

ESCRITAS DE "SI" NA LITERATURA ESPANHOLA CONTEMPORÂNEA: ROSA MONTERO E A *LOUCA DA CASA*

Prof. Me. Jecilma Alves Lima¹ (UFBA/IFBA)

Resumo:

Na Espanha, a necessidade de reivindicar a razão individual sobre a social, e a pressão que exercem as ideias sobre a impossível relação de identidade entre o sujeito e sua representação escrita coincide com as transformações sociopolíticas e as consequências estéticas que surgiram com a superação do experimentalismo. Era de se esperar que com a maior liberdade para o debate de ideias, e para a expressão individual destas, surgisse a necessidade de reconstruir a personalidade literária em crise através da valorização dos microrrelatos de onde emerge a figura do escritor e seu processo de autoconhecimento. Sob esta perspectiva, analisaremos o livro *A louca da casa*, publicado na Espanha em 2003, da escritora e jornalista espanhola Rosa Montero, com o objetivo de demonstrar como este livro de estrutura narrativa de natureza ambígua, situando-se entre o ensaio, a autobiografia e a ficção, pode ser considerado como a obra mais pessoal da autora, ainda que os trechos "autobiográficos" sejam relatados usando recursos ficcionais e mesmo quando a escritora debruça-se sobre a vida e trajetória literária de outros escritores em um impulso biográfico estará contando a sua própria vida, pois, como consta na breve biografia publicada em seu site oficial, ela acredita que observar e escrever sobre certas vidas alheias nada mais é que uma ajuda para viver a sua própria.

Palavras-chave: Autobiografia, escritas de "si", literatura espanhola

O estado em que se encontra a cultura ocidental nos proporcionou uma espécie de revitalização do discurso autobiográfico, consequência do retorno da subjetividade no âmbito das criações literárias. Atualmente, é notável o crescimento da atividade crítica em torno de textos com características de memórias, diários e relatos, cujos escritos ganharam maior atenção após a publicação de *Le pacte autobiographique* (Lejeune, 1975), que, trazendo à tona os dilemas que envolvem textos considerados não ficcionais e a literatura de ficção, criou oportunidades para que se possa repensar as discussões teóricas sobre o tema, uma vez que a escritura autobiográfica proliferou numa multiplicidade de formas que não se adequam tão facilmente aos padrões de gênero que a tradição estabeleceu a partir dos textos clássicos e, inclusive, muitas dessas formas visam subvertê-los. Devido a isso, e a fatores específicos da reflexão teórica atual acerca da literatura, o sujeito e a representação, o debate sobre as formas da escritura autobiográfica ganhou uma significativa relevância em diversos campos disciplinares.

Na Espanha, a necessidade de reivindicar a razão individual sobre a social, e a pressão que exercem as ideias sobre a impossível relação de identidade entre o sujeito e sua representação escrita que

estimula o escritor autobiográfico a buscar algo no seu autodiscurso que o desconecte do paradigma moderno, coincide com as transformações sociopolíticas e as consequências estéticas que surgiram com a superação do experimentalismo que se havia imposto nos anos 60, como reação à ditadura do compromisso social.

Escritores e estudiosos da literatura espanhola, como Manuel Alberca e Julián Rodríguez, concordam em não haver na Espanha, durante muito tempo uma tradição e uma valorização justa dos gêneros biográficos e acreditam que isto vem mudando a partir das últimas décadas do século XX, ainda que traços do passado possam persistir devido ao pudor em falar publicamente da vida privada, resquícios tanto de uma histórica educação católica que carrega consigo os rastros da inquisição, quando contar a vida poderia ser sinônimo de expor-se ao perigo, quanto das restrições no âmbito da liberdade de expressão sofridas durante os anos de ditadura.

A Literatura espanhola produzida nos anos que correspondem à guerra civil (1936-1939) e ao período franquista de pós-guerra (1939-1975) foi marcada pelo medo e censura. Durante a guerra, a expressão literária, panfletária e militante, revelava o compromisso dos escritores em posicionar-se politicamente, exaltando ou rejeitando a guerra ou, ainda, tentando explicá-la. Durante a ditadura do general Francisco Franco, o processo de recuperação cultural proposto e a repressão e censura a artistas, causou as artes espanholas um prejuízo incalculável.

Com a morte de Franco e o fim da ditadura, a confluência entre fatores sociais e literários ocasiona, a partir de 1975, uma proliferação no mercado editorial de obras biográficas e, principalmente, autobiográficas. Era de se esperar que com a maior liberdade para o debate de ideias, e para a expressão individual destas, surgisse a necessidade de reconstruir a personalidade literária em crise através da valorização dos microrrelatos de onde emerge a figura do escritor e seu processo de autoconhecimento.

No entanto, de acordo com a estética dominante na época, o autor autobiográfico também irá buscar fórmulas para romper com a linearidade narrativa. Segundo Alicia Molero de Iglésias, diversos escritores espanhóis contemporâneos começam a construir seus textos autobiográficos com base nos recursos presentes no romance contemporâneo. Torna-se comum entre escritores espanhóis contemporâneos um tipo de narrativa em que o autor dá o seu nome a um duplo de caráter ficcional. Assim, parece que o autor está oferecendo uma narrativa autobiográfica, mas, ao mesmo tempo, adverte-nos para que não levemos a sério confissões porque o seu livro é mais do que um romance ou um relato de experiências.

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

Claro que mis recuerdos tienen mucho peso, retrato un Madrid que yo conocí y viví muy activamente, conozco el paisaje y el momento a la perfección, pero esto no significa que sea una novela autobiográfica. Pensar eso le quita valor a mi trabajo. Juro que si hubiese querido escribir unas memorias, lo hubiese hecho. Pero esta novela tiene una estructura y un tiempo literarios, una selección, un sentido. Lleva al lector por un camino.¹

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

Na linha de Martín Gaité que, além de utilizar a estratégia de narrar de maneira a fundir (ou confundir) autor, narrador e personagem também assume uma posição metaliterária de discutir no texto os caminhos que segue na produção do mesmo, muitos escritores espanhóis que publicam a

¹ "É claro que minhas memórias têm muito de peso, retrato uma Madrid que eu conheci e vivi muito ativamente, conheço perfeitamente a paisagem e o momento, mas isso não quer dizer que é um romance autobiográfico. Pensar isso prejudica o meu trabalho. Juro que, se eu quisesse escrever um livro de memórias, eu teria feito. Mas este romance tem uma estrutura e um tempo muito literário, uma seleção, um sentido. Leva o leitor por um caminho. "

partir das décadas de 60 e 70 sentem o impulso de iluminar a sua trajetória pessoal e seu percurso enquanto escritor. Entre eles, a escritora e jornalista Rosa Montero.

O livro *A louca da casa*, publicado na Espanha em 2003 e traduzido para diversas línguas, entre elas o grego, o francês e o português é, sem dúvida, entre todos os livros publicados por Montero, aquele onde mais claramente podemos apontar tanto os aspectos autobiográficos, uma vez que carrega algumas características estruturais que definiriam uma autobiografia, como, por exemplo ser um livro narrado em primeira pessoa onde narrador e autor carregam o mesmo nome, quanto os aspectos metaliterários, sendo um livro que, antes de mais nada, discute a literatura a partir da análise dos processos de criação de escritores e da própria autora da obra.

Neste livro temos a impressão de que a escritora resolveu expor-se, contando, em primeira pessoa e sob sua assinatura, os percalços enfrentados na criação dos seus romances, enfrentamentos que teve durante suas atividades como jornalista, além de fatos da infância, da relação com a família e com os homens com os quais se relacionou afetivamente e que servem, junto com os livros que escreveu, como balizamento para sua memória individual.

Um detalhe autobiográfico, ou que se pretende entender como tal, que merece ser observado é a relação que Rosa Montero deixa transparecer ter com a família, mas precisamente com a irmã chamada Martina, a quem dedica o livro *A Louca da Casa*, e sobre a qual ela relata alguns fatos no interior do livro, para depois revelar em entrevistas que nunca teve uma irmã.

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

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

(...)realmente acho que o ambiente fraternal é o primeiro lugar onde você se mede como pessoa; para ser você mesmo, é preciso sê-lo, de algum modo, contra seus

irmãos; eles são seus outros eus possíveis, espelhos de madrasta em que você se contempla, e imagino, que talvez essa espécie de desossamento pessoal, esta falta de construção do eu que vemos em alguns adolescentes de hoje, também se deva, entre outras coisas, ao fato de que, atualmente, boa parte da garotada é de filhos únicos, e portanto privados do reflexo desse outro que poderia ter sido você mas é diferente a ponto de permitir a sua existência. (p. 87/88)

Nesta passagem percebemos a importância que Montero atribui à irmã Martina e entendemos a dedicatória do livro (*Para Martina, que es y no es. Y que, no siendo, me há enseñado mucho*) como mais um elemento imprescindível para a compreensão da narrativa em seus detalhes mais enigmáticos.

Acreditamos que, ao descrever Martina, Rosa Montero esteja usando uma estratégia atual de narrativa autobiográfica para descrever a si mesmo a partir das diferenciações que percebe entre a sua identidade pessoal e a daquela persona que, inserida no mesmo contexto familiar e cultural que o seu, tenha se construído de forma tão diferente, ou seja, da forma que ela mesma poderia ter sido, com outros defeitos mas também com outras virtudes, se houvesse escolhido outros caminhos. Vejamos:

Ela tem três filhos (dois deles gêmeos), eu não tenho nenhum; ela está feliz há vinte anos com o mesmo homem, ou ao menos sempre aparecem juntos e ela nunca se queixa (é bem verdade que ela fala muito pouco), enquanto eu tive não sei quanto relacionamentos e costumo reclamar de todos eles. Ela é uma eficiência colossal, trabalha com competência como gerente de uma empresa de informática, cuida dos filhos, (...) cozinha feito um *chef* premiado pelo guia Michelin, resolve todos os problemas burocráticos e legais com facilidade desumana e sempre está calma e relaxada como se seus dias tivessem horas a mais; eu, em contrapartida, não sei cozinhar, meu escritório é uma verdadeira esculhambação, arrumar o armário me parece um desafio insuperável (...) corro agitadíssima pela minha vida e pela minha casa como se houvessem roubado um dia do meu calendário e creio que a única coisa que sei fazer é escrever. (p. 88/89)

Martina seria tudo aquilo que Rosa Montero poderia ou gostaria de ser, mas escolheu não ser no momento em que se "inventou", mas que não pode aventar a possibilidade de perder e, por isso, a inscreve no âmbito da narrativa, já que essa irmã também é parte constitutiva de sua identidade, uma vez que o "eu" só pode moldar-se na relação de diferença que estabelece com o "outro", ainda que esse outro esteja na sua vida enquanto elemento do imaginário.

No momento em que inventa uma irmã, cuja existência ela mesma nega em entrevista ou que pode ser contestada, Montero poderia ser acusada de estar mais uma vez quebrando o pacto com o leitor, no entanto ela deixa pistas dessa inexistência que pode ser percebida inclusive na dedicatória citada

anteriormente. Embora seja provável que as pistas não sejam realmente importantes, uma vez que o que interessa neste tipo de autobiografia é justamente a possibilidade de que o leitor tome para si a necessidade de criar outros sentidos a partir da multiplicidade de signos presentes no texto.

Rosa cria, assim, tendo por base sua própria história e memória, um sujeito duplo (ou triplo), que transita entre o real e o imaginário e nos aponta o caráter performático da autoficção, a partir do qual percebemos os múltiplos sujeitos que a autora, ao mesmo tempo em que mascara, reflete. Não há, na verdade, um sujeito original que precisamos descobrir, afinal, nos textos de ficção e na vida, criamos personagens de nós mesmos que algumas vezes se ratificam e outras se confrontam na busca por responder às subjetividades a que estamos todos expostos.

Ao contar a sua história, de forma fiel ou não, a autora resgata não só a sua experiência pessoal, mas também o clima em que viviam os madriños na época. Parece de fato paradoxal que para que uma obra seja considerada metaficção ela necessite unir uma intensa autorreflexividade a personagens e eventos históricos documentalmente comprováveis. O movimento, segundo Hutcheon (1988), não é negar a história e o passado, mas promover um questionamento do mesmo através da relação híbrida entre reflexões literárias, históricas e teóricas, na busca de subverter as convenções.

Os elementos autobiográficos ou autoficcionais, as vezes, não se resumem ao corpo do texto ou a assinatura do mesmo, mas ultrapassam estes limites e abrangem, como do livro ora analisado, a capa e a dedicatória, elementos que não passam despercebidos ao leitor atento e podem contribuir para a leitura e para o posicionamento do leitor em relação ao mesmo.

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

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

aparecia uma famosa anã da época.

E essa anã era eu. O reconhecimento foi instantâneo, um raio de luz que me queimou os olhos. Tenho uma foto dos meus quatro ou cinco anos em que sou exatamente igual à liliputiana alemã. Foi uma breve época em que minha mãe (que amo muito, apesar disso) teve a ideia de clarear meu cabelo e me deixar loura; de maneira que eu estava com um penteado igual ao da anã. (...) Porém, o mais espetacular é a expressão, aquele sorriso forçado um tanto sinistro, aquela cara de velha oculta atrás do rosto infantil, aqueles olhos sombrios. Não sou eu, sou ela. (...) Afinal, a frase de Monterroso possui um significado literal: “Os anões têm uma espécie de sexto sentido que lhes permite se reconhecerem à primeira vista”. É verdade. Ele tem razão. Comigo aconteceu exatamente isto num hotel em Colônia. (MONTERO,2006, p.56).

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

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

Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva sou, ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de quem ele se serve para exhibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, as vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar). Imaginariamente, a fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito, nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto. (BARTHES, 1984, p. 27)

O simples fato de escolher ilustrar a capa do livro com uma foto sua quando criança nos parece ser um modo de garantir verossimilhança para o que se vai contar sobre si mesma dentro do livro, pois, apesar de permitir interpretações variadas, segundo Barthes, a fotografia também carrega sempre consigo a ideia do referente, é ele que buscamos por trás da fotografia, sempre olhamos através dela. No caso de *A louca da casa*, essa aderência ao referente que a fotografia promove contrasta

com a informação do *post scriptum*, de que não se possa garantir autenticidade das revelações autobiográficas presentes no livro. Este contraste me parece milimetricamente pensado para que o leitor saia da sua zona de conforto, da garantia promovida pelos pactos e busque estabelecer com a literatura uma relação mais dinâmica.

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

Em textos com estas características, o conceito de real e o próprio fato histórico são repensados, o que permite o surgimento de "verdades" em detrimento de uma verdade única, absoluta, inclusive no que se refere às verdades que contamos sobre nós mesmos.

Referências Bibliográficas

- 1] ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- 2] AZEVEDO, Luciene. *Autoficção e literatura contemporânea*. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.12, 2008.
- 3] BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- 4] COSTA, Luciano Bedin da. *Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller*. Tese de doutorado. UFRGS, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/27673>.
- 5] DE MAN, Paul. *Autobiografia como Des-figuração*. Originalmente publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. Tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.UKZKiuTIXg8>.
- 6] Entrevista com a escritora Rosa Montero (14/04/2006) Realização: Fundação Padre Anchieta - Labjor/Unicamp - Nepp/Unicamp. Memória Roda Viva in: <http://www.rodaviva.fapesp.br>. Acesso em 13 de julho de 2011.
- 7] FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.
- 8] GARDEU, Patricia. "No es una autobiografía, pensar eso le quita valor a mi trabajo". 2010 Disponível em <http://www.abc.es/20100915/cultura-libros/elvira-lindo-juro-hubiese-201009151705.html>. Acesso em 16 de maio de 2012.
- 9] IGLÈSIAS, Alicia Molero de La. *Autoficción y enunciación autobiográfica*. in: Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica N° 9, Madrid, 2000, pp.531-551.
- 10] KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro*. Autoficção e etnografia na literatura

latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

11] LOPES, Chico. “*A louca da casa*”: o humor e a reflexão de Rosa Montero. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=606>. Acesso em 18/02/2006

12] LEUJENE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2008.

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

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

15] MONTERO, Rosa. *Muitas coisas que perguntei e algumas que disse*. Tradução Newton Andrade. São Paulo: CubZac, 2007.

i **Jecilma Lima, Profa.** Ms.e Doutorando na Universidade Federal da Bahia (UFBA), Programa de pós graduação em Literatura e Cultura. jecilma@hotmail.com