



NATÁLIA PEREIRA MARTINS

ESSA HISTÓRIA ESTÁ DIFERENTE: REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM *LA SEMANA DE COLORES* DE ELENA GARRO

SÃO JOÃO DEL-REI

DEZEMBRO 2023

NATÁLIA PEREIRA MARTINS

ESSA HISTÓRIA ESTÁ DIFERENTE: REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM *LA SEMANA DE COLORES* DE ELENA GARRO

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura, da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira

SÃO JOÃO DEL-REI – MG

DEZEMBRO 2023

Natália Pereira Martins

Essa história está diferente: representações da mulher em *La semana de colores* de Elena
Garro

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira – UFSJ
(Presidente/Orientador)

Profa. Dra. Fernanda Aparecida Ribeiro – UNIFAL-MG
(Titular externa)

Profa. Dra. Miriam de Paiva Vieira – UFSJ
(Titular interna)

Prof.^a Dr.^a Nádia Dolores Fernandes Biavati
Coordenadora do PPG em Letras
Dezembro de 2023

Para todas as Elenas que tiveram suas vozes silenciadas, e para Heitor, meu pedacinho de Céu
na Terra.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus pelas oportunidades concedidas, e por me dar forças para encarar os desafios. Também agradeço a mim mesma, por ter insistido na conclusão desse sonho e por não ter me perdido do que realmente importa ao longo da trajetória.

Aos meus pais, Cida e Alberto e meu irmão Pedro pelo apoio e torcida constantes, e por ter segurado minha mão quando precisei. À minha família, especialmente as primas Karol, Jéssica, Laís e Flavi, pelo amor incondicional e pelo encorajamento.

Ao meu avô César, que com certeza está comemorando comigo, mesmo em outro plano.

Aos amigos, de ontem e de hoje, pela alegre companhia que tornou a caminhada mais leve. Agradeço especialmente aos queridos Wellington e Mariana pela ajuda concedida desde a criação do projeto de pesquisa.

À querida amiga e aluna Marina, por todo o empenho em me auxiliar na compra de livros sobre Elena Garro no México.

À amiga Giovana pelo suporte constante e pela compreensão por minhas ausências ao longo desse período.

À talentosa Bárbara, que trilhou junto a mim a caminhada, e por materializar com sua arte um fragmento da Elena Garro.

À minha psicóloga e amiga Airlene, pelas palavras de tranquilidade e esperança, e por me mostrar com muito carinho o tamanho da minha própria resiliência.

À professora Keula Aparecida de Lima Santos, por gentilmente fornecer materiais sobre Elena Garro, e pela inspiração que encontrei em sua pesquisa sobre a escritora.

Ao meu orientador Luiz Manoel da Silva Oliveira, pela orientação brilhante, sempre propondo soluções criativas e ideias inovadoras para a pesquisa, e por ter acreditado em mim e em minhas ideias desde o começo.

À professora Fernanda Aparecida Ribeiro, por ter me apresentado, ainda na graduação, ao mundo mágico de Elena Garro, e pelas contribuições valiosíssimas na banca de qualificação, assim cooperando generosamente com a construção dessa dissertação.

Aos professores do Promel, especialmente Miriam de Paiva Vieira e Eliana da Conceição Tolentino, pelos maravilhosos momentos compartilhados em aula, e por também aceitarem fazer parte da banca examinadora.

Aos colegas de mestrado, pelo companheirismo, pelas risadas e pelos choros compartilhados.

À UFSJ, ao Promel e a todos os funcionários e professores que fazem da nossa universidade um exemplo de excelência e dedicação à educação e à ciência.

Ao presidente Lula, por fazer renascer a esperança na educação após um longo período de obscurantismo e ignorância.



RIVERA, DIEGO. [Epopeya del pueblo mexicano]. 1935, Afresco, tinta sobre a parede, 276 m².

“OK, open your eyes. Diego Rivera, one of the greatest painters of all time. It took him six years to create this, essentially an epic poem celebrating Mexican heritage. Over here you can see the pre-European culture. The indigenous people and their mythology. Then, the bloodshed and violence when the conquistadors came. Then, into the Spanish Inquisition, more innocent suffering horrible fates. And the tradition of oppression, the fight for justice. At least two revolutions. It’s bleak, but he paints our fighters, our intellectuals, our artists, our workers all as heroes. Benito Juárez, Zapata, Karl Marx, Frida Kahlo. And then there he is, a portrait of the artist himself, in the middle of everything. All of history happening at once.”

(PANORAMA (temporada 1, ep. 6). The Romanoffs [Seriado].)

RESUMO

Esta dissertação se propõe a investigar o processo de construção identitária das personagens da coletânea de contos *La semana de colores* (1964), da escritora mexicana Elena Garro (1916-1998), e de que modo(s) o contexto histórico do México do século XX atua neste processo. Serão utilizados aportes da crítica feminista, estudos sobre as relações entre literatura e história, bem como teóricos sobre o conceito de identidade. Como a identidade é perpassada pelo corpo, as personagens dos treze contos também serão analisadas sob a tipologia de corpos elencada por Elódia Xavier (2007). Utilizaremos os aportes teóricos de Linda Hutcheon (1991), José D'Assunção Barros (2004) e Glória da Cunha (2004) para as reflexões sobre literatura e história, Stuart Hall (2003), Teresa de Lauretis (2019), Toril Moi (1985), Joan Scott (2019), Kathryn Woodward (2000), Virginia Woolf (1985), e Lúcia Zolin (2009) nos estudos sobre gênero e identidade, além de Ángel Rama (1987) e Tzvetan Todorov (1975) para as ponderações sobre o insólito na literatura.

Palavras-chave: Literatura e mulher; Literatura e História; Elena Garro; *La semana de colores*; Literatura hispano-americana.

RESUMEN

Esta tesis se propone a investigar el proceso de construcción identitaria de los personajes femeninos de la coletanea de cuentos *La semana de colores* (1964), de la escritora mexicana Elena Garro (1916-1998), y cómo actúa en este proceso el contexto histórico del México del siglo XX. Se utilizarán aportes de la crítica feminista, estudios sobre la relación entre literatura e historia, así como teorías sobre el concepto de identidad. Como la identidad es permeada por el cuerpo, los personajes femeninos de los trece cuentos también serán analizados bajo la tipología de cuerpos enumerada por Elódia Xavier (2007). Utilizaremos las aportaciones teóricas de Linda Hutcheon (1991), José D'Assunção Barros (2004) y Glória da Cunha (2004) para las reflexiones sobre literatura e historia, Stuart Hall (2003), Teresa de Lauretis (2019), Toril Moi (1985), Joan Scott (2019), Kathryn Woodward (2000), Virginia Woolf (1985), y Lúcia Zolin (2009) en los estudios sobre género e identidad, además de Ángel Rama (1987) y Tzvetan Todorov (1975) para las ponderaciones sobre el insólito en la literatura.

Palabras clave: Literatura y mujer; Literatura e Historia; Elena Garro; *La semana de colores*; Literatura hispanoamericana.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the process of identity construction of the characters of the short stories compilation *La semana de colores* (1964), written by Mexican writer Elena Garro (1916-1998), and in which way(s) the historical context of 20th century Mexico works in the process. Contributions from feminist criticism, studies on the relationships between literature and history will be used, as well as theoretical contributions on the concept of identity. As identity is permeated by the body, the characters from the thirteen short stories will also be analyzed using the body typology listed by Elódia Xavier (2007). We will use the theoretical contributions of Linda Hutcheon (1991), José D'Assunção Barros (2004), and Glória da Cunha (2004) for reflections on literature and history, Stuart Hall (2003), Teresa de Lauretis (2019), Toril Moi (1985), Joan Scott (2019), Kathryn Woodward (2000), Virginia Woolf (1985), and Lúcia Zolin (2009) in studies on gender and identity, in addition to Ángel Rama (1987) and Tzvetan Todorov (1975) for considerations about the unusual in literature.

Keywords: Literature and Woman; Literature and History; Elena Garro; *La semana de colores*; Hispanic-American literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – ELENA GARRO: UMA ESCRITORA LIMÍTROFE	20
1.1 – Uma geração de mulheres.....	32
1.2 – O real e o maravilhoso.....	42
1.3 – Tênuas fronteiras entre literatura e história.....	54
CAPÍTULO 2 – IDENTIDADE(S) FEMININA(S)	63
2.1 – O espaço (literário) da mulher	63
2.2 – O percurso do feminismo	65
2.2.1 – Movimentos feministas na América Latina.....	71
2.3 – Gênero e literatura	80
2.4 - Identidade: uma questão emergente.....	85
2.5 - Gênero e identidade	90
2.6 – O lugar da identidade.....	96
CAPÍTULO 3 – ESSAS MULHERES	101
3.1- Corpos liberados.....	103
3.1.2 – Señora Blanquita	110
3.1.3 – Lucía Mitre.....	116
3.1.4 – Luisa.....	121
3.2 – Corpos subalternos	128
3.2.1 – Camila e Severina	129
3.3 – Corpos invisíveis	134
3.4 – Eva e Leli, um caso à parte	138
3.4.1 – “La semana de colores”: entrada e queda do paraíso.....	141
3.4.2 – “El día que fuimos perros” e o paralelismo dos dias.....	147
3.4.3 – “Antes de la guerra de Troya”: o primeiro rompimento.....	150
3.4.4 – “El robo de Tiztla” e o preço dos segredos.....	155
3.4.5 – “El Duende”: a ruína do jardim.....	160
3.4.6 – “Nuestras vidas son los ríos”	165

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176
Referências	180

INTRODUÇÃO

Há muitos anos, li o conto “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, de Elena Garro, em uma disciplina da graduação em Letras da Universidade Federal de Alfenas, com a professora Fernanda Aparecida Ribeiro. Após relê-lo duas ou três vezes, continuei me sentindo intrigada e ao mesmo tempo arrebatada. O conto é instigante e desperta interesse imediato no leitor. E assim eu fiquei querendo conhecer mais sobre a autora, saber quem era a mente por trás de algo tão peculiar.

Após uma breve pesquisa, já percebi que não havia muita informação disponível sobre Elena Garro. A leitura desse conto me marcou tanto que eu soube ali que um dia estudaria a literatura dessa mulher, e iniciei a leitura de suas obras. Pouco a pouco, o projeto que se tornaria esta dissertação foi nascendo e percebi que a crítica feminista seria uma ferramenta literária para compreender a riqueza do livro de Garro.

No icônico livro *Um teto todo seu* (1929), a escritora inglesa Virginia Woolf refletiu sobre a importância de que a mulher tenha “um teto todo seu” e renda própria para trabalhar como escritora. Ao pesquisar a vida de Elena Garro, percebi como tantos outros fatores se somam a essa mistura apontada por Woolf. No caso de Garro, em pleno século XX foram diversos os entraves ao seu trabalho literário: o casamento, a maternidade, problemas financeiros e, o que parece ter tido mais peso, a reputação.

Elena Garro teve sua reputação “manchada” como mulher, como intelectual e como pessoa. Como mulher, por ter “aceitado” as inúmeras amantes com quem seu marido Octavio Paz desfilava sem pudor e por ter vivido um romance intenso com Adolfo Bioy Casares, além de uma breve relação com o cineasta Archibaldo Burns, enquanto ainda estava casada com Paz. Como intelectual, ao acusar diversos escritores mexicanos de haver colaborado com o governo no que foi o “Massacre de Tlatelolco”¹ em 1968. Como pessoa, por passar a ser vista como alguém sem credibilidade, em quem ninguém poderia acreditar, justamente após o evento citado

¹ O Massacre de Tlatelolco, ocorrido em 2 de outubro de 1968, foi o resultado da repressão governamental a um grande protesto estudantil na Cidade do México, o qual ocasionou inúmeras mortes e marcou profundamente a sociedade mexicana: “A Rebelião de 1968 foi a primeira do México urbano e moderno que o modelo de desenvolvimento escolhido nos anos quarenta quis construir e privilegiou às custas de tudo o mais. Suas correias de transmissão foram as elites juvenis das cidades, os estudantes e os profissionais recém-formados (...). Nesse sentido, pode-se dizer que Tlatelolco matou um projeto de continuidade na modernização do México, uma alternativa de recorte geracional. (...) A Repressão de 1968 e o Massacre de Tlatelolco foram as respostas petrificadas do passado a um movimento que recolhia as pulsações do futuro.” (AGUILAR, 2000, pp. 270-271).

anteriormente, do qual ela nunca se recuperou. A escritora foi acusada pelo próprio governo de ter sido “agitadora comunista”, e tornou-se *persona non grata* no México por muitos anos.

Por se tratar de uma pesquisa que utiliza a crítica feminista para investigar a literatura de autoria feminina, fez-se necessário lançar um olhar atento à biografia da escritora, sobretudo porque foram muitos os fatores que influenciaram o silêncio que se abateu sobre o nome de Elena Garro e sua obra. Assim, com o esteio dos avanços proporcionados pela crítica feminista, pude percorrer com mais segurança uma parte ínfima de sua extensa obra literária.

Não bastassem todas as dificuldades enfrentadas pela escritora em vida, após sua morte ainda se fala mais de aspectos biográficos do que da obra em si. Uma reedição de seu livro *Reencuentro de personajes* (1982), publicada em 2016 pela editora espanhola Drácena como comemoração pelos 100 anos de nascimento da escritora, apresentava na capa a seguinte frase: “Mujer de Octavio Paz, amante de Bioy Casares, inspiradora de García Márquez y admirada por Borges”.² A publicação gerou revolta e comoção, principalmente por parte de mulheres, uma vez que Garro parece ter tido toda a sua existência reduzida aos homens com quem conviveu. A lógica contrária seria cabível, “normal” e “aceitável”? Ou seja, uma minibiografia de um escritor que o definisse a partir das mulheres com quem se relacionou? Sabemos que não, inclusive há biografias de Octavio Paz que mal citam a Elena Garro.

Todos esses fatores se imbricam na pesquisa, porém sem deixar de lado o mais importante: o livro em si. As mulheres dos contos de *La semana de colores* (1964) são objeto de análise, buscando compreender as múltiplas identidades apresentadas e as formas como cada mulher se constitui no contexto histórico do México do século XX. Dos treze contos, foram selecionadas oito personagens para análise, as quais introduzirei brevemente a seguir.

No conto “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, o primeiro do livro, a personagem Laura é branca, tem uma boa situação financeira e status social, casada com um homem branco, mas é apaixonada pelo seu primo-marido³, um homem indígena que luta contra os conquistadores espanhóis. Perdida entre dois tempos, o México do presente e o do passado, do embate entre espanhóis e indígenas, Laura escolhe aquele que estava por terminar para estar junto de seu

² Informações disponíveis na seguinte reportagem: https://verne.elpais.com/verne/2016/12/01/mexico/1480613330_384408.html, acesso em 20/01/2023.

³ No texto original em espanhol, o personagem em questão não é nomeado, apenas citado como primo-marido. No desenrolar da narrativa, compreende-se que esse vocativo se refere à percepção de Laura de que em outra vida, em outro tempo, ela havia se apaixonado por seu primo, o guerreiro indígena. Ela acrescenta o termo “marido” por considerá-lo seu verdadeiro amor e, portanto, seu verdadeiro marido.

amado. Na sua realidade, no México no século XX, ela sabe que não há espaço para sua felicidade. Sua relação de culpa com o passado de seu país e o título do conto remetem a uma outra mulher: a indígena Malinche, intérprete e tradutora do espanhol Hernán Cortés no processo de conquista dos indígenas, à qual se atribuiu a culpa pelos feitos dos espanhóis (por ter sido tradutora dos espanhóis) e a imagem de traidora de seu povo. (Cypess, 1990). Ao afirmar que “la culpa es de los Tlaxcaltecas”, Laura estabelece uma relação histórica no conto, pois com sua afirmação há a sugestão de outra interpretação da história da América, especificamente a conquista dos Astecas pelos conquistadores espanhóis, liderados por Hernán Cortés, retirando o peso da culpa colocada nos ombros da mulher (Malinche). No outro oposto está Nacha, a cozinheira da casa, mulher simples e de origem indígena, porém a única cúmplice e companheira de Laura, capaz de compreender o drama pessoal vivido pela patroa. Ao vê-la partir com seu primo-marido, Nacha também abandona a casa, partindo sem rumo e sem avisar ninguém.

O segundo conto “El zapaterito de Guanajuato” apresenta señora Blanquita, uma mulher de aparência frágil e extremamente luxuosa, porém destemida e, aos poucos, o personagem do “zapaterito” vai percebendo que o luxo está somente nas roupas, nos móveis e na quantidade de funcionárias da casa, pois a senhora não tem dinheiro nenhum. Pelo ponto de vista do “zapaterito”, percebe-se que essa senhora vivia um relacionamento abusivo, que ela e suas funcionárias viviam em estado de alerta constante, com medo dos frequentes ataques de um homem que, subentende-se, era seu companheiro. O “zapaterito” presencia um confronto entre a senhora e o tal homem, testemunhando a força e a ardileza dessa mulher, que luta com as armas que possui e o enfrenta sem medo.

“Qué hora es?” é o terceiro conto do livro, no qual se conhece Lucía Mitre, uma mulher misteriosa e enigmática que passa meses em um quarto de hotel, sempre esperando a chegada de seu amante, o que não acontece até as últimas páginas. Ela é chamada de “sudamericana” pelos funcionários do hotel. Com seu marido aparenta ter uma vida de luxo, porém os meses de espera no hotel consomem todo seu dinheiro. Mesmo assim, ela segue esperando.

Os contos seguintes podem ser reunidos em um grande bloco com as mesmas personagens: as irmãs Eva e Leli, sendo: “La semana de colores”, “El día que fuimos perros”, “Antes de la Guerra de Troya”, “El robo de Tiztla”, “El duende” e “Nuestras vidas son los ríos”. Com eles, o leitor é apresentado ao fantástico universo das garotas, bem como suas peripécias e suas digressões nada infantis. Apesar de terem as mesmas protagonistas, não são uma sequência narrativa, e Eva e Leli revezam-se na narração e no protagonismo.

Com as meninas Eva e Leli⁴ apresentam-se inúmeras aventuras fora e dentro de sua casa, e aos poucos se conhece um pouco melhor o perfil de ambas e de sua família: são espanhóis e residem no México, vivem em uma casa gigante com muitos empregados, a maioria dos quais é de origem indígena. Uma terceira irmã é retratada no conto “El duende”, a pequena Estrellita, a qual não reaparece em outros momentos. Apesar de as narrativas dos contos não estarem conectadas diretamente, há elementos esparsos que contribuem para a sua compreensão, o que gera uma necessidade da leitura de todos, para melhor entendimento.

O conto “El anillo” localiza a narrativa no mesmo México das personagens anteriores, porém com uma realidade diferente. Camila é uma mulher pobre, trabalhadora, que luta diariamente para alimentar seus vários filhos e sobreviver a seu marido, que bebe muito e é violento com a família. No entanto, sua já precária estrutura de vida desaba completamente ao encontrar um anel na rua e presentear-lo à sua filha mais velha, Severina. O envolvimento de sua filha com um jovem de família rica do povoado, o desaparecimento do anel e uma subsequente doença misteriosa da filha a levam a cometer um crime e ser presa, não podendo mais zelar por nenhum de seus filhos.⁵

“El árbol”, o próximo conto, apresenta muito dos elementos sobrenaturais que são apontados como características presentes em inúmeras obras de Elena Garro. As histórias de Marta, senhora rica e elitista, e Luisa, uma mulher indígena e trabalhadora do campo, se entrelaçam de maneira sombria, levando a um desfecho também sombrio. Nessa narrativa estão presentes muitos elementos importantes para a análise, como a visão que Marta tinha de Luisa por esta ser indígena, bem como a realidade de Luisa que, como mulher indígena, é tida como mentirosa e ardilosa. O preconceito de Marta somente desaparece quando ela passa a sentir medo da outra, principalmente por perceber que não sabia nada de sua vida antes de se conhecerem.

Dividida em três capítulos, a dissertação abordará aspectos de vida e obra da autora no primeiro capítulo, bem como relações entre literatura e história. Sobre a vida de Elena Garro foram utilizados artigos e livros de diversos estudiosos como Patricia Rosas Lopátegui, Lucía Melgar, Gabriela Mora, Emanuel Carballo, Emilio Carballido, Carlos Landero e Rhina Toruño, em especial a cronologia retratada por Lucía Melgar no livro *Elena Garro: Lectura múltiple de*

⁴ Leli (Lelince) é protagonista de outro livro de Elena Garro, *Andamos huyendo Lola* (1980), no qual é retratada como adulta e mãe.

⁵ O conto intitulado “Perfecto Luna” não apresenta mulheres como personagens, por isso será analisado a partir da ausência de mulheres, na busca por compreender o significado dessa lacuna.

una personalidad compleja (2002) e o livro *Cita con la memoria: Elena cuenta su vida a Rhina* (2004). Apesar de o foco da pesquisa ser o livro de contos escrito por Elena Garro, faz-se importante compreender a trajetória de vida da mulher por trás da escritora. Muito do que ela viveu está retratado nos estudos da crítica feminista, como os entraves à sua atuação literária, seus problemas financeiros, a falta de prestígio por ser mulher, além da sempre presente sombra de seu ex-marido, o premiado e conceituado poeta mexicano Octavio Paz. Também apresento outras escritoras da época e alguns aspectos de suas obras, em uma tentativa de pensar a literatura de Garro dentro de um movimento, de uma geração de escritoras. O livro *A different reality: Studies on the Work of Elena Garro* (1990) e o supracitado *Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja* (2002) ofereceram diversas perspectivas analíticas sobre Elena Garro e as demais escritoras de seu período, contribuindo para a construção da visão de um bloco de literatas que, apesar de bastante diferentes entre si, construíram as bases de um movimento literário de mulheres que, aos poucos, tornou-se cada vez mais sólido.

A história está presente na pesquisa desde as relações construídas dentro dos contos, bem como na forma como se enxerga o fazer literário da autora, no qual já muitos críticos observaram uma imbricação profunda entre literatura e história. Para compreender a construção das identidades das personagens do livro, parte-se de um contexto histórico-social, relevante para o processo de análise. Além disso, é relevante observar a frequente utilização do gênero literário “romance histórico” na produção latino-americana no século XX, a partir de referenciais teóricos como Linda Hutcheon (1991) e seu conceito de “metaficção historiográfica”, Gloria da Cunha com a narrativa histórica latino-americana, bem como os historiadores José D’Assunção Barros e Peter Burke.

No segundo capítulo, desenvolvo a parte teórica relacionada a feminismo, crítica feminista, gênero e identidade. Para chegar a uma percepção de “identidades femininas”, parte-se primeiramente do conceito de gênero, fundamentado em importantes teóricas como Judith Butler e o conceito de gênero como “atos performáticos”, Teresa de Lauretis e as “tecnologias de gênero”, Martha Lamas, Joan Scott e Kathryn Woodward. Para discutir identidade, o livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003) do sociólogo Stuart Hall é o eixo condutor, e a partir dele e das estudiosas anteriores aproximam-se as discussões sobre “identidade de gênero”. Para contextualizar a temática do feminismo e dos movimentos feministas na América Latina, autoras como María Luisa Femenías, Delia Galván, Kay García, Luiza Lobo e a socióloga María Lugones.

Para uma investigação dos usos dos elementos fantásticos na literatura, o livro *Transculturación narrativa en América Latina* (1987) do escritor Ángel Rama oferece as bases, e a partir dele passamos aos conceitos de “realismo mágico” e “real maravilhoso” com Irleamar Chiampi, sem deixar de lado as contribuições de Tzvetan Todorov sobre a literatura fantástica.

O último capítulo apresenta a análise das personagens selecionadas, levando em conta todo o arcabouço teórico apresentado anteriormente. Divididas a partir da tipologia de corpos de Elódia Xavier no livro *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007), as mulheres literárias de Garro serão examinadas, buscando com isso verificar quais identidades femininas são construídas nas narrativas e como essas se relacionam aos diversos contextos vivenciados pelas personagens.

Tendo como eixo principal a crítica feminista e a identidade como não fixa, o estudo realizado busca compreender as diversas identidades de mulheres apresentadas nos contos do livro e como elas se constituem em sua relação com suas circunstâncias de vida, levando-se em conta as especificidades de cada uma, pois verificou-se que há uma saída existencial recorrente para as personagens que são mulheres de classe média, enquanto para as mulheres de classes inferiores percebem-se alternativas menos otimistas. Das personagens analisadas, observa-se que suas vidas são atravessadas por relações de gênero, raça e classe social. Algumas, mais privilegiadas que outras, encontram formas de lidar com os entraves impostos à mulher e à sua realização pessoal. Para as demais, não há outra possibilidade senão enfrentar suas realidades, seguir existindo enquanto for possível.

No Brasil ainda não há muitas pesquisas sobre a obra de Elena Garro. As três principais são dissertações de mestrado: *Las pequeñas mujeres de Elena Garro: La mirada infantil em La semana de colores*, defendida em 2001 na USP por Virginia Hernández Reta, *Tempo e espaço em La semana de colores de Elena Garro*, defendida em 2014 na Universidade Federal de Uberlândia por Keula Aparecida de Lima Santos, e *Elena Garro: uma intelectual e seus combates. Periodismo, literatura e política no México contemporâneo (1952-1968)*, defendida em 2021 na Unicamp por Mariana Adami.

Ao realizar a pesquisa, tornou-se cada vez mais clara para mim a importância de Elena Garro e a potência de sua obra. Apesar de todas as dificuldades que encontrei para conseguir livros e informações confiáveis sobre a biografia da autora, percebo que pesquisas como esta fazem parte de um resgate muito importante, de trazer à tona o trabalho de mulheres cujos nomes foram apagados ou silenciados e, quem sabe, contribuir para que seus livros sejam lidos

por muitos e ocupem o lugar de destaque que merecem no cânone da literatura latino-americana (e mundial).

Como aluna e pesquisadora do Programa de Mestrado em Letras (Promel) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), ressalto a contribuição desta investigação para o programa, realizando pesquisa sobre uma escritora mexicana pouco conhecida e estudada no Brasil e que em seu país passou por um processo de silenciamento e apagamento. Devido ao perfil do curso de Letras da universidade, não há muitas dissertações sobre escritores e escritoras hispano-americanos, com o que fico satisfeita em contribuir. Todas as disciplinas cursadas da linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural, todos os professores e leituras realizadas colaboraram com a construção do trabalho científico e do texto final.

Esta pesquisa é uma tentativa de lançar luz ao trabalho de uma escritora genial, cuja obra sobrepassou todas as polêmicas e permanece como testemunho do imenso talento literário de Elena Garro.

CAPÍTULO 1 – ELENA GARRO: UMA ESCRITORA LIMÍTROFE

La memoria del futuro es válida, pero me ha fastidiado, y estoy cambiando los finales de todos mis cuentos y novelas inéditos para modificar mi porvenir.^{6 7}

Elena Garro

A simples menção do nome da escritora Elena Garro desperta e traz à tona mais questões relacionadas à sua vida pessoal que à sua extensa obra literária. Uma breve pesquisa com seu nome na *Internet* revela reportagens que, desde seus títulos, ressaltam os aspectos contraditórios e chamativos de uma mulher cuja vida ofuscou seu trabalho literário. Mesmo hoje, quase vinte e cinco anos após a sua morte, não se fala o suficiente sobre o singular talento literário de Elena.

Seu posicionamento muitas vezes anti-intelectual, seu envolvimento com as lutas e demandas dos camponeses e povos indígenas, seu conturbado casamento com o poeta mexicano Octavio Paz, seu escandaloso romance com o também escritor argentino Adolfo Bioy Casares e o breve romance com o cineasta mexicano Archibaldo Burns, dentre outros aspectos que serão mencionados posteriormente. Enfim, são inúmeros os acontecimentos pelos quais lhe foi relegado o papel de pária, porém o mais contundente foi sua suposta participação nos eventos que levaram ao chamado “Massacre de Tlatelolco”, em 1968.

A maioria dos críticos da obra de Elena Garro ressalta a importância de se (tentar) compreender sua vida para estudar sua obra, pois ambas se entrelaçam de forma constante, tornando difícil a tarefa de analisá-las separadamente. Além disso, faz-se necessário buscar e ler distintos livros sobre ela, uma vez que as informações são escassas, às vezes contraditórias, sendo essa tarefa muitas vezes parecida à de montar um quebra-cabeça, tentando encontrar o lugar adequado para cada peça. A própria autora se contradizia com frequência, revelando informações e fatos de sua vida em entrevistas, mas posteriormente dizendo algo diferente (ou até mesmo o oposto) em outra situação. Por esse motivo, uma pesquisa sobre Elena Garro

⁶ Todas as traduções presentes nesta dissertação são de minha responsabilidade.

⁷ “A memória do futuro é válida, mas me irritou, e estou mudando os finais de todos os meus contos e romances inéditos para modificar meu porvir”.

envolve inúmeras leituras, buscando em diversas fontes os fatos necessários para “reconstruir” a linha do tempo da escritora.

Outro fator que atravança as pesquisas é a pouca quantidade de livros disponíveis sobre Elena e sua obra, além da dificuldade de acesso a eles. A própria Patricia Rosas Lopátegui, professora mexicana, crítica e estudiosa da obra de Garro (além de ter sido editora dela), cita como era difícil encontrar os livros dela, sendo que mais difícil ainda era estudá-los:

Nos anos setenta parecia que Elena Garro não havia existido nunca: seus três livros publicados até o momento, *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (1958), *Los recuerdos del porvenir* (1963) e *La semana de colores* (1964) eram impossíveis de conseguir; em nosso curso de literatura mexicana tivemos que ler *Los recuerdos del porvenir* em fotocópias. Além disso, nada se sabia dela. E o pior de tudo, ninguém queria falar de Elena Garro. Como disse Emmanuel Carballo: “Elena Garro é como uma escritora clandestina, há que se falar em voz baixa dela para que ninguém saiba porque pode acontecer algo conosco, como se fosse uma conspiradora, uma dinamiteira”⁸ (Lopátegui, 2008, p. 41).

As polêmicas envolvendo o nome da autora levaram sua obra e seu nome a um lugar de quase esquecimento no México dos anos de 1970, ao que nas décadas seguintes houve uma tentativa de reacender o interesse por sua obra e por seu talento artístico. Hoje, em pleno século XXI, ainda é uma tarefa desafiante encontrar acervo crítico sobre a obra de Elena Garro, bem como muitos de seus livros. Mesmo com a *Internet* e a possibilidade de adquirir livros em formato digital, o acesso a informações sobre a escritora e às suas obras ainda assim constitui uma atividade trabalhosa.

Tentar compreender a trajetória de vida da escritora torna-se parte da tarefa de estudar sua literatura. Para essa pesquisa, distintas fontes foram consultadas, sendo a maioria de pesquisas acadêmicas⁹ sobre a obra de Garro, bem como livros e artigos de renomadas críticas e críticos como Patricia Rosas Lopátegui, Lucía Melgar, Gabriela Mora, Emanuel Carballo, Emilio Carballido, Carlos Landero, Rhina Toruño, dentre outros. Apesar de haver consultado tantas fontes para estudar sobre a vida de Elena Garro, as principais referências utilizadas para

⁸ No original: “En los años setenta parecía como si Elena Garro no hubiera existido nunca: sus tres libros publicados hasta el momento, *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (1958), *Los recuerdos del porvenir* (1963) y *La semana de colores* (1964) eran inconseguibles; en nuestro curso de literatura mexicana tuvimos que leer *Los recuerdos del porvenir* en copias fotostáticas. Además, nada se sabía de ella. Y lo peor de todo, nadie quería hablar de Elena Garro. Como dijo Emmanuel Carballo: “Elena Garro es como una escritora clandestina, hay que hablar en voz baja de ella para que nadie lo sepa porque nos puede pasar algo, como si fuera una conspiradora, una dinamitera”.

⁹

reconstruir aqui a biografia da escritora foram a cronologia apresentada por Lucía Melgar no livro *Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja* (2002) e o livro *Cita con la memoria: Elena cuenta su vida a Rhina* (2004).

A vida de Elena Garro foi marcada pelos deslocamentos desde cedo, pois, após uma briga com o marido, sua mãe viajou ao México de supetão para visitar uma irmã e lá mesmo nasceu a escritora. Já adulta, passou vários anos viajando por diversos países como esposa de Octavio Paz, que ocupava cargo na embaixada do México, o que lhe exigia deslocar-se. Após o divórcio, ela protagonizou mais andanças pelos Estados Unidos, Espanha e França, sempre acompanhada da filha. O retorno à pátria aconteceu depois de muitos anos, já na velhice da escritora. Como muitas de suas personagens, passou a vida fugindo.

Elena Garro Delfina Navarro nasceu em 1916 em Puebla, no México. Filha de José Antonio Garro, espanhol, e de Esperanza Navarro Benítez, mexicana. Com suas irmãs Devaki e Estrellita e o irmão José Albano, viveu seus dias mais felizes e memoráveis na cidade de Iguala, no México. Garro declarou em inúmeras entrevistas que a infância foi o período mais feliz de sua vida, sendo a mudança da família para a Cidade do México em 1934 apontada como a “queda do paraíso”, o fim de um período inigualável para a jovem Elena. Tanto Antonio quanto Esperanza eram extremamente cultos e leitores vorazes de filosofia e literatura. Elena e seus irmãos cresceram em um lar onde eram estimulados a ler e refletir sobre diversas obras canônicas, e foi exatamente aqui que nasceu a paixão de Elena pelo teatro, com o “descobrimento” de peças correspondentes ao período do “Siglo de oro español”, consideradas clássicos do gênero (Melgar, 1985).

No mesmo ano da mudança, iniciou seus estudos na Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), onde também começou suas atividades como coreógrafa na Escola de Teatro. Em 1935, conheceu o então estudante de direito Octavio Paz, com quem iniciou um romance registrado nas inúmeras cartas trocadas entre o jovem casal.

Em maio de 1937, de uma forma não planejada pela jovem Elena, ela casou-se com Octavio Paz. No livro *Cita con la memoria: Elena cuenta su vida a Rhina*, a escritora descreve os pormenores do dia de seu casamento:

(...) Eu ia a uma prova de latim e, na esquina da universidade. Octavio Paz me interrompeu com um grupo de amigos seus e me disse: “-Vamos tirar uma foto.” “- E por quê? Tenho prova de latim agora.” “- Não, não, vamos agora.” E como ele era muito dominante, eu fui. Naquele tempo havia uma cabine fotográfica na praça de Santo Domingo. Ali tirei umas fotos nas quais devo ter saído horrível (nunca vi essas fotos). Dali nós subimos a um edifício velho com uma escada desengonçada. Pegaram

meus livros e subimos a um escritório. Ali estava um velhinho; eu não sabia quem era nem o que fazia. Me sentei em um sofá de cipó antigo. E o senhor: - Fique em pé que você está se casando. Caramba! E eu fiquei de pé porque era a epístola de Melchor Ocampo¹⁰ (Toruño, 2004, pp. 19-20).

A esta união tão incomum, seguiram-se anos de idas e vindas de um relacionamento complicado e conturbado. Garro havia se casado com aquele que seria em poucos anos o “garoto de ouro” do México, de forma que o casal se tornou, em pouco tempo, o centro das atenções da elite intelectual e artística mexicana. Após o casamento, Paz não permitiu que ela seguisse seus estudos, muito menos com suas atividades no teatro. Casada, menor de idade, afastada de sua família e de suas maiores paixões: assim começou a vida “adulta” de Elena Garro.

O casamento dos jovens Octavio Paz e Elena Garro desagradou a ambas as famílias. O pai de Elena desejava que a filha seguisse estudando, enquanto a mãe de Octavio desaprovava a figura da nora abertamente e a criticava de maneira explícita. O período que seria a lua-de-mel do casal foi marcado pelas ofensas diárias da sogra, uma vez que eles estavam morando com ela. Além disso, Antonio acreditava que a filha era mais inteligente e culta que o marido, o qual não aceitaria essa discrepância, ainda mais em se considerando o machismo reinante na sociedade mexicana de então. O fator de peso para a oposição de Antonio à união, no entanto, foi a idade da escritora, que ainda era menor de idade.

Apenas três semanas após o casamento, em junho de 1937, Garro acompanhou o esposo ao “Congreso de Intelectuales Anti-fascistas” na Espanha, viagem que posteriormente foi registrada pela escritora no livro *Memorias de España, 1937* (1992). Mesmo estando cercados por grandes intelectuais e artistas da época, a jovem relatou que o esposo a insultava e ridicularizava em público. Infelizmente, esta viria se tornar uma rotina ultrajante para Garro no seu matrimônio.

Dois anos após casar-se, Garro iniciou sua atividade como jornalista, com a qual tornou-se rapidamente conhecida, principalmente pela defesa dos direitos de indígenas e camponeses. Seu trabalho jornalístico foi marcado pela combatividade com que defendia as causas em que acreditava.

¹⁰ No original: “(...) Iba a un examen de latín y en la esquina de la universidad me cogió Octavio con un grupo de sus amigos y me dijo: -Vamos a que te tomen una foto. - ¿Y por qué? Tengo examen de latín ahora. – No, no, vamos, vamos ahora. – Y como era muy dominante, pues fui. Entonces en la plaza de Santo Domingo había un fotomatón. Allí me tomaron unas fotos que debo haber salido horrible (nunca vi esas fotos). De allí me llevaron a un edificio viejo con una escalera destartada. Cogieron mis libros y subimos a un despacho. Estaba ahí un viejecito; yo no sabía quién era ni a qué iba. Me senté en un sofá de bejuco antiguo. Y el señor: - Póngase de pie que se está casando. ¡Ah, caramba! Y me puse de pie porque era la epístola de Melchor Ocampo.”

Em 12 de dezembro de 1939 nasceu a única filha do casal, Laura Helena Paz Garro, a qual narrou em seu livro de memórias (publicado em 2003) grande parte das andanças da família, bem como as relações tensas de Paz com Garro e com a filha Laura. Laura Helena também se dedicou à literatura, chegando a publicar três livros de poemas. Helena Paz viveu com a sua mãe até a morte desta, de modo que compartilharam as dificuldades dos piores momentos da escritora: “Helena Paz será herdeira da bagagem religiosa de sua mãe, o caráter de livre pensador de seu pai e das contínuas discrepâncias entre ambos, que a expulsaram do paraíso da infância em tão tenra idade”¹¹ (Reta, 2001, p. 12).

De 1941 a 1943, Elena Garro escreveu artigos para a revista “Así” (México, DF) e em 1943, a família Paz-Garro se mudou para Berkeley, nos Estados Unidos, pois Octavio Paz havia sido contemplado com uma bolsa de estudos Guggenheim para desenvolver um projeto de pesquisa sobre poesia. Segundo Garro, fora ela quem havia conversado com contatos influentes e havia pedido uma bolsa para o esposo, situação semelhante ao posterior emprego de Paz no consulado mexicano em São Francisco. Tanto mãe quanto filha descrevem a repetição dessa situação: Octavio queria algo, pedia à esposa, e ela movia todos os seus recursos para obter o que ele queria.

Eu fiquei em NY. Me chamou (Octavio) a Vermont com urgência. Eu não queria ir para não perder meu trabalho. Ele armou um escândalo. Eu fui. Ao lá chegar, o encontrei como um divo, com Guillén, Fernando de los Ríos, etc. e a jovem chilena Carmen Figueroa. Após dez dias ele me expulsou. Voltei a NY com sete dólares e sem trabalho, pois havia pedido demissão. Passei alguns perrengues: tinha perdido meu quarto (era guerra e não havia quartos). Não tinha o que comer, etc. Reconquistei meu trabalho no comitê. Bom, algum tempo depois ele foi transferido para Paris e me deixou. Depois me ordenou ir a Paris com urgência. Eu fui. Suas ordens eram sempre arrepiantes; por exemplo, eu não tinha documentos de trabalho e a minha situação jurídica era diplomática nos Estados Unidos¹² (Mora *apud* Toruño, 2004, p. 29).

¹¹ No original: “Helena Paz será heredera del bagaje religioso de su madre, el carácter de libre pensador de su padre y las continuas discrepancias entre ambos, que la expulsaron del paraíso de la infancia a muy temprana edad.”

¹² “No original: Yo me quedé em NY. Me llamó (Octavio) a Vermont con urgencia. No quería ir para no perder mi trabajo. Armó un escándalo. Me fui. Al llegar lo encontré de divo, con Guillén, Fernando de los Ríos, etc. Y la joven chilena Carmen Figueroa. A los diez días me echó. Me fui con siete dólares a N y sin trabajo, pues renuncié. Pasé las negras: había perdido mi cuarto (era la guerra y no había habitaciones). No tenía qué comer, etc. Reconquisté mi trabajo en el comité. Bueno, un tiempo después lo trasladaron a París, y me dejó. Después me ordenó ir a París de urgencia. Me fui. Sus órdenes siempre eran escalofrantes, por ejemplo, no tenía papeles de trabajo y mi situación jurídica era diplomática en Estados Unidos.”

A citação anterior refere-se ao período de 1945, em que Garro se mudou para Nova Iorque e trabalhou como editora e tradutora para o Comitê Judaico-Americano. Como relatado por ela, Paz ordenava-lhe ir e vir conforme queria, o que muitas vezes resultava em situações complicadas para ela.

De 1946 a 1952, a família Paz-Garro residiu em Paris, onde Octavio havia sido designado Segundo Secretário da Embaixada do México na França. Durante esses anos, inúmeros artistas e escritores frequentaram o apartamento em que vivia a família, na avenida Victor Hugo. Em 1947, Elena Garro conheceu o escritor argentino José Bianco, com quem desenvolveu uma longa amizade, também registrada em forma de correspondência.¹³

Por meio de Bianco, em maio de 1949 ela conheceu Adolfo Bioy Casares e sua esposa Silvina Ocampo, escritores argentinos e amigos de Bianco. Garro e Bioy Casares se apaixonaram e mantiveram correspondência por vinte anos. Tiveram uma breve relação amorosa em 1951, período em que Bioy também estava em Paris. No mesmo ano, a escritora promoveu a publicação de *La invención de Morel*, romance de Adolfo Bioy Casares, na França. No ano seguinte, ele pediu a Garro que fosse sua agente literária.

Acredita-se que a relação amorosa tenha sido ficcionalizada no romance *Testimonios sobre Mariana* (1981), considerado por muitos críticos como um romance autobiográfico. Nele, Adolfo aparece como Vicente, Silvina (sua esposa) como Sabina e Octavio como Augusto. Os lugares que o casal Garro-Casares frequentou são citados no romance, bem como alguns detalhes do relacionamento. Ao longo dos 20 anos seguintes, Bioy enviou 91 cartas a Elena, nas quais expressa seu amor e o pesar de não viver junto com ela.

Elena tentou fugir para a Argentina algumas vezes e até mesmo pediu o divórcio, mas Octavio sempre a ameaçava de não a deixar ver a filha, caso insistisse. A situação legal dela também era incerta, pois não havia solicitado um passaporte mexicano na idade exigida para filhos de estrangeiros. Como viajava com o esposo, contava com um passaporte diplomático, o qual também se tornava parte das ameaças:

Me apaixonei por Bioy Casares e, às vésperas de ir embora com ele, Paz suspendeu a viagem e ordenou que a menina voltasse ao México com sua mãe e seu padrasto. Eu não fui! Mas quase morri. Ele guardou um rancor insaciável de mim e desse amor

¹³ Há um extenso arquivo da escritora Elena Garro na Universidade de Princeton, incluindo alguns manuscritos e as inúmeras cartas trocadas entre ela e vários outros artistas e escritores.

frustrado vêm todas as represálias, que não vão terminar nunca (Mora *apud* Toruño, 2004, pp. 38-39).¹⁴

O amor frustrado de Elena Garro e Adolfo Bioy Casares foi assunto dentro e fora da ficção por muitos anos. O rompimento definitivo ocorreu em 1972, quando ela lhe pediu ajuda com seus gatos. Como viajava às pressas para os Estados Unidos, combinou de enviá-los para a Argentina, onde o escritor os receberia e acolheria. Posteriormente, José Bianco confidenciou a ela que Bioy Casares não havia cumprido sua promessa. Além disso, por insistência da esposa, havia mandado todos os gatos para uma fazenda. Elena Garro não perdoou seu erro, e embora sempre falasse dele como o verdadeiro amor da sua vida, também citava o episódio dos gatos como o fator decisivo para o fim da relação.

No final de 1951, Paz foi transferido para a Índia, e no ano seguinte para o Japão. Em julho de 1952, mãe e filha se reúnem com ele após uma longa viagem de barco, encerrando sua primeira estadia em Paris. Elena Garro, no entanto, encontrava-se doente, tendo sido diagnosticada com mielite, uma inflamação da medula espinhal, e paralisia do lado esquerdo do corpo. O tratamento incluía altas doses de cortisona, que a deixavam constantemente em estado alucinatorio. Sua frágil saúde levou Octavio Paz a pedir transferência para a Suíça, alegando que ali teria mais e melhores tratamentos médicos.

Em outubro de 1953, a família se instalou em Berna, na Suíça, e em fevereiro de 1953 se dirigiram a Genebra, onde Paz se incorpora à Delegação Permanente do México ante Organismos Internacionais, ainda como segundo secretário. Entre 1952 e 1953, Elena Garro escreveu o manuscrito de sua obra mestra, o romance *Los recuerdos del porvenir* (publicado em 1963 e no mesmo ano galardoado com o *Premio Xavier Villaurrutia*). O romance é uma homenagem à cidade de Iguala e aos dias coloridos da infância que ela viveu lá. É citado por diversos críticos como o grande romance do Realismo Mágico hispano-americano, embora a escritora recusasse rótulos desse tipo. A filha Helena Paz relata em suas memórias que o manuscrito foi motivo de discórdia entre os pais, pois, segundo ela, Paz queria que a esposa o destruísse:

¹⁴ No original: “Me enamoré de Bioy Casares, y la víspera de irme con él, Paz suspendió el viaje y ordenó que la niña volviera a México con su madre y su padrastro. ¡No me fui! Pero casi me muero. Me guardó un rencor insaciable y de ese amor frustrado vienen todas las represalias, que no van a terminar nunca.”

(...) Nós tivemos que resgatar o manuscrito das chamas, meu primo Paco e eu, porque a minha mãe pegou o manuscrito e o colocou no fogão para agradar ao poeta; então nós nos precipitamos até as chamas, e meu primo teve que imobilizar minha mãe com um golpe de caratê para que ficasse quieta. Assim, conseguimos resgatar o romance. Graças a isso saiu *Los recuerdos del porvenir*, porque minha mãe dizia: “Não, deixe que se queime, porque não quero perder o seu pai”, ela dizia como uma mulher completamente mexicana ¹⁵ ¹⁶ (Toruño, 2004, p. 47).

Em outubro de 1953, a família Paz-Garro retorna ao México, onde ficarão até 1959. Nesse ínterim, Elena Garro desenvolve trabalhos como jornalista e roteirista, e se envolve na defesa das terras dos camponeses de Ahuatepec. Em 1954, começa a escrever *Felipe Ángeles* (1979), peça teatral que lança luz ao general da Revolução Mexicana, sobre quem não havia muitas informações disponíveis. Conclui a escrita em 1956, ano em que escreveu *Andarse por las ramas*, *Un hogar sólido* e *Los pilares de Doña Blanca*, todas elas obras de teatro, as quais foram lançadas em 1958 pela Universidad Veracruzana. Com sua participação em 1957 no movimento teatral “Poesía em voz alta”, Garro se consolida como dramaturga.

Aos próximos anos corresponde um período de intensa atividade literária, no qual escreveu a peça *La señora en su balcón* (1959) e diversos contos que são publicados em revistas. Seus trabalhos jornalísticos também chamaram atenção, ao que a escritora é obrigada a abandonar o país temporariamente, por sugestão do então presidente Natalicio Adolfo López Mateo. Garro relata em entrevista a Rhina Toruño que Octavio a enviou a Paris para que se afastasse dos conflitos envolvendo os camponeses e suas demandas por terras, mas o assassinato do líder camponês Rubén Jaramillo adiantou seu retorno ao México. Logo após, Paz se instalou na Índia, em 1962, viagem com a qual se dá a separação definitiva do casal (apesar de que o divórcio oficial somente se conclui com o segundo casamento de Octavio Paz).

Aos anos de 1963 a 1968 corresponde um período muito relevante para Elena Garro, tanto na vida pessoal, quanto na profissional. No final de 1963, ela retornou ao México e recebeu o *Premio Xavier Villaurrutia* pelo romance *Los recuerdos del porvenir*, publicado naquele mesmo ano. Junto à sua atividade jornalística e ativismo a favor dos camponeses,

¹⁵ No original: “(...) El manuscrito lo tuvimos que rescatar de las llamas, mi primo Paco y yo, porque mi mamá agarró el manuscrito y lo puso en la estufa para darle gusto al poeta; entonces nos precipitamos hacia las llamas, y mi primo tuvo que sujetar a mi mamá con una llave de karate para que estuviera quieta, y así logramos rescatar la novela. Gracias a eso salieron *Los recuerdos del porvenir*, porque mi mamá decía: “No, déjalos que se quemem, porque a tu papá no lo quiero perder”, decía ya en plan de mujer completamente mexicana.”

¹⁶ Rhina Toruño afirma que a versão citada foi confirmada por Patricia Vega com Paco, o sobrinho de Garro presente no momento.

também publicou alguns contos, o livro *La semana de colores* (1964)¹⁷, e escreveu parte do romance *Testimonios sobre Mariana* (que foi publicado em 1981). Mergulha com entusiasmo na política, aproximando-se de Carlos Madrazo, que planejava a criação de um novo partido, “Patria Nueva” e, no auge de sua popularidade, queria candidatar-se à Presidência da República.

O intenso ativismo de Garro chamava atenção, de modo que ela chegou a receber ameaças de morte após escrever biografias de pessoas envolvidas na Revolução Mexicana, como Flores Magón. Em 1966, iniciou sua colaboração na revista “Sucesos”, que rendeu inúmeros artigos, a maioria sobre temas relacionados à política, e nos anos seguintes com a revista “¿Por qué?”, à qual renunciou em junho de 1968.

O ano de 1968 é o início de um longo período da vida de Elena Garro, marcado pelas perseguições políticas e sua queda como intelectual. Em julho de 1968, iniciou-se uma grande movimentação estudantil, da qual a escritora manteve-se inicialmente à margem, com pouco envolvimento. Ela participou de duas reuniões no auditório “Che Guevara” da UNAM e publicou o artigo “El complot de los cobardes”, no qual critica os intelectuais mexicanos. A partir de setembro daquele ano, passou a receber ameaças de morte por telefone e abandonou, com a filha, a casa em que viviam, refugiando-se em uma pensão no centro da Cidade do México (pertencente a uma espanhola que era conhecida de sua família, María Collado).¹⁸

Em 6 de outubro de 1968, após o chamado “Massacre de Tlatelolco”¹⁹, se publica a declaração do líder estudantil Sócrates Campos Lemus, que acusa Elena Garro, Carlos Madrazo, Humberto Romero e Braulio Maldonado de serem líderes ocultos do movimento estudantil. Diante disso, Garro convoca a imprensa para dar sua própria declaração, na qual nega as acusações envolvendo seu nome e diz que os verdadeiros responsáveis seriam os “intelectuais”, incluindo muitos nomes de pessoas proeminentes à época. Na citação a seguir, resultado de uma entrevista, pode-se acompanhar com mais detalhes esse momento:

Helena Paz interveio na entrevista para dizer que sua mãe havia profetizado o futuro de Elena Garro no romance *Los recuerdos del porvenir*. A voz narrativa do romance publicado em 1963 (na última página) dá o dia 5 de outubro como a data em que a protagonista é condenada, “convertida em pedra, Isabel Moncada”. Na vida real, na

¹⁷ Em sua primeira edição, o livro contava com 11 contos. “Era Mercurio” e “Nuestras vidas son los ríos” foram publicados separadamente e, em 1987, incorporados ao livro (Reta, 2001, p. 5).

¹⁸ Esse período de sua vida será posteriormente recontado na peça *Sócrates y los gatos*, publicada em 2003, postumamente.

¹⁹ Às vésperas dos Jogos Olímpicos, no dia 2 de outubro de 1968, milhares de estudantes se reuniram na “Plaza de las tres culturas” para uma manifestação, e foram brutalmente reprimidos pelo exército mexicano, resultando em uma noite sangrenta que marcou profundamente a memória coletiva dos mexicanos.

Cidade do México o “Massacre de Tlatlelolco” aconteceu no dia 2 de outubro. No dia 5 de outubro, mesma data do romance, Garro foi acusada publicamente pelo governo de Díaz Ordaz através do Procurador Geral da República de então, o bacharel em direito Sánchez Vargas. Foi publicada em todos os jornais da Cidade do México a acusação de que Garro seria uma agitadora comunista, além de ter dado 14 mil dólares semanais aos grevistas para a compra de armas. O governo queria sentenciá-la a 30 anos de prisão, mas Helena Paz publicou no dia 23 de outubro uma carta criticando seu pai Octavio Paz por ter renunciado (ao cargo diplomático que ocupava no governo). Nessa carta, Helena implicitamente defendeu o governo de Díaz Ordaz. Por essa carta, Garro não passou 30 anos na prisão, somente 11 dias. Também houve quem a acusasse de delatora de seus amigos escritores²⁰ (Toruño, 2004, pp. 59-60).

Após os acontecimentos narrados, Elena e sua filha embarcaram em um período no qual não possuíam mais uma residência fixa. Viveram em diversos hotéis e casas, sempre sob a ameaça de que eram seguidas e vigiadas. Em junho de 1969, após a morte de Carlos Madrazo em um acidente aéreo considerado suspeito por muitos, a escritora decide deixar seu país. Inicia-se em 1972 um período de autoexílio que só terá fim em 1993, com o regresso definitivo de Elena Garro e Helena Paz ao México.

Em 1972, foram para os Estados Unidos, onde Helena Paz foi operada devido a um câncer recentemente detectado. A situação documental de Garro seguia irregular, por isso solicitou asilo político no país. Com a negativa de seu pedido, decidiu mudar-se para a Espanha, em maio de 1974. Até o ano de 1981, mãe e filha viveram em hotéis, estúdios e pensões em Madri.²¹

A preocupação com dinheiro e documentos é uma constante ao longo da estadia de mãe e filha na Espanha. Garro encontra-se completamente à margem do sistema, pois no México era considerada espanhola; porém, na Espanha, era considerada mexicana. No entanto, não possuía passaporte que pudesse prover uma ou outra situação. Somente em 1977 conseguirá

²⁰ No original: “Helena Paz intervino en la entrevista para decir que su madre en la novela *Los recuerdos del porvenir* había profetizado el futuro de Elena Garro. La voz narrativa de esa novela publicada en 1963 (en la última página) da la fecha del 5 de octubre como la fecha en que la protagonista es condenada, “convertida en piedra, Isabel Moncada”. En la vida real, en la Ciudad de México “La Masacre de Tlatlelolco” sucedió el 2 de octubre. El día 5 de octubre, la misma fecha de la novela, Garro es acusada públicamente por el gobierno de Díaz Ordaz a través del Procurador General de la República de ese entonces, el licenciado Sánchez Vargas. Se publicó en todos los periódicos de la Ciudad de México acusándola de agitadora comunista y de proporcionar a los huelguistas 14 mil dólares semanales para la compra de armas. El gobierno quería sentenciarla a 30 años de cárcel, pero Helena Paz publicó el 23 de octubre en los periódicos una carta criticando a su padre Octavio Paz por haber renunciado. En esa carta, Helena implícitamente defendió al gobierno de Díaz Ordaz. Por esta carta, Garro no pasó 30 años en la cárcel, solamente 11 días. Hubo otros que la acusaron de delatora de sus amigos escritores.”

²¹ O livro de contos *Andamos huyendo Lola* (1980) apresenta as personagens Lelinca (Leli, das narrativas de *La semana de colores*) e Lucía, mãe e filha, as quais vivem sob perseguição, fugindo e se escondendo, e com a constante preocupação com seus gatos. A semelhança com a vida das Elenas é evidente.

recuperar sua nacionalidade espanhola, porém a situação financeira chega ao extremo, chegando ao ponto de viver em um asilo para mendigos em Madri.

Em 1981, regressaram a Paris, onde viveram até 1993. A escritora segue uma intensa atividade literária, portanto esse período corresponde a muitas publicações, sendo contos, ensaios, o livro de relatos *Andamos huyendo Lola* (1980), os romances *Testimonios sobre Mariana* (1981), *Reencuentro de personajes* (1982), *La casa junto al río* (1983), o livro *Memorias de España 1937* (1992), além de reedições de obras anteriores. Mesmo retomando sua atuação como escritora, Garro ainda é inviabilizada dentro e fora do México, e reflete em suas personagens muito do que vivia no momento:

O certo é que Elena Garro assina sua própria existência e, a partir desse momento, ela e seus personagens se tornam eternas fugitivas, solitárias, incompreendidas. O mundo da escritora se dividiria em dois: os perseguidores e os perseguidos. Nesses anos Garro aprendeu que o inferno não são os outros, mas sim cada um. Sua obra também paga um preço alto. Garro se transforma em uma autora tacitamente “vetada” no círculo intelectual e, até hoje em dia, pouco se pode conseguir sobre ela ou a respeito de sua obra, mesmo que sua morte tenha motivado as editoras a prometerem uma reedição de toda sua literatura (Reta, 2001, p. 16).²²

Apesar de que muitas das obras de Garro já haviam sido escritas, as que foram publicadas durante seu autoexílio agregam características que levaram a crítica a englobá-las como parte de uma segunda fase garricana. Não somente pela semelhança com fatos da vida da escritora, mas também pelo retorno a uma narrativa mais realista, muitas vezes permeada por elementos políticos e a constante perseguição a que as personagens são submetidas. Para Gloria Prado, as personagens de Garro são todas trágicas no sentido de que têm um destino pelo qual não são responsáveis e do qual sempre estão fugindo, até que o destino as alcança. (Reta, 2001).

Em 1991, após quase 20 anos, Elena Garro retorna à terra natal para assistir a uma homenagem celebrada em sua honra em diversas cidades do México. Após tantos anos afastada de seu país, Garro não tinha ideia da dimensão que sua obra literária tinha alcançado. Ela relatou em entrevistas que foi uma surpresa que tantas pessoas quisessem celebrá-la e à sua obra. Após

²² No original: “Lo cierto es que Elena Garro firma su propia existencia y, a partir de ese momento, ella y sus personajes se vuelven eternas fugitivas, solitarias, incomprendidas. El mundo de la escritora, en lo subsecuente, se dividiría en dos: los perseguidores y los perseguidos. En estos años que Garro aprendió que el infierno no son los otros sino uno mismo. Su obra paga también un precio alto. Garro se convierte en una autora tácitamente “vetada” en el círculo intelectual, y hasta hoy en día, poco se puede conseguir de ella o al respecto de su obra, aun cuando su muerte haya motivado a las editoriales a prometer una reedición de toda su literatura.”

um breve regresso a Paris, Elena Garro e Helena Paz desembarcaram no México, instalando-se na cidade de Cuernavaca.

Mãe e filha viviam em um pequeno apartamento, habitado também pelos muitos gatos que haviam trazido da França (além de outros novos integrantes da família). Várias entrevistas realizadas nesse período descrevem a precariedade da habitação, além da fragilidade da saúde de Garro. Tais condições seguiram até o fim da vida da escritora. Ela seguia escrevendo, apesar de não possuir mais uma máquina de escrever.

No dia 22 de agosto de 1998, chegou ao fim a vida de Elena Garro, devido a uma insuficiência cardiorrespiratória. Apenas quatro meses antes, havia falecido Octavio Paz, que teve sua perda lamentada por todo o mundo, inclusive pelo então presidente do país. A partida de Elena Garro deu-se de forma silenciosa, como havia sido sua vida nos últimos anos, não tendo sido tão noticiada e comentada quanto a de seu ex-marido (também como havia sido sua existência nos últimos anos).

Elena Garro foi uma mulher cuja vida foi fantástica, maravilhosa, às vezes trágica; outras vezes, tragicômica. Seu talento literário deixou rastros: dez romances, cinco livros de contos, quase vinte peças de teatro, um livro memorialístico e inúmeros textos jornalísticos. Apesar disso, sua vida pessoal chamou mais atenção e muitas vezes foi definida pelos homens com quem se relacionou, e não pelo que fez e por quem era:

Garro foi todas as Elenas possíveis e particulares, porque – como a própria escritora dizia – “também somos a imagem que os outros têm de nós”. Ela foi uma menina que nunca soube aceitar-se como adulta, “porque a vida adulta implicava justamente dor, sofrimento, responsabilidade, enfrentar a vida”. Uma traidora como Malinche ou Sherazade, fugindo da morte, ou uma mulher obcecada pela eterna juventude; desertora e abandonada, talvez Garro tenha sido muito mais²³ (Reta, 2001, p. 21).

Sendo todas essas mulheres em uma, viveu sua vida da forma como pôde, com todas as limitações que sua existência como mulher permitiu. Viveu um relacionamento abusivo com seu esposo, Octavio Paz, e também com seu país, México. Extravasou na literatura as barreiras

²³ No original: “Garro fue todas las Elenas posibles y particulares, porque -como la escritora misma decía- “también somos la imagen que tienen de nosotros los demás.” Fue una niña que nunca supo aceptarse como adulta, “porque la adultez implicaba justamente dolor, sufrimiento, responsabilidad, enfrentar la vida.” Una traidora como Malinche o una Sherezada, huyendo de la muerte, o una mujer obsesionada por la eterna juventud; desertora y abandonada, quizá Garro fue mucho más.”

que lhe travavam na vida real. Sua obra, tão ampla e única quanto a criadora, ainda não têm o espaço que merecem no cânone da literatura latino-americana (e mundial).

1.1 – Uma geração de mulheres

*Elena Garro pertenece a la última oleada de la generación de mujeres nacidas durante las tres primeras décadas del siglo XX que cambiaron en México, a veces sin percatarse, algo esencial y más profundo que la relación entre el hombre y la mujer: su visión del mundo y la actitud ante la existencia.*²⁴

Vilma Fuentes

A literatura produzida na América Latina ao longo do século XX oferece diversos desafios à crítica, que tem tentado compreendê-la e classificá-la. Na América hispano-falante o desafio é ainda maior, por se tratar de um bloco composto por muitos países diversos entre si, mas que também compartilham de muitos aspectos e acabaram originando uma literatura singular que rompeu fronteiras e criou novos modelos.

Em se tratando da literatura de Elena Garro, a questão torna-se ainda mais complexa. Para alguns críticos como Patricia Rosas Lopátegüi, ela foi responsável pela renovação do teatro mexicano e é citada como precursora do realismo mágico, o qual marcou profundamente a produção literária hispano-americana do século passado. Seu romance *Los recuerdos del porvenir* (1963) é apontado por Lopátegüi (no artigo para a revista “Casa del tiempo”, publicado em 2008) como o grande romance do realismo mágico e também o inaugurador do movimento, pois foi escrito na década de 1950, mas somente publicado em 1963, antes dos outros romances conhecidos da época. Relembrando-se o que já foi informado anteriormente, tal fenômeno se deu devido à resistência de Octavio Paz e ao limitado espaço que havia para mulheres escritoras nas editoras espanholas e hispano-americanas, que dificultaram a publicação de várias obras de Garro.

Além disso, o espaçamento de publicação dos livros de Elena Garro, a variedade de temas e a repetição de elementos em seu trabalho torna mais difícil enquadrá-la nos movimentos

²⁴ “Elena Garro pertenece à última onda da geração de mulheres nascidas nas três primeiras décadas do século XX que mudaram no México, às vezes sem perceber, algo essencial e mais profundo que a relação entre o homem e a mulher: sua visão do mundo e a atitude perante a existência”.

literários do século XX, como Modernismo, Realismo, *Boom* e *Pós-boom*. Analisando-se sua obra, é possível encontrar características de mais de uma corrente literária, tanto em suas obras iniciais, quanto nas publicações tardias.

A autora, no entanto, rejeitava quaisquer rótulos à sua obra e constantemente rechaçava o movimento fantástico, que tanto impactou a literatura do período:

No entanto, Elena sempre rejeitou esta classificação do mundo acadêmico porque para ela a realidade mágica de *Los recuerdos del porvenir* não é senão a representação do que viu, escutou e experimentou desde a infância, ou seja, a representação do pensamento mágico e milenar da cosmovisão indígena que sempre estava presente no México²⁵ (Lopátegui, 2008, p. 42).

A professora e pesquisadora Dina de Luca (2004) cita Garro como parte de uma geração de escritoras que, a partir de 1940, exploram o tema da Revolução Mexicana na literatura. Entre inúmeras “novelas de la Revolución” (romances da revolução), figura o romance *Los recuerdos del porvenir*. Luca cita Sara García Iglesias, Alba Sandoiz, Patricia Coz e Elena Garro como nomes relevantes do período.

Para a jornalista e escritora mexicana Vilma Fuentes (2002), duas mulheres são decisivas para as letras mexicanas e para o país: Sor Juana Inés de la Cruz e Doña Josefa Ortiz de Domínguez. A primeira por ter sido a grande poeta mexicana, que escolheu a vida religiosa para poder dedicar-se à literatura e, a segunda, por ter uma participação essencial no movimento pela independência do país. Sobre um período mais recente, aponta novamente duas mulheres como os dois grandes nomes da literatura do século XX: Rosario Castellanos e Elena Garro. A esse respeito, Fuentes assim se manifesta:

A geração de onde surgirá Elena Garro, extremamente rica, marcada pela violência da Revolução Mexicana, produzirá extravagantes e originais, pistoleiras e tequileiras, mas também atrizes, fotógrafas, pintoras, poetas, dramaturgas, romancistas e grandes musas (Fuentes, 2002, p. 209).²⁶

²⁵ No original: “Sin embargo, Elena siempre rechazó esta clasificación del mundo académico porque para ella la realidad mágica de *Los recuerdos del porvenir* no es sino la representación de lo que vio, escuchó y experimentó desde niña; es decir, la representación del pensamiento mágico y milenar de la cosmovisión indígena que siempre ha estado presente en México”.

²⁶ No original: “La generación de donde surgirá Elena Garro, extremamente rica, marcada por la violencia de la Revolución Mexicana, producirá extravagantes y originales, cierto, pistoleras y tequileras, pero también actrices, fotógrafas, pintoras, poetas, dramaturgas, novelistas y grandes musas”.

Dessa forma, Fuentes inclui Elena Garro em um grupo de artistas muito diferentes, mas que souberam deixar sua marca na história e nas artes do país: Lupe Marín (modelo), María Félix e Dolores del Río (atrizes), Consuelito Vásquez (compositora), Lola Álvares Bravo (fotógrafa), Frida Kahlo (pintora), Pita Amor (poeta), além da escritora Rosario Castellanos.

De qualquer maneira, percebe-se que os anos de 1950 no México foram um período de fortalecimento de inúmeras artistas que marcaram profundamente o país. Na literatura, além da própria Garro e de Rosario Castellanos, também figuram nomes como Elena Poniatowska, Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo, Ángeles Mastretta, Silvia Molina e Brianda Domecq. Para a crítica e escritora mexicana Martha Robles (*apud* Reta, 2001), o que todas elas tinham em comum era o fato de serem parte de uma geração de mulheres recém-emancipadas que, seguindo a tradição literária, acabam sendo o “início de uma tendência criadora que rompe com essa mesma tradição”.²⁷

Há outra parte da crítica que agrega essas escritoras no mesmo grupo por encontrar características comuns em suas personagens, sendo todas elas mulheres em crises de identidade: fracassadas, fugitivas, loucas ou desadaptadas:

Na visão de Kay García, existem somente dois estereótipos na literatura mexicana desta época: a Malinche traidora e a matrona tradicional. Dentro deles, abundam os modelos negativos, tais como as mulheres de Amparo Dávila, que se escondem na loucura; as de Rosario Castellanos, em matrimônios infelizes, e as de Garro, que somente triunfam depois da morte ou “inventam” outras realidades. García, como a maioria dos críticos, não leva em conta as heroínas infantis de Garro, que – é claro – transgredem esse molde²⁸ (RETA, 2001, p. 22).

A professora e crítica estado-unidense Kay García, na introdução de seu livro *Broken bars: new perspectives from Mexican women writers* (1994), apresenta a narrativa de escritoras mexicanas do século XX como uma forma de *discurso alternativo* (“alternative discourse”), que define como “uma narração mais positiva que se desvia do discurso oficial criando uma história coletiva ou pessoal que afirma a vitalidade e criatividade dos narradores e protagonistas” (García, 1994, p. 6). Ela chama esses discursos de “alternativos” por existirem em oposição ao discurso masculino, até então predominante na sociedade mexicana e

²⁷ No original: “El inicio de una tendencia creadora que rompe con esa misma tradición”.

²⁸ No original: “En la visión de Kay García, existen solamente dos estereotipos en la literatura mexicana de esta época: la Malinche traidora y la matrona tradicional. Dentro de éstos, abundan los modelos negativos, tales como las mujeres de Amparo Dávila, que se esconden en la locura; las de Rosario Castellanos, en matrimonios infelices; y las de Garro que sólo triunfan después de la muerte o se “inventan” otras realidades. García, como la mayoría de los críticos, no toma en cuenta a las heroínas infantiles de Garro, que -es claro- trasgreden este molde”.

responsável por moldar a cultura e as normas sociais. Nesse mesmo livro, as escritoras Elena Poniatowska e Silvia Molina, ambas mais jovens que Garro, citam-na como uma referência como escritora e como pessoa, e ressaltam a importância que a obra garriana ocupa para elas na literatura mexicana e em suas influências literárias.

Dando continuidade a uma tradição literária de autoria feminina mexicana iniciada com a poeta Sor Juana Inés de la Cruz (no século XVII), as vozes femininas do século XIX são consideradas “olvidadas” (esquecidas), pois o sujeito romântico daquele século constituía-se de homens que destacavam nas mulheres características de sua suposta “natureza doméstica”. Apesar do escasso acesso da mulher à educação formal no período, algumas escritoras conseguiram romper barreiras e traçar novos caminhos.

A literatura de mulheres do século XX apresenta um novo avanço, tanto social quanto literário: a subversão dos lugares tradicionalmente designados às mulheres, porém a partir da mesma posição, incorporando-se a discussões reservadas ao espaço masculino. Essas escritoras pensaram sobre temas fundamentais dos quais se ocupavam os intelectuais, como identidade e nação, mas o fizeram a partir do olhar de “outro”:

Ou seja, é uma literatura que se constituiu obliquamente em relação ao discurso dominante, escorregando pelos interstícios de uma realidade que tende a excluir a mulher da reflexão e da produção artística e cultural, o que a “exalta” na medida em que sua proposta fortaleça as estruturas patriarcais ²⁹ (Lorenzano, 2007, p. 362).

A partir de olhares como esse foi possível que com obras como *Los recuerdos del porvenir* de Garro, dentre outras, as mulheres pudessem posicionar-se na discussão do projeto de nação que era efervescente no período pós-revolucionário. Trazendo ao protagonismo personagens que haviam ficado de fora do “nacionalismo revolucionário”, o livro de Garro ressalta a importância das mulheres na conspiração contra o Estado.

Desde a primeira metade do século XX, muitas mulheres já estavam conquistando espaço no mundo literário e fazendo disso uma profissão. A partir de 1950, já se pode falar de uma produção literária de mulheres avantajada, incluindo nomes como Elena Garro, Rosario Castellanos, Inés Arredondo, Josefina Vicens, Luisa Josefina Hernández, Amparo Dávila e María Luisa *la china* Mendoza, as quais se fortalecem com as mudanças advindas dos movimentos feministas.

²⁹ No original: “Es decir, se trata de una literatura que se constituye de manera oblicua con respecto al discurso dominante, colándose por los intersticios de una realidad que tiende a excluir a la mujer de la reflexión y la producción artística y cultural, lo que la “enaltece” en tanto su propuesta fortalezca las estructuras patriarcales.”

Articulando as relações entre patriarcado e nacionalismo, essas escritoras aprofundam as reflexões iniciadas por suas antecessoras, trazendo para a discussão outras figuras excluídas do sistema, como indígenas, camponeses e opositores ao governo (Lorenzano, 2007). Assim, com a reelaboração do lugar da mulher, há uma subversão do discurso patriarcal e da lógica da escrita tradicional.

Voltando nosso olhar para a produção literária de Elena Garro, dois aspectos são frequentemente apontados como relevantes: o realismo mágico, presente com mais frequência em suas primeiras publicações (sendo *La semana de colores* uma das mais destacadas quanto à presença de elementos fantásticos), e os componentes autobiográficos. Sobre estes últimos, a autora era ambígua, às vezes negando tal possibilidade e às vezes afirmando que realmente se inspirou em elementos de sua própria vida.

A crítica Anita K. Stoll, organizadora do livro *A diferente reality: Studies on the work of Elena Garro* (1990) elenca na Introdução do livro alguns traços marcantes da obra de Garro que a situam na posição de uma das mais importantes narradoras do México, além de apontar a posição de Garro como mestiça, filha de pai espanhol e mãe mexicana, como fator determinante para seu olhar agudo às singularidades do México, bem como sua sensibilidade para com as mazelas sofridas por indígenas e camponeses.³⁰:

As questões relacionadas à cultura mexicana, a centralidade dos elementos sobrenaturais, diferentes influências em seu trabalho, os temas onipresentes de tempo e repetição, sua apresentação do status da mulher e suas possibilidades excepcionais, além de seu uso poético da linguagem para criar e apresentar personagens e situações³¹ (Stoll, 1990, p. 12).

Em contos como “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, a crítica também ressalta características que ressaltam o delicado trabalho com os aspectos de espaço e tempo, presentes em outras obras: “os efeitos sobrenaturais nos quais os limites entre realidade e fantasia são borrados e, em alguns casos, perdidos” (Stoll, 1990, p. 13).³² A presença de mortos entre os vivos, como nos casos do conto “Perfecto Luna” e do romance *Testimonios sobre Mariana*, e a

³⁰ Stoll cita que esse título de “mais importante escritora mexicana” já havia sido dado a Elena Garro por outra escritora de sua geração, Elena Poniatowska.

³¹ No original: “Among the issues that surface in a serious examination of Garro’s work are those of Mexican culture, the centrality of otherworldly elements, varying influences on her work, the omnipresent themes of time and repetition, her presentation of the status of women and their unique possibilities, and her poetic use of language in creating and presenting characters and situations”.

³² No original: “The otherworldly effects in which the boundaries between reality and fantasy are blurred and, in some cases, lost”.

sugestão de características extra-humanas como na peça *La dama boba*. Os casos citados também ilustram a quebra de limites entre fantasia e realidade, muitas vezes levando o próprio leitor a duvidar da narração.

Os binômios categoriais predominantes na obra de Garro são os sociológicos de opressão e protesto relacionados com o eterno de Parmênides e o temporal de Heráclito. Ou seja, o conceito de tempo que é um: passado, presente e futuro, que é um na poética de Garro. E o conceito religioso oriental do destino pré-determinado, tudo isso expresso em um discurso narrativo ou em um drama. Esta é a estrutura teórica, a armação na qual se sustenta a obra de Garro. A motivação e o objetivo principal da escritora poblana é buscar a verdade³³ (Toruño, 1996, p. 48).

Apesar de inúmeras vezes ter se posicionado como antifeminista, em sua obra é possível encontrar aspectos ou soluções das personagens que retratam uma visão de mundo que busca desnudar as artimanhas do machismo, como a professora e crítica literária chilena Gabriela Mora constatou em suas pesquisas. Alguns desses aspectos são a presença frequente de situações de abusos aos quais várias personagens são submetidas e os claros limites impostos às mulheres pela sociedade. Além disso, Mora acredita que a literatura de Garro contribui com a criação de imagens mais positivas sobre as mulheres (Stoll, 1990).

Há uma notada guinada no trabalho de Elena Garro em suas obras publicadas após 1968, mesmo que muitas delas tenham sido escritas ou estruturadas antes do famigerado evento que se tornou um divisor de águas em sua vida (e na de Helena filha). Os anos que separam a publicação dos primeiros trabalhos (*Los recuerdos del porvenir*, *La semana de colores*, *Un hogar sólido*) da sequência de trabalhos publicados após o ano de 1968 foram marcados por um período complicado da vida pessoal de Garro, que deixou marcas em sua literatura. Entre tornar-se uma pária em seu país, ter seu nome praticamente apagado, submeter-se a quase vinte anos de autoexílio, um período marcado por doenças e pela dificuldade financeira, o frescor presente em seus trabalhos iniciais foi substituído pela presença de uma “voz raivosa que denuncia injustiças cometidas pela sociedade a seus membros mais fracos, como as mulheres”³⁴ (Galván, 1990, p. 136). Sobre isto, a professora mexicana Lúcia Melgar comenta:

³³ No original: “Los binomios categoriales predominantes en la obra de Garro son los sociológicos de opresión y protesta relacionados con los filosóficos de lo eterno de Parménides y lo temporal de Heráclito. Es decir, el concepto de tiempo que es uno: pasado, presente y futuro, que es uno en la poética de Garro. Y el concepto religioso oriental del destino predeterminado, todo esto expresado en un discurso narrativo o en un drama. Esta es la estructura teórica, la armazón en la que se sostiene la obra de Garro. La motivación y objetivo principal de la escritora poblana es buscar la verdad.”

³⁴ No original: “(...) An angry voice exposing injustices committed by society on its weeks members, especially women”.

Assim, a primeira etapa se caracterizou pela beleza estética, a complexidade literária dos textos, a presença luminosa do fantástico e a prevalência de cenários “mexicanos”; na segunda se destacam os cenários sombrios, muitos estrangeiros, a recorrência de protagonistas perseguidas, um menor trabalho de estilo, um uso limitado ou ruim de recursos fantásticos e uma pegada autobiográfica mais marcada. (Bradú 1987, Mora 2003, entre outras)³⁵ (Melgar, 2010, p. 247).

A professora e pesquisadora Lucía Melgar cita alguns aspectos que se destacam e separam a produção de Elena em duas fases. Apesar de ter tido seus três primeiros livros apontados como o ápice de seu talento, principalmente pela predominância do universo fantástico e pelo riquíssimo manejo de tempo e espaço, cabe lugar para um questionamento de quanto disso deve-se à posição de pária que a escritora ocupava quando da publicação de todos os livros após 1968. Porém, como Melgar ressalta, a obra de Garro apresenta relações internas pelas quais se podem perceber temáticas que se destacam das narrativas da década de 1980 e que já estavam presentes em seus trabalhos iniciais, podendo-se, então, traçar conexões entre diversas obras dela, inclusive de gêneros diferentes.

Melgar aponta que, independentemente da fase de escrita, em toda sua obra podem ser encontradas características importantes, como “dar voz autorizada a figuras marginalizadas, contar aspectos silenciados da história oficial e apresentar fatos históricos do ponto de vista das pessoas comuns”³⁶ (Melgar, 2010, p. 248). A literatura de Garro torna-se um espaço onde crianças, mulheres e indígenas são figuras centrais, com vozes que enunciam a ilusão e o desejo, preservando a lembrança da felicidade.

Melgar toca em um ponto muito comentado por todos os críticos e pesquisadores da obra de Elena Garro: o poder criativo (e criador) da palavra, pois “a conjunção de memória, fantasia e poesia constitui uma via privilegiada para se escapar da mediocridade do tempo cronológico e para ampliar as dimensões de uma realidade opressiva e violenta”³⁷ (Melgar,

³⁵ No original: “Así, la primera etapa se caracterizaría por la belleza estética, la complejidad literaria de los textos, la presencia luminosa de lo fantástico y la prevalencia de escenarios “mexicanos”; en la segunda destacan los escenarios sombrios, muchos extranjeros, la recurrencia de protagonistas perseguidas, un menor trabajo de estilo, un uso limitado o nulo de recursos fantásticos y una huella autobiográfica más marcada (Bradú 1987, Mora 2003, entre otras”.

³⁶ No original: “La narrativa y el teatro de Garro dan una voz autorizada a figuras marginadas, cuentan aspectos acallados por la historia oficial y8 presentan hechos históricos desde el punto de vista de la gente común y corriente”

³⁷ No original: “La conjunción de memoria, fantasía y poesía constituye una vía privilegiada para escapar de la mediocridad del tiempo cronológico y para ampliar las dimensiones de una realidad opresiva y violenta”.

2010, p. 250). Dessa forma, suas narrativas exploram a polissemia das palavras com metáforas inusuais, porém carregadas de lirismo, uma característica presente na maioria de seus textos, dos mais fantásticos aos mais “realistas”. Apesar de a maioria de seus personagens serem pessoas cujas vidas são simples ou até mesmo banais, a fantasia e a imaginação trazem novas cores a seus contextos cotidianos, criando muitas vezes uma cisão entre o mundo da realidade e o da fantasia.

Em seu livro *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro* (1996), a professora e pesquisadora salvadorenha Rhina Toruño apresenta a primeira fase de produção narrativa e dramática de Garro de 1957 a 1964, enquanto à segunda fase compreende o período desde 1979 até suas últimas publicações. Percebe-se um hiato de quinze anos entre as fases, correspondente a um período no qual Elena Garro não publicou nenhuma obra, embora escrevesse. Em 1979, ela publica a peça teatral *Felipe Ángeles*, a qual é incluída na primeira fase devido às suas características, para o que Toruño cita três motivos. Em primeiro lugar, as datas de publicação não são critério confiável ao se falar da obra de Garro, pois com sua vida errante escreveu pedaços de distintos livros concomitantemente, e os carregava em seus famosos baús. Quanto à temática, a Revolução Mexicana foi tema de interesse de Garro presente nos primeiros escritos, como o romance *Los Recuerdos del Porvenir*. Por último, o estilo de desenvolvimento das personagens femininas é diferente, sendo que nos livros progressos as mulheres são valentes, inteligentes e independentes, o que muda radicalmente em seus trabalhos posteriores.

Toruño ressalta que sobre as primeiras obras costuma-se observar menos elementos autobiográficos que na produção literária da segunda fase. Além disso, com o rompimento social e intelectual da escritora consequente aos eventos de 1968, a temática e o tom de sua literatura mudaram. Suas personagens vivem cercadas por tensões constantes e preocupações com questões básicas de subsistência.

Apesar de coincidir com a parte da crítica que compreende a obra de Elena Garro a partir do conceito de duas fases distintas de escrita, Toruño apresenta sua tese de que, em vez de uma cisão, o que há na verdade é uma suspensão de produção (ou de publicação) pelos motivos pessoais comentados anteriormente:

E por outro lado surge uma produção com uma maior abundância de temas devido às novas experiências em países estrangeiros e sua nova condição de mãe solteira. Os motivos que me levam a essa conclusão são suas primeiras obras de teatro de um ato, como por exemplo “Un hogar sólido”, como também seu primeiro romance *Los recuerdos del porvenir*. Nessas obras se encontra o ser humano submergido em conflitos e enfrentando a morte, tal como nas obras classificadas como segunda etapa.

Bardú diz que nos romances depois de 1980, que ela classifica como segunda etapa, a perseguição se torna o “modus vivendi” dos personagens. Para mim é um tema novo devido à nova experiência vivencial de Garro, mas o tom de abuso e opressão do ser humano a seus congêneres já estava presente desde o primeiro romance (Toruño, 1996, pp. 27-28).³⁸

Dessa forma, para Rhina Toruño, as mudanças visíveis nas obras consideradas como da segunda fase seriam devidas às mudanças vivenciais da escritora, que conhecia muito pouco da vida até então. Como Elena Garro se casou muito jovem com Octavio Paz e com ele havia vivido até então, sua vida após o ano de 1968 tem uma guinada total, passando pelo divórcio, acusações públicas e o autoexílio. A Elena escritora, mais consciente de sua situação como mulher no mundo, reflete na literatura um olhar mais cético e realista, apresentando a maioria de suas personagens como vítimas do destino e perseguidas, mesmo que não se saiba exatamente por quem ou o quê.

A violência é um elemento constante nas ficções garrianas, bem como a violência de gênero. Muitas vezes, ela aparece como uma sombra, uma ameaça que pode destruir e separar famílias, e em outras expulsa a ilusão e a fantasia, desnudando a realidade. Chamada por Lucía Melgar de “feminista *avant la lettre*”, Elena Garro manteve uma postura bastante dura em relação ao feminismo e às feministas, mas suas narrativas apresentaram distintas condições femininas, mostrando mulheres diferentes entre si, mas dotadas de estrondosa força vital e conhecimentos vários, antecipando questões e demandas que ainda seriam trabalhadas pelos movimentos feministas no México. Seguindo posição contrária à da maior parte da narrativa ocidental, ela mostra que as distintas formas de violência de gênero são parte de um sistema opressivo, do qual a mulher não consegue escapar, conforme Melgar elucida:

Sem se considerar feminista, a autora de *Un hogar sólido* e *Andarse por las ramas* racha com ironia a imagem idealizada da família e do casal; em *Los recuerdos del porvenir* expõe a violência contra as mulheres, física, psicológica e sexual, como manifestação aguda da violência múltipla que arruína Ixtepec e aniquila seus personagens; em *La semana de colores* combina contos que recuperam a ilusão da infância, sem apagar os perigos que pairam sobre a suposta inocência das meninas

³⁸ No original: “Y por otro lado surge una producción con una mayor abundancia de temas debido a las nuevas experiencias en países extranjeros y a su nueva condición de madre soltera. Los motivos que me inducen a esa conclusión son sus primeras obras de teatro de un sólo acto, por ejemplo “Un hogar sólido”, como también su primera novela *Los recuerdos del porvenir*. En estas obras se encuentra al ser humano sumergido en conflictos y enfrentado a la muerte, tal como se encuentra más frecuentemente en las obras clasificadas de la segunda etapa. Bardú dice que en las novelas después de 1980, las cuales ella clasifica de segunda etapa, la persecución viene a ser como el “modus vivendi” de los personajes. Para mí es un tema nuevo dado la nueva experiencia vivencial de Garro pero el tono de opresión y abuso del ser humano a su congénere ya estaba dado desde la primera novela”.

loiras, com relatos de enganações, raptos e assassinatos que sofrem as mulheres e que as vezes elas cometem (Melgar, 2010, p. 258).³⁹

Utilizando “alusão, imagens poéticas, o silêncio e a ambiguidade” (Melgar, 2010) como recursos, sua obra expõe a dinâmica da violência e os efeitos dos abusos de poder, revelando em distintas situações como tanto homens e mulheres são oprimidos pelo machismo, e como suas personagens vivem em um ciclo de violência e opressão.

O “Massacre de Tlatelolco” de 1968 marcou vida e obra da escritora de forma contundente. Seu nome tornou-se quase proibido no México, e poucos sabiam de seu paradeiro durante o longo período de autoexílio. Em cartas enviadas a Emmanuel Carballo (as quais estão presentes no livro *Protagonistas de la literatura mexicana*, de 1986), Elena Garro conta um pouco de sua perspectiva sobre o isolamento e o apagamento de seu nome. Ela revela sentir-se como uma “no persona”, ou seja, uma “não pessoa”. Em outras cartas e entrevistas, ela aborda a questão, enfatizando como sua identidade foi completamente distorcida pelos eventos citados e que esse período foi, sem dúvida nenhuma, o mais negativo de sua vida. Apesar de que a violência já estava presente em sua vida desde antes de 1968, nota-se como o tom da escritora muda nas entrevistas, adotando uma perspectiva totalmente pessimista em relação à vida, ao amor, à sociedade e às relações afetivas.

O que vivemos hoje, mais de vinte anos após sua morte, é um período de redescoberta de Elena Garro e de sua obra, que se iniciou na década de 1990, com seu regresso a seu país e a mudança de ares em torno a seu nome:

As vicissitudes do destino, talvez propiciadas por ela mesma, quiseram escamotear o lugar que lhe corresponde dentro da literatura, ao lado de Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Silvina Ocampo, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Luisa Josefina Hernández, María Luisa Bombal e outros talentos que enriqueceram a nossa identidade latino-americana e nossa herança cultural, e nos abriram uma janela à modernidade (Landeros, 2007, p. 37).⁴⁰

³⁹ No original: “Sin considerarse feminista, la autora de “Un hogar sólido” y “Andarse por las ramas” resquebraja con ironía la imagen idealizada de la familia y de la pareja; en *Los recuerdos del porvenir* expone la violencia contra las mujeres, física, psicológica y sexual, como manifestación aguda de la violencia múltiple que arruina Ixtepec y aniquila a sus personajes; en “La semana de colores” combina cuentos que recuperan la ilusión de la infancia, sin borrar los peligros que acechan la supuesta inocencia de las niñas rubias, con relatos de engaños, raptos y asesinatos que sufren las mujeres y que a veces ellas cometen”.

⁴⁰ No original: “Los avatares del destino, tal vez propiciados por ella misma, le quisieron escamotear el sitio que le corresponde dentro de la literatura, al lado de Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Silvina Ocampo, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Luisa Josefina Hernández, María Luisa Bombal y otros talentos que han enriquecido nuestra identidad latinoamericana y herencia cultural, y nos han abierto una ventana hacia la modernidad”.

Graças aos esforços da crítica feminista de resgatar e trazer à luz obras de escritoras invisibilizadas, hoje há uma consciência de que a não inclusão de mais mulheres no cânone literário ocidental deve-se muito mais a questões sociais que à literatura em si. O espaço literário foi conquistado à força por mulheres, as quais tiveram que enfrentar desafios diversos para chegar a ter “um teto todo seu” onde escrever, bem como silêncio e tranquilidade para a atividade literária, e renda para sustentar-se.

A vida de Elena Garro, como de tantas outras mulheres, ilustra questões que a crítica feminista tem apontado como fatores que dificultam a atividade de escrita para as mulheres. A vida familiar, o matrimônio, e muitas vezes a própria condição de mulher são entraves às atividades intelectuais. No caso de Elena Garro, ainda há o agravamento do apagamento de seu nome e de sua relevância, deixando-a no ostracismo por quase vinte anos.

É necessário falar de Elena Garro, e é ainda mais necessário ler seus livros. Temos que falar sobre uma dentre outras muitas que, em uma sociedade extremamente patriarcal, teve seus movimentos limitados, e mesmo assim criou uma obra literária tão rica que se sobrepõe a todas as polêmicas que envolvem o nome da escritora. Como suas personagens, através da imaginação e da palavra subverteu os muros que a cercavam, criando novas possibilidades para si e para tantas outras, como Melgar explicita:

Elena Garro foi uma escritora atenta ao seu tempo, comprometida com a palavra. Em sua obra dramática e narrativa enlaçou, com particular sensibilidade, poesia, força dramática, imaginação e visão crítica. Em seu conjunto, sua obra pode ser lida como testemunho e recriação dos “tempos obscuros” (Arendt 1983) na qual lhe tocou viver, e como reivindicação e prova do poder da imaginação e do valor da ilusão (Melgar, 2010, p. 263).⁴¹

1.2 – O real e o maravilhoso

*Se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo.*⁴²

⁴¹ No original: “Elena Garro fue una escritora atenta a su tiempo, comprometida con la palabra. En su obra dramática y narrativa enlazó, con particular sensibilidad, poesía, fuerza dramática, imaginación y visión crítica. En su conjunto, su obra puede leerse como testimonio y recreación de los “tiempos oscuros” (Arendt 1983) en que le tocó vivir, y como reivindicación y prueba del poder de la imaginación y del valor de la ilusión.”

⁴² No original: “Eu tinha esquecido, Nacha, que quando o tempo se gastar os dois ficaremos um no outro, para entrar no tempo verdadeiro convertidos em um só.”

Elena Garro

O trecho da epígrafe é uma fala da personagem Laura, do conto “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, o primeiro do livro *La semana de colores*. Esse conto talvez seja o mais conhecido de Garro. Fez tanto sucesso que em uma reedição o livro teve o título de *La culpa es de los Tlaxcaltecas*; porém, posteriormente essa alteração foi desfeita. Tal fato não é surpreendente para quem tenha lido esse conto, ou os outros 12 do livro. Apontado como um dos melhores trabalhos da escritora, encontram-se ali características tidas como mais representativas da estética garriana que se encaixam como realismo mágico.

O manejo do tempo e do espaço, a representação do tempo de forma cíclica (que costuma remeter à cosmovisão mesoamericana), a morte como ponto de fuga, na qual a personagem pode solucionar seus problemas, o humor peculiar da narração, o estilo irreverente (Reta, 2001); estes são alguns aspectos da obra de Elena Garro que são apontados por diversos críticos como definidores e impactantes, principalmente quando se analisam suas três primeiras obras publicadas: *Los recuerdos del porvenir*, *Un hogar sólido* e *La semana de colores*. Os livros citados são, respectivamente, um romance, uma peça de teatro e um livro de contos, e esta é outra característica da autora que se destaca: a maneira como explorou (com qualidade) distintos gêneros. Podem-se mencionar também outros gêneros trabalhados por ela, como o jornalístico, o memorialístico, o roteiro cinematográfico, e a poesia, o território mais delicado para a escritora, por ser a especialidade de Paz.⁴³

Como comentado anteriormente, Elena Garro recusava rótulos impostos à sua obra, sendo o de “realismo mágico” o mais descartado por ela, que costumava afirmar que escrevia sobre a realidade vivida por ela e que em muitos momentos tomou a decisão de não utilizar elementos mágicos:

Sim, há elementos mágicos, verdade? Mas eu já estava cansada disso, e Helena disse: “Já não escreva realismo mágico”, já estava... bom, cansada. Todo mundo como realismo mágico, realismo mágico... é uma chatice. Então eu escrevi *Y Matarazo no*

⁴³ Seu único livro de poemas é *Cristales de tiempo*, publicado em 2016 como resultado de um trabalho de pesquisa de Patricia Rosas Lopátegui, quem compilou poemas escritos por Garro, que estavam escondidos em seus muitos baús.

*llamó... Especialmente em Matarazo... evitei toda magia e todo realismo mágico, quis fazer tudo muito realista... (Lopátegui, 1991, p. 62)*⁴⁴

Embora a escritora recusasse que seus livros fossem classificados como integrantes da “onda” fantástica que passou pela literatura hispano-americana no século XX, é inegável que, ao se os ler, é possível identificar elementos que podem levar a uma concepção de literatura como a do realismo mágico, seja isso intencional por parte da autora, ou não. A maioria das pesquisas sobre a literatura de Garro relaciona-a ao “real maravilhoso”, justamente por apresentar elementos sobrenaturais e fantásticos como parte da realidade americana, e não como criados para gerar assombro nos leitores. Para elucidar melhor o tema, apresentaremos um breve apanhado teórico sobre o fantástico na literatura, com foco na produção americana, bem como uma apresentação das propostas literárias presentes à época.

O século XX começou com duas correntes literárias dominando a literatura hispano-americana: o Modernismo e o Neo-Realismo. O primeiro, importado da Europa, fazia parte de um movimento cosmopolita e caracterizava-se pela beleza formal e artificialidade. Já o Realismo, formalmente tradicional, interessava-se pelo local, especificamente americano, bem como pela geografia e pela problemática do continente. Com o Modernismo, viu-se o florescimento do conto como gênero popular, fator estimulado pela quantidade de revistas que os publicaram, de forma que eram bastante acessíveis aos leitores. Desse período, os escritores Leopoldo Lugones (Argentina) e Horacio Quiroga (Uruguai) são apontados como cultivadores do conto fantástico (Ferrer, 1990). O ensaio também é um gênero que cresceu nesse momento, ao contrário do romance, o qual terá seu auge nos movimentos posteriores.

Já no Neo-Realismo, vê-se a dominância temática de três eixos nos romances: os temas da grandiosidade da natureza (“la novela de la tierra”), obras de protesto, geralmente pautadas com a questão racial (“la novela social”), e obras dedicadas a analisar fatos históricos da América Hispânica (“la novela de la revolución”). Deste último tipo, a Revolução Mexicana (considerada por muitos a grande revolução do século XX) foi fonte de inspiração para inúmeros escritores e escritoras.

⁴⁴ No original: “Sí, hay elementos mágicos, ¿verdad? Pero ya estaba yo aburrida, y Helena dijo: “Ya no escribas realismo mágico”, ya estaba... bueno, aburrida. Todo el mundo con el realismo mágico, realismo mágico... es un fastidio. Entonces escribí *Y Matarazo no llamó... Sobre todo en Matarazo evité toda magia y todo realismo mágico, quise hacerlo todo muy realista...*”

Com o advento das vanguardas europeias dos anos de 1920, fica difícil não estabelecer uma relação com a produção literária hispano-americana, uma vez que a maioria dos literatos americanos viveu na Europa, ou fez contato e amizade com artistas de lá, constituindo todo esse processo uma forma de influência: “O realismo mágico, o real maravilhoso, assim como o Ultraísmo que se inicia com Borges, o ‘barroco’ de Carpentier, o Surrealismo de Cortázar, Sábato, Onetti, Asturias e Octavio Paz, têm sua origem em ditas correntes” (Ferrer, 1990, p. 30). Os inúmeros “ismos” que floresceram na Europa, como Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, dentre outros, demonstravam a exaltação de uma juventude criadora. Deles, o Surrealismo foi o que mais influenciou nas literaturas espanhola e hispano-americana.

O surrealismo apresenta outras facetas que também foram de interesse para os hispano-americanos. Junto às manifestações do subconsciente individual se encontram as do subconsciente coletivo, exemplificadas nos mitos, cantos, poemas e mostras do folclore de um povo. Tudo isso facilitará a aproximação às culturas de tipo popular, inclusive as dos grupos mais primitivos, cujo estudo adquiriu grande auge nesta época. O surrealismo, em consequência, promoveu o interesse pelo mágico e o maravilhoso, sempre mais presentes no popular que no âmbito das culturas evoluídas, e na crença de que “somente o maravilhoso é belo” (nas palavras do próprio Breton) e, por tanto, é suscetível de ser transformado em arte (Ferrer, 1990, p. 34).⁴⁵

Nesse período de efervescência artística, alguns jovens escritores hispano-americanos viveram em Paris e, inebriados pelos ares vanguardistas, contribuíram posteriormente com a renovação do romance hispano-americano: o guatemalteco Miguel Ángel Asturias, o cubano Alejo Carpentier e o venezuelano Uslar Pietri. O primeiro, Asturias, publicou em 1930 *Leyendas de Guatemala*, com o qual chamou a atenção dos surrealistas franceses, e Carpentier se aproximou do Surrealismo já com sua primeira publicação, *¡Ecué-Yamba-O!* (1933), com uma narrativa que se acercou do universo mágico afro-cubano.

No mesmo período, a cidade argentina de Buenos Aires tornou-se o centro cultural da América, devido ao crescimento econômico do país, que atraiu um grande fluxo de imigrantes. A vida artística da capital argentina competia, tomadas as devidas proporções, com Nova

⁴⁵ No original: “El surrealismo presenta otras facetas que también fueron de interés para los hispanoamericanos. Junto a las manifestaciones del subconsciente individual se encuentran las del subconsciente colectivo, ejemplificadas en los mitos, cantos, poemas y muestras del folclore de un pueblo. Todo ello facilitará el acercamiento a las culturas de tipo popular, incluso a las de los grupos más primitivos, cuyo estudio adquirió gran auge en esta época. El surrealismo, en consecuencia, promovió el interés por lo mágico y lo maravilloso, siempre más presentes en lo popular que en el ámbito de las culturas evolucionadas, en la creencia de que “sólo lo maravilloso es bello” (en palabras del propio Breton) y, por tanto, es susceptible de ser convertido en arte”.

Iorque, e viu-se a popularização do tango como o ritmo que não somente a América, mas o mundo inteiro dançava. Com o esforço de um grande grupo de intelectuais argentino, esse processo demonstrava a valorização do local, concomitantemente ao sobrepujamento dos complexos de inferioridade em relação à Europa.

Em todo o continente, as vanguardas prosperaram e houve uma intensa atividade cultural. Alguns exemplos podem ser citados de artistas que impulsionaram o Surrealismo em terras americanas: Pablo Neruda e María Luisa Bombal, no Chile; César Vallejo, no Peru, os argentinos Macedonio Fernández e Roberto Arlt e, no México, os instigadores do movimento foram os pintores José Orozco, Diego Rivera, David Siqueiros e Rufino Tamayo (a visita de André Breton ao país na década de 1930 também foi um fator relevante).

Em 1939, chega ao fim a Guerra Civil Espanhola, após três anos de conflito, e começam os conflitos da Segunda Guerra Mundial. Os intelectuais e artistas espanhóis e hispano-americanos que haviam se posicionado a favor da República espanhola agora manifestam-se contra a Alemanha de Hitler. A participação de um grupo de jovens artistas no “II Congreso de Intelectuales Antifascistas” em 1937 já deixava claro o posicionamento de nomes como Octavio Paz (acompanhado por Elena Garro, como comentado anteriormente), Alejo Carpentier, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Juan Marinello e outros.

Com as duas guerras citadas, houve uma intensa migração de artistas e intelectuais espanhóis para os países hispano-falantes da América, sendo México e Argentina os mais procurados (muitos europeus de outras nacionalidades também migraram, como os surrealistas Benjamin Péret e André Breton). Com isso, duas consequências foram visíveis: em primeiro lugar, uma revitalização do panorama cultural, com o surgimento de novas revistas (que suscitaram novas discussões) e novas editoras. Em segundo lugar, a América Hispânica, que, antes, voltava-se para a Espanha em busca de fontes, tornou-se o centro cultural hispânico.

Todos os fatores citados levaram ao “redescobrimto” da América pelos intelectuais hispano-americanos que, ao retornarem de sua estada na Europa, marcada pelo efervescente surgimento das vanguardas, começam a ressignificar a realidade americana. Além disso, havia uma convicção, impulsionada pelo livro *A decadência do ocidente* (1918) do filósofo alemão Oswald Spengler, de que a América seria o continente do futuro. Assim, os americanos reforçaram sua crença em seu próprio futuro e valeram-se disso para a criação literária. Com isso, nos anos de 1940, começa um novo momento para o romance, com seu desenvolvimento pleno, o qual culminou no que foi chamado “nueva novela hispanoamericana” (novo romance

hispano-americano), marcado fortemente pelo realismo mágico e o real maravilhoso, ambos os conceitos surgidos na Europa, porém posteriormente atualizados na América.

O debate sobre o fantástico na literatura já existia na Europa antes de chegar a terras americanas. Importantes teóricos e escritores classificaram exaustivamente a literatura fantástica, como Louis Vax, Irène Bressièr e Jacques Finnè, além do búlgaro Tzvetan Todorov, cujo livro *Introdução à literatura fantástica* (1939) é essencial para os estudos dessa literatura. Partindo de sua compreensão como gênero, Todorov estabelece algumas condições para a realização do fantástico, sendo a primeira delas a “vacilação do leitor”. Segundo ele, “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2003, p. 31). Após o leitor vacilar mediante a experiência sobrenatural vivida pelo/a personagem, este deverá tomar uma atitude frente ao texto, rechaçando tanto a explicação alegórica, quanto a poética. Todorov também estabelece os tipos de fantástico, sendo eles o estranho, o puro e o maravilhoso:

Vimos que o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma, entretanto, uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (Todorov, 2003, p. 29).

Ou seja, para ele a diferença dos tipos de fantástico reside na solução escolhida pelo leitor, sendo o gênero estranho aquele que permite que as leis da realidade expliquem os fenômenos da narrativa, e o maravilhoso é o que necessita de novas leis para a compreensão dos fenômenos. De qualquer forma, a leitura deve gerar uma ambiguidade no leitor, que vai experimentar a narrativa, sentir medo, hesitar entre o que é real e o que não é e buscar uma explicação lógica para tais acontecimentos.

A publicação do romance *El reino de este mundo* (1948) de Alejo Carpentier (que havia rompido com o grupo surrealista de André Breton) é um marco literário, não somente pela narrativa, inspirada em uma viagem que o escritor havia feito ao Haiti e se espelhava na rebelião dos escravizados africanos contra os colonizadores franceses, mas também pelo seu prólogo. Nele, o escritor finaliza suas reflexões sobre os fatos históricos do Haiti e sua criação literária a partir deles como uma pergunta que se tornou referência na produção e na crítica literária

hispano-americana: “Mas o que é toda a história da América senão uma crônica do real maravilhoso?” (Carpentier, 2009, p. 12)⁴⁶. Aqui, portanto, apresenta-se uma breve antecipação do que seria o real maravilhoso: uma característica da própria América Latina e de suas culturas que, ao ser transposta para a literatura, pressupõe uma fé, pois depende da capacidade de se enxergar o maravilhoso e expressá-lo na literatura. Esse termo foi criado para referir-se especificamente à literatura hispano-americana, uma vez que parte de uma realidade naturalmente maravilhosa e uma história que pode parecer insólita para os estrangeiros. Em outros textos posteriores do escritor, o assunto foi aprofundado, mas a ideia apresentada no prólogo é a sua premissa básica:

(...) A existência de uma realidade maravilhosa americana, que se opõe ao elemento maravilhoso das literaturas europeias, e, mais especificamente, ao maravilhoso dos surrealistas, já que este conceito partiria da artimanha literária e não da realidade em si (Esteves, 2012, pp. 400-401).

Posteriormente, o próprio Carpentier irá se afastar do real maravilhoso (ou realismo maravilhoso) para definir-se como escritor barroco, partindo do pressuposto de que nosso continente é barroco, fruto da mestiçagem. Diversos outros críticos irão utilizar o termo cunhado por Carpentier, como a professora brasileira Irlemar Chiampi, como uma forma de manter a discussão no âmbito literário. Para ela, o real maravilhoso constitui, mais que um movimento literário, “um tipo de discurso que permite determinar as coordenadas de uma cultura, de uma sociedade, de uma linguagem hispano-americana” (Esteves, 2012, p. 404). O excerto a seguir mais ainda lança luzes sobre a questão:

A outra essência da América Latina seria seu caráter naturalmente maravilhoso. Carpentier se refere a certos acontecimentos e paisagens naturais que, no continente americano, podem ser encontrados em sua forma bruta e cotidiana. O uso do vocábulo “real” foi tomado por considerar que a realidade latino-americana seria, por si só, maravilhosa. O escritor cubano esclarece que o termo maravilhoso também é mal compreendido, pois define não o que é belo, mas o que é insólito, ou seja, o belo pode ser maravilhoso, mas “O feio, o disforme, o terrível, também pode ser maravilhoso. Tudo que é insólito é maravilhoso” (1987, p.122). Carpentier cunha o termo “real maravilloso” quando trata especificamente da literatura produzida na América Latina. No entanto, em estudos posteriores, reconhece que o maravilhoso não é próprio apenas da realidade latino-americana, mas também pode ser encontrado em outras culturas (Santos, 2014, p. 30).

⁴⁶ No original: “Pero ¿qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”

Há que se recordar que a visão de Carpentier representa seu processo de “redescoberta” de seu próprio continente ao, em terras europeias, estudar as vanguardas artísticas. Porém, ele não foi o primeiro a descrever as Américas como terra de maravilhas. Séculos antes, o navegador genovês Cristóvão Colombo já havia feito o mesmo em seus *Diários da descoberta da América* e nas cartas enviadas aos reis da Espanha. Ainda que acreditasse estar nas Índias, seu destino, descreveu as terras encontradas como uma materialização do paraíso descrito nos textos religiosos.

Como já foi brevemente comentado, o termo “real maravilhoso” é o mais adotado pela crítica para referir-se à obra de Elena Garro, tanto pela concepção apresentada pela autora de que apenas narra o que havia visto e vivido na infância, mas também pela postura de rechaço que ela tinha pelo realismo mágico e suas obras mais comentadas. Além disso, seu notado interesse pela cosmovisão indígena e suas representações cíclicas do tempo direcionam a questão para o olhar à América e ao que já existia aqui antes dos europeus (no caso, os povos indígenas e suas culturas).

Outra fonte de inspiração citada pela autora são os textos de teatro espanhóis, especialmente do “Siglo de oro”, nos quais já se encontra uma atenção especial aos limites entre realidade e fantasia. Ela inclusive citou não ler mais autores contemporâneos por não lhe parecerem demasiado criativos, pelo menos não como aqueles que tanto a fascinavam.

No caso do livro *La semana de colores*, percebem-se inúmeras relações possíveis dos elementos fantásticos. Primeiramente, o universo da infância nos contos “La semana de colores”, “El día que fuimos perros”, “Antes de la guerra de Troya”, “El robo de Tiztla”, “El duende” e “Nuestras vidas son los ríos”. Neles, as fronteiras da lógica são rompidas de uma forma natural, como duas crianças que decidem ser cachorros em um dia e passam a agir como tal, gerando a divisão do dia em dois: o dia em que elas eram cachorras e o dia “normal, comum”, vivido pelos demais habitantes da casa. Seja pela visita a um místico da cidade, o qual é “dono” dos dias, ou pela amizade com um duende, o guardião do jardim. Em outros contos, há uma derivação de crenças e narrativas populares, como em “El anillo”, “Perfecto Luna” e “El árbol”. Aqui, o elemento sobrenatural relaciona-se a um ato de feitiçaria para ter o ser amado, ou a um homem que decide separar os ossos de um morto e acaba vítima da própria brincadeira, ou mesmo a uma mulher que diz já ter conhecido o diabo e comete um assassinato para voltar à prisão, onde era verdadeiramente feliz.

No conto “Era Mercurio”, uma mulher misteriosa, quase que não corpórea, possível personificação do deus romano Mercúrio, mostra ao personagem os tortuosos caminhos do amor, desaparecendo logo em seguida e deixando-o às vésperas de casar-se e ter uma vida convencional. Em “La culpa es de los Tlaxcaltecas” e “¿Qué horas es?” há a fragmentação e a subversão do tempo cronológico, e duas personagens que sentem o passar do tempo de forma distinta aos demais personagens. No primeiro conto, além disso, há a sobreposição de linhas do tempo, com a personagem Laura “transitando” entre o México do século XX e os embates entre indígenas e espanhóis no século XVI, enquanto no segundo a personagem Lucía Mitre parece viver em uma linha do tempo desencontrada da de seu amado. O encontro entre as linhas do tempo acontece com a morte da personagem, o que é uma constante garricana: a morte como solução para a mulher, como única possibilidade para a felicidade. Acerca do insólito na obra de Garro, Santos (2014) afirma:

Entendemos que, na obra de Elena Garro, o insólito muitas vezes decorre da criação de um universo regido por tempos e espaços distintos, criando mundos que se alimentam de uma profusão de mitos, símbolos e crenças indígenas e daquilo que resultou da interação entre nativos americanos e europeus. Essa forma de narrar se aproxima muito do que Carpentier chamou de real maravilhoso americano, quando ele afirma que esse tipo de ficção tem uma base cultural (Santos, 2014, p. 19).

A expressão “realismo mágico”, primeiramente aplicada às artes plásticas, foi trazida para a América com a difusão das vanguardas. Franz Roh é apontado como o primeiro a usar o termo em 1925. Tendo aparecido em distintas publicações do historiador e crítico de arte, estima-se que foi dessa maneira que os hispano-americanos tomaram conhecimento do termo. Analisando a pintura, ele o definia como o ato de “representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (Roh *apud* Chiampi, 1980, p. 21). O escritor e crítico italiano Massimo Bontempelli também utilizou a expressão realismo mágico no campo das artes plásticas, o que evidencia seu uso na área por distintos críticos de arte europeus.

No âmbito da literatura hispano-americana, o primeiro a utilizar o termo realismo mágico foi o escritor e crítico venezuelano Arturo Uslar Pietri no seu livro *Letras y hombres de Venezuela* (1948). Ele mesmo aponta já ter tido conhecimento da expressão durante o período em que viveu na Europa e teve contato com as vanguardas artísticas. Para Chiampi, há dois aspectos a serem destacados do livro de Uslar Pietri: “(...) a realidade é considerada misteriosa, ou ‘mágica’, e ao narrador cabe ‘adivinhá-la’; a realidade é considerada prosaica e ao narrador cabe ‘negá-la’” (Chiampi, 1980, p. 23). Ou seja, há um vacilo na postura do narrador e a forma

como interpreta a realidade e a traduz para o texto literário, “adivinhandando” a realidade naturalmente mágica, ou “negando” a realidade prosaica, oferecendo uma versão fantasiada para o leitor.

Para o escritor porto-riquenho Ángel Flores, a publicação de *Historia universal de la infamia* (1935) do argentino Jorge Luis Borges seria o marco inicial do realismo mágico na América, uma vez que Flores queria definir a expressão do ponto de vista narrativo (em uma tentativa de superar o dilema citado anteriormente, da ontologia da realidade e da fenomenologia da percepção). Ele é criticado por, ao tentar demonstrar uma continuidade da narrativa fantástica na América, acabar criando um campo incerto no qual incluiu autores tão divergentes quanto semelhantes: os argentinos Adolfo Bioy Casares, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato, Julio Cortázar e Santiago Dabove; os mexicanos Juan Rulfo e José Arreola, e o uruguaio Juan Carlos Onetti. Posteriormente, o escritor e crítico mexicano Luís Leal reformularia o conceito de Flores e acrescentaria o nome de Alejo Carpentier à lista anterior:

Se Flores, por um lado, definia o realismo mágico seguindo o modelo do fantástico kafkiano, como uma espécie de “naturalização do irreal”, Leal inverterá o processo, usando a fórmula da “sobrenaturalização do real”, apoiando-se tanto no anti-expressionismo de Roh como na proposta surrealista da ontologia da realidade. Ao contrário de Flores, que incluía em seu realismo mágico uma literatura tipicamente fantástica, produzida na América, Leal insiste em que a nova tendência não cria mundos imaginários, já que a magia está na própria vida, nas coisas e no modo de ser dos homens (Esteves, 2012, p. 397).

Percebe-se que a visão de Leal coincide com a de Carpentier e do real maravilhoso da natureza mágica da própria realidade, o que ressalta a dificuldade de compreensão que o movimento literário gerou (e ainda gera). Uslar Pietri retomou a discussão posteriormente, inclusive com Asturias e Carpentier, e de suas reflexões sobre literatura, América e teorias surrealistas, originou-se a produção literária dos três escritores, apontados como importantes fontes de renovação das letras hispano-americanas.

Há que se pensar também que o debate literário extrapola os limites da literatura, uma vez que abarca questões relacionadas à realidade do sujeito latino-americano. A literatura dialoga diretamente com a experiência histórica dos sujeitos, pois como produto cultural, permite descortinar em suas narrativas aspectos políticos e sociais de um período. Seguindo essa lógica, o escritor e crítico uruguaio Ángel Rama publicou em 1982 o livro *Transculturación narrativa en América Latina*, no qual reflexiona sobre os conflitos que fazem parte da América desde sua fundação como tal e a forma como a literatura se desenvolveu

aqui.⁴⁷ Ele aponta que em torno de 1940 iniciou-se um constante questionamento do continente do qual participaram pensadores e escritores, relacionado à dificuldade dos setores médios de ascender ao poder, bem como à presença dos setores proletários e camponeses no cenário nacional. Com a publicação de romances de escritores hispano-americanos que alcançaram prestígio internacional, como Borges, Cortázar e Fuentes, Rama investiga o gérmen dessa inovação artística, buscando fontes de inspiração que fossem além das vanguardas europeias e de seus modelos literários.

Sobre o regionalismo dos anos de 1930 (que inclui a literatura brasileira), podemos dizer que ele: “acentuava as particularidades culturais que haviam sido forjadas em áreas internas, contribuindo a definir seu perfil diferente e reinseri-lo no seio da cultura nacional” (Rama, 1984, p. 32).⁴⁸ Com o período pós-Primeira Guerra Mundial, o crítico observa uma intensificação do processo que ele chama de *transculturación*. Os conflitos regionais e a modernização instrumentada pelas elites dirigentes urbanas assumem a filosofia do progresso. Em outras palavras, os centros urbanos, em processo de modernização, ditam as regras para as regiões interiores: retroceder, recusando a modernização, ou renunciar a seus valores. A solução encontrada é um meio-termo: utilizar as contribuições da modernidade para revisar os conteúdos regionais e, a partir disso, compor um híbrido que seja capaz de continuar transmitindo a herança recebida. Em suas palavras, “será uma herança renovada, mas que ainda pode identificar-se com seu passado”⁴⁹(RAMA, 1984, p. 35):

No campo das artes dos anos vinte e trinta, esta operação se dá em todas as correntes estéticas e com mais nitidez nas diversas orientações narrativas do período. Não é uma exceção que Carpentier, ao escutar as dissonâncias da música de Stravinski, aguda seu ouvido para redescobrir e agora valorizar os ritmos africanos que, no povoado negro de Regla, em frente à Havana, vinham sendo escutados por séculos. Nem tampouco o Miguel Ángel Asturias que, deslumbrado com a escrita automática, considera que ela serve de resgate da lírica e do pensamento das comunidades indígenas da Guatemala (Rama, 1984, p. 35).⁵⁰

⁴⁷ Importante destacar que o livro de Ángel Rama analisa a literatura latino-americana como um todo, porém nesta dissertação utiliza-se o termo “literatura hispano-americana” por se utilizar um recorte menor, pensando a literatura de Garro como parte da produção de escritores e escritoras dos países falantes de Espanhol.

⁴⁸ No original: “acentuaba las particularidades culturales que se habían forjado en áreas internas, contribuyendo a definir su perfil diferente y a la vez reinsertarlo en el seno de la cultura nacional”.

⁴⁹ No original: “será una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con su pasado”.

⁵⁰ No original: “En el campo de las artes de los años veinte y treinta esta operación se cumple en todas las corrientes estéticas y con más nitidez en las diversas orientaciones narrativas del período. No es excepción el Carpentier que, al escuchar las disonancias de la música de Stravinski, agudiza el oído para redescubrir y ahora valorar los ritmos africanos que, en el pueblecito negro de Regla, frente a la Habana, se venían oyendo desde

Dessa forma, percebe-se que o impacto modernizador, ao ser absorvido pela cultura regional, gera um processo de redescobrimto de características que não haviam sido utilizadas de maneira sistemática. Deste movimento, chamado pelo autor de *transculturación*, surgem novas tendências artísticas renovadoras do panorama local. Percebe-se uma mistura dos impulsos modernizadores e das tradições localistas, o que pode gerar as vezes “resultados pitorescos”.

Seja como for chamada, de “real maravilhoso”, “realismo mágico” ou “barroco”, essa literatura foi resultado do processo de *transculturación*, de lançar um olhar fresco ao já conhecido e ressignificá-lo a partir de uma experiência com um elemento novo, fruto da modernização. O resultado, tão pitoresco quanto pode ser, são textos literários multicores, polissêmicos e singulares.

Não podemos deixar de lado o fato de que a literatura produzida nesse período era vista como uma criação cultural que revela em si os aspectos políticos e sociais de uma época, o que também ressalta a capacidade do texto literário de utilizar-se de outros discursos (como o religioso e o histórico), e até mesmo incorporá-los, forçando os limites do meramente literário. Por mais que utilizassem o elemento fantástico, insólito ou sobrenatural, trata-se de obras literárias que também falaram das mazelas do sujeito latino-americano, do ciclo de injustiças sociais e de exploração, das dificuldades de ser mulher em uma realidade tão conservadora:

A literatura foi compreendida, na América Latina do século XX, como um dos discursos privilegiados para representar e interpretar a realidade, pautando aos leitores questões de seu tempo, como o legado da colonização, a exploração imperialista estadunidense, os regimes ditatoriais, as tensões entre campo e cidade, as utopias revolucionárias, a vida urbana, os embates identitários e étnicos, entre outros (Adami, 2021, p. 34).

Com a crescente escolarização das populações e a popularização da literatura, os livros ocuparam um lugar especial, gerando reflexões e inspirando debates, sendo essenciais para a formação da opinião pública, conforme Gabriel García Márquez em seu discurso ao receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1982: desde as narrativas dos cronistas das índias, que relatavam uma realidade paradisíaca e seres nunca antes vistos, à cobiçada ilusão dos tesouros de “El

siglos. Ni tampoco el Miguel Ángel Asturias que deslumbrado por la escritura automática considera que ella sirve al rescate de la lírica y el pensamiento de las comunidades indígenas de Guatemala”.

dorado” e da fonte da eterna juventude, passando pela insanidade vista em rebeliões, independências, guerras civis, governos militares, ditaduras, repressão, tortura, desaparecidos e exilados, o outro lado da moeda: pobreza, morte, desigualdade social, doenças. No meio de tudo isso, estava o poeta, buscando palavras que fossem capazes de traduzir essa complexa e maravilhosa realidade de forma verossímil:

Poetas e mendigos, músicos e profetas, guerreiros e malandros, todas as criaturas daquela realidade desaforada tivemos que pedir pouco à imaginação, porque o desafio maior para nós tem sido a insuficiência dos recursos convencionais para fazer com que nossa vida seja crível. Este é, amigos, o nó da nossa solidão (GARCÍA Márquez, 1982).⁵¹

1.3 – Tênuas fronteiras entre literatura e história

*La historia, como las matemáticas, es un acto de imaginación. Y la imaginación es el poder del hombre para proyectar la verdad y salir de este mundo de sombras y de actos incompletos.*⁵²

Elena Garro

Podemos começar as discussões sobre literatura e história com algumas perguntas: onde termina uma e começa a outra? O que é ficção e o que é realidade histórica? Ambas se conectam de diversas maneiras, buscam fontes uma na outra e são gêneros discursivos muito próximos. Muito se falou até aqui sobre “romance histórico”, as possibilidades de visitar a história através da literatura e oferecer novas interpretações da história oficial pelo texto literário. Essas questões apontam na mesma direção: a flexibilidade das fronteiras entre os dois discursos, a qual permite novas oportunidades de criação. Para a literatura hispano-americana do século XX (especialmente o período após os anos de 1940), as relações entre literatura e história

⁵¹ No original: “Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad”.

⁵² No original: “A História, como a Matemática, é um ato de imaginação. E a imaginação é o poder do homem para projetar a verdade e sair desse mundo de sombras e atos incompletos”.

ofereceram um prato cheio para escritores e, principalmente, escritoras. O romance histórico foi o gênero literário mais explorado dentro desse contexto, porém com novas nuances e novas reflexões.

O historiador brasileiro José D'Assunção Barros (2010) apresenta algumas crises recentes da historiografia que agravaram essa discussão, como a “fragmentação das temáticas historiográficas, a crise dos grandes paradigmas explicativos, e as crises de manipulação da história pela política” (Barros, 2010, p. 2). A principal crise para o debate atual, no entanto, é a crise dos referentes, ou “a ideia de que a história dificilmente poderia aprender algo de significativo ou mais preciso da *realidade* histórica vivida, e que, no limite, a historiografia constituiria ficção” (Barros, 2010, pp. 2-3). Essa controvérsia desperta apreensão em alguns e entusiasmo em outros, justamente por aprofundar ainda mais as conexões entre literatura e história.

Com a publicação de diversos textos de historiadores e filósofos ao longo do século XX e o esquadramento dos debates suscitados, dois aspectos se destacam: a latente literariedade do discurso histórico e o conceito de subjetividade do historiador, que impacta diretamente seu trabalho. Barros chama isso de “consciência da subjetividade” do historiador contemporâneo.

O historiador cita algumas constatações feitas ao longo do século XX que abriram caminhos para a discussão da subjetividade dentro da história. Primeiramente, a assertiva do filósofo e historiador italiano Benedetto Croce de que “toda história é contemporânea”, pois o passado é sempre reconstruído através do presente e de formas diferentes. Em segundo lugar, o antropólogo e historiador francês Paul Veyne, que afirmou que “toda história é comparada”, ressaltando a complexa rede de diálogos entre fontes de época e outros textos de historiadores. A maior quebra de paradigmas ocorre, não obstante, com a alegação do filósofo francês Paul Ricoeur de que “toda história é narrativa”. Com isso, se reconhece que mesmo a história mais estrutural é narrativa, uma vez que ordena o tempo e produz uma forma de representação.

Com as reflexões de Ricoeur, há uma redefinição da relação entre sujeito e objeto na história, bem como do que seria realmente o objeto. A partir de sua perspectiva, passa-se a compreender os homens do passado (que são estudados pelo historiador) como “sujeito”, e também se entende que o objeto de estudo interage com o historiador e suas vivências. Ao final do processo, o historiador também é transformado pelo estudo de suas fontes e materiais, além do próprio leitor do texto resultante: “Para além do “sujeito-objeto” que é constituído pelos sujeitos do passado, também o leitor, o receptor do conhecimento histórico a ser reproduzido, é sujeito de produção de conhecimento” (Barros, 2010, p. 5).

Na constituição da narrativa histórica, um importante aspecto que a aproxima substancialmente da narrativa literária é a apropriação que o leitor faz do que foi lido, em um processo de construção de sua identidade pelo contraste com o outro representado. Dessa forma, a narrativa histórica, partindo da narração do que foi vivido, acaba retornando ao mesmo vivido. Barros afirma ainda que:

Ricoeur chama atenção para o fato de que uma das principais funções da narrativa histórica seria a mesma que vemos configurar a própria razão de ser da Literatura. O mundo precisa de narrativas – sejam estas as narrativas históricas, baseadas ou inspiradas em um vivido que deixou suas marcas através das fontes históricas, sejam as narrativas literárias, a princípio geradas pela criatividade livre de um autor, mas na verdade oriundas de relações que se dão na própria vida e através das próprias estruturas básicas do viver, portanto através da própria história. Este elo entre História e Literatura através da narrativa veio a constituir uma das grandes contribuições de Paul Ricoeur, uma obra que foi reconhecida pelos seus méritos de chamar atenção para uma relação incontornável entre Literatura e História, mas sem eliminar as singularidades da última (Barros, 2010, p. 9).

Além de apresentar diversas contribuições de historiadores que contribuíram com a reflexão sobre a subjetividade da narrativa histórica e demonstrar as inúmeras formas como a literatura e a história se aproximam, Barros também adentra na discussão de como a história pode se enriquecer narrativamente a partir de observações sobre a literatura. O tratamento da temporalidade é um aspecto sobre o qual a literatura oferece incontáveis possibilidades narrativas. Diversas escolas historiográficas contribuíram com reflexões sobre a representação do tempo, enfatizando que a este fator está atrelado o surgimento de uma “nova história”, de uma renovação do conhecimento histórico.

Trazendo a reflexão para o campo literário, podemos pensar que, da mesma forma como a história tem muito a aprender com a literatura, o mesmo se dá com esta, que também pode utilizar-se das tênues fronteiras entre a narrativa história e a narrativa literária para explorar e criar novas formas de contar.

O debate sobre diálogos entre literatura e história não é novo, mas está presente nos estudos sobre a literatura latino-americana do século XX. O romance histórico, gênero já conhecido há tempos, ganhou novas nuances nesse período. Não somente o romance, mas a ficção em geral interessou-se particularmente pela história na literatura do século passado. Por isso tanto se fala em “narrativa histórica”.

A professora uruguaia Gloria da Cunha aponta o momento do “nascimento” do romance histórico na América Latina, que corresponde à realidade histórica pós-independência. Escrita

do ponto de vista da elite culta, essa narrativa se centrava no resgate do período da conquista e das independências, em uma tentativa de completar a escrita da história nacional e definir uma identidade própria,

De modo que, desde a perspectiva atual, a narrativa histórica do *nascimento* pode ser definida como a que funda a história da nação mediante a recriação do passado de seus atores, dado que toda independência implica a existência de uma história própria. Nesta etapa inicial são incluídos não somente romances, mas também contos, lendas e tradições, gêneros comuns no “décimonono” de muitos países porque se revelam como importantes pilares desta narrativa feminina fundacional (Da Cunha, 2004, p. 14).⁵³

De acordo com ela, as narrativas históricas do século XX correspondem a um *renascimento do subgênero*, enfatizando que as grandes mudanças apareceram a partir da segunda metade do século. Com o surgimento de técnicas narrativas inovadoras e as mudanças ideológicas pelas quais os países americanos passavam, percebeu-se uma tomada de consciência do valor da história e a criação de novos modos de utilizar a narrativa histórica como instrumento de questionamento da própria história. Com esse processo, há um empenho de escritoras de refundar suas nações e de reescrever a história, porém a partir da perspectiva de figuras diferentes, ou daqueles que padeceram seus efeitos sem ter voz, revisando assim a história oficial de cada país ou da América Latina com um todo. Modelos literários diversos são empregados para alcançar esse objetivo político.

Com o “renascimento” da narrativa histórica apontado por Cunha, observa-se o emprego de técnicas que conferem grande valor às obras, como:

Sobreposição de tempos históricos, a alteração e deformação do tempo cronológico, a desaparecimento das fronteiras entre realidade e ficção, a coexistência de personagens verídicos e fictícios, a presença do grotesco, do humor, a paródia, a sátira, a ironia e arcaísmos” (Da Cunha, 2004, p. 16).⁵⁴

⁵³ No original: “De modo que, desde la perspectiva actual, la narrativa histórica del *nacimiento* puede ser definida como la que funda la historia de la nación mediante la recreación del pasado de sus actores dado que toda independencia implica la existencia de una historia propia. De aquí que de esta etapa inicial se incluyan no sólo novelas sino también cuentos, leyendas y tradiciones, géneros comunes en el decimonono de muchos países, porque se revelan como importantes pilares de esta narrativa femenina fundacional.”

⁵⁴ No original: “La superposición de tiempos históricos, la alteración y deformación del tiempo cronológico, la desaparición de las fronteras entre realidad y ficción, (...) la coexistencia de personajes verídicos y ficticios, la presencia de lo grotesco, del humor, la parodia, la ironía, la sátira y arcaísmos.”

Com o uso desses e outros artifícios literários, bem como a inclusão de documentação histórica (real ou inventada), essas narrativas conseguiram dessacralizar o passado e degradar certas figuras históricas, não sem também humanizá-las nas páginas dos livros. Outros elementos essenciais para essa etapa das narrativas históricas são o leitor, com sua participação ativa, e escritores de grupos minoritários (como as mulheres), para quem a literatura serviu como instrumento de alteração das identidades anteriormente tidas como fixas.

O fator “histórico” também entra em xeque nas discussões literárias, justamente porque há várias possibilidades de abordagem de um determinado fato. Glória da Cunha cita o exemplo de que ela prefere analisar obras cuja época retratada não tenha sido vivida pela autora, por acreditar que é necessária uma certa distância geracional entre a autora e o tempo representado. Segundo ela, uma aproximação temporal mantém algumas opiniões vividas, enquanto o distanciamento traz uniformidade à forma como se compreende um personagem ou um fato da história, e somente a partir de uma visão cristalizada pelo tempo seria possível trazer à tona desconhecidas facetas. Além disso, a distância temporal permite mais objetividade para retratar uma figura histórica ou um evento, aumentando o impacto da obra.

Sendo assim, não é por acaso que o renascimento da narrativa histórica teve gerações de mulheres como protagonistas, tanto por trás da escrita, quanto na ficção retratada. A literatura foi instrumento de questionamento de vários aspectos que perpassam a existência de mulheres, proporcionando riquíssimas obras que marcaram profundamente a literatura latino-americana do século XX:

Talvez para chegar ao fundo da dominação que a mulher sofreu historicamente e poder libertá-la, evidencia-se que as escritoras sentem a necessidade de questionar ou desmistificar não somente a história nacional, a latino-americana ou a universal, mas também a mitológica e a religiosa (Da Cunha, 2004, p. 17).⁵⁵

A literatura de Elena Garro inspirou-se na história com frequência, não somente ao utilizar figuras e fatos conhecidos, mas também por trazer possibilidades de se lançarem novos olhares ao passado. A história ocupa uma posição relevante em suas obras, seja como referência direta a eventos e personagens históricos, ou pela sua recriação na ficção.

⁵⁵ No original: “Quizás para llegar al fondo de la dominación que históricamente ha padecido la mujer y poder libertarla, se evidencia que las escritoras sienten la necesidad de cuestionar o desmitificar no sólo la historia nacional, la latinoamericana o la universal, sino también la mitológica y la religiosa.”

Duas obras chamam atenção sobre o tema: seu primeiro romance, o aclamado *Los recuerdos del porvenir* (1963) e a também aclamada peça teatral *Felipe Ángeles* (1979). A primeira remete a um episódio da revolução mexicana, a Guerra Cristera (1926-1929), e ao próprio povoado de Ixtepec (fictício), onde a ação acontece, segundo o romance. Essa guerra foi o resultado de um conflito entre o governo mexicano (do então presidente Plutarco Elías Calles) e as autoridades da Igreja Católica, com a suspensão dos cultos católicos no país. Entre decretos governamentais e fechamentos de igrejas, a Igreja Católica também reagiu, incitando os fiéis a boicotar comércios que não a apoiassem e a consumir o mínimo possível para afetar a economia do país. Somente com um novo governo provisório foi possível dissolver o conflito em 1929.

Sendo retratado dentro desse contexto, o romance reflete a descrença do povo na revolução, uma vez que havia a percepção de que muitos dos líderes haviam se perdido dos objetivos iniciais. O povo sofre diariamente com a opressão dos generais, principalmente as mulheres. As personagens Julia e Isabel buscam, de formas diferentes, romper com as estruturas de opressão. O tempo da narrativa é cíclico, pois é o tempo da memória de Ixtepec.

Conforme destacado anteriormente, a peça *Felipe Ángeles* também se relaciona à revolução mexicana, uma vez que há o resgate da história do general Felipe Ángeles, figura que havia sido praticamente esquecida quando Elena Garro começou a estudá-lo. Ela relatou em entrevistas que também não se podia falar do general Ángeles abertamente, pois havia uma proibição velada de seu nome. A peça de Garro reconstrói a figura manchada de Felipe, retratando-o como opositor do governo, que foi utilizado como bode expiatório e acusado de rebelião.

Na peça, dividida em três atos e cuja narrativa se desenvolve em 24 horas, há a prisão do general, seu julgamento, uma tentativa de resgatá-lo e sua iminente execução. Representado como um herói trágico, entrega-se a seu destino como verdadeiro mártir, como tentativa de recuperar os valores perdidos da revolução. A esse respeito, Adami (2021) frisa o seguinte:

Ainda assim, Elena Garro se atreveu a tocar nas profundas feridas que a escassez de discussão sobre a Revolução agravavam. Sua obra jornalística e ficcional, entre 1952 e 1968, retorna e incansavelmente repete temas que acabaram silenciados pelo debate público e pela história oficial, sobrevivendo dolorosamente no cotidiano dos mexicanos mais vulneráveis. A intelectual, assim, procurou colocar nas colunas dos jornais e nas páginas de seus livros provocações e argumentações sobre a questão agrária; as políticas culturais do regime; os católicos na Revolução; os direitos de camponeses, operários e indígenas; os caudilhos revolucionários do passado e de seu presente; a institucionalização da Revolução e a formação do Partido Revolucionário

Institucional (PRI); violência e autoritarismo políticos; a relação entre ideias, discursos e práticas políticas; a legalidade e a justiça; entre outros, a fim de que essas pautas voltassem a ser examinadas, refletidas e julgadas pela opinião pública (Adami, 2021, p. 44).

No livro analisado aqui, *La semana de colores* (1964), percebe-se a relação com a história de formas diversas. O primeiro conto, “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, é um exemplo da utilização da história para questioná-la, como foi comentado sobre a narrativa histórica de mulheres. Nele, há o questionamento da versão da história da América que aponta a indígena (e tradutora de Hernán Cortés) Malinche como traidora de seu povo e responsável pela destruição causada pelos conquistadores. No conto “La semana de colores” também aparece o tema da conquista, personificado em um quadro de um rei espanhol que interage com as personagens. Nos demais contos do livro há referências diversas à história, porém de maneira mais indireta, ou como integrantes do contexto. Em toda a obra de Elena Garro, a história ocupa um lugar de relevância, tanto na ficção, quanto em seus textos jornalísticos: “A Revolução Mexicana, a Guerra Cristera, a Guerra Civil Espanhola, as migrações e exílios de fim de século, são alguns dos referentes históricos que ela recria direta ou indiretamente na sua obra de ficção, em suas memórias e em sua correspondência”⁵⁶ (Melgar, 2010, p. 248).

Já se falou aqui sobre as relações entre literatura e história e o que podemos chamar de “novo romance histórico”, enfatizando-se principalmente a literatura produzida na América Latina, especialmente na segunda metade do século XX. Esse uso da história na literatura é bastante comum em outras literaturas, pois é uma característica da literatura pós-moderna, o qual a professora e crítica canadense Linda Hutcheon chama de “metaficção historiográfica” ou “paródia pós-moderna”. Em seu livro *Poética do pós-modernismo* (1989), Hutcheon apresenta e caracteriza a literatura que utiliza o passado textual como parte da ficção como forma de problematizá-lo e refletir sobre um período que só pode ser reconhecido por meio de seus vestígios e de seus textos.

Segundo ela, já não cabe mais complexificar as semelhanças e diferenças entre literatura e história, ou debater a veracidade de uma e a literariedade de outra, mas sim compreendê-las como “sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e autossuficientes” (Hutcheon, 1991, p. 149).

⁵⁶ No original: “La Revolución Mexicana, la Guerra Cristera, la Guerra Civil española, las migraciones y exílios de fin de siglo, son algunos de los referentes históricos que recria directa o indirectamente en su obra de ficción, en sus memorias y en su correspondencia.”

De maneira geral, para Hutcheon, a arte pós-modernista é marcadamente intertextual e metaficcional. A ficção pós-moderna, então, caracteriza-se, dentre outros aspectos, pela sua abertura para a história, em um processo pelo qual o passado textual se torna constitutivo dela. Autoconsciente de que sua representação do real não é o mesmo que o real, essa ficção (chamada pela autora de metaficção historiográfica) contesta afirmações ingênuas sobre total separação entre a arte e o mundo. Do diálogo entre as literaturas e as histórias resulta o pós-moderno, segundo Hutcheon.

Nesse processo, o texto se volta para si mesmo, gerando reflexões sobre o próprio ato de escrever. A partir da noção de que somente conhecemos o mundo pelas narrativas sobre ele, tem-se a noção de que o presente também é textualizado para nós, e não somente o passado. Como efeito da pluralidade discursiva por meio da qual a pós-modernidade se alimenta de diversos discursos (literatura, artes visuais, filosofia, sociologia, biografia, história, psicanálise), há um deslocamento do centro da narrativa e o ex-cêntrico passa a ser valorizado.

A metaficção historiográfica se alimenta dos discursos, aproveitando deles o que lhe interessa, e destruindo-os quando lhe convém. Com isso, as autoras feministas e as autoras e autores negros são apontados por Hutcheon como os que mais a utilizaram para desafiar a história masculina e branca da literatura, empregando a literatura para revisar e questionar o discurso da história, ou mesmo suas representações em outras obras literárias: “Tanto a história como a literatura proporcionam os intertextos nos romances aqui examinados, mas não se cogita nenhuma hierarquia, implícita ou não. Ambas fazem parte dos sistemas de significação de nossa cultura, e aí está seu sentido e seu valor” (Hutcheon, 1991, p. 182).

Para a poeta estado-unidense Adrienne Rich (1929-2012), a própria escrita de mulheres já seria em si uma forma de reivindicação e, mais além, um ato de sobrevivência, de recusa da auto destrutividade da sociedade dominada pelo homem. Em seu texto “When we dead awaken – writing as re-vision”, ela discorre sobre a necessidade de conhecer a escrita do passado de forma diferente para quebrar seu domínio sobre nós.

Desde o título, há uma referência aos despertar dos mortos, os quais seriam as mulheres em seu processo de tomada de consciência de sua condição na sociedade, como parte de um reavivar coletivo:

Re-visão - o ato de olhar para trás, de ver com olhos revigorados, de entrar em um velho texto a partir de uma nova direção crítica – é para nós mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. Até que nós possamos compreender as suposições nas quais estamos encharcados, nós não poderemos conhecer a nós

mesmos. E esse impulso ao autoconhecimento, para as mulheres, é mais do que uma busca por identidade: é parte da recusa dela à auto destrutividade da sociedade dominada pelos homens. Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, nos levaria primeiramente a uma pista de como vivemos, como temos vivido, como temos sido levadas a nos imaginar, como nossa linguagem nos prende da mesma forma que nos liberta, e como nós podemos começar a ver e, conseqüentemente, viver novamente (Rich, 1972, p. 18).⁵⁷

Rich comenta sobre os desafios que essa nova fase oferece, como a dificuldade de se encontrar a linguagem e as imagens para algo em crescimento, e com pouco suporte do passado. Além disso, historicamente homens e mulheres ocuparam posições distintas na vida do outro, especialmente na arte. A mulher sempre foi musa, inspiração para o escritor, em adição às tradicionais funções de secretária, cozinheira, assistente, copiadora, dentre outras. A partir desse contexto, se definem os problemas enfrentados pela mulher escritora: o contato consigo mesma, linguagem e estilo, energia e sobrevivência.

A escrita de mulheres que revisitam a história seria uma dupla reivindicação: pelo espaço da mulher como escritora e pelo espaço nas narrativas fundadoras das nações. Esse “olhar para trás” mostra-se também como uma forma de revisão da posição da mulher na sociedade e da forma como ela foi representada no discurso historiográfico.

Seja sob a denominação de “novo romance histórico”, “nueva narrativa latinoamericana” ou “metaficção historiográfica”, a literatura produzida na segunda metade do século XX lança inúmeras reflexões sobre si mesma, sobre a história da América ou de alguns países de forma isolada. A análise de obras de distintos escritores e escritoras leva à percepção de que, dos diálogos possíveis entre literatura e história, podem-se conceber substanciais elucidações sobre ambas e, ainda assim, se produzirem obras literárias inovadoras e atemporais.

⁵⁷ No original: “Re-vision-the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction-is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us; and how we can begin to see-and therefore live-afresh.”

CAPÍTULO 2 – IDENTIDADE(S) FEMININA(S)

2.1 – O espaço (literário) da mulher

*Eu não me vejo na palavra
Fêmea, alvo de caça
Conformada vítima*

*Prefiro queimar o mapa
Traçar de novo a estrada
Ver cores nas cinzas
E a vida reinventar*

Francisco, el hombre

Pensar a literatura de autoria feminina implica também repensar aspectos da produção literária e da própria sociedade que explicam a pouca representatividade das mulheres no cânone literário, bem como nas estantes das livrarias e bibliotecas. Os estudos feministas nos permitem lançar um olhar atento a essa literatura, sem deixar de lado os aspectos da vivência feminina que têm sido responsáveis pela exclusão das mulheres dos círculos intelectuais, como explica a professora Adelaida Martínez (2001):

Nesse clima revisionista, a literatura feminina prolifera. Recebeu o impulso inicial do movimento feminista e dele também vem sua extraordinária vitalidade. Empenhada em destruir os estereótipos temáticos e formais que a haviam falsificado, ela subverte as convenções linguísticas, sintáticas e metafísicas da escrita patriarcal, registrando a totalidade da experiência feminina (social, espiritual, psicológica e estética) em textos que vão desde a raiva denúncia ao lírico-íntimo. A escritora contemporânea rompe com o *status quo* e cria universos que correspondem a seus próprios valores, sem negar sua biologia e a partir de sua perspectiva de mulher. O resultado é um novo cânone na literatura: uma imagem da realidade captada com o olhar de uma mulher e captada com um discurso espirituoso. Imagem que não tinha estado totalmente ausente da literatura anterior, mas que agora se configura numa publicação muito abundante de textos, que chegaram a constituir "um *corpus* com o seu próprio contexto, a sua própria voz e a sua própria visão, que devem ser julgados pelos seus próprios méritos" (Martínez, 2001, p. 1).⁵⁸

⁵⁸ No original: "En este clima revisionista prolifera la literatura femenina. Recibe su impulso inicial del movimiento feminista y de él le viene también su extraordinaria vitalidad. Comprometida a destruir los estereotipos temáticos y formales que la habían falseado, subvierte las convenciones lingüísticas, sintácticas y metafísicas de

A citação anterior ilustra características comuns a inúmeras obras de escritoras hispano-americanas do século XX, especialmente da segunda metade do século. Falar em literatura de autoria feminina implica pensar o cânone literário a partir de suas lacunas, pois desde o início da formação da literatura latino-americana já havia mulheres dedicadas às letras, embora seus nomes nem sempre apareçam. Um exemplo é a poeta mexicana Sórora Juana Inés de la Cruz, que em pleno século XVII deixou um extenso legado literário.

O caso citado torna relevante tocar em outro tema: a mulher escritora enfrentou (e ainda enfrenta) dificuldades relativas à sua posição na sociedade, especialmente por acumular funções domésticas e da maternidade. Sórora Juana Inés de la Cruz, um dos grandes expoentes da poesia em espanhol no século XVII, preferiu a vida religiosa, a qual lhe permitia estudar e, além de possuir uma extensa biblioteca, tinha tempo para escrever sem interrupções. Compôs um vasto poemário, além de peças teatrais, defendeu o direito da mulher à educação e acabou se envolvendo em polêmicas com as autoridades católicas, o que a levou a afastar-se das letras.

Como apontado anteriormente, o cânone da literatura hispano-americana inclui muitos nomes de homens como destaque. Não que não houvesse mulheres à época, mas somente na segunda metade do século XX elas encontraram espaço editorial. Elena Garro escreveu seu primeiro romance na década de 1950, porém somente conseguiu publicá-lo após anos, e o mesmo se passou com outras obras suas.

Essas e outras questões perpassam uma pesquisa sobre a literatura de mulheres. No caso da obra em questão, pretende-se utilizar um duplo olhar para a análise: a construção da identidade feminina e os elementos históricos que influenciam no processo (a relação entre Literatura e História foi desenvolvida no capítulo 1 desta dissertação). A crítica feminista entra como alicerce para compreender esse duplo olhar, uma vez que a relação com a história no desenvolvimento das identidades femininas implica um questionamento de temas estudados pelo feminismo, como o protagonismo da mulher.

la escritura patriarcal registrando la totalidad de la experiencia femenina (social, espiritual, psicológica y estética) en textos que van desde la denuncia airada hasta lo lírico-intimista. La escritora contemporánea rompe con el statu quo y crea universos que corresponden a sus propios valores, sin negar su biología y desde su perspectiva de mujer. El resultado es un nuevo canon en la literatura: una imagen de la realidad captada con ojos de mujer y plasmada con discurso embrocado. Imagen que no había estado totalmente ausente de la literatura anterior pero que ahora se configura en una abundantísima publicación de textos, los que han llegado a constituir "un corpus con su propio contexto, su propia voz y su propia visión, la cual debe ser juzgada por sus propios méritos."

O ato de revisitar a história, presente na literatura de muitas escritoras do século XX (e no livro analisado aqui) implica repensar a sociedade retratada, o que perpassa também o papel da mulher. Como sujeito ativo ou passivo dos acontecimentos históricos, ela esteve presente. Indígenas ou brancas, pobres ou ricas, uma rica galeria de mulheres é apresentada no livro analisado, as quais tentam tomar as rédeas de suas vidas em uma sociedade patriarcal. Para muitas delas, a fuga da realidade mostra-se como única solução possível.

Desta forma, a literatura feita por Elena Garro, e outras escritoras, utiliza-se do poder criador da palavra para propor uma nova leitura de si mesmas e de sua história, questionando, no processo, vários elementos importantes, como a identidade feminina, a relevância da mulher na história da América, o espaço feminino, entre outros. Uma leitura subversiva da própria história que busca respostas para perguntas frequentes dentro dos estudos feministas.

2.2 – O percurso do feminismo

*And there's nothin' like a mad woman
What a shame she went mad
No one likes a mad woman
You made her like that
And you'll poke that bear 'til her claws come out
And you find something to wrap your noose around
And there's nothin' like a mad woman*⁵⁹

Taylor Swift

As reflexões trazidas pelas pioneiras do feminismo, os livros e tratados que explicitam a situação de inferioridade na nossa sociedade, a voz e o espaço que foram sendo conquistados pouco a pouco; diversos são os frutos colhidos a partir da erupção dos movimentos feministas ao redor do mundo, especialmente a partir do século XIX. Também devido a isso foi possível mais mulheres se interessarem pelo fazer literário e se arriscarem nos círculos intelectuais, até

⁵⁹ “E não há nada como uma mulher louca
Que pena que ela enlouqueceu
Ninguém gosta de uma mulher louca
Você a fez ficar assim
E você cutucará aquela urso até as garras dela atacarem
E você encontra um motivo para coloca-lá em sua força
E não há nada como uma mulher louca”

então predominantemente masculinos, conforme explicado pela professora brasileira Lúcia Osana Zolin (2009):

Seja como for, mesmo que se entenda que o feminismo esteja restrito aos últimos dois ou três séculos, trata-se de um movimento político bastante amplo que, alicerçado na crença de que, consciente e coletivamente, as mulheres podem mudar a posição de inferioridade que ocupam no meio social, abarca desde reformas culturais, legais e econômicas, referentes ao direito da mulher ao voto, à educação, à licença-maternidade, à prática de esportes, à igualdade de remuneração para função igual etc., até uma teoria feminista acadêmica, voltada para reformas relacionadas ao modo de ler o texto literário (Zolin, 2009, p. 220).

Em meados do século XVIII, diversas mulheres escreveram tratados e livros que já denunciavam a desigualdade a que as mulheres estavam submetidas, sendo o livro *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) da inglesa Mary Wollstonecraft um clássico que se tornou referência para muitas gerações de feministas. Ela defende o direito da mulher à educação, para que assim possa ter os meios suficientes para tornar-se, verdadeiramente, cidadã, e também para que pudesse libertar-se da submissão. Outros nomes do período também são relevantes, como a inglesa Mary Astell e a francesa Marie Olympe Gouges.

Somente no século XIX, no entanto, o feminismo se organizaria nas esferas sociais da Inglaterra e dos Estados Unidos e de modo público. Movimentos sufragistas cresceram e associações foram criadas com o fim de tornar conhecidas as reivindicações das mulheres e lutar para conquistá-las na política.

Na Inglaterra, a partir de 1850, o feminismo foi instituído como um movimento político organizado, com o encaminhamento de diversas petições advogando por direitos das mulheres. O direito ao voto foi tomado como uma das principais bandeiras do movimento. Alguns livros importantes desse período foram *The subjection of women* (1869), de John Stuart Mill, e *The Enfranchisement of Women* (1851), de Harriet Taylor.

Com a Primeira Onda Feminista, muitas mulheres puderam passar a dedicar-se profissionalmente à escrita literária, algo até então praticamente impossível, mesmo para mulheres de famílias nobres e/ou ricas. Algumas delas utilizaram pseudônimos masculinos para evitar retaliações por ocuparem abertamente um espaço que, tradicionalmente, pertencia ao homem. É o caso de George Eliot, pseudônimo da inglesa Mary Ann Evans, e de George Sand, pseudônimo da francesa Amandine Aurore Lucile Lupin. Outras escritoras encontraram relativo espaço na literatura assumindo seus nomes reais, como as irmãs Brontë, na Inglaterra vitoriana.

Aos poucos, foi-se criando uma tradição de literatura de autoria feminina que possibilitou representações da mulher desde a sua própria ótica (e não como “o outro”, a partir da visão masculina), e distintos olhares a valores até então tidos como essenciais à mulher.

O livro *A room of one's own* (1929), provavelmente o ensaio mais impactante e mais conhecido de Virgínia Woolf, lançou um olhar crítico às disparidades que desde muitos séculos dificultaram que a mulher se desenvolvesse como escritora no mundo ocidental. Também é importante porque volta aos primórdios da literatura inglesa para trazer à luz todas as mulheres que ali estavam, já escrevendo e publicando. Suas reflexões sobre a necessidade de que a mulher tivesse um teto todo seu e uma renda fixa para realizar a atividade literária são relevantes para a análise proposta.

A supracitada poeta mexicana Sórora Juana Inés de la Cruz ilustra os pontos elucidados por Woolf sobre as dificuldades enfrentadas pelas mulheres escritoras. Desde muito pequena, a poeta já manifestava claro interesse pelos estudos e pediu à sua mãe que a vestisse de homem para que pudesse frequentar a universidade. Leitora voraz, tornou-se muito jovem dama de companhia da vice-rainha. Aos 21 anos, ingressou em um convento e recebeu o título de *Sórora*. Tendo nascido pobre e bastarda, era sua única opção para poder seguir estudando e dedicar-se à literatura. No convento, encontrou o silêncio, o espaço e o tempo necessários para o fazer literário.

Cabe ressaltar que há, dentro da crítica feminista anglo-americana, diversas críticas e até rechaço ao livro de Woolf citado anteriormente. Em seu livro *Teoría literária feminista* (1985), a professora, escritora e crítica noruega Toril Moi descreve os argumentos contra a obra de Virgínia, mas também apresenta seus próprios, recuperando as contribuições do livro para o feminismo, sendo feitas as ressalvas necessárias.

Em seu livro *A literature of their own* (1977), a crítica literária estado-unidense Elaine Showalter subverte a obra de Woolf desde o título, e sua primeira crítica é ao estilo desenvolvido pela escritora, que seria um aspecto que distrairia o leitor da mensagem principal. Além disso, ela argumenta que, sendo uma mulher de classe média, Virgínia Woolf não tinha vivência suficiente para falar de um feminismo que abarcasse a vivência de outras mulheres, como as de classe baixa.

Não se pode negar, no entanto, que o livro de Woolf estabeleceu as bases de discussões importantes e relevantes para o feminismo até hoje, principalmente sobre as condições da vida da mulher (decorrentes da imposição sistemática de funções domésticas e de cuidado) e a dificuldade de acesso a estudos como principais entraves à participação da mulher na produção

literária. Como comentado no capítulo anterior, a própria Elena Garro, no século XX, não encontrou espaço editorial facilmente, tendo, muitas vezes, quase desistido de publicar seus livros.

O texto mencionado de Elaine Showalter é uma das grandes referências de estudos de literatura de autoria feminina. Showalter se debruçou sobre a literatura de mulheres produzida na Inglaterra e identificou características que se repetem em distintas obras, formando o que ela chama de uma “tradição literária feminina”.

Ela também percebeu dentro das literaturas de subculturas, como a negra, judaica, canadense, anglo-indiana e americana, a formação de três fases importantes. A primeira, que ela chamou de “feminine” (feminina), na qual há um estágio prolongado de “imitação” dos modelos predominantes da tradição dominante, bem como a internalização de seus padrões artísticos e suas visões dos papéis sociais. A segunda, chamada de “feminist” (feminista), correspondente a uma postura de protesto aos valores tradicionais e uma defesa dos direitos das minorias. A terceira, “female” (fêmea), marcada pela autodescoberta e pela busca por uma identidade própria:

Esse livro é uma tentativa de descrever a tradição literária feminina no romance inglês desde a geração das irmãs Brontës ao presente, e de mostrar como o desenvolvimento dessa tradição é similar ao desenvolvimento de qualquer literatura de subcultura. (...) É importante ver a tradição literária feminina nesses termos amplos, em relação à ampla evolução da autoconsciência das mulheres e para as formas nas quais qualquer grupo minoritário encontra sua direção de autoexpressão em relação à sociedade dominante, porque nós não podemos mostrar um padrão de progresso deliberado e acumulação (Showalter, 2011, p. 11).⁶⁰

Em seu texto “A crítica feminista no território selvagem”, Elaine Showalter reflete um pouco mais sobre a crítica feminista em si, suas bases teóricas, seus impasses e implicações futuras. Ela aponta que, até então, vislumbravam-se duas formas de se “fazer” crítica feminista. A primeira é ideológica e concerne a feminista como leitora que oferece leituras feministas de textos, levando em consideração as imagens e os estereótipos da mulher na literatura. Como Adrienne Rich ressalta, no entanto, essa leitura feminista pode ser uma “ação intelectual

⁶⁰ No original: “This book is an effort to describe the female literary tradition in the English novel from the generation of the Brontës to the present day, and to show how the development of this tradition is similar to the development of any literary subculture. (...) It is important to see the female literary tradition in these broad terms, in relation to the wider evolution of women’s self-awareness and to the ways in which any minority group finds direction of self-expression relative to a dominant society, because we cannot show a pattern of deliberate progress and accumulation”.

libertadora”, levando-nos à reflexão sobre os inúmeros aspectos que têm nos aprisionado, e ao mesmo tempo “libertando” novos ou diferentes significados dos mesmos textos. A segunda forma refere-se ao fato apontado por Showalter de que toda crítica feminista é também revisionista. Firmada sobre modelos existentes, a crítica revisionista busca retificar uma injustiça, desmistificando questões que sempre estiveram disfarçadas no jogo social de gênero.

Para Showalter, no entanto, a crítica feminista deve debruçar-se sobre a tentativa de resolver suas bases teóricas, pois “(...) a obsessão feminista em corrigir, modificar, suplementar, revisar, humanizar ou mesmo atacar a teoria crítica masculina mantém-nos dependentes desta e retarda nosso progresso em resolver nossos próprios problemas teóricos” (Showalter, 1994, p. 28). Ou seja, ela aponta que a própria crítica feminista segue presa à visão masculina se não estabelecer para si um eixo teórico sólido, verdadeiramente independente da “crítica masculina”.

A escritora e filósofa francesa Simone de Beauvoir é, indubitavelmente, apontada como um dos principais nomes do feminismo. Posteriormente à publicação do livro *O segundo sexo* (1949), obra que inaugurou parâmetros que abriram caminhos para a Segunda Onda Feminista (Bonnici, 2007, p. 30-33), ela não se dizia feminista, mas sim socialista, pois acreditava que a revolução do proletariado resolveria os problemas de desigualdade de gênero. Mais tarde, por volta da década de 1970, passou a apresentar-se como feminista.

A teoria desenvolvida por ela foi chamada de feminismo existencialista, propondo uma leitura social que pudesse ir além do marxismo e das relações de propriedade, mas também pensar o porquê de tais relações serem como são:

O feminismo existencialista da pensadora pode, de um lado, oferecer um estudo da opressão das mulheres e, de outro, sugerir formas de emancipá-las dessa opressão. No que tange ao primeiro aspecto, ela analisa a problemática feminina de modo a salientar que não existe absolutamente uma essência feminina, responsável pela marginalidade da mulher; existe apenas o que ela chama de situação da mulher: o fato de a mulher dar à luz é tomado como a matriz das diferenças entre os sexos (Zolin, 2009, p. 224).

A publicação do livro *Sexual politics* (1970), da escritora e ativista estadunidense Kate Millett, é apontada como marco principal da crítica feminista, uma vez que trouxe as reflexões do feminismo para a análise literária: “Ao serem perpetuados, os papéis femininos tornam-se repressivos; a necessidade de representá-los, que se impõe no âmbito da relação entre homem e mulher, caracterizada pela dominância de homens e subordinação de mulheres, é o que Millett chama de ‘política sexual’” (Zolin, 2009, p. 226). Também foi abordada a representação

feminina na literatura de autoria masculina, mostrando como os valores culturais da sociedade se refletiam na literatura, sendo as mulheres representadas a partir de estereótipos, a maioria de conotação negativa (mulher sedutora, megera), tendo conotação positiva apenas os estereótipos caracterizados pela submissão (mulher indefesa, incapaz ou impotente).

De acordo com Toril Moi (1985), o livro de Millett também recebeu algumas críticas de outras teóricas do movimento, como pelo fato de não atribuir o merecido reconhecimento a antecessoras como Simone de Beauvoir e Mary Ellmann, apesar de que se perceba em suas ideias o eco das palavras de outras mulheres. Outra questão apontada é que ela focou somente na literatura escrita por homens, quando poderia também analisar as muitas obras de autoria feminina então disponíveis:

A crítica feminista dos anos 1970 e 1980, em contraste, concentrou-se principalmente em textos escritos por mulheres. Ao evitar qualquer texto feminista, ou simplesmente escrito por uma mulher (exceto Villette), Millett não enfrenta o problema de como ler o texto de uma mulher. Pode ser lido da mesma maneira antiautoritária? Ou deve-se retornar à antiga posição respeitosa e subalterna em relação ao autor? A crítica de Millett, totalmente absorta em homens abomináveis, não nos oferece nenhuma resposta a esse respeito (Moi, 1985, p. 44).⁶¹

Posteriormente, houve uma expansão da crítica feminista, cujo foco recaiu majoritariamente na literatura de autoria feminina, seguindo quatro principais enfoques: o biológico, o linguístico, o psicanalítico e o político-cultural. Os quatro enfoques podem se sobrepor em uma análise, misturando diferentes vieses, porém sempre com o mesmo objetivo: “desnudar os fundamentos culturais das construções de gênero (...) e promover a derrocada das bases da dominação de um gênero sobre outro” (Zolin, 2009, p. 227).

Também houve uma estruturação da crítica feminista dentro de duas grandes vertentes: a anglo-americana e a francesa. Alguns nomes importantes da vertente anglo-americana são Annette Kolodny, Elaine Showalter e Myra Jehlen. Já na linha francesa podemos citar Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva. Nesta dissertação, utilizo textos e preceitos da vertente anglo-americana da crítica feminista, uma vez que:

⁶¹ No original: “La crítica feminista de la década de los 70 y de los 80, por el contrario, se ha centrado principalmente en textos escritos por mujeres. Al eludir todo texto feminista, o simplemente escrito por una mujer (excepto *Villette*), Millett no afronta el problema de cómo leer el texto de una mujer. ¿Se puede leer de la misma forma antiautoritaria? ¿o se debe volver a la vieja posición respetuosa y subordinada en relación con el autor? La crítica de Millett, plenamente absorta en hombres abominables, no nos ofrece ninguna respuesta en este sentido.”

Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os conceitos operatórios fornecidos pela crítica literária (...) implica investigar o modo pelo qual o texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos (Zolin, 2009, p. 218).

Dessa forma, o olhar que lançamos ao texto literário, partindo dos pressupostos teóricos da crítica feminista, deve buscar desnudar as diferenças de gênero presentes e refletir sobre elas. Retomando a situação da escritora Elena Garro, ela posicionou-se como opositora ao feminismo, porém sua vida é um retrato fiel de tudo o que as feministas apontaram e tentaram combater: viveu parte da sua vida à sombra de Octavio Paz, lutando para sobreviver, foi abertamente ignorada no México por seus posicionamentos políticos, sempre se mudando de um lugar para outro, tendo falecido na pobreza e à beira do ostracismo. Apesar de frequentemente ser apontada por críticos como uma escritora que não recebeu o devido crédito por sua extensa obra, seu nome ainda se encontra em uma lacuna, pois nem sempre aparece entre outros grandes nomes de escritoras de sua geração.

2.2.1 – Movimentos feministas na América Latina

*El machismo es el miedo de los hombres a las mujeres sin miedo.*⁶²
Eduardo Galeano

Pensar o feminismo nos países latino-americanos implica também pensar na constituição desses países e desse grande continente, assim como nas histórias e nos processos de formação deles. Ao trazer o pensamento feminista europeu/anglo-americano para a nossa realidade, algumas variantes mudam radicalmente, porque:

Por um lado, a América Latina nasceu das contradições do Iluminismo e de seu desejo de se estabelecer autonomamente. Os países que atualmente a compõem se originam e se estruturam como Estados modernos sobre as bases filosóficas de uma ideologia cujas noções fundadoras são a igualdade, o universalismo e a liberdade. Por outro lado, a sociedade latino-americana se fundamenta em três raízes populacionais fundamentais: o indígena autóctone, o europeu “branco” e o “negro” (aos quais mais

⁶² “O machismo é o medo que os homens têm das mulheres sem medo”.

recentemente se somaram as migrações asiáticas); onde as questões do feminismo pós-colonial, feminismo multicultural, ecofeminismo, pensamento de subalternidade, adotam o desenho de políticas de identidade (Femenías, 2007, p. 11).⁶³

Os mecanismos de inclusão e exclusão da mulher funcionaram de forma distinta daqueles dos países hegemônicos, uma vez que no eixo latino-americano eles também são atravessados por questões de diversidade étnica e cultural. Isso implica, portanto, buscar reconhecer o papel histórico das estruturas patriarcais para compreender como os distintos grupos de mulheres são afetados pelo androcentrismo.

Como analisar a situação de países subalternos a partir de teorias majoritariamente produzidas em países hegemônicos e baseadas em suas realidades? Em seu texto *Esboço de un feminismo latino-americano*, a filósofa argentina Maria Luisa Femenías propõe a utilização do “tráfico de teorias” (termo cunhado pela brasileira Claudia de Lima Costa). Segundo ela, ao realizar o remanejamento das teorias para os países subalternos, dos vínculos que se estabelecem entre eles é produzido um “lugar de apropriação que dá por resultado a fratura radical do discurso hegemônico originário, aos efeitos de sua revalorização e de sua ressignificação contextualizada” (Femenías, 2007, p. 11).

Dessa forma, os discursos alternativos se propõem a desnudar o universalismo das teorias e mostrar a assimetria real de nossas relações, entrecruzadas por diversos outros elementos além de gênero e classe, em um processo de ressignificação de teorias e conceitos. As mulheres latino-americanas estão sujeitas a uma posição de dupla subalternidade (como mulheres e como latino-americanas), situando-se na posição de *outro* também das mulheres de países hegemônicos:

Se a cartografia mundial coloca as "mulheres latino-americanas" na fronteira ambígua dos blocos geopolíticos, dos lugares que são reflexo dos centros hegemônicos ou de sua tensão reativa (nas palavras de Bessis), como uma construção autoprojetada, nos opomos a ela com uma identidade que admite outra forma de olhar. Ou seja, dá conta de nossa experiência crítica deslocada enquanto constituímos outras inadequadas que

⁶³ No original: “Por un lado, América Latina nace de las propias contradicciones de la Ilustración y de su afán por constituirse autónomamente. Los países que actualmente la integran se originan y se estructuran en tanto Estados modernos sobre las bases filosóficas de un ideario cuyas nociones fundantes son la igualdad, el universalismo y la libertad. Por otro, la sociedad latinoamericana está fundada sobre tres raíces poblacionales fundamentales: la autóctona indígena, la europea “blanca” y la “negra” (a las que más recientemente se sumaron migraciones asiáticas); donde las cuestiones propias del feminismo postcolonial, del multicultural, del ecofeminismo, del pensamiento de la subalternidad, adoptan el diseño de las políticas de la identidad.”

emergem justamente onde os discursos hegemônicos não nos esperam. (Femenías, 2007, p. 16).⁶⁴

María Luisa Femenías cita a também argentina María Lugones, que trabalha com os conceitos de pureza/impureza dentro das teorias feministas, refletindo assim sobre mais um aspecto da realidade das mulheres latino-americanas. Para Lugones, a mestiçagem é uma forma de resistência à imposição da pureza étnica, sendo que por esta última se cria a ficção política da unidade.

Em seu texto “Rumo a um feminismo decolonial”, Lugones lembra que o “nascimento” da América ao olhar europeu deu-se a partir da “hierarquia dicotômica entre seres humanos e não humanos”, sendo aos colonizados imposta a segunda denominação, a serviço dos colonizadores, ou seja, do homem ocidental. Assim, homens e mulheres civilizados são vistos como humanos, enquanto os povos indígenas da América e os escravizados africanos eram taxadas de “não humanos”: “Sob a imposição de uma estrutura de gênero, os burgueses brancos europeus eram civilizados; eles eram seres humanos completos” (LUGONES, 2019, p. 359). A partir dessa perspectiva, atrocidades cometidas contra os colonizados eram justificadas.

Sendo vistos como “não humanos”, os colonizados também eram julgados como machos e fêmeas, e não como homem e mulher. Com o slogan de “missão civilizatória”, houve um violento controle e exploração dos corpos e da reprodução, violação sexual e horror sistemático. Por isso Lugones fala em “colonialidade dos gêneros”, que seria uma compreensão não somente da classificação das pessoas por meio de uma colonialidade de poder e dos gêneros, mas também sobre a redução dessas pessoas, a tentativa de transformá-los em menos que humanos.

A pensadora ressalta que essa colonialidade dos gêneros ainda está entre nós, por meio da intersecção gênero/classe/raça, e por isso se define como uma teórica da resistência. Passando dos feminismos de mulheres de cor para um feminismo decolonial, ela reflete que: “estou, aqui, formulando a questão da *relação* entre resistência (...) e decolonialidade. Ainda assim, minha intenção é entender a resistência à colonialidade dos gêneros sob a perspectiva da diferença colonial” (Lugones, 2019, p. 363).

⁶⁴ No original: “Si la cartografía mundial pone a las “mujeres de América Latina” en la ambigua frontera de los bloques geopolíticos, de los lugares que son o bien un reflejo de los centros hegemónicos o bien su crispación reactiva (en palabras de Bessis), en tanto constructo auto diseñado, nosotras nos oponemos con una identidad que admite otra manera de mirar. Es decir, que da cuenta de nuestra experiencia crítica dislocada en tanto no constituímos en otras inadecuadas que emergen precisamente donde los discursos hegemónicos no nos esperan.”

Quando se fala em “mestiço”, é a partir de um ponto de vista biológico, mas também cultural e religioso. Pensar a mestiçagem de forma ampla supõe o abandono das políticas baseadas em dicotomias excludentes, pois nelas não “cabe” a multiplicidade de pessoas que se entendem como mestiças. O que se busca, então, é a criação de teorias que possam compreender as formas como racismo e sexismo atuam em nosso continente. Para abarcar a marginalidade vivenciada pelas mulheres nesse contexto é necessário também lançar vista à invisibilidade e à falta de representação.

Assim sendo, cabe falar em “identidades negociadas”, já que o conceito de “pureza” não pode ser aplicado aqui. Das interações e tensões entre diversos grupos se criam sujeitos multiculturais com identidades múltiplas, os quais transitam entre suas identidades e são capazes de transformá-las.

As primeiras mulheres que reclamaram socialmente seus direitos partiam do princípio básico de que sua posição de mulher (e as conseqüentes imposições por sê-lo) deixavam-nas em posição inferior ao homem, sendo esta uma luta por direitos civis básicos. O viés teve de ser ampliado, à medida que outros fatores foram trazidos à questão, - raça e etnia -, mostrando que vários aspectos se somam nos mecanismos de exclusão, como Femenías esclarece a seguir:

Com efeito, uma vez proclamada a igualdade universal, as mulheres tiveram de “arrancar” (pouco a pouco) os seus direitos ao poder patriarcal ilustrado que as negava. Para isso, mostraram que sua exclusão era sistemática e respondia à materialidade inescapável de seus corpos, definidos como “femininos” ao nascer. Paralelamente, grupos específicos de mulheres (e homens) etnicamente marcados ainda não “arrancaram” sua igualdade, senão do universal formal, pelo menos dos poderes racistas, mascarados nos discursos igualitários que proclamam o universal. Nesses casos, não se trata de negar a igualdade ou a universalidade (ou ignorá-las), mas, ao contrário, de implementar estratégias teóricas e práticas eficazes para dar conta da exclusão (Femenías, 2007, p. 21).⁶⁵

A conquista de uma voz própria é um grande avanço do feminismo, possibilitando à mulher expressar-se, transformando o silêncio em linguagem e, posteriormente, em ação. A

⁶⁵ No original: “En efecto, una vez proclamada la igualdad universal, las mujeres tuvieron que “arrancarle” sus derechos (y poco a poco) al poder patriarcal ilustrado que se los negaba. Para ello, mostraron que su exclusión era sistemática y respondía a la materialidad ineludible de sus cuerpos, definidos como “de mujer” al nacer. De manera paralela, grupos específicos de mujeres (y de varones) étnicamente marcados tienen todavía que “arrancar” su igualdad si no al universal formal, sí al menos a los poderes racistas, enmascarados en los discursos igualitaristas que proclaman el universal. En esos casos, no se trata de negar la igualdad o la universalidad (o desconocerlas) sino, por el contrario, se trata de instrumentar estrategias teóricas y prácticas efectivas para dar cuenta de la exclusión.”

autora conclui que há inúmeros avanços no pensamento feminista latino-americano e que inclusive este pode ser analisado a partir de suas movimentações (as quais são diferentes das “ondas” do feminismo anglo-estadunidense). Femenías acredita, inclusive, tratar-se de um feminismo original e autóctone, o qual seguiu impulsos locais, resultando que “nossa experiência feminista foi, em relação às classificações canônicas, à vanguarda ou à retaguarda” (Femenías, 2007, p. 22).⁶⁶ A autora afirma que o feminismo latino-americano tem algo que dizer e o faz em sua própria voz.

Passando da teoria à prática, o movimento feminista na América Latina organizou-se concomitantemente aos movimentos abolicionistas no século XIX, e posteriormente desembocou nos movimentos sufragistas. A professora brasileira Ana Alice Costa apresenta um panorama dos movimentos feministas em solo americano, começando pela movimentação do século XX, especialmente na década de 1960, com a criação da consciência de que “o pessoal é político”. Com essa afirmação, reivindicações das mulheres que eram consideradas de sua vida privada passaram a ser entendidas como públicas, pois perpassam a vida de praticamente todas as mulheres. Assim, houve uma compreensão da opressão sofrida como política, como parte de um sistema que não se importava em manter o *status quo*. (Costa, 2009).

Houve um florescimento das ideias feministas nos países latino-americanos já no século XIX, com publicações de revistas (imprensa feminina) que veiculavam o pensamento feminista. Cuba é apontado como o primeiro país a ter sua publicação feminista com a revista *El correo de las damas*, a partir de 1811. A partir daí, ao longo do século, a imprensa feminina já havia se espalhado pelo continente: Cuba, México, Brasil, Chile, Peru, Colômbia, Bolívia e Argentina (Costa, 2009).

Pouco a pouco, com a inserção das mulheres no mercado de trabalho (especialmente em indústrias têxteis), houve uma politização dos movimentos feministas com incorporação de conceitos socialistas e anarquistas trazidos pelos imigrantes europeus. No começo do século XX, já havia grupos feministas sindicalizados e atentos às discussões políticas, como se ilustra a seguir:

Assim foi no Equador, em 1929, o primeiro país da região a estabelecer o voto feminino; no Brasil, Uruguai e Cuba, no início dos anos 1930; e na Argentina e Chile, logo após o final da Segunda Guerra Mundial. As mulheres do México, Peru e

⁶⁶ No original: “Nuestra experiencia feminista ha ido, respecto de las clasificaciones canónicas, a la vanguardia o a la zaga.”

Colômbia só vão conquistar o voto na década de 1950. A partir da conquista do direito de voto, o movimento feminista entra em um processo de desarticulação na grande maioria dos países latino-americanos, acompanhando a tendência ocorrida nos Estados Unidos e Europa (Jaquette *apud* Costa, 2009, p. 56).

Essa desarticulação citada não implicou o fim dos movimentos feministas, mas sua articulação em torno de associações de bairros, clubes de mães, na luta por direitos como saúde, educação, saneamento básico e segurança. Esse primeiro momento do feminismo em terras latino-americanas é apontado como um pouco conservador, especialmente por não questionar a divisão sexual dos papéis de gênero.

Na segunda metade do século XX, com os inúmeros golpes militares em diversos países americanos, os grupos de mulheres que se posicionaram contra os regimes foram silenciados e massacrados. Houve, então, uma agregação de mulheres conservadoras a movimentos que defendiam os governos ditatoriais, como as “Marchas com Deus, pela pátria e pela família” no Brasil (Costa, 2009).

Em meio à repressão e à violência das ditaduras floresceu a segunda fase do feminismo latino-americano, por volta da década de 1970. Essa segunda movimentação trouxe novas demandas, como os “novos” comportamentos sexuais. A inserção da mulher no mercado de trabalho também mostrou as disparidades dos papéis tradicionais de gênero e as dificuldades que se impunham às mulheres. A repressão ditatorial trouxe à tona várias questões relevantes relativas aos direitos das mulheres, especialmente pelo uso da violência sexual como forma de tortura:

Apesar das feministas latino-americanas romperem com as organizações de esquerda, em termos organizativos, mantiveram seus vínculos ideológicos e seu compromisso com uma mudança radical das relações sociais de produção, como continuavam lutando contra o sexismo dentro da esquerda (Sternbach; Aranguren; Chuchryk, 1994, p. 74). Esta prática as distinguiu do feminismo europeu e norte-americano, dando-lhes como característica especial o interesse em promover um projeto mais amplo de reforma social dentro do qual se realizavam os direitos da mulher e formas organizativas que possibilitavam o envolvimento de setores populares (Molyneux *apud* Costa, 2009, p. 59).

Com a politização dos movimentos feministas também ocorreu, com o passar dos anos, o conseqüente ingresso de mulheres na política, mesmo que distribuídas em partidos políticos ideologicamente diferentes. Uma eventual polarização foi nociva, porém trouxe novos diálogos e possibilidades de avanço.

Tanto no Brasil quanto nos demais países da América latina, percebe-se um avanço muito grande no escopo das demandas dos movimentos feministas, sendo o debate muito presente na política. Já muito se caminhou; porém, ainda há muito a se caminhar. Por mais que os movimentos conservadores que se observam contemporaneamente em muitas partes do mundo queiram negar, o feminismo segue sendo indispensável e cada vez mais necessário para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária, conforme a historiadora brasileira Eni de Mesquita Samara (2006) ressalta a seguir:

As mulheres latino-americanas identificavam-se como mães e esposas, mas frequentemente associavam esses papéis com as ideias de progresso e de nacionalismo. A partir desse pressuposto, articularam-se e organizaram movimentos que buscavam mudanças para a sociedade como um todo. O ideal de preservar a feminilidade é outro ponto importante na história do feminismo latino-americano, e até bem recentemente esse argumento era utilizado por homens e mulheres em oposição a liberação feminina. O desdém por feministas foi também usado por líderes nacionais do sexo feminino como Eva Peron na Argentina, que se referia as feministas como “mulheres que não sabiam ser mulheres”. Como consequência desse estigma, que se espalhou por toda a América Latina, até hoje poucas mulheres têm coragem suficiente para se apresentarem como feministas. Por outro lado, o feminismo sempre foi aceito nos momentos em que a sua utilização política era possível (Samara, 2006, pp. 86-87).

O acesso à educação universitária formal, elemento-chave para a conquista da emancipação, aconteceu gradualmente a partir do século XIX. O Chile foi pioneiro, sendo 1881 o ano em que a primeira mulher recebeu título de bacharel em filosofia e humanidades. Seis anos depois, essa mesma mulher formou-se em medicina. No Brasil, a mudança veio em 1879 na forma de uma lei aprovada. O feminismo de depois da virada do século via no acesso ao mercado de trabalho a abertura para a emancipação, além do sufrágio (Samara, 2006).

Levando-se em consideração a quantidade de países que formam o bloco da América Latina e a variedade cultural presente, podemos falar em “feminismos”, uma diversidade de movimentos que contribuíram com o progresso em todos os países, um a um. Essa variedade, como será comentado posteriormente, também foi fator influente na constituição da identidade (ou identidades) das mulheres latino-americanas:

Como se pode perceber a História do Feminismo na América Latina é uma História de mudanças e continuidades ao longo do tempo. Além disso, fica clara a interferência de fatores econômicos e políticos nos movimentos específicos de mulheres em cada país. As feministas latino-americanas desejavam também construir uma teoria e prática do feminismo que fosse apropriada às suas realidades e não simplesmente copiada de outros locais. Isso não excluiu as possibilidades de intercâmbio de

experiências e ideias, vivenciadas principalmente nas convenções multinacionais que foram organizadas e que congregaram muitas mulheres (Samara, 2006, p. 91).

Ao contextualizar a questão no México, país de origem da escritora Elena Garro e onde as narrativas do seu livro aqui estudado se situam, o artigo “Identidad nacional y feminismo en el periodismo de mujeres: el caso de Elvira Vargas”, da professora Thea Pitman, lança um olhar local, traçando um breve percurso dos progressos do feminismo no país.

A Revolução mexicana (1910-1917) trouxe avanços para as mulheres, principalmente com referência à sua profissionalização: “a agitação provocada pela Revolução mexicana já tinha ajudado as mulheres de classe trabalhadora e camponesas a ter um papel mais ativo e de maior mobilidade na sociedade” ⁶⁷ (Pitman, 2007, p. 131). No período pós-revolucionário, houve considerável progresso da emancipação social e legal das mulheres, sentido principalmente por aquelas pertencentes às classes altas.

Primeiramente, houve uma formação de professoras e funcionárias públicas; com o tempo, também passou a aumentar a incursão das mulheres em outras profissões, como nas áreas de medicina, direito e jornalismo, tradicionalmente ocupadas por homens. O crescimento do número de mulheres que atuava como jornalistas também implicou um maior número de mulheres que passaram a viajar sozinhas para cumprir suas funções jornalísticas.

Thea Pitman (2007) chama atenção para a presença feminina no jornalismo porque este, até o século XIX, havia sido o principal meio de difusão das ideias sobre identidade nacional. Como houve uma intensa participação das mulheres no processo de independência do país, esperava-se que também houvesse uma decorrente participação delas na vida política e cultural, o que, lamentavelmente, acabou não acontecendo:

Segundo Franco, o discurso nacionalista mexicano precisava tratar as mulheres como inferiores (em resposta ao complexo de inferioridade – uma ressaca pós-colonial – em relação à Europa) e precisava das mulheres (La Malinche) como bode expiatório. Mesmo no período revolucionário e imediatamente pós-revolucionário, apesar da participação em larga escala das mulheres na consecução dos objetivos da Revolução, e apesar da crescente força das organizações feministas no país, o discurso nacionalista, de Samuel Ramos a Octavio Paz⁶⁸, era especificamente de uma tendência masculinista (Pitman, 2007, pp. 133-134) ⁶⁹.

⁶⁷ No original: “la agitación provocada por la Revolución mexicana ya había ayudado a las mujeres de clase obrera y campesinas a tener un papel más activo y de mayor movilidad en la sociedad”.

⁶⁸ Importante lembrar que o escritor mexicano citado foi casado com Elena Garro, como já foi citado.

⁶⁹ No original: “Según Franco, el discurso nacionalista mexicano necesitaba tratar a las mujeres como inferiores (como réplica al complejo de inferioridad —una resaca postcolonial— con respecto a Europa) y necesitaba a la mujer (La Malinche) como chivo expiatorio. Incluso en el periodo revolucionario e inmediatamente

Dessa forma, por um período após a Revolução Mexicana (1910-1917) houve ainda muita resistência à abertura de certos espaços para as mulheres, bem como para a concessão de seus direitos, como o voto (que só foi conquistado em 1953). Muitas das mulheres que haviam conquistado oportunidades de trabalho no jornalismo utilizaram esse meio como forma de protesto, mostrando as maneiras como a mulher poderia contribuir com a sociedade e para exigir seus direitos. Outras preferiam não tocar no tema de gênero, buscando atuar igual a seus colegas homens, tratando de temas variados e optando por não se posicionar como “feministas”:

Ana Macías observa que, logo após a Revolução, mesmo as feministas mais radicais preferiram “identificar sua causa com o impulso para a reforma nacionalista e o renascimento cultural que eram uma parte essencial dos ‘dias cansativos pós-revolucionários’”, em vez de atrair a imprensa hostil por suas opiniões radicais (130). A década de 1930 viu um aumento na atividade feminista após o patriotismo da década de 1920; no entanto, os conflitos internacionais surgidos no final da década de 1930, época em que e sobre a qual Vargas escreveu seus livros de viagem, sufocaram mais uma vez o ímpeto das feministas (Bollinger Pouwels: 4) (Pitman, 2007, p. 138).⁷⁰

A jornalista citada pela professora em seu texto, Elvira Vargas, optou pela segunda opção citada anteriormente, trabalhando com jornalismo de viagens e temas diversos, com uma atenção grande para a “identidade nacional”. No entanto, ela também se dedicou a defender e dar voz às causas das comunidades campesinas e dos indígenas, o que pode ser compreendido como uma forma velada de dar voz às figuras marginalizadas, as quais podem desafiar as versões universalistas da identidade nacional: “Segundo Javier Durán, este é o modo pelo qual as mulheres escritoras empreenderam a reescrita de si mesmas no discurso da nação, desde os anos 60”⁷¹ (Pitman, 2007, p. 141).⁷²

postrevolucionario, a pesar de la participación a gran escala de la mujer en la obtención de los objetivos de la Revolución, y a pesar de la creciente fuerza de las organizaciones feministas en el país, el discurso nacionalista, desde Samuel Ramos a Octavio Paz, era específicamente de tendencia masculinista.”

⁷⁰ No original: “Ana Macías observa que, en el periodo inmediato después de la Revolución, aun las feministas más radicales prefirieron “identificar su causa con el impulso de la reforma nacionalista y el renacimiento cultural que eran parte esencial de los ‘afanosos días posrevolucionarios’”, antes que atraer a la prensa hostil por sus opiniones radicales (130). La década de 1930 fue testigo de un incremento de la actividad feminista después del patriotismo de los años 20; sin embargo, los conflictos internacionales que surgieron a fines de los años 30, el tiempo en que y sobre el que Vargas escribió sus libros de viaje, sofocó el ímpetu de las feministas una vez más.”

⁷¹ Esse recurso também foi amplamente utilizado pelas escritoras do Pós-Boom, na forma de revisitar a história oficial e trazer à luz distintos pontos de vistas de eventos conhecidos.

⁷² No original: “Según Javier Durán, este es el modo en que las mujeres escritoras desde los años 60 emprendieron la reescritura de sí mismas en el discurso de la nación”.

A geração de jornalistas como Vargas foi extremamente importante por ocupar espaços tradicionalmente masculinos e também por contribuir para o enfraquecimento de discursos fortemente “masculinistas”: “Viajar e escrever artigos de jornalismo de viagens era, em essência, uma forma de feminismo e uma forma de participação na vida nacional que finalmente preparou o caminho para que as mulheres se tornassem cidadãs verdadeiras” ⁷³ (PITMAN, 2007, p. 142). O trabalho dessas jornalistas foi também uma forma de participação política, abrindo espaço para que as gerações de mulheres seguintes tivessem mais espaço nas letras e na vida política.

Como se pode facilmente observar, após o exposto, o México de Elena Garro ainda continha muitos desses elementos masculinos e machistas, de modo que, como escritora do século XX, ela teve inúmeras dificuldades de dedicar-se a seu ofício, principalmente após sua separação de Octavio Paz.

2.3 – Gênero e literatura

Nós só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que "homem" e "mulher" são, ao mesmo tempo, categorias vazias e transbordantes. Vazias, porque não têm nenhum significado último, transcendente. Transbordantes, porque mesmo quando parecem estar fixadas, ainda contêm dentro delas definições alternativas, negadas ou suprimidas.

Joan Scott

Hoje em dia, pode-se dizer que há pelo menos um consenso em torno do conceito de gênero: não é algo natural, mas construído socialmente. Um conjunto de atributos considerados dentro da ideia do que seria “masculino” ou “feminino”. Ao fazer a afirmação de que “não se nasce mulher, torna-se mulher” no início do segundo volume de seu livro *O segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir explicita que ser mulher é um processo que nós mulheres vamos completando ao longo da vida, à medida que nos aproximamos da ideia preconcebida de “mulher”.

⁷³ No original: “Viajar y escribir artículos de periodismo de viajes era, en esencia, una forma de feminismo, y una forma de participación en la vida nacional que finalmente preparó el camino para que las mujeres se convirtieran en ciudadanas hechas y derechos”.

Para a filósofa estadunidense Judith Butler, o gênero se constitui pela “repetição estilizada de certos atos” definindo-o como “atos performáticos”, sendo, como o nome indica, uma atuação de caráter punitivo com aqueles que falham na representação: “O gênero é um ato que tem sido ensaiado como um roteiro que existe apesar dos atores que o interpretam, mas que precisa deles para ser atualizado e reproduzido continuamente como realidade” (Butler, 2019, p. 222). Dessa forma, todas as pessoas estariam “atuando” constantemente para que sejam vistas como homens ou mulheres, encarnando todas as características e trejeitos que caracterizam cada um dos gêneros.

Tania Navarro Swain, professora da Universidade de Brasília, ressalta em seu texto *A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário?* (2000) que a noção de gênero foi criada pelas teóricas do feminismo como uma forma de desarticulação de binômios essencialistas que partem de questões biológicas (o sexo biológico, a anatomia humana, a capacidade de reprodução). Dessa forma, o gênero é entendido como uma “identidade generalizada” que, de tanto ser reproduzida, não é mais questionada, pois se torna “natural”.

Para a autora italiana Teresa de Lauretis, é necessário criar um conceito de gênero que não se classifique pela diferença sexual (o que sempre manteria a mulher como a diferença do “outro”). A partir do conceito de Michael Foucault de “tecnologia sexual”, ela propõe “pensar o gênero como produto e processo de um certo número de tecnologias sociais ou aparatos biomédicos” (Lauretis, 2019, p. 123), indo além da ideia do filósofo francês:

O termo gênero é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, ou um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação ou, se me permitem adiantar a segunda proposição, o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencimento; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos uma pessoa, certa posição dentro de uma classe e, portanto, uma posição vis-à-vis outras classes pré-constituídas. (...) Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe (Lauretis, 2019, p. 125).

Dessa forma, sendo as categorias de gênero representantes de um grupo (ao qual se legam determinadas qualidades e comportamentos), o fato de a uma pessoa se atribuir um gênero ou outro, ou a sua posição como masculino ou feminino, cria a expectativa de que a pessoa corresponda a todos os atributos sociais inerentes àquela categoria. Para a autora, nós

somos “sujeitos históricos governados por relações sociais reais, que incluem predominantemente o gênero” (Lauretis, 2019, p. 132).

Lauretis aponta como um dos grandes avanços do feminismo nos últimos anos a abertura à conscientização de se trabalhar a “cumplicidade do feminismo” com a ideologia de forma geral (classismo, racismo, imperialismo, colonialismo), tanto quanto com a ideologia de gênero de forma específica. Assim sendo, hoje há inúmeras contribuições de distintas autoras que, ao fazer suas críticas ao feminismo branco, permitem outros olhares a partir de grupos de mulheres antes não considerados, como negras, latinas, indígenas, periféricas, provenientes de países de terceiro mundo, países que foram colonizados etc.

Voltando à teoria de Foucault sobre “tecnologia sexual”, a teórica demonstra como, posteriormente à publicação do volume I da *História da sexualidade* (1976) do filósofo francês, já havia teóricas da crítica de cinema feminista que apontavam as maneiras como o cinema (atuando como tecnologia de gênero), desenvolvia técnicas cinematográficas que contribuíam com a sexualização de corpos femininos. O conceito desenvolvido por Foucault compreendia como certos discursos, apoiados em instituições como a família, foram utilizados para “disseminar” um conjunto de técnicas e modos de conhecimento para cada indivíduo. Ele desconsiderava, no entanto, o fato de que a sexualidade é compreendida e vivida de formas totalmente diferentes pelo homem e pela mulher, apresentando-a como algo comum a ambos. Ao citar o cinema como tecnologia de gênero, Lauretis utiliza a noção de sexualidade feminina como autônoma e não relacionada ao homem:

Daí o paradoxo que macula a teoria de Foucault, e outras teorias contemporâneas radicais, mas androcêntricas: buscando combater a tecnologia sexual que produz a sexualidade e a opressão sexual, essas teorias (e suas respectivas políticas) negam o gênero. Negar o gênero significa, em primeiro lugar, negar as relações sociais que constituem e validam a opressão sexual das mulheres; e, em segundo lugar, significa permanecer “dentro da ideologia”, de uma ideologia que não coincidentemente, embora não intencionalmente, reverte em benefício do sujeito do gênero masculino (Lauretis, 2019, p. 137).

Portanto, para a autora, negar o gênero implica a não desconstrução dos mecanismos responsáveis pela opressão que permanece sobre as mulheres. Quaisquer teorias dispostas a pensar a questão devem levar em consideração as formas distintas como os gêneros vivenciam a vida social e a sexualidade.

No âmbito dos estudos literários, gênero pode ser abordado como uma categoria analítica, que aprofunda e enriquece a análise literária. Para a historiadora estadunidense Joan Scott (2019), a utilização do termo gênero foi uma tentativa de trazer legitimação para os estudos feministas nos anos de 1980, especialmente no âmbito acadêmico, uma vez que corresponde à terminologia utilizada nas ciências sociais, afastando-se do campo político e da efervescência feminista. A historiadora acrescenta ainda que seu uso não implica, necessariamente, uma tomada de posição quanto às desigualdades observadas na sociedade (contrariamente ao termo “história das mulheres”, que afirma uma posição política):

Mas esse é apenas um aspecto. O termo "gênero", além de um substituto para o termo mulheres, é também utilizado para sugerir que qualquer informação sobre as mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica o estudo do outro. Essa utilização enfatiza o fato de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado nesse e por esse mundo masculino. Esse uso rejeita a validade interpretativa da ideia de esferas separadas e sustenta que estudar as mulheres de maneira isolada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tenha muito pouco ou nada a ver com o outro sexo (Scott, 2019, p. 54).

Pensando em outros aspectos de seu uso, no entanto, é possível ver que Scott rejeita explicações biológicas, enfatizando o caráter socialmente construído de papéis relativos a homens e a mulheres. Dentro desta utilização, gênero refere-se a toda uma gama de comportamentos impostos a um ou outro corpo: “O uso de ‘gênero’ enfatiza todo um sistema de relações que pode incluir o sexo, mas não é diretamente determinado pelo sexo, nem determina diretamente a sexualidade” (Scott, 2019, p. 54).

Joan Scott (2019) ainda apresenta três posições teóricas utilizadas por historiadores/as feministas na análise de gênero. A primeira busca explicar as origens do patriarcado (“teóricas do patriarcado”, cujo foco reside na subordinação da mulher), enquanto a segunda tem bases marxistas e aprofunda-se na crítica feminista (“feministas marxistas”, as quais conduzem uma abordagem mais histórica). A terceira linha baseia-se em correntes da psicanálise para compreender as identidades de gênero:

No espaço aberto por este debate, posicionadas ao lado da crítica da ciência desenvolvida pelas humanidades e da crítica do empirismo e do humanismo desenvolvido pelos/as pós-estruturalistas, as feministas não somente começaram a encontrar uma voz teórica própria; elas também encontraram aliados/as acadêmicos/as e políticos/as. É dentro desse espaço que nós devemos articular o gênero como uma categoria analítica (Scott, 2019, p. 66).

Após apresentar diferentes pontos de vista sobre o tema, a historiadora apresenta sua própria definição de gênero, a qual se estabelece ao redor de duas premissas: “(1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (Scott, 2019, p. 67). Ela apresenta os elementos constituintes de gênero para ela, os quais operam de forma unificada: os símbolos que evocam representações simbólicas e os conceitos que interpretam os significados dos símbolos, os quais estão expressos em doutrinas (educativa, científica, religiosa, etc.) e são representados de forma binária, opondo e impondo conceitos fechados do que seria o masculino e o feminino, bem como as instituições e organizações sociais e a identidade subjetiva (contribuição da psicanálise). Scott cita alguns exemplos, como os grupos religiosos que esperam e exigem da mulher um comportamento que condiz com o conceito de “tradicional”, segundo o qual a mulher deveria se portar de uma forma específica, sendo que não há antecedentes que provem o que seria tal comportamento.

Sendo historiadora, o foco apresentado por Scott é justamente o da postura que devem assumir os historiadores e outros pesquisadores em seus estudos ao utilizar o gênero como categoria analítica. Para todas as áreas, ela enfatiza a necessidade de se compreender o conceito como algo amplo, que engloba distintos aspectos da vida social, como o sistema de parentesco, o mercado de trabalho, a educação e o sistema político, de acordo com as suas palavras a seguir:

O sociólogo francês Pierre Bourdieu tem escrito sobre como a "divisão do mundo", baseada em referências às "diferenças biológicas, e, notadamente, àquelas que se referem à divisão do trabalho de procriação e de reprodução", operam como "a mais fundada das ilusões coletivas". Estabelecidos como um conjunto objetivo de referências, os conceitos de gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social. Na medida em que essas referências estabelecem distribuições de poder (um controle ou um acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos), o gênero torna-se implicado na concepção e na construção do próprio poder (Scott, 2019, pp. 69-70).

Percebe-se, deste modo, como as concepções rígidas de gênero e de papéis atribuídos a um ou outro são determinantes de inúmeros aspectos que permeiam a vida em sociedade, limitando o acesso a determinados lugares e ações ao gênero considerado responsável pela vida doméstica e pela procriação.

De governos ditatoriais e extremistas a democracias modernas, a historiadora elenca as formas como distintas vertentes de poder constroem suas políticas a partir de “conceitos

generificados”, ou seja, o gênero como “forma primária de dar significado às relações de poder” (Scott, 2019, p. 73):

O interesse pelas categorias de classe, de raça e de gênero assinalava, em primeiro lugar, o envolvimento do/a pesquisador/a com uma história que incluía as narrativas dos/as oprimidos/as e uma análise do sentido e da natureza de sua opressão e, em segundo lugar, uma compreensão de que as desigualdades de poder estão organizadas ao longo de, no mínimo, três eixos (Scott, 2019, p. 51).

Scott enfatiza que o interesse pelo gênero como categoria analítica implica uma visão crítica que considera que uma compreensão mais ampla da história implica, necessariamente, uma ampliação do foco analítico, utilizando conceitos como classe, raça e gênero, os quais permitem que a história seja analisada a partir do ponto de vista dos oprimidos, dos que sempre estiveram à sua margem.

A análise realizada nesta dissertação, além de utilizar o conceito de gênero para compreender o modo como as mulheres constroem suas identidades em um contexto específico, também leva em consideração a questão apontada por Scott de compreender a história a partir do ponto de vista dos oprimidos, dos excluídos. Às mulheres tem sido negado seu protagonismo histórico, e a literatura analisada aqui, bem como outros tantos livros de escritoras da geração de Elena Garro, apresenta-se como um espaço onde esse protagonismo feminino pode ser relevado e a narrativa histórica, questionada.

2.4 - Identidade: uma questão emergente

*Eu não dei por esta mudança,
Tão simples, tão certa, tão fácil:
— Em que espelho ficou perdida
a minha face?*

Cecília Meireles

Identidade é uma palavra que, ultimamente, parece não sair de nossas bocas. Seja para se refletir sobre identidade de gênero ou para se pensar sobre raça e etnia, por exemplo, uma vez que as demandas sociais de grupos minoritários trazem à luz novos aspectos do tema, os

quais a teoria tenta compreender e elucidar, especialmente dentro da área de Estudos Culturais, onde é amplamente abordado.

A literatura apresenta-se, nesse contexto, como um espaço de representação de todos esses sujeitos na contemporaneidade, favorecendo a desconstrução de modelos tradicionalmente tidos como os “corretos” ou “adequados”. No livro *La semana de colores* encontraremos uma multiplicidade de mulheres retratadas, as quais se constituem como tal a partir de sua posição social como mulheres (pertencentes a classes e etnias diferentes), bem como do momento histórico. Suas identidades, atreladas ao gênero, perpassam seus corpos.

O mundo pós-moderno, fragmentado e ao mesmo tempo globalizado, trouxe inúmeras mudanças para vários aspectos sociais, entre eles a identidade. Antes tida como um conceito fixo, hoje é compreendida como algo fluido, mutável, descentralizado. Motivo de guerras e conflitos, pode-se perceber como há uma grande tendência contemporânea à busca pela identidade e à exaltação dela, mesmo que em detrimento da unificação identitária resultante da globalização.

Para a professora e teórica estadunidense Kathryn Woodward, a identidade é relacional, uma vez que a compreendemos pela diferença; simbólica, pois os símbolos ajudam na constituição de identidades, e, frequentemente, marcada pelo gênero (sendo muito comum que a ideia de uma “identidade nacional” seja pensada por homens e a partir de sua posição como sujeitos). Em seu texto *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual* (2000), a autora reflete sobre os aspectos citados da identidade, sempre em torno da questão: “Existe mesmo uma crise da identidade?”, questão à qual retomaremos posteriormente, com o aporte teórico de Stuart Hall. Nesse sentido, Woodward afirma que:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. Por exemplo, a narrativa das telenovelas e a semiótica da publicidade ajudam a construir certas identidades de gênero (Gledhill, 1997; Nixon, 1997). Em momentos particulares, as promoções de marketing podem construir novas identidades como, por exemplo, o “novo homem” das décadas de 1980 e de 1990, identidades das quais podemos nos apropriar e que podemos reconstruir para nosso uso (Woodward, 2000, p. 17).

Com a citação de Woodward podemos perceber a maneira como o conceito de identidade é impactado diretamente pelas representações presentes em uma cultura, sendo suas distintas formas de representação responsáveis pela forma como as pessoas se veem a partir das figuras representadas nas telas. Inclusive, novas identidades podem ser construídas pela representação. É muito importante, no entanto, pensar que esse processo somente é efetivo quando há uma identificação das pessoas com as identidades apresentadas.

Com o fenômeno da globalização, se produzem novas identidades, as quais são marcadas pela homogeneização cultural. Paralelamente a esse processo, vê-se uma reafirmação de identidades locais como estratégias de resistência às identidades trazidas pelo mercado global. As migrações, por meio das quais as pessoas se espalham pelo planeta aceleram esse processo, pois os países de origem e de destino são igualmente impactados, causando uma remodelação das sociedades.

Simultaneamente, há em certos países a reafirmação de uma identidade étnica como resposta ao fluxo migratório (processo muitas vezes ligado a filosofias religiosas), bem como uma busca por um viés histórico que valide tais identidades. É relevante ressaltar que, nas palavras da autora, “A identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças - neste caso entre grupos étnicos - são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares” (Woodward, 2000, p. 10). A partir da recriação de um passado heroico (de um dos grupos), moldam-se novas identidades no presente.

A autora enfatiza que muitos conflitos surgem das “tensões entre as expectativas e as normas sociais” (Woodward, 2000, p. 32), citando como exemplo as mulheres que são mães, das quais se espera que sejam automaticamente heterossexuais. Ao não corresponder a essa expectativa, são consideradas “estranhas” ou “desviantes”.

Os “novos movimentos sociais” (feminismo, movimentos negros e LGBTQIAPN+) trazem à discussão sobre identidade novos aportes e novas possibilidades de pontos de vista. Com a ênfase no aspecto fluido da identidade, apontam seu caráter cambiante, relacionando-a com diferentes momentos e épocas. A partir da máxima feminista de que “o pessoal é político”, afirmam a identidade das pessoas a partir do grupo (ou grupos) minoritário(s) ao qual pertencem.

Partindo-se da visão da identidade como fragmentada e deslocada, o sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (2003) busca responder à questão (também trabalhada por Woodward) sobre se realmente há uma crise da identidade na modernidade tardia:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados (Hall, 2003, p. 9).

Para Hall, a crise da identidade residiria justamente no ponto do deslocamento do indivíduo, de não se ter mais uma orientação identitária fixa, o que muda a forma como a pessoa se enxerga no mundo social e cultural, e também a forma como a pessoa define a si mesma. Para o autor, essa orientação identitária era tida como fixa e imutável desde o Iluminismo, por isso ele propõe três concepções de identidade: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno.

O *sujeito do Iluminismo* (sempre representado no masculino) é “um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, 2003, p. 10). Sua essência seria sua identidade. Já o *sujeito sociológico* tem sua identidade “formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é seu ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem” (Hall, 2003, p. 11).

O *sujeito pós-moderno* é resultado das mudanças estruturais, o que faz com que ele tenha inúmeras identidades dentro de si, muitas vezes conflitantes. Definidas historicamente, há várias identidades não unificadas em torno de um “eu”. Dessa forma, “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (Hall, 2003, p. 13).

Hall indica os cinco grandes avanços na teoria social da segunda metade do século XX (modernidade tardia) que impactaram e contribuíram com a descentralização do sujeito cartesiano: o pensamento marxista, a descoberta do inconsciente por Freud, os trabalhos do linguista Saussure, os trabalhos do filósofo e sociólogo francês Michel Foucault e o feminismo.

O pensamento de Karl Marx, filósofo alemão, apesar de ter tido seu início no século XIX, ressurgiu na década de 1960 como um aporte teórico importante para compreender o homem na perspectiva histórica. Ele representou um progresso pela elucidação de que os indivíduos não são agentes da história, mas apenas agem segundo os recursos materiais e culturais que lhes são disponíveis. O pensamento do filósofo alemão desconstruiu, com suas

teorias, grandes proposições da filosofia moderna, como a ideia de que “há uma essência universal de homem.”

O conceito de sujeito cartesiano, racional e consciente de si mesmo, é novamente abalado com a teoria do inconsciente do neurologista e psiquiatra austríaco Sigmund Freud. Segundo essa teoria, “nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente” (Hall, 2003, p. 36). Dessa forma, a identidade seria constituída a partir de processos inconscientes e a partir da relação com o outro. Portanto, ela sempre está em processo de formação, incompleta.

O terceiro descentramento citado por Hall é advindo do linguista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure. Segundo ele, nós não somos autores dos significados que expressamos na nossa língua, mas apenas utilizamos estruturas dispostas para nós, nos posicionando no interior de suas regras. Assim sendo, os significados estão sempre em aberto, uma vez que surgem pela relação similaridade-diferença que estabelecemos (assim como já foi comentado aqui que a identidade é um conceito relacional, pois atribuímos sentido a partir da diferença).

A quarta teoria citada é do filósofo e sociólogo francês Michel Foucault, o qual desenvolveu uma “genealogia do sujeito moderno”, baseado no poder disciplinar (cujo local são instituições que disciplinam as populações modernas: escolas, prisões, hospitais, clínicas, entre outros). Por meio desse processo de regulação dos sujeitos, suas identidades seriam determinadas.

O quinto avanço é advindo do feminismo, tanto como teoria como quanto movimento social. Dentro dos já citados “novos movimentos sociais”, houve um apelo para a *identidade social* de seus membros, a qual dependia do movimento atrelado: para o feminismo, as mulheres; para a política sexual, gays e lésbicas; para as lutas raciais, os negros. Com isso, passa-se a compreender que há uma identidade para cada movimento, e que uma pessoa pode estar dentro de vários movimentos, uma vez que também possui muitas identidades. O feminismo também foi responsável por questionar os limites entre público e privado, trazendo para a esfera pública debates antes restritos ao pessoal, doméstico.

Esses cinco descentramentos elencados foram responsáveis pela compreensão da identidade como também descentrada, fragmentada e contraditória. As mudanças ocorridas ao longo do século XX resultaram em uma instabilidade no lugar ocupado pelo sujeito moderno, abalando diversos conceitos, sendo a identidade um deles.

Todos esses aportes sobre a identidade, aliados aos antes apresentados sobre gênero, se somam na discussão sobre identidade de gênero, sendo a identidade feminina o foco deste trabalho.

2.5 - Gênero e identidade

*Al contemplarme en el espejo me doy cuenta de que ya sólo soy recuerdo y el recuerdo que de mí se tenga.*⁷⁴

Elena Garro

A identidade é perpassada pelo corpo, uma vez que é através dele que expressamos aspectos identitários, e como somos percebidos pela sociedade. O corpo da mulher é extremamente marcado pelo sexo biológico, ao qual levemente se costuma relacionar o gênero. Nossa biologia determina, assim, que o ser mulher desembocará, automaticamente, no ser mãe; é o que sempre se tem dito. Vê-se, então, que a identidade feminina envolve inúmeros aspectos em sua constituição, como assevera Tomaz Tadeu da Silva (2000) a seguir:

A mais importante forma de classificação é aquela que se estrutura em torno de oposições binárias, isto é, em torno de duas classes polarizadas. O filósofo francês Jacques Derrida analisou detalhadamente esse processo. Para ele, as oposições binárias não expressam uma simples divisão do mundo em duas classes simétricas: em uma oposição binária, um dos termos é sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe uma carga negativa. "Nós" e "eles", por exemplo, constitui uma típica oposição binária: não é preciso dizer qual termo é, aqui, privilegiado. As relações de identidade e diferença ordenam-se, todas, em torno de oposições binárias: masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual. Questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam (Silva, 2000, pp. 82-83).

Assim, percebe-se que essa divisão binária do mundo carrega em si uma valoração de um dos elementos, em detrimento do outro. Sendo a identidade diretamente compreendida pela

⁷⁴ “Ao contemplar-me no espelho, me dou conta de que somente sou memória, e a memória que de mim se tenha”.

diferença, pode-se apreender que, no tocante ao tema, também há uma posição privilegiada de uma identidade, em oposição à outra.

Para o autor, na forma como entendemos a identidade já existe essa dualidade, que gera um desequilíbrio entre a identidade apontada como norma e a exclusão de todas as outras diferentes desta. O “anormal” é definido a partir do que se considera “normal” em um determinado local.

Para a fixação de uma identidade, há a busca por fatores que atuem como justificativa, como no caso da identidade de gênero, quando se utilizam argumentos da biologia para justificar uma suposta superioridade masculina (e no tocante à orientação sexual, quando a biologia é apontada como fator decisivo para eleger a heterossexualidade como padrão). Em vista disso, Silva (2000) frisa que:

Ao chamar a atenção para o caráter cultural e construído do gênero e da sexualidade, a teoria feminista e a teoria queer contribuem, de forma decisiva, para o questionamento das oposições binárias - masculino/feminino, heterossexual/homossexual- nas quais se baseia o processo de fixação das identidades de gênero e das identidades sexuais. A possibilidade de "cruzar fronteiras" e de "estar na fronteira", de ter uma identidade ambígua, indefinida, é uma demonstração do caráter "artificialmente" imposto das identidades fixas. O "cruzamento de fronteiras" e o cultivo propositado de identidades ambíguas é, entretanto, ao mesmo tempo uma poderosa estratégia política de questionamento das operações de fixação da identidade. A evidente artificialidade da identidade das pessoas travestidas e das que se apresentam como *drag-queens*, por exemplo, denuncia a - menos evidente - artificialidade de *todas* as identidades (Silva, 2000, p. 89).

No caso das identidades de gênero, podemos dizer que a identidade masculina tem sido apontada como *a identidade*, relegando à identidade feminina o lugar de *outro*. Porém, o principal ponto que norteia nossa discussão aqui será justamente (como apontado por Silva) a fluidez das identidades de gênero, as quais podem cruzar fronteiras e estar de vários lados ao mesmo tempo.

Questionar o binarismo das identidades de gênero (bem como de outras) contribui com a formação de um conceito de identidade ambígua, e, ao mesmo tempo, permite que se possa ver o caráter artificial de todas as identidades.

A antropóloga e professora mexicana Marta Lamas apresenta em seu artigo "*Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género*" (1999) uma diferenciação útil entre identidade de gênero e identidade sexual. A primeira não pode ser concebida de forma desarticulada da história, pois é um conceito que varia entre culturas distintas. Apesar de ter

como referencial a diferença sexual, é o resultado da interpretação dada à dita diferença. A segunda, identidade sexual, relaciona-se com o que hoje se chama de orientação sexual, ou seja, o gênero ao qual uma pessoa se associa e o (ou os) gênero(s) com o(s) qual(is) ela se relaciona emocional e sexualmente. Nesse sentido, Lamas (1999) afirma que:

A identidade de gênero, para dar um exemplo simples, manifesta-se na recusa de uma criança pequena em ser vestida ou na maneira como as criaturas são localizadas nas cadeiras rosa ou azuis de um jardim de infância. Essa identidade é construída historicamente de acordo com o que a cultura considera "feminino" ou "masculino"; obviamente esses critérios foram transformados. 30 anos atrás, poucos homens ousariam usar um suéter rosa por causa das conotações femininas dessa cor; hoje isso mudou, pelo menos em alguns setores. Por outro lado, a identidade sexual (a estruturação psíquica de uma pessoa como heterossexual ou homossexual) não muda: historicamente sempre existiram homossexuais e heterossexuais, pois essa identidade é fruto da posição imaginária diante da castração simbólica e a resolução pessoal do drama edipiano (Lamas, 1999, p. 165).⁷⁵

É importante observar que a autora considera como identidades sexuais as categorias “heterossexual” e “homossexual”. Considerando o ano de escrita do texto (1999), podemos pensar que naquele momento não se considerava a existência das diversas identidades sexuais que se consideram hoje, tema que resvala na questão já comentada da “fluidez” das identidades. Hoje há uma aceitação muito maior desse caráter fluido das identidades, o que traz para as identidades sexuais inúmeras possibilidades.

Para Lamas, o estudo rigoroso e criterioso da categoria “gênero” permite o que ela chama de “dessencialização” da ideia de gêneros, considerando-os construtos pertencentes a um esquema cultural que impõe de forma normativa a heterossexualidade:

O uso rigoroso da categoria de gênero conduz inelutavelmente à desessencialização da ideia de mulher e homem. Compreender os processos psíquicos e sociais pelos quais as pessoas se tornam homens e mulheres dentro de um esquema cultural de gênero, que postula a complementaridade dos sexos e a normatividade da

⁷⁵ No original: “La identidad genérica, por poner un ejemplo simple, se manifiesta en el rechazo de un niño a que le pongan un vestido o en la manera con que las criaturas se ubican en las sillitas rosas o azules de un jardín de infantes. Esta identidad es históricamente construida de acuerdo con lo que la cultura considera “femenino” o “masculino”; evidentemente estos criterios se han ido transformando. Hace 30 años pocos hombres se hubieran atrevido a usar un suéter rosa por las connotaciones femeninas de ese color; hoy eso ha cambiado, al menos en ciertos sectores. En cambio, la identidad sexual (la estructuración psíquica de una persona como heterossexual u homossexual) no cambia: históricamente siempre ha habido personas homo y heterossexuales, pues dicha identidad es resultado del posicionamiento imaginario ante la castración simbólica y de la resolución personal del drama edípico.”

heterossexualidade, facilita a aceitação da igualdade —psíquica e social— dos seres humanos e a reconceitualização da homossexualidade (Lamas, 1999, p. 173).⁷⁶

Dessa forma, pela desarticulação das categorias de homem e mulher de concepções essencialistas é possível ampliar o viés de análise e utilizar distintas teorias (sociologia, antropologia, psicanálise etc.) para se buscar compreender “gênero” e “sexo” de forma mais profunda.

Retomando-se o conceito de “tecnologias do gênero” de Teresa de Lauretis, Tania Navarro Swain (2000) discorre sobre as formas como os atributos de gêneros são repetidos socialmente, criando uma naturalização do aprisionamento da mulher sob algumas insígnias, sendo mãe e esposa as mais marcantes. As “tecnologias do gênero” atuam na repetição de valores e imagens tido como “femininos”:

Assim, tecida em uma densa rede discursiva que imbrica memória, tradição e autoridades diversas, a representação da "verdadeira mulher", mãe/ esposa/dona de casa é ainda em nossos dias, a imagem e o cotidiano da maioria das mulheres. A multiplicidade, que compõe o desejo e a experiência das mulheres, é esquecida pelo efeito homogeneizante da imagem do Mesmo. O "eterno feminino" se atualiza sem cessar nas "tecnologias do gênero": no senso comum, nos mídia (televisão, cinema, imprensa, música, etc.) nos discursos dotados de autoridade (religiosos, políticos, médicos, jurídicos, científicos) celebrando a maternidade como um duplo nascimento: da criança e da mulher, que realiza assim seu potencial procriador e desta forma, seu destino. As mulheres, nesta perspectiva, não encontram a plenitude de seus corpos constituídos em sexo senão em sua função reprodutora (Swain, 2000, p. 56).

O corpo é um elemento importante para a questão, uma vez que à mulher elenca-se sua função biológica da reprodução como primordial para sua qualificação como tal. O sexo lhe é historicamente negado, pois, desde Eva, na cultura ocidental, a mulher tem de expiar seus pecados lascivos na capacidade de gerar outra vida. Além disso, a imposição da heterossexualidade atua como fator regulador, mantendo a mulher na mesma posição e limitando seu corpo à reprodução e à maternidade.

A reprodução de papéis “masculinos ou femininos” pelas “tecnologias do gênero” também é responsável por determinar identidades binárias como naturais. A mulher, cujas imagens giram em torno do binômio mãe/prostituta, tem sido representada de forma negativa,

⁷⁶ No original: “El uso riguroso de la categoría género conduce ineluctablemente a la desencialización de la idea de mujer y de hombre. Comprender los procesos psíquicos y sociales mediante los cuales las personas nos convertimos en hombres y mujeres dentro de un esquema cultural de género, que postula la complementariedad de los sexos y la normatividad de la heterossexualidad, facilita la aceptación de la igualdad —psíquica y social— de los seres humanos y la reconceptualización de la homosexualidad.”

sendo seu corpo um dos principais fatores que justificam tal pensamento: um corpo frágil, atrelado a um espírito fraco, que deve ser constantemente vigiado e controlado (Swain, 2000).

Compreendem-se, aqui, todas essas imagens relativas a um gênero ou outro, como construções sociais que, baseando-se em características biológicas, justificam a “superioridade” de um gênero, em detrimento do outro. Teóricas feministas têm-se debruçado sobre o tema com vigor, desnudando as finas linhas que separam as atribuições de gênero.

Retomando a questão da identidade abordada anteriormente, toda a pluralidade dos indivíduos é apagada mediante a imposição do binômio feminino/masculino. Como o próprio Stuart Hall apontou, o feminismo foi uma das teorias que descentralizou a identidade, apontando que há uma variedade de identidades relativas ao gênero, contrariando e desconstruindo esse binômio essencialista:

De um lado, o masculino, cujos genitais, físicos ou metafóricos, assinalam-lhe um lócus de poder e de autoridade enquanto sujeito universal: o homem, sinônimo do humano, sujeito dotado de transcendência. De outro, o feminino, o Outro inevitável e necessário, marcado pela imanência de um corpo-destino realizado na maternidade e na heterossexualidade. As "tecnologias do gênero" seriam os mecanismos institucionais e sociais que teriam o "[...] poder de controlar o campo da significação social e produzir, promover e 'implantar' representações de gênero" (Swain, 2000, p. 57).

A professora retoma o tema da invenção do corpo feminino (que é também o título do texto), citando elementos que, segundo ela, atuam nesse processo: o sistema sexo-significação (por meio do qual as identidades são tipificadas, usando como justificativa as diferenças sexuais), “a regulamentação da fecundidade, as leis que decidem sobre o aborto e gerem os corpos femininos, a normalização dos comportamentos, a noção de ‘instinto materno’, tão cara ao senso comum, a ênfase e a importância dadas à célula familiar (...)” (Swain, 2000, p. 61).

Muito se fala dentro das teorias feministas sobre a imposição da heterossexualidade, de modo que aqui podemos compreendê-la como fator central desse processo regulador dos gêneros, sendo o feminino reduzido à reprodução, à maternidade e ao instinto materno. A heterossexualidade atua como um mecanismo regulador das práticas sociais, sendo a partir dela definidos os papéis sociais de gênero.⁷⁷

⁷⁷ Ao falar em identidade feminina nesta pesquisa é necessário destacar a importância de uma visão não universalista e não essencialista, pois o tema se estende à escrita feminina.

Já foi amplamente comentado aqui que as diferenças biológicas são utilizadas para justificar a dominação masculina, partindo do pressuposto que os traços biológicos da mulher a fazem “inferior” ao homem. Também vimos que, historicamente, as características tradicionalmente atribuídas a um gênero ou outro passaram a ser impostas, como se somente a partir delas alguém pudesse ser “mulher” ou “homem”.

Em seu texto *Diferenças entre os sexos e a dominação simbólica* (1995), o professor francês Roger Chartier aponta características comuns à escrita de mulheres nos séculos XVII e XVIII, como o recurso do anonimato e a destinação da leitura a um público restrito. Em vista disso, Chartier (1995) chama a atenção para os perigos de se generalizarem tais traços como definidores da escrita feminina. O que agrega todas essas escritoras no mesmo grupo são as circunstâncias sociais, historicamente repetidas, que dificultavam que elas pudessem escrever e publicar da mesma forma que os homens. Portanto, elas buscam as brechas que lhes permitiam estar no mundo literário, mesmo que de forma anônima e reclusa.

Pensando na dominação simbólica, o autor destaca que a construção da identidade feminina sempre se deu a partir do discurso masculino e sob a influência dos dispositivos (lembramos aqui Bourdieu) que garantem a eficácia da violência simbólica:

Um objeto maior da história das mulheres é então o estudo dos discursos e das práticas, manifestos em registros múltiplos, que garantem (ou devem garantir) que as mulheres consintam nas representações dominantes da diferença entre os sexos: desta forma a divisão das atribuições e dos espaços, a inferioridade jurídica, a inculcação escolar dos papéis sociais, a exclusão da esfera pública etc. Longe de afastar do "real" e de só indicar figuras do imaginário masculino, as representações da inferioridade feminina, incansavelmente repetidas e mostradas, se inscrevem nos pensamentos e nos corpos de umas e de outros (Chartier, 1995, p. 40).

Chartier lembra que o mais importante para desnudar os mecanismos da dominação simbólica é identificar os recursos que enunciam e representam como “natural” a divisão social em cada configuração histórica. Para ele, é na Revolução Industrial que se estabelecem os discursos que diferenciam as atividades assalariadas e as atividades domésticas, o lar e a fábrica. Esses discursos corroboraram para que a mulher estivesse sempre abaixo dos homens na hierarquia profissional, uma vez que eram reunidas em atividades consideradas “inferiores”, “fáceis”, ou até mesmo “naturais à mulher”.

Diante de todas as discussões teóricas apresentadas, de todos os vieses que acrescentam algo ao conceito de identidade (e, por extensão, ao de gênero), parte-se das seguintes premissas:

Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato - seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder (Silva, 2000, pp. 96-97).

Ao se pensarem as representações literárias de distintas identidades femininas presentes no livro *La semana de colores*, não se levarão em conta as representações binárias e redutoras das identidades, mas sim as diversas identidades que são constituídas em contextos históricos específicos e a partir de uma determinada posição social. Não se utilizará a ideia de uma “essência feminina universal”; pelo contrário, o foco será nas diferenças, nas formas como os sujeitos se constroem dentro de uma sociedade limitada pelas imposições do patriarcado, em todas as identidades pulsantes que todas essas mulheres (e meninas) nos oferecem. As mulheres representadas nos contos serão analisadas a partir de sua posição, de seu entorno e de sua atuação dentro desse contexto, levando-se em consideração que uma pessoa pode identificar-se com várias identidades, sejam elas em relação a gênero, local de origem, etnia, orientação sexual, entre outras variantes.

Toda essa galeria de mulheres, retratada no mesmo país, porém a partir de perspectivas distintas, será analisada a fundo na tentativa de se compreender o processo de construção de suas identidades, cada qual em seu contexto específico. Este tema será desenvolvido com mais profundidade no terceiro capítulo desta dissertação.

2.6 – O lugar da identidade

*Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.*

*Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.*

Sylvia Plath

O trajeto teórico traçado até aqui demonstra escolhas, demonstra os aspectos que serão analisados da obra e os apontamentos teóricos que dão base à análise. Deixei por último a questão do corpo, porque ela engloba muito do que já foi falado, tanto de gênero, quanto de identidade(s).

Retomando-se o texto de Marta Lamas, iniciam-se as reflexões sobre o corpo atrelando-o à cultura. Além dos sentidos ligados à biologia, o corpo carrega significados que lhe são atribuídos com o passar do tempo, sendo o corpo feminino extremamente carregado de atribuições e imposições. Com a justificativa biológica da reprodução, vêm inúmeros deveres apontados como naturais e “naturalizadores” da imposição da heterossexualidade e da maternidade, conforme Lamas (1999) explicita na seguinte passagem:

Se o corpo é o lugar onde a cultura aporta os significados que dá à diferença sexual, como distinguir quais aspectos desse corpo estão livres de cunho cultural, ou seja, de gênero? Não há como responder a essa pergunta porque não há corpo que não tenha sido marcado pela cultura. A rejeição da perspectiva que fala do “natural” ou de uma “essência” (masculina ou feminina) baseia-se nesse reconhecimento. Por outro lado, se aceitarmos, seguindo Foucault, que o corpo é um território sobre o qual se constrói uma rede de prazeres e trocas corporais, à qual os discursos conferem sentido, podemos pensar que as proibições e sanções que configuram e direcionam sexualidade, que a regulam e regulam, podem ser transformadas (Lamas, 1999, p. 174).⁷⁸

Em seu livro *A dominação masculina* (2007), o sociólogo francês Pierre Bourdieu trata do corpo a partir do ponto de vista da divisão tida como “natural” da sociedade entre homem e mulher e como essas marcas se inscrevem nos corpos. Para ele, toda a ordem social estruturou-se de forma a justificar e manter a dominação masculina, citando a divisão do trabalho, o espaço (sendo o externo para o homem e à mulher fica o espaço interno, a casa), a estrutura do tempo e o ciclo de vida como lugares onde isso se expressa de forma contundente. Dessa forma, uma estrutura artificial impõe-se como natural devido à justificativa biológica. Como vivemos em

⁷⁸ No original: “Si el cuerpo es el lugar donde la cultura aterriza los significados que le da a la diferencia sexual, ¿cómo distinguir qué aspectos de ese cuerpo están libres de imprint cultural, o sea, de género? No hay forma de responder a esta interrogante porque no hay cuerpo que no haya sido marcado por la cultura. El rechazo a la perspectiva que habla de lo “natural” o de una “esencia” (masculina o femenina) se fundamenta en ese reconocimiento. En cambio, si aceptamos, siguiendo a Foucault, que el cuerpo es un territorio sobre el que se construye una red de placeres e intercambios corporales, a los que los discursos dotan de significados, podemos pensar que las prohibiciones y sanciones que le dan forma y direccionalidad a la sexualidad, que la regulan y reglamentan, pueden ser transformados.”

mundo cujo pensamento estrutura-se tradicionalmente em torno de binômios, assim também o é com a oposição entre masculino e feminino:

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social. A diferença *biológica* entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *gêneros* e, principalmente, da divisão social do trabalho (Bourdieu, 2007, pp. 19-20).

Ou seja, as diferenças anatômicas dos corpos, que são naturais, são utilizadas como justificativa para a divisão social do mundo, a qual é responsável também pela manutenção da dominação masculina. Além de tais diferenças e das representações e cargas simbólicas atribuídas a cada corpo, o próprio ato sexual é visto (e realizado) pelos homens como uma forma de dominação.

Essa “naturalização” da visão androcêntrica tem como consequência a visão distorcida que as mulheres desenvolvem de seu próprio gênero. À mulher são reservados os papéis “inferiores”, além da imposição de sua limitação ao ambiente doméstico e aos afazeres domésticos e da maternidade. Essa autodepreciação manifesta-se na representação inferior que as mulheres fazem de si mesmas, de apontar seu sexo como “inferior” ao do homem, e também na visão depreciativa que desenvolvem de seu próprio corpo (com influência dos cânones estéticos, é claro).

Para Bourdieu, o raciocínio deve ser inverso ao que levianamente se diz: não são as diferenças biológicas e anatômicas que constroem a estrutura de mundo na qual o homem exerce a dominação, mas o contrário; é uma “construção arbitrária do biológico” que fundamenta e naturaliza a organização social pela divisão dos sexos. Ele explica, então, em que consiste a *violência simbólica*, base fundamental desse esquema social:

A violência simbólica não se expressa senão através de um ato de conhecimento e de desconhecimento prático, ato este que se efetiva aquém da consciência e da vontade e que confere seu “poder hipnótico” a todas as suas manifestações, sugestões, seduções, ameaças, censuras, ordens ou chamadas à ordem (Bourdieu, 2007, pp. 54-55).

À medida que desnuda a construção do pensamento historicamente repetido que mantém a dominação masculina, o sociólogo apresenta também as instâncias da sociedade diretamente responsáveis por tal manutenção: a Família, a Igreja e a Escola. O que elas têm em comum (ou tinham, na visão do autor), é o fato de sua atuação se dar sobre as “estruturas inconscientes”.

A família é apontada como o principal ponto onde se reproduz a “divisão sexual do trabalho”, bem como a dominação e a visão masculinas; a Igreja, devido à sua estrutura tradicionalmente antifeminista, por reproduzir uma visão negativa e inferior da mulher. Além disso, nos seus dogmas estão embutidos valores patriarcais que reiteram a ideia da inferioridade da mulher. A Escola, por transmitir continuamente os pressupostos da “representação patriarcal”, e por estimular a divisão entre meninos e meninas, homens e mulheres. Além disso:

De fato, é toda a cultura acadêmica, veiculada pela instituição escolar, que, em suas variáveis tanto literárias ou filosóficas quanto médicas ou jurídicas, nunca deixou de encaminhar, até época recente, modos de pensar e modelos arcaicos (tendo, por exemplo, o peso da tradição aristotélica que faz do homem o princípio ativo e da mulher o elemento passivo) e um discurso oficial sobre o segundo sexo, para o qual colaboram teólogos, legistas, médicos e moralistas; discurso que visa a restringir a autonomia da esposa, sobretudo em matéria de trabalho, em nome de sua natureza “pueril” e tola, cada época valendo-se para tal dos “tesouros” da época anterior (Bourdieu, 2007, p. 104).

Bourdieu acrescenta ainda um quarto elemento, o Estado, “que veio ratificar e reforçar as prescrições e as proscricções do patriarcado privado com as de um *patriarcado público*” (Bourdieu, 2007, p. 105). Dessa forma, todas as instituições que regem a vida civil estão inscritas no pensamento do patriarcado, perpetuando a imposição dos valores já comentados como “adequados”.

Para analisar e tipificar o corpo feminino em seu livro *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007), a professora brasileira Elódia Xavier começa sua reflexão na filosofia, campo do saber onde há o privilégio da mente em detrimento do corpo, e esse aspecto influenciou muito do pensamento ocidental. Essa desvalorização do corpo tem sido uma aliada da opressão às mulheres: “O que as feministas, em geral, condenam, é a associação da oposição macho/fêmea com a oposição mente/corpo, postura histórica da filosofia (...)” (Xavier, 2007, p. 12). Muito já se falou aqui sobre as demandas sociais dos movimentos feministas, e uma questão pungente através dos tempos é permeada pelo tema do corpo: a desvalorização intelectual da mulher e, concomitantemente, a degradação do corpo feminino. Também já foi comentado que o pensamento binário tende a valorizar um dos elementos, sendo claro no par

mente/corpo que o primeiro (atribuído ao homem) é mais valorizado, enquanto o segundo (atribuído à mulher) é tido como de menor importância.

Sendo a capacidade reprodutiva o aspecto do corpo feminino mais apontado historicamente como definidor da identidade feminina, pelo pensamento filosófico citado essa mesma característica seria responsável por tornar a mulher vulnerável, frágil, necessitando de proteção e vigilância. Além disso, o campo de ação das mulheres é limitado, deixando-as limitadas pelas exigências biológicas da reprodução, enquanto os homens “constroem conhecimento”.

Justamente pela limitação da mulher às exigências da reprodução, muitas feministas (como Simone de Beauvoir) viam o corpo como um entrave, uma dificuldade mais para se alcançar a igualdade de direitos. Muitas defendiam a não reprodução como única forma de libertação da vida doméstica e da dominação masculina.

Seguindo outra linha do feminismo, Xavier propõe conceber os corpos em sua concretude histórica, evitando essencialismos biológicos: “(...) existem apenas tipos específicos de corpos, marcados pelo sexo, pela raça, pela classe social e, portanto, com fisionomias particulares” (Xavier, 2007, p. 14). Dessa forma, o corpo passa a ser compreendido como o lugar onde se inscrevem as marcas sociais, culturais, políticas e geográficas.

Pensando nisso, o livro de Elódia Xavier objetiva uma análise literária de narrativas de autoria feminina que “busca levar em conta a representação psíquica do corpo das personagens”. Seu trabalho foi inspirado no ensaio “For a sociology of the Body: an Analytical Review” de Arthur W. Frank, no qual ele fornece as bases para uma tipologia dos corpos na literatura, chamado de sociologia do corpo. Seguindo essa linha, a análise do corpo pode fornecer aspectos das práticas sociais vigentes.

A autora baseou-se em tipos encontrados em narrativas literárias desde o início do século XX para criar sua tipologia de corpos, nomeando onze categorias: *corpo invisível*, *corpo subalterno*, *corpo disciplinado*, *corpo envelhecido*, *corpo imobilizado*, *corpo refletido*, *corpo violento*, *corpo degradado*, *corpo erotizado*, *corpo liberado* e *corpo caluniado*. Os exemplos citados em seu livro foram retirados de diversos livros de escritoras brasileiras, trazendo muitas vezes amostras do mesmo tipo de corpo em obras diferentes.

Seguindo as categorias de Xavier e seu raciocínio teórico, bem como todo o aporte teórico já apresentado anteriormente, as mulheres do livro *La semana de colores* serão aqui analisadas, sendo o terceiro capítulo desta dissertação dedicado a isso.

CAPÍTULO 3 – ESSAS MULHERES

Quantas vezes se nasce, quantas se morre no decorrer de uma vida? E a identidade, quantas se possui? A mesma paixão quantas faces? A verdade, quantas verdades? Um homem, quantos caminhos?

Alina Paim

Tendo estabelecido nos capítulos anteriores as bases teóricas dessa pesquisa, agora é o momento de, utilizando o aporte teórico desenvolvido, analisar com detalhes as personagens selecionadas dos contos do livro *La semana de colores*. A questão principal que nos move é compreender a construção identitária dessas mulheres, e de que forma está relacionada ao contexto histórico.

Como já foi discutido, sabe-se que a identidade é fruto das relações humanas, e relacional. Dessa maneira, a identidade feminina constitui-se em relação a algo externo a ela, a identidade masculina. A identidade masculina é usada como referência para se definir o que a identidade feminina não é, ou seja, a mulher é o que o homem não é:

A identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades.

(...)

A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. E por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são “vivas” nas relações sociais (Woodward, 2000, p. 14)

Dessa forma, a concepção das identidades depende dos sistemas de classificação que demonstram a organização e a divisão das relações sociais, a qual costuma ser dividida em pelo menos dois grupos (“nós” e “eles”, por exemplo). Naturalmente, algumas identidades são ofuscadas, enquanto outras ganham destaque. Para Woodward, do desconforto entre as concepções essencialistas da identidade e as não essencialistas (que abraçam a multiplicidade identitária) ocorre a crise das identidades que marca nosso tempo.

O mesmo acontece com o contexto em que se constituem as identidades, pois cada indivíduo fala a partir de uma posição histórica e cultural. Sua visão do lugar onde está também é constituída a partir do olhar para o outro. No livro analisado isso fica evidente com a observação de que a maioria dos contos é ambientada no México, porém cada personagem vive

em um México diferente, considerando-se que são mulheres de diferentes origens, classes sociais e etnias.

A construção das identidades também está relacionada à produção de significados obtida por intermédio das representações, ou seja, pelas formas como somos representados em distintos meios, como a literatura. Ao nos percebermos em ditas representações, ocorre um processo de identificação, seja pela semelhança ou pela ausência de elementos identificantes.

Ser mulher, existir como mulher na sociedade passa a ser visto como algo construído ao longo da vida, com a incorporação de papéis historicamente repetidos. Da mesma forma como a identidade é relacional, desde cedo a menina constrói sua subjetividade sendo “o outro” do homem, socialmente visto como o paradigma. E tudo isso perpassa a construção da identidade feminina, pois como bem disse Simone de Beauvoir:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro. Enquanto existe para si, a criança não pode apreender-se como sexualmente diferenciada. Entre meninas e meninos, o corpo é, primeiramente, a irradiação de uma subjetividade, o instrumento que efetua a compreensão do mundo: é através dos olhos, das mãos e não das partes sexuais que apreendem o universo (Beauvoir, 1980, p. 9)

Contrariando a visão essencialista de gênero, o livro de Garro apresenta uma galeria de mulheres exuberantes, contraditórias, inteligentes, ardilosas, bem e mal-intencionadas, submissas e rebeldes. São nove personagens ao todo, todas mulheres, porém de diferentes idades, raças e classes sociais.

Utilizando a tipologia de corpos elencada por Elódia Xavier, dividiremos as personagens pelos tipos de corpos, porém cada uma terá seu perfil analisado a fundo. Apesar de algumas personagens se encaixarem na mesma categoria de corpos, suas histórias se diferem em inúmeros aspectos.

A tipologia foi elaborada pela professora brasileira a partir de uma análise de diversos romances de escritoras brasileiras. São onze os corpos citados por ela, conforme já foi citado, mas que houvemos por bem lembrar: o corpo invisível, o corpo subalterno, o corpo disciplinado, o corpo imobilizado, o corpo envelhecido, o corpo refletido, o corpo violento, o corpo degradado, o corpo erotizado, o corpo liberado e o corpo caluniado. A esse respeito, Carlos Magno Santos Gomes destaca o seguinte em seu prólogo ao livro da professora:

Dos estudos realizados, os corpos mais citados são o disciplinado e o liberado, pois estão diretamente relacionados à luta das mulheres por seus direitos pelo século XX. Tal perspectiva ratifica o quanto a análise literária e a crítica feminista se confundem no trabalho de Elódia Xavier, direcionado para identificar novos corpos femininos fora das fronteiras do patriarcado (Xavier, 2007, p. 13).

As mulheres Laura (e Malinche), Lucía Mitre, señora Blanquita, Luisa, Camila, Severina, Nacha, e as garotas Eva e Leli serão analisadas em sua totalidade, a partir da tipologia de corpos, porém levando em consideração todos os aspectos trabalhados anteriormente, como as teorias feministas, as identidades, o gênero, bem como as formas de interseccionalidade que atravessam a existência das diversas mulheres que habitam as páginas do livro de Elena Garro.

Este é o cerne da análise realizada: a classificação das mulheres ficcionais dos contos a partir da tipologia de Xavier. A seguir, os demais aspectos teóricos concernentes à construção da identidade das mulheres são lembrados e aplicados ao estudo. Importante ressaltar que, dos onze corpos elencados pela professora, três foram identificados nas personagens dos contos de *La semana de colores* (1964): corpo liberado, corpo subalterno e corpo invisível.

3.1- Corpos liberados

Começamos pelo corpo liberado, uma vez que é apontado por Elódia Xavier como resultado das mudanças sociais promovidas pelos movimentos feministas. Ele tem aparecido com mais frequência na literatura de autoria feminina, o que indica a tendência social que permite que as mulheres vivam com plenitude.

Como o próprio nome indica, esse corpo é resultado de um processo de liberação. Na busca pelo autoconhecimento, as mulheres representadas passam a ser sujeitos de sua existência. Partindo-se do pressuposto de que não se pode mais falar em uma identidade unificada, fala-se de “identidades em movimento”. Diante das possibilidades que a vida hoje oferece às mulheres, as personagens normalmente encontram-se em crise existencial, divididas entre as identidades de esposa, mãe e dona de casa.

Costumam ser personagens conscientes de sua ambivalência, por isso vivem em crise. Suas multiplicidades identitárias lhes proporcionam uma liberdade que foi duramente conquistada, e por isso pagam um preço. Normalmente essas mulheres vivem cercadas de dúvidas existenciais, pois o processo de construção identitária é a tarefa de uma vida, que exige

libertar-se de toda uma construção social preestabelecida. Além disso, liberdade e solidão andam lado a lado, ressaltando a dificuldade de se conquistar a primeira, e sendo a segunda parte do custo dela.

Citando o conceito de “líquido mundo moderno” do sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman, Xavier reflete sobre a incerteza e transitoriedade das identidades sociais, culturais e sexuais na sociedade contemporânea. Nessa visão, o sentimento de deslocamento e não pertencimento é parte do processo de realização pessoal, uma vez que se rompe com os vínculos sociais da “modernidade sólida”: “Em nosso mundo fluido, fixar-se numa única identidade para toda vida é insensato, pois se corre o risco de exclusão. O melhor é deixar as portas sempre abertas de forma a possibilitar a construção de outras identidades” (Xavier, 2007, p. 103).

3.1.1 – Laura e Malinche

Laura, protagonista do primeiro conto do livro, “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, encaixa-se no perfil de corpo liberado. Desde as primeiras linhas do conto, percebe-se o conflito interno vivido por ela ao conversar com Nacha, sua funcionária. Logo após afirmar que a culpa é dos Tlaxcaltecas, ela declara ser como eles, ou seja, também é traidora. Ela não explica em que consistiriam essas traições, somente com os próximos acontecimentos do conto é possível para o leitor compreender.

Laura é uma mulher dividida entre dois tempos e dois homens. Ela é casada com Pablo e tem com ele uma vida materialmente confortável no México do século XX. Com o desenrolar da narrativa, no entanto, percebe-se que ele é controlador, abusivo e violento com ela. Em três momentos do conto, ela é transportada para outro tempo, o momento do embate entre conquistadores espanhóis e indígenas astecas, e para seu outro marido, a quem ela se refere somente como primo-marido. Este último é seu verdadeiro amor, o homem a quem “trai” todas as noites ao deitar-se com Pablo.

As incursões de Laura no passado deixam marcas em seu corpo e sua roupa, pois presencia ali combates entre espanhóis e indígenas. Seu vestido, inicialmente branco, carrega traços de sangue de seu primo-marido e fuligem: “Sua voz escreveu signos de sangue no meu

peito e meu vestido branco ficou listrado como um tigre vermelho e branco”⁷⁹ (Garro, 2020, p. 30). À medida que ela retorna à sua vida rotineira, seu conflito aumenta. A convivência com Pablo é difícil e ela está sempre preocupada com o primo-marido.

A violência de Pablo aumenta com o avançar da trama, ao que Laura encontra fuga na evasão mental. Diante de um marido violento e abusivo que está disposto a usar todos os meios para vigiá-la e impedir que encontre esse outro homem, ela dedica-se a ler o livro *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, e o único tema de que lhe interessa falar é a caída da cidade de Tenochtitlán, capital do antigo império asteca e atual Cidade do México. Interpretada como louca pela família, é tratada como inválida, incapaz de tomar decisões por conta própria.

Em vários momentos, tanto o primo-marido como Laura afirmam “Este é o final do homem”, referindo-se ao momento histórico vivido pelo homem indígena. A chegada dos conquistadores espanhóis representou o fim do homem indígena, de suas tradições e de suas vidas. Como mulher do século XX, Laura estava consciente desse fato, de que a vida de seu amado caminhava para o fim. Mesmo assim, ao precisar escolher, decide ficar com ele, com este homem cuja vida estava fadada ao fim.

Ao optar pelo primo-marido e seu tempo que chegava ao fim, Laura também escolhe sua morte. Sua existência no século XX com Pablo era tão aflitiva que ela vislumbra a morte como única alternativa possível. Em seu presente, não há espaço para sua felicidade. Sua vida burguesa, o casamento tradicional e a violência de Pablo não deixam espaço para seu triunfo.

Voltando à afirmação feita pela personagem logo no início do conto, ao dizer que “a culpa é dos Tlaxcaltecas”, há mais uma conexão histórica estabelecida com a literatura. Tal assertiva remete à figura histórica de Malinche (Malintzin, Malinalli, doña Marina), a mulher indígena que atuou como tradutora e intérprete de Hernán Cortés durante o processo de conquista dos povos indígenas.

Por meio das generalidades que perduram de sua biografia, sabemos que nasceu entre 1498 e 1505 em Painala, região de Coatzacoalcos, e que morreu em meados do século 16 após ter padecido sob o jugo de dois credos e de duas culturas que em nada se pareciam, salvo em seu costume comum de reduzir a mulher a uma presença sem rosto, uma voz sem linguagem e uma mãe ou donzela à disposição das exigências da família e da sociedade (Robles, 2019, p.353).

⁷⁹ No original: “Su voz escribió signos de sangre en mi pecho y mi vestido blanco quedó rayado como un tigre rojo y blanco”.

Os fatos sobre a vida de Malintzin Tenepal são escassos, sendo que a maioria das informações a que temos acesso são oriundas das crônicas da conquista, escritas por navegadores espanhóis. De acordo com Mônica Castello Branco de Oliveira (2005), ela era pertencente a uma família asteca de origem nobre, porém foi vendida por sua mãe após a morte de seu pai. Novamente vendida pela tribo Xicalango para os Tlaxcaltecas, suas sucessivas mudanças possibilitaram que tivesse contato com diversas línguas, como maia e nahuatl. Na região de Putunchán, teve contato com dois espanhóis sobreviventes de uma expedição, e com eles aprendeu a língua espanhola. Com a chegada de Hernán Cortés à região em 1519, vinte jovens foram dadas a ele e seus capitães, e Malintzin era parte desse grupo. Ela foi designada a Alonso Hernández Puertocarrero, que rapidamente soube das habilidades linguísticas da moça, e assim ela iniciou suas atividades como intérprete, atuando entre três culturas: espanhóis, maias e mexicas: “Ponte verbal entre credos e tempos que se juntavam ao fio da nova Espanha, por sua boca deslizava o passado sob o peso da memória trazida pelo mar, uma memória carregada de símbolos e de nomes que tanto fascinavam quanto apavoravam os residentes” (Robles, 2019, p. 354).

Com a partida de Hernández Puertocarrero e Francisco de Montejo para a corte espanhola, Cortés tornou Malintzin sua tradutora oficial e concubina. Além disso, ela tornou-se sua conselheira indispensável, que o preparava para os desafios locais. Em 1522, o casal gerou um filho, Martín Cortés, o qual foi criado na Espanha após a morte de sua mãe.

Simbolicamente, Malinche ocupa posição de “mãe” dos mexicanos, uma vez que seu filho com Hernán Cortés representa o primeiro mexicano, o princípio de um povo. No entanto, ao longo do século XIX, seu nome foi carregado de atribuições negativas. Primeiramente, como traidora de seu povo, por ter sido peça importante do processo de conquista dos indígenas como tradutora do líder espanhol. Posteriormente, como responsável pelo fim do império asteca e, conseqüentemente, por todas as tragédias que aconteceram com o povo mexicano desde então.

O termo “malinchismo”, derivado de seu nome, é utilizado para referir-se à predileção pelo estrangeiro ou repulsa pela própria origem, como se isso pudéssemos interpretar das ações de Malinche, uma mulher feita escrava pelo seu próprio povo e vendida sucessivas vezes, até chegar às mãos dos espanhóis:

Malintzin, signo trágico de duas épocas, voz histórica de uma indígena expressa em castelhano, é também o símbolo da maior submissão feminina, pois nem o domínio de três línguas – e em que pese o batismo purificador que poderia preservá-la de

maiores perseguições – conseguiu vislumbrar os sinais de uma identidade libertadora (Robles, 2019, p. 355).

Ao declarar que a culpa é dos Tlaxcaltecas, povo indígena que era inimigo dos astecas, Laura reconhece que a culpa não é de Malinche, quem historicamente carrega essa responsabilidade. Apesar de que a compreensão atual da conquista do México percebe que houve muitas alianças entre diversos povos e os espanhóis, à figura de Malinche sempre foi atribuída a razão do desfecho do episódio citado. Sem embargo de não ter seu nome citado no conto, Malinche está presente pela assertiva da personagem Laura e com ela compartilha atributos:

As características negativas atribuídas à Malinche a relacionam à figura arquetípica de Eva e assim reforçam a associação de que as mulheres em geral, como filhas de Eva, são dissimuladoras e vitimizadoras dos homens. No entanto, uma leitura cuidadosa dos textos de Garro revela que ela inclui atitudes sociáveis às mulheres como forma de criticar esses preconceitos (Cypess, 1990, p. 119).⁸⁰

As histórias de inúmeras mulheres mostram-se como uma repetição da mesma história, a da Malinche, e para a professora Sandra Messinger Cypress esse fato pode ser comprovado pela estrutura temporal recorrente na obra de Garro, na qual o futuro é representado como uma repetição do passado, gerando um ciclo no qual as mulheres seguirão repetindo o passado trágico da Malinche até que a sociedade tenha se transformado de tal forma que permita às mulheres criarem padrões de comportamento.

Da mesma forma, Laura também é Malinche no conto. As duas mulheres se assemelham de diversas maneiras: Laura refere-se a um passado misterioso no qual teve outra infância, outro pai e outra mãe; seu interesse quase que obsessivo pela história do México e a queda de Tenochtitlán; Laura muda sua identidade conforme o homem com quem está, Pablo ou o primo-marido, e ambas são mulheres divididas entre duas culturas.

A narrativa do conto inverte a lógica civilizado/selvagem, pela qual normalmente ao europeu atribui-se a posição de civilizado, enquanto o indígena é visto como selvagem. Pablo, o marido branco e de classe média, é violento e abusivo com a mulher: “A senhora ficou sem fala, olhando as manchas de sangue sobre o peito de seu vestido e o senhor golpeou a cômoda

⁸⁰ No original: “The negative characteristics attributed to La Malinche relate her to the archetypal figure of Eve and so reinforce the association that women in general, as daughters of Eve, are dissimulators and victimizers of men. However, a careful reading of Garro’s texts reveals that she includes societal attitudes towards women as a means of critiquing these prejudices”.

com o punho fechado. Logo se aproximou à senhora e lhe deu uma santa bofetada”⁸¹ (Garro, 2020, p. 33). Pablo trata a esposa como um objeto que lhe pertence, impondo constantemente suas próprias vontades e desejos a ela. O primo-marido, homem indígena e simples, é carinhoso e compreensivo. Não a julga pela sua traição, e está disposto a esperar pelo momento em que poderão ficar juntos: “Traidora te conheci e assim eu te quis”⁸² (Garro, 2020, p. 39).

Ao escolher o homem indígena, Laura subverte completamente a lógica patriarcal da sociedade, especialmente porque sua escolha implica sua própria morte, pois não pode estar em dois tempos diferentes. Ao mostrar uma mulher branca de classe média que prefere a morte ao casamento padrão, o conto subleva a mulher, que tradicionalmente deveria aceitar os subterfúgios da relação. No entanto, Laura paga o preço de sua escolha: a liberdade para a mulher muitas vezes implica perda, ou mesmo a morte:

Já falta pouco para que se acabe o tempo e sejamos um só... por isso eu te buscava – eu tinha esquecido, Nacha, que quando se gaste o tempo, os dois ficaremos um no outro, para entrar no tempo verdadeiro convertidos em um só (Garro, 2020, p. 30).⁸³

O aproveitamento do discurso da história dentro da literatura torna o conto *La culpa es de los Tlaxcaltecas* um exemplo de “metaficção historiográfica”, termo da teórica Linda Hutcheon. A literatura torna-se espaço de reivindicação de novas possibilidades interpretativas de eventos amplamente conhecidos, como no caso da conquista do México pelos espanhóis. Não somente pela afirmação de Laura que retira a culpa atribuída à Malinche, mas também por sua escolha, ao ver em Pablo, o homem do século XX, toda a barbárie outorgada aos povos indígenas, e escolher o guerreiro indígena como companheiro.

Nesse processo, o passado textual se torna constitutivo da literatura, uma vez que para a compreensão da narrativa literária é necessário contextualizar o episódio histórico citado. Sem a percepção de quem são os Tlaxcaltecas, o próprio título do conto ressoaria sem significado algum. Somente ao associar a figura histórica da Malinche à afirmação da personagem Laura, o leitor compreende qual é a culpa da qual a mulher indígena é ilibada na narrativa literária.

⁸¹ No original: “La señora se quedó sin habla, mirando las manchas de sangre sobre el pecho de su traje y el señor golpeó la cómoda con el puño cerrado. Luego se acercó a la señora y le dio una santa bofetada”.

⁸² No original: “Traidora te conocí y así te quise”.

⁸³ No original: “Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo... por eso te andaba buscando – se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo”.

Como apontado por Hutcheon, autoras feministas e autores negros encontraram na metaficção historiográfica uma maneira de desafiar o discurso historiográfico (tradicionalmente masculino e branco), incitando a revisão de aspectos ou eventos da história somente apresentados sob uma ótica.

Alguns elementos da narrativa chamam atenção pela carga simbólica que carregam, como o vestido branco de Laura, que ao final das três incursões no passado já estava coberto de sangue e fuligem, mesmo assim ela insistiu em vesti-lo. Sua sogra e marido chegam a comentar o tema e pedir que ela se troque, mas Laura permanece com o vestido cada vez menos branco.

O branco é uma cor que se encontra “nas duas extremidades da grama cromática (...), ele significa ora a ausência, ora a soma das cores” (Chevalier, 2001, p. 141), e costuma ser associado à pureza na filosofia cristã. Além do vestido, a cor está presente nas transgressões temporais, como na primeira vez que Laura (re)encontra o primo-marido indígena: ela estava em uma ponta branca, a luz era muito branca e as coisas começaram a flutuar nela. Em seguida, a luz se partiu em vários pedaços e girou até fixar-se como um retrato. O tempo deu uma volta, e Laura se viu no mesmo lago, porém em outro tempo. Quando o primo-marido se aproximou dela, foi em meio à luz branca do encontro.

Nesse sentido, o branco também pode ser associado às mudanças decorrentes das transições vividas pela personagem:

É uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento (Chevalier, 2001, p. 142).

Laura, ainda com o vestido branco, abandona o marido do presente e se une ao amado, cujo tempo estava chegando ao fim. Ou seja, sua morte foi também seu renascimento, uma vez que escolheu o homem com quem acreditava que seria por fim feliz. Através da luz branca ela “viajou” ao passado, encontrou o verdadeiro amor, e pôde enfim seguir seu caminho.

Outra cor se destaca, o vermelho do sangue do guerreiro indígena, o qual respingou no vestido branco de Laura. Além disso, marcas de sangue foram encontradas do lado de fora da janela do quarto de Laura e Pablo, onde o homem os havia espiado, demonstrando que ele não era fruto da imaginação de Laura, mas uma pessoa de carne e osso (e sangue).

Apesar de ser comumente associado à paixão, o vermelho do sangue remete a outros dois extremos, morte e vida:

Iniciático, este vermelho, sombrio e centrípeto, possui também uma significação fúnebre: a cor púrpura, segundo Artemidorus, tem relação com a morte (Mistérios do Paganismo, in Pors, 136-137).

Porque esta é, com efeito, a ambivalência deste vermelho do sangue profundo: escondido, ele é a condição da vida. Espalhado, significa a morte (Chevalier, 2001, p. 944).

O sangue do guerreiro espalhado por sua pele e o vestido de Laura indica que sua vida corre perigo, pois segue jorrando das feridas abertas. Visível no corpo de Laura, o vermelho do sangue sinalizou alerta para a sogra, que acreditou que ela havia sido atacada. Presente no tecido branco do vestido, era lembrança da violência, embora os demais personagens não soubessem da verdadeira origem do sangue.

Por fim, com a partida de Laura, Nacha limpa o sangue da janela da cozinha, de onde ele havia se aproximado e por onde as duas mulheres o viram chegar, e joga no lixo as bitucas de cigarro manchadas de batom vermelho, marcando o fim de um ciclo na vida dos personagens, e o renascimento de Laura para o amor, conquistado por meio da morte.

3.1.2 – Señora Blanquita

Com o segundo conto do livro, titulado “El zapaterito de Guanajuato”, o leitor é apresentado à señora Blanquita, cuja vida é exibida a partir do personagem do “zapaterito”. Don Loreto, um sapateiro vindo do interior, da cidade de Guanajuato, acompanhado do neto Faustino, havia sido roubado ao chegar na Cidade do México. Sem sapatos para vender e sem dinheiro, vagava com o menino pelas ruas da cidade. Ao caminhar por uma avenida, observou um carro no qual um casal se beijava, ao que em seguida a mulher esbofeteou o homem e tentou sair do veículo. O homem começou então a dirigir o carro de maneira ziguezagueante, enquanto a mulher lutava para afastar-se dele.

Após essa cena, a mulher, señora Blanquita, caminhou em direção ao velho e seu neto e de imediato ofereceu ajuda, ao perceber que os dois não eram dali e aparentavam passar fome. Mulher de aparência sofisticada, conduziu-os à sua casa, onde tinha funcionárias (Josefina e Panchita) que a ajudaram a cuidar dos dois. Alimentados, começaram a perceber que a vida de

sua benfeitora era bem mais complicada do que parecia. As funcionárias estavam em estado de alerta ao avisar: “Senhora, já ligou três vezes, uma depois da outra”⁸⁴. (Garro, 2020, p. 43).

O perfil da personagem vai se definindo pouco a pouco com a leitura do conto, uma vez que o aparente luxo de sua vida é enganoso. O sapateiro percebe que ela não tem dinheiro para se alimentar e que o tempo todo tem medo de uma ameaça iminente, a qual paira ao redor da casa. Se estabelece uma relação de afeto e empatia entre a señora Blanquita e don Loreto, e ele conta a ela toda sua trajetória e a pobreza que se abatia sobre seu povoado. Ela promete ao sapateiro que irá conseguir dinheiro para que ele regresse ao lar, o exato valor que tinham os sapatos que lhe foram roubados.

Após um jantar modesto, o homem e seu neto observaram como todas as mulheres apagaram as luzes da casa e se colocaram em posição de sentinela, observando a rua à frente. Elas comentam a presença de alguém, sem especificar quem é, embora pelos adjetivos se possa deduzir que se trata de um homem:

- Ali está, señora Blanquita – disse Josefina em voz muito baixa.
- Olhe, señora, está olhando para cá, patrulhando a casa...
- Desgraçado, vou ligar para a policía – disse a señora.
- Sim, señora, dê um susto nele antes que ele nos mate⁸⁵ (Garro, 2020, p. 46).

Após passar a noite em claro vigiando, as três mulheres reiniciaram suas atividades habituais no dia seguinte, e assim se passaram várias noites e dias na casa da señora Blanquita. O sapateiro e seu neto ficaram, pois a cada manhã a mulher renovava a promessa do dinheiro que daria aos dois, e também porque a vida com as três mulheres era agradável.

Apesar do clima nefasto em que vivia, Blanquita não se deixava abater. Quase não saía de casa, mas demonstrava alegria com as visitas: “Ela ria, colocava música e dançava. Não se desanimava por nada. Nunca saía, estava sob ameaça. Pela noite espiava a rua com suas criadas”⁸⁶ (Garro, 2020, p. 46). Percebe-se que não somente a patroa tinha uma vida limitada, mas também as funcionárias, que viviam na mesma casa e evitavam sair, pois também temiam por suas vidas.

⁸⁴ No original: “Señora, ya van tres veces que llama, una después de la otra. Seguidito, seguidito.”

⁸⁵ No original: “- Allí está, señora Blanquita – dijo Josefina muy quedito.

- Mire, seño, está mirando para acá, patrullando la casa...

- Desgraciado, voy a llamar a la policía – dijo la señora.

- Sí, señora, péguete un susto antes de que nos mate”.

⁸⁶ No original: “Se reía, ponía música y bailaba. No se acongojaba por nada. Nunca salía, estaba muy amenazada. Por la noche espiaba la calle con sus criadas.”

A mesma rotina se repetiu por inúmeros dias, até que um acontecimento mudou o curso dos eventos. Um homem deixou um pacote na casa, o qual continha duas bonecas loiras vestidas de noivas, porém em estado deplorável. Ao ver as bonecas, todos se assustaram e temeram pela vida da senhora, uma vez que se assemelhavam a ela. O sapateiro ajudou as mulheres a remendarem as bonecas, até que novamente tocou a campainha da casa:

- Você quer matá-la? – gritou Josefina.
- Para florir sua tumba! – ouvi o mesmo vozeirão de homem.
- Senhora!... Senhora Blanquita.
- Eu também saí para ver: ali estavam, jogadas no chão, quem sabe quantas rosas vermelhas.
- Ele as atirou, senhora, quando eu não quis pegar!
- Flores no chão da minha casa, que mal agouro! – gritou a senhora Blanquita ⁸⁷ (Garro, 2020, p. 47).

A cada novo evento, os habitantes da casa ficam mais temerosos pela vida de Blanquita, uma vez que as bonecas desalinhas (loiras e de vestido branco, como ela) e as flores destroçadas no chão pareciam indicar um mau agouro, um sinal de que este inimigo se aproximava e iria machucá-la.

A terceira vez que chamam à porta é a própria Blanquita que atende, completamente embravecida, e é levada à rua pelo homem. Em poucos minutos ela retorna, com o cabelo bagunçado, o vestido maltrapilho e o corpo machucado, dizendo que ele havia batido o carro nela. Após recuperar-se com uma dose de tequila, a mulher liga para alguém e diz: “Faça o favor de vir à esquina da minha casa. Quero ver se tem o valor de dizer isso na minha cara... Te espero em dez minutos” (Garro, 2020, p. 48). Ela então troca de roupa, esconde um martelo e sai decidida, dizendo que retornará em seguida. Loreto a segue, e mantém-se a alguns metros de distância, escondido.

Blanquita encontrou-se com um homem muito alto, e de longe Loreto viu que ela pediu que ele a seguisse. Caminharam por algumas ruas, até que ela parou e iniciou um diálogo com o homem:

- Repita o que me disse agora que estamos a sós.

⁸⁷ No original: “- ¿La quiere matar? – gritó Josefina.
 - ¡Para que floree su tumba! – oí el mismo vozarrón de hombre.
 - ¡Señora!... Señora Blanquita.
 También yo salí a ver: allí estaban, regadas en el suelo, quién sabe cuántas rosas rojas.
 - ¡Las aventó, señora, cuando yo no las quise agarrar!
 - Flores en el suelo de mi casa, ¡qué mal agüero!, ¡qué mal agüero! – gritó la señora Blanquita.”

- O que eu disse?... O que foi que eu disse?
- Repita o que você me disse!
- Você é má. Muito má...⁸⁸ (Garro, 2020, p. 49)

Aproveitando um descuido do homem, ela o atacou pelas costas, usando o martelo. Desorientado, ele reagiu agarrando-a e atirando o martelo longe. Ela retorna pelo caminho por onde havia vindo, com o homem seguindo-a e Loreto um pouco mais atrás, até que pára e pede que ele lhe compre cigarros. Ele responde “Sí, mi amor...”, resposta que faz pensar que os dois já foram um casal em algum momento antes desse caos. Enquanto ele realizava seu pedido, Blanquita subiu em uma árvore e esperou por horas, enquanto ele a buscava.

A noite caía e a mulher seguia escondida na árvore, até que gritou que queria um cigarro, e iniciou uma breve negociação com o homem:

- Vá embora, para que eu possa voltar à minha casa!
- Quero ver sua carinha!
- Não pode, somente meus amigos podem vê-la.
- Quanto vale a sua carinha? Eu compro!
- Quinhentos pesos!
- Os mesmos que você me pediu?
- Os mesmos! Estou devendo ao “zapaterito” de Guanajuato⁸⁹ (Garro, 2020, p. 51).

Ao ouvir tal diálogo, Loreto sentiu vergonha da situação, de que uma mulher que mal conhecia enfrentasse um homem como aquele para lhe ajudar e, por isso, retornou à casa, buscou o neto e partiu dali sem despedir-se. Conseguiu retornar à cidade natal, mas ao fim de sete dias lá decidiu voltar para a Cidade do México a fim de reencontrar sua benfeitora, a señora Blanquita.

Blanquita é uma mulher que, mesmo nas piores condições, conduz sua própria trajetória, por isso é classificada aqui como um exemplo de corpo liberado. As circunstâncias fazem crer que ela vive um relacionamento abusivo, que o homem para quem pediu dinheiro é ou já foi

⁸⁸ No original: “- A solas, repítame lo que dijo.
- ¿Lo que dije?... ¿Qué dije? – preguntó el hombre asustado.
- ¡Repítame lo que me dijo!
- Eres mala. Muy mala...”

⁸⁹ No original: “- ¡Lárguese, para que pueda volver a mi casa!
- ¡Quiero verle la carita!
- No se puede. Sólo mis amigos pueden verla.
- ¿Cuánto vale su carita? ¡La compro!
- ¡Quinientos pesos!
- ¿Los mismos que me pediste?
- ¡Los mismos! Se los debo al zapaterito de Guanajuato”.

seu marido, porém não vivem mais juntos. Isso não impede que ele a ameace constantemente, cerceando seus movimentos.

Como a conhecemos a partir do olhar de Loreto, que é o próprio narrador do conto, ele ressalta constantemente traços dela que a seu ver são contraditórios, mas que para nós representam a ambivalência da mulher de corpo liberado. Ele a descreve como uma mulher bonita, loira, de cintura fina e bem-vestida, obstinada, corajosa e audaz, cujo humor oscila constantemente:

Ela ficou brava como as éguas e deu patadas no chão.

(...)

E a senhora Blanquita começou a rir. Há que se dizer que ela não é de meias palavras, ou ri muito, ou está bem brava ⁹⁰ (Garro, 2020, p. 45).

Apesar de seu aspecto físico delicado, ela não demonstra medo ao se deparar com a necessidade de enfrentar o homem, mesmo tendo consciência de sua desvantagem em tamanho e força. Ao mesmo tempo em que é capaz de atitudes altruístas e desinteressadas, como ajudar o pobre homem e seu neto, ela também ataca seu perseguidor por trás, de maneira traiçoeira, em uma frustrada tentativa de matá-lo. Dessa ambivalência da mulher de corpo liberado vem a sua crise, de sua incapacidade de lidar com as identidades que o mundo contemporâneo oferece às mulheres, que gera a impossibilidade de sua felicidade plena.

Como ela é retratada criando a imagem correspondente ao que se compreende como uma mulher “feminina”, o seu comportamento não condiz com que se esperaria de uma mulher nessa posição. Ela é barulhenta, se impõe ao homem, mesmo tendo uma grande desvantagem física, e não se importa de sujar suas mãos, quando necessário. Como vítima de um homem abusivo, também reage de maneira distinta ao que normalmente se vê, enfrentando-o constantemente e não se amedrontando diante das frequentes ameaças.

O final destinado à personagem é distinto da maioria de tantas outras mulheres de Garro, justamente porque não sabemos o que aconteceu. Com a partida do narrador, o desfecho aberto não permite que o leitor se inteire dela, embora fique claro que Blanquita, como as demais mulheres, paga o preço pela sua liberação. Sua liberdade é limitada, porque mesmo não estando casada, tem seus movimentos restringidos por esse homem que provavelmente foi seu marido um dia, e se sente no direito de controlá-la.

⁹⁰ No original: “Se enojó como las yeguas y dio patadas en el suelo. (...) Y la señora Blanquita se echó a reír. Hay que decir que ella no es de media tintas, o se ríe mucho, o está bien enojada.”

Embora ela pague um preço alto, mostra-se decidida e não disposta a voltar atrás, à vida conjugal, a qual impõe demasiadas regras e restrições. Como Laura, ela busca uma alternativa ao casamento, de modo que o fato de não se saber seu fim pode ser um convite à reflexão sobre a realidade de mulheres como Blanquita, que vivem relacionamentos com homens abusivos. Qual fim é possível para essa mulher? As que não são mortas pelos parceiros ou ex-parceiros conseguem conquistar sua tão sonhada liberdade?

Como a construção da identidade é vista aqui como uma tarefa em desenvolvimento, só podemos pensar que Blanquita seguirá lutando enquanto lhe for possível, pois voltar ao casamento não é uma opção plausível, muito menos confortável. No processo, ela seguirá construindo-se e reconstruindo-se, buscando viver em plenitude sua “vocação de ser humano”, como o disse Simone de Beauvoir.

Blanquita contraria com seu comportamento a visão essencialista de identidade de g nero, pela qual há um sem-fim de imposi es   mulher. Na sua recusa de ser o esperado de uma mulher em sua posi o, Blanquita segue seu processo de constru o de identidade. Agregando atributos tanto do tradicionalmente visto como “feminino” (delicadeza, beleza, passividade), quanto do que seria o “masculino” (agressividade, reacionarismo, assertividade), ela reage   violência imposta pelo homem, mostrando-se consciente do lugar ambíguo que ocupa.

De acordo com Hall (2003), os movimentos feministas, junto a outros movimentos sociais, trouxeram a elucida o de que não há somente uma identidade de g nero, mas sim inúmeros prospectos que contrariam a concep o essencialista comumente reproduzida. Assim, uma mulher como Blanquita torna-se exemplo dessa identidade múltipla, que não se reduz aos estereótipos socialmente repetidos de como uma mulher supostamente deveria se comportar. Aos trancos e barrancos, enfrentando um sistema que oprime as mulheres desde o cerne, Blanquita insiste no projeto de ser ela mesma, custe o que custar.

El dia Xavier (2007) destaca que a presença de personagens de corpo liberado na narrativa de autoria feminina vem aumentando desde a década de 90, um indicador de que as mudanças provenientes dos movimentos feministas passam a ser refletir t mbe m na literatura, com a representa o de mulheres que passam a conduzir suas vidas a partir de valores redescobertos e de um processo de autoconhecimento.

3.1.3 – Lucía Mitre

Lucía Mitre é a protagonista do terceiro conto do livro, “¿Qué hora es...?”, e também é compreendida aqui como mulher de corpo liberado. Em sua trajetória há algumas semelhanças com Laura, tanto na construção temporal do conto, quanto em seu desfecho. A narração apresenta uma mulher hospedada em um hotel em Paris, a quem os funcionários se referem como “la sudamericana” (a sul-americana). A narrativa se inicia com a pergunta do conto, a qual é repetida inúmeras vezes ao longo da história.

Em sua estadia no hotel, ela estabeleceu relações amistosas com um funcionário, senhor Brunier, o porteiro, a quem estava constantemente perguntando pelas horas. Lucía havia reservado o quarto 412 para ela mesma e o 410 para Gabriel Cortina. No dia de sua chegada, ela afirmou que o rapaz também viria hospedar-se no mesmo dia, o que não aconteceu. A misteriosa mulher passava o dia em seu quarto e fazia todas as suas refeições lá, repetindo sua rotina diária: “A sul-americana? Está caduca. Se arruma, se senta em uma poltrona e pergunta: “Que horas são?”⁹¹”(Garro, 2020, p. 54).

Todos os dias ela repetia o mesmo, que Gabriel chegaria naquele dia no voo das nove e quarenta e sete. E assim se passaram dois meses. Ao fim do terceiro mês, também acabou o dinheiro da mulher. Decidida a não ir embora para não se desencontrar daquele que deduzimos ser seu amor, ela entrega seu colar de pérolas para poder seguir esperando por ele:

- São muito caras... Quanto eu pedi para que me dessem. Você vê? Ninguém sabe para quem implora. Se Ignacio soubesse... – acrescentou como que para si mesma. O senhor Gilbert não soube o que responder. Lúcia lhe deu o colar com um gesto amplo.
- Ignacio é meu marido – disse de modo explicativo.
- Seu marido? – perguntou Gilbert ao mesmo tempo que recolhia a joia.
- Sim, meu marido...⁹² (Garro, 2020, p. 56)

Com esta explicação, percebemos que ela é uma mulher casada, e que Gabriel é seu amante, o qual, embora ela siga esperando diariamente, nunca chega. Todos do hotel passam a

⁹¹ No original: “¿La sudamericana? Está tocada. Se arregla, se sienta em un sillón y pregunta: “¿Qué hora es?”.

⁹² No original: “- Son muy caras... Cuánto rogué para que me las regalaran. ¿Ya ve? Nadie sabe para quién ruega. Si Ignacio supiera... - agregó como para sí misma. El señor Gilbert no supo qué contestar. Lucía le tendió el collar con un gesto amplio. - Ignacio es mi marido – dijo a modo explicativo. - ¿Su marido?... – preguntó Gilbert al mismo tiempo que recogía la alhaja. - Sí, mi marido...”

vê-la como louca, somente Brunier e Gilbert (outro funcionário do hotel) se compadecem da situação da mulher e oferecem sua companhia a ela sempre que podem. Com o tempo, ela foi ficando ainda mais reclusa, não pedia suas refeições e ninguém a via, exceto Brunier. A presença da mulher no hotel era como uma sombra, lembrando a todos que ela estava lá, sempre esperando.

E assim se passou quase um ano. Um dia, em um diálogo com Brunier no qual ele sugere a Lucía escrever uma carta ao marido, ela lhe conta mais detalhes de sua relação, indicando que era extremamente infeliz vivendo com ele, que se sentia solitária. Ela dá a impressão de que mal via o marido, e que presenciou o romance dele com outra mulher, o que a levou a querer partir. Ela também comenta que a sogra vivia com eles e demonstra pesar ao se lembrar desses momentos:

- Ah! Sim, ele é o melhor dos homens. Sempre serei agradecida a ele, senhor Gilbert. Se o senhor soubesse... vivemos casados por oito anos... nunca esquecerei as noites que passei no quarto imenso da sua casa. Minha sogra que escutava chorando e vinha vestida com um quimono japonês...

(...)

- O quarto era enorme, estava cheio de espelhos e eu me sentia muito sozinha. Isso deixava minha sogra brava. Você acha isso muito ruim, senhor Gilbert?

- Não, acho que é natural.

- Ignacio, eu o via na copa. O dia que me escreveu a carta achei muito estranho, porque poderia ter dito na hora da refeição. Logo eu vi que essa era a melhor forma de me dizer algo tão delicado. O senhor quer ler a carta? ⁹³ (Garro, 2020, p. 59)

É importante ressaltar que nesse diálogo Lucía se refere à casa em que vivia como de Ignacio, pois não a vê como sua também. Ela então lhe entrega a carta de seu marido para que Gilbert a leia, porém esse não fala espanhol, e não compreende o que está escrito. Após isso, ela a joga nas chamas, dizendo que já não serve para nada. Ela novamente pergunta pelas horas e se ajeita para seguir esperando pelo amante.

Gilbert a enxerga como uma criatura extremamente bela e trágica, a quem a tragédia fazia ainda mais bonita: “Quando, como e por que havia entrado naquela bonita dimensão

⁹³ No original:” - ¡Ah! Sí, él es el mejor de los hombres. Siempre le viviré agradecida, señor Gilbert. Si usted supiera... vivimos casados ocho años... Nunca olvidaré las noches que pasé en la habitación inmensa de su casa. Mi suegra me oía llorar y venía envuelta en un kimono japonés...

(...)

- El cuarto era enorme, estaba lleno de espejos y yo me sentía muy sola. Eso enojaba a mi suegra... ¿Le parece muy mal, señor Gilbert?

- No, no, me parece natural – contestó Gilbert ruborizándose.

- A Ignacio lo veía en el comedor. El día que me escribió la carta me extrañó mucho, porque podía habérmelo dicho en la comida. Luego vi que ésa era la mejor manera de decirme algo tanto delicado. ¿Quiere usted leerla?”

suicida? Se sentiu grosseiro perto da dama vestida de cor de pêsego que se transmutava cada dia mais em uma matéria incandescente que estava vedada a ele⁹⁴ (Garro, 2020, p. 60). Ele tem a impressão de que a mulher estava se desvanecendo com sua tragédia, ao mesmo tempo em que pensava que logo não a veria mais.

Ela conta que foi a carta de Ignacio o que a fez sair da sua casa, e que foi viver em outro lugar, porém seguia dormindo naquele mesmo quarto. E nesse momento apareceu Gabriel em sua vida, que a visitava todas as noites, após a saída de sua sogra. A descrição da personagem faz pensar que na verdade ela nunca saiu da casa do marido, que seguia vivendo ali, porém em sua imaginação estava em outra casa, acompanhada do amante, que lhe fazia companhia em suas noites solitárias. Para Gilbert, ela havia sido enganada pelos dois homens, Ignacio e Gabriel, e por isso estava ali, completamente abandonada e à mercê do destino.

Dois meses mais tarde, Lucía faleceu no quarto de hotel, exatamente às nove e quarenta e sete, no horário que dizia que chegaria o amante. Enquanto Brunier informava a Gilbert da situação e esse pensava em ligar para a polícia de maneira discreta, para que os outros hóspedes não se inteirassem, um novo hóspede chegou à recepção do hotel. Ele era jovem, bronzeado, sorridente e trazia uma raquete nas mãos. Explicou que fazia onze meses que sua amiga Lucía Mitre havia feito uma reserva em seu nome, e os funcionários, pasmos, lhe deram as chaves do quarto 410, o mesmo que Lucía tinha reservado para ele.

Brunier e Gilbert decidiram esperar que a polícia chegasse antes de tomar qualquer decisão, e assim o fizeram. Dirigiram-se ao quarto 410 acompanhados dos policiais, e o encontraram vazio e intacto. Não havia sinal do jovem, e nenhum outro funcionário o havia visto. Nem mesmo a chave do quarto estava ali, estava na recepção junto a todas as outras. Crentes de que haviam tido uma alucinação, os dois homens não encontraram outra solução plausível para a confusão em que se encontravam e decidiram levar os policiais ao corpo de Lucía, que estava solene em seu quarto, na mesma poltrona onde esperou por onze meses. Encontraram a raquete de Gabriel depositada aos pés da cama de Lucía, porém uma nova busca no hotel não resultou em nada, era como se o rapaz nunca tivesse estado ali e a mulher morta parecia ser outra: “Gilbert se inclinou pela última vez sobre o rosto de Lucía Mitre, que também

⁹⁴ No original: “¿Cuándo, ¿cómo, y por qué, había entrado em aquella hermosa dimensión suicida? Se sintió grosero junto a la dama vestida de color durazno que se trasmutaba cada día más en una materia incandescente que a él le estaba vedada”.

havia ido para sempre do hotel, pois em seu rosto não havia mais nada dela”⁹⁵ (Garro, 2020, p. 63).

A narrativa do conto deixa várias dúvidas ao leitor, que se indaga inclusive se Gabriel realmente existe, ou se era fruto da imaginação de Lucía, porém o fato de que Brunier e Gilbert o viram, falaram com ele e encontraram sua raquete poderia provar sua existência, embora os dois homens não confiem mais em seus sentidos no tocante ao tema. O que mais chama atenção, no entanto, é a realidade de Lucía, que passou onze meses sentada em um quarto de hotel, repetindo a mesma rotina todos os dias. Ela viveu o tempo da espera de maneira repetitiva, como se todos os dias fossem o mesmo, pois todos os dias ela acreditava que Gabriel chegaria às nove e quarenta e sete, e por ele esperava pacientemente.

Causa estranheza no leitor a relação vivida pela protagonista com o tempo cronológico, que parece seguir uma lógica distinta à da realidade. Em uma tentativa de teorizar possíveis transgressões cronológicas dentro da literatura, o escritor espanhol David Roas elenca alguns exemplos em seu texto *Cronologías alteradas. La perversión del tiempo* (2012). Seguindo Roas, pode-se interpretar o conto analisado como um exemplo de “tempo expandido”, que:

(...) Implica a intrusão de um tempo desacelerado que o protagonista experimenta, mas que ocupa um segmento mínimo do tempo “objetivo” que os outros personagens e/ou o receptor experimentam, ou seja, aquele submetido à pulsação do relógio (Roas, 2012, p. 108).⁹⁶

Assim, a protagonista do conto vivencia os dias de uma forma mais desacelerada que os demais personagens, que vivem conforme as horas ditadas pelo relógio e pelo calendário. Lucía não percebe a passagem do tempo da mesma maneira que os demais, mas sim vive cada dia como se fosse o mesmo, que é justamente o dia no qual seu amado irá chegar no voo de Londres, e por isso repete sempre a mesma pergunta: “Que horas são?”.

Lucía é aqui compreendida como corpo liberado porque, como Laura, encontrou na morte a solução para sua felicidade, e a desapareição de Gabriel com a raquete aos pés da cama faz crer que foi pela morte que ela pôde estar finalmente com ele. Apesar de pagar um preço

⁹⁵ No original: “Gilbert se inclinó por última vez sobre el rostro de Lucía Mitre, también ella se había ido para siempre del hotel, pues en su rostro no quedaba de ella nada”.

⁹⁶ No original: “(...) Implica la intrusión de un tiempo ralentizado que experimenta el protagonista, pero que ocupa un mínimo segmento del tiempo “objetivo” que experimentan otros personajes y/o el receptor, es decir, el sometido al latido del reloj”.

alto, essa é a forma avistada pela mulher para poder libertar-se das amarras de um casamento infeliz e de uma vida de espera.

Como Laura, ela também vive uma crise existencial decorrente de não se identificar com a vida matrimonial, apesar do conforto material que tinha com Ignacio. Ela não o descreve como abusivo ou violento, mas distante, o que lhe causa uma solidão constante, porém não sabemos qual foi o conteúdo da carta do marido que a fez abandoná-lo.

Lucía também paga um preço alto no julgamento que recebe. Desde o momento em que pisou no hall do hotel, recebeu olhares julgadores de todos os funcionários dali:

A estrangeira atravessou o vestíbulo do hotel a passos largos. Seu casaco curto deixava ver duas pernas magras e compridas, que caminhavam, não como se estivessem acostumadas a cruzar salões, mas sim a correr depressa pelos prados⁹⁷ (Garro, 2020, p. 53).

O fato de ser sul-americana é apontado constantemente pelos funcionários do hotel, que analisam todas as suas ações a partir disso, como se sua origem fosse agente decisivo determinante de seu comportamento, como na citação anterior, em que se pensa que suas pernas estavam mais acostumadas a correr pelos prados do que a caminhar por hotéis elegantes na Europa. Como mulher sul-americana, ela é pré-julgada constantemente, pelo que faz e pelo que não faz, por ter um amante, por o marido ser rico e ela o abandonar.

Lucía é descrita por Brunier como uma mulher jovem, de no máximo 30 anos, bonita e elegante. Ela o deixa desconcertado já quando ao se conhecerem ela sorriu de maneira “descarada” a ele e lhe piscou um olho, comportamento visto como inapropriado para uma dama. Seus hábitos reclusos eram motivo de piadas pelos demais funcionários, que a viam como extravagante e infantil por sua insistência. Apesar de seus modos e roupas elegantes, o dinheiro da mulher terminou em três meses, por isso ela começou a dar suas joias como forma de pagamento para poder seguir esperando.

Embora Brunier e Gilbert constantemente tentassem convencê-la de que deveria mudar-se para um hotel mais barato antes que acabassem suas joias, ela não aceitava essa possibilidade. Estava determinada a encontrar-se com Gabriel e as críticas dos outros não lhe importavam nem um pouco, pois aquela era a única forma de ser sujeito de sua própria história. Sua morte revelou

⁹⁷ No original: “La extranjera cruzó el vestíbulo del hotel a grandes pasos. Su abrigo corto dejaba ver dos piernas delgadas y largas, que caminaban, no como si estuvieran acostumbradas a cruzar salones, sino a correr de prisa por las llanuras.”

um rosto distinto daquele que haviam visto nos últimos onze meses, indicando que agora sim ela viveria sua essência, sua verdadeira identidade.

Muito já se disse sobre aspectos apontados pela crítica como constantes na obra de Garro, como por exemplo que muitas de suas personagens somente encontram triunfo por meio da morte ou inventando outras realidades. Não obstante, levando em conta a análise dos contos do livro *La semana de colores*, foi possível observar que o escape pela morte se deu para mulheres brancas e de classe média, Laura e Lucía. As personagens do mesmo livro que são pobres e indígenas não tiveram essa possibilidade, restando-lhes a única opção de seguir vivendo na mesma realidade conflitante. Talvez o olhar de Garro visse a questão de classe social com mais pessimismo que a própria morte, indicando uma dificuldade (ou impossibilidade) de lutar contra a estrutura da sociedade capitalista.

Assim, os corpos liberados de mulheres brancas e de classe social alta encontram a solução da crise existencial no fim daquela realidade, seja pela morte ou pela criação de realidades paralelas, enfatizando que a liberdade da mulher, duramente conquistada, tem um preço alto.

Elena Garro muitas vezes se encontrou em situações semelhantes às vividas por suas personagens, e em entrevistas relatou sua total descrença na possibilidade de ser feliz, não somente para si mesma, mas para todas as mulheres, considerando as dificuldades impostas pela sociedade. Segundo ela, um “lar sólido” (referência à sua peça teatral *Un hogar sólido*, de 1958) para a mulher somente é alcançado com a morte:

E de repente me deu uma tristeza dessas que caem na gente. Disse: “Nunca serei feliz neste mundo, que horror! Quando terei um lar sólido?” E então pensei: “O dia que eu morra”. É o único lar sólido que nos toca (Vázquez, 2002, p. 264).⁹⁸

3.1.4 – Luisa

Protagonista do décimo primeiro conto, “El árbol”, Luisa é uma mulher indígena, e mesmo sendo aqui compreendida como um corpo liberado, tem um final bastante diferente das mulheres citadas anteriormente. Apresentada pelo olhar de Marta, mulher aristocrática a quem visita, ela é descrita de forma pejorativa, às vezes até desumana. O desenrolar da narrativa se

⁹⁸ No original: “Y de pronto me entró una tristeza de esas que me caen encima. Dije: “Nunca seré feliz en este mundo, ¿qué horror! ¿Cuándo tendré un hogar sólido?” Y entonces pensé: “El día que me muera”. Es el único hogar sólido que nos toca.”

dá em algumas horas, desde o momento da tarde em que Luisa chega à casa de Marta, até o amanhecer do dia seguinte.

Sozinha em casa após a saída da funcionária Gabina, Marta recebe Luisa, a quem conhecia da fazenda. A mulher indígena estava em estado lastimável, com machucados pelo corpo e sangue escorrendo pelo rosto, e conta a Marta que seu marido era o responsável:

Luisa se ergueu de um salto, levantou as anáguas e mostrou um roxo enorme na virilha descarnada; depois, convulsa, indicou o nariz arroxeadado e a orelha na qual escorria um fio de sangue negro e quase coagulando.

- Julián!

- Julián?

- Sim, ele me bateu.

- Isso não é certo, Julián é muito bom! – e Marta se lembrou das palavras de Gabina: “O homem bom acaba com mulher vagabunda”. Luisa era vagabunda, perseguia o marido até que ele enlouquecesse⁹⁹ (Garro, 2020, p. 123).

O tom despectivo do olhar de Marta é uma constante em toda a narrativa; enxerga Luisa como um ser inferior, cujas capacidades intelectuais são limitadas. Ao ouvir o relato da mulher indígena, trata-a com despeito e julga-a por caluniar o marido, um homem bom que não tinha culpa de ter uma esposa como ela.

Marta sente nojo da outra, pelo seu cheiro e pela sua situação humilhante, e oferece alimento e banho à outra como forma de despachá-la de sua casa. Sua atitude é arrogante e ela não imagina que a outra perceba seu sentimento, justamente por depreciá-la. À medida que Luisa fala e as horas seguem, Marta passa da soberba ao medo, por perceber que mal conhece a mulher a quem acolheu, e pela natureza dos relatos da mulher indígena.

Constantemente defendendo o marido de Luisa, Marta posiciona-se claramente contra a outra, assumindo uma atitude moralista, pela qual Luisa era a responsável por seu próprio sofrimento, ignorando completamente seu contexto de vida. Marta também reflete em seus pensamentos sobre os indígenas uma visão preconceituosa e soberba, pela qual eles estariam mais próximos dos animais que do homem. Ela não sente empatia, apenas nojo e aversão, e seu

⁹⁹ No original: “Luisa se irguió de un salto, se levantó las enaguas y mostró un moretón enorme en la ingle descarnada; después, convulsa, señaló su nariz amoratada y la oreja por la que escurría un hilo de sangre negra y a medio coagular.

- ¡Julián!

- ¿Julián?

- ¡Sí!, Julián me pegó.

- ¡Eso no es cierto, Julián es muy bueno! – y Marta recordó las palabras de Gabina: “Al hombre bueno le toca mujer perra”. Luisa era una perra, perseguía a su marido hasta volverlo loco.”

único objetivo é expulsá-la de sua casa o quanto antes, para que assim retorne à superficialidade de sua vida cotidiana, como se ilustra nesta passagem:

As duas mulheres ficaram em silêncio e se olharam como inimigas. Marta se olhou em um espelho para observar seus cabelos bem penteados. Estava desconcertada pela repugnância inspirada pela índia. “Meu Deus! Como permite que um ser humano adote tais atitudes e formas?” O espelho lhe devolvia a imagem de uma senhora vestida de negro e enfeitada com pérolas rosadas. Sentiu vergonha diante dessa infeliz, atordoada pela desgraça, devorada pela miséria dos séculos. “É possível que ela seja um ser humano? Muitos de seus familiares e amigos afirmavam que os índios estavam mais próximos do animal que do homem, e tinha razão. Suas náuseas aumentaram. Por que tinha que ouvir essa mulher? Já era tarde, estava na sua sala e não tinha coragem de expulsá-la. Sentiu-a chorar detrás de si. Lhe daria algo de comer, já que não podia lhe dar afeto. Não era possível deixá-la sentada no sofá com toda sua miséria, seu desamparo e feiura nas costas ¹⁰⁰ (Garro, 2020, pp. 124 – 125).

Ao oferecer banho e roupas limpas, Marta surpreendeu-se com o fato de que Luisa sabia como usar um chuveiro, pois no povoado em que vivia isso não era comum. Pegou no sono enquanto esperava e, ao acordar, pôde entreouvir uma conversa de Luisa ao telefone, algo que também não acreditava que a outra soubesse fazer: falar ao telefone. Ela deduziu que era o tema do diálogo ao ouvir seu nome, porém não sabia com quem a outra se comunicava, nem o teor da conversa.

A humilhação é às vezes sutil e em alguns momentos mais aparente, mas sempre constante. Luisa é criticada pela outra por haver abandonado o marido e os filhos, insistindo em que ele somente foi violento porque ela o provocou, pois é um homem bom. Apesar da contínua sujeição, Luisa mantém uma atitude carinhosa e submissa perante Marta:

Já era de noite e Luisa tinha acendido as luzes de toda a casa. Marta olhou as horas: eram oito horas. Se dirigiu à cozinha para preparar algo para jantar e encontrou Luisa chorando sobre seu prato.
 - Ele é mau, Martinha, mau! – voltou a insistir.
 - Cale-se, quem está endemoniada é você! – respondeu Marta com violência
 (...)
 - Endemoniada? Se eu somente o vi duas vezes!
 - Quem?

¹⁰⁰ No original: “Las dos mujeres guardaron silencio y se miraron enemigas. Marta se volvió a un espejo para observar sus cabellos bien peinados. Estaba turbada por la repugnancia que le inspiraba la india. “¿Dios mío! ¿Cómo permites que el ser humano adopte semejantes actitudes y formas?” El espejo le devolvía la imagen de una señora vestida de negro y adornada con perlas rosadas. Sintió vergüenza frente a esa infeliz, aturdida por la desdicha, devorada por la miseria de los siglos. “¿Es posible que sea un ser humano? Muchos de sus familiares y amigos sostenía que los indios estaban más cerca del animal que del hombre, y tenía razón. Sus náuseas aumentaron. ¿Por qué tenía que oír a esa mujer? Ya era tarde, estaba en su salón y no tenía valor para echarla a la calle. La sintió llorar a sus espaldas. Le daría algo de comer, ya que no podía darle afecto. No era posible dejarla sentada en el sofá con toda su miseria, su desamparo y su fealdad a cuestas.”

- O “Mau”, Martinha!

Tinha visto o Demônio duas vezes. Se lhe desse medo disso de “Mau”, a morte e o além, talvez se comportaria melhor ¹⁰¹ (Garro, 2020, pp. 128-129).

Marta inicialmente não acredita no relato da outra mulher e responde com uma atitude incrédula e ao mesmo tempo preconceituosa: “Era fácil manipular os índios: bastava nomear o demônio para fazer com eles qualquer coisa”¹⁰² (Garro, 2020, p. 128). Apesar disso, passa a sentir medo da outra e cada vez mais se dá conta de que não a conhece, há inúmeras lacunas em sua vida que a tornam praticamente uma desconhecida.

Ela tenta afastar-se da outra indo para seu quarto e preparando-se para dormir, mas Luisa a segue e continua com a narrativa. Ela quer que Marta saiba a que se referia quando contou do “Malo” e que tinha encontrado o demônio duas vezes. Os papéis das mulheres se invertem a partir desse momento, pois Marta tenta constantemente dissimular seu medo, enquanto Luisa segue com seu relato, o qual se torna cada vez mais sombrio.

De maneira natural, Luisa confia que havia tido um primeiro casamento e também que havia matado uma mulher. Ainda vivendo com seus pais, ela estava no quintal de casa quando o viu: uma figura sinistra com cascos de cavalo e um açoitador na mão, o qual andava açoitando as pedras pelo caminho. Ele aproximou-se dela e a açoitou até que ela desfaleceu. Como ninguém mais viu tal criatura, seus pais aceitaram de bom grado o primeiro homem que lhe propôs casamento.

Após ser abandonada por ele, Luisa deixou com seus pais o filho que tinha nascido. Sozinha na cidade, assassinou uma mulher que inventava histórias sobre ela, usando uma faca gigante, a qual ainda carregava escondida, e fez questão de mostrá-la a Marta:

Marta teve a impressão de que a índia mentia. Não podia acreditar que eles tivessem devolvido a arma do crime. Ela havia tentado assustá-la por ter defendido Julián. Além de invejosa era dissimulada. Se sentiu ridículo por acreditar em suas histórias. Se viu

¹⁰¹ No original: “Ya era de noche y Luisa había encendido las luces de toda la casa. Marta miró la hora: eran las ocho. Se dirigió a la cocina para prepararse algo de cenar y encontró a Luisa llorando sobre su plato.

- ¡Es malo, Martita, ¡malo! – volvió a insistir.

- ¡Cállese ya, la que está endemoniada es usted! – contestó Marta con violencia.

(...)

- ¿Endemoniada? ¡Sí sólo dos veces lo vi!

- ¿A quién?

- ¡Al “¡Malo”, Martita!

Había visto dos veces al Demonio. Si le metía miedo con el “Malo”, la muerte y el más allá, tal vez se portaría mejor.”

¹⁰² No original: “Era fácil manejar a los indios: bastaba nombrar al demonio para hacer con ellos cualquier cosa”.

com os olhos de um terceiro: duas velhas espiando-se e assustando-se em quarto na penumbra e uma faca sobre o tapete. Começou a rir. Luisa era uma mentirosa e a olhou com escárnio ¹⁰³ (Garro, 2020, p. 132).

Após o crime, veio o tempo de prisão, onde Luisa voltou a encontrar o demônio. Ela conta que ele estava pintado na parede como uma pessoa dupla, homem e mulher ao mesmo tempo, e ela devia açoitá-lo todos os dias. E assim ela o fazia, até esgotar-se. Às vezes, a pedido de outras detentas.

Luisa revela sentir saudades do seu tempo na cadeia, onde encontrou amigas verdadeiras e era feliz com a rotina de atividades de limpeza. Apesar das condições, ela sentia que tinha sido verdadeiramente cuidada naquele lugar, por isso a notícia de sua liberdade foi recebida com pesar, de modo que ela chegou a se recusar a sair dali. Como isso não era possível, voltou à casa dos pais, onde encontrou seu filho já grande.

Marta percebe que os segredos revelados naquela noite não eram conhecidos por ninguém, nem menos o atual marido de Luisa, fato que a leva a desconfiar do motivo que levou a outra a fazer tais confidências. Embora seu pavor seja agora evidente, ela segue escutando.

Luisa faz sua última confissão, que antes de sair da prisão suas companheiras lhe revelaram uma forma de livrar-se dos pecados, a qual consistiria em ir ao campo, abraçar uma árvore frondosa e revelar a ela todos seus segredos. Assim ela fez e, após algum tempo, soube que a árvore a que se havia confessado estava seca:

Assim me ensinaram e assim eu fiz, Martinha, e não contei a ninguém mais que você. “Mas olha, Luisa, me disseram minhas companheiras, se alguma vez você sentir que os pecados fazem suas pernas dobrarem e o estômago esvaziar, vá ao campo, longe das pessoas, busque uma árvore frondosa, abrace-a e conte tudo o que quiser. Mas somente quando você não aguentar, Luisa, porque isso somente pode ser feito uma vez”¹⁰⁴ (Garro, 2020, p. 135).

Após essas assustadoras horas de diálogo, Marta mal consegue dormir. A presença de Luisa e sua faca é apavorante. Por volta de duas horas da madrugada, ela ouve passos que se

¹⁰³ No original: “Marta tuvo la impresión de que la india mentía. No era creíble que le hubieran devuelto el arma del crimen. La había querido asustar porque había defendido a Julián. Además de envidiosa, era ladina. Se sintió ridícula creyéndole sus cuentos. Se vio con los ojos de un tercero: dos viejas espiándose y asustándose en una habitación en la penumbra, y un cuchillo sobre la alfombra. Se echó a reír. Luisa era una embustera y la miró con mofa.”

¹⁰⁴ No original: “Así me lo dijeron y así lo hice, Martita, a nadie más que a usted se lo he contado. “Pero mira, Luisa, me dijeron mis compañeras, si alguna vez sientes que los pecados te doblan las piernas y te vacían el estómago, vete al campo, lejos de la gente; busca un árbol frondoso, abrázate a él y dile todo lo que quieras. Pero sólo cuando ya no aguantas, Luisa, pues eso sólo se puede hacer una vez”.

aproximam de seu quarto. Ela grita o nome da outra, mas não obtém resposta, e somente consegue cobrir o rosto com a mão.

O corpo de Marta foi encontrado na manhã seguinte por Gabina, e Luisa em uma casa vizinha com a faca ensanguentada. Ao ser novamente conduzida à cadeia, vem a decepção da mulher ao perceber que suas antigas companheiras não estavam mais ali, pois muitos anos haviam passado desde sua última estadia.

O desfecho de Luisa, que cometeu um crime para voltar à cadeia e reviver seus momentos felizes lá, traz diversas reflexões aqui. Primeiramente, Marta é uma alegoria da árvore quando ouve todos os segredos da outra, até os mais inconfessáveis, para depois “secar”, e com isso morrer. Ela foi a árvore confessional de Luisa quando esta já estava sufocada por seus erros. Isso faz pensar que a visita de Luisa a Marta foi intencional. Movida pelas lembranças felizes de quando estava presa e pelo desejo de viver assim novamente, Luisa poderia ter buscado Marta com intenção de desafogar seus sentimentos, confessando seus pecados à outra. A mulher não poderia secar como a árvore, então Luisa teria que assassiná-la, alcançando dois objetivos com uma ação, pois isso a levaria a ser presa novamente.

Como as companheiras de Luisa na prisão lhe haviam dito que somente poderia revelar seus segredos à árvore uma vez na vida, ela cometeu uma transgressão ao fazê-lo novamente, porém com Marta na posição de árvore. De sua transgressão, ela esperava obter o retorno a uma realidade que recordava como feliz, o que não ocorreu.

Apesar de ser um corpo liberado por conduzir sua existência à sua própria maneira, mesmo em situações não favoráveis, Luisa paga um preço muito alto por sua liberdade, a qual, ironicamente, ela busca reconquistar retornando para a cadeia. Este fator faz ressaltar a condição de vida de uma mulher indígena no México do século XX, com quem a sociedade é tão cruel que seu tempo de prisão foi o momento mais feliz de sua vida, onde teve amigas verdadeiras e uma rotina de trabalho e descanso regular.

Como comentado anteriormente, pelo menos no livro *La semana de colores*, somente as mulheres brancas e de classe média encontram refúgio na morte ou na evasão da realidade. Às mulheres indígenas e pobres é permitido viver como corpo liberado, porém a elas é reservado um desfecho mais pessimista, na medida em que devem seguir vivendo e encarar suas dificuldades. No entanto, no livro analisado, Luisa é a única mulher pobre que podemos classificar como corpo liberado. As outras, que serão analisadas posteriormente, são corpos subalternos ou silenciados.

Marta atua como porta-voz de um discurso branco, cristão e colonizador, anterior a si mesma, pelo qual os povos indígenas são seres inferiores aos brancos, e não demonstra vergonha ou arrependimento, exceto ao perceber pela natureza dos relatos de Luisa que sua vida estava em risco. Mesmo nesses momentos em que era tomada pelo pânico, mantinha sua opinião:

Se arrependeu de ter sido suave no trato com os índios: sentada aos seus pés estava a prova de seu erro. A velha repugnância “criolla” pelo indígena se sublevou nela com violência. Não mereciam mais que chicotadas! Olhou a índia e se sentiu segura, atrincheirada em seus princípios¹⁰⁵ (Garro, 2020, pp. 130 – 131).

Luisa traz em si a multiplicidade de identidades que um corpo liberado costuma representar, tendo dúvidas existenciais pela inconstância e a fluidez, frutos de sua liberação. Sua postura pode ser vista como rebelde e inconsequente, por ter cometido dois crimes em sua vida e ter vivido a plenitude no momento que deveria ser sua punição, porém é essa ambivalência que permite a ela libertar-se da inércia dos costumes e regras sociais.

Em seu livro, Elódia Xavier aponta satisfação por observar que esse tipo de mulher está sendo cada vez mais representado na literatura de autoria feminina. Ressalto aqui a minha satisfação por encontrar na obra analisada uma mulher indígena, que ainda ocupa um espaço marginal na sociedade moderna, podendo viver como corpo liberado. Apesar de seu final infeliz, ela viveu a liberação como pôde e foi plena em sua própria pele, mesmo que a duras penas. Considerando-se todas as dificuldades enfrentadas pelas mulheres, é um vislumbre de mudança.

Apesar de ilustrar o corpo liberado, a trajetória de Luisa demonstra as marcas profundas deixadas pelo patriarcalismo, uma vez que somente conjectura liberdade total na morte, diante da impossibilidade de ser feliz em vida. Considerando as fases identificadas por Elaine Showalter (2011) em sua análise de subculturas literárias, pode ser associada à fase “feminist”, que corresponde a “protesto contra esses padrões e valores, e defesa dos direitos e valores das minorias, incluindo a demanda por autonomia”¹⁰⁶ (Showalter, 2001, p. 13). Ou seja, Luisa demonstra ter consciência das limitações que enfrenta por ser uma mulher indígena, como o

¹⁰⁵ No original: Se arrepintió de haber sido suave en su trato con los indios: sentada a sus pies estaba la prueba de su error. La vieja repugnancia criolla hacia lo indígena se sublevó en ella con violencia. ¡No merecían sino latigazos! Miró la india y se sintió segura, atrincherada en sus principios.

¹⁰⁶ No original: “Second, there is a phase of protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy”.

fato de que Marta a acusa de mentir sobre as agressões do marido, mesmo vendo os machucados em seu corpo. Essa consciência, no entanto, não é suficiente para mobilizar mudanças reais, e com isso segue vivendo da mesma forma.

3.2 – Corpos subalternos

Como o nome indica, corpos subalternos são representações de mulheres que vivem em situação de carência e inferioridade. Representadas dentro de uma sociedade específica, essas mulheres subalternas ocupam um espaço ínfimo. São corpos violentados pela miséria e pela fome, não lhes restando alternativa a não ser sobreviver.

Esse tipo de corpo pode ser usado como instrumento de denúncia, com observa Elódia Xavier ao comentar sobre o romance *Quarto de despejo* (1960), da brasileira Carolina Maria de Jesus. Xavier observa que abundam obras de caráter testemunhal na literatura latino-americana de autoria feminina, muitos deles sobre mulheres em posição de subalternidade. A palavra, nesses casos, atua como instrumento de luta. Muitas dessas mulheres aparentam uma consciência política aflorada, desnudando aspectos sociais e políticos que causam sua posição de inferioridade.

Outro exemplo citado por Xavier é o livro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), pelo qual a guatemalteca Rigoberta Menchú foi premiada com o Nobel da Paz em 1992. Editado por Elizabeth Burgos Debray, que registrou em língua espanhola as informações passadas por Rigoberta sobre si mesma, sua família, as tradições da comunidade, bem como seus projetos políticos. A indígena demonstra ter consciência de representar a história de muitos, sendo excluída por ser mulher, por ser indígena e por sua posição política.

Apesar de ser considerado um exemplo de texto testemunhal, é do tipo mediado, pois foi escrito com a interferência de um segundo narrador. Neste caso, há o pressuposto de que a voz principal é iletrada e necessita de um mediador para transformar o relato oral em escrito. Para a crítica e teórica indiana Gayatri Spivak, colaborações como essa podem ser vistas como uma forma de colonialismo ou neocolonialismo, pela qual as intelectuais euro-americanas se posicionam como o antropólogo tradicional diante dos nativos.

O corpo subalterno incorpora as características do ambiente em que vive, como a sujeira e a pobreza. Essa mulher tem consciência de sua situação, não floreira nem disfarça sua

realidade. Pelo contrário, utiliza a narração para expor essa condição que atinge a ela e tantas outras. A literatura é a expressão de uma mulher oprimida, esmagada pelo sistema.

No livro analisado, foram identificadas duas personagens que correspondem a esse tipo, as quais são mãe e filha e trilham lado a lado seu caminho miserável, por isso serão analisadas juntas.

3.2.1 – Camila e Severina

Protagonistas do conto “El anillo”, o nono do livro, Camila e Severina, mãe e filha, vivem uma vida de pobreza e humilhações e não encontram vislumbre para sair dali. A narrativa é apresentada pela própria Camila, em primeira pessoa, até o momento em que termina de narrar os fatos; então, há uma breve parte do conto narrada em terceira pessoa por um narrador não identificado. Como o título indica, tudo se deve a um anel, o qual Camila encontrou na rua, e resolveu presentear-lo a sua filha mais velha, Severina. A família era grande e todos dependiam da mãe, pois o pai gastava tudo o que tinha com bebidas e era violento. Ela dá a entender que sua situação começou a piorar quando foram despojados das terras que cultivavam e o filho mais velho foi assassinado:

Somos tão pobres, que nunca tivemos nenhuma joia. Meu luxo, senhor, antes de nos tirarem nossas terras para fazer o célebre campo de tiro ao pombo onde nós plantávamos, foi comprar uns chinelinhos de verniz com correia para ir ao enterro do meu filho. Você deve se lembrar, senhor, daquele dia em que os pistoleiros do Legorreta o mataram por causa das terras. Já éramos pobres, mas desde esse dia sem minhas terras e sem meu filho mais velho, ficamos na verdadeira desgraça. Por isso, qualquer agrado nos dá tanto gosto ¹⁰⁷ (Garro, 2020, pp. 106-107).

Desde o início da leitura, percebe-se que a narradora se dirige a um interlocutor, o qual é o próprio policial que coleta o depoimento de Camila. Apesar de a família já viver na miséria antes, o anel foi o elemento que desencadeou os fatos que levaram Camila à prisão.

¹⁰⁷ No original: “Somos tan pobres, que nunca hemos tenido ninguna alhaja y mi lujo, señor, antes de que nos desposeyeran de las tierras para hacer el mentado tiro al pichón en donde nosotros sembrábamos, fue comprarme unas chanclitas de charol con trabilla, para ir al entierro de mi niño. Usted debe acordarse, señor, de aquel día en que los pistoleros de Legorreta lo mataron a causa de las tierras. Ya entonces éramos pobres, pero desde ese día sin mis tierras y sin mi hijo mayor, hemos quedado verdaderamente en la desdicha. Por eso cualquier gustito nos da tantísimo gusto.”

Logo após receber o presente da mãe, a jovem começou a ser cortejada por Adrián, um jovem bonito e de família rica, que a via comprar sal com as irmãs e acreditava que o anel representava compromisso com alguém. Uma tarde, após pedir a Severina que comprasse refresco para as duas, Camila notou, após uma longa espera, que a mão da garota estava inchada e o anel havia desaparecido. Severina não respondeu às indagações da mãe e do restante da família e por vários dias não mais falou. Seu corpo secava a olhos vistos, com exceção da mão que antes carregava o anel, que seguia inchada.

A filha Aurelia, mais jovem que Severina, informou à mãe que havia sido Adrián o ladrão da joia e resolveu visitar a tia do rapaz para investigar. Recebeu somente negativas dela e a partir dali a filha somente piorou. Para Camila, o rapaz havia enfeitado Severina de alguma forma, para que chegasse ao ponto em que estava. Buscou ajuda de uma curandeira, que lhe garantiu que iria retirar o mal de dentro da garota:

- Depois que cante o primeiro galo eu terei tirado o mal dela – disse.
E assim foi, senhor, de repente Severina se sentou na cama e gritou: “Me ajude, mãezinha!” E saiu pela sua boca um animal tão grande como a minha mão. O animal trazia entre suas patas pedaços de seu coração. Porque minha filha tinha o animal amarrado a seu coração... E então cantou o primeiro galo.
- Olhe – me disse Fulgencia – agora você precisa que te devolvam o anel, porque antes de três meses as criaturas terão crescido¹⁰⁸ (Garro, 2020, pp. 110 – 111).

A fala de Fulgencia (a curandeira) dá a entender que Camila deve recuperar o anel roubado antes que os filhotes do animal retirado de Severina tenha filhotes, o que representaria a morte da garota, uma vez que o dito animal (o qual não é identificado) estava amarrado ao seu coração. Esse trecho faz pensar se tal animal não seria um feto, indicando que o mal-estar de Severina se deveria a uma gravidez; no entanto, a narração utiliza a palavra animal sem muitas descrições, deixando a questão em aberto. Camila busca o rapaz sete vezes; porém, em todas elas, ele nega saber da existência do anel, até que no último encontro revela que irá casar-se com sua prima Inés.

¹⁰⁸ No original: “- Después de que cante el primer gallo, le habré sacado el mal – dijo. Y así fue señor, de repente Severina se sentó en la cama y gritó: “¡Ayúdeme, mamacita!” Y echó por la boca un animal tan grande como mi mano. El animal traía entre sus patas pedacitos de su corazón. Porque mi niña tenía al animal amarrado a su corazón... Entonces cantó el primer gallo.
- Mira – me dijo Fulgencia – ahora que te devuelvan el anillo, porque antes de los tres meses habrán crecido las crías.”

Após uma breve melhora, Severina começa a piorar novamente, com a aproximação do prazo de três meses. Novamente, Fulgencia retirou dela um animal com pedaços de seu coração, o que lhe deixava com apenas restos do que antes era o coração.

Na manhã do casamento de Adrián, ao ver a filha já moribunda, Camila decide procurá-lo novamente, implora que lhe diga o que fez com o anel e recebe uma grande revelação:

- Severina está secando porque foi feita para alguém que não era você. Por isso você lançou o feitiço. Feiticeiro de mulheres!
- Dona Camila, você não sabe para quem sua filha Severina foi feita. Se inclinou para trás e me olhou com olhos acesos. Não parecia o noivo daquele domingo: não ficou nenhuma marca da alegria, nem a lembrança da risada.
- O mal já está feito. É tarde para o remédio¹⁰⁹ (Garro, 2020, p. 112).

Após a inesperada confissão de Adrián, Camila teme que ele busque a filha para matá-la e finalizar o que havia começado, por isso o segue. Ele foi andando de costas, sem tirar os olhos dela e ela o acompanhou, com chamas no olhar. Ao chegar perto de sua casa, Severina o golpeou no coração, matando-o.

Com o fim do depoimento de Camila na delegacia, chegam os parentes do jovem, incluindo a viúva. Também apareceu Severina, pálida e assustada com a situação: “Por que você o matou, mamãe? Eu lhe implorei para que não se casasse com sua prima Inés. Agora quando eu morrer, vou me encontrar com sua irritação por ter sido separado dela”¹¹⁰ (Garro, 2020, pp. 112 – 113). Muda de surpresa, Camila não tem reação por um tempo, até que olhou a jovem viúva, que também estava coberta do sangue seco de Adrián:

- Ele chorou muito na noite em que Fulgencia tirou a criança de você. Depois, por sentimento, quis se casar comigo. Era órfão e eu era sua prima. Não conhecia muito dos amores e suas maneiras... – disse Inés abaixando os olhos, enquanto sua mãe acariciava o sangue de Adrián Cadena.

¹⁰⁹ No original: “- Severina se está secando, porque fue hecha para alguien que no fuiste tú. Por eso le has dado el maleficio. ¡Hechicero de mujeres!

- Doña Camila, no es usted la que sabe para quién está hecha su hijita Severina.

Se echó para atrás y me miró con los ojos encendidos. No parecía el novio de este domingo: no le quedó la menor huella del gozo, ni el recuerdo de la risa.

- El mal está hecho. Ya es tarde para el remedio.”

¹¹⁰ No original: “¿Por qué lo mato, mamá...? Yo le rogué que no se casara con su prima Inés. Ahora el día que yo muera, me voy a topar con su enojo por haberlo separado de ella...”.

Logo lhe entregaram a camisa vermelha de seu jovem marido: costurada no lugar do coração havia uma aliança, como uma serpente de ouro e nela estavam gravadas as palavras: “Adrián e Severina gloriosos”¹¹¹ (Garro, 2020, p. 113).

O trecho anterior revela dois fatos até então desconhecidos para o leitor e para Camila: primeiramente, que a criatura retirada de Severina pela curandeira era, na verdade, um filho de Adrián, pelo qual o rapaz havia sofrido ao saber. Como Camila havia atribuído o mal-estar da filha a um feitiço realizado pelo rapaz, que seria um elemento sobrenatural, não havia pensado na possibilidade de uma gravidez, o que levanta outras questões. No dia em que Adrián pegou o anel de Severina, ela voltou para casa abalada e com a mão inchada, o que indica que o mesmo foi retirado de forma violenta, machucando a garota. Se houve violência, isso faz levantar a dúvida quanto a se o rapaz a tenha estuprado ou se o ato tenha sido consentido, uma vez que a posição subalterna de Severina dificultaria muito que ela dissesse não.

Na camisa que Adrián vestia ao ser assassinado por Camila, no lugar do coração, estava costurada uma aliança com as palavras “Adrián e Severina gloriosos”, o que revela que o rapaz sentia algo por Severina, mas havia mentido o tempo todo, fingindo indiferença por ela e casando-se com a prima, que vinha de uma família rica.

Chama atenção que um anel, um objeto tão pequeno, provoque tantos acontecimentos trágicos na vida de uma família, e podemos pensá-lo a partir da simbologia atribuída a ele, uma joia que representa vínculo, elo, sendo representativa de um voto. Sua ambivalência reside no fato de que une e isola ao mesmo tempo, ou seja, a partir do momento que é posicionado no dedo da pessoa (especialmente da mulher), torna-se um restritor de sua liberdade.

O anel também pode ser remetido a uma força ou laço inquebrável, devido à sua natureza metálica. No conto, a promessa realizada pelos jovens Severina e Adrián realmente não pode ser desfeita, mesmo após o assassinato dele, pois a garota acusou a mãe de tê-la fadado a uma vida presa a ele.

O conto revela diversas questões sobre a posição de subalternidade das mulheres, e tem um desfecho pessimista: Camila será presa pelo assassinato de Adrián, condenando seus filhos a uma vida ainda pior, sem ela para cuidar deles e garantir uma existência minimamente

¹¹¹ No original: “- Mucho lloró la noche en que Fulgencia te sacó a su niño. Después, de sentimiento quiso casarse conmigo. Era huérfano y yo era su prima. Era muy desconocido en sus amores y en sus maneras... - dijo Inés bajando los ojos, mientras su mano acariciaba la sangre de Adrián Cadena. Al rato le entregaron la camisa rosa de su joven marido: cosido en el lugar del corazón había una alianza, como una serpentita de oro y en ella grabadas las palabras: “Adrián y Severina gloriosos”.”

decente. Sua filha Severina provavelmente será a que terá o futuro mais duvidoso, dado seu envolvimento com Adrián e os resultados disso.

Como comentado anteriormente, percebe-se com a análise dos contos do livro *La semana de colores* uma visão pessimista da autora em relação às questões sociais, uma vez que às personagens indígenas e pobres não se oferece solução, tendo elas que seguir vivendo à margem da sociedade, enfrentando seus problemas diariamente. As personagens brancas e de classe média encontram uma “solução” não convencional, pela criação de realidades paralelas ou pela morte, o que não é tampouco otimista, mas uma forma de evasão da realidade. De forma geral, percebe-se que não há muitas opções para a felicidade e realização das mulheres.

Em seu trabalho *Can the subaltern speak?* (1988), Gayatri Spivak alega, respondendo ao título, que o subalterno não pode falar. Assim, pensando-se na mulher, esta seguirá muda. O sujeito colonial foi visto desde o início como “o outro” do colonizador, deixando à mulher a posição de “outro” do “outro”. Partindo-se de uma reflexão da sociedade indiana, Spivak observa que as mulheres ocupam uma posição de dupla opressão, tanto pelo patriarcado, quanto pelo discurso pós-colonial. Ela ressalta a posição de solidão dessa mulher, muitas vezes inviabilizada pelos próprios discursos e grupos feministas, os quais pecam em ignorar as questões raciais e sociais que perpassam a existência de diversas mulheres de países de terceiro mundo.

Trazendo a questão para o contexto latino-americano, Camila e Severina são representantes desse grupo, excluídas pela pobreza e silenciadas por serem mulheres. Apesar de a narrativa do conto se tratar do testemunho de Camila à polícia, ela está condenada a uma vida atrás das grades, pois não será ouvida pela sociedade. A palavra, para as mulheres subalternas, pode ser usada como instrumento de denúncia, mas não de transformação.

Há que se pensar também que a miséria da família de Camila começou antes dos fatos narrados e devido a uma questão muito abordada por Elena Garro em seu trabalho jornalístico: a luta dos camponeses por terras. A personagem já havia relatado que foram expulsos das terras onde viviam e cultivavam para que se fizesse ali um campo de tiro ao pombo (e posteriormente o palácio do mandante da invasão). No embate, o filho mais velho foi assassinado. Sem mais recursos, a família se instalou em um bairro periférico, onde passou a viver em um barracão. Não há uma explicação do trabalho de Camila, mas entende-se que a sobrevivência da família depende dela, até porque o marido passa a maior parte do tempo embriagado.

A existência de Severina condiciona-se a sobreviver, e a de Camila a sobreviver e proporcionar o mesmo a todos os filhos. São mulheres sem maiores ambições, pois desde cedo

já entenderam que não há muitas perspectivas em seu horizonte. O fato de um anel dourado encontrado pela mãe ser causa de alegria e euforia por toda a família é ilustrativo, pois pela primeira vez Camila pode oferecer algo de valor material à primogênita.

Os corpos de Camila e Severina ilustram a posição de inferioridade enfrentada por inúmeras mulheres, ressaltando a rígida estrutura social que contribui para que elas sigam sendo subalternas. Dificilmente o ciclo da subalternidade é rompido, estando as mulheres de gerações posteriores fadadas à mesma realidade de miséria, fome e violência enfrentada por Camila e Severina.

3.3 – Corpos invisíveis

As personagens classificadas por Elódia Xavier como do tipo corpo invisível costumam ter sua corporalidade inviabilizada, de maneira metafórica e literal. Em casos em que a personagem não é vista, mas sua presença é sentida por outros, Xavier destaca a preservação da dicotomia cristã corpo/alma da forma como tradicionalmente vem sendo abordada, com a alma privilegiada em detrimento do corpo. Esse tipo de corpo costuma ser apagado tanto na corporalidade quanto nas atitudes e opiniões.

Há casos em que o corpo invisível reflete a falta de identidade, de não ter sua existência reconhecida pelos outros. A mulher quer ser vista enquanto sujeito, o que nem sempre acontece. Como o corpo liberado, essa mulher vive uma crise existencial, mas, ao contrário daquela, ela inexistente como sujeito do próprio destino, por isso se torna invisível para os demais.

No livro de contos *La semana de colores* foram identificadas três mulheres de corpo invisível: Nacha, Candelaria e Lorenza, das quais somente a primeira será analisada aqui. Todas são serviçais de famílias abastadas e compartilham uma existência invisível por serem mulheres e por suas posições como trabalhadoras cujo trabalho deve evidenciar-se, ao contrário de suas presenças. Nacha aparece no primeiro conto, “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, enquanto Candelaria e Lorenza são funcionárias da família de Eva e Leli, estando presentes nos contos protagonizados pelas garotas Eva e Leli (“La semana de colores”, “El día que fuimos perros”, “Antes de la guerra de Troya”, “El robo de Tiztla”, “El duende” e “Nuestras vidas son los ríos”).

3.3.1 – Nacha

O conto “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, o primeiro do livro, se inicia e termina com a personagem Nacha. Como cozinheira da família, passa a maior parte do tempo na cozinha, onde conversa com a patroa. Foi ela quem abriu a porta para Laura, que regressava de sua última incursão no passado, a qual durou semanas. Pablo, seu esposo, havia viajado após o estresse da procura por Laura, e Nacha permaneceu à espera. Apesar de ser invisível para os demais, para Laura ela é uma companheira, sua única confidente.

Nacha não compreendia verdadeiramente a patroa, mas mostrava-se atenta às suas confissões e tentava ajudá-la em sua convivência tumultuosa com o marido. O sentimento de empatia as unia, porém somente conversavam sobre os dramas pessoais de Laura. Durante toda a narrativa, pouco se sabe de Nacha.

- Sabe, Nacha? A culpa é dos Tlaxcaltecas.

(...)

- Eu sou como eles: traidora... – disse Laura com melancolia.

A cozinheira cruzou seus braços na espera de que a água fervesse.

- E você, Nachita, é traidora?

- Olhou-a com esperanças. Se Nacha fosse traidora também, a entenderia, e Laura necessita que alguém a entendesse essa noite.

Nacha refletiu por alguns instantes, voltou a olhar a água que começava a ferver com estrépito, despejou-a sobre o café e o aroma quente fez com que se sentisse satisfeita perto da patroa.

- Sim, eu também sou traidora, señora Laurinha ¹¹² (Garro, 2020, pp. 27-28).

Não podemos saber se Nacha realmente está realmente de acordo com o tema da traição abordado por Laura, muito menos se entende o que a outra quer dizer ao declarar-se culpada, mas concorda com a patroa e assume também ser traidora, fortalecendo o laço que as une. Note-se também o tom carinhoso com que conversam, usando os nomes no diminutivo (Nachita, señora Laurita).

Nacha é a ouvinte de Laura. O conto inicia-se com o regresso de Laura à casa, e ali mesmo na cozinha (espaço restrito às mulheres), tomando o café recém-preparado pela

¹¹² No original: “- ¿Sabes, Nacha? La culpa es de los Tlaxcaltecas.

(...)

- Yo soy como ellos: traidora... - dijo Laura con melancolía.

La cocinera se cruzó de brazos en espera de que el agua soltara los hervores.

- ¿Y tú, Nachita, eres traidora?

La miró con esperanzas. Si Nacha compartía su calidad traidora, la entendería, y Laura necesitaba que alguien la entendiera esa noche.

Nacha reflexionó unos instantes, se volvió a mirar el agua que empezaba a hervir con estrépito, la sirvió sobre el café y el aroma caliente la hizo sentirse a gusto cerca de su patrona.

- Sí, yo también soy traicionera, señora Laurita.”

cozinheira, ela narra tudo o que lhe aconteceu, desde a primeira vez em que esteve no passado com seu primo-marido. Nacha já sabia dos sumiços recorrentes da patroa, sendo a única a saber a verdadeira razão deles.

Ao longo da narração de Laura, são poucos os comentários de Nacha, os quais costumam reiterar as falas e opiniões da outra. Mesmo presente ao longo de toda a narrativa, ela pouco se mostra em suas verdadeiras opiniões e posições, muito provavelmente por sua função como cozinheira.

- Muito certo! Muito certo que o senhor é resmungão! – disse Nacha com dissabor. Laura suspirou e olhou a sua cozinheira com alívio. Menos mal que ela era sua confidente¹¹³ (Garro, 2020, p. 32).

Além de confidente, Nacha foi aliada de Laura. A outra funcionária da casa, Josefina, empenhava-se em descobrir os segredos de Laura para revelá-los a Pablo, enquanto Nacha ocultava do patrão e de sua mãe os acontecimentos que poderiam prejudicar a patroa. Josefina atua como uma oposição a Nacha, pois ao invés de ajudar a outra mulher, tenta tirar vantagem da situação. Ela observa tudo de fora, como espectadora, cuja atuação pontual objetiva solucionar os problemas de outrem, no caso, de Laura.

Algumas observações de Nacha aparecem ao longo da narrativa, principalmente sobre a patroa, e percebe-se nelas um olhar compadecido, de quem compreende que Laura não pertencia àquele tempo. Em certos momentos, é possível ver como ela se abstém de opinar sobre o que via acontecer:

- Beba seu café, senhora – disse, compadecida pela tristeza de sua patroa. Depois de tudo, de que se queixava o senhor? De longe se via que a senhora Laurita não era para ele.
(...)
Nacha sempre se negou a exteriorizar sua opinião sobre o caso ou a dizer as anomalias que surpreendia¹¹⁴ (Garro, 2020, p. 37).

No único momento do conto em que Nacha emite uma opinião para a mãe de Pablo, Margarita, ela afirma que talvez o tal homem indígena com quem a patroa se encontrava era

¹¹³ No original: “- ¡Muy cierto! ¡Muy cierto que el señor es fregón! – dijo Nacha con disgusto. Laura suspiró y miró a su cocinera con alivio. Menos mal que la tenía de confidente.”

¹¹⁴ No original: “-Bébase su café, señora – dijo compadecida de la tristeza de su patrona. ¿Después de todo de qué se quejaba el señor? A leguas se veía que la señora Laurita no era para él.
(...)
Nacha se negó siempre a exteriorizar su opinión sobre el caso o a decir las anomalías que sorprendía.”

um bruxo, comentário que tenta claramente amenizar as atitudes da patroa. Seu ponto de vista não foi bem recebido, e ela não mais disse nada sobre o tema: “Mas a senhora Margarita tinha se voltado para ela com olhos cintilantes para responder quase a gritos: - Um bruxo? Você quer dizer um assassino!”¹¹⁵(Garro, 2020, p. 37).

Após relatar com detalhes sobre as três vezes em que encontrou o homem a quem chama de primo-marido, um homem indígena que lutava contra os conquistadores espanhóis, Laura encerra com mais um pedido, que Nacha não contasse a Pablo nada do que havia ouvido ali. Como Laura considerava esse outro homem como seu verdadeiro marido, seus momentos com ele implicavam uma traição ao seu marido legal, Pablo, no século XX.

As duas mulheres, sozinhas na cozinha da casa, escutam os ruídos dos coiotes e sentem medo. Laura, por si mesma, e Nacha, pela patroa. Nacha foi a primeira a ver, pela janela, que o primo-marido estava chegando, como prometido, para buscar sua amada. A cozinheira sabia que, ao escolher esse homem, Laura não voltaria jamais, pois ele pertencia a um tempo já acabado:

Depois, quando Laura já tinha ido para sempre com ele, Nachita limpou o sangue da janela e espantou os coiotes, que entraram em um século que acabava de gastar-se nesse instante. Nacha olhou com seus olhos velhíssimos, para ver se tudo estava em ordem: lavou a xícara de café, jogou na lixeira as bitucas manchadas de batom vermelho, guardou a cafeteira na despensa e apagou a luz.

- Eu digo que a senhora Laurinha não era desse tempo, nem era para o senhor – disse pela manhã quando levou o café da manhã da senhora Margarita.

- Já não me encontro na casa dos Aldama. Voy buscar outro destino – contou a Josefina. E com um descuido da camareira, Nacha foi embora sem nem mesmo cobrar seu salário¹¹⁶ (Garro, 2020, p. 41).

Fica mais evidente a condição invisível de Nacha com sua partida, pois sua existência naquela casa somente tinha sentido ao ajudar Laura. Sem a patroa por perto, ela decide buscar outro destino para si, e nem ao menos cobra o salário que lhe deviam.

¹¹⁵ No original: “Pero la señora Margarita se había vuelto a ella con ojos fulgurantes para contestarle casi a gritos: - ¿Un brujo? ¡Dirás un asesino!”.

¹¹⁶ No original: “Después, cuando ya Laura se había ido para siempre con él, Nachita limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes, que entraron en un siglo que acababa de gastarse en ese instante. Nacha miró con sus ojos viejísimos, para ver si todo estaba en orden: lavó la taza de café, tiró al bote de la basura las colillas manchadas de rojo de labios, guardó la cafetera en la alacena y apagó la luz.

- Yo digo que la señora Laurita no era de este tiempo, ni era para el señor – dijo en la mañana cuando le llevó el desayuno a la señora Margarita.

- Ya no me hallo en casa de los Aldama. Voy a buscarme otro destino – le confió a Josefina. Y en un descuido de la recamarera, Nacha se fue hasta sin cobrar su sueldo.”

Apesar de não ser invisível para Laura, Nacha o é para todos os demais, pois sua existência é totalmente condicionada a servir, resolver os problemas da patroa e ser completamente anulada como pessoa. Ela é uma sombra, seguindo Laura e ajudando-a constantemente e acaba ficando sem propósito com a partida dela. Laura é a única pessoa que aproxima Nacha de uma existência menos invisível, porém de maneira voltada para si mesma e seus conflitos, ignorando a história da outra.

Sua única atitude que contraria seu *status* de invisível é a decisão de abandonar a casa e buscar outro destino, mesmo sendo motivada pela ausência da patroa. Nacha encerra, assim, um ciclo na casa da família Aldama, disposta a buscar novos caminhos para si, dessa vez de maneira independente de Laura. Como mulher pobre, dificilmente encontrará destino em que não seja invisível, não havendo esperança de interrupção do ciclo de invisibilidade a que ela está sujeita.

3.4 – Eva e Leli, um caso à parte

As irmãs Eva e Leli são protagonistas de seis dos treze contos que compõem o livro *La semana de colores*, na seguinte ordem: “La semana de colores”, “El día que fuimos perros”, “Antes de la Guerra de Troya”, “El robo de Tiztla”, “El duende” e “Nuestras vidas son los ríos”. Com cada narrativa, apresentam-se aspectos da vida das garotas que, inseparáveis, exploram os dias com vigor e curiosidade típicas de crianças.

Predomina nesses contos uma visão mágica da vida, típica da infância, sem deixar de apresentar dúvidas existenciais que acompanham as descobertas do período. Assim como para a escritora os dias de meninez foram os mais felizes e coloridos, as protagonistas vivenciam experiências únicas, cercadas de elementos e seres fantásticos e experienciando o tempo de forma diferente aos adultos.

Com a leitura de todos os contos, se esclarece a estrutura familiar das protagonistas: os pais Antonio e Elisa, Eva e Lelinka (Leli), além dos irmãos Estrellita e Antoñito, que se revelam no conto “El duende”. A família ficcional chama a atenção da crítica devido à semelhança com a estrutura familiar da própria autora, além da proximidade de Elena Garro com sua irmã Deva, que parece estar refletida na relação de Eva e Leli.

Além da evidente referência biográfica, os nomes Eva e Leli também fazem referência – analisada em muitos estudos – às primeiras mulheres na tradição bíblica: Eva e Lilith. A Eva bíblica é, de acordo com Teresa San Pedro, meio rebelde, um ser extremamente curioso e fraco diante das tentações. Lilith, no entanto, é, dentro da tradição judaica, a força escura e simbolicamente feminina que desafia a divindade. Da mesma maneira, Eva e Leli são as primeiras mulheres do paraíso infantil em *La semana de colores*. Eternas transgressoras, não se deixam atemorizar pela força adulta, colocam a julgamento qualquer atitude presumida e descobrem na desobediência sua maior fonte de conhecimento¹¹⁷ (Reta, 2001, p. 56).

Apesar da inocência e ingenuidade aparentes das personagens, uma vez que são crianças, podem-se observar características nelas que também são comuns a outras personagens de Garro, como o desprendimento da realidade e da lógica temporal. Como tantas mulheres, Eva e Leli vivem os dias em uma ordem própria e o tempo em um ritmo distinto do relógio, sendo guiadas por seus desejos. Transgressoras como Lilith e desobedientes como Eva, as garotas descobrem a vida a sorvos, vivendo experiências das mais simples às mais incomuns, sempre de forma intensa.

Seu mundo de fantasias é frequentemente visitado por elementos negativos provenientes do mundo “dos adultos”, externo a elas. A imaginação é sua defesa, permitindo que mantenham sua ingenuidade. O livro de contos *Andamos huyendo Lola*, que apresenta a Lelinka adulta como protagonista, mostra a ruptura com o mundo maravilhoso apresentado em *La semana de colores*. A protagonista e sua filha vivem como fugitivas, à mercê da sorte, em uma realidade tão inóspita quanto hostil.

Os seis contos do livro cujas protagonistas são as garotas Eva e Leli são frequentemente analisados como contos maravilhosos, literatura infantil, ou mesmo contos de fadas, como comenta Virginia Hernández Reta em sua pesquisa sobre o livro:

Estes contos poderiam remeter à literatura infantil, pois como ela combinam realidade e fantasia, questionam os valores adultos, fazem crítica social, principalmente das instituições para as crianças; têm humor, jogam com a ironia, o absurdo e as palavras;

¹¹⁷ No original: “Además de la evidente referencia biográfica, los nombres de Eva y Leli también hacen referencia -analizada ya en varios estudios- a las primeras mujeres en la tradición bíblica: Eva y Lillith. La Eva bíblica es -según Teresa San Pedro- una rebelde a medias, un ser extremadamente curioso y débil ante las tentaciones. Lillith, en cambio, es, dentro de la tradición judía, la fuerza oscura y diabólicamente femenina que reta a la divinidad.

De la misma manera, Eva y Leli son las primeras mujeres del paraíso infantil en *La semana de colores*. Eternas trasgresoras, no se dejan atemorizar por la fuerza adulta, ponen en tela de juicio cualquier autoridad asumida y descubren en la desobediencia su mayor fuente de conocimiento.”

levam a infância a sério, transformam os personagens em transgressoras ¹¹⁸ (Reta, 2001, p. 31).

Em outros trabalhos, como a dissertação de mestrado de Keula de Lima Santos, a análise dos contos com as garotas dá-se pelo conceito de devir-criança de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como uma forma de compreender a construção da temporalidade e espacialidade específica, concebida a partir de uma ótica infantil. Apesar de que em todos os contos de livro é possível observar os usos de elementos fantásticos, nesses fica evidente a relação com o imaginário da infância, daí as diferentes possibilidades de análise.

Como o objetivo desta dissertação é a investigação da construção das diversas identidades femininas, focaremos nas ações de Eva e Leli, utilizando o arsenal teórico desenvolvido anteriormente, compreendendo-as como “mulheres em formação” em um mundo patriarcal, porém sem classificá-las a partir da tipologia de corpos de Elódia Xavier.

Essas “pequenas mulheres” entram em conflito com as imposições sociais, manifestando desde cedo uma vontade de viver a vida segundo seus próprios desejos:

As garotas vivem no mesmo mundo em que os adultos, com os mesmos elementos, mas com outra significação. Ou seja, o cenário é o mesmo, mas a conotação é outra. Tudo no mundo de Eva e Leli tem capacidades mágicas atribuídas indistintamente pela infância, sem que o narrador jamais questione essa visão. Neste sentido, o narrador tem um papel crucial: apresenta e organiza essa cosmogonia cheia de imagens infantis sem identificar o falante. Em alguns momentos o leitor não sabe se é Leli ou Eva quem fala, o que enfatiza a simbiose do pensamento entre as irmãs, sua falta de lógica e a perfeita comunhão entre elas como pré-requisito para o ritual de passagem que presenciaremos posteriormente. Elas poderiam ser cortadas pela mesma tesoura: o mesmo cabelo loiro curto, o mesmo quarto, as mesmas atividades e as mesmas preocupações¹¹⁹ (Reta, 2001, p. 64).

Ao longo dos seis contos, o leitor é apresentado ao fantástico mundo de Eva e Leli, cujas regras e normas são distintas daquelas do mundo dos adultos. Com o olhar inocente típico da

¹¹⁸ No original: “Estos cuentos podrían remitirnos a la literatura infantil, pues como ésta, combinan realidad y fantasía, cuestionan los valores adultos, hacen crítica social, principalmente de las instituciones para los infantes; tienen humor, juegan con la ironía, el absurdo y las palabras; toman en serio la niñez, hacen del personaje un transgresor.”

¹¹⁹ No original: “Las niñas viven en el mismo mundo de los adultos, con los mismos elementos, pero con otra significación. Es decir, la escenografía es la misma, la connotación, otra. Todo en el mundo de Eva y Leli tiene capacidades mágicas que la infancia atribuye indistintamente sin que el narrador jamás cuestione esta visión. En este sentido el narrador tiene un papel crucial: presenta y organiza esa cosmogonía llena de imágenes infantiles sin identificar al hablante. Por momentos el lector no sabe si es Leli o Eva la que habla, lo que subraya la simbiosis del pensamiento entre las hermanas, lo indistinto de su lógica y la perfecta comunión entre ellas como prerrequisito para el rito de paso que presenciaremos después. Parecerían incluso cortadas por la misma tijera: el mismo cabello rubio a la Bob, la misma recámara, las mismas actividades y las mismas preocupaciones.”

infância, vemos as irmãs, unidas como se fossem somente uma pessoa, vivendo cada aventura e questionando os acontecimentos ao seu redor.

3.4.1 – “La semana de colores”: entrada e queda do paraíso

“La semana de colores” é o quarto conto do livro homônimo, mas o primeiro da sequência de Eva e Leli, onde se apresenta sua estrutura básica familiar e já algumas características das irmãs que também serão exploradas em outros momentos. É apontado por Reta (2001) como um dos mais complexos do livro, tanto pela trama repleta de elementos “estranhos”, quanto pela carga de violência apresentada. Além disso, o leitor inicia a leitura e vai sendo surpreendido a cada linha, pois o narrador entrega os elementos essenciais pouco a pouco. Nessa narrativa, observa-se uma relação estabelecida com um quadro, um retrato de um rei espanhol, o que permite a utilização da Literatura Comparada, e mais especificamente da Intermidialidade, como ferramenta de análise literária. A compreensão das relações estabelecidas entre a literatura (conto) e o retrato (pintura) proporciona um olhar mais apurado dos detalhes, e com isso percebe-se toda a carga semântica que provém dessa conexão entre formas distintas de arte.

Ao analisar a presença do quadro de um rei espanhol que interage com as personagens pela ótica da Intermidialidade, pode-se entendê-lo como uma referência ao catolicismo, e, por suas ações na narrativa, opõe-se às religiões autóctones da América. Pela forma como o rei retratado, Felipe II, julga as atitudes de Eva e Leli, depreende-se a repetição do discurso europeu da época da conquista da América, com o qual buscava-se impor o catolicismo como única religião aos habitantes do continente. Ou seja, a aparição da pintura no conto e a atuação do rei como personagem não é algo aleatório, e com a utilização de teorias da Intermidialidade é possível lançar um olhar mais atento a isso.¹²⁰

O conto se inicia introduzindo o personagem don Flor e sua relação com os dias da semana: “Don Flor bateu no Domingo até que sangrasse e a Sexta-feira também saiu roxa da surra”¹²¹ (Garro, 2020, p. 64). Com essa descrição de uma cena bastante violenta, que é uma

¹²⁰ O tema foi desenvolvido mais profundamente no artigo *Percebendo presenças: Análise de um conto de Elena Garro*, que foi publicado na Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermidialidade, disponível no seguinte link: <https://revistas.uminho.pt/index.php/2i/article/view/3757>.

¹²¹ No original: “Don Flor le pegó al Domingo hasta sacarle sangre y el Viernes también salió morado en la golpiza”.

frase dita por Candelaria, a lavadeira da família, apresenta-se a curiosidade que a figura deste homem desperta nas protagonistas, uma vez que Eva escutava o diálogo entre Candelaria e Tefa. Ditas como uma confidência, essas palavras marcaram o dia das garotas, deixando-as na expectativa de descobrir mais. Essa curiosidade das irmãs será uma constante no conto, o que as levará a descobrir mais fatos sobre o homem e sua estranha relação com os dias da semana, embora até o momento do conto somente Eva tenha aparecido. Desejando descobrir mais fatos sobre a situação, a garota espera ao lado de Candelaria, mas é afastada por outros empregados da casa, que na maioria das vezes não levam as irmãs a sério, mais que isso as enxergam como um “estorvo” à sua rotina de trabalho. Apesar de sempre atuarem juntas, é possível perceber traços de personalidades que as distinguem:

É na hora da comida que conhecemos a Leli, o contrário de Evita. Embora ambas compartilhem características mais identificadas com os meninos – correr, nadar, subir árvores – Eva tem uma personalidade mais “masculina”, inclinada à ação, enquanto Leli é aparentemente mais passiva. Observa, reflete, age menos por impulso. Será ela, no final do conto, quem se lembrará de ter deixado a porta de don Flor aberta¹²²(Reta, 2001, p. 63).

Para Eva e Leli, os dias seguem uma ordem própria, distinta daquela ditada pelo calendário. Elas percebem a mudança dos dias pelas características de cada um deles, ou pela sensação causada a elas, algo visto como totalmente absurdo pelos adultos, mas que para elas fazia muito mais sentido que acreditar em uma ordem fixa, muito menos na repetição cíclica dos dias:

As sextas-feiras roxas e silenciosas enchiam a casa de gretas.
 (...)

 As sextas-feiras eram dias cheios de sede.
 (...)

 Amanhecia sexta-feira outra vez. Os muros seguiam de pé, sustentados pelo último pedacinho de quinta-feira.
 (...)

 A terça-feira era magrinha e transparente¹²³ (Garro, 2020, p. 65).

¹²² No original: “Es a la hora de la comida que conocemos a Leli, la contrapartida de Evita. Si bien es cierto que ambas hermanas comparten rasgos más identificados con los niños -correr, nadar, subir árboles- Eva tiene una personalidad más “masculina”, inclinada siempre a la acción mientras Leli es aparentemente pasiva. Observa, reflexiona, actúa menos por impulso. Va a ser ella, al final del cuento, quien recuerde haber dejado abierta la puerta de don Flor.”

¹²³ No original: “Los viernes morados y silenciosos llenaban la casa de grietas.

(...)
 Los viernes eran días llenos de sed.

Na lógica seguida por elas, os dias podiam inclusive repetir-se, com uma semana com três domingos seguidos ou quatro segundas-feiras sucessivas, fato que causa nos adultos um misto de desconforto e desgosto, uma vez que a ordem dos dias da semana seria algo básico, que Eva e Leli já deveriam saber. Apesar disso, as irmãs não se preocupam com a opinião de seus pais ou dos empregados da casa, apenas buscam realizar seus próprios desejos: “Em seu mundo infantil não cabe a explicação, somente a prática como meio para conhecer seu entorno”¹²⁴(Reta, 2001, p. 63).

Assim como desobedecem à ordem dos dias ditada pelo calendário, as garotas desacatam todas as recomendações dos adultos sobre don Flor e o buscam constantemente. Inicialmente, observam o homem e os dias de longe, sentadas em uma colina com girassóis gigantes que dá vista à casa dele (que, na descrição delas, parece um pombal pelo formato branco e circular). Antes de visitá-lo, já estavam cientes de algumas informações sobre ele, como o fato de que os residentes da cidade não o viam, apenas pessoas que vinham de longe, e somente quando tinham penas.

Seu interesse pelo homem, que aparentava ser uma espécie de místico, gerava reações negativas nos adultos, especialmente em Candelaria, que inclusive ameaçava contar aos pais das garotas sobre as visitas a don Flor:

- Vocês foram à casa de don Flor? Coisas ruins irão acontecer! Não sabem que ele não é católico? Irei contar a seus pais.
 (...)
 - Confundem os dias. Estão enfeitadas... – suspirou Candelaria, aproximando delas o cestinho com bolos¹²⁵ (Garro, 2020, p. 66).

As ameaças de Candelaria se multiplicam, chegando mesmo a afirmar que Deus iria secar os olhos das garotas como castigo por olharem o que não deveriam. Apesar disso, ela não

(...)

Amanecía otra vez viernes. Los muros seguían de pie, sostenidos por el último pedacito de jueves.

(...)

El martes era delgadito y transparente.”

¹²⁴ No original: “En su mundo infantil no cabe la explicación sino la práctica como medio para conocer su entorno”.

¹²⁵ No original: “- ¿Fueron a la casa de don Flor? ¡Les va a caer el mal! ¿No saben que no es católico? Se lo voy a decir a sus padres.

(...)

-Confunden los días. Están embrujadas... - suspiró Candelaria, acercándoles el cestito de los bizcochos.”

as delata aos pais, e Eva e Leli seguem observando don Flor e os dias. Uma tarde em que estavam na colina de girassóis, as garotas se preocupam pelo fato de que não viam nenhum dia, de forma que tiveram medo de que a semana tivesse se acabado. Por isso, decidiram abordá-lo e perguntar pelos dias.

Ao entrar na casa, se arrependeram imediatamente e somente desejavam voltar à sua casa. As perguntas de don Flor misturadas aos cheiros e cores da casa provocavam náuseas, e ele dizia muitas coisas bizarras que elas não entendiam, mas imaginavam que seria considerado pecado. Ele descreveu minuciosamente as características de cada mulher e as diversas formas de castigo que ele utilizava com elas, buscando extrair suas virtudes, passeando por todos os quartos, cada qual representado com a cor de cada dia. As palavras do homem tinham cheiro de álcool e elas se calaram pelo medo:

As garotas já tinham esquecido seus temores. Viam os olhos de don Flor e sentiam as correntes de aromas que saíam pelas rachaduras das portas coloridas, para juntar-se no centro do quintal e formar um redemoinho de vapores. Nosso Senhor Jesus Cristo não as tinha castigado e a única coisa que queriam era voltar à sua casa, onde as paredes e o jardim tinham cheiro de paredes e de jardim¹²⁶ (Garro, 2020, p. 73).

Ele expressa alegria pela visita inesperada, pois estava acostumado a que o buscassem somente com fins de buscar consolo para suas penas, pedindo-lhe que castigasse os dias. Ou seja, as pessoas que o procuravam queriam que ele castigasse o dia específico de um evento importante. Dessa forma, o dia se encontraria já cansado, quando os fatos chegassem a ocorrer. Elas o pagavam por isso, inclusive enormes quantidades de dinheiro, porém somente ao ver as mulheres (os dias) sangrando.

As irmãs, no entanto, somente pensavam em voltar à sua casa, de modo que ouviram sem dar resposta às inúmeras vezes em que don flor lhes perguntou qual era sua pena e que dia gostariam que ele punisse:

Elas voltaram a olhar para o chão. Não queriam ver os olhos do homem nem ouvir suas palavras sombrias.
- Digam, garotinhas, qual é o dia que querem ver sangrando? – don Flor repetiu uma e outra vez sua mesma pergunta.
- Qual é o dia que querem ver sangrando?

¹²⁶ No original: “Las niñas ya habían olvidado sus temores. Veían los ojos de don Flor y olían las corrientes de aromas que salían por las rendijas de las puertas de colores, para juntarse en el centro del patio y formar un remolino de vapores. Nuestro Señor Jesucristo no las había castigado y lo único que querían era volver a su casa, en donde las paredes y el jardín olían a paredes y a jardín.”

Passou muito tempo antes que pudessem chegar à porta de saída. Não observaram se a porta ficou aberta ou fechada. A única coisa que queriam era chegar à sua casa ¹²⁷ (Garro, 2020, p. 74).

Seu desespero era tanto que mal se lembravam como haviam conseguido sair da casa. A simples menção ao nome de don Flor e aos dias coloridos faria com que começassem a chorar. Após conhecer don Flor e sua casa, elas passaram vários dias em um estado assustado, constantemente chorosas, traumatizadas pelos momentos passados naquele lugar estranho. Seu pai explicou que nada disso existia, que os dias eram brancos como a Semana Santa e que essa era a única semana que existia. Desse modo:

É curioso que Eva e Leli, neste entorno no qual viram o caos da vida e sentiram seu efeito, somente desejem regressar ao lado de Candelaria e do quadro de Felipe II, que simboliza o rígido mundo adulto de uma segurança inexistente, os dois opostos da cultura mexicana, indígena-espanhola, de vencedores e vencidos, que se baseia em uma dinâmica de prêmio-castigo, mas que resulta nesse instante, mais familiar ¹²⁸ (Reta, 2001, p. 85).

Dos dois pólos citados da cultura mexicana, indígena-espanhola, don Flor representa o primeiro, o conhecimento ancestral, considerado pagão pelos católicos. O quadro de Felipe II e Candelaria são parte do universo católico, cheio de regras, que vê estranhamento em qualquer elemento fora de si. O movimento das garotas, de assustar-se com as crenças e o estilo de vida de don Flor e de buscar o retorno ao usual, mostra o normal, esperado dentro do senso-comum de uma sociedade que nasceu da dominação de uma infinidade de povos que habitavam o continente americano e que incorporou a visão de superioridade dos europeus em detrimento dos nativos. São os vestígios da visão europeia sobre o autóctone, fragmentos que permanecem em nosso imaginário.

A visita a don Flor marcou profundamente as irmãs, de modo que o seu comportamento instável deixava os empregados da casa de sobressalto, atentos ao menor sinal de mudança

¹²⁷ No original: “Ellas volvieron a mirar al suelo. No querían ver los ojos del hombre ni oír sus palabras sombrías.

- Díganme, niñas, ¿cuál es el día que quieren ver en sangre? – don Flor repitió una y otra vez su misma pregunta.
- ¿Cuál es el día que quieren ver en sangre?

Pasó mucho tiempo antes de que pudieran ganar la puerta de salida. No se fijaron si la puerta quedó abierta o cerrada. Lo único que querían era llegar a su casa.”

¹²⁸ No original: “Es curioso que Eva y Leli en este entorno en el que han visto el caos de la vida y han sentido su efecto, sólo deseen regresar al lado de Candelaria y del cuadro de Felipe II, que simboliza el rígido mundo adulto de una seguridad inexistente, los dos opuestos de la cultura mexicana, indígena-española, de vencedores y vencidos, que se basa en una dinámica de premio-castigo, pero que resulta en ese instante, más familiar.”

nelas. No dia seguinte, Eva e Leli foram informadas de que a semana havia desaparecido e assassinado o homem. A primeira suspeita levantada pelos adultos é que isso ocorreu devido às garotas, que deixaram a porta da casa aberta ao sair. No entanto, aqueles que encontraram o homem morto afirmam que ele já se encontrava nesse estado há vários dias, levantando a possibilidade de que ele já estivesse morto quando elas o visitaram.

Como comentado anteriormente, a Leli dos contos analisados aqui também é protagonista do livro *Andamos huyendo Lola*, porém já adulta e com uma filha. Juntas, mãe e filha fogem constantemente, na incerteza de não ter uma casa própria ou pessoas em quem confiar. No conto em questão, a ainda criança Leli ouve de don Flor que ela irá para o outro lado da água, enquanto Eva ficará ali, no meio daqueles dias. Pensando na Lelinca fugitiva do livro posterior, as palavras de don Flor foram uma espécie de profecia, de que os dias coloridos ficariam na infância, enquanto a vida adulta lhe reservava inúmeras dificuldades.

Don Flor é apresentado como um bruxo, místico, uma figura que desperta curiosidade, mas também medo. Apesar de não ser uma representação direta de figura da cosmogonia indígena, é compreendido por todos como opositor ao catolicismo, primeiramente por não ser católico, logo por suas ações como “dono dos dias”. Por tudo isso, o retrato de Felipe II presente na sala da família demonstra rechaço ao interesse das irmãs pelo místico, como uma clara oposição ao mundo mágico ao qual don Flor pertence. A postura do rei católico reverbera na narrativa como uma reafirmação do catolicismo em pleno século XX, mais uma vez impondo a religião cristã e sua filosofia como correta e a única verdadeira, um discurso já muito repetido com a chegada dos europeus ao continente americano.

Algumas atitudes das irmãs se repetirão em outros contos, como a curiosidade e o desprezo pelas regras e imposições dos adultos. Quanto mais lhe diziam que não era assunto para crianças, mais elas buscavam descobrir sobre o homem misterioso que castigava os dias. Sua fonte de informação somente poderia ser pelos funcionários da casa, uma vez que seus pais passavam os dias alheios a tais temas.

Dando título ao livro, o conto “La semana de colores” apresenta os dias da semana como sete mulheres, às quais são atribuídas sete cores: vermelho (Domingo), rosa (Sábado), roxo (Sexta-feira), laranja (Quinta-feira), verde (Quarta-feira), amarelo (Terça-feira) e azul (Segunda-feira), sendo esta a ordem como os quartos de cada mulher são apresentados às garotas. Como a casa tem formato circular e cada quarto tem as paredes da cor atribuída a cada mulher, é descrito como um lugar incomum, que causa estranheza às personagens, além do dono da casa, don Flor, cujas vestes são da cor da buganvília. Em oposição a tantas cores, o pai

das irmãs afirma que a única cor que a semana possui é o branco, símbolo de pureza e castidade. Ou seja, há uma rejeição total do núcleo familiar de Eva e Leli (espanhóis) à estranha crença local de que um homem atua como dono dos dias, e de que sua casa seria o centro dos dias.

Desobedientes, elas desrespeitam todos os alertas e regras para buscar conhecimento, ver por si mesmas se os rumores eram verdadeiros. Como a Eva bíblica, sofrem a queda do Paraíso como castigo, pois se deprimem ao não saber lidar com tudo o que viram e ouvirem na casa colorida. Apesar de muito jovens, não são mais as mesmas garotas após o vivenciado.

3.4.2 – “El día que fuimos perros” e o paralelismo dos dias

No quinto conto do livro e segundo da sequência das irmãs Eva e Leli, começa a narrativa em 1ª pessoa pela própria Leli, que descreve que ao despertar elas sabiam que estavam em um dia “com dois dias dentro”. Sentadas em suas camas logo após acordar, elas vislumbravam os dois dias que se ofereciam como possibilidades: “Eva olhou os dois dias paralelos que brilhavam como duas listras escritas na água”¹²⁹ (Garro, 2020, p. 76).

Sozinhas com os criados na casa da família, elas os chamavam, mas suas palmas não chegavam ao outro dia em que eles estavam. Decididas a bisbilhotar, encontraram uma casa vazia e se deitaram junto a Toni, o cachorro da família, pois perceberam que ele estava no mesmo dia em que elas estavam. Eva afirma que elas são cachorros nesse dia e juntas decidem quais são seus nomes de cachorro: Leli é Cristo e Eva é Buda (na opinião das garotas, ótimos nomes de cachorros). Após a escolha dos nomes, a narrativa passa para 3ª pessoa, descrevendo as ações de Cristo e Buda: “Ninguém veio visitar o dia de Toni, do Cristo e do Buda. A casa estava distante, dentro de seu outro dia”¹³⁰ (Garro, 2020, p. 78). Então:

Desde esse momento, a narrativa enfatiza uma visão animal. O mundo ao nível do chão toma uma dimensão inusitada: os insetos, a terra negra com cheiro de magnólia, a natureza em seu detalhe. Nessa perspectiva, como na infantil, os sentidos se intensificam: a visão, o olfato, o ouvido. Somente a essa altura do jogo aparente, Leli percebe a transformação. Precisou de um convite de Eva para transformar-se em cachorro e aceitar-se como tal¹³¹ (Reta, 2001, p. 92).

¹²⁹ No original: “Eva miró los dos días paralelos que brillaban como dos rayas escritas en el agua”.

¹³⁰ No original: “Nadie vino a visitar el día de Toni, del Cristo y del Buda. La casa estaba lejos, metida en su otro día”.

¹³¹ No original: “Desde ese momento la narración enfatiza una visión animal. El mundo al nivel del piso cobra una dimensión inusitada: los insectos, la tierra negra con olor a agua de magnolia, la naturaleza en su detalle.

O dia dos cachorros transcorreu lentamente. Rutilio, funcionário da casa, trouxe água e comida para os três, que após a refeição sentiram sono: “Ficaram dormindo no seu dia, separados do dia da casa. Foram acordados por fogos de artifício que vinham do outro dia”¹³² (Garro, 2020, p. 79). Ao ouvir esse ruído explosivo, Cristo e Buda correm em sua direção, deixando Toni amarrado por sua coleira. Os dois cachorros presenciaram, então, uma luta entre dois homens, travada no meio da rua, que culminou na morte de um deles: “Tudo ficou quieto. A outra tarde ficou tão alta, que abaixo a rua ficou fora dela”¹³³ (Garro, 2020, p. 79). Algum tempo depois, chegaram homens armados, provavelmente policiais, para averiguar o acontecido:

- Você o matou?
- Eu mesmo, perguntem às garotas.
- Vocês viram?
- Au! Au! – respondeu o Buda.
- Au! Au! – respondeu o Cristo.
- Então levem-no¹³⁴ (Garro, 2020, p. 80).

O diálogo anterior demonstra que, ao serem questionadas se haviam presenciado o crime, as garotas respondem como cachorros, latindo, ou pelo menos imaginam fazê-lo, uma vez que, ao interpretar sua resposta, o policial manda prender o assassino. Após toda essa movimentação, os cachorros passaram várias horas observando o corpo do morto, ainda jogado no meio da rua, e os grupos de curiosos que se reuniam ao redor. Vivendo o dia como cachorros, as garotas presenciaram o ápice da crueldade e selvageria humana, com um assassinato a sangue frio e à luz do dia, no meio da rua. A ingenuidade delas acentua-se pela maneira como observam os acontecimentos e ficam horas sentadas na rua, como se estivessem velando o corpo do morto.

En esta perspectiva, como en la infantil, los sentidos se agudizan: la visión, el olfato, el oído. Sólo a esta altura del aparente juego, Leli se da cuenta de la transformación. Ha necesitado de la invitación de Eva para volverse perro y aceptarse como tal.”

¹³² No original: “Se quedaron dormidos en su día, apartados del día de la casa. Los despertó un cohete que venía del otro día”.

¹³³ No original: “Todo quedó quieto. La otra tarde se volvió tan alta, que abajo la calle quedó fuera de ella”.

¹³⁴ No original: “- ¿Tú lo mataste?”

- Yo mismo, pregúntenles a las niñas.
- Los hombres miraron a los perros.
- ¿Ustedes lo vieron?
- ¡Guau! ¡Guau! – contestó el Buda.
- ¡Guau! ¡Guau! – respondió el Cristo.
- Pues llévenselo.”

Ainda vivendo o dia dos cachorros, Eva e Leli foram chamadas para dentro de casa, onde jantaram e logo caíram no sono, tomadas pelo cansaço. Os empregados estavam chateados, pois pelo fato de as garotas terem escolhido não viajar com o restante da família, eles ficavam presos à casa, responsáveis por vigiá-las e cuidá-las na ausência dos pais. Por isso, Rutilio tenta assustá-las com histórias de bruxas que viriam chupar seu sangue, uma vez que se comportavam mal:

O fogão com as cinzas acesas, Candelaria, Rutilio, os cantos e as bruxas passavam diante dos olhos dos cachorros como figuras projetadas em um tempo alheio. As palavras de Rutilio circulavam pelo corredor sem fundo da casa e não os tocavam. No sonho do dia dos cachorros, havia tatuzinhos que iam dormir. O sonho dos tatuzinhos era contagioso e o Cristo e o Buda, encolhidos sobre suas patas dianteiras, cabecearam ¹³⁵ (Garro, 2020, p. 81).

Em seu quarto, prestes a dormir, elas podiam ainda ver o outro dia, muito perto, com seus mortos e uma mosca pousando no cadáver: “No sonho, sem perceber, passamos de um dia ao outro e perdemos o dia em que fomos cachorros” ¹³⁶ (Garro, 2020, p. 81). Mais uma vez, elas têm convicção de que os adultos não conseguem ver a situação tal como se apresenta, pois somente reconhecem a existência de um dia, aquele no qual se encontram.

Ao fim do dia em que foram cachorros, ficou a decepção por elas terem percebido que os cachorros não iriam ao mesmo céu dos homens após a morte, mas para um local distinto. Por mais que tivessem compartilhado o dia com Toni e vivido aventuras com ele, havia algo separando-os, dividindo-os. Eva afirma que ainda são cachorros, mas Leli sabe que não é verdade. Quando dormissem, o dia acabaria e inevitavelmente elas não voltariam a ser cachorros.

No conto anterior, Eva e Leli não acreditavam na ordem dos dias ditada pelo calendário, mas sim que os dias se sucediam em uma ordem única, própria, independentemente de qualquer elemento externo. Elas identificavam em que dia estavam a partir das sensações produzidas. Na narrativa atual, elas apresentam uma visão quase espacial do tempo, uma vez que concebem a possibilidade de se “passar” de um dia a outro como quem dá um passo para deslocar-se. Ou

¹³⁵ No original: “El fogón con las cenizas encendidas, Candelaria, Rutilio, los cantos y las brujas, pasaban delante de los ojos de los perros como figuras proyectadas en un tiempo ajeno. Las palabras de Rutilio circulaban por el corredor sin fondo de la casa y no los tocaban. En el sueño del día de los perros, había cochinillas que se iban a dormir. El sueño de las cochinillas era contagioso y el cristo y el Buda, acurrucados sobre sus patas delanteras, cabecearon.”

¹³⁶ No original: “En el sueño, sin darnos cuenta, pasamos de un día al otro y perdimos al día em que fuimos perros”.

seja, novamente apresenta-se a postura rebelde das garotas, resistente às imposições advindas do mundo dos adultos, principalmente em relação à concepção de tempo (o que é, aliás, uma constante garriana).

A fantasia e a imaginação ajudam as garotas a transformarem a realidade corriqueira, como o tédio dos funcionários da casa diante da ausência dos patrões. Além disso, elas mascaram a violência que (literalmente) se vê nas ruas, presenciando uma briga entre homens e o assassinato de um deles como se fosse algo trivial (talvez o seja na realidade de algumas pessoas, mas elas vivem protegidas entre os muros da casa).

As características individuais de cada irmã vão aos poucos se acentuando, com Eva tomando a iniciativa das aventuras e Leli a seguindo, sempre com uma postura reflexiva e observadora. Suas escolhas de nomes reiteram isso, uma vez que Leli escolhe Cristo, um nome tradicional e importante para uma pessoa criada como católica, enquanto Eva escolhe Buda, uma referência religiosa de outra crença, o budismo, o que ressalta sua atitude rebelde e irreverente, despreocupada de regras e imposições.

Embora não seja possível estabelecer uma cronologia de vida das irmãs a partir da leitura dos contos, pode-se supor que o tempo passou após o incidente com don Flor, uma vez que elas disfrutaram de uma relativa liberdade. Seus pais viajaram com os outros irmãos e elas somente tiveram que pedir para ficar com os funcionários, os quais tampouco se ocupam delas.

A construção temporal da narrativa chama atenção, uma vez que as protagonistas concebem o mesmo fragmento de tempo, dia, como se fosse um cômodo do qual se pode entrar e sair. O dia dos adultos, na cozinha, cheio de obrigações e tarefas, coexiste ao dia das garotas, ou cadelas, que xeretam pelo quintal e pela rua. Um dia não anula a existência do outro, sendo possível visitá-los paralelamente.

A animalidade provém de ações humanas, e não de animais. Surpreende a naturalidade com que um assassinato ocorre, à luz do dia, no meio da rua, e na presença de crianças. Na pele de cachorros, Eva e Leli presenciam muito da crueldade de que são capazes os homens. Com a chegada da polícia, ninguém demonstra espanto com o fato de que as únicas testemunhas de um crime brutal são duas garotas, enfatizando a falta de racionalidade da situação.

3.4.3 – “Antes de la guerra de Troya”: o primeiro rompimento

O sexto conto do livro e terceiro da sequência protagonizada pelas irmãs Eva e Leli, se inicia com uma apresentação da Guerra de Tróia como um divisor de águas para a narradora Leli: “Antes da Guerra de Tróia os dias eram tocados com a ponta dos dedos e eu caminhava por eles com facilidade”¹³⁷ (Garro, 2020, p. 82). Novamente, pode-se perceber a materialidade dos dias, como se fosse possível passar de um ao outro da mesma forma como se caminha, com cada passo nos conduzindo a um novo lugar. Para as irmãs, há uma dissociação entre tempo e espaço, expressa pela forma como elas descrevem as ações: “Nos sentávamos no meio da tarde (...)”¹³⁸ (Garro, 2020, p. 82).

A narradora Leli descreve sua relação com a irmã Eva a partir de dois paralelos: antes e depois da Guerra de Tróia. As duas eram uma, percebiam-se como unidade em todos os sentidos. Eva concretiza a existência de Leli, por isso para a última o pior que alguém poderia dizer era a frase “antes de que Leli nasceu”, uma vez que ela não conseguia imaginar Eva sem Leli. Essa angústia expressa pela garota vem do pensamento infantil pelo qual a criança se enxerga como centro do universo familiar, por isso não concebe a ideia de que as coisas existiam antes dela. As duas habitavam um mundo calmo, tranquilo, distante das intercorrências pelas quais passavam os empregados da casa e os pais.

Leli refere-se à mãe como “la señora” ou pelo nome próprio Elisa, indicando uma relação distante, assim como o pai, a quem chama “el señor” ou Antonio. Elisa passa a impressão de ser uma mãe distante, que fica sozinha no quarto, expulsando as garotas todas as vezes que tentam bisbilhotar. As garotas somente nomeavam-se uma à outra de forma carinhosa, o que enfatiza a profundidade de seus laços, sendo que o mesmo não ocorre nem com o pai e nem com a mãe. Os pais incentivam a leitura para que as filhas desenvolvessem virtudes e elas gostam de ler sobre os deuses gregos, sobre quem comentam posteriormente e comparam com outras figuras míticas de outras religiões. Sua curiosa lógica infantil as leva a fazer divertidas associações entre as figuras provenientes de diversas culturas, como as divindades gregas e os santos católicos.

Uma tarde em que estavam empenhadas em descobrir o que a mãe fazia no quarto, dizem a ela que o pai a está chamando e aproveitam os poucos minutos para xeretar. Descobrem na cama da mãe um saquinho de doces e um livro, *A Ilíada*, o qual levam para o alto de uma árvore

¹³⁷ No original: “Antes de la Guerra de Troya los días se tocaban con la punta de los dedos y yo los caminaba con facilidad”.

¹³⁸ No original: “Nos sentábamos en el medio de la tarde (...)”.

e se escondem ali por horas, iniciando a leitura do clássico poema épico atribuído a Homero. O fato de elas decidirem deixar os doces e levar o livro chama atenção, pois o comportamento esperado de crianças seria o oposto:

Em si, Eva e Leli eram crianças fora do comum. Ao invés de levar os doces escondidos no lençol da mãe, escolhem o livro. Como na passagem bíblica, o pecado não consiste em comer da fruta proibida, mas na vaidade da busca por conhecimento. Este conto apresenta uma aparente contradição com a visão que Garro sempre teve da literatura. Em vez de introduzir as garotas a um mundo fantástico, a leitura será seu passaporte de entrada no mundo dos adultos¹³⁹ (Reta, 2001, p. 109).

Dessa forma, as garotas escolhem o objeto secreto que pode oferecer conhecimento e, mais uma vez, fica claro que é pela desobediência aos adultos que podem adquiri-lo. E, com a leitura, serão apresentadas a questões relativas ao mundo dos adultos, como a guerra e suas particularidades. Elas buscam uma árvore, onde se sentam, escondidas dos demais: “Sentadas em uma árvore lemos: *A Ilíada*. Assim começou a lamentável Guerra de Tróia”¹⁴⁰ (Garro, 2020, p. 85). Com a referência à obra clássica se apresenta o rompimento das irmãs, como se fosse a guerra do livro lido:

“Canta, ó Musa, a ira de Aquiles, filho de Peleu...”
 A cólera de Elisa durou muitas semanas. Ensurdidas pelo fragor das batalhas, nós apenas tivemos tempo de escutá-la.
 - Onde se escondem todo o dia?
 -Hum, quem sabe...
 Acima, entre as folhas, nos esperavam Nestor, Aquiles, Agamenon, Heitor, Andrômaca, Paris e Helena. Sem que percebêssemos, os dias começaram a separar-se uns dos outros. Depois, se separaram das noites, logo o vento se afastou do Cânion de la Mano e soprou estrangeiro sobre as árvores, o céu se distanciou do jardim e nos encontramos em um mundo dividido e perigoso ¹⁴¹ (Garro, 2020, p. 85).

¹³⁹ No original: “En si, Eva y Leli resultan niñas fuera de lo común. Antes que llevarse los dulces que su madre guarda bajo las sábanas, eligen el libro. Como en el pasaje bíblico, el pecado no consiste en comer de la fruta prohibida sino en la vanidad de la búsqueda del conocimiento. Este cuento plantea una aparente contradicción con la visión que Garro siempre tuvo de la literatura. En vez de que la lectura introduzca a las niñas a un mundo fantástico, ésta va a ser su contraseña para entrar al mundo adulto”.

¹⁴⁰ No original: “Sentadas en una Horqueta leímos: la *Ilíada*. Así empezó la desdichada Guerra de Troya”.

¹⁴¹ No original: “¡Canta, oh Musa, la cólera del péliba Aquiles!”

La cólera de Elisa duró muchas semanas. Nosotras, ensurdidas por el fragor de las batallas, apenas tuvimos tiempo de escucharla.

- ¿En dónde se esconden todo el día?

-¡Hum...! Quién sabe...

Arriba, entre las hojas, nos esperaban Néstor, Ulises, Aquiles, Agamenón, Héctor, Andrómaco, Paris y Helena. Sin darnos cuenta, los días empezaron a separarse los unos de los otros. Después, los días se separaron de las noches; luego el viento se apartó del Cañón de la Mano, y sopló extranjero sobre los árboles, el cielo se alejó del jardín y nos encontramos en un mundo dividido y peligroso.”

A divertida voz narrativa do conto faz uso constante de expressões conhecidas do poema épico, como a cólera de Aquiles, que se transforma na cólera de Elisa, a qual durou semanas após perceber a traquinagem das filhas. O intenso envolvimento das garotas na leitura marca as primeiras mudanças no tempo vivido por elas. Com isso, os dias começaram a se separar uns dos outros, seguindo-se outras separações como efeito cascata: os dias das noites, o vento do cânion, o céu do jardim. A intertextualidade com o clássico épico é constante na narrativa, assim os elementos da narrativa grega se entrelaçam e se misturam à realidade das irmãs.

“Eu estou com Aquiles”: as palavras de Eva marcam a cisão no mundo das irmãs, ocasionada por elas apoiarem personagens inimigos na narrativa. As duas se olharam pela primeira vez enxergando uma à outra, ou seja, compreendendo-se como duas pessoas diferentes, sendo uma o “outro” de si mesma. Após o choque, Leli decide posicionar-se: “Eu estou com Heitor”. A partir desse momento, tudo se torna desconhecido, inclusive a casa e seus habitantes. A vida até então confortável e familiar que levavam sendo duas em uma deixa de existir, dando passo a uma existência incerta e solitária:

O destino de Eva e Leli vai se unindo à vingança do grego Aquiles, à morte de Pátroclo, ao assassinato de Heitor. Amor, ira, vingança e morte: o mundo inteiro se transborda com uma força incontrolável e ininteligível. O mundo infantil sucumbe perante o peso das paixões adultas¹⁴² (Reta, 2001, p. 112).

Presencia-se nesse momento um movimento contrário ao da criação do mundo: a desconstrução de tudo o que era familiar a elas até então. Os dias se separam um do outro e posteriormente também se desprendem da noite, de modo que a fragmentação da realidade acontece paralelamente à das garotas.

O rompimento das irmãs tem consequências físicas para a casa e seus demais habitantes, gerando uma desconexão entre ação e reação no ambiente ao redor: “O som da faca estava separado do cheiro da cebola”¹⁴³ GARRO, 2020, p. 86). Solitária, Leli busca consolo na companhia de seus pais, porém sem deixar de reafirmar sua posição de apoio ao guerreiro Heitor. Pela primeira vez, ela passa a explorar o mundo sozinha e não gosta da sensação:

¹⁴² No original: “El destino de Eva y Leli se va uniendo a la venganza del griego Aquiles, a la muerte de Patroclo, al asesinato de Héctor. Amor, ira, venganza y muerte: el mundo entero se desborda con una fuerza incontrolable e inentendible. El mundo infantil sucumbe ante el peso de las pasiones adultas.”

¹⁴³ No original: “El ruido del cuchillo estaba separado del olor de la cebolla”.

E com Heitor comecei a conhecer o mundo sozinha. O mundo a sós somente era sensações. Me separei de meus passos e os ouvi ressoar solitários no corredor. Meu peito doía (...). eu não tocava nada, estava fora do mundo. busquei meu pai e minha mãe porque me aterrorizou a ideia de ficar sozinha. A casa também estava sozinha e ressoava como ressoam as pedras que jogamos em uma planície solitária. Meus pais não sabiam disso e as palavras foram inúteis, porque elas também estavam vazias de conteúdo¹⁴⁴ (Garro, 2020, p. 86).

Sem Eva, Leli sente-se fora do mundo, completamente dissociada de si mesma, bem como separada de seus próprios passos. Com a exclusão de Eva de sua realidade, a garota teme a solidão e busca nos pais consolo. Até mesmo seus passos se separam de si mesma, de forma que ela segue um caminho distinto rumo ao de seu destino. Torna-se importante observar que somente agora ela refere-se aos pais como pai e mãe, e não pelos nomes próprios, mostrando a forma como Eva preenchia todos os espaços relacionais de sua existência, sendo mais importante que os próprios pais. As garotas estavam isoladas uma da outra e dos demais, caminhando pela primeira vez em um terreno incerto: “Heitor e Aquiles passeavam pelo Reino das Sombras e Eva e eu os seguíamos, pisando em buracos negros”¹⁴⁵ (Garro, 2020, p. 86).

Eva e Leli percebem que se amam, e isso representa um lugar diferente. Antes elas apenas eram, apenas existiam sendo uma. Ao acompanhar Heitor e Aquiles em suas jornadas, as irmãs descobriram que seus caminhos também se separariam bruscamente (o que realmente aconteceu, com a Lelinca do futuro tornando-se uma fugitiva no livro *Andamos huyendo Lola*). A descoberta da individualidade gerou um preço alto a ser pago pelas garotas. Honrar seus desejos mais profundos as levou a um lugar solitário, no qual já não há espaço para a outra:

É dentro desse casulo de solidão que as protagonistas desenvolvem suas incipientes personalidades. Leli se transforma em uma adulta com alma infantil, eterna propensa à nostalgia, à reflexão obsessiva sobre o não ser. Sua preferência por Heitor deixa ver – curiosamente – seu calcanhar de Aquiles: Leli é mais compassiva que Eva¹⁴⁶ (Reta, 2001, p. 115).

¹⁴⁴ No original: “Y con Héctor empecé a conocer el mundo a solas. El mundo a solas únicamente era sensaciones. Me separé de mis pasos y los oí retumbar solitarios en el corredor. Me dolía el pecho. (...) Yo no tocaba nada, estaba fuera del mundo. Busqué a mi padre y a mi madre porque me aterró la idea de quedarme sola. La casa también estaba sola y retumbaba como retumban las piedras que aventamos en un llano solitario. Mis padres no lo sabían y las palabras fueron inútiles, porque también ellas se habían vaciado de su contenido.”

¹⁴⁵ No original: “Héctor y Aquiles se paseaban en el Reino de las Sombras y Eva y yo los seguíamos, pisando agujeros negros”.

¹⁴⁶ No original: “Es dentro de este capullo de soledad que las protagonistas desarrollan su incipiente personalidad. Leli se convierte en una adulta con alma infantil, propensa eterna a la nostalgia, a la reflexión obsesiva sobre el no-ser. Su preferencia por Héctor deja ver - curiosamente- su talón de Aquiles: Leli es más compasiva que Eva.”

O “calcanhar de Aquiles” de Leli, sua compaixão, ficará evidente em outros momentos da trajetória das irmãs, como no conto “El duende”, bem como sua dificuldade em enxergar-se longe da irmã. A brecha na relação das duas, iniciada com a leitura de *A Ilíada*, irá se aprofundar ao longo das seguintes narrativas, marcando-as de forma definitiva.

3.4.4 – “El robo de Tiztla” e o preço dos segredos

“El robo de Tiztla” aparece como o sétimo conto do livro e o quarto do bloco protagonizado por Eva e Leli, embora a segunda mal apareça nele. A voz narrativa, destacada na análise anterior, apresenta-se ainda mais sagaz e chistosa aqui, passando por uma mudança de terceira pessoa para primeira pessoa, uma vez em que em um determinado momento Eva assume a narrativa e conclui expressando sua visão e versão dos fatos narrados.

Tiztla é descrita como uma cidade pequena onde os habitantes são sonolentos e o fogo corre por debaixo da terra. O narrador a retrata como um lugar onde o mal sempre está à espreita. Além disso, as mulheres são capazes de ver coisas que passam despercebidas aos homens, por isso o foco da investigação da narrativa são as moradoras da casa da família de Eva e Leli, que consistem nas garotas, a mãe e as funcionárias.

Como exposto no título, a trama gira em torno de um roubo que aconteceu na casa da família, que fica em Tiztla. Na manhã após o ocorrido, dois policiais interrogam as testemunhas, mas sempre obtêm versões distintas e até contraditórias de cada uma delas. Fili diz haver visto 50 homens dançando no quintal e segurando tochas nas mãos. Carmen, a cozinheira, afirma que eram 37 homens, porém ela só sabe contar até 37, e provavelmente eram mais. Cada um dos homens carregava um machado nas mãos e andava agachado, amassando as plantas do jardim com seus passos. Candelaria, a lavadeira, mostra-se impaciente com o interrogatório e declara haver visto o mesmo que as declarantes anteriores. O policial ameaça prendê-la, se não explicar detalhadamente o que presenciou; e ela diz que um pequeno grupo de homens armados com facas havia tomado posse do jardim. Elisa, a mãe das garotas, alega ter ouvido o cachorro latir e por isso olhou pela janela que dá para o corredor e viu alguns homens no fundo do jardim, com tochas e machados, ou mesmo nada nas mãos. De maneira distraída, ela anuncia que contou

entre sete e trinta e dois homens. Rutilio, único homem presente na fatídica noite, confessa que se escondeu ao ouvir ruídos e não viu nada.

Passa-se, então, para a inspeção ocular no jardim, para a qual seguem os policiais, seguidos da senhora, as crianças, os empregados e alguns curiosos que haviam chegado à casa. Havia marcas de machado nas árvores, frutas caídas pelo chão, flores destroçadas por facadas, como se fosse um crime de ódio contra o jardim. Elisa orienta os policiais a investigarem a bodega, que estava completamente destruída, com cacos de azulejo e grãos de milho pisoteados por toda parte. Todos os presentes se espantaram com a visão e mais ainda ao ouvir Elisa afirmar que os homens não haviam roubado nada. Ela destaca que todos os filhos foram muito valentes, pois o esposo não estava presente, e eles passaram toda a noite escutando os ruídos vindos do jardim. Além disso, Eva havia sido extremamente valente e quis espiar a cena pela janela:

(...) O policial ficou perplexo.

(...)

Suas palavras deram sinal para que todos quisessem falar ao mesmo tempo.

- Jesus Santíssimo!

- Louvado seja Deus!

- O Senhor nos socorra!

- Aqui andou o inimigo!

- Esses perversos vieram em nome do Demônio!

- Sim, estiveram aqui toda a noite... – disse Candelaria.

- Ui! Foram embora quando já raiava o dia... – acrescentou Carmen.

- O mais curioso é que não levaram nada - explicou a senhora ao policial, que escutou atônito. Os demais se dispuseram a ouvir o relato que já conheciam de memória, pois desde as sete da manhã não se falava de outra coisa em Tiztla¹⁴⁷ (Garro, 2020, pp. 91-92).

A informação sobre Eva ter testemunhado o roubo era nova e, por isso, ela ruborizou ao ser mencionada pela mãe. O policial pediu permissão para interrogá-la também, mas encontrou resistência por parte da garota. Ela apenas disse que viu muitos homens queimando o jardim,

¹⁴⁷ No original: “(...) El policía se quedó perplejo.

(...)

Sus palabras dieron la señal para que todo el mundo quisiera hablar al mismo tiempo.

- ¡Jesús Santísimo!

- ¡Alabado sea Dios!

- ¡El señor nos socorra!

- ¡Aquí anduvo el enemigo!

- ¡Estos perversos vinieron en el nombre del Demonio!

- Sí, aquí estuvieron toditita la noche – dijo Candelaria.

- ¡Uy! Se fueron cuando ya rayaba el día... - agregó Carmen.

- Lo más curioso es que no se llevaron nada – explicó la señora al policía, que la escuchó atônito. Los demás se dispusieron a oír el relato que ya conocían de memoria, pues desde las siete de la mañana en Tiztla no se hablaba de otra cosa.”

os quais pareciam estar contentes. Ela começou a acrescentar um fato novo, mas se calou bruscamente e recusou-se a seguir falando. Mesmo pressionada pela mãe e pelos policiais, manteve-se calada: “Se a menina viu algo, não se soube nunca. Ela se empenhou em guardar silêncio e foi inútil que os demais precisassem de seus lábios”¹⁴⁸ (Garro, 2020, p. 93). O que ela viu jamais foi revelado a ninguém, exceto aos leitores do conto.

Continuando a inspeção, foi detectado um buraco feito no muro, pelo qual os assaltantes teriam entrado com facilidade. Apesar de simular indiferença, o policial estava extremamente incomodado com o silêncio de Eva e tentou reconstituir o estranho “roubo sem roubo”. Ele questionou Elisa se ela suspeitava de algum de seus empregados, porém ela ofendeu-se com a insinuação. Ele se desculpou e voltou a seus afazeres infrutíferos. Passou toda a manhã interrogando, sempre de olho em Eva, presente e silenciosa:

Neste conto, Eva conserva a característica que a distingue: transgrede todas as regras. Travessa, obstinada, amante da liberdade, a garota gosta de histórias e segredos. Brincalhona e curiosa, Eva é uma síntese da infância transbordada¹⁴⁹ (Reta, 2001, p. 124).

A única funcionária que ainda não havia sido questionada era Lorenza, que estava deitada em seu quarto, em choque desde o ocorrido. Segundo os demais, ela perdeu a fala com o susto do roubo. Suando copiosamente, não respondeu a nenhuma pergunta, deixando os policiais cada vez mais consternados. Ao dar meio-dia, a única conclusão a que haviam chegado é que os homens eram inimigos de Antonio, porém até o final da tarde a história já tinha se espalhado pela cidade e já não eram mais homens, e sim demônios que haviam sido responsáveis pela destruição do jardim e da bodega. Com essa versão, fazia sentido que Eva se recusasse a contar o que viu e que Lorenza tivesse perdido a fala pelo choque do que presenciou.

Por fim, a voz narrativa do conto muda e há uma explicação para os fatos: “O mistério ficou confinado na mudez de Lorenza e no silêncio de Eva. Hoje, muitos anos depois, Evita, que sou eu, decide dizer a verdade sobre o roubo de Tiztla.”¹⁵⁰ (GARRO, 2020, p. 95). Eva narra as aventuras vividas no jardim, que era sua parte preferida da casa. Segundo ela, os pais

¹⁴⁸ No original: “Si vio algo la niña, no se supo nunca. Ella se empeñó en guardar silencio y fue inútil que los demás estuvieran pendientes de sus labios”.

¹⁴⁹ No original: “En este cuento Eva conserva la característica que la distingue: transgrede toda regla. Traviesa, obstinada, mentirosa, amante de la libertad, la niña gusta de historias y secretos. Juguetona y curiosa, Eva es una síntesis de la infancia desbordada”.

¹⁵⁰ No original: “El misterio quedó encerrado en la mudez de Lorenza y en el silencio de Evita. Hoy, muchos años después, Evita, que soy yo, se decide a decir la verdad sobre el robo de Tiztla.”

estavam ocupados com seus próprios afazeres e deixavam os filhos soltos pelo jardim, crescendo como plantas. O pai havia construído a bodega sem motivo aparente, colocou ali algumas cargas de milho, trancou a porta e nunca mais a abriu. Curiosa, havia pedido ao pai a chave para ver o interior da bodega, mas ele disse que com o passar do tempo a havia perdido.

Como era muito amiga das empregadas da casa, Eva descobriu que ao confiar segredos à Lorenza, a mais jovem, também seria confidente de segredos da moça. Como era filha de uma bruxa, Lorenza tinha histórias intrigantes e Eva considerava difícil impressioná-la com suas informações. Por isso, inventou a existência de um tesouro inimaginavelmente valioso de seu pai, o qual ficaria escondido na bodega. Em troca desse segredo, Lorenza lhe ensinou um truque de bruxaria para dominar os irmãos. Cabe destacar que a relação das duas é assimétrica, uma vez que a garota é parte da família rica, enquanto Lorenza é uma empregada doméstica. No entanto, elas utilizam os segredos que creem interessar à outra como moeda de troca, Eva interessada nos conhecimentos de bruxaria da mãe da outra, enquanto Lorenza quer saber de itens de valor presentes na casa:

Um dia eu disse à Lorenza que tinha visto Julián com Amparito. A passadeira jogou as roupas no chão e ficou brava comigo. Dessa raiva partiu todo mal. Durante vários dias eu a rondei, tentando alegrá-la.

-Vaze! Não entre, pirralha intrometida! – me gritava assim que assomava a cabeça no quarto de passar.

- Eu ainda não te disse onde está o grande tesouro de meu pai! – eu gritei uma tarde, pela greta da porta.

Lorenza ficou em silêncio. Depois, com o rumor dos lençóis borrifados, me respondeu:

- Então entre logo!¹⁵¹ (Garro, 2020, pp. 96-97).

Exagerando na quantidade de ouro possuída pelo pai, Eva quis oferecer um segredo tão valioso que suprimisse a raiva de Lorenza pela mentira anterior. Seduzida pela possibilidade de ter acesso a um tesouro valiosíssimo, Lorenza sucumbiu. E foi ela que a garota havia visto na noite fatídica, caminhando no meio dos homens com seu namorado, Julián, que carregava um machado nas mãos.

¹⁵¹ No original: “Un día le dije a Lorenza que había visto a Julián con Amparito. La planchadora tiró las ropas al suelo y se enojó conmigo. De ese enojo partió todo el mal. Durante varios días la rondé queriendo contentarla.

- ¡Lárguese! ¡No entre, escuintla entrometida! – me gritaba apenas asomaba la cabeza al cuarto de planchar.

- ¡Todavía no te he dicho en dónde está el gran tesoro de mi papá! – le grité una tarde, por la rendija de la puerta. Lorenza guardó silencio. Después, desde el rumor de las sábanas rociadas, me contestó:

- ¡Pues ándele, pase!”

Na manhã seguinte, ao ser questionada por Eva, Lorenza estava lívida por ter sido enganada pela garota e ameaçou pedir à sua mãe que a enfeitiçasse se fosse presa pelo crime. Assustada pela perspectiva de ser enfeitiçada e ver a outra na prisão, Eva começou a chorar. As duas, então, fazem um pacto de não dizer nada do que sabiam e haviam visto a nenhuma das mães:

- Você diga: não vi nada. Por fim eu, pelo susto, perdi a fala...!

Lorenza perdeu a fala por muitos meses, até que sua mãe veio da comunidade em que vivia, perto de Chilapa. Matou um coelho no lugar onde apareceram os demônios que levaram a língua de sua filha e pronunciou algumas palavras enquanto enchia suas tranças de cinzas. Desde então, Lorenza pôde falar com língua de animal ¹⁵² (Garro, 2020, p. 98).

A suposta amizade foi recuperada e Lorenza seguiu falando com língua de animal, por isso o namorado Julián a deixou. Como a língua do coelho era pequena para sua boca, apenas conseguia falar suspirando. Até a narração do conto, o mistério do “roubo sem roubo” nunca foi revelado, de modo que Eva e Lorenza seguiram sendo as únicas da casa que sabiam o que realmente havia acontecido:

De qualquer maneira, é depois de um silêncio de anos que se descobre uma narradora em primeira pessoa. É Eva e não Leli quem, para alívio da curiosidade do leitor, decide desvendar o mistério. (...) As garotas não são mais companheiras de travessuras, mas Eva absorve as características de Leli e a dispensa, ao contrário do que acontece nos contos em que Leli é narradora e parte de uma simbiose absoluta com sua irmã. Quando o leitor descobre uma narradora adulta, sabe que se passou o filtro do tempo e da perspectiva pessoal e, portanto, se prepara para conhecer uma verdade parcial. No entanto, o tom infantil se mantém com o uso e abuso da conjunção “e”, que imita o ritmo de narração encadeada das crianças e que também é uma forma de ressaltar a fala popular e cotidiana¹⁵³ (Reta, 2001, p. 126).

¹⁵² No original: “- Usted diga: no vi nada. ¡Al fin yo, por el espanto, perdí el habla...!

Lorenza perdió el habla muchos meses, hasta que su mamá bajó de la cuadrilla donde vivía, en las cercanías de Chilapa. Mató a un conejo en el lugar en donde aparecieron los demonios que se llevaron la lengua de su hija y pronunció unas palabras mientras se llenaba las trenzas de ceniza. Desde entonces Lorenza pudo hablar con lengua de animal.”

¹⁵³ No original: “De cualquier manera, es después de un silencio de años, que se descubre a una narradora en primera persona. Es Eva y no Leli quien, para alivio de la curiosidad del lector, decide desvendar el misterio. (...) Las niñas no son más compañeras de travessuras, sino que Eva absorbe las características de Leli y prescinde de ella, al contrario de lo que sucede en los cuentos donde Leli es narradora y parte de una simbiosis absoluta con su hermana. Cuando el lector descubre a una narradora adulta, sabe que ha habido el filtro del tiempo y de la perspectiva personal y, por lo tanto, se prepara para conocer una verdad parcial. Sin embargo, el tono infantil se conserva con el uso y abuso de la conjunción “y”, que imita el ritmo de narración enlazada de los niños y que es también una forma de subrayar el habla popular y cotidiana.”

Ao assumir a narrativa, Eva deixa evidente que há um intervalo de tempo separando os fatos do momento de seu relato, o que nos deixa frente a uma Eva adulta, que opta por, finalmente, esclarecer o acontecido. Como Virginia Hernández Reta observou, no conto relatado por Eva não aparece a irmã Leli, enquanto esta deixa evidente a proximidade com a irmã ao narrar outros contos.

Sendo Eva uma mulher adulta, surpreende a resolução dos fatos oferecida por ela, uma vez que descreve a situação de Lorenza e sua língua de coelho como real e como se fosse plausível e aceitável. Se poderia esperar que com o amadurecimento ela apresentaria uma versão mais “adulta”, o que não acontece, deixando o final da narrativa em aberto novamente. Estaria ela falando metaforicamente ao detalhar a demasiado pequena língua de animal recebida por Lorenza pelos feitiços da mãe, ou seria uma indicação de que a magia da infância se prolongou à vida adulta?

3.4.5 – “El Duende”: a ruína do jardim

“El Duende” é o oitavo conto do livro e o quinto do grupo estrelado por Eva e Leli, embora seja o último da sequência inicial. Aos cinco contos apresentados (“La semana de colores”, “El día que fuimos perros”, “Antes de la Guerra de Troya”, “El robo de Tiztla” e “El Duende”) se seguirá um intervalo de quatro outras histórias desconectadas deles, até que o livro se encerrará com “Nuestras vidas son los ríos”, último do bloco das irmãs.

O elemento mágico faz-se presente desde o título, com a expectativa do aparecimento deste ser fantástico, típico do universo infantil e dos contos de fada. Este, no entanto, somente se apresentará nas últimas linhas, e o leitor é transportado pelo conto sem tem certeza de que isso realmente acontecerá. Não obstante, o cerne da narrativa não se concentra no duende, mas nos fatos vividos por Eva e Leli no imenso jardim de sua casa, onde elas costumam ficar por horas a fio, conversando sobre o “outro mundo”, que conhecemos após a morte.

A cisão das irmãs, iniciada em “Antes de la Guerra de Troya”, torna-se mais evidente aqui, sendo que o jardim acompanha a relação delas, entrando em ruína com sua separação. O conto se inicia com as duas balançando em redes paralelas em uma tarde especialmente quente e silenciosa: “Todos os dias a morte as rondava a essa hora: parava sobre os ramos e as

olhava”¹⁵⁴ (Garro, 2020, p. 99). Com a morte à espreita, Leli começa a pensar sobre o tema tão evitado, porém tão presente: como seria sua própria morte e a de seus familiares. Eva não demonstrava medo de morrer, porque acreditava que o outro mundo era tão bonito quanto este: “Eva sabia tudo, era distinta, estava na casa porque tinha curiosidade por este mundo, mas pertencia a uma ordem diferente. Era uma aliada poderosa e a única liga que Leli possuía entre este mundo e o mundo tenebroso que a esperava”¹⁵⁵ (Garro, 2020, p. 99).

Perdida em seus pensamentos sobre a morte, Leli divaga sobre perder-se de sua família no outro mundo, especialmente de Eva, que, por ser especial e diferente, não estaria junto a ela. Leli admira e segue a irmã cegamente, primeiramente por ser mais nova e por acreditar que a outra sabia mais que ela dessa vida e de muitos temas mais:

(...) Eva estava olhando suas mãos contra a luz do sol.
- Temos luz dentro das mãos.
Leli se lembrou do dia em que, brincando com a navalha de seu pai, cortou um dedo e o sangue saiu a borbotões. Sentiu vergonha ao surpreender a Eva em uma mentira¹⁵⁶ (Garro, 2020, p. 100).

Apesar de não ter sido ela quem mentiu, Leli sentiu vergonha ao perceber que a irmã não sabia realmente de tudo e que lhe havia mentido descaradamente. Questionando outras coisas que Eva lhe havia dito, Leli lembra-se de quando a outra lhe contou que era amiga do Duende, o verdadeiro dono do jardim, que havia retirado o veneno de todas as plantas. Por isso, não necessitavam ouvir os alertas do pai, que lhes pedia que não comessem as ervas do jardim de forma alguma. As duas, então, dirigem-se ao poço, a parte mais afastada e secreta do jardim, para banhar-se:

(...) Leli olhava as folhas, que eram sempre as mesmas folhas verdes. De trás dos inhames aparecia uma folha de verde mais escuro. A folha tinha veias vermelhas e por debaixo do verde escuro havia um verde claríssimo, que iluminava o verde escuro com reflexos de vidro. A garota cortou uma daquelas bonitas folhas desconhecidas e a mordeu. A folha era muito doce. Cortou mais e comeu. Eva sempre fazia os descobrimentos. Desta vez havia sido ela. Ia rir satisfeita, quando sentiu que uma

¹⁵⁴ No original: “Todos los días a esa hora, la muerte las rondaba: se detenía sobre las ramas y desde allí las miraba”.

¹⁵⁵ No original: “Eva lo sabía todo, era distinta, estaba en la casa porque tenía curiosidad por este mundo, pero pertenecía a un orden diferente. Era una aliada poderosa y la única liga que Leli poseía entre este mundo y el mundo tenebroso que la esperaba”.

¹⁵⁶ No original: “(...) Eva se estaba mirando las manos contra la luz del sol.
- Adentro de las manos tenemos luz.

Leli recordó el día que jugando con la navaja de su padre se cortó un dedo y la sangre salió a borbotones. Sintió vergüenza al sorprender a Eva en una mentira.”

agulha lhe atravessava a língua. Ficou quieta. Suas gengivas começaram a crescer e nesse momento se lembrou do negro de *As mil e uma noites* que, com a espada na cintura, reparte o veneno para matar as infieis favoritas. “Estou envenenada”, disse para si mesma.

(...)

Eva a havia enganado¹⁵⁷ (Garro, 2020, p. 101).

A associação feita pela garota com o livro *As mil e uma noites* reforça o caráter de traição de seus atos, pois na narrativa citada as mulheres envenenadas são as que haviam traído o rei. Pela segunda vez, Leli se dá conta de que Eva a enganara. Ao comer uma folha desconhecida (contrariando as orientações do pai) e perceber que estava envenenada, ela percebeu que a informação de que o Duende havia removido todo o veneno das plantas do jardim era mais uma mentira da irmã. Com essa percepção, veio também a sensação de morte iminente, de modo que o pânico a dominou, mais pelo medo de separar-se da irmã que pela morte em si. Sentindo o efeito do veneno aumentar em seu corpo, ela teme uma existência (mesmo que após a morte) sem a presença de Eva. Esse pensamento a atemoriza, levando-a a tomar uma decisão desesperada: “Mas ela não podia se despedir, nem ir sozinha. Uma ideia passou pela sua cabeça: matar a sua irmã”¹⁵⁸ (Garro, 2020, p. 101). Ao fazer tal escolha, Leli oferece as mesmas folhas que havia comido a Eva, que aceitou o presente de bom grado. Pedindo a Deus que matasse a irmã, ela aguardou enquanto a outra comia as folhas. Ao começar a sentir dor na língua, Eva mudou bruscamente do estupor ao espanto e gritou: “¡Mala!”. Acreditando estar morrendo, Leli caiu no poço.

Ao despertar em sua cama, ainda pensando que tinha morrido, viu Eva na cama ao lado e foi interrogada pela mãe, e depois pelo pai, que queriam saber se era verdade o que sua irmã contou: que ela havia tentado envenená-la. Leli não nega suas intenções, mais uma vez decepcionada pela mentira da irmã. Não era verdade que as folhas não continham veneno, nem que o Duende tinha poderes. As duas haviam sido envenenadas, é fato, porém não o suficiente

¹⁵⁷ No original: “(...) Leli miraba a las hojas que era siempre las mismas hojas verdes. Detrás de las mafafas se asomaba una hoja de un verde más oscuro. La hoja tenía venas rojas y por debajo del verde oscuro había un verde clarísimo, que iluminaba al verde oscuro con reflejos de vidrio. La niña cortó una de aquellas hermosas hojas desconocidas y la mordisqueó. La hoja era muy dulce. Cortó más y las comió. Eva siempre hacía los descubrimientos. Esta vez había sido ella. Iba a reírse satisfecha, cuando sintió que una aguja le atravesaba la lengua. Se quedó quieta. Las encías empezaron a crecerle y en ese momento recordó al negro de *Las mil y una noches* que con el alfanje en la cintura reparte los venenos para matar a las favoritas infieles. “Estoy envenenada”, se dijo.

(...)

Eva la había engañado.”

¹⁵⁸

No original: “Pero no podía despedirse, ni irse sola. Una idea acudió a su cabeza: matar a su hermana”.

para morrer. Toda a família passou pelo quarto, inclusive os irmãos Estrellita e Antoñito, que aparecem pela primeira vez no livro. A única que não parece compartilhar da atitude de medo e assombro dos demais é Estrellita, que apenas observa Leli. Esta foi tomada por um sentimento de profunda decepção, pois havia falhado em sua tentativa de morrer e matar a irmã.

A tarde sucedeu com entradas e saídas dos pais, sempre amedrontados e questionando o mesmo: “Verdade que você não quis matar a Evita?”. A cada resposta afirmativa da garota, os pais fugiam assustados. Eva desfrutava da atenção e dos mimos dos pais e irmãos, sendo depois levada a outro quarto. A única visita silenciosa foi de Estrellita, que se sentou parcimoniosa aos pés da cama e apenas observou Leli: “Imóvel, imperturbável, parecia um idolozinho dourado. Nunca havia prestado atenção nela. Sentou-se na casa para olhá-la melhor”¹⁵⁹ (Garro, 2020, p. 103). Aproveitando esse raro momento com a irmã que sempre lhe havia passado despercebida, Leli a questiona sobre os diversos temas que no momento lhe causavam conflito. Ela questiona se a irmã conhecia o Duende, ao que a outra responde que não fica no jardim, mas sim nos telhados, de onde observa a tudo e todos, inclusive Eva e Leli.

Leli questiona a Estrellita o porquê de não haver conseguido matar a irmã, e a outra lhe faz uma pergunta inusitada: se ela gostou de matar, ou tentar matar Eva. Admirada por não ter pensado nisso antes, responde que não queria simplesmente matar a irmã, mas sim que ela morresse junto a Leli. A mãe entrou alarmada e retirou Estrellita do quarto às pressas: “Nos dias seguintes, Estrellita viu, sentada no telhado, a ruína que caiu sobre o jardim”¹⁶⁰ (Garro, 2020, p. 104). Estrellita observou a destruição física do jardim, como se fosse uma consequência do rompimento de Eva e Leli. Embora as duas passassem boa parte do tempo balançando em redes lado a lado, seguiam sem conversar. Leli sentia raiva por saber que a outra era mentirosa, enquanto Eva ainda estava com a língua machucada pela planta venenosa e se ressentia da irmã. Apesar de haver negado conhecer o Duende, Estrellita deixou claro que podia ver tudo e todos quando estava sentada no telhado, ou seja, Eva e Leli sempre estariam sendo observadas.

Ainda no telhado, Estrellita viu quando Eva, para se reaproximar-se de Leli, mentiu novamente, culpando o Duende pelo ocorrido, como se ele tivesse devolvido o veneno das plantas por estar bravo com Eva. Ela também viu o jardim renascer e voltar a florescer, como a amizade das irmãs.

¹⁵⁹ No original: “Inmóvil, imperturbable, parecía un idolito dorado. Nunca se había fijado en ella. Se incorporó en la cama para mirarla mejor”.

¹⁶⁰ No original: “En los días que se siguieron, Estrellita vio desde los tejados la ruina que cayó sobre el jardín”.

(...) Ela, Estrellita, olhou incrédula o esplendor daquele amor, sentada em seu telhado, e sem descruzar as mãos, piscou várias vezes, decepcionada.
 (...) Uma telha se levantou ao seu lado e a garota olhou sem surpresa.
 - Você sabe que não fui eu, verdade?
 - Claro que eu sei! Eva é uma mentirosa e Leli é uma perigosa. Não dê atenção a elas – disse Estrellita com voz segura e já acostumada aos crimes de sua família.
 O Duende tirou seu gorro, limpou o suor da testa com o dorso da mão e olhou com alívio a sua única amiga: Estrellita Garro¹⁶¹ (Garro, 2020, p. 105).

A revelação do nome completo de Estrellita evidencia as referências autobiográficas comumente presentes em toda a obra de Elena Garro, aqui com a utilização de seu sobrenome para a personagem. Alguns desses aspectos foram comentados anteriormente, como a possibilidade de que o par de irmãs Eva e Leli seja uma alusão à relação de Elena com sua irmã Deva, de quem era inseparável. A personagem Estrellita Garro pode ser uma homenagem à sua irmã caçula Estrella.

Com esse final surpreendente, descobre-se que Estrellita era a única amiga do Duende e que os dois sabiam das mentiras e tramas de toda a família. Eva e Leli, ao que parece, retomaram sua relação fraternal, porém na superficialidade da consciência de que a primeira é mentirosa e a segunda é perigosa, e assim seguirão. Fica claro que a inocência foi deixada para trás e, com a leitura de todos os contos, o leitor acompanha as transformações das irmãs, que, embora ainda transitem pelo mundo infantil, carregam marcas e impressões deixadas pelas imposições vindas do mundo dos adultos. Assim como muitos de nós, elas passam a viver suas relações pautadas pela superficialidade e nas intenções pessoais, abandonando muito da inocência infantil. O falso perdão das garotas serve a um interesse comum: ambas não suportam a solidão e, por causa disso, estão dispostas a sacrificar muito: “Assim como no conto “Antes de la Guerra de Troya” as garotas entram no mundo do carinho adulto, Eva e Leli descobrem a dor que implica amar e o esforço que implica o perdão”¹⁶²(Reta, 2001, p. 143).

¹⁶¹ No original: “(...) Ella, Estrellita, miró incrédula el esplendor de aquel amor desde su tejado, y sin descruzar las manos, parpadeó varias veces, disgustada.
 (...) Una teja se levantó a su lado y la niña miró hacia allí sin sorpresa.
 - Tú sabes que no fui yo. ¿Verdad?
 - ¡Claro que lo sé! Eva es una mentirosa y Leli es una matona. No les haga caso – dijo Estrellita con voz segura y ya acostumbrada a los crímenes de su familia.

El Duende se quitó el gorro rojo, se limpió el sudor de la frente con el dorso de la mano y desde el espacio libre de la teja levantada, miró con alivio a su única amiga: Estrellita Garro.”

¹⁶² No original: “Al igual que en el cuento “Antes de la Guerra de Troya”, en el que las niñas entran al mundo del cariño adulto, Eva y Leli descubren el dolor que implica querer y el esfuerzo que implica el perdón.”

As diferenças entre as personalidades das irmãs ficam mais evidentes a cada conto, à medida que elas vão se definindo melhor como indivíduos. Eva é distinta, não tem medo do escuro, nem da autoridade vinda dos adultos. Está constantemente questionando e desafiando a palavra dos mais velhos. É uma líder nata, enquanto a irmã Leli a segue sem questionar. Leli, pelo contrário, é mais reflexiva, frequentemente compara as visões da irmã e dos pais, buscando a resposta lógica. Como ela mesma observa ao provar uma folha nova do jardim, essa é a primeira vez que uma ação sua desencadeia os fatos relevantes. Normalmente, Eva sugere algo, que é acatado por Leli. Enquanto na narrativa bíblica é Eva quem oferece o fruto proibido a Adão, no conto é Leli quem experimenta algo que sabe ser proibido, percebe o perigo e o oferece à irmã:

Leli, desta vez Lilith – elemento demoníaco do princípio feminino -, independente e autodeterminada, fez o descobrimento antes de Eva. Esta distorção da ordem normal na relação das irmãs, no entanto, tem um preço. E Leli paga para descobrir-lo¹⁶³ (Reta, 2001, p. 138).

3.4.6 – “Nuestras vidas son los ríos”

Último dos contos do livro e do agrupamento infantil que tem como personagens principais as irmãs Eva e Leli, “Nuestras vidas son los ríos” tem um enredo mais sério e dialoga com uma peça de teatro e um poema, de formas diferentes. O título já é uma referência ao poema “Coplas por la muerte de su padre” de Jorge Manrique, poeta espanhol do pré-renascimento. A metáfora da vida como um rio que deságua no mar, representando a morte, é retomada em diversos momentos do conto.

A narrativa se inicia com uma longa e detalhada descrição de uma notícia de jornal e as inúmeras fotografias que ocuparam a página: o fuzilamento do General Rueda Quijano, aos vinte e sete anos de idade. O jovem militar lutou na Revolução Mexicana e participou do “Plan de Agua Prieta”, um manifesto publicado contra o então presidente Venustiano Carranza. Talvez como referência ao fato de que o presidente contava com apoio dos Estados Unidos, no conto descreve-se que as últimas palavras do general Rueda Quijano foram “Good bye”. A

¹⁶³ No original: “Leli, por esta vez Lillith -elemento demoníaco del principio femenino-, independiente y autodeterminada, ha hecho el descubrimiento antes que Eva. Esta distorsión del orden normal en la relación entre hermanas, sin embargo, tiene un precio. Y Leli paga por descubrirlo.”

notícia do fuzilamento chamou a atenção de Eva e Leli, que, apesar de não compreender a situação totalmente, passaram horas examinando as fotos e comentando os fatos vistos no jornal:¹⁶⁴

Naqueles dias, as garotas ignoravam que ter vinte e sete anos era ser muito jovem. No entanto, o general, alto e despreocupado, que caminhava com desânimo em direção à morte, deixou-as transidas. (...) Ele tinha morrido na manhã do dia anterior e as garotas contemplavam sua morte em uma tarde quieta do dia seguinte. Seus passos, sua indolência, sua beleza eram irrecuperáveis¹⁶⁵ (Garro, 2020, pp. 148 – 149).

A descrição do general em seus últimos momentos de vida beira a admiração, demonstrando uma atitude de quem não teme a morte. Chocadas com a dose de realidade que gritava nas páginas do jornal, as garotas contemplaram e analisaram cada detalhe do general, de forma que a morte passa a ser tema constante de reflexão. Sua ingenuidade fica evidente quando acreditam que as palavras proferidas pelo militar em inglês são uma chave mágica para que os anjos pudessem recebê-lo no Céu.

O fuzilamento do jovem general atua como elemento motivador dentro da obra, ao mesmo tempo em que deixa entrever a posição da escritora sobre alguns fatos históricos de seu país, como os desencadeamentos da Revolução Mexicana. Não é novidade que este foi um tema frequentemente retomado por Garro, que costumou manifestar interesse por figuras esquecidas da história, sobre as quais não se encontram muitas informações:

Ao descrever a tarde “fuzilada”, Garro também deixa clara sua posição em relação ao poder. É através da surpresa das garotas que a autora critica duramente um dos processos menos entendidos da história mexicana: a Revolução, outro dos grandes mitos nacionais que Garro faz cair por terra. O general Rueda Quijano – sobre quem não há referência histórica certa – morre em plena juventude, vítima dessa inercia antropófaga das revoluções, o mesmo que o general Felipe Ángeles – personagem real sobre quem Garro escreveu uma peça teatral. Tanto Rueda Quijano como Ángeles são fuzilados por decreto do governo mexicano¹⁶⁶ (Reta, 2001, p. 153)

¹⁶⁴ O fuzilamento de diversos militares no ano de 1927 foi justificado como consequência de uma conspiração interna da Revolução Mexicana. (AGUILAR CAMÍN, 2000)

¹⁶⁵ No original: “En aquellos días las niñas ignoraban que tener veintisiete años era ser muy joven. Sin embargo, el general, alto y despreocupado, que caminaba con desgano hacia su muerte, las dejó transidas. (...) Había muerto la mañana de la víspera y las niñas contemplaban su muerte en la tarde quieta del día siguiente. Sus pasos, su indolencia, su hermosura, eran irrecuperables.”

¹⁶⁶ No original: “Al describir la tarde “fusilada”, Garro también deja clara su posición ante el poder. Es a través de la sorpresa de las niñas que la autora critica duramente uno de los procesos menos entendidos en la historia mexicana: la Revolución, otro de los grandes mitos nacionales que Garro echa por tierra. El general Rueda Quijano -del que no hay referencia histórica cierta- muere en plena juventud, víctima de esa inercia antropófaga de las revoluciones, lo mismo que el general Felipe Ángeles -personaje real sobre el que Garro escribe una pieza teatral. Tanto Rueda Quijano como Ángeles son fusilados por decreto del gobierno mexicano.”

Elena Garro, assim como outras tantas intelectuais mexicanas, debruçou-se sobre temas tidos como “masculinos”, ou do âmbito da masculinidade, como a Revolução Mexicana. Todo o seu trabalho, mas especialmente a obra jornalística, tocou em pontos relativos às demandas por reforma agrária, às reivindicações de grupos indígenas e camponeses, autoritarismo político, enfim, temáticas delicadas que faziam parte das pautas da Revolução.

Eva, como sempre, quer mostrar à irmã que sabe mais: “O governo o matou. Há que se ter muito cuidado com o governo – explicou Eva, abrindo muito os olhos e olhando a irmã com firmeza”¹⁶⁷ (Garro, 2020, p. 148). Leli, ainda incrédula, custa a acreditar em suas palavras sobre a morte, refletindo sobre a impossibilidade de se matar alguém para sempre, o que anularia a reencarnação. Eva enfatiza que ele nunca mais irá se levantar, que a morte é definitiva e nada o aguarda após o ocorrido.

As garotas são interrompidas por Ceferino, funcionário de seu tio Boni, que convida Leli para jantar em sua companhia. Desde a morte de sua esposa Hebe, Leli era a única pessoa com quem o tio conversava. Passava seus dias vagando pela casa, em atitude constantemente triste. Ceferino chama a garota pela segunda vez, pois as duas continuam absortas na página do jornal, e os dois seguem juntos para a casa de Boni. A partir deste momento, Eva deixa de estar presente na narrativa e Leli assume o protagonismo.

Ao comentar o tema do fuzilamento com Ceferino, que responde que o governo fuzila todos os mexicanos, Leli descobre, com muito desapontamento, que ela não é mexicana, mas sim espanhola, e pelas palavras dele: “Mexicano? Você é tão jovem e tão loira. Você é espanhola”¹⁶⁸ (Garro, 2020, p. 150). Leli experimenta a sensação de ocupar um lugar intermediário: viver no México, como todos os mexicanos, e não ser mexicana. Em silêncio inconformado, ela volta seus pensamentos ao tema da morte e passa a imaginar como morreriam todas as pessoas que passavam por ela na rua e as que estavam dentro de suas casas: “Havia dias como esse, em que a morte tocava as ruas e as árvores com seus dedos magrinhos, para nos fazer sentir que nada do que encerrava esse mundo era nosso”¹⁶⁹ (Garro, 2020, p. 150). São

¹⁶⁷ No original: “El gobierno lo mató. Hay que tener mucho cuidado con el gobierno – explicó Eva abriendo mucho los ojos y mirando con fijeza a su hermana”.

¹⁶⁸ No original: “¿Mexicano?... Eres niña y tan güera. Tú eres española”.

¹⁶⁹ No original: “Había días como ése, en que la muerte tocaba con sus dedos delgaditos a las calles y a los árboles, para hacernos sentir que nada de lo que encerraba este mundo era nuestro”.

reflexões bastante profundas e poéticas para uma garota de tão tenra idade, que intercalam toda a narrativa do conto, mesclando os acontecimentos com os pensamentos da garota.

Leli questiona o tio, querendo saber por que eles são espanhóis, e não mexicanos, como o general Rueda Quijano. Boni responde que é porque eles falam com a letra Z, o que pode ser uma referência ao “ceceo”, fenômeno linguístico que gera uma diferenciação na pronúncia da letra Z (diante de qualquer vogal) e da letra C (diante das vogais E e I), quando comparados os falantes de Espanhol de regiões da Espanha e dos países hispano-falantes. Ou seja, os espanhóis (de algumas regiões) pronunciam a letra Z com um som interdental, ao contrário dos mexicanos e demais hispano-americanos, que igualam a letra Z ao som da letra S. A resposta não satisfaz a garota, que não entende como uma letra é capaz de separar tanto as pessoas.

O clima reflexivo a acompanha na casa do tio Boni, onde os três presentes, Leli, Boni e Ceferino divagam sobre a morte, todos impactados pela notícia do fuzilamento do jovem general. Com o cair da noite, Leli e seu tio jantariam sozinhos em uma mesa enorme, sem deixar de lado o tópico do momento:

- Você quer morrer?

Ela refletiu por bastante tempo antes de responder. O que era morrer?

- Se é de dia na morte, eu quero sim – respondeu.

Seu tio levantou uma mecha loira e acariciou a testa da garota.

- Sempre é de dia na morte. Por isso eu quero morrer, mas a morte me colocou a dar voltas por essa casa...

- Todos morremos, senhor, para que a impaciência? – perguntou Ceferino com a voz pausada.

Mas o tio Boni estava impaciente e tamborilou os dedos sobre o jornal¹⁷⁰ (Garro, 2020, p. 151).

A impaciência do tio Boni fica evidente não somente neste trecho, mas na maioria de suas atitudes, mesmo na presença da sobrinha. Para ele, a morte do general demonstrava como se deveria morrer: no auge da beleza, ou seja, em plena juventude. Caminhando de um lado para o outro e eventualmente retomando o assunto discutido, seguia como se estivesse

¹⁷⁰ No original: “- ¿Tú quieres morir?

Ella reflexionó un largo rato antes de contestar. ¿Qué era morir?

- Si es de día en la muerte, sí quiero – contestó.

Su tío le levantó una mecha rubia y le acarició la frente.

- Siempre es de día en la muerte. Por eso yo quiero morir, pero la muerte me ha puesto a dar vueltas por esta casa...

- Todos morimos, señor, ¿para qué impacientarnos? – preguntó Ceferino con voz pausada.

Pero el tío Boni estaba impaciente y tamborileó con los dedos sobre el periódico.”

enfeitado, como se o tempo tivesse parado para ele no momento da morte de sua esposa Hebe e tudo que ele viveu desde então fosse apenas parte de uma longa espera, a espera pela morte.

Os pais de Leli sentem curiosidade pelos jantares de Boni com a garota, ainda mais sendo ela a única presença externa tolerada por ele em sua casa. Ao ser questionada por eles sobre o que o tio havia dito, ela respondeu que ele leu *La vida es sueño* para ela, peça teatral do dramaturgo e poeta espanhol Pedro Calderón de Barca. Seu pai, irmão de Boni, apenas diz: “Boni vai se suicidar”, acreditando que o teor de suas leituras, somado à sua constante atitude errática, acabariam levando-o ao suicídio. Cabe aqui, no entanto, um questionamento: quais aspectos da peça teatral podem ter levado Antonio a tal conclusão?

Pedro Calderón de la Barca serviu como soldado, foi nomeado capelão, dedicando-se à vida religiosa, e concomitantemente foi poeta e dramaturgo, chegando a ser dramaturgo oficial da corte espanhola em 1635. Sua produção é integrante do período chamado de “século de ouro espanhol” (do qual Elena Garro era leitora voraz). *La vida es sueño*, de 1635, é considerada uma obra filosófica e ilustra características do barroco em sua temática, cenografia, linguagem e construção (González, 2010).

A obra teatral, considerada uma constelação temática, desenvolve uma pluralidade de temas, sendo estes atrelados ao eixo central, que está relacionado ao título. Nela, o jovem Segismundo, filho do rei Basilio, é enganado pelo pai a ponto de não saber diferenciar realidade e sonho. Basilio prendeu o filho em uma torre desde muito cedo por medo de que se cumprisse a previsão de um oráculo, segundo a qual seu filho mais velho o destronaria. Arrepentido, o rei decide dar uma chance ao filho, libertando-o por um dia. Segismundo, que foi drogado ainda na torre, acordou na corte, na posição de príncipe, e agiu como um verdadeiro tirano. Por isso, Basilio o devolve à torre após drogá-lo, tentando convencê-lo de que seu dia como príncipe havia sido um sonho. Após saber da existência de Segismundo, a população se rebela contra o rei, liberta Segismundo, que destrona o pai, cumprindo a profecia:

La vida es sueño parece ser uma perfeita realização barroca. Com efeito, muitos dos seus aspectos contedísticos e formais obedecem às características da arte barroca. Quanto ao conteúdo, é muito claro que o tema central está voltado para a maior preocupação da sociedade espanhola do Barroco: a função transcendental da existência humana e sua avaliação à luz do sentido enganoso que as aparências da realidade teriam nessa perspectiva. A vida é, assim, uma situação transitória que não deve ser confundida com a verdadeira existência, a da eternidade: o homem, marcado pela culpa do pecado original, perde de vista a possibilidade de não se deixar levar pelas aparências e, assim, de, utilizando adequadamente sua liberdade, aproveitar a existência temporal para, mediante suas obras, fazer jus ao prêmio da vida eterna (González, 2010, p. 443).

Como a peça trabalha com a ideia de que a nossa existência não é a vida verdadeira, que seria a da eternidade, podemos pensar que por esse aspecto o pai de Leli acredita que seu irmão irá se suicidar. Esse fato, combinado aos modos taciturnos de Boni e seu desprezo pela vida após a morte de sua esposa, faz com que ele seja visto pelos familiares como alguém instável, que seria capaz de tirar a própria vida. Além disso, uma peça filosófica como *La vida es sueño* estimula reflexões profundas sobre a vida e a existência humana, o que para algumas pessoas pode implicar resultados negativos, em que os pensamentos decorrentes poderiam levá-las a um lugar desconfortável.

Considerando-se os comentários de Boni, sua atitude solitária e seus comentários sobre a morte, não fica difícil entender o medo de Antonio. A garota Leli, impactada pela notícia e pelas imagens do fuzilamento do general, já estava levemente obcecada pelo tema da morte e, ao visitar seu tio, todos os diálogos resumiram-se ao mesmo assunto. Além disso, pela leitura dos contos anteriores já estamos cientes de que a morte é uma temática recorrente para as irmãs, especialmente para Leli.

Boni interrompe seus passos erráticos apenas para declamar os seguintes versos: “Nossas vidas são os rios / que vão dar no mar / que é o morrer...”¹⁷¹, pertencentes ao poema “Coplas por la muerte de su padre”, do também espanhol Jorge Manrique. Após esse momento, o clima pesado da noite se dissolveu, todos foram envolvidos por um rio e seguiram flutuando suavemente por dentro da casa.

O poema citado também retoma a temática da morte, porém a partir de uma metáfora: nossas vidas são rios, de modo que, enquanto os rios correm, estamos vivos. Quando os rios desembocam no mar, deixam de ser rios, e isso representaria a morte, o deixar de ser o que somos para tornar-se algo diferente (e, no caso dos humanos, desconhecido). A garota Leli interpreta os versos de maneira literal, por isso enxerga a si mesma, o tio e Ceferino flutuando pelas águas de um rio que atravessou a casa do tio.

No poema também se enfatiza que todos os rios terminam no mesmo mar, o que implicaria que a morte não diferencia gênero, classe social ou raça. Ou seja, todos teremos o mesmo fim. Por isso, a garota e seu tio flutuam lado a lado com Ceferino, que é muito mais velho que os dois, é mexicano (enquanto Leli e Boni são espanhóis) e pertencente à classe

¹⁷¹ No original: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir...”

trabalhadora: “A noite inteira avançava dentro de um rio que levava estrelas, bocas, ramas, ventos e generais mexicanos fuzilados”¹⁷²(Garro, 2020, p. 153).

Leli questiona o tio se os rios dos generais possuem corredeiras, que são sessões onde a água avança com mais velocidade e turbulência. Em sua lógica, se o rio da vida de uma pessoa tem corredeiras, ela supostamente morreria mais cedo, pois a velocidade da água faria com que o rio desaguasse no mar antes do esperado. Ela continua perguntando sobre os rios de outros:

- E o seu rio?

Seu tio desviou a vista e ficou por alguns instantes olhando um ponto distante, como o que olhava o general antes que lhe dessem o tiro de graça.

- O meu?... O meu tem muitas voltas...

- E o de Ceferino?

- É muito longo e atravessa muitos vales...

(...)

- E o meu?

Boni examinou longamente sua atitude séria, suas mãos quietas e seus olhos valentes.

- O seu tem corredeiras. É um rio de general mexicano... Mas todos os rios, o seu, o meu, o de Ceferino e o do general Rueda Quijano vão dar no mesmo mar...¹⁷³ (Garro, 2020, p. 154)

Ao afirmar que o rio de Leli tem corredeiras porque é um rio de general mexicano, Boni está sugerindo que a sobrinha morrerá precocemente, como Rueda Quijano, no auge de sua beleza e juventude. Suas palavras, ao invés de inquietar a garota, a tranquilizaram, pois ali ela soube que o general não estava sozinho, assim como nenhuma outra pessoa, pois todos os rios desembocariam no mesmo mar. As diferenças criadas e cultivadas em vida são irrelevantes e todos os seres humanos possuem o mesmo fim. Toda a ansiedade e angústia do dia se dissiparam, pois Leli sabia que o rio do general o havia conduzido a um mar esplendoroso.

Ao longo dos seis contos, Eva e Leli passaram por um processo de construção da própria identidade, que também levou a uma separação das duas, que se viam como uma só pessoa.

¹⁷² No original: “La noche entera avanzaba dentro de un río que llevaba estrellas, bocas, ramas, vientos y generales mexicanos fuzilados”.

¹⁷³ No original: “- ¿Y tu río?

Su tío desvió la vista y se quedó mirando un punto tan lejano como el que miraba el general antes de que le dieran el tiro de gracia.

- ¿El mío?... El mío tiene muchas vueltas...

- ¿Y el de Ceferino?

- Es muy largo y atraviesa muchos valles...

(...)

- ¿Y el mío?

Boni examinó largo rato su actitud seria, sus manos quietas y sus ojos valientes.

- El tuyo tiene rápidos. Es un río de general mexicano... Pero todos los ríos, el tuyo, el mío, el de Ceferino y el del general Rueda Quijano, van a dar al mismo mar...”

Como acontece com todos nós em algum momento da vida, foi um movimento doloroso para elas, porém necessário, especialmente para Leli, que tinha em Eva sua referência para tudo e a seguia incondicionalmente.

Com “La semana de colores”, as garotas descobrem que a curiosidade pode trazer consequências e percebem isso ao finalmente entrarem na casa de don Flor e dos dias da semana, que elas tanto haviam observado de longe. Desobedecendo a todos os adultos, elas insistiram na ideia de conhecer mais a fundo as sete mulheres e o homem que dizia ser o “dono dos dias”, pagando um preço alto por isso. Seu passeio pela casa, com suas cores e odores estranhos, as insólitas palavras de don Flor, que descreveu minuciosamente os castigos que aplicava às mulheres; os poucos minutos passados ali pareceram horas para Eva e Leli, que somente ansiavam pelo aconchego do lar.

“El día que fuimos perros” mostra a forte conexão das irmãs, que vivem um dia distinto a todos os demais moradores na casa, dia esse em que elas são cachorros. Comem, bebem água e dormem como tal, acompanhando Toni, o cachorro da família. Os empregados não entendem suas atitudes, mas também não questionam, apenas seguindo o correr do dia. Na rua em frente à casa, elas presenciaram uma briga seguida de um assassinato, em plena luz do dia. Pouco a pouco, o universo infantil delas é invadido pelos horrores do mundo real, mas elas ainda respondem com inocência a esses elementos externos.

O conto “Antes de la Guerra de Troya” traz o primeiro rompimento de Eva e Leli, por um motivo aparentemente trivial: ao ler o livro *A Ilíada*, cada uma delas identifica-se com personagens inimigos da trama. Eva apoia Aquiles, enquanto Leli aclama Heitor. Com esses posicionamentos, abre-se uma fenda no universo até então tão equilibrado das irmãs, levando as duas a não mais buscar a companhia uma da outra, mas dos demais familiares e empregados. É um rompimento necessário, pois é parte da construção da autonomia delas, de suas personalidades.

“El robo de Tiztla” é o primeiro conto no qual as irmãs já não estão vivendo suas aventuras juntas. A narrativa centra-se no “roubo que não é roubo” ocorrido na casa da família na cidade de Tiztla e na investigação policial dada. Inicialmente narrado em terceira pessoa, esse conto descreve o difícil interrogatório feito pelos policiais que, abismados, não conseguem entender a natureza do ocorrido ali. Eva assume a narração em primeira pessoa e revela aos leitores a verdade que somente ela e Lorenza sabiam, o que realmente havia acontecido na noite fatídica. Embora a mãe e todos os irmãos estivessem presentes, somente Eva aparece aqui,

demonstrando o comentado no conto anterior, que as garotas começaram a viver aventuras de forma separada uma da outra.

Com “O duende”, fica ainda mais evidente que a rachadura no antes colorido e inocente mundo de Eva e Leli é permanente. Leli tenta envenenar a irmã ao perceber que estava comendo uma folha possivelmente intoxicada. Movida pela incapacidade de despedir-se da irmã ao perceber a iminência da morte, Leli oferece algumas folhas a Eva, que com algumas mordidas percebe que algo está errado. Toda a família se horroriza com a atitude da garota, que fica isolada de todos e não mente sobre suas intenções de matar a irmã. Também é o primeiro momento em que Leli percebe que Eva lhe havia mentido em muitas coisas, o que gerou uma enorme decepção. Após o afastamento, Eva busca reaproximação com a irmã, que a aceita de bom grado. Os únicos que enxergam a verdadeira natureza da situação são a irmã caçula, Estrellita, e seu amigo duende, o dono do jardim. Observando tudo desde o telhado da casa, constatam que Eva é mentirosa e Leli é perigosa, e que sua antes verdadeira amizade está manchada pelas mentiras e más intenções.

O último conto do livro e da sequência das irmãs, “Nuestras vidas son los ríos”, apresenta uma temática e desenvolvimento mais sérios, sendo todo o enfoque no tópico da morte. A narrativa dialoga com a peça teatral *La vida es sueño* e com o poema “Coplas para la muerte de su padre” de forma magistral, com os acontecimentos totalmente associados à compreensão da peça e de alguns trechos do poema. Inicialmente, as duas leem juntas uma notícia de jornal que as choca sobre o fuzilamento do general Rueda Quijano (fato verídico). Com o convite de tio Boni para Leli acompanhá-lo no jantar, o restante do conto se dará na casa dele. Leli, seu tio Boni e seu funcionário Ceferino refletem e divagam sobre a morte, impulsionados pela chocante notícia da morte de um jovem general. Pensando na vida como um rio, metáfora apresentada no poema de Jorge Manrique, eles passam a tarde ponderando sobre a morte.

Antonio, pai de Eva e Leli, preocupa-se com as atitudes de seu irmão Boni. Primeiramente, ele recusa-se a receber visitas, exceto Leli. Após a morte de sua esposa Hebe, ele tronou-se recluso e taciturno. Além disso, ele se aflige com o pensamento sobre sua própria morte. Ao ser indagada pelos pais sobre o que seu tio conversava nos jantares, Leli respondeu que eles leram juntos a peça teatral *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. Essa obra é filosófica e pode gerar inúmeras contemplações sobre a transitoriedade da vida, temáticas comuns ao barroco, período em que foi escrita. Assim, Antonio supõe que Boni irá se suicidar,

pois está lendo uma composição que pondera sobre a efemeridade de nossas existências, que seriam apenas uma fração da verdadeira vida, que seria aquela que viria após nossas mortes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A extensa obra de Elena Garro apresenta-se tão rica e complexa quanto a mulher que ela foi um dia. Amada por muitos e incompreendida por outros, soube deixar suas marcas na literatura e na história de seu país. Dentre as inúmeras abordagens que se poderiam utilizar para analisar o livro *La semana de colores*, a crítica feminista trouxe as ferramentas necessárias para lançar luz às complexas identidades femininas das personagens, sem se deixar de considerar os aspectos sociais que mantiveram a escritora à margem.

Ao estudar a produção literária de Garro, frequentemente me vi em um lugar contraditório e difícil de compreender: inúmeros livros e textos lidos sobre a literatura de autoria feminina do México e da América Latina apenas citam o nome de Elena Garro; contudo, não oferecem mais informações que o básico, ao mesmo tempo em que a definem como uma das maiores escritoras de seu tempo. Esses fatos somente passam a fazer sentido ao se conhecer mais a fundo a trajetória de vida dela, suas relações pessoais, seus posicionamentos políticos; elementos que, combinados às questões de gênero, levaram-na à posição de pária em seu país.

A vida de Elena Garro pode ser dividida em dois paralelos: antes e depois de 1968, o famigerado ano em que a escritora se envolveu nos acontecimentos políticos de seu país, posicionando-se contra o governo e um grupo de intelectuais mexicanos no desenrolar do evento histórico conhecido como “Masacre de Tlatlelolco”. Atacada por todos os lados, tornou-se *persona non grata*. Após alguns anos sendo ignorada, optou por um longo período de autoexílio, que somente teve fim nos anos de 1990. Durante esse período de quase trinta anos, seu nome se tornou impronunciável e sua presença foi quase que totalmente apagada da literatura. De maneira semelhante, a crítica costuma atribuir valores diferentes à sua obra produzida e publicada antes de 1968 (a “tríade” de Garro: *Los recuerdos del porvenir*, *La semana de colores* e *Un hogar sólido*) e àquela publicada ao longo das décadas seguintes. Muitos de seus trabalhos da chamada “segunda fase” de escrita são vistos como menores ou menos relevantes que os primeiros por alguns críticos.

As mulheres de Elena Garro, representadas pelas personagens analisadas aqui, acrescentam diversos aspectos relevantes ao debate em questão. Citei anteriormente, ao comentar aspectos da obra de Garro, a visão da teórica Kay García sobre suas mulheres, as quais inventariam realidades paralelas para sobreviver ou se realizariam identitariamente por meio da morte. O estudo realizado a partir da tipologia de corpos elencada por Elódia Xavier em seu livro *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007) trouxe elucidações que

indicam uma diferença do comentado por García (1994). Das personagens estudadas, somente algumas do tipo “corpo liberado” (Laura, señora Blanquita, Lucía Mitre e Luisa) correspondem à descrição de Kay García, que são Laura e Lucía Mitre, as quais têm em comum algumas características: são brancas, casadas com homens ricos e possuem alto *status* social. Ambas as mulheres encontraram a saída de suas realidades pela morte, vislumbrando nela a única possibilidade de realizações de seus desejos. À Luisa, mulher indígena, pobre e camponesa, não coube a mesma saída: ela teve que enfrentar seus problemas e as consequências de suas ações. Por mais que, por um lado, seja otimista a presença de uma mulher indígena entre os corpos liberados, o aspecto social teve um peso relevante, mantendo-a em posição inferior às mulheres brancas e ricas. Ou seja, Luisa tentou o caminho da liberação, mas no fim não se pôde evadir da realidade brutal que a cercava. No caso de señora Blanquita, uma mulher também branca, mas que perdeu o status social ao se separar do homem que a persegue, seu final permaneceu indefinido, aberto às possibilidades tanto positivas quanto negativas. Como Elena Garro viveu um pouco do que retrata em cada uma de suas personagens, não surpreende que represente mulheres em realidades tão complexas e desfavoráveis.

Às mulheres dos tipos “corpo invisível” e “corpo subalterno” nem tampouco é oferecida qualquer opção. Estão condenadas à repetição de seus *status* de “invisível” e “subalterna”, de modo que dificilmente o ciclo será rompido. É o caso de Nacha, cujo panorama de vida resumiu-se a consolar a patroa Laura, oferecer um ombro amigo e consolá-la. Quase nada se sabe de Nacha, que passa seus dias à sombra da outra e decide partir sem rumo após a fuga de Laura. Mais na margem da sociedade estão Camila e Severina, que vivem em uma pobreza tão profunda que tiveram suas vidas abaladas pela presença de um anel encontrado por Camila na rua e presenteado a Severina, sua filha mais velha. Não somente sofrem uma triste reviravolta após a chegada do anel, como se veem diante de um quadro (se possível) ainda mais miserável: Camila presa por assassinar o jovem rapaz que se apaixonou pela filha, enquanto Severina se vê prestes a assumir o lugar da mãe, cuidando dos irmãos mais jovens e lidando com o pai alcoólatra.

Com as garotas Eva e Leli é possível acompanhar o processo do lento caminho de construção da própria identidade diante dos desafios da infância. Ao longo dos seis contos, foi possível perceber as características de cada uma acentuando-se, à medida que uma separação ocorreu, levando-as a viver suas aventuras de forma isolada uma da outra. Elas passam da condição de se enxergar como uma só pessoa à consciência de que há um outro além de si, de modo que os seus sentimentos também mudam a partir disso. Mergulhadas em um mundo

repleto de fantasia, elementos e seres mágicos, chegam cada vez mais perto da realidade com as interferências do universo dos adultos, suas regras e desilusões. No fim, ocorre a compreensão e a aceitação de que Eva é mentirosa e Leli é ardilosa e as duas seguem transformando sua relação à medida que mudam.

Com a leitura de todos os contos e a observação meticulosa das mulheres de Elena Garro, constatei uma riqueza de representação de mulheres, todas lutando para construir-se e refazer-se em um mundo feito quase que a molde para os homens. Há uma guinada, pois por mais que essas mulheres tenham, em sua maioria, trajetórias miseráveis, a escritora soube representá-las sem idealização ou romantização alguma. São mulheres como cada uma de nós, como a própria Elena Garro, que se esforçam na árdua tarefa de serem elas mesmas, vivendo sua essência mais profunda, custe o que custar. Para muitas, isso implica a morte, pois elas não conseguem vislumbrar uma saída em vida. Para outras, reflete-se na repetição de ciclos de miséria e subalternidade, que se mostram quase impossíveis de se quebrarem.

São mulheres desejantes antes de ser desejadas, são contraditórias, incongruentes, hipócritas e egoístas; mas também são honestas, benevolentes, otimistas e sonhadoras. Como há uma mulher por detrás da escritora, ela representou a realidade que conhecia: de uma mulher extremamente talentosa em um mundo machista e misógino, e que ainda por cima se casou com o “garoto de ouro” de seu país, o intocável Octávio Paz, que dificultou ainda mais sua já complexa existência.

Nos treze contos analisados, percebe-se um rico trabalho dos elementos mágicos (apontado por diversos críticos como o possível melhor momento dela dentro do real maravilhoso), mesclado a referências intertextuais, intermediáticas e históricas. No conto “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, Laura viaja no tempo, presenciando os horrores da conquista indígena pelos espanhóis no século XVI e, ao mesmo tempo, denunciando os abusos que vivia no século XX pelas mãos de seu marido. As garotas Eva e Leli são testemunhas da reverberação de um discurso muito utilizado na época da conquista dos indígenas, personificado no retrato de um rei espanhol, que está pendurado na sala da família. Com ele, mais uma vez se depreende a visão da superioridade da doutrina católica em detrimento das religiões autóctones. Posteriormente, vivem uma guerra pessoal ao lerem o épico *A Ilíada* e escolherem lados opostos do conflito, o que gerou uma cisão profunda entre elas. Mais tarde, Leli presencia o definhamento de seu tio Boni, com quem lê o clássico *La vida es sueño*, o que faz com que seus pais acreditem que Boni planeja suicidar-se. Referenciando o poema “Coplas por la muerte de su padre”, Boni e Leli refletem sobre morte e vida, imaginando que a vida de cada pessoa é um

rio, que termina quando este desagua no mar, para onde todos os rios se dirigem, mais cedo ou mais tarde. Por fim, o “real maravilhoso” manifesta-se nos contos por meio de elementos que aludem à visão de mundo presente nas narrativas indígenas, bem como seu entendimento de vida e morte.

Elena Garro nos oferece um universo a ser descoberto, livros a serem lidos, relidos e comentados, e ela mesma é uma escritora que merece um espaço único no cânone da literatura latino-americana e mundial. Já se completaram vinte e quatro anos do seu falecimento; porém, - e bastante lamentavelmente -, ainda não se encontram muitas reedições de suas obras. Em vista disso, para nós, pesquisadoras e pesquisadores, encontrar informações idôneas e de fácil acesso sobre Elena Garro, sua vida e sua meritória obra torna-se uma tarefa verdadeiramente hercúlea. Espero, então, que esta dissertação seja uma etapa, mesmo que ínfima, do longo caminho de descobrimentos e reconhecimentos que esta grande mulher e escritora, Elena Garro, e toda a sua admirável obra ainda estão a requerer.

Referências

- ADAMI, Mariana. **Elena Garro: uma intelectual e seus combates. Periodismo, literatura e política no México contemporâneo (1952-1968)**. 2021. 1 recurso online (154 p.) Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/3102>. Acesso em: 9 jan. 2023.
- AGUILAR CAMÍN, Héctor. **À sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989**. Tradução Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- BARROS, José D'Assunção. **História e literatura: novas relações para novos tempos**. Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades, nº 06, maio-outubro 2010. Disponível em: <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n6/dossie2_historia.pdf>. Acesso em: 10 de julho de 2022.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo, vol. II. A experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e Crítica Literária Feminista: conceitos e tendências**. Maringá: EDUEM – Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BUTLER, Judith. **Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista**. In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* / Audre Lorde... [et al.]; organização Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- CABRERA, Rafael. **Debo olvidar que existí. Retrato inédito de Elena Garro**. Ciudad de México: Debate, 2017.
- CARBALLO, Emmanuel. **Protagonistas de la literatura mexicana**. Ciudad de México: Lecturas Mexicanas, 1986.
- CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: **O reino deste mundo**. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 7-12.
- CHARTIER, Roger. **Diferenças entre os sexos e dominação simbólica** (nota crítica). In: Cadernos Pagu. Fazendo história das mulheres. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP. n. 4, 1995.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)** / Jean Chevalier, Alan Gheerbrant. Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. – 16 ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COSTA, Ana Alice A. **O movimento feminista no Brasil: dinâmica de uma intervenção política**. In: *Olhares Feministas*. Brasília: Ministério da Educação: UNESCO, 2009 [2005]. p. 51 – 81.

CYPESS, Sandra Messenger. **The figure of La Malinche in the Texts of Elena Garro.** In: STOLL, Anita, (ed.) *A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro.* Lewisburg, Bucknell University Press, London and Toronto: Associated University Presses, Nueva Jersey, 1990.

DA CUNHA, Gloria. **La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas.** 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

ESTEVEZ, A. R.; FIGUEIREDO, E. Realismo mágico e Realismo maravilhoso. In: **Conceitos de Literatura e Cultura.** Eurídice Figueiredo (organizadora). – 2. Ed. Niterói: EdUFF; Juiz de fora: EdUFJF, 2012.

FEMENÍAS, María Luisa. **Esbozo de un feminismo latinoamericano.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 11, jan. 2007. ISSN 1806-9584. Disponível em:<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2007000100002>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

FERRER, José Luis Sánchez. **El realismo mágico en la novela hispanoamericana.** Madrid: Anaya, 1990.

FUENTES, Vilma. **Bosquejo para un retrato de Elena Garro.** In: Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002

GALVÁN, Delia. **Feminism in Elena Garro's recent works.** In: *A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro.* Lewisburg, Bucknell University Press, London and Toronto: Associated University Presses, Nueva Jersey, 1990.

GARCÍA, Kay S. **Broken Bars. New Perspectives from Mexican Women Writers.** Albuquerque: University of New México Press, 1994.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel García. **La soledad de América Latina.** Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html Acesso em: 20 jul. 2023.

GARRO, Elena. **Cuentos completos.** Ciudad de México: Alfaguara, 2020.

GLANTZ, Margo. **Los enigmas de Elena Garro.** Anales de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1999,28:681-697.

GONZÁLEZ, Mario M. **Leituras de literatura espanhola (da Idade Média ao Século XVII).** São Paulo: Letraviva: Fapesp, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade em questão.** In: *A identidade cultural na pós-modernidade.* Tradução de Thomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAMAS, Martha. Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género. In: **El género: la construcción cultural de la diferencia sexual.** México: PUEG, UMAM, 1996.

LANDEROS: Carlos. **Yo, Elena Garro.** Cidade do México: Editorial Ink, 2013.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* / Audre Lorde... [et al.]; org. Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

LOBO, Luiza. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. Revista Brasil de Literatura, Rio de Janeiro, ano I, 1997. Disponível em: <<http://www.members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

LOPATEGUI, Patricia Rosas. **La magia innovadora en la obra de Elena Garro**. In: *Casa Del Tiempo*, México, v.1, n. 10, p. 41-46, ago. 2008.

LOPATEGUI, Patricia Rosas y TORUNO, Rhina, "**Entrevista: Elena Garro**", Hispamérica, Revista de Literatura, XX, 60, 1991, pp. 55-71.

LORENZANO, Sandra. **Hay que inventarnos. Mujer y narrativa en el siglo XX**. In: *Miradas feministas sobre las mujeres mexicanas del siglo XX* / Marta Lamas (coordinadora). San Diego: Fondo de cultura económica, 2007.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo decolonial**. In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* / Audre Lorde... [et al.]; org. Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

MARTINEZ, Adelaida. **Feminismo y literatura en Latinoamérica**. Revista Solo Literatura, 2001. Disponível em <<http://www.correodelsur.ch/Arte/literatura/literatura-yfeminismo.html>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

MELGAR, Lucía. **Elena Garro, escritora de nuestro tiempo**. In: FRANCO, R. O. & DE LA TORRE, L.A. (editores). *Doscientos años de narrativa mexicana: Siglo XX*. Cidade do México: El colegio de México, 2010.

MELGAR, Lucía; MORA, Gabriela. **Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja**. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

MOI, Toril. **Teoría Literaria Feminista**. Tradução: Amaia Bárcena. 2ª edición. Madrid: Cátedra, 1995 [1985].

NAVARRO, Márcia Hoppe. **Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea**. In *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 11-55

NAVARRO-SWAIN, Tânia. **A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário**. Textos de História. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB. v. 8, n. 1-2. Brasília: UnB, 2000.

PANORAMA (temporada 1, ep. 6). *The Romanoffs* [Seriado]. Direção: Matthew Weiner. Produção: Matthew Weiner. Estados Unidos: Warner Bros., 2018. (80 min.), son., color.

PEREIRA MARTINS, Natália (2022). **Percebendo presenças: Análise de um conto de Elena Garro**. Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade, 4(5), 97–106. <https://doi.org/10.21814/2i.3757>.

PÉREZ VÁZQUEZ, Reynol. **¿Cuándo tendré un hogar sólido? Una conversación con Elena Garro**. In: *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

PINSKY, Jaime. **História da América através de textos**. São Paulo: Contexto, 2015.

PITMAN, Thea. **Identidad nacional y feminismo en el periodismo de mujeres: El caso Elvira Vargas**. Revista Literatura Mexicana. Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. 18, n° 01, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/26508>>. Acesso em: 05 julho de 2022.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987.

RETA, Virginia Hernández. **Las pequeñas mujeres de Elena Garro: la mirada infantil en La semana de colores**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Pós graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

RICH, Adrienne. **When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision**. College English, Vol. 34, No. 1, Women, Writing and Teaching (Oct., 1972), pp. 18-30

RIVERA, Diego. **[Epopéya del pueblo mexicano]**. 1935, Afresco, tinta sobre a parede, 276 m².

ROAS, David. **Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo**. In: *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. / organização Flavio García, Maria Cristina Batalha. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos**. Trad. Débora Dutra Vieira, William Lagos. São Paulo: Editora Goya, 2019.

SAMARA, Eni de Mesquita. **Feminismo, justiça social e cidadania na América Latina**. In: *Olhares Feministas*. Brasília: Ministério da Educação: UNESCO, 2009 [2005]. p. 51 – 81.

SANTOS, Keula Aparecida de Lima. **Tempo e espaço em La semana de colores de Elena Garro**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Teoria Literária, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2014.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* / Audre Lorde... [et al.]; org. Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

SHOWALTER, Elaine. **A crítica feminista no território selvagem**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica de cultura*. Tradução: Suzana Funck. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing**. In: *Feminist literary theory: a reader*. Edited by Mary Eagleton. 3rd ed. West Sussex: Blackwell publishing, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SPIVAK, Gayatri. **Can the subaltern speak?** In. NELSON, Cary; GROSSBERG, Layrence (ed.). *Marxist Interpretation of Culture*. Bakingstore, 1988.

STOLL, Anita, (ed.) **A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro.** Lewisburg, Bucknell University Press, London and Toronto: Associated University Presses, Nueva Jersey, 1990.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TORUÑO, Rhina. **Cita con la memoria. Elena Garro cuenta su vida a Rhina Toruño.** Buenos Aires: Prueba de Galera, 2004.

TORUÑO, Rhina. **Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro.** Lewiston: Mellen University Press, 1996.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.** In: SILVA, T. T. da. (Org.). *Identidade e diferença: perspectivas dos estudos culturais.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7-72.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu.** Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino.** Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

ZOLIN, Lúcia O. **Crítica feminista.** In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas / organização Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolin.* 3. Ed. rev. e ampl. – Maringá: EDUEM – Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2009.

ZOLIN, Lúcia O. **Literatura de autoria feminina.** In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas / organização Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolin.* 3. Ed. rev. e ampl. – Maringá: EDUEM – Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2009.