próprias lembranças, recordamos obras já lidas (outras confissões, diferentes ‘eus’) e lhes conferimos novas nuances. Verificamos, ainda, na confissão desse ‘eu’, o desejo de se recriar, de se imprimir em

⁸² MOLLOY, 2001, p. 219, 220 e 222.

tintas, de “vivir sin puertas y sin ventanas”⁸³ e, ao fazê-lo, firmar um elo invisível e infinito com o agora, com o sempre, com todas as suas testemunhas.

Alguien, por supuesto, no me acuerdo quién ni dónde, contaba la inteligente maldad de un escritor que al describir la cara de otro decía displicente Fulano tiene una cara de esas que se ven y... se olvidan.

Quizás aquel escritor sí lo decía con malicia, pero lo que es yo, lo digo con vergüenza porque cada día olvido más caras y sobre todo cada vez olvido mejor los nombres que las acompañan. (1999, p.137)

3.1.2 Esquecimentos e lembranças

A crônica é circundada por um paradoxo, o lembrar e o esquecer e, conforme Jô Gondar⁸⁴, tal impasse revela um “desejo de memória”, uma memória que supõe identidade, que se reflete no ser de sua origem, compelindo-lhe a responsabilidade sobre aquilo que se esquece e que se lembra. “Pois admitir a relação de forças entre memória e esquecimento implica admitir o quanto essa grande abstração chamada “identidade” é ficcional (...), o quanto ela se deve aos nossos interesses práticos.”⁸⁵.

O paradoxo continua quando esse ‘eu’ se faz ‘outro’ ao opinar a favor das memórias, mas não de quaisquer recordações, e sim daquelas que ninguém lembra e por isso, esse ‘eu’ se confessa desmemoriado, afinal só se recorda de fatos inexpressivos para os demais, redefinindo dessa forma a questão da confissão, do

⁸³ Cf. Tununa Mercado, Simpósio Internacional *Escrever a vida* – setembro/2005 na USP, a expressão transmite a idéia de que o ‘eu’ que se confessa, para poder exprimir-se livremente, necessita antes de tudo, de “*su espacio: la autobiografía*.”

⁸⁴ COSTA & GONDAR, 2000.

⁸⁵ COSTA & GONDAR, 2000, p. 37.

desvelar de um ‘eu’ e reforçando, assim, a afirmação de Gondar sobre identidade ficcional e interesses práticos. Pois o ‘eu’ escolhe o que relatar, a memória é totalmente parcial, traz-se à luz o que se quer, se recria da forma que deseja, assim, poderá fixar-se no tempo da maneira que crê mais oportuna.

(...) Porque, me digo, no es que yo pierda todos los recuerdos, es que recuerdo lo que a nadie le importa. Para algunos recuerdos nadie es más memorioso que alguien con fama de desmemoriado. Y eso, como dicen quienes conocen el truco mediante el cual se memoriza, sucede porque los desmemoriados suelen estar atentos a otras cosas en el instante que se necesita para que algo marque el Control-F10 de nuestra privadísima computadora. (1999, p.138)

A perpetuação desse ‘eu’ que se faz ‘outros’ é formada por três momentos base: o primeiro consiste na defesa do esquecimento para o desenvolvimento, o segundo seria a confissão da ênfase pejorativa dada pela sociedade (pelos ‘outros’) ao esquecimento e por fim, o ‘eu’ se confessa confuso em meio a estas duas situações, esquecer ou não, ser reprovado por ‘outros’ ou manter-se nulo nessa multidão, aproveitar esse dom ou abdicá-lo. *“Empezando por la muerte, mil cosas olvidamos para poder vivir. Y aunque no lo aceptemos, tal vez quienes mejor olvidan mejor viven.” (1999, p.139)*

A luz lançada nesta questão é o embate, o confronto realizado pelas confissões entre os mais diversos e contraditórios fatos cotidianos pelos olhos desse ‘eu’, deste que crê ser vital o esquecimento e do ‘outro’ que lembra, mesmo sem querer recordar, e dessa forma, problematiza a existência.

J. Gondar nos reafirma, ainda, que

De qualquer modo, esquecer é um ato que requer condições especiais de possibilidade: são necessárias forças muito intensas para sua realização. Nietzsche critica, da mesma forma, a tendência do senso comum – e mesmo da psicologia – de tratar o esquecimento como uma determinação negativa, de não reconhecer o seu caráter ativo e positivo: ‘Esquecer não é uma simples força inercial, como crêem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido (...) o esquecimento é uma espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, presente, sem o esquecimento’.⁸⁶

Mesmo sem desejar, todos esquecemos, é o que nos afirma a narradora/personagem, e esse ‘eu’ defende-se por meio desta premissa e dessa forma nos insere num jogo labiríntico, pois a cada nova afirmação sentimo-nos emparedados e sem o fio de Ariadne para guiar-nos. Por isso, a narradora diz que é impossível viver sem o esquecimento e é categórica: “*Y si somos capaces de olvidar la muerte, de qué olvido no seremos capaces.*” (1999, p.139)

A grande confissão (e toda a tentativa de indução) culmina na necessidade que supera o esquecimento, que é o inevitável agradecimento à possibilidade de esquecer. Então, crê-se estar próximo ao final do labirinto e somos, afinal, guiados pela sugestão de agradecimentos que se traduz no ato de esquecer.

(...) *logramos olvidar para quedarnos con vida.*(...)
Olvidamos por eso el dolor y a quines nos lo causaron. Perdonamos por eso. No por generosos sino por desmemoriados. Y hemos de bendecir el olvido como se bendice el pan de cada día. (...)
Gracias al buen olvido se nos resbalan las maldiciones, los críticos literarios, el ridículo aquel del que nunca creímos que sería posible reponerse. (1999, p.139)⁸⁷

⁸⁶ COSTA & GONDAR, 2000, p. 39.

⁸⁷ É válido ressaltar, ainda, a lembrança de uma música muito conhecida no mundo hispano-americano, da chilena Violeta Parra: “*Gracias a la Vida*”, a qual também faz agradecimentos por meio da palavra ‘*gracias*’, bendiz situações boas e ruins, momentos de recordação e esquecimento etc.

Contudo, marcas são deixadas no caminho dos esquecimentos e a luz (recordação) ao incidir naquilo que está oculto, traz a lembrança e com ela a perda de um ‘don’, pois ao mirar-se no espelho, ao verificar rugas, ao ver uma tragédia no jornal, ao sentir-se impotente diante do mundo, o ‘eu’ não se reconhece (porque deseja o esquecimento; quer deixar secreto tudo aquilo que lastima, que não pode alterar), verifica-se ‘outro’ e almeja redesenhar-se, anseia novamente o esquecimento, sua oportunidade de continuar ludibriando tudo aquilo que compreende, que lhe fere.

*Nos vemos en el espejo durante el arreglo de la mañana y ahí nos hacemos cargo del avance implacable de nuestras arrugas (...)
Para poder ser quienes somos olvidamos el sueño de quienes quisimos ser (...)
Olvidamos también todo lo que queríamos ser porque sólo así le dejamos lugar a **eso que somos** y cumplimos a medias con lo que a eso le debemos ¿Terminar la novela? Claro que sí, **ahora que consiga olvidarme de todo lo demás.**” (1999, p.140 e 141 – **grifo nosso**)*

Todavia, as atrocidades do mundo se fazem ouvir, trazem a lembrança, a morte, para o estranhamento do ‘eu’, superam tudo e logo se fazem presente. Assim verificamos que o esquecimento pleno não nos é companheiro e, talvez, por isso a lembrança, que deseja ser ininterrupta, tão pouco ocorre. Todos recordamos, cada ‘eu’ a seu modo, cada ‘outro’ almejando ver seu próprio ‘eu’, querendo tornar-se único em meio à multidão, seja pela implacável memória, seja pelo bendito esquecimento.

Mas é passeando pelas memórias alheias que somos levados a perceber o escudo milagroso que simboliza o esquecimento e quão caro nos é recordar, talvez

por isso a crônica é finalizada pela seguinte ressalva: “*pero recordamos*”. (1999, p. 141)

3.2 *PATRIA DE LA INFANCIA*

(...)
 Olho por todo o meu passado e vejo
 Que fui quem foi aquilo em torno meu,
 Salvo o que o vago e incógnito desejo
 Se ser eu mesmo de meu ser me deu.
 (...)
 Chegado aqui, onde hoje estou, conheço
 Que sou diverso no que informe estou.
 No meu próprio caminho me atravesso.
 Não conheço quem fui no que hoje sou.
 (...)

Fernando Pessoa

A crônica “*Patria de la infancia*”, a trigésima segunda da obra, tem como singularidade a extensão, tratam-se de catorze páginas de fragmentos, ou melhor, de memórias separadas tipograficamente pelo uso de três asteriscos em série.

O título já encaminha o leitor para uma volta ao pretérito articulada com a idéia de pátria, ou seja, há um deslocamento semântico, posto que a idéia de pátria não costuma vir associada a este contexto de retorno ao passado.

Siempre quise llegar a quinto año de primaria para ser alumna de la señorita Irma. (...) Ahora que la evoco, sé que por encima de todos los atributos que yo le concedía, era una mujer sensual. (...) Yo todavía guardo su desaparición como un agravio, pero ella hizo bien yéndose con su novio a mejor puerto que nosotros. (1999, p.186)

Um regresso a uma imagem (memória) que sabemos ser fugaz ⁸⁸ e que pode representar uma tentativa de preservação, uma fuga do momento atual, um não perder-se.

La ampliación y el enriquecimiento de la memoria van acompañados en casi todas las autobiografías por el temor, no menos general, a experimentar pérdida. (...) El anhelo de preservar acontecimientos pretéritos del paso del tiempo, a contracorriente, por así decirlo, para convertirlos, al narrarlos, en sucesos compartidos, (...) es fomentado por un hábil uso de la memoria. ⁸⁹

São vinte e um trechos, os quais relatam assuntos diversos, relacionados pela hipótese de que fazem parte do repertório vivencial do ‘eu’ narrador. “*A los cuatro años, uno se arrodillaba sin pudor a los pies de su amante (...) y le pedía un besito de su boca. Algunas veces, todavía, una parte de mí tiembla con la niña arrodillada que pedía un beso como quien pide agua.*” (1999, p.178)

Esses fragmentos são eleitos e relacionados, possivelmente, pela reflexão da escritora/narradora sobre os mecanismos “(...) y los **criterios selectivos de la memoria**”. E, de modo geral, na literatura intimista hispano-americana, os escritores e/ou autobiógrafos têm o costume de recorrer “(...) a un ‘primer’ recuerdo para iniciar sus relatos.” Dessa forma, a compreensão do título “*Patria de la infancia*” e dos fragmentos ‘selecionados pela memória’ – os quais são envoltos por intensa emotividade – adquirem um caráter de início, ou melhor, de tomada de consciência de

⁸⁸ “*La verdadera imagen del pasado es fugaz.*” (BENJAMIN; Nueva York: 1978 *apud* MOLLOY, 2001, p.216)

⁸⁹ MOLLOY, 2001, p.216 e 218.

um ‘eu’ que começa a buscar-se, uma necessidade de compreensão do começo para tentar entender ou aceitar o presente.

*(...) el primer recuerdo (**los primeros recuerdos**) constituye una especie de epígrafe, una auto-cita que si bien no resume la esencia de lo que va a seguir, sí apunta en esa dirección. Si como a veces sucede, el primer recuerdo aparece en la mitad del texto (**del libro**), no por eso será menos significativa, aunque acaso reconfigure para el lector, en proceso similar al del psicoanálisis, lo narrado con anterioridad. En todo caso es obvio que, así como ningún recuerdo es inocente, tampoco es inocente ningún uso que se haga de él. Al rescatar un ‘primer’ (**los primeros**) recuerdo entre los muchos que la memoria ha almacenado, el autobiógrafo (**el escritor de la literatura del ‘yo’**) elige un principio que, de alguna manera, armoniza con la imagen que el adulto, en el presente de la escritura, tiene de sí. Podría compararse su función a la de una carga de energía, ala de un núcleo de intensidad (...) que pone en marcha el proceso autobiográfico (**el proceso memorialístico**) (...). Un ojeada a los primeros recuerdos de las autobiografías hispanoamericanas sin duda confirma la intensidad emocional que parece caracterizarlos.*⁹⁰

No entanto, em alguns dos trechos das memórias⁹¹ não é possível estabelecer um contrato de leitura mais amplo, sobretudo pela mensagem elíptica e pela fusão dos tempos que costuma ocorrer nesta forma narrativa:

Uma das principais – e mais bonitas – característica da memória que está sendo recuperada é a sua atemporalidade. A memória é histórica na medida em que a recuperação das vivências não é feita de forma cronológica, linear, mas sim mediante a mistura de acontecimentos que ocorreram em diferentes momentos do passado. A lógica das lembranças é a da emoção. O que é narrado vai dizer das relações familiares, sociais, culturais... em um sentido muito mais amplo e complexo (...).⁹²

⁹⁰ MOLLOY, 2001, p.257 e 258 – **inserções nossas** em negrito para facilitar a compreensão.

⁹¹ “La primera caja que yo tuve en la vida me la regaló un mediodía don Julián Dib. *** Yo era encargada de contar historias durante la clase de costura. *** En la casa de mi amiga Elena había un fresno cerrándose sobre medio jardín. Nos subíamos ahí como gatos en busca de parranda.” (1999, p.179, 181, 185) Nestes trechos, verificamos alguns dos fragmentos das memórias (números cinco, dez e quinze, respectivamente) como exemplo, da ‘aparente’ impossibilidade de ligação entre os mesmos.

⁹² KENSKI, 1971, p.48.

Isso ocorre, entre reflexões sobre os avós (“*Mi abuelo paterno era italiano por dentro y por fuera.*” (1999, p.177)) , a primeira infância (“*Tenía también cuatro años cuando me tocó representar (...)*” (1999, p.177)), amigas de escola (“*Cuando Elena entró a tercero de primaria tenía nueve años (...)*” (1999, p. 179)), sobre várias personagens familiares importantes (“*Mi mamá era sosegada y metódica como el Ave María (...)*” / “*Don Carlos Mastretta tenía dos trajes, seis corbatas (...)*” (1999, p.180 e 184)), músicas, presentes, situações cotidianas de um passado remoto.

Segundo Caballé, esse ‘eu’ busca reconhecer-se em suas memórias, reconstruir suas lembranças, compreender o que foi para saber-se hoje ou, simplesmente, parece demonstrar o desejo de recordar.

Sin duda, las memorias (en plural) pertenecen al dominio literario del Yo puesto que el memorialista se adentra en sí mismo a la búsqueda de recuerdos: el objeto inmediato de su empresa no es tanto el mundo exterior como la propia vida que se quiere revivir mediante el recuerdo. El memorialista suele evocar acontecimientos o personas de alguna trascendencia, que influyeron en su presente o que ocasionaron consecuencias de interés en su futuro o en el de sus contemporáneos. Y él ha sido testigo de ellos, estuvo presente, intervino o los vivió de cerca (...).⁹³

O fato de inscrever-se em palavras, constituindo-se assim, em um ‘outro’⁹⁴, é reforçado e ampliado pelas reconstruções do passado, pois a cada fragmento da crônica temos um ‘eu’ que se busca, se (re)cria, se mira. “(...) *Sin embargo, cuando quiero lamentar la pérdida, recuerdo la dicha en los ojos de Martha Alicia y la*

⁹³ CABALLÉ, 1995, p.40-41.

⁹⁴ Recordar aqui o ‘desdobramento’ proposto pelo mito de Narciso, cf. ROCHA, 1992.

invoco como un sortilegio: Todos, alguna vez, nos sentiremos dueños del misterio.”
(1999, p.184)

É o que Mastretta concebe nesta crônica, por meio de várias verdades pessoais, certezas e fotografias de um passado que ficaram marcadas como cenas de uma época importante. Ela tece a verdade da ficção desordenadamente, contudo, pelo uso da primeira pessoa do singular, por um ‘eu’ que se confessa através de suas recordações, um ‘eu’ que tem consciência que o presente só existe por meio das reminiscências, temos a possibilidade de ver “*Patria de la infancia*”, sob essa perspectiva, como emblema da escrita memorialística da autora:

*Don Carlos Mastretta tenía (...) una pluma fuente que llenaba con tinta verde, una máquina de escribir en la que encontraba complicidades los domingos, una memoria de la que no hablaba, otra que cantaba unas canciones tristísimas cuya letra no entendíamos y no quisimos entender jamás. *** Cuando Margarita llegó a nuestra casa yo tenía seis años y ella diez más. Margarita tenía un cuerpo robusto y una cara de luna cruzada por la fuerza de dos ojos capulines.* (1999, p. 184-185 e 187-188)

Cada pequena peça do mosaico, as lembranças, constitui imagem parcial da pátria da infância e revela uma faceta que o ‘eu’ atual desconhece ou aceita como algo superado. Raras são as recordações de ‘si mesmo’ que se assemelham a uma olhada em um espelho, ou seja, são tantas as mudanças que o reconhecimento de si é quase nulo. “*Nunca aprendí a coser como se debe, pero la clase de costura tenía una paz de agua endulzada que jamás he conseguido mientras escribo.*” (1999, p.182) Contudo, em lembranças de outrem (como do pai, da mãe, irmã ou avô) as alterações ocorridas são mínimas, parecem estar estanques no mundo das memórias ou serem iluminadas permanentemente:

El abuelo materno era un liberal como un rayo de miel en la leche tibia de las costumbres y pudores en que crecimos. Se bañaba con nosotros (...). El abuelo Sergio también nos enseñó entre quién sabe cuántas otras cosas invaluable, a olfatear el extremo sur de un melón antes de abrirlo. (1999, p.179)

A sequência de reminiscências culmina com uma sobre o dia nove de outubro de mil novecentos e quarenta e nove, ou melhor, com uma tentativa de lembrança desse dia, afinal é o dia do nascimento da narradora/personagem e por coincidência, data de uma fatalidade (numa expedição aos vulcões, de um vale próximo a *Ciudad de México*, morreram duas pessoas). Há em meio a este relato uma reflexão sobre temores comuns ao ser humano de diferentes locais e sobre o ato de recordar:

*El nueve de octubre de 1949, en una expedición a escalarlo, murieron dos personas. Yo nací ese día y debo tener en un hueco del inconsciente, la memoria precisa de tal expedición. (...) Están ahí (los volcanes) para mirarse, para preguntarles cosas: ¿Cómo era el mundo cuando ellos despertaron? ¿Qué pensaban los aztecas? (...) Están ahí para contarnos victorias secretas y guerras desconocidas, pero no para transgredir la soledad de sus cumbres. Porque así como saben del mar quienes nacieron acunados por su música, sabemos que son arduos los volcanes quienes nacimos bajo el silencio implacable de sus cúspides. (1999, p.190 – **inserção nossa**)*

3.3 *EL MUNDO ILUMINADO*

*(...) quedando a la luz más cierta
el mundo iluminado, y yo despierta.*

Sor Juana Inés de la Cruz

A penúltima crônica do livro *El mundo iluminado* traz em si o mesmo título da obra e, conforme nota de rodapé e esclarecimento posterior dentro da

narração ⁹⁵, trata-se do discurso da escritora Ángeles Mastretta ao receber o prêmio *Rómulo Gallegos* ⁹⁶ em 1997.

A crônica pode ser vista como um agradecimento, uma reflexão sobre a profissão de escritor. A narradora tenta se delinear, refazer seu percurso, definir a escrita para si, para os escritores, parece tentar atingir, justificar o cerne da questão: o ato da escrita. *“Sé bien la intensidad y la sabiduría de los escritores que me preceden en esta ventura y que antes me precedieron y aún me enseñan el valor y la tenacidad que se necesitan para entregarse a la febril aventura de hacer libros.”* (1999, p.200)

Durante todo o discurso/crônica a autora se faz personagem, se metaforiza em ‘outros’, assume diversos ‘eus’, se faz escritora, pessoa que precisa escrever (não somente por ofício, mas como sobrevivência de um ‘eu’ que não existiria fora da escrita), se concebe leitora, volta a ser filha de Carlos Mastretta, se vislumbra amante das palavras.

Este breve relato se finda num agradecimento ao destino e, por conseguinte, na retomada de seus temas centrais: a escrita e seus paradoxos (aspectos positivos e dificuldades) e o ofício de escritora.

Considero un privilegio el oficio de escribir como lo hicieron mujeres y tantos hombres a quienes sólo rigió el deseo de contar una historia para consolar o hacer felices a quienes se reconocen

⁹⁵ Nota de rodapé: “Discurso por la obtención del Premio de Novela Rómulo Gallegos 1997” (1999, p. 199). Em seguida, trecho da narração: “Tal vez por eso el premio Rómulo Gallegos, entregado a **Mal de amores**, esta novela cuyo aire me hizo sentir a resguardo mientras lo respiraba, me conmovió y me sorprende tanto.” (1999, p. 200)

⁹⁶ **El Premio Romulo Gallegos** de novela fue creado en 1964 por el entonces Presidente de la República de Venezuela, Raúl Leoni, con la finalidad de perpetuar y honrar la obra de un eminente novelista y estimular la actividad creadora de los escritores de habla castellana. Se entregaron por primera vez en el año 1967. Está considerado como el reconocimiento literario de mayor prestigio del continente sudamericano. Lo organiza el CELARG (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos). Informação disponível em: <http://www.ojanguen.com/premios/romulo.html>, acesso em julho de 2005.

en ella. De contar una historia para desentrañar y bendecir la complejidad de lo que parece fácil, la importancia de lo que se supone que no importa, de lo que no registran ni los periódicos ni los libros de economía, de lo que no explican los sociólogos, no curan los médicos, ni aparece como un peldaño en nuestro currículum de la hazaña diaria que es sobrevivir al desamor, al momento en que nos sentimos más amados que ningún otro, a la maravilla de andar como vivos eternos aun cuando la muerte golpea a nuestra puerta, al delirio de quienes nos abandonan y al delirio con que abandonamos, a la decisión que más duele y menos se pregona, a la vejez y a la adolescencia, al mar y a los atardeceres, a la luna inclemente y al sol tibio. (1999, p.200)

A memória é um dos caminhos eleitos para a construção de outro ‘eu’, para a (re)criação do mesmo e para a confirmação do pacto autobiográfico, uma vez que as recordações redefinem o curso da trama e encerram a confirmação deste contrato ficcional. *“Ayudados (nosotros, los escritores) por la imaginación y la memoria, por nuestros deseos y nuestra urgencia de hacer creíble la quimera.”* (1999, p.202, **inserção nossa**)

O pacto autobiográfico⁹⁷ se confirma nesta crônica, afinal este texto, antes de fazer parte da obra em questão, tornou-se público por meio de leitura da própria autora numa premiação importante ao mundo literário, o que lhe acrescentou maior veracidade e intensa carga confessional, por parte de seus receptores. *“Siempre he pensado que es suficiente recompensa un lector que asume las cosas que uno cuenta como las cosas que pudieron pasar.”* (1999, p.200)

⁹⁷ Segundo P. Lejeune, o pacto autobiográfico seria uma simbologia estabelecida pelo leitor, o qual aceita – cada um com diferentes estratégias de leitura – que o nome contido na capa da obra tem relação íntima e, em geral, verídica, com a personagem central (aquela que se confessa, relata). *“(…) la actitud del lector tratará de establecer parecidos a pesar del autor; si se la afirma (caso de la autobiografía), tenderá a encontrar diferencias (errores, deformaciones etc). Frente a una narración de aspecto autobiográfico el lector suele tender a convertirse en detective (...).”* (LEJEUNE, 1994, p.65).

O pacto se confirma a cada parágrafo e a confissão a cada palavra, a escritora se funde na pessoa Mastretta, a personagem se recria a cada nova roupagem (filha, mãe, leitora). *“Quiero recibir este reconocimiento sin perder el deseo de confiar en mis dudas más que en mis dogmas, sin creer que traiciono a mi padre que murió muy antes de que alguien comprendiera su pasión por las palabras (...)”* (1999, p.199)

A busca de si é tema antigo e recorrente na literatura, bem como o do ato da escrita, do conhecimento do mundo. Nesta crônica a personagem relata sua busca para definir seus caminhos, para se conhecer, refletir em seus desenganos e como o ofício de escritora lhe figurou caminho uno e necessário para a sobrevivência. Através da escrita podem-se viver mil outras vidas, se fazer ‘outro’ sendo ‘*si mismo*’, tudo aquilo que não seria possível pode ocorrer.

Aun menos certeros que los geólogos, más empeñados en la magia que los médicos, los escritores trabajamos para soñar con los otros, para mejorar nuestro destino, para vivir todas las vidas que no sería posible vivir siendo sólo nosotros. (1999, p.200, **grifo nosso**)

E o leitor se reflete no escrito, aceita suas leis, se imprime nas mesmas palavras, também se faz ‘outro’, existe em novas vidas no momento de cada enunciação, por meio do pacto⁹⁸. *“Considero un privilegio el oficio de escribir como lo hicieron tantas mujeres y tantos hombres a quienes sólo rigió el deseo de contar*

⁹⁸ “(...) desde el momento que da a conocer su vida en un libro, el héroe tiene que ser propietario de la escritura, o al menos de lo que simbólicamente la representa, **la firma**. Que esta escritura se encarne en la mano de otra persona tiene poca importancia, ya que el lector tiene fe. “Lean, ya que esto es mi vida”. Lo importante es la presencia real del cuerpo de Cristo en la hostia. Está claro que siempre hay un panadero pringado en el asunto.” (LEJEUNE, 1994, p.333)

una historia para consolar o hacer felices a quienes se reconocen en ella.” (1999, p.200, **grifo nosso**)

Percorremos os caminhos de um labirinto⁹⁹, cremos em histórias de ‘eus’ mascarados de Mastretta, aceitamos cada novo rosto que se imprime em tintas e se desvela em palavras. Toda a trajetória é permeada pelas venturas e desventuras da escrita e da profissão de escritor através do olhar atento da escritora, de seus ‘eus’.

De ahí que cada vez que abandonamos un libro creyendo que lo hemos acabado, despertemos a la zozobra de un universo milagroso cuya razón de ser no comprendemos. De semejante desamparo no nos libra sino la urgencia de inventar otro libro. Nos dedicamos a escribir un día con miedo y otro con esperanza con quien camina con placer por el borde de un precipicio. Ayudados por la imaginación y la memoria, por nuestros deseos y nuestra urgencia de hacer creíble la quimera. (1999, p.201 e 202)

A certa etapa da narração, a personagem faz menção a Sor Juana Inés de la Cruz¹⁰⁰, cremos que na tentativa de explicitar a necessidade do autoconhecimento e da compreensão do mundo. O despertar, o iluminar do “*Primero Sueño*”, poema mais famoso da religiosa, parece continuar despertando buscas, inspirando escritores/leitores, tornando possível o ato da escrita, justificando o ofício de escritor.

Menos audaces que Sor Juana, más lejos de su genio que de su empeño, quienes tenemos la fortuna de encontrar un destino en la voluntad de nombrar el mundo, compartimos con ella el diario

⁹⁹ “A escrita íntima é uma recriação individual do mundo: por ela, o sujeito situa-se no universo, ordena a sua vida na escrita (...). (...) Escrever sobre si é procurar reencontrar-se dentro do seu próprio **labirinto**, ou situar-se no labirinto do mundo.” (ROCHA, 1992, p.54)

¹⁰⁰ Sor Juana Inés de la Cruz, poetiza mexicana, tem relevância no cenário literário mexicano, bem como no mundial, afinal é considerada pela crítica como representante do Barroco mexicano, estando ao lado de Carlos de Sigüenza y Góngora. Por seu talento, Sor Juana também ficou conhecida como: “*Décima musa*” e “*Fénix de América*”. Informação disponível em: <http://www.elbalero.gob.mx/historia/html/colonia/sorjuana.html>, acesso em outubro de 2005.

desengaño de no comprenderlo. Por eso escribimos, regidos por ese desencanto y convocados por una ambición que imagina que al nombrar el fuego, los peces, la cordura, el viento, el estupor, la muerte, conseguimos por un instante comprender lo que son. (1999, p.201)

Devemos ressaltar, ainda, que o título da obra, bem como o desta crônica, *El mundo iluminado*, pode ter sido retirado deste poema de Sor Juana Inés de la Cruz (como consta na epígrafe deste subcapítulo). O poema é relatado brevemente dentro da crônica e também carrega a metáfora da tentativa do descobrimento, do conhecimento por meio da luz, da iluminação.

Hace tres siglos, Sor Juana Inés de la Cruz escribió el más grande de sus poemas para invocar la noche en que sonó que de una vez quería comprender todas las cosas de que se compone el universo. (...) Por fin la ingrata noche se acaba y la luz del amanecer la encuentra desengañada y despierta. (1999, p.201)

Temos, então, a principal máscara desse ‘eu’, nesta crônica: a de escritora, pois “(...) a formação do eu através da palavra corresponde a um segundo nascimento, e o sujeito que (se) narra é um outro, um duplo da pessoa real.”¹⁰¹. Recordamos aqui o mito de Narciso – a representação, o qual ao se olhar nas águas se desdobra, torna-se simultâneo, mascarado:

(...) o eu que olha e o outro que é olhado, o sujeito e o objeto de desejo. (...) Narciso contempla a sua imagem refletida, e essa imagem é, ao mesmo tempo, ele próprio e um reprodução: eu e o outro estão ligados por uma identidade fantástica. Este desdobramento tem o seu equivalente manifesto na escrita do eu, onde a dupla corpo e letra mantêm idêntica relação.¹⁰²

¹⁰¹ ROCHA, 1992, p.46.

¹⁰² ROCHA, 1992, p.50-51.

Verificamos tal afirmativa quando esse 'eu' se refere aos outros escritores, como si mesma (tendo as mesmas ações, escrevendo por necessidades similares, fazendo parte de um todo¹⁰³) ou quando este, mesmo pertencendo a uma mesma classe, se vê uno e distinto na luta pela existência¹⁰⁴.

A crônica que dá nome ao segundo livro de crônicas da autora parece, portanto, simbolizar um percurso em que o 'eu' assume "o jogo das representações que formaram uma certa imagem do autor"¹⁰⁵. Este 'eu' acaba por assumir múltiplas configurações construídas ainda assim pela crença na ilusão da unidade.

O conjunto das crônicas de *El mundo iluminado*, representadas por "*Patria da infância*", "*Don de olvido*" e "*El mundo iluminado*" apresentam, como podemos verificar, uma espécie de radicalização da memória em relação ao livro de crônicas anterior, *Puerto Libre*. Se neste, o 'eu' parece partir de reflexões pessoais em busca de uma compreensão do mundo, em *El mundo iluminado* os dois pólos de trânsito da narrativa (entre o eu e o mundo) se confirmam, mas o percurso é a marca da alteridade porque parece partir do mundo para a compreensão de si, numa forma de iluminação que advém sobretudo do retorno ao passado para o entendimento do presente e do estar no mundo em suas várias facetas. Singularmente, é a faceta de escritora e a carga metalingüística inclusa neste tema que parece dar o tom nas formas breves utilizadas. Estamos diante, portanto, da crônica sendo utilizada a serviço da

¹⁰³ "Nos dedicamos a escribir un día con miedo y otro con esperanza como quien camina con placer por el borde de un precipicio." (1999, p.202)

¹⁰⁴ "No imagino un quehacer más pródigo que éste con el que di como si no me quedara otro remedio." (1999, p.202)

¹⁰⁵ FOUCAULT, 2001, p.205.

confissão, mas uma forma de confissão que não exclui de seu construto a feição ficcional, já que a unidade do 'eu' não passa de uma criação de muitos contornos. Um desses contornos diz respeito à própria busca da identidade, tema que trataremos a seguir.

IV

AS VARIANTES CONFESSIONAIS

4. O "EU" LATINO-AMERICANO: VARIANTES DE ESPELHO

A identidade, por definição, seria o contexto dentro do qual e por meio do qual tanto os indivíduos quanto os grupos se constroem, negociam e defendem sua autocompreensão. A identidade é a busca, a tentativa de indivíduos e povos para reconhecerem-se, definirem-se, por isso alguns estudos, como os culturais, “valem-se das interpretações que defendem que a identidade é uma resposta para algo externo e diferente dela (um **outro**)”¹⁰⁶.

Sobre este tema, Lacan reinterpretando Freud, diz que a identidade é problemática, pois existe a necessidade de distinção do ‘eu’ e do ‘mim’ e “a autoconsciência surge apenas como um estágio-espelho”¹⁰⁷, como ocorre com as crianças ao tentarem reconhecer-se como ser uno e diferente da mãe. Para Foucault, a identidade, em especial a “do grupo dominante na sociedade depende da construção de seu ‘outro’”¹⁰⁸.

Então, para os estudiosos do tema a natureza da identidade pode estar ligada a uma política de identidade, pois “o reconhecimento dessa identidade não é somente construído, mas depende de algum outro, abre o espaço teórico para grupos marginais e oprimidos contestarem e renegociarem as identidades que foram impostas a eles no processo de dominação”¹⁰⁹.

¹⁰⁶ EDGAR & SEDGWICH, 1982, p. 169.

¹⁰⁷ LACAN, Jacques *apud* EDGAR & SEDGWICH, 1982, p. 171.

¹⁰⁸ FOUCAULT, Michael *apud* EDGAR & SEDGWICH, 1982, p. 172.

¹⁰⁹ EDGAR & SEDGWICH, 1982, p. 172.

Neste contexto, verificamos a contínua busca pela identidade latino-americana e conseqüentemente o desejo de se construir espaços – em especial o literário, segundo Cornejo Polar¹¹⁰ - capazes de “ênfatizar a significação dos níveis do multilingüismo, da diglossia e – o que talvez seja mais decisivo – o rechaço / assimilação de oralidade e escritura”¹¹¹. Para o crítico peruano, o “outro” – símbolo do espaço de produção de sentido – deveria ser potencialmente hábil em acolher a “totalidade contraditória”, ou seja, “caracterizar a literatura (e a cultura) plural e heteróclita, como a andina em particular e a latino-americana em geral”¹¹².

Na América Latina, houve notório processo de dominação e imposição, Serge Gruzinski¹¹³ chama este momento de “choque da conquista”, o qual “gerou entre nós [latino-americanos] uma natureza de pessoas que, extraditadas em sua própria terra, devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades a falar duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas”¹¹⁴. Tal ‘choque’ também produziu o “pensamento mestiço” – resultado da mistura de seres humanos e de imaginários, lutas de culturas e de crenças, coexistência de histórias – que tem por conseqüência um reflexo reproduzido em “águas turvas, em leitos de identidades quebradas. Se nem todas as mestiçagens nascem necessariamente de uma conquista,

¹¹⁰ Antonio Cornejo Polar, crítico literário peruano, presente nas referências bibliográficas.

¹¹¹ CORNEJO POLAR, 2000, p. 56.

¹¹² FANTINI, 2004, p. 161.

¹¹³ Serge Gruzinski, historiador e paleontólogo francês especialista no Novo Mundo; presente nas referências bibliográficas.

¹¹⁴ FANTINI, 2004, p. 162. [inserção nossa]

as desencadeadas pela expansão colonial na América iniciam-se invariavelmente sobre os escombros de uma derrota”¹¹⁵.

De forma especial, a autobiografia, nos permite vislumbrar indivíduos que buscam refletir-se, encontrar-se enquanto seres unos e múltiplos. A latino-américa tem grandiosas produções no âmbito da literatura do ‘eu’, contudo a maioria destes relatos vem ganhando seu devido espaço há pouco.

Segundo Sylvia Molloy,

*(...)la autobiografía ha sido notablemente descuidada, tanto por lectores como por los críticos. Esto no se debe, como se suele afirmar a la ligera, a que la autobiografía sea poco frecuente, o a que los escritores, por rasgos ‘nacionales’ difíciles de determinar, sean poco afectos a exponer sus vidas por escrito. El escaso número de relatos de vida en primera persona es, más que cuestión de cantidad, cuestión de actitud: la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir. (...) Además, desde la posición mal definida, marginal a la que ha sido relegado, el texto autobiográfico (...) tiene mucho que decir sobre aquello que **no es**. Es un instrumento de incalculable valor para indagar otras formas, más visibles y sancionadas, de la literatura (...). Como todo lo que se ha visto reprimido, negado y olvidado, la autobiografía reaparece para inquietar e iluminar con luz nueva lo que ya está allí.*¹¹⁶

Molloy, diz ainda que a literatura autobiográfica põe em cena muito mais que conflitos de um ‘eu’, coloca em questão a busca do nacional e do universal, de seres que anseiam por origens precisas e que podem representar tudo no espaço do narrar-se, na efêmera certeza de presenciar-se uno (o que são ou desejam ser, o que aspiram ou repulsam). “*La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un*

¹¹⁵ GRUZINSKI, 2001, p. 64.

¹¹⁶ MOLLOY, 2001, p. 12 e 13.

volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato (...)”¹¹⁷

O ‘eu’ ao desvelar-se por meio de relatos torna-se outro, olha-se de outras formas e reflete-se em espelhos como o das memórias, sejam elas suas ou relativas à sua cultura – memória coletiva, “(...) *la imagen de si existe como un impulso que gobierna el proyecto autobiográfico. Además de fabricación individual, esa imagen es artefacto social, tan revelador de una psique como de una cultura.*”¹¹⁸

Molloy enfatiza o ‘eu’ e sua vida recriada na obra pelas memórias e comenta que este “reflexo” de cunho confessional faz-se fonte de vida para a obra autobiográfica, a recordação é o mecanismo que move a ficcionalização do ‘eu’ e de suas variadas faces.

Ángeles Mastretta mostra-nos algumas faces deste encontro do ‘eu’ com seus ‘outros’ nas crônicas memorialísticas analisadas anteriormente. Nestas crônicas podemos verificar o ‘eu’ latino-americano, sua cultura e seus reflexos no espelho das recordações individuais e coletivas.

Dessa forma, ressaltamos a metáfora dos barcos à deriva, primeira crônica de *Puerto libre* comentada, e a personificação de ‘eus’ em embarcações. As variadas transmissões de memórias – “*expropiaciones de recuerdos*”, segundo Molloy – presentes nos relatos das recordações e canções de *Aurelio*. Um ‘eu’ que deseja se lembrar do pai, que quer recriá-lo por meio de memórias e, para isso, produz

¹¹⁷ MOLLOY, 2001, p. 15 e 16.

¹¹⁸ MOLLOY, 2001, p. 19. (*grifo nosso*)

reminiscências de diálogos e acontecimentos com ele. Em *El mundo iluminado* constatamos, por meio de maior introspecção do ‘eu’ e suas faces, a busca do esquecimento como algo positivo e necessário à manutenção da vida – o ‘eu’ faz-se uno e muitos, valendo-se de uma barbárie ocorrida no México e de uma recordação coletiva do horror perante a lembrança do fato. Em *Patria de la infancia* as recordações fragmentadas são suporte à percepção dos diferentes reflexos do ‘eu’ na reconstrução das lembranças infantis. E na última crônica analisada, *El mundo iluminado*, podemos verificar um ‘eu’ que ao desnudar-se se faz uno e universal, multifacetado e latino, pois vislumbra o ofício de escritor, suas mazelas e deleites, desde si mesmo e dos outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem um conjunto significativo de discursos críticos direcionados a sua obra, sobretudo no Brasil, a escritora contemporânea Ángeles Mastretta possui considerável trajetória literária, composta, por aproximadamente 10 livros publicados.

Ao nos debruçarmos sobre a variação de modelos confacionais em suas crônicas nos distanciamos ainda mais do que está consolidado na maior parte das críticas que a envolvem e que dizem respeito à temática feminina.

Pela literatura de sete crônicas de duas obras consideradas sequenciais da autora mexicana, tentamos, além de divulgar no Brasil um nome já conhecido no âmbito da literatura hispano-americana contemporânea, ressaltar seu aspecto confessional e suas características plurais em relação às várias faces do ‘yo’, do ‘otro’ e de ‘si mismo’. Ressaltamos, ainda, sua importância no âmbito latino-americano a partir das reflexões e questionamentos sobre si, sua origem, passado e atualidade mexicana – busca da identidade – característica esta, presente nas Américas de forma geral e por isso, interessante à nossa pesquisa.

Nas obras eleitas para esta pesquisa, o gênero confessional enfatiza a busca desse ‘eu’ por si mesmo, pelo seu lugar, pela sua imagem por meio das memórias descritas e, por vezes, analisadas pelo próprio ‘eu’ que se narra. Acreditamos que tal ênfase pode ser atribuída também ao deslocamento das crônicas da revista para os livros acentuando, assim, o caráter autobiográfico das confissões e confirmando uma forma de pacto autobiográfico, teoria apresentada por Philippe Lejune.

Em *Puerto libre*, na crônica *Barcos a la deriva* pode-se ver a busca do ‘eu’ que não se reconhece e que inclusive não acha um espaço, está alheio a si e “se busca” pelos portos das memórias, fazendo-se dessa forma outro em si mesmo.

Em *Los recuerdos de tío Aurelio* e *Las canciones de don Aurelio* temos a apropriação de memórias alheias, no caso o ‘eu’ narrador que toma posse das lembranças do tio, e ao mesmo tempo, a mescla de recordações coletivas – presentes no inconsciente dos povos – com outras pessoais. Outro destaque desta crônica é o fator histórico que passa como pano de fundo e, por vezes, é reflexo da busca dos vários ‘eus’ por identidade, enquanto povo e indivíduo uno.

Em *Memoria y acantilado* o final da viagem afigura-se próximo, pois se inicia a busca de si próprio, o possível monólogo informativo ao pai assinala essa mudança de direção, passando, então, da busca do conhecimento do mundo – sua caracterização diante do que conhece – para a ‘iluminação’ interior, (re)construção de ‘eu’, identificação de si.

Ao analisarmos *El mundo iluminado*, tentamos ressaltar seu caráter intimista – autobiográfico – por meio das crônicas: *Don de olvido*, *Patria de la infancia* e *El mundo iluminado*. Em *Don de olvido* pudemos verificar uma reflexão do ‘eu’ sobre suas prioridades com o passar do tempo, este ‘eu’ vê-se ‘outro’ a cada lembrança, pois ao defrontar-se com suas memórias sente a necessidade do esquecimento, agradece o fato de poder esquecer, ou seja, deleita-se com a possibilidade de refazer-se, criar-se ‘outro’ perante tantas recordações. Enfim, o fato

de poder continuar vivendo esquecendo-se do impositivo da morte e das barbáries do mundo ajuda-lhe a perceber-se ‘outro’ em ‘si mesmo’.

Já em *Patria de la infancia* o (re)fazer de si deu-se por meio de memórias fragmentadas situadas no período infantil da narradora. A descoberta deste território simbolizaria não somente a reconstrução do ‘eu’, mas também a de pessoas e fatos que contribuíram na (de)formação deste mosaico atual, deste ‘si mismo’ multifacetado.

Em *El mundo iluminado*, o pacto autobiográfico é impositivo, pois o ‘eu’ que se narra diz-se Ángeles Mastretta desde o início, pois ao verificarmos a crônica vimos tratar-se do discurso da autora ao receber o prêmio *Rómulo Gallegos*. É por meio desta crônica que o título da obra parece ganhar novas nuances e caráter extremamente intimista, pois vislumbramos a metaforização de Ángeles Mastretta em algumas personagens e, em especial, em escritora. O ofício da escrita, o ato de escrever confessa-nos suas leituras, seus ‘eus’, o modo como esta personagem se concebe, se alia aos demais escritores.

A variedade de ‘eus’ dispersos pelas crônicas da escritora serve, *a priori*, para compreendermos o confessional como um construto de linguagem, um diálogo de instâncias múltiplas. Ao metaforizar considerações cotidianas, Mastretta não descarta o caráter plural de suas confissões, pelo contrário, faz da crônica um inventário de eus variados.

A aparente pluralidade do testemunho parece ganhar força pelo uso da narrativa breve. A crônica impulsiona a busca recorrente na obra mastrettiana: ao

olhar, através da banalidade, alguns temas do cotidiano, percebe-se que a escritora ao mesmo tempo que promove um desvelamento entre o 'eu' e o mundo, faz da confissão, a busca por sua identidade. Se *Puerto libre* é considerado pela crítica o livro mais autobiográfico da autora pelo fato de narrar questões abrangentes a partir de uma visão de si mesma, podemos considerar que em *El mundo iluminado*, continuidade do primeiro, há uma radicalização deste desvelamento, sobretudo porque é por meio de temas variados: ausências; guerras; reflexões; que o 'eu' assume um tom mais de memórias, em que há um retorno ao passado para compreender-se o presente.

Assim, podemos concluir que a força emblemática destes relatos, que transitam entre a compreensão de si e do mundo, está centrada na questão da identidade, questão recorrente para os latino-americanos, e que está marcada pela catástrofe da conquista e pela constituição de uma cultura plural, assim como é plural e passível de variações o uso de aspectos confessionais na construção narrativa de Ángeles Mastretta.

BIBLIOGRAFIA

DA AUTORA:

MASTRETTA, A. *Mal de amores*. México: Alfaguara, 1996.

_____. *El mundo iluminado*. 2ª edição. Ciudad de México, Lumen, 1999.

_____. *Ninguna eternidad como la mía*. México: Cal y Arena, 1999.]

_____. *Mujeres de ojos grandes*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2000.

_____. *Puerto libre*. 6ª edição. Buenos Aires: Editorial Planeta/Seix Barral, 2000.

SOBRE A AUTORA:

BARRERA, T. *Tácticas, estrategias y utopías de Ángeles Mastretta*. Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas, Madrid, (Insula). 1998 June-July, 618-619, 33-35.

BRAVO VEJA, J. “*El relato fragmentado en la narrativa de Ángeles Mastretta*”. Revista de Literatura Mexicana Contemporánea. The University of Texas at El Paso. 5 (Septiembre-Diciembre 1999): 30-35.

CORIA-SÁNCHEZ, C. M. Disponível em: <http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/mastretta/introd.htm>, acesso em Abril/2004.

JOSEF, B. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: UFRJ; Francisco Alves Editora, 2005.

MALLOY, C. “*La escritura de Ángeles Mastretta: Memorias a la deriva*”. Ed. Vejar-Silvia, Elguea. La otredad: Los discursos de la cultura hoy. 1995. México: Universidad Autónoma Metropolitana-A., 1997.

PERALTA, B. “*Mi novela es una historia, no un ensayo feminista: Ángeles Mastretta*”. La Jornada (1987): 3 pp. Online. Internet. 3 julio 1998.

Mundo Ejecutivo Portal, matéria: “*Líderes Mexicanas*”, outubro de 2004. Disponível em http://www.mundoejecutivo.com.mx/final/seccion.asp?it_id=661&sec_id=6&

com_id=0, acesso em dezembro de 2004.

R.M/W.M. “*Ángeles Mastretta publica relatos y recuerdos y Ernesto Cardenal, memorias*”. El País. 3 pp. Online. Internet. (1999). 4 agosto 1999.

SCHAEFER-RODRIGUEZ, C. “*La jaula de la libertad: Puerto libre de Ángeles Mastretta*”. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. (1997): 373-84.

SOBRE CRÔNICA:

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BORGES, V. P. *O que é História?* 18 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Primeiros Passos, 17).

CANDIDO, A. *A literatura e a formação do homem*. Ciência e Cultura. São Paulo, v.24, nº9, 1972.

_____. Estímulos da criação literária. In: _____. Literatura e sociedade. 3 ed., São Paulo: Nacional, 1973.

_____. et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e as transformações no Brasil*. Campinas: Ed. UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

ECO, U. *A estrutura ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectivas, 1971.

SÁ, J. de. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

SOBRE LITERATURA CONFSSIONAL:

AGUIAR, F. (org.). *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

AMIEL, H. F. *Sobre el diario íntimo*. Valencia: Pre-textos, 1996.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Trad. de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'água, 1984.

BOSI, A. In: Novaes, A. (org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 2 ed. São Paulo: J. A. Queiroz, 1983.

CABALLÉ, A. *Narcisos de tinta: Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul, 1995.

CAMARANI, A. L. S. Sérgio Milliet, Gide e Montaigne: a função intelectual e o diário íntimo. *Revista de Letras*, São Paulo, v.43, p.247-256, 1954.

CAMARGO, M. L. B. "Confissão de intimidade" In: _____. *Atrás dos Olhos Pardos*. 1990. 393p. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CATELLI, N. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.

CASTELLO BRANCO, L. *A traição de Penélope*. São Paulo: Anablume, 1994. (Universidade, 22).

COSTA, J.I.M. & GONDAR, J. *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

KENSKI, V. M. "Mémoire e ensino". *Cadernos de pesquisa* n.1 (jul.,1971). São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1971.

LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion, 1994.

LIMA, L. C. "Júbilos e Misérias do pequeno Eu" In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MACEDO, H. *As ficções da memória*. Remate de Males. Campinas, n.12, p.9-13, 1992.

MARÍAS, J. *O mundo reinventado pela ficção*. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 5 jan. 1997. Mais!, p. 11.

MEYER, A. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.

MOLLOY, S. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Ed. Tierra Firme, 2001.

_____. *Vale o Escrito*. Porto Alegre: Ed. Argos, 2004. p. 13-26.

O Eixo e a Roda: Memorialismo e autobiografia. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v.6, jul.1988, 2293p.

PAZ, O., *El laberinto de la soledad*. 2 ed. Madrid: Catedra, 1993.

PEREIRA, J. C. G. (org.). *Narcisismo e nosso tempo*. Rio de Janeiro: CPRJ, 1995.

REMÉDIOS, M. L. R. (org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

REVISTA DE OCCIDENTE: El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995 - 1996). Madrid: Fundación José Ortega e Gasset, n. 182 - 183, jul./ago. 1996. 159 p.

RICOEUR, P. *Si mismo como otro*. Traducción de Agustín Neira y M. Cinta Alas de Talivar. Madrid: Siglo XXI, 1996 .

ROCHA, C. *Máscaras de Narciso*. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

ROSENFELD, I. *A invenção da memória*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro:

Nova Fronteira, 1994.

SANTIAGO, S. “As ondas do cotidiano” In: _____. *Vale Quanto Pesa*: ensaios sobre questões político culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Literatura e Teoria Literária, 44).

SARAIVA, J. A. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EDUSP, São Leopoldo: Unisinos, 1993. (Campi, 14).

SÜSSEKIND, F. *Literatura e Vida literária*: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

VIANNA FILHO, L. *A verdade na biografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1945.

WERNECK, M. H. *O homem encadernado*: Machado de Assis na escrita das biografias. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

LEITURAS DE APOIO:

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

EDGAR, A. & SEDGWICK, P. (orgs) *Teoria Cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo*. São Paulo: Contexto, 2003.

Fundación CELARG (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos). Informação disponível em: <http://www.ojanguren.com/premios/romulo.html>, acesso em julho de 2005.

Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz, Serie Biografías para Niños, México, 1992: <http://www.elbalero.gob.mx/historia/html/colonia/sorjuana.html>, acesso em outubro de 2005

SHAW, H. *Dicionário de termos literários*. Tradução de Cardigos dos Reis. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

TEORIA DA LITERATURA:

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini *et al.* São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 2 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nelson Moulix. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Nacional, 1980.

CASTRO, M. A. *O acontecer poético - a história literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

CORNEJO POLAR, A. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

COUTINHO, A. (org.). *Literatura no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1970. 6 vols. (v.4).

FANTINI, M. *Águas turvas, identidades quebradas*. In: ABDALA JR., B. *Margens da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2004.

FOUCAULT, M. *Ditos e escrito III*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2001.

GRUZINSKI, S. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa F. d'Aguilar. São Paulo:

Companhia das Letras, 2001.

JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Pierre Menard).

KAPLAN, E. A. (org.). *O mal-estar no pós-modernismo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

LYOTARD, J. F. *O pós-moderno*. 4ed. Trad. Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 31).

PIGLIA, R. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TYNIANOV, J. *et al. Teoria da literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

WELLEK, R. & WARREN, A. *Teoria da literatura*. 2 ed. Lisboa: Europa - América, 1971.

YUDICE, G. *O pós-moderno em debate*. *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, v.11, n.62, p.47-56, mar.1990.

ROLIM, A. P. *Variantes Confessionais na obra de Ángeles Mastretta*. Três Lagoas, 2006, 102p. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários) – CPTL, Câmpus de Três Lagoas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

RESUMO

A partir de questionamentos caros a uma literatura dita confessional tal como a desconstrução do passado, a memória individual e coletiva, a construção da identidade através do passado, a tentativa de compreensão do presente por meio de lembranças, a escrita do ‘eu’, a confissão, seus testemunhos, suas máscaras e sua forma abreviada. Este trabalho propõe-se a apresentar considerações sobre algumas crônicas das obras *Puerto libre* (2000) e *El mundo iluminado* (1999) da escritora mexicana Ángeles Mastretta. Discutem-se, em especial, a pluralidade e dissimulação dos vários ‘eus’ em relação a ‘outros’ presentes nas crônicas e a questão da identidade do ‘eu’ latino-americano.

Palavras-chave: Ángeles Mastretta – Literatura Confessional –

Puerto libre – *El mundo iluminado* – Crônica

ROLIM, A. P. *Variantes Confessionais na obra de Ángeles Mastretta*. Três Lagoas, 2006, 102p. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários) – CPTL, Câmpus de Três Lagoas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

RESUMEN

Desde cuestionamientos importantes a la literatura conocida como la del ‘Yo’ tales cuales el deshacimiento del pasado, la memoria individual y colectiva, la construcción de la identidad a través del pasado, el intento de comprensión del presente por medio de los recuerdos, la escritura del ‘yo’, la confesión, sus testigos, sus máscaras y su forma breve. Este trabajo se propone a presentar consideraciones sobre algunas de las crónicas de las obras Puerto libre (2000) y El mundo iluminado (1999) de la escritora Ángeles Mastretta – estos años son los de las ediciones utilizadas. Se discuten, en especial, la pluralidad y la disimulación de los variados ‘yos’ en relación a los ‘otros’ presentes en las crónicas y la cuestión de la identidad del ‘yo’ latinoamericano.

Palabras clave: Ángeles Mastretta – Literatura del ‘Yo’ – Puerto libre –

El mundo iluminado – Crónica