UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

GILDA CARNEIRO NEVES RIBEIRO

# A DISSIMULAÇÃO E OS SILÊNCIOS COMO ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA FEMININA À OPRESSÃO MASCULINA, EM DUAS OBRAS DE ÁNGELES MASTRETTA

CAMPINA GRANDE – PB

2016

GILDA CARNEIRO NEVES RIBEIRO

# A DISSIMULAÇÃO E OS SILÊNCIOS COMO ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA FEMININA À OPRESSÃO MASCULINA, EM DUAS OBRAS DE ÁNGELES MASTRETTA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba, com Área de concentração em Literatura, Memória e Estudos Culturais, para a obtenção do grau de Doutor em Literatura e Interculturalidade.

Orientadora: Profª Drª Francisca Zuleide Duarte de Souza (PPGLI/ UEPB)
Co-Orientadores: Profª Drª Ana Maria Salazar (IIA/ UNAM);
Profª Drª Helena López Orduña (PUEG/ UNAM);
Prof. Dr. Hernán Salas Quintanal (IIA/ UNAM)

CAMPINA GRANDE – PB

2016

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

R484d Gilda Carneiro Neves Ribeiro
A dissimulação e os silêncios como estratégias de resistência feminina à opressão masculina, em duas obras de Ángeles Mastretta [manuscrito] / Gilda Carneiro Neves Ribeiro. - 2016.
233 p.

Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.
"Orientação: Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza, Departamento de LETRAS".
"Co-Orientação: Prof. Dr. Hernán Salas Quintanal , Departamento de IIA (Instituto de Investigaciones Antropológicas) / UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México)".
1.Análise do discurso. 2.Dissimulação honesta. 3. Estratégias de resistência. 4. Machismo. 5. Patriarcalismo. I. Título.
21. ed. CDD 401.41

**GILDA CARNEIRO NEVES RIBEIRO**

# A dissimulação e os silêncios como estratégias de resistência feminina à opressão masculina, em duas obras de Ángeles Mastretta

Aprovada em 09 / 11 / 2016

**BANCA EXAMINADORA**

Profª. Drª. Francisca Zuleide Duarte de Souza (UEPB/PPGLI)
(Orientadora)

Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva (UEPB/PPGLI)
(Examinador)

Profª Drª Rosilda Alves Bezerra (UEPB/PPGLI)
(Examinadora)

Profª Drª Patrícia Cristina de Araújo Aragão (UEPB/MFP)
(Examinadora)

Profª Drª Valdenides Cabral de Araujo Dias (UFRN/DLC-CERES)
(Examinadora)

*Dedico este trabalho a meu filho, Pablo Leonardo (in memoriam), que dominava com maestria a arte de usufruir do lado bom da vida. Nunca deixou para depois aquilo que podia fazer de imediato, e em seus breves 26 anos de vida me ensinou que "o que tiver que ser será", pois "o tempo não para".*

# AGRADECIMENTOS

Antes de qualquer outra mostra de gratidão, cabe-me agradecer, infinitamente, a Deus, Pai todo poderoso, que sempre me proporcionou todas as condições necessárias para que eu acalentasse e realizasse os meus sonhos mais *preciados*.

Agradeço a meu pai, José João *(in memoriam),* que sempre me dizia: “A única riqueza que posso lhe deixar é o conhecimento. Esta, ladrão nenhum leva. É um tesouro que quanto mais você divide, mais aumenta”. E a minha mãe, Alaíde *(in memoriam),* que muitas vezes abdicou de seus sonhos para realizar os das filhas. A ambos sou grata, entre outras coisas, pela minha existência, pela forma como me ensinaram a ver a vida, a enfrentar os obstáculos e a cultivar valores preciosos que certamente me impulsionaram a viver com dignidade e a praticar o respeito pelo próximo.

Devo um profundo reconhecimento a toda a minha família, em especial ao meu esposo, Severino, e a minha filha, Paloma, por sempre acreditarem em mim e em tudo o que faço, e por me prestarem apoio incondicional em todos os meus projetos de vida. Espero que esta etapa que agora termino possa, de alguma forma, retribuir e compensar todo o carinho, apoio e dedicação que constantemente me oferecem.

Este espaço é dedicado, também, àquelas pessoas, entidades e instituições que, de alguma forma, contribuíram para que meu projeto de pesquisa inicial se transformasse na presente tese. Quero expressar a todas elas minha mais profunda gratidão, e mesmo as que não são citadas nominalmente nestas breves páginas, estão presentes em minha memória, e jamais receberão de minha pessoa o silêncio do esquecimento.

No entanto, há algumas que tiveram uma participação mais direta, a quem não posso deixar de mencionar e manifestar meu apreço e agradecimento sincero:

- Meu amigo Brian, que me apresentou Mastretta e sua obra, e de cuja experiência acadêmica e vasto conhecimento literário se originou a ideia de explorar e investigar a dissimulação como estratégia de resistência nas personagens mastrettianas, em uma perspectiva de gênero. Durante a fase da escrita, sempre esteve a minha disposição para ler meus textos e expressar sua opinião sobre o que eu havia produzido;

- Minha orientadora, a Profª Drª Francisca Zuleide Duarte, cujas palavras de incentivo, entusiasmo e alegria contagiante nunca me deixaram desanimar. Seu apoio, disponibilidade e também a confiança depositada em minha pessoa, contribuíram decisivamente para que este trabalho tenha chegado a bom termo. Durante o longo trajeto da pesquisa, permitiu-me desfrutar das faculdades acadêmicas que os que conhecem seu trabalho lhe imputam: conhecimento eclético e profundo, pragmatismo e sentido pedagógico;

- Às professoras doutoras, Rosângela Queiroz e Valdenides Cabral, que participaram da banca de qualificação e me presentearam com valiosos comentários, fruto de sua leitura atenta, que enriqueceram substancialmente o resultado final da pesquisa;

- De forma especial, quero agradecer às professoras doutoras Patrícia Cristina de Araújo Aragão, Rosilda Alves Bezerra e Valdenides Cabral de Araújo Dias e também ao Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva, que gentilmente aceitaram o convite para participar da banca examinadora, por ocasião da defesa da tese.

Agradeço ainda:

- Ao DLA/UEPB (Departamento de Letras e Artes) e ao CEDUC (Centro de Educação), que prontamente aprovaram meu pedido de licença para me dedicar ao Curso de Doutorado;

- A todos os que fazem o PPGLI/UEPB (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade), sobretudo, aos Profs. Drs. Antônio Carlos Magalhães e Luciano Barbosa Justino, que na qualidade de Coordenadores do Programa, encaminharam à PRPGP (Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa) minha solicitação de bolsa sanduíche para desenvolver parte da pesquisa na UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México);

- À PRPGP, nas pessoas da Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa, Profª Drª Maria José L. da Silva e da Assessora de Pró-Reitoria Sandra Maria da silva Souza, que encaminharam à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), a documentação necessária para que me fosse concedida uma bolsa sanduíche através do PDSE/CAPES;

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio financeiro e pela confiança depositada em meu projeto de pesquisa;

- Aos professores da UNAM (Universidad Nacional autónoma de México), Dr. Hernán Salas Quintanal, Drª Helena López Orduña e Drª Ana María Salazar Peralta, que se dispuseram a acompanhar e apoiar meu trabalho de pesquisa durante minha "*estáncia acadêmica"* naquela instituição, permitindo minha integração ao IAA (Instituto de Investigaciones Antropológicas) e ao PUEG (Programa Universitario de Estudios de Género), dois centros de pesquisa de elevada excelência e qualidade;

- Ao meu amigo e companheiro de curso Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (DUDU), que durante várias tardes estudou comigo uma vasta bibliografia, transferiu para mim parte de seus conhecimentos, me incentivou e me encorajou nos árduos momentos de leitura e reflexão que constituíram nossa preparação para concorrer a uma vaga no PPGLI;

- Aos demais companheiros da minha turma, Duílio, Ediliane, Hudson, Luciano Nunes, Luiz Felipe, Rodrigo Vieira e Severino Lepê, detentores de conhecimentos profundos e ecléticos, que sempre dinamizavam nossas aulas e faziam com que eu me sentisse importante por participar de discussões de tão alto nível. Cada um deles, durante nossa convivência acadêmica quotidiana, me oferecia gratuitamente, e em doses homeopáticas, parte do tesouro acumulado no decorrer de longos anos de estudo;

- A minha grande amiga e conselheira Serafina, que nunca me deixou desanimar, que me transmite sua coragem, sua ousadia e sempre diz exatamente as palavras que eu necessito ouvir nos momentos de dificuldade, para que eu possa seguir em frente e transpor todas as barreiras que porventura apareçam;

- A minha amiga Pepinha, pelo apoio incondicional em todas as horas;

- E finalmente, uma palavra de reconhecimento especial a todas as pessoas que me ajudaram a ser quem sou, aos amigos (as), recentes e de longa data, principalmente minhas amigas mais próximas e de todas as horas, Neves e Val, que depositam confiança em mim e para as quais sou uma espécie de irmã mais velha. Resta-me, afincadamente, continuar dando tudo de mim, para não decepcionar nem desiludir a estas pessoas. Muito obrigada…

## RESUMO

RIBEIRO, G. C. N. **A dissimulação e os silêncios como estratégias de resistência feminina à opressão masculina, em duas obras de Ángeles Mastretta.** 2016. 247 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2016.

Esta tese, intitulada **A dissimulação e os silêncios como estratégias de resistência feminina à opressão masculina, em duas obras de Ángeles Mastretta,** tem como objetivos estudar os dramas e os conflitos das personagens femininas mastrettianas, forçadas a recorrer à dissimulação e aos silêncios para enfrentar a opressão masculina, constatando o poder destes artifícios performáticos e sua influência na resistência da mulher mexicana dos anos 20 aos 40 do século XX, representadas no romance **Arráncame la vida** (1986), e na coletânea de contos **Mujeres de ojos grandes**. As narrativas vinculam a linguagem e os valores femininos a uma atitude comportamental silenciosa e dissimulada, provocada pela repressão masculina e pelas exigências de uma sociedade que, pela representação, vitima e manipula as mulheres, mantendo-as prisioneiras de uma cultura patriarcal e, ao mesmo tempo, reféns da armadilha do matrimônio. Analisamos o comportamento das personagens femininas das obras selecionadas discutindo a forma como se comportam diante da dominação masculina excessiva que as obriga a atuar de maneira dissimulada e silenciosa como recurso para lutar contra os desejos dos pais e esposos, promotores da repressão e da castração femininas. Para comprovar a hipótese de que a personagem-narradora de **Arráncame la vida** e as "tias" de **Mujeres de ojos grandes** usam a estratégia da dissimulação para conseguirem se impor frente à opressão masculina, fundamentamos nosso conceito de dissimulação na chamada dissimulação honesta, defendida por Accetto (2001). No que diz respeito aos silêncios, nosso aporte teórico tem como iluminadoras as teorias de Augusto Ponzio (1995), Aurora Egido (1995), Bardaji (1992), Boves Naves (1992), Carranfa (2006), Castilla del Pino (1992), Max Picard (1952), Ramírez González (1992) e Weldt-Basson (2009). As reflexões desses teóricos permitem detectar e compreender melhor as atitudes de resistência no *modus operandi* das personagens, mulheres sábias que, utilizando-se da dissimulação e dos silêncios como estratégias de resistência, reelaboram a dinâmica do casamento tradicional, machista e opressor, e redirecionam o rumo da família e da sociedade.



**Palavras-chave:** Silêncios. Dissimulação. Resistência. Machismo. Patriarcalismo.

## ABSTRACT

RIBEIRO, G. C. N. **A dissimulação e os silêncios como estratégias de resistência feminina à opressão masculina, em duas obras de Ángeles Mastretta.** 2016. 247 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2016.

This thesis entitled **Dissimulation and silences as female resistance strategies to male oppression, in two works of Ángeles Mastretta**, aims to study the dramas and conflicts of Mastretta's feminine characters, forced to resort to dissimulation and silences to face male oppression, noting the power of these performative artifices and their influence on the Mexican woman resistance of years 20 and 40 of the twentieth century, represented in the novel **Arráncame la vida** (1986), and the tales collection **Mujeres de ojos grandes** (1990). Narratives link the language and feminine values to a silent and dissimulated behavioral attitude, caused by male repression and by the demands of a society that, by representation, victimizes and manipulates women, keeping them prisoners of a patriarchal culture and at the same time hostages to marriage trap. We analyze the behavior of the female characters of the selected works discussing the way they behave in the face of excessive male domination that requires them to act in a silently and dissimulated way as a procedure of fighting against the wishes of parents and spouses, promoters of repression and female castration. To prove the hypothesis that the character-narrator of **Arráncame la vida** and the "aunts" of **Mujeres de ojos grandes** use the dissimulation strategy to be able to impose themselves against the male oppression, we base our concept of dissimulation in the called honest dissimulation, defended by Accetto (2001). With regard to the silences, our theoretical framework is supported by Augusto Ponzio (1995), Aurora Egido (1995), Bardaji (1992), Boves Spacecraft (1992), Carranfa (2006), Castilla del Pino (1992) Max Picard (1952), Ramírez Gonzalez (1992) and Weldt-Basson (2009) theories. The reflections of these theorists aid to detect and better understand the attitudes of resistance to the *modus operandi* of the characters, wise women, using dissimulation and silences as resistance strategies, rework the dynamics of traditional marriage, chauvinistic and oppressive, and redirect the trajectory of the family and society.



**Keywords:** Silences. Dissimulation. Resistance. Male chauvinism. Patriarchy.

## RESUMEN

RIBEIRO, G. C. N. **A dissimulação e os silêncios como estratégias de resistência feminina à opressão masculina, em duas obras de Ángeles Mastretta.** 2016. 247 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2016.

Esta tesis titulada **La disimulación y los silencios como estrategias de resistencia femenina a la opresión masculina**, en dos obras de Ángeles Mastretta, tiene como objetivos estudiar los dramas y conflictos de los personajes femeninos mastrettianos, obligados a recurrir a la disimulación y los silencios para hacer cara a la opresión masculina, teniendo en cuenta el poder de estos artificios performáticos y su influencia en la resistencia de la mujer mexicana de los años 20 a los 40 del siglo XX, representada en la novela **Arráncame la vida** (1986), y la colección de cuentos **Mujeres de ojos grandes**. Las narrativas vinculan el lenguaje y los valores femeninos a una actitud comportamental silenciosa y disimulada, provocada por la represión masculina y por las exigencias de una sociedad que, por representación, victima y manipula a las mujeres, manteniéndolas prisioneras de una cultura patriarcal y al mismo tiempo rehenes de la trampa del matrimonio. Analizamos el comportamiento de los personajes femeninos de las obras seleccionadas y discutimos la forma como se comportan frente a la dominación masculina excesiva que les obliga a actuar de forma disimulada y silenciosa como un recurso para luchar contra los deseos de los padres y cónyuges, promotores de la represión y la castración femenina. Para probar la hipótesis de que el personaje-narrador de **Arráncame la vida** y las "tías" de **Mujeres de ojos grandes** usan la estrategia de la disimulación para imponerse en contra de la opresión masculina, basamos nuestro concepto de disimulación en la llamada disimulación honesta, defendida por Accetto (2001). En lo que respecta a los silencios, nuestro marco teórico tiene como teorías que iluminan, las de Augusto Ponzio (1995), Aurora Egido (1995), Bardaji (1992), la nave espacial de Boves (1992), Carranfa (2006), Castilla del Pino (1992) Max Picard (1952), Ramírez González (1992) y Weldt-Basson (2009). Las reflexiones de estos teóricos permiten detectar y comprender mejor las actitudes de resistencia en el *modus operandi* de los personajes, mujeres sabias, que usando la disimulación y los silencios como estrategias de resistencia, reelaboran la dinámica del matrimonio tradicional, machista y opresivo, y redirigen el rumbo de la familia y la sociedad.



**Palabras clave:** Silencios. Disimulación. Resistencia. Machismo. Patriarcado.

## LEGENDA DAS ABREVIATURAS UTILIZADAS

**ALV –** Arráncame la vida

**MOG –** Mujeres de Ojos Grandes

**LMM –** La mujer es un misterio

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

**CAPES –** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

**CEDUC –** Centro de Educação

**CNC –** Confederação Nacional Campesina

**CTM –** Confederação de Trabalhadores do México

**DLA/UEPB –** Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba

**DNA –** Ácido Desoxirribonucleico

**IAA –** Instituto de Investigaciones Antropológicas

**PDSE –** Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior

**PEN –** Poetas, Ensaistas y Novelistas

**PP –** Partido Progressista

**PND –** Partido Nacional Democrático

**PNR –** Partido Nacional Revolucionário

**PPGLI –** Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade

**PRPGP –** Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa

**PUEG –** Programa Universitario de Estudios de Género

**SEP –** Secretaria de Educação Pública

**UNAM –** Universidad Nacional Autónoma de México

**SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO ..... 14**

**I CAPÍTULO**

**INCURSÃO SOCIOPOLÍTICA E HISTÓRICO-LITERÁRIA ..... 28**

**1.1 Breve esboço sociopolítico do México no período Revolucionário e Pós-Revolucionário ..... 28**
*1.1.1 Patriarcalismo e poder ..... 33*

**1.2 O contexto literário na América Latina nos séculos XX e XXI ... 49**
**1.3 O Panorama Literário no México Pós-Revolucionário ..... 55**
*1.3.1 A literatura feminina na ficção mexicana ..... 62*

**1.4 A obra de Ángeles Mastretta no contexto histórico, político e literário do México ..... 77**

**II CAPÍTULO**

**SOBRE DISSIMULAÇÃO ..... 86**

**2.1 Conceitos e considerações gerais sobre a dissimulação ..... 86**
*2.1.1 A dissimulação na Filosofia, com base, principalmente, na visão de Torquato Accetto ..... 89*
*2.1.2 A dissimulação segundo a Psicologia, a Ética e a Moral ..... 93*
*2.1.3 Dissimular pelo bem dos outros ..... 97*

**III CAPÍTULO**

**A DISSIMULAÇÃO EM *ARRÁNCAME LA VIDA* E EM *MUJERES DE OJOS GRANDES* ..... 99**

**3.1 A dissimulação como vetor da performance de Catalina Ascencio, e como sutilezas em algumas Mulheres de Olhos Grandes ..... 100**
**3.2 Catalina – pobre menina ingênua ..... 109**
**3.3 Catalina-esposa: entre a submissão e a transgressão ..... 122**
**3.4 A faceta rebelde e infiel de Catalina: quatro amantes e um comportamento dissimulado ..... 130**
*3.4.1 Recusa e desafio à autoridade de Andrés ..... 151*
*3.4.2 A libertação pela viuvez – decadência e morte de Andrés ..... 154*

**3.5 Narradora e personagem - dois papéis, dupla atuação e dúbio ponto de vista ..... 157**

**IV CAPÍTULO**

**OS SILÊNCIOS E SEUS SIGNIFICADOS: RESISTÊNCIA, ENFRENTAMENTO E REPRESENTAÇÃO DO INDIZÍVEL ..... 162**

**4.1 Considerações gerais sobre o(s) silêncio(s) ..... 162**
**4.2 O silenciamento de Catalina ..... 167**
**4.3 Poder para silenciar e silenciar para poder ..... 178**
**4.4 Mecanismos retóricos do silêncio: sua dimensão literária com base nos comportamentos de Catalina Ascencio e de algumas Mulheres de Olhos Grandes ..... 198**

**CONCLUSÃO ..... 221**

**REFERÊNCIAS ..... 225**

## INTRODUÇÃO

A tese intitulada **A dissimulação e os silêncios como estratégias de resistência feminina à opressão masculina, em duas obras de Ángeles Mastretta,** que no momento apresentamos ao curso de Doutorado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba como um dos requisitos para a obtenção do título de doutor nesta área, insere-se especificamente na linha de pesquisa **Literatura, Memória e Estudos Culturais**. O presente trabalho estuda os dramas e os conflitos das personagens mastrettianas femininas que necessitam fazer uso da dissimulação e de silêncios para enfrentar a opressão masculina, verificando o poder desses artifícios performáticos e sua influência na resistência da mulher mexicana dos anos 20 aos 40 do século XX, representadas no romance **Arráncame la vida** (1986) e na coletânea de contos **Mujeres de ojos grandes** (1990), que vinculam a linguagem e os valores femininos a uma atitude comportamental silenciosa e dissimulada, provocada pela repressão masculina e pelas exigências de uma sociedade que, pela representação, vitima e manipula as mulheres, mantendo-as prisioneiras de uma cultura patriarcal e, ao mesmo tempo, reféns da armadilha do matrimônio.

Estas obras de Mastretta surgiram, oportunamente, com os anos de luta ferrenha do movimento feminista no México e tornaram-se a expressão literária dos problemas das mulheres mexicanas, revelando uma atitude de compromisso social de dimensões significativas. As duas obras, além de apresentarem um grande grande número de personagens femininas, são narradas por mulheres, que são ao mesmo tempo narradoras e personagens. Isto é um evento raro na narrativa mexicana, e é também um detalhe relevante que evidencia a importância que Mastretta queria facultar aos problemas vivenciados pelo sujeito feminino, problematizando inúmeras matizes sociais a partir de um elenco vário de personagens mulheres trazidos à cena, se não para protagonizar, ao menos para subsidiar as ações e *performances*[1] das protagonistas das narrativas estudadas. Ela faz parte do grupo de escritoras contemporâneas que se dedicam a escrever sobre a mulher latino-americana, amplamente marginalizada no cenário político, econômico, social, cultural e familiar. Suas heroínas são mulheres fortes, independentes,

[1] O termo *performance* é utilizado neste trabalho no sentido de designar ação ou desempenho.

subversivas, insatisfeitas com os próprios destinos (que lhes são contrários ao exercício de uma subjetividade mais livre ou de uma cidadania controlada) e empenhadas em uma busca permanente pela realização de seus desejos, à medida que evoluem no contexto sociopolítico do México Pós-Revolucionário.

O romance **Arráncame la vida**[2] é composto por 26 capítulos sem título, identificados apenas pelos números correspondentes, em algarismos romanos. Nesses capítulos, a personagem principal, Catalina, vai narrando sua vida desde que é escolhida pelo General Andrés Ascencio para ser sua esposa (primeiro capítulo), até a morte deste no final da obra, quando ela ainda tem pouco menos de 40 anos. Desde o início da narrativa, logo na primeira linha, fica bem claro que se trata de um romance histórico, uma vez que sempre existe uma ponte entre a história e a diegese que vai ser uma constante ao longo de toda a obra: “Nesse ano aconteceram muitas coisas neste país. Entre outras, Andrés e eu nos casamos” (ALV, p. 7)[3].

A trama de amor, submissão e morte em que Catalina é a protagonista, acontece no México, mais especificamente em Puebla, durante a primeira metade do século XX. Tudo começa no ano de 1930. Catalina Guzmán tem menos de 15 anos de idade, quando o general Andrés Ascencio decide se casar com ela. Com extrema rapidez, desconsiderando completamente a vontade da noiva, ele providencia tudo o que lhe parece necessário para o casamento, faz valer seu autoritarismo, e no momento das bodas, não espera nem mesmo que o juiz fale o que é de direito durante uma cerimônia matrimonial, e o interrompe. Impõe sua vontade sem levar em consideração os anseios, ou prováveis desejos de Catalina ou de sua família com relação a algum detalhe do casamento:

> Um dia apareceu cedo. – Seus pais estão? – perguntou. [...]
> – Diga-lhes que vim buscá-la para nos casarmos. – Quem? Perguntei.
> – Eu e você – disse. –Quem pensa que é? – Como assim, quem penso que sou? Pois penso que sou eu mesmo, Andrés Ascencio. Pare de reclamar e suba no carro.
> Entrou em casa, trocou três palavras com meu pai e saiu com toda a família atrás.
> Minha mãe chorava. Aquilo me agradou, pois impunha certo tom de ritual à situação. As mães sempre choram quando suas filhas se casam. [...]

[2] **Arráncame la vida** é também o título de um famoso bolero dos anos 30 no México, de autoria do cantor e compositor Agustín Lara, do qual algumas partes são cantadas no capítulo 16, página 142.
[3] Ao longo da tese a referência feita às obras analisadas, por razões de economia e de não repetição, será feita pelas siglas das mesmas, conforme Legenda das Abreviaturas Utilizadas.

> – General Andrés Ascencio, o senhor aceita Catalina Guzmán como esposa?
> – Sim – disse Andrés. – Aceito, prometo as atenções que o forte deve ao fraco e todas essas coisas, de modo que pode economizar sua leitura. Onde assinamos? [...]
> ... escrevi meu nome com a letra picadinha que me ensinaram as freiras: Catalina Guzmán.
> – *De Ascencio*, ponha aí, senhora – disse Andrés, que lia atrás de mim. Depois ele fez um rabisco...–Você colocou *de Guzmán?*–perguntei. –Não, minha filha, pois as coisas não são assim. Eu protejo você, e não você a mim. Você passa a ser da minha família, passa a ser minha – disse (ALV, p. 15-16).

Esta passagem mostra, de forma contundente, o vínculo “amoroso” que existe entre o casal e revela, também, a naturalização das diferenças e dos atributos de gênero, bem como a "identidade social", inerente à natureza biológica e transformada em "habitus", como aponta Bourdieu (1998). Após o casamento, Catalina passa a viver sob as ordens de seu marido; a autoridade paterna é legalmente transferida ao esposo. Para comemorar o casamento, foram tomar o café da manhã nos portais[4].

> Fomos todos tomar o café da manhã nos portais. Andrés pediu café para todos, chocolate para todos, pamonhas para todos. – Eu quero suco de laranja – eu disse. – A senhora toma seu café e seu chocolate como todo mundo. Não crie problemas – rosnou Andrés. –Mas eu não sei tomar café da manhã sem suco. [...] Papai, diga a ele que eu tomo suco de manhã – pedi. – Traga um suco de laranja para a menina – disse meu pai num tal tom de desafio, que o garçom saiu correndo. – Está bem. Tome seu suco, parece gringa. Que camponês acorda com suco neste país? Não pense que vai poder ter sempre o que quer. A vida com um militar não é fácil. Fique sabendo de uma vez. E o senhor, *don* Marcos, lembre-se de que ela já não é uma menina e que nesta mesa mando eu (ALV, p. 18-19).

Essa modalidade de casamento, reduzida ao âmbito jurídico, vai determinar o tipo de relação que se estabelecerá entre os cônjuges e vai ficar como fundamento para a vida de Catalina, sob cujas bases ela repensará o seu papel de mãe, esposa e também seu destino de mulher. O enredo do romance evolui através dos olhos, pensamentos, observações e sensações de Catalina. Ela conta sua história, mas também revela como funcionam a política e a sociedade dos anos 1930 e 1940 no México.

[4] Portais: via coberta por um teto cujas extremidades têm a forma de arcos e que circunda uma praça ao ar livre (N. da E.).

> Um dia, uma senhora me procurou muito aflita. Seu marido, um médico respeitável, era dono da casa em que vivia toda a família. [...] Segundo me contou a senhora, meu General havia gostado da casa e procurou seu marido para comprá-la. Como o homem disse que não estava à venda porque era o único patrimônio de sua família, Andrés lhe respondeu que esperava que ele raciocinasse bem, pois não gostaria de comprá-la de sua viúva (ALV, p. 63).

Desde o início da trama, a menina inocente de 15 anos descobre com curiosidade o mundo, as dores e as "delícias" de estar casada com um general machista, egoísta e autoritário, bem como as alegrias do sexo em meio à opressão e à subordinação das mulheres na vida conjugal. "Andrés me mantinha guardada como um brinquedo com o qual conversava bobagens, gozava três vezes por semana e fazia feliz coçando-lhe as costas e levando-o à praça central aos domingos" (ALV, p. 33). Através da voz e dos silêncios de Catalina o leitor toma conhecimento do mundo que a rodeia, do seu mundo interior, de sua visão da vida e também da sociedade que ela está prestes a descobrir, ao mesmo tempo em que ela desvenda sua própria personalidade e vislumbra as possibilidades de emancipação, em uma sociedade em que as mulheres estão sujeitas a dogmas, preconceitos e tabus, e presas a códigos sociais jurídicos e familiares. Mastretta exibe uma personagem feminina complexa, dividida entre o desejo de emancipação e independência, e o papel tradicional que a sociedade patriarcal lhe impunha. Acompanhamos o processo de evolução gradual de uma mulher em busca de sua própria identidade no contexto de um casamento comandado pela autoridade e pelos desejos de seu marido.

As protagonistas femininas das duas obras em análise vão desempenhar papeis diferentes dos que eram considerados apropriados para a mulher mexicana da época. Usando as estratégias da dissimulação e do silêncio, de forma prudente e moderada, aos poucos elas vão se recusando a viver o papel da tradicional figura de mulher que lhes era imposto. Em **Arráncame la vida** se pode observar que, logo no início da trama, algumas ideias rondam a mente de Catalina e a fazem pensar não apenas em sua condição ao ser escolhida pelo General Ascencio como se ela fosse um animal ou uma mercadoria, fato que o faz sentir-se como seu dono, mas também no abismo que existe entre seus próprios desejos e o destino ao qual ela terá que se submeter, em consequência do matrimônio. Ela passa longos anos casada com Andrés, caracterizado como tirano, machista, mulherengo, manipulador e

inescrupuloso, de carácter taciturno e interesseiro, disposto a fazer qualquer coisa, inclusive a matar, para conseguir seus propósitos e também ocupar os cargos que ambicionava na política mexicana.

Na incessante luta para ocupar espaços de poder, Andrés, além de cometer vários crimes, tenta construir em Catalina uma identidade baseada em seu protótipo machista de mulher. “Comecei a sentir que estava havia séculos embalando crianças... ficava sabendo pelos meus irmãos, que na cidade todo mundo falava dos 800 crimes e das 50 amantes do governador” (ALV, p. 67). É ele quem dita as regras de funcionamento do entorno familiar, doméstico e social de sua esposa, com a intenção de mantê-la submissa. “Ninguém além de Andrés podia sair à noite, era sempre vigiada por um bando de homens asquerosos, que eram proibidos de falar conosco e que só o faziam para dizer: ‘Sinto muito, mas a senhora não pode passar daqui’” (ALV, p. 69). Ela começa a perceber que aquela não era sua identidade, mas a que ele havia construido para ela. Percebe que os demais não a veem como um ser individual e independente, e que sua imagem está estigmatizada pelo conceito que as pessoas têm de seu esposo. Ela vai começar a usar a dissimulação e os silêncios a seu favor, para recuperar sua própria identidade, para conquistar o direito de ser ela mesma e, consequentemente, sentir-se feliz.

Já a coletânea **Mujeres de ojos grandes** está composta por 37 contos curtos. O mais breve tem apenas uma página e o mais longo, 18. O narrador é onisciente. O estilo original de narrar, que vai sempre se adaptando ao assunto abordado, evita a monotonia e proporciona maior proximidade com o ambiente familiar e com os temas discutidos em cada conto. Algumas das tramas são movidas por segredos, mistérios, pecados, amores impossíveis, amores proibidos, amores sem fim, triângulo amoroso, traições, tabus, fofocas, mentiras, preconceitos, abandono, sonhos, desejos adormecidos, recordações, rivalidades, amizades, cumplicidade, dedicação à família, manias, inquietudes, persistência, suspeitas infundadas, dissimulação.

Os contos tratam da vida de várias mulheres, de diferentes idades, educadas para o matrimônio e para as tradições familiares da época, cujas situações as obrigam a tomar decisões surpreendentes e atitudes imprevisíveis do ponto de vista social e moral, no sentido de se defenderem de alguma maneira da opressão masculina. São vidas dedicadas à família, mas, através de suas

personalidades fortes, elas se enchem de força, e algumas delas, através de atitudes silenciosas e dissimuladas, tentam livrar-se das amarras do patriarcalismo e das tradições familiares.

Podemos ler nas entrelinhas de cada conto uma mensagem que critica a delimitação dos papeis sexuais. Em uma entrevista concedida a Reina Roffé (1999, p. 77), Mastretta declara que as “mulheres de olhos grandes” viveram na época de sua mãe e suas tias. Na mesma entrevista ela diz que as mulheres dos contos, cujo cenário é a cidade de Puebla, “vivem em um mundo que não lhes permite ir muito além de suas casas, mas em contrapartida, conseguem enxergar além do que a vida lhes permite ver, e por isso mesmo têm a audácia de concederem a si próprias alguns direitos” MASTRETTA apud ROFFÉ, 1999, p. 79). Os contos surgiram em uma ocasião em que sua filha estava muito doente, e enquanto estavam no hospital ela começou a contar-lhe histórias sobre suas verdadeiras tias e sobre outras tias imaginárias.

Com relação às normas estabelecidas, a maneira de agir de cada tia é imprevisível. Algumas rompem com suas vidas cotidianas, deixam de se comportar de acordo com as expectativas de suas famílias e dos demais grupos sociais aos quais pertencem, fazem pouco caso da importância que a sociedade atribui ao casamento, e transformam-se em mulheres fortes e independentes de seus maridos. Suas atitudes não são trágicas nem dramáticas, mas com certeza provocam reações e críticas por parte da sociedade, já que não é o que se espera delas. De forma sutil, elas mudam seus comportamentos tradicionais, transgridem as normas de gênero, rompem com o estereótipo feminino, e já não se mostram tão subordinadas. Fazem isto com todo silêncio e calma, e na maioria das vezes de forma dissimulada.

De acordo com o comportamento das heroínas mastrettianas, também problematizamos o valor da família, visto que esta foi convencionada, em todas as culturas, como base da opressão contra a mulher, representada nas atitudes dos homens que ocupam as posições de pais, irmãos e maridos. Posteriormente, centramo-nos no termo “dissimulação” de acordo com os dicionaristas, também sob a ótica da psicologia, e à luz da filosofia, de acordo, principalmente, com o que diz Torquato Accetto. Verificamos o que diz o senso comum sobre o assunto, e então apresentamos, com base em várias leituras, o conceito de dissimulação adotado no plano da tese e discutimos as atitudes de resistência das personagens de Ángeles

Mastretta, ao reelaborarem a dinâmica do casamento tradicional, opressor e de base machista, com o intuito de se apoderarem de posições e lugares privilegiados da ordem patriarcal, negociando “espaços de poder” dentro desta ordem sem muitos prejuízos para si, utilizando-se da dissimulação e dos silêncios como estratégia de sobrevivência no regime de casamento patriarcal e militarista, como estratégia de sobrevivência em duas instâncias igualmente opressoras: o casamento patriarcal e o regime militar, vez que a protagonista de **Arráncame la vida** é escolhida para casar com um general que tem o dobro de sua idade, e não lhe é facultada sequer a possibilidade de expressar sua vontade, e dizer se deseja se casar.

Uma das premissas aqui defendidas é a de que o patriarcado, mesmo estando em decadência, por ser um sistema em que as mulheres estão subordinadas aos homens, estes não previram viradas de poder, provenientes das demandas femininas. Este sistema mantém muitos mitos e estereótipos femininos que não favorecem a uma sociedade igualitária, a um tratamento equânime entre as pessoas. Um destes mitos é o do casamento perfeito (BEAUVOIR, 1975; BADINTER, 1980, 2005), valor de base das sociedades patriarcais com a finalidade de vender a imagem de relacionamentos conjugais ideais, sem conflitos, nos quais o casal é considerado como “igual”, desde que a mulher aja em comum acordo com a vontade de seu marido. Esta é uma situação no mínimo ilusória, pois os conflitos que, via de regra, são ocasionados pelas relações de poder, estão presentes em todas as classes sociais e em todos os tipos de relacionamento, sobretudo nos de gênero, principalmente nos matrimônios. Uma vez que a sociedade de classes continua em vigência, deparamos com demonstrações de poder e diferenças de atitudes, que variam de intensidade de acordo com a classe social ou gênero a que o sujeito pertence.

A família como lugar de “educação” para a adequação social é, muitas vezes, a responsável por conflitos resultantes da ação repressora e do condicionamento do sujeito. Ela é, portanto, um tema e uma instituição que se impõe àqueles que se interessam pela problemática social das mulheres. Neste sentido, vale lembrar que o termo “família”, entre os romanos, não se aplicava ao casal e seus filhos, mas somente aos escravos. Segundo Engels (2009), *famulus* quer dizer escravo doméstico e *familia* é o conjunto dos escravos pertencentes a um mesmo senhor.

Com o tempo, o termo passou a significar um grupo social cujo chefe mantinha sob seu poder a mulher, os filhos e certo número de escravos.

Nestes termos, consideramos que foi a primeira estrutura de dominação e subordinação que se tem conhecimento, e ainda hoje continua sendo um sistema poderoso e perpetuador da desigualdade, mas não é visto como tal. Apoiamo-nos em Lerner (1990) para afirmar que, a partir de então, temos os primórdios da família patriarcal. O termo "patriarcado" é derivado da palavra *"patriarca"*, que provém do grego e significa pátria, descendência ou família, e da palavra *"archo"*, que expressa mandato. No século XIII, este vocábulo já se utilizava para referir-se ao território de um patriarca, que naquela época era a pessoa que por sua idade e sabedoria era o chefe de uma família ou de uma coletividade, e posteriormente, no século XVII, passou a ser utilizado para designar a autoridade do patriarca. Na família patriarcal, todos os membros eram submetidos ao poder paterno de seu chefe, e a mulher, condenada à imanência, ficava reduzida ao espaço privado do lar, sem direito a vez e voz, perpetrando, de geração a geração, a sua não pertença aos espaços públicos, a sua não ocupação de lugares sociais, o seu dizer reduzido ao silêncio e obediência como forma de manter inalterados os lugares e privilégios dos homens.

Na Hispano-América, as primeiras discussões mais significativas que versam sobre a questão da mulher e sua relação com a família datam de meados do século XX. Nesta época, ocorrem modificações no Código Civil, e "teoricamente" o discurso feminino começa a ser levado em conta; momento em que, no âmbito social, as mulheres abandonam a posição de subalternidade e dependência econômica. Uma quantidade significativa de mulheres deixa de ser inferior dentro do casamento e passa a assumir cargos e a exercer profissões sem a necessidade de pedir a permissão prévia dos companheiros, embora em comum acordo com eles. É aí que começa a luta contra a discriminação, no momento da procura por um emprego, pois a liberdade de trânsito feminino pelos espaços públicos não lhes garantia um lugar na dinâmica social de domínio dos homens.

O período em que se desenvolve a obra de Mastretta corresponde ao México Pós-Revolucionário (1920-1940), liderado por homens inescrupulosos que exploravam a imagem de suas famílias e levavam as mulheres e os filhos para exibi-los aos eleitores e correligionários como forma de sensibilizá-los. Apesar desta aparente mostra de liberdade e igualdade, as mulheres continuavam submissas e

relegadas à opressão sob o jugo dos pais e esposos, fato que vai interferir na liberdade de trânsito feminina, e ser motivo de representação nas obras de Mastretta, que problematizam as relações homem-mulher no contexto sócio-político e cultural mexicano aqui referido, apontando para prováveis modos de resistir a uma cultura que não valorizava a pessoa da mulher, sobretudo, na relação dela com os espaços públicos e de poder.

> [...] acabaram-se os atos de adesão na cidade e, então, fomos percorrer o estado. Com crianças, babás, cozinheiras e tudo mais, íamos de cidade em cidade ouvindo camponeses exigir terras, clamar por justiça, pedir milagres. [...]. Na entrada da cidade não havia muita gente, nos disseram que os camponeses dali ... tinham medo das eleições porque sempre havia tiros e mortos. [...] Desci do carro com as crianças atrás de mim... voltamos à praça onde Andrés estava prestes a começar um discurso para os poucos curiosos que havia. Quando chegamos à praça trazíamos ao General Ascencio o triplo das pessoas que haviam conseguido seus organizadores. Paramos ao lado dele, que começou o discurso dizendo: - Povo de Coetzalán, esta é minha família, uma família como a de vocês, simples e unida. Nossas famílias são a coisa mais importante que temos, eu lhes prometo que meu governo trabalhará para dar-lhes o futuro que merecem... – E foi por aí (ALV, p. 54-56).

Em se tratando de sociedades e culturas de base patriarcal, a família constitui um aspecto importante para o reconhecimento (ou não) do discurso feminino e da autoafirmação feminina através da linguagem, que na maioria das vezes é usada de forma dissimulada. Muitas mulheres começaram a enfrentar as estruturas falocêntricas de poder, projetando-se através das Artes, principalmente da Literatura. A linguagem cria realidades e é através dela que o sujeito se impõe e constrói a representação de si e de seus interesses, tal como deseja que as pessoas o percebam. Assim, pequenos detalhes do cotidiano deflagram o entrechoque de mundos, de fronteiras e de culturas, e as mulheres começam a refletir, a falar e a escrever sobre a situação de cada uma delas, numa sociedade machista marcada pela dominação e pela opressão, fazendo emergir as diferenças sociais cristalizadas entre os sexos, que cerceiam as possibilidades de elas atingirem sua plenitude, como querem as protagonistas de Mastretta.

Na análise do *corpus* de nossa pesquisa, percebemos a nítida presença de alguns paradoxos flagrados ao longo das narrativas: estes dizem respeito à forma de atuação das personagens, já que mudam de atitudes, auferindo valores às ações empreendidas na instituição família e casamento, e consistem, portanto, em as

personagens mulheres adotarem o casamento como uma tradição cultural de valor positivo, embora se distanciem da visão romântica dessas instituições, na medida em que reelaboram a si mesmas, na perspectiva de Alain Touraine (2007), utilizando-se da dissimulação como estratégia de resistência e antagonismo às pressões e tradições culturais que reafirmam apenas o masculino em detrimento do mundo das mulheres.

Este aspecto torna-se relevante para a pesquisa que propomos, não somente porque institui um modo de narrar no/do feminino, lançando luz sobre as estratégias de sobrevivência das mulheres-personagens, que se tornam, assim, às vezes, iguais ou mais parceiras das mulheres da realidade empírica, no que tange à interpretação de si em contextos que as negam. Para além desses modos de narrar, tomamos como relevantes a dissimulação e os silêncios da personagem-protagonista de **Arráncame la vida** (e o comportamento das demais mulheres que orbitam em torno dela), e as sutilezas de algumas das "tias" que compõem o plantel das protagonistas de **Mujeres de ojos grandes**, para mostrar que o comportamento adotado para resistir às formas de dominação dos homens se dá em momentos específicos da política mexicana. Ou seja, Ángeles Mastretta ambienta suas tramas ficcionais e personagens no contexto do México Pós-Revolucionário, em que a dissimulação e os silêncios, tornam-se dispositivos fundamentais para deslocar os lugares e papeis fixos da cultura machista, patriarcal e militarista, pela *performance* destas protagonistas.

Historicamente, as mulheres vêm cumprindo com demandas e papeis impostos pela sociedade, mas nos últimos tempos já não se perguntam quem são; elas começam a se perguntar como desejam ser, como não querem mais ser, como poderiam contribuir para o surgimento de uma nova sociedade, onde elas também tivessem importância na construção social e político-cultural. Nossa hipótese principal é a de que a personagem-narradora de **Arráncame la vida** e as "tias" de **Mujeres de ojos grandes**, começam a usar as estratégias da dissimulação e dos silêncios para conseguirem se impor frente à opressão masculina; elas põem estes recursos em prática, em meio a uma teia que envolve tramas de paixões, romantismo e intrigas pelo poder, entremeadas pela história de um país, de uma guerra e de várias famílias, em cujas narrativas encontramos elementos que nos ajudaram a investigar até que ponto a dissimulação e os silêncios das protagonistas

femininas aqui estudadas contribuíram para instaurar uma atitude de resistência que lhes proporcionou amadurecimento suficiente para lutar contra a opressão masculina, representada inicialmente pelo domínio patriarcal, e, após o casamento, pela submissão aos maridos.

Após a leitura das obras **Arráncame la vida** e **Mujeres de ojos grandes**, percebemos que o principal objetivo das protagonistas é conseguir a liberação, o reconhecimento, o respeito e a valorização de si próprias e das outras mulheres por parte da sociedade. Mediante esta constatação, deparamos com uma questão que consideramos importante e que queremos elucidar, que é traçar o percurso de Catalina e das demais personagens femininas, e confirmar se a dissimulação e os silêncios constituíram estratégias racionalmente pensadas como dispositivos para conseguir o almejado reconhecimento, respeito, liberação e valorização por parte da sociedade na qual estavam inseridas, sem ter que, a partir desses recursos, enfrentar *"tête à tête"* seus opositores: maridos, pais, irmãos, homens.

Para atingir seus objetivos, Catalina, a protagonista de **Arráncame la vida** e as outras personagens femininas aqui estudadas, optaram por ignorar, em vários aspectos, as normas sociais de gênero e foram obrigadas a esquecer os valores socialmente aceitos na época, e a lutar de forma sutil e silenciosa contra suas famílias, seus esposos e a sociedade patriarcal mexicana. Em função desta luta tão desigual, mas nem por isto menos importante, elas assumem um comportamento dissimulado e adotam uma atitude silenciosa de resistência, fingindo que fazem o que os esposos e a sociedade esperam delas enquanto mães, esposas e mulheres, para enfrentar o poder e a autoridade patriarcais.

No caso de Catalina, o poder e a autoridade estavam centrados na figura de seu esposo, o General Andrés Ascencio que, naquele momento, era candidato a governador do Estado de Puebla e estava envolvido em toda sorte de falcatruas, crimes, manipulação da população pobre, abuso de poder, além da prática da poligamia. Ela devia anular-se, viver e agir sempre em função das necessidades dele, como se fosse sua escrava.

> De manhã, saíamos para andar a cavalo. Íamos no Ford de Andrés até a Plaza del Charro, onde guardavam nossos cavalos. No dia seguinte ao casamento, ele me comprou uma égua de pelo avermelhado que chamei *Pesadilla* (pesadelo). O seu era um potro chamado *Al Capone.* Andrés levantava com o dia, dando ordens como se eu fosse seu regimento. [...].– Ande preguiçosa. O que você faz aí pensando, como se pensasse? Espero

> lá em baixo, vou contar até 300 e então vou embora. Ia da camisola às calças como uma sonâmbula, penteava-me com as mãos, passava diante do espelho abotoando a blusa e tirando uma remela dos olhos. Depois corria pelas escadas com as botas na mão, abria a porta e lá estava ele: – Duzentos e noventa e oito, 299. Outra vez não deu tempo de você calçar as botas. Velha lerda – dizia já sentado no Ford e acelerando (ALV, p. 20-21).

Andrés se sentia tão autossuficiente, dono do poder e também de sua esposa, que se sentia no direito de usá-la, ignorá-la, diminuí-la ou humilhá-la, conforme achasse conveniente.

> De que tanto falava o general? Já não me lembro exatamente, mas sempre era de seus projetos políticos, e falava comigo como com as paredes, sem esperar que respondesse, sem pedir minha opinião, precisando apenas de público. Nesses tempos, andava planejando como ganhar o governo do estadode Puebla do general Pallares. Não o chamava de idiota, mas falava dele como se fosse. – Não deve ser tão estúpido como pensa – disse-lhe uma tarde. [...]. – Claro que é um estúpido. E você, por que está dando palpite, quem pediu sua opinião? Não sabe nem como são feitos os bebês e já quer dirigir generais (ALV, p. 11).

Estas atitudes despertaram em Catalina o desejo de liberação, de deixar de ser a mulher tola, ingênua e submissa que permitiu unir sua vida à dele. Este é apenas um dos exemplos de seu espírito de luta, para que possamos começar a perceber e entender as estratégias utilizadas por esta personagem para enfrentar o patriarcalismo e as preconceituosas normas sociais de gênero.

Com base no comportamento e nas atitudes das protagonistas Catalina Ascencio (em **Aráncame la vida**) e das Tias Leonor, Cristina, Valéria, Mercedes, Célia, Teresa, Mariana, Meli e Elvira (entre outras) em **Mujeres de ojos grandes**, respondemos a questões do tipo: de que forma a dissimulação e os silêncios serviram como instrumentos para que as mulheres mexicanas representadas nas obras mastrettianas conseguissem a tão sonhada liberdade, a esperada liberação e o almejado reconhecimento por parte da sociedade? A dissimulação, aqui entendida como ato de ocultar ou encobrir com astúcia as próprias intenções, como qualidade de quem aparenta ser o que não é, como fingimento, hipocrisia e falsidade, é um comportamento que desencadeia a transgressão e a reelaboração de uma saída, alternativa ou fuga (embora temporária) das normas de conduta quotidianas.

No primeiro capítulo, intitulado “Incursão Sociopolítica e Histórico-Literária”, fazemos uma rápida abordagem sobre o México no período Revolucionário e Pós-Revolucionário, com o objetivo de informar ao leitor quanto à situação mexicana no

âmbito socioeconômico, político e histórico dos anos 10 aos 40 do século XX. Discorreremos sobre patriarcalismo e poder, fazemos um apanhado sobre qual era o contexto literário daquela época, tanto na América Latina quanto no México, mostraremos em que patamar estava a literatura feminina na ficção mexicana, e finalmente situaremos a obra de Ángeles Mastretta em todo este contexto.

No segundo, que nomeamos “Sobre dissimulação”, elaboramos um conceito desta estratégia com base no que dizem vários dicionaristas de palavras, e também no que se pode considerar como sendo o ponto de vista da Filosofia, da Psicologia, da Ética e da Moral, bem como no que se pode depreender do que diz o senso comum. Para isto procedemos a uma revisão teórica do termo, e tecemos considerações gerais a respeito, com base, principalmente, no que diz Torquato Accetto (2001).

O terceiro capítulo, denominado “A dissimulação em **Arráncame la vida** e em **Mujeres de Ojos Grandes***”,* consiste em uma amostragem da expressão da dissimulação através da performance das protagonistas femininas das duas obras. Em seguida, apresentamos a análise da obra romanesca (que é a principal de nosso *corpus* de pesquisa), mostrando como Catalina fez uso deste recurso para resistir à opressão masculina, visando a abalar e fragilizar o jugo de seu marido. Para mostrar como ela foi se tornando, com o passar do tempo, cada vez mais habilidosa no uso da arte de dissimular, atentamos para a cronologia da obra, e seguimos todas as fases de sua vida desde a adolescência (quando foi obrigada a se casar com o General Ascencio), passando pelo estágio de mulher adulta que conquistou certa liberdade e maturidade, até o estado de viuvez, ainda muito jovem, que de certa forma seria uma espécie de coroamento, de prêmio, pela sobrevivência ao opositor mais poderoso.

Essa cronologia linear tem o objetivo de atestar o dispositivo da dissimulação em um *crescendum*, porque a protagonista, para chegar ao estágio de dissimulada e atingir suas metas teve que passar por todo um aprendizado desta arte, também de uso dos homens. O objetivo do capítulo é fundamentar o dispositivo da dissimulação como elemento de poder central, cooptado pelas personagens femininas de Mastretta, para que elas possam atuar ou performatizar as relações de afeto e de poder entre “seus homens” com o intuito de assenhorearem-se de si e construírem uma visão menos passiva das mulheres.

No quarto e último capítulo, intitulado “Os silêncios e seus significados: resistência, enfrentamento e representação do indizível”, mostramos, de forma mais contundente, a importância desta tática como requisito fundamental para “dizer o indizível”, reivindicar direitos em prol dos que fazem parte da categoria dos “dominados” e estabelecer a comunicação entre sujeitos que se encontram em diferentes níveis e esferas de poder. Neste contexto, toda tentativa de comunicação com vistas a conquistar algum espaço e se colocar em evidência, deve incluir necessariamente o uso do silêncio como forma de aprimorar as relações entre aqueles que ocupam distintas posições de poder.

Os testemunhos femininos, ao colocarem os silêncios em evidência, promovendo-os, portanto, à categoria de “complementos da comunicação”, estabelecem um diálogo que serve para pensar novas formas de relacionar-se, entre os sujeitos que ocupam distintas posições na hierarquia familiar e patriarcal. Tecemos, primeiramente, algumas considerações gerais sobre o silêncio e exibimos a faceta silenciada da personagem Catalina Ascencio. Na sequência, mostramos, através dos comportamentos das personagens femininas representadas, que aquele que não tem poder para silenciar, deve silenciar para poder, e por fim, fizemos um breve apanhado sobre os mecanismos retóricos do silêncio com ênfase em sua dimensão literária, destacando os comportamentos de Catalina Ascencio e de algumas “mulheres de olhos grandes”.

# I CAPÍTULO

# INCURSÃO SOCIOPOLÍTICA E HISTÓRICO-LITERÁRIA

## 1.1 Breve esboço sociopolítico do México no período Revolucionário e Pós-Revolucionário

A Revolução Mexicana foi um movimento armado que transformou profundamente as estruturas socioeconômicas do México, determinando as bases para uma nova etapa do desenvolvimento ascendente do país e para o avanço das relações capitalistas, reafirmando a soberania nacional. Para melhor entendimento dos fatos, não poderíamos deixar de situá-la no tempo: a Revolução foi deflagrada no dia 20 de novembro de 1910 e chegou ao final no dia 29 de maio de 1920; pode-se dizer que foi finalizada com a queda e morte de Venustiano Carranza[5]. Pelo caráter das forças que a promoveram e pelas reivindicações que a inspiravam, Córdova et al. (2012) classificam-na como uma revolução social, democrática, agrária e antiimperialista, que contribuiu decisivamente para o fortalecimento da consciência e das tradições revolucionárias do povo mexicano e de toda a América Latina.

> Quando Venustiano Carranza chegou ao México e convocou uma convenção de governadores e generais influentes para o 1° de outubro, *don* Refugio previu que Villa e Zapata não apoiariam o velho Carranza. Acertou outra vez. A convenção passou a realizar suas reuniões em Aguascalientes e lá, sim, estiveram Villa e Zapata. No fim de outubro, foi aprovado o Plano de Ayala. *Don* Refugio começou a beber assim que previu que isso seria possível e quando a notícia foi confirmada passou três dias embriagado e repetindo: – Eu lhes disse, filhos, ganhou "Terra e Liberdade". – O senhor pode dizer o que quiser, mas fazem mal em lutar contra o general Carranza– disse Andrés (ALV, p. 41-42).

O período compreendido entre 1920 e 1949 mostra de que maneira se institucionalizou o poder político no México; este processo foi chamado de reconstrução do Estado Nacional, no qual foram criadas as principais instituições do governo, tais como o Partido Nacional Revolucionário (PNR), a Confederação de Trabalhadores do México (CTM), a Secretaria de Educação Pública (SEP), o Banco

[5] Político, militar e empresário mexicano que participou da segunda etapa da Revolução Mexicana como chefe do Exército Constitucionalista, depois do assassinato de Francisco Ignacio Madero e foi presidente do México de maneira constitucional de 1917 a 1920.

do México e a Confederação Nacional Campesina (CNC). Desta maneira, as instituições políticas e sociais serviram de suporte para os operários e camponeses e com isto se estimulou uma espécie de realização governamental, formando assim o Estado Corporativo Mexicano.

> Os convencionistas e os constitucionalistas se enfrentavam em todo o país. Um dia uns tomavam um lugar e em seguida os outros o resgatavam, um dia valia um decreto, depois valia outro, para uns a capital era a cidade do México e para os outros, Veracruz, mas Andrés achava que os constitucionalistas sequer tinham sempre o mesmo chefe, e de outro lado os convencionistas eram muitos e nunca estariam de acordo (ALV, p. 43).

Ao mesmo tempo, a população que era em sua maioria camponesa começa a migrar para as cidades e alguns dos que migraram se tornaram operários nas indústrias. A obra **Arráncame la vida** ilustra bem a situação de repressão vivida por alguns dos que se tornaram operários.

> –A Guadalupe havia ficado em greve por um mês. Os trabalhadores queriam aumento de salário e vagas para os eventuais. Estavam confiantes, era o sexênio do general Aguirre e, como havia greves por toda parte, esqueceram-se de que em Puebla quem governava era Andrés Ascencio. Permaneceram um mês erguendo suas bandeiras. Até que chegou o governador. – Ponha as máquinas para funcionar– disse a um dos que se negou. –Então saia andando–ordenou. Sacou o revólver e lhe deu um tiro. – Você, ponha as máquinas para funcionar– pediu a outro que também se negou. – Ande– disse, e voltou a disparar. – Vão continuar feito idiotas?– perguntou aos 100 operários que o olhavam em silêncio. –Vamos ver, você– disse a um rapaz. –Querem morrer todos? Não vai faltar quem os substitua amanhã mesmo.
> O rapaz pôs sua máquina para funcionar e com ele os outros foram se aproximando das suas até que a fábrica voltou a rugir turno após turno sem um centavo de aumento (ALV, p. 196-197).

A década de 20 (século XX) começou com a preparação de uma nova etapa, que foi a institucionalização e a concretização de um projeto de desenvolvimento econômico para reverter o quadro e recuperar as perdas ocorridas durante o conflito revolucionário. Venustiano Carranza devia deixar o poder e sua intenção era deixar em seu lugar Inácio Bonillas, mas Álvaro Obregón, apoiado pelo Partido Liberal Constitucionalista, lançou sua candidatura, criticando a posição carrancista. Carranza se declarou a favor de um governo civil mediante a criação do Partido Nacional Democrático (PND) e também com o apoio do Partido Progresista (PP). Obregón era o mais forte, e foi eleito, já que Bonillas não era apoiado pelo grupo de

generais de Sonora, que estava insatisfeito com Carranza. “Hoje chega o general Obregón – disse em 15 de agosto. E os três foram à praça central recebê-lo. O jovem Ascencio gostou de Alvaro Obregón. Pensou que se um dia caísse em suas graças, ficaria do seu lado” (ALV, p. 41).

Obregón assumiu a presidência no dia 1º de dezembro de 1920, apoiado por militares como Plutarco Ellías Calles, Adolfo de la Huerta, e por alguns civis, a exemplo de Pascual O. Rubio e José Vasconcelos. Com isto, chegou ao poder o chamado Grupo Sonorense. Seu projeto econômico pretendia estabelecer um regime que favorecesse os particulares, que acabasse com os latifúndios, desenvolvendo a propriedade agrícola de tamanho médio, e que, por fim, controlasse os investimentos estrangeiros na área dos recursos minerais e petrolíferos, sem excluir o capital estrangeiro. Com estas medidas, sentiu-se a necessidade de encontrar solução para os problemas econômicos que, devido à destruição causada pela revolução, eram variados e complexos. Entre os considerados principais e mais urgentes, destacavam-se o problema nas linhas de comunicação e a falência da pequena mineradora e da indústria petrolífera.

> Janeiro começou com os convencionistas no governo da Cidade do México, mas no fim do mês Álvaro Obregón voltou a ocupá-la e para os constitucionalistas sobrou um vendaval que destruiu todas as lâmpadas elétricas e deixou as ruas às escuras. Muitas árvores desgalharam-se e o teto da choupana em que viviam Andrés, Eulália e *don* Refugio saiu voando no meio da noite, deixando-os expostos ao frio (ALV, p. 43).

Quanto às relações internacionais, em 1930 foi implantada a *Doctrina Estrada*, política através da qual se defendiam os interesses nacionais, seguindo uma filosofia nacionalista e patriótica, que se manifestava contra um costume da época, baseado no qual os países podiam decidir se um governo estrangeiro era legítimo ou ilegítimo, especialmente quando este governo era resultado de movimentos revolucionários (apesar do descontentamento e do desafio de grandes potências como a Grã-Bretanha e os Estados Unidos). Por outro lado, com a chegada dos refugiados da Guerra Civil Espanhola, que posteriormente influenciaram a cultura e a vida intelectual do país, e com a presença do líder revolucionário soviético León Trotsky, se consolidou a imagem do México como incentivador do exílio político. Partindo do princípio de que a Revolução Mexicana foi um feito político e histórico que repercutiu amplamente em diversos setores dos

países e nos homens de toda a América, por seu caráter popular e antiimperialista, nós a classificamos (à luz do suporte teórico de Córdova et al. (2012), como o primeiro grande movimento insurrecional de massas do século XX, que criou um modelo de elementos políticos e culturais e que teve um impacto importante nos países latino-americanos.

Já no aspecto social se observava a insegurança tanto na cidade como no campo, e isto dificultava a recuperação do país. Obregón teve o apoio dos camponeses e incentivou a criação de leis agrárias e a fundação da Liga Nacional Agrarista, que propunha a criação da propriedade privada. O México continuava sendo predominantemente agrícola e a incipiente indústria que se desenvolvia em cidades como Monterrey, Guadalajara e Cidade do México, fizeram com que aparecesse um proletariado industrial. Nesta etapa, o movimento operário foi organizado pela Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), encabeçada por Luís Napoleón Morones. Foram criadas também organizações dissidentes da CROM, como a Confederación General de Trabajadores e a Confederación Nacional Católica del Trabajo, que apoiaram as greves dos ferroviários e dos operários das indústrias têxteis.

> –A senhora vai me desculpar, embora Carlos diga que é de confiança, mas Andrés Ascencio é um filho-da-mãe. Quer nos ferrar só para demonstrar a Álvaro que ele ainda manda aqui. Os da CROM mantêm-se na presidência, são seus cupinchas. E isso há muito tempo, não pensem que é de agora. São as pessoas que ele botou na Guadalupe depois da greve que terminou à bala (ALV, p. 196).

Paralelamente, aconteceu o Movimento Inquilinário de Veracruz, encabeçado por Heron Proal, fundador do Sindicato Vermelho e do Sindicato Revolucionário dos Inquilinos, que exigiram a suspensão dos pagamentos do imposto de renda e exigiram melhoras nas condições de vida. O exército reprimiu o movimento, seus representantes foram presos e Obregón exigiu do clero da capital o pagamento de altas taxas.

> Obregón impôs ao clero da capital uma contribuição de 500 mil pesos e, como não puderam pagar, todos os padres foram levados ao quartel-general. Andrés acompanhou o padre José, que estava riquíssimo, e o ouviu jurar pela Virgem de Covadonga que não possuía um centavo. Obregón ordenou que os padres mexicanos ficassem detidos e soltou os estrangeiros, com a condição de que abandonassem o país (ALV, p. 44).

As reformas reivindicadas culminaram com a expropriação petrolífera, que foi o ato de nacionalização da indústria petrolífera, realizado no ano de 1938, e consistiu na desapropriação legal de máquinas, instalações, edifícios, refinarias, estações de distribuição, embarcações, oleodutos e demais bens móveis e imóveis das companhias de petróleo subsidiadas pela companhia mexicana “El Águila”.

A partir daí as atitudes do governo foram cada vez mais cautelosas, no sentido de tentar estabilizar a situação e preparar a sucessão presidencial. Vários fatores contribuíram para esta façanha: o crescimento da burguesia (especialmente a agrária, que via com receio a continuidade da política cardenista e pretendia impedi-la); o aumento das atividades de grupos de direita buscando formalizar uma oposição forte; as pressões das potências imperialistas, particularmente Estados Unidos e Inglaterra, sem falar na crescente situação conflitiva internacional. “Em março, para alento de *Don* Refugio e sua filha, o Exército do Sul voltou a ocupar a cidade, fazendo com que Obregón fugisse na noite anterior. Depois das tropas, chegaram o presidente da Convenção e a maioria dos delegados” (ALV, p. 44).

Segundo relatos de Vázquez (1989), o ritmo da reforma agrária diminuiu e grande número de latifúndios nacionais continuou intacto. Os camponeses que invadiam as terras foram ameaçados e reprimidos e a quantidade de greves diminuiu. Em 1937, foram 576 e em 1938, 319. Em resposta à expropriação, o capital estrangeiro provocou uma saída significativa de divisas, e o boicote às exportações mexicanas afetou não só o setor do petróleo, mas também o da prata e do ouro (que eram produtos de exportação), diminuindo assim a entrada de recursos e acelerando a desvalorização da moeda. Para custear as despesas públicas e as obras de infraestrutura, o governo recorreu à emissão de moeda, o que contribuiu para provocar em 1938 uma inflação de 33% (a mais alta desde o início da Revolução).

Por causa destes problemas a economia do país entrou em crise, mas entre 1940 e 1980, alcançou um crescimento econômico bastante significativo, que alguns historiadores chamam de milagre mexicano. Embora a economia tenha continuado a se desenvolver, a desigualdade social continuou a ser um motivo de descontentamento e desaprovação por parte da população. Em contextos sociais e econômicos como os aqui descritos, sabe-se, são oportunidades que se abrem para se manter as distinções entre as classes sociais e seu corolário radical: o

acirramento das diferenças, a manutenção de estruturas rígidas de poder, a construção de discursos e práticas discursivas que rebaixam os cidadãos de culturas dominadas por sujeitos machistas, falocêntricos[6]e patriarcais.

### *1.1.1 Patriarcalismo e poder*

No dizer de Facio (1999), o conceito de patriarcalismo é antigo e não é uma contribuição das teorias feministas. Engels (2009) se referiu ao patriarcalismo, em sua famosa obra **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado***,* como sendo o sistema de dominação mais antigo, relacionado a um sistema de poder que consiste no domínio do homem sobre a mulher. As teorias feministas, entretanto, atualizam este conceito, como algo deixado de lado pelos cientistas sociais e considerado apenas para caracterizar civilizações antigas. Para algumas feministas, a exemplo de Sau (1981), Sen (1995) e Eisenstein (1994) o patriarcalismo é a institucionalização do poderio masculino sobre o feminino, e se estende a toda a família e também à sociedade. Nesta conjuntura, os homens dominam todas as instituições importantes da sociedade, cujo acesso é restrito às mulheres.

Na opinião de Sau (1981, p. 52), “o patriarcalismo significa uma tomada de poder histórica por parte dos homens sobre as mulheres, cujo agente causador foi o fato de a ordem biológica ter sido promovida à categoria política e econômica”. É um sistema que reafirma seu poder à custa de uma suposta inferioridade biológica feminina. Na visão de Lerner (1990), o patriarcalismo tem sua origem histórica na família, cuja chefia é exercida pelo pai e se projeta em toda a ordem social. Existe também um conjunto de instituições da sociedade política e civil que se articula para reforçar e manter o consenso expresso na ordem social, econômica, cultural, religiosa e política, que determina que as mulheres, como categoria social sempre estarão dominadas pelos homens, muito embora possa acontecer que uma ou várias mulheres tenham poder (até muito poder), ou que todas as mulheres exerçam certo tipo de poder, como o que as mães exercem sobre os filhos e filhas.

---

[6] Neste trabalho, entenda-se falocentrismo como postura, convicção, atitude ou comportamento baseados na ideia de que o masculino é o eixo central, fonte de poder, autoridade e superioridade simbolizados no falo.

O conceito de relações de força ou de poder foi amplamente desenvolvido, desde os clássicos da Sociologia, como Max e Weber, até autores como Poulantzas e Gramsci, com ênfase no econômico, na luta de classes ou no aspecto político-ideológico, mas sempre direcionado para a vida pública. Na verdade, estes desenvolvimentos sobre as relações de poder ou de dominação e subordinação, têm ficado separados da vida cotidiana, e, sobretudo das relações intergenéricas, as quais são objeto de estudo da perspectiva de gênero. Desta forma, no dizer de Sen (1995), comete-se um novo ato de violência contra as mulheres, neste caso por omissão, ao eliminar ou tornar invisíveis as relações de poder que acontecem em outros espaços, por exemplo, na vida privada.

Ainda segundo Gita Sen (1995), isto quer dizer que as mulheres estão situadas na encruzilhada da produção e reprodução, entre a atividade econômica e o cuidado com as pessoas, ou seja, entre o crescimento econômico e o desenvolvimento humano. Elas são as trabalhadoras de ambas as esferas: as mais responsáveis e, portanto, as que se arriscam mais, as que sofrem quando as duas esferas funcionam de maneira oposta, e as mais conscientes da necessidade de uma melhor integração entre as duas.

Embora Foucault (2000), em sua **Microfísica do Poder**, sugira que as relações de poder estão presentes em todas as organizações e definem certos aspectos que podem ser interessantes para o estudo de determinadas facetas da vida privada, é a teoria de gênero que coloca de forma mais clara que as relações de poder se apresentam em todos os âmbitos da sociedade, tanto na vida privada quanto na pública, ultrapassando, assim, os limites e indicando uma possibilidade que permite analisar as relações de poder na vida quotidiana do casal e da família.

Apesar do desenvolvimento de conceitos como o das relações de poder, que se conseguiu através do feminismo, parece ser pouco o conhecimento que se tem sobre a concretude destas relações de dominação e subordinação na vida privada e sobre os fatores que podem eventualmente incidir para variar tais relações. As que se desenvolvem na sociedade patriarcal capitalista são as de dominação e subordinação entre os gêneros. Considerando que a sociedade em que vivemos é eminentemente de base patriarcal capitalista, reiteramos a sugestão que faz, neste sentido, a autora Zillah Eisenstein (1994) no texto **Pelo desenvolvimento de uma teoria do patriarcado capitalista e o feminismo socialista**, e concordamos com

ela quando afirma que as relações de poder que se desenvolvem são as de dominação e subordinação do masculino sobre o feminino, e que estas relações se dão em todos os níveis da sociedade.

Estas relações de poder atravessam toda a teia social e se operacionalizam em cada campo de ação, de acordo com as regras do jogo que a sociedade definiu. Segundo Lagarde (1990), os poderes de domínio são sociais, grupais e pessoais, permitem explorar e oprimir pessoas e todo tipo de coletividade, e concretizam-se através de processos concatenados que são formas de interferir na vida do outro, a partir de um ranking ou de uma posição de superioridade baseada no valor, na hierarquia e no poder. Nesta relação de forças, os homens desenvolvem relações de opressão, enquanto que as mulheres respondem com subordinação, situação que ocorre no nível macrossocial e microssocial, ou seja, na vida pública e privada.

Estas relações de dominação e subordinação se complementam com fatores, como os que Foucault (1981) sugere, no sentido de que o poder não é essencialmente repressivo, uma vez que incita, suscita e produz, e diz respeito tanto aos dominados como aos dominantes; fato que faz com que sua leitura não seja tão simples como parece, sobretudo, quando se tem em mente que nas sociedades de base patriarcal ocorreram variações na performance de mulheres para que estas se mantivessem como sujeitos dentro da ordem, ou seja, as vias de escape ou de reivindicação e imposição de si, se davam pela dissimulação, conforme defendemos.

Uma das teorias mais importantes de Foucault (1981) é a ideia de que onde existem relações de poder também existe resistência. Em todas as relações de poder existe, por definição, uma resistência constante e paralela contra a força dominante. Quando esta resistência não existe, não podemos falar de poder, mas de dominação. Diferentes formas de poder dão origem a diferentes atitudes de resistência que se entrelaçam. A resistência, a atividade e o poder simbólicos não estão separados de outras esferas como, por exemplo, a doméstica, a social, a econômica e a política, que podem ter consequências diretas sobre outros níveis de poder, e que mantêm as mulheres limitadas e aprisionadas. Nesse sentido, a instituição casamento, e os valores monogamia e “obediência” ao marido, foram dispositivos acionados para que os homens mantivessem uma dominação sobre as mulheres; porém, nas mesmas teias de operacionalização desse poder, a resistência era tecida.

As esferas doméstica e social, por exemplo, são responsáveis pela maneira de vincular o homem e a mulher a seus respectivos ambientes em nível social, político e ideológico. Isto se deve à forma peculiar do pensamento patriarcal, que circunscreve o âmbito das relações humanas a uma concepção supostamente natural: os homens e as mulheres são diferentes por natureza. Por este motivo, espera-se que a mulher seja passiva, obediente, submissa, sem pensamento crítico, etc., e que o homem seja ativo, repressor dominador e capaz de pensar por si mesmo e também pelas mulheres. Este pensamento preconceituoso, discriminador e redutor das mulheres a seres acéfalos, faz com que os homens comandem e as mulheres obedeçam. Mas Catalina Ascencio já começa, sutilmente, a dar mostras de que a situação está mudando, e de que as mulheres, mesmo sem enfrentarem diretamente seus opositores, já não aceitam ser comandadas por seus maridos como se tudo o que eles dissessem fosse verdade universal, inegável e absoluta.

> As mulheres são um desastre, passamos a vida toda a educá-las e a explicar-lhes as coisas, mas basta passar um papagaio ao seu lado para acreditarem em tudo o que diz. Esta, tal como a vê, deputado, está certa de que o safado do Álvaro Cordera é um santo disposto a compartilhar seu destino com os pobres da terra. Só o viu três vezes, mas já acreditou nele. Só para ficar contra seu marido. Porque esta é sua nova mania. Se a tivessem conhecido aos 16 anos, então sim, era uma coisa linda, uma esponja que ouvia tudo com atenção, era incapaz de julgar mal o seu marido e de não estar em sua cama às três da manhã. Ah, as mulheres! Não resta dúvida de que já não são as mesmas. Alguma coisa deixou-as transtornadas (ALV, p. 202-203).

Nas palavras do poeta mexicano González Rojo (1988, p. 18), a mulher é um ser que serve simplesmente como “vulgar abono para que el árbol masculino pronuncie sus flores”. Assim, na prática cotidiana, a mulher é reduzida a um simples objeto que não pensa por si mesmo, mas opera em benefício do homem. As mulheres simples, do povo, não desempenham nenhum papel protagônico ou relevante, a não ser o de companheira, cuja tarefa é dar sossego a seu marido, dar-lhe filhos (de preferência varões), e reproduzir no espaço do lar a educação e os valores masculinos.

> Já não ia à escola, quase todas as mulheres deixavam de ir depois do curso primário, mas eu frequentei alguns anos mais, porque as freiras salesianas me deram uma bolsa de estudos em seu colégio clandestino. [...] Resumindo, acabei a escola com uma caligrafia razoável, alguns conhecimentos de gramática, pouquíssimos de aritmética, nenhum de

> história e várias toalhas bordadas de ponto de cruz. Quando tive de ficar reclusa todos os dias, minha mãe empenhou-se para que me tornasse uma excelente dona de casa, mas sempre me recusei a consertar meias e a catar feijão (ALV, p. 12).

Segundo Toscano Medina (2001), a natureza oferece à mulher, enquanto ente que culmina a gestação humana (em nossa opinião, ela não apenas culmina, mas a engendra e superintende em todas as fases, desde a fecundação até o nascimento), um lugar de destaque no mundo, mas ela não projeta seu ser neste espaço. Quer dizer, tanto a mulher quanto o homem nascem, naturalmente, das entranhas de uma mulher, mas a cultura não nasce das entranhas de nenhuma delas, e sim das mentes criadoras do elemento masculino. Portanto, em outras palavras, a tarefa que se deve assumir para a reconstrução da cultura é a de construir um aparato crítico capaz de questionar e minar as bases culturais que prevalecem. Se a imagem da mulher vem do discurso cultural, não se pode negar que ela se autoconstrói também com o discurso e a prática desta mesma cultura. Uma não existe sem a outra, e estabelece-se assim uma relação paralela de mútua dependência. Daí as protagonistas de Mastretta elaborarem para si discursos de resistência, enfrentando o poder patriarcal pela *performance* dissimuladora.

Em uma sociedade patriarcal, ser mãe é assumir um trabalho invisível, dito "sublime", sem remuneração, sem reconhecimento, desqualificado e não acobertado pela lei. A mulher é convencida de que deve fazê-lo por amor, como se o mito da maternidade fosse uma verdade incontestável (BADINTER, 1980). Catalina Ascencio e sua amiga Bibi não compactuam dessa visão romântica da maternidade:

> – As barrigas são muito feias, não?
> – Horríveis. Eu não sei quem inventou que as mulheres são belas e felizes quando grávidas.
> – Com certeza foram os homens. Mas existem mulheres que parecem satisfeitas.
> – O que mais lhes resta?
> – Apenas os enjôos. Passei minhas duas gestações com muita raiva. Que milagre da vida, que nada, isso é conversa fiada. Você precisava ver como chorei e odiei minha barriga de seis meses de Verânia quando a árvore do jardim se encheu de Nêsperas e não pude subir para apanhá-las.[...]. Se quiser, eu digo que todas as mulheres grávidas ficam maravilhosas, mas não penso assim. Eu nunca me senti mais feia (ALV, p. 122-123).

De acordo com as tradições da sociedade patriarcal, a mulher-mãe se dedica incondicionalmente a seus filhos, e oferece todo o suporte para que eles possam se

desenvolver material e afetivamente, para humanizá-los em sua própria cultura, em sua época, de acordo com suas tradições etc. Através da maternidade a mulher é transmissora, defensora e custódia da ordem imperante na cultura e na sociedade. Para isto, gasta muita energia física, afetiva e intelectual. Na qualidade de mãe, a mulher até detém certo poder maternal, que pode ser bem ou mal utilizado. É que, no universo dos opressores, os oprimidos também desfrutam de certo poder, derivado de outro poder (o patriarcal). Com ele, ou se defendem ou o exercem sobre outros mais fracos. A ideologia amorosa que ainda prevalece em muitos lugares culmina com a desigualdade nas relações homem-mulher. É uma ideologia baseada na possessividade masculina e passividade das crianças e das mulheres, que sentem a necessidade de depender de um homem. Lamentavelmente, muitas mulheres são reprodutoras e perpetuadoras do mesmo patriarcado que as subjuga e as escraviza, internalizando a dinâmica ou psicologia da dependência e, às vezes, o medo e a falta de conhecimento sobre o funcionamento do sistema, como justificativa para a *performance* apassivada.

Sentindo-se exausta e também explorada, Catalina decidiu que já não queria para ela aquela vida invisível da mulher que se dedica em tempo integral aos filhos e ao marido. Resolveu então “encerrar o capítulo do amor materno” (ALV, p. 83) e passou a ter uma relação mais distante com todos os filhos (os seus e também os de Andrés).

> Deixei-os a cargo de Lucina. Que ela desse banho neles, vestisse-os, ouvisse suas perguntas, ensinasse-os a rezar e a acreditar em algo, mesmo que fosse na Virgem de Guadalupe. De um dia para outro deixei de passar tardes com eles, deixei de pensar no que comeriam e em como entretê-los. No princípio, senti sua falta. Passara anos atada às suas vidas, tinham sido minha paixão, meu divertimento. Estavam acostumados a irromper no meu quarto como se fosse o seu, de brinquedos. Acordavam-me cedíssimo, embora eu tivesse dormido tarde, brincavam com meus colares, punham meus sapatos e meus casacos, viviam entrelaçados em minha vida. Dessa noite em diante, fechei minha porta à chave. Quando chegaram de manhã, deixei-os bater sem lhes responder. À tarde, expliquei que seu pai queria sossego nos quartos de baixo e pedi que não entrassem mais. Foram se acostumando, e eu também (ALV, p. 83-84).

Em todos os sistemas patriarcais, vamos encontrar uma série de características comuns. Trata-se de um sistema milenar que é responsável pela exclusão histórica que as mulheres têm vivido, uma vez que lhes foi negada a possibilidade de registrar sua trajetória. Fundamenta-se no domínio do homem,

exercido através da violência sexual, psicológica e simbólica contra a mulher, institucionalizada e promovida através da família e do Estado (mesmo que não sejam estas suas funções precípuas). Todo sistema de dominação se utiliza da força e do medo (em outras palavras, a aplicação da ameaça e da dor), para manter e reproduzir a supremacia e os privilégios daqueles que dominam. Tal violência se instala nos corpos das mulheres, que ficam sujeitas ao controle sexual e reprodutivo dos homens, impedidas de reivindicar suas melhorias e de responderem por si.

Na visão de Sau (1981), embora também existam homens em relações de opressão no sistema patriarcal, estas relações acontecem obedecendo a alguns critérios. Já as mulheres, que pertencem a cada um desses grupos oprimidos, mantêm uma relação de subordinação diante de qualquer varão. Esta relação é direta quando ocorre entre a mulher e um homem de sua mesma categoria ou de categoria superior. É indireta ou simbólica, quando a subordinação da mulher se dá em relação a um varão pertencente a uma categoria inferior. As origens históricas mostram que o fato de se tratar fundamentalmente de um sistema de dominação que se exerce sobre as mulheres não implica que todos os homens gozem dos mesmos privilégios. Na concepção de Facio (1999), a experiência de dominação vivenciada serviu para que alguns grupos de homens a projetassem para outros grupos, instalando as hierarquias como categoria ou distinção válida na convivência social. O dominador teria que ser varão, rico, branco, heterossexual, estar em idade produtiva e não ter deficiência física. As mulheres não fazem parte desta hierarquia. Elas são o outro lado, o que não faz diferença.

É por isto que a subordinação se define sempre em função do varão, independentemente de qualquer outro critério. Em contrapartida, se a mulher compartilha de uma das condições que colocam o homem em uma das categorias inferiores na escala hierárquica masculina, esta condição, levando em conta o gênero, se transforma em uma tripla discriminação. Assim, a mulher que compartilha sua condição de pertencente à raça negra com um varão de sua raça, será ainda mais discriminada que o varão negro, por ser mulher e por ser negra.

Apenas recentemente é que pesquisas mais aprofundadas têm trazido à tona o outro lado do domínio masculino, da lógica patriarcal. Estudiosos como Sócrates Nolasco (1995, 1995a) têm desconstruído o chamado “mito da masculinidade”, revelando como se mantêm as estruturas de poder e as fragilidades dos sujeitos que

se desdobram para mostrar e construir o que “naturalmente” não corresponde à realidade. Para um homem, falar de seus medos e inseguranças com outro é como “entregar de bandeja sua cabeça ao inimigo”. Muitos deles sentem medo de não serem reconhecidos como homens e de serem rotulados de homossexuais, de forma que a ideia que se tem é a de que um homem não tem porque falar de si mesmo com outros, exceto com aqueles amigos mais íntimos nos quais tenha inteira confiança. As ideias mantenedoras das culturas de base patriarcal, assim, são revisadas com o intuito de exibir um “novo” homem, mais distante da figura do “dono” ou “senhor”.

Ainda na concepção de Facio (1999) as religiões (a princípio) e as ciências médicas (posteriormente) exerceram grande influência e contribuíram para a criação de vários argumentos que asseguram os privilégios dos varões em nossas sociedades. Ela afirma que sábios e religiosos estigmatizaram a mulher como um ser inferior e sujo, por causa da menstruação. Negaram sua condição humana quando a rotularam como uma criatura sem alma e legitimaram a violência contra ela quando declararam que era um instrumento do diabo. Darwin, Spencer e outros sábios, célebres por suas contribuições à Ciência, mantiveram esta linha de argumentação e disseram que as mulheres são seres incompletos em sua evolução. Como se vê, cada geração cria para si dispositivos capazes de justificar o domínio de um grupo sobre outros, naturalizando aquilo que é cultural e socialmente imposto.

Facio (1999) assegura que, de acordo com as teorias feministas que analisaram sociedades que adotaram esse tipo de sistema de poder, a família tradicional é considerada como o espaço privilegiado de reprodução do patriarcalismo, uma vez que constitui a unidade de controle econômico, sexual e reprodutivo do varão sobre a mulher e seus filhos. Ao longo da história, sempre existiu alguma forma de associação sexual e afetiva entre os seres humanos, mas esta nem sempre foi a família patriarcal, comandada por um varão que controlava tanto a sexualidade como a capacidade reprodutiva, biológica e social da mulher.

A história do pensamento ocidental faz da família uma instituição natural centrada em uma construção cultural, e atribui a ela uma série de características que a tornam única, dentro do universo de associações humanas possíveis. Assim, partindo de um ponto de vista político, justificou-se o fato de que as mulheres não necessitam de representação social ou política fora do âmbito privado, uma vez que

o chefe da família patriarcal assume os interesses de seus integrantes. Assim, consagraram-se os direitos cidadãos, fazendo uma clara distinção entre os homens (sujeitos de cidadania por pertencerem ao âmbito público), e as mulheres (cidadãs de segunda classe, que não gozam das mesmas prerrogativas) por pertencerem ao âmbito privado e ficarem restritas ao universo doméstico.

Podia até parecer que no universo familiar as mães tinham mais domínio. Mas de acordo com o contexto legal, cultural e político que determina as relações de gênero, as mães podiam até ter algum poder no âmbito doméstico, desde que estivessem em comum acordo com os pais, que são os que possuem de fato mais possibilidades legais, econômicas, políticas e são mais valorizados socialmente. Ora, o modelo ideal de família apresentava o pai como provedor econômico, e a mãe o emocional. “Papai era da rua e mamãe do lar”. É contra esse tipo de prática cultural imposta às mulheres que as personagens de Mastretta vão, na surdina, se rebelar, construindo para si formas dissimuladoras de participação na dinâmica patriarcal, resistindo sem exibição, mas tendo também uma visão do poder e interferindo nele em benefício próprio.

Segundo Foucault (1981), o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito, é que ele não é apenas uma força que reprime e que diz não, mas é algo que cala de fato, que constrói coisas, induz prazer, forma saberes e produz discursos. É uma rede produtiva que passa através de todo o corpo social como uma instância negativa que tem por função reprimir. Esta afirmação (de que as relações de poder são produtivas) é questionada pela teoria feminista, no sentido de que essa produtividade é positiva se for considerada a partir de parâmetros definidos como tais pela sociedade patriarcal, mas não o é para metade da população, que responde a relações de dominação com a subordinação, como forma de resposta coercitiva. É importante definir para quem e em que medida estas relações de poder são produtivas, e quais são os mecanismos de resistência que os indivíduos desenvolvem.

Foucault (1990) abre um leque de possibilidades para definir as relações de poder. Ele afirma que elas “não são unívocas”, definem inúmeros pontos de enfrentamento, e focos de instabilidade que comportam seus riscos de conflito, de lutas e de inversão (ao menos transitória) das relações de força. Estas afirmações confirmam nossa hipótese de que tais relações estão marcadas pela sociedade

patriarcal. Foucault (1981) e Lagarde (1997) concordam com a hipótese do poder produtivo, nos termos em que para o primeiro a relação de poder, em si, é mais produtiva naturalmente, para o lado que o exerce, mas rendendo dividendos a quem o sofre. Enquanto que o segundo afirma claramente que na sociedade patriarcal capitalista o poder é produtivo para os homens. Em linhas gerais, trata-se de uma relação de imposição de vontade do dominante sobre o dominado, mas é também uma influência mútua. As relações de dominação e subordinação são inevitáveis, fazem parte da sociedade e de todas as relações interpessoais.

Pela ótica de Maldonado (1994), nas relações de poder, tanto o dominador como o dominado ou subordinado possuem poderes. O que acontece é que o poder maior domina o menor, mas não fica bem claro em que consistem estes poderes, ou como eles incidem nas relações. Este é um dado fundamental que não deve ser esquecido quando se trata do estudo das relações de poder, para não se incorrer no risco de distorcer as informações, sobrecarregando a balança no prato de quem domina, e invisibilizando a carga ou o valor que tem o sujeito dominado. Este último também tem suas artimanhas, e consegue, de certa forma, equilibrar a relação da qual faz parte, pois, em tese, não existiria a figura do dominador se não houvesse o dominado; fato que torna a relação dialética, tensa.

O que cabe ao dominado é escolher estratégias adequadas e eficientes para se manter no jogo. Este é o caso da protagonista de **Arráncame la vida**, que atua como representante de uma categoria dominada. Pelo fato de se tratar de uma mulher, por “natureza vulnerável e fragilizada”, defendemos, na análise, que as melhores estratégias para enfrentar o poderio masculino são a dissimulação e os silêncios, vez que estas ferramentas possibilitam agir sem permitir a terceiros a visibilidade das intenções. O mesmo acontece com algumas das “tias” da obra **Mujeres de ojos grandes**, que são representantes da parte mais frágil na relação homem-mulher, e por este motivo também apresentam comportamentos dissimulados e silenciosos.

Neste sentido, Maldonado (1994) aponta novos caminhos para o conhecimento mais profundo da vida familiar, através de uma lista de ações. Ela coloca que ao serem partícipes da produção do *status* social familiar, as mulheres desempenham um papel fundamental na transformação das classes populares em classes médias, e que, na prática, as pequenas ações de engrandecimento familiar

(que na verdade são muito significativas) devem ser atribuídas a elas e a seus filhos. Nos estudos de gênero, este aspecto é fundamental, já que implica conhecer os poderes, embora limitados, que as mulheres possuem, e que podem ser uma chave para a construção de relações equitativas, e, portanto, de respeito.

As relações de poder implicam dependência de quem participa. Neste caso, classificamo-las como relações de complementaridade, porque os sujeitos envolvidos estão obrigados a relacionar-se entre si. Uns possuem o que os outros não têm, mas necessitam, ou estão aptos a fazer algo que a outra pessoa não se sente capaz. A expressão “relações de poder” implica que de fato elas acontecem entre duas ou mais pessoas que estabelecem tal conexão porque precisam satisfazer alguma necessidade. Entre aqueles que participam de uma relação familiar, a dominação acontece em vários níveis, que são determinados pelos parâmetros da sociedade patriarcal. Portanto, nas relações de poder, desenvolvem-se as de mútua dependência, e por pequena que seja a contribuição de uma determinada pessoa, sem ela a relação não existe. Todos os que participam de uma relação têm poder, e, em maior ou menor escala, dependem dela para satisfazer alguma necessidade ou desejo.

Lagarde (1997) expõe que, ideologicamente, quem está sob domínio, fica refém da esperança de satisfazer suas necessidades vitais e de obter bens indispensáveis dos quais necessita. As relações que se dão em uma família são de dependência. Tanto o homem depende da força da mulher nos trabalhos domésticos, como a mulher depende dos recursos que o homem traz para a manutenção econômica da família. Quem domina, o faz através do poder gerado pela posse exclusiva de bens que são vitais para quem está sob seu domínio. Por isto, as necessidades e a dependência são características desta relação. As mulheres que são apenas donas de casa dependem economicamente de seus companheiros para sobreviver. Por outro lado, quando se faz esta afirmação, omite-se a grande ajuda que as mulheres dão a seus homens para que eles possam se dedicar ao trabalho produtivo na vida pública.

Ao valorizar excessivamente a ajuda econômica do homem como provedor da família e centrar nele as relações de dominação e subordinação em que vivem as mulheres na sociedade patriarcal, corre-se o risco de cair em armadilhas como, por exemplo, esquecer de que, nas relações de poder, quem participa tem sempre

algum tipo de poder, ou ainda, reproduzir o modelo de que na sociedade o que vale é aquilo que se pode avaliar monetariamente. É na esteira dessa discussão que analisamos as protagonistas de Mastretta, porque elas vivem o poder dentro do poder, contribuindo, à sua maneira, para interferir nas práticas masculinistas, seja em benefício de um coletivo, ou mesmo a seu favor, visando a demarcar um lugar de privilégio na contramão do poder patriarcal.

Ainda de acordo com Lagarde (1997), o trabalho reprodutivo no patriarcado capitalista é a forma por excelência na qual a sociedade oprime e invisibiliza as mulheres. As relações de poder, dominação e subordinação se materializam no binômio vida pública/vida privada e na designação destes espaços para as pessoas segundo seu gênero. Uma das mudanças importantes que aconteceram nas últimas décadas foi o ingresso das mulheres no mercado de trabalho. Na opinião de Sagot (1995), a exploração econômica das mulheres tem origem na exploração erótica, afetiva, intelectual e cultural. É, consequentemente, uma fonte de poderio para os homens e para as instituições, que se beneficiam e obtêm lucros com a exploração do trabalho, serviços e bens advindos das mulheres. A sociedade, por sua vez, beneficia-se porque através de seu trabalho e de outras atividades, as mulheres contribuem para a ampliação e desenvolvimento de aspectos e áreas básicas da economia, da sociedade, da cultura e do sistema político.

Continuando na linha de pensamento de Lagarde (1997), do ponto de vista das implicações globais as mulheres produzem riqueza econômica e social, preservam o meio ambiente, o território, a casa e o lar, a família, o casal, as relações de parentesco, relações comunitárias, contratuais e políticas. Através de seu corpo e de sua subjetividade, elas gestam e dão vida às pessoas, e, com seus cuidados vitais, contribuem para manter a existência dia a dia. Apesar do que foi apontado anteriormente, os padrões sociais vigentes na sociedade atual não consideram que as atividades que as mulheres realizam sejam produtivas, históricas ou transcendentais. Elas são rotuladas como instinto, amor, entrega, cuidados naturais ou atividades inerentes a seu sexo.

Na sociedade patriarcal capitalista, as mulheres possuem o que Ashworth (1995) chama de “poder oculto”, e, porque não dizer, dissimulado, que é a outra face do “poder legítimo”? Como já dissemos, as relações de poder que se desenvolvem na sociedade patriarcal implicam em dependência por parte de quem delas participa.

Fala-se em dependência vital da mulher quando se trata do dinheiro do esposo, mas esquece-se de mencionar a dependência, também vital, que o homem tem dos serviços que a mulher presta no âmbito doméstico, de forma que toda a organização da vida pública desses sujeitos depende do modo como lidam e negociam poderes no âmbito privado, sobretudo com suas “parceiras” de afeto.

Coria (1991) afirma que as relações de poder são de dominação/ subordinação e que, portanto, são dois lados da mesma realidade. Superar estas relações implica construir relações de cooperação que sugerem estarmos deixando no passado o fato de sermos inapelavelmente dominadores ou dominados. “Sem a autonomia das mulheres, também não é possível a liberdade dos homens, porque com a falta de autonomia delas, ambos ficam aprisionados em uma cadeia de dependências mútuas, que corresponde a um processo de desconstrução” (CORRIA, 1991, p. 32) que pode tornar visíveis as relações de poder baseadas na dominação e na subordinação. Relações estas que se estabelecem entre homens e mulheres no seio de uma sociedade patriarcal.

Para Coria (1991), tornando visível a dependência existente entre quem participa da relação e deixando claro o fato de que para construir outro tipo de relação diferente da de poder, deve-se planejar e desenvolver um novo conceito, que neste caso corresponde a relações de apoio, solidariedade e cooperação entre as pessoas, sem importar seu gênero, as quais evidentemente poderão se desenvolver no seio de uma sociedade distinta da patriarcal e capitalista atual. Tal sociedade se construirá com a contribuição de diferentes pessoas, sem importar seu gênero, sem fazer distinção entre trabalhos masculinos e femininos, com valor econômico, superando assim a falsa dicotomia entre vida privada e pública. Planeja-se, desta forma, superar o modelo de casal concebido sob a base de uma relação hierárquica, na qual a distribuição estereotipada de papeis transforma cada membro em rei absoluto de um feudo (eles, reis do mundo e elas, rainhas do lar), convertendo homens e mulheres em vítimas e vitimados, porque cada um fica à mercê do outro naquilo que desconhece.

Esta concepção de casal, fundamentada em uma definição dos papeis e na afirmação da hierarquia, gera condições de opressão mútua. Ao superar esta visão dicotômica do mundo, centrada no bem e no mal, no público e no privado, no masculino e no feminino, estaremos também deixando de lado a concepção de que

somos vítimas e vitimados, e assim a mulher terá condições de assumir sua vida e sair da inércia (que implica perceber-se como vítima) para reconhecer-se como protagonista responsável pela sua existência. Segundo Eisenstein (1994), para construir este mundo é necessário conhecer, visualizar e valorizar uma cultura feminina que enfatize os valores de cooperação, interdependência e relações interpessoais expressivas, em detrimento das relações instrumentais. Desta forma, poder-se-ia transformar a estrutura hierárquica das instituições políticas existentes, tornando-as mais próximas das necessidades humanas, mais flexíveis, democráticas e personalizadas.

Já na concepção de García (1997), esta proposta feminista representa uma superação daquela que no passado buscou desvendar a injustiça do poder masculino reclamando para a mulher o direito de exercer este mesmo poder, sem questionar os princípios gerais e as escalas de valores que sustentam esse sistema, dentro do qual exigem um papel protagônico. É uma forma de reclamar, assim, a participação da mulher no desempenho de papeis tradicionalmente masculinos, que gozam de um status elevado dentro de uma concepção de mundo em que os bens materiais e de consumo substituem os valores da integridade pessoal, do respeito e da procura pelo bem comum. Além disso, reconhece os avanços das mulheres ao conquistar a vida pública e fazer suas propostas partindo da identidade feminina, evitando assumir como próprios os parâmetros e valores masculinos definidos como genéricos pela sociedade. Ela é bastante enfática quando diz que “o poder é central nas relações entre homens e mulheres” (GARCÍA, 1997, p. 36) e define a forma e o conteúdo das mesmas. O cerne do assunto está na subordinação das mulheres nas relações de poder e sua exclusão dos âmbitos e espaços onde este se exerce e se define.

Neste sentido, validamos a afirmação de Isquierdo (1991, p. 64):

> Não se pode superar o patriarcado transformando em patriarcas os que não o são, querendo que tenham todos os direitos formais e reais do patriarca. A educação, como uma das instituições da sociedade, reproduz este tipo de relações nos diferentes âmbitos da vida de seus atores. Esta reprodução se dá em todos os níveis na educação: na supervalorização dos valores masculinos (agressividade, competência, controle, poder de decisão, razão, independência, etc.); na desvalorização dos valores femininos (cooperação, apoio, interdependência, emoção, passividade, servidão, etc.); na invisibilização da contribuição milenar das mulheres na construção e reprodução da sociedade; na valorização da vida pública (trabalho produtivo), e finalmente na manutenção e reprodução de um mundo bipolar,

> em lugar de um mundo integrado, no qual todas as suas partes têm funções complementares a cumprir.

Um dos maiores obstáculos para mudar estas relações é que as pessoas as interiorizam e se apropriam delas como parte do processo de socialização, através do qual as vemos como “normais” e como única forma de nos relacionarmos conosco e com os outros. O sistema patriarcal conta com muitos instrumentos de articulação para controlar as relações de poder, como por exemplo, o direito. Através dele, são reguladas as condutas do homem e da mulher seguindo um determinado parâmetro de convivência, o patriarcal, e modelam-se as identidades de gênero, de forma tal que correspondam às funções ideologicamente destinadas aos homens e às mulheres. Segundo Facio (1999), o direito se entrelaça com outros sistemas normativos, a exemplo do social e do moral, que contribuem para o disciplinamento do gênero. Entretanto, o poder do direito é o mais forte entre estes três sistemas, porque faz recair sobre seus subordinados a ameaça da força e o medo do descumprimento das leis. Além disso, este sistema de normas contém em si mesmo suas próprias regras de legitimação, as que consolidam o poder, uma vez que os sujeitos criadores do direito são os homens.

O direito atribui à mulher um padrão único de identidade e legitima sua submissão ao varão, no que diz respeito às relações sexuais, à participação na vida social e à dependência econômica. Devido a um alto sistema de violência institucionalizada que imprimiu duros castigos às mulheres, algumas ocorrências repressivas foram estimuladas e postas em prática, como, por exemplo, o acesso do “dono” ao seu objeto sexual (a mulher) quando este bem quisesse.

> Parou diante da porta da saleta e a empurrou. Quando viu que não abria, começou a gritar: - Ninguém tranca a porta para mim, Catalina. Essa casa é minha e entro onde bem quiser. Abra que não estou para bobagens. É claro que lhe abri. Não queria que ouvissem seu escândalo. [...] Tire esse vestido, que está parecendo um corvo, deixe-me ver seus peitos, odeio que se abotoe como uma freira. [...] Levantou meu vestido e eu apertei as pernas. O peso do seu corpo enterrava-me os fechos da cinta liga. - Tire logo essas merdas. Trepar com você está ficando mais difícil do que com uma virgem provinciana (ALV, p. 94)

Outras medidas igualmente arbitrárias e repressivas contra a mulher foram o castigo à recusa da procriação, e à tentativa de aborto, a penalização severa do adultério, a restrição do direito de ir e vir, a monogamia unilateral, a obrigação de

seguir seu marido (“dono”) aonde quer que este fosse, a perda do sobrenome da família da mãe após o casamento (quando passava a ser propriedade de um varão), conservando o nome da família do pai e acrescentando o da família do esposo.

> – Estamos aqui reunidos para celebrar o casamento do general Ascencio com a senhorita Catalina Guzmán. [...] – Onde assinamos? Pegue a pena Catalina. Eu não tinha assinatura, nunca precisara assinar nada, por isso apenas escrevi meu nome com a letra picadinha que me ensinaram as freiras: Catalina Guzmán. –*De Ascencio,* ponha aí, senhora – disse Andrés, que lia atrás de mim. [...] Você passa a ser da minha família, passa a ser minha – disse (ALV, p. 16-17).

Para evitar que a mulher conseguisse sua independência pessoal, social, econômica ou sexual, uma onda de violência simbólica e física se espalhou em todas as esferas da convivência, uma vez que tinham que ser mantidos todos os privilégios da dominação. O quotidiano de Catalina não fugiu a esta regra. Andrés planejava todos os passos dela, como se ela fosse um brinquedinho seu. “A partir de hoje, vai comigo para todo lugar. Acabou-se a reclusão. Assim determinou e assim foi, porque quis, porque ele era assim mesmo. Ia e vinha como o mar infame. E nesses dias achou bom regressar” (ALV, p. 144).

Na época retratada no romance **Arráncame la vida***,* podemos comprovar que uma das evidências mais contundentes do androcentrismo (que é um traço marcante e característico do sistema patriarcal), foi o fato de os homens se servirem deste para impor seu domínio e definir os afazeres das mulheres: o esposo tinha certos direitos sobre a mulher e podia, se assim o quisesse, limitá-la aos afazeres domésticos. As legislações mais recentes se modernizaram, embora ainda possam ser chamadas de “implicitamente patriarcais”. A crítica feminista é uma alternativa catalizadora de transformações democratizantes dentro do direito. Esta crítica não tem por finalidade única denunciar as discriminações que as mulheres sofrem, uma vez que a questão do poder não é exclusivamente androcêntrica; ela é muito mais profunda e abrangente.

O pensamento feminista pode ser utilizado para colocar em evidência a estrutura do direito, historicamente condicionada à parcialidade, por haver tomado como modelo de “merecedor de direitos” o sexo masculino, e deste, só os indivíduos de certa classe, raça, religião, preferência sexual, etc. Além disso, a crítica feminista também se encarrega de impregnar de conteúdos mais democráticos os princípios e

as instituições que constituem uma contribuição para a convivência e que são produtos de lutas históricas para superar todo tipo de discriminações. Os conceitos abstratos de justiça, igualdade, liberdade e solidariedade, não são em si androcêntricos. O problema está no significado e na aplicação que os homens têm dado a estes valores.

## 1.2 O Contexto literário na América Latina nos séculos XX e XXI

Durante o século XX, a realidade literária latinoamericana esteve intimamente ligada aos movimentos revolucionários. Segundo Vázquez (1989), em Cuba, por exemplo, respirava-se um clima tenso, tanto por causa do enfraquecimento dos movimentos revolucionários na América Latina, devido à queda de Che Guevara na Bolívia, como também pelo fracasso do plano do governo revolucionário para aumentar a produção açucareira e pela nacionalização das pequenas propriedades privadas que ainda existiam. A Revolução Cubana abandonou o objetivo de alcançar a autossuficiência na produção alimentícia e se integrou ao Conselho de Ajuda Mútua Econômica da União Soviética e dos países do Tratado de Varsóvia.

Neste contexto, o escritor Herberto Padilla leu alguns versos céticos e inconformistas de seu livro **Provocaciones**, em um recital que aconteceu na União de Escritores. Depois, foi preso juntamente com sua esposa, Belkis Cruza Malé, acusados de atividades subversivas pelo Departamento de Segurança. A prisão deles marcou uma ruptura nos elos entre os ideais revolucionários cubanos e a cultura internacional. Fidel recebeu uma carta pedindo a liberação de Padilla, assinada por Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Alberto Moravia, Juan Goytosolo, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Juan Rulfo e demais membros do PEN Club[7] do México. Eles manifestaram sua solidariedade a Cuba, mas reprovaram a utilização de métodos repressivos contra intelectuais e escritores que exerceram o direito de crítica contra a Revolução.

A resposta de Fidel foi obrigar Padilla a retratar-se em um ato público. Inteligentemente, Padilla reconheceu diferenças pessoais e políticas, erros

[7] O PEN Club *(Poetas, Ensaistas y Novelistas)* é uma organização que surgiu na Inglaterra em 1921, para promover a amizade e a cooperação entre os escritores do mundo.

inqualificáveis e imperdoáveis. Com esta atitude ele queria, na verdade, ocultar seu desafeto pela Revolução. Repudiou suas próprias obras literárias, classificando-as de contrarrevolucionárias e incriminou sua própria esposa e vários de seus colegas (os que apoiavam ideias revolucionárias como Lezama Lima e Norberto Fuentes). Na ocasião, elogiou seus algozes, dizendo-os mais inteligentes do que ele, e afirmando ainda, que os intelectuais latino-americanos e europeus que saíram em sua defesa são agentes inimigos.

Ainda na visão de Vázquez (1989), um ano decisivo para as Letras na América Latina, até então geralmente ignoradas no panorama mundial, foi 1967. Neste ano o guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974) tornou-se o primeiro romancista latino-americano a receber o Prêmio Nobel de literatura. A chilena Gabriela Mistral recebeu este mesmo prêmio em 1945 com a modalidade poesia. Também em 1967, no mês de junho, apareceu o romance **Cien años de soledad**, do colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014), que, em poucos meses, se transformou em um *best-seller* mundial. Era a cúspide do "Boom" do romance hispano-americano, que havia começado quatro anos antes, com a grande popularidade da obra **Rayuela** (1963), do argentino Julio Cortázar (1914-1984), e também incluía a obra do peruano Mario Vargas Llosa (1936-2016) e a do mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), entre outros. Pela primeira vez na história, a produção literária latinoamericana ocupava um lugar de protagonismo no cenário internacional. Posteriormente, outros quatro escritores latino-americanos receberam o Prêmio Nobel de Literatura: Pablo Neruda (Chile), em 1971, García Márquez (Colômbia), em 1982, Octavio Paz (México), em 1990, Derek Walcott (Santa Lucia), em 1992 e o Mario Vargas Llosa (Peru), em 2010.

Os escritores que fizeram parte do "Boom" do romance latino-americano, quase todos com ideologia de esquerda, monopolizaram a atenção mundial com uma literatura que combinava a experimentação moderna com elementos distintivos da vida e da cultura latinoamericanas. A selva, o mito, a tradição oral, a presença indígena e africana, a política turbulenta, a história paradoxal e a busca insaciável pela identidade, integraram-se em romances monumentais cuja linguagem poética conseguia captar muitas das experiências contraditórias da América Latina que eram exóticas ou inovadoras para o primeiro mundo. O "normal" para os europeus e para

os norte-americanos aparecia descrito como algo “mágico” do ponto de vista narrativo e o desconhecido ou mágico, como simples quotidiano.

O novo romance buscava representar a experiência heterogênea e diversificada de vários países, e propor modelos de realidade alternativos para o cientificismo ocidental. Os romances do argentino Manuel Puig (1932-1990) eram tecidos com tramas de Hollywood e histórias de tangos. Neste esforço se percebeu um ideal comum que reforçou a ideia de unidade latinoamericana. Os novos romancistas tinham à sua disposição uma rica tradição cultivada na América Latina durante vários séculos. Conheciam as histórias Maias do **Popol Vuh**, os poemas *náhuatl* do **Xochicuicatl***,* e os cantos dos **Amautas** incas. Tinham como ponto de partida, tal como a mexicana Sor Juana Inés de la Cruz e o inca Garcilaso de la Vega, o paradoxo de escrever para o mundo ocidental, afirmando ao mesmo tempo sua pertinência marginal à cultura do Ocidente.

De acordo com relatos de Menton (1993), nas escolas se liam os textos do Modernismo latino-americano, que foi o primeiro movimento literário originalmente criado na América Latina, com o nicaraguense Ruben Dario (1867-1916) como figura principal. O Modernismo, em diálogo com as tendências poéticas francesas do final do século XIX, havia contribuído para consolidar o conceito de América Latina como uma região com identidade cultural e autonomia diante da América Anglo-Saxônica, representada pelos Estados Unidos. Houve duas obras clássicas que se tornaram representantes deste processo de autoidentificação. O ensaio **Nuestra America** (1891) do cubano José Martí (1853-1895) afirmava a necessidade de encontrar modelos políticos e estéticos próprios, com base no conhecimento de nossos povos, evitando a cópia irreflexiva de modelos estrangeiros. Com uma nota mais conservadora, o livro **Ariel** (1900), do uruguaio José Enrique Rodó (1871-1917), enaltecia a “superioridade espiritual” da cultura greco-latina em contraste com o materialismo Anglo-Saxônico, e aspirava a defender com orgulho esta herança na América.

O conceito de latino-americano se elaborou com grande amplitude e criatividade através da democratização cultural que acelerou o início da Revolução Mexicana, no começo do século XX. José Vasconcelos (1882-1959), que era o ministro da educação do governo revolucionário no México dos anos 1920, era um humanista entusiasmado com a ideia de educar a nova “raça cósmica” (os mestiços

da América) com um sentido de orgulho pelo passado indígena e em busca de um futuro igualitário. Na qualidade de ministro, reuniu os intelectuais mais respeitados da época, e promoveu a publicação de estudos e obras literárias inovadoras, mas a grande maioria da população era praticamente analfabeta, e por este motivo a pintura foi utilizada para inculcar no povo os novos valores. Foi por isto que os murais se transformaram em uma peça fundamental do programa educativo “uma arte para as massas”.

Ainsa (1991) assegura que a poesia também foi outra faceta artística da América Latina que conseguiu colocar-se na corrente de tendências vanguardistas, e, ao mesmo tempo, dirigir-se ao povo, integrando em sua forma as características não europeias das diversas culturas regionais, assim como os ideais de maior equidade social. O peruano César Vallejo (1892-1938) produzia, desde os anos 1920, poemas cuja linguagem e atitude estavam intimamente ligadas com a cosmovisão e a experiência indígena dos Andes. A partir da década de 1930, a poesia negreira realizou um trabalho similar utilizando a tradição afrocaribenha. Nicolás Guillén (1902-1989) incorporou o ritmo e os temas da música cubana e promoveu uma poesia para o povo que teve um papel instrumental nos processos de consolidação da revolução cubana nos anos 60 do século XX.

O poeta mais lido e venerado na época foi o chileno Pablo Neruda (1904-1973), que, segundo Ainsa (1991), atraiu multidões com uma poesia ao mesmo tempo experimental e simples, política e íntima, histórica e imediata, para “regar os campos e dar pão ao faminto”, ouvir o “homem simples” e manter a transformação social. O poeta mexicano Octavio Paz (1914-1998), cujas ideias políticas não eram esquerdistas e que, além disso, concebia a poesia como um ritual de transcendência e não de ação política, integrou em sua obra elementos formais relacionados com a cosmovisão *náhuatl,* e desenvolveu uma polêmica reflexão sobre o caráter mexicano em **El laberinto de la soledad** (1950).

Nas décadas de 20 e 30 do século XIX foram escritos na América Latina romances sobre tensões sócio-políticas e históricas com características próprias de suas diferentes regiões, em um estilo que poder-se-ia descrever como “realismo social”, em profunda conexão com a terra circundante. O venezuelano Rômulo Gallegos (1884-1969) é um exemplo claro deste período, ao escrever um romance sobre cada uma das zonas geoculturais de seu país. Nos anos 1940, um grupo

importante de autores atraiu a atenção europeia com estilos inovadores, ao mesmo tempo modernos e caracteristicamente latino-americanos. Na visão de Ainsa (1991), este novo estilo de ficção oferecia um ponto de vista impregnado da policromia muralista, uma linguagem poética precisa e sugestiva, e a construção de realidades com diversos níveis e fontes culturais, como as das sociedades da América Latina. Romancistas como o peruano José Maria Arguedas (1911-1969) e o brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1969) introduziram técnicas narrativas inovadoras que traduziam a tradição oral na escrita literária.

No prefácio de **El reino de este mundo** (1949), que narrava a revolução haitiana, o musicólogo e romancista cubano Alejo Carpentier (1904-1980) propôs o termo “o real maravilhoso” para designar esta nova ficção, que recriava a realidade histórica americana, em sua fértil combinação de mitologias e modelos culturais, desde os indígenas e africanos até os europeus e mestiços. O guatemalteco Miguel Ángel Asturias publicou o romance **Hombres de maíz** (1949), o qual empreendia um grande esforço para encontrar uma linguagem adequada à experiência mágica ou surreal, para associar a experiência coletiva ao estilo Neruda e expressar a necessidade de transformação social. Este romance combina técnicas surrealistas com mitos maias para criar uma realidade mágica, capaz de representar a história de resistência maia diante do avanço da cultura ocidental, interpretando-a em seus próprios termos.

Por sua vez, Juan Rulfo (1918-1986) explorou o legado agridoce da Revolução Mexicana, que havia tirado da miséria a maioria da população, em uma narrativa que questionava as divisões entre o fantasmagórico e o histórico. De maneira semelhante a Octavio Paz, o argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) divergia dos escritores de esquerda em suas ideias políticas e buscava temas do tipo universal em suas ficções e poemas. Sua obra, entretanto, teve uma influência inegável na geração do “Boom”, tanto no questionamento de uma realidade unânime como na produção de histórias labirínticas que combinavam heranças culturais tão diversas quanto a própria população latino-americana.

Ainda segundo Ainsa (1991), no começo da década de 1960, já existia na América Latina um público leitor bastante significativo. A expansão das cidades e as oportunidades educativas garantiram que uma crescente classe média de profissionais e estudantes universitários lesse com avidez os romances de seus

autores favoritos, com quem compartilhavam ideais de transformação radical das estruturas sociais. Este entusiasmo se confirmava com o êxito da Revolução Cubana em 1959, que ajudou a espalhar pelo continente um espírito latinoamericanista que transcendia as fronteiras nacionais e buscava criar no povo uma consciência de mudança política.

Várias editoras espanholas e francesas também empreenderam uma grande campanha de difusão que dava preferência aos escritores de esquerda e promovia foros multinacionais. Assim, três fatores foram decisivos nos anos 1960: primeiramente, a pintura, a poesia e o romance haviam preparado no povo uma consciência latino-americana e um público leitor ávido; em seguida, a esquerda política ganhou grande força em muitos países do continente; e, por fim, as editoras europeias estimularam a publicação de obras latino-americanas, devido ao interesse do público em acompanhar os processos de mudança na América Latina depois da Revolução Cubana.

E foi esta combinação de fatores que permitiu que romancistas geniais como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Ernesto Sábato (Argentina 1911-), Juan Carlos Onetti (Uruguai 1909-1994) ou José Donoso (Chile 1924-1996) pudessem divulgar suas obras a milhões de leitores na América Latina, Europa, Ásia e Estados Unidos, transformando-se em estrelas mundiais. Assim como Borges, eles criticavam os romances provincianos do realismo social e abraçavam os novos experimentos literários, dialogando com tendências mais ousadas do primeiro mundo. Cortázar, por exemplo, esquematizou seu romance **Rayuela** em uma série de capítulos que podem ser lidos sequencialmente, ou de forma salteada, como se estivéssemos pulando amarelinha.

Em meados da década de 1970, de acordo com Vásquez (1989), a repressão militar tornou-se mais violenta em toda a região. O governo Fidel Castro perdeu credibilidade, e o entusiasmo revolucionário diminuiu. Os escritores do "*Boom*" aprofundaram-se então, em temas históricos e centraram-se na figura do ditador. Carlos Fuentes, em **Terra nostra** (1975), criticava a utilização da história para legitimar a injustiça do presente. O paraguaio Augusto Roa Bastos (1917-2005) ridicularizou a documentação histórica e explorou a figura do líder José Gaspar de França, que havia governado seu país durante quarenta anos no século XIX, como uma réplica da ditadura de Stroessner em um grande romance, intitulado **Yo, El**

**supremo** (1974). García Márquez também parodiou o interminável palavreado da guerra em **El otoño del patriarca** (1975). A partir dos anos 1980, a época do experimentalismo literário e das grandes metáforas coletivas chegou ao fim, e todos estes escritores adotaram um estilo mais realista e fácil de ler, em comum acordo com as demandas comerciais da era da globalização.

O legado do “Boom” continua presente em diversas manifestações atualmente associadas ao ambíguo realismo mágico, um termo que serviu para descrever a combinação entre oralidade e escrita em outras partes do mundo, como nos romances de Toni Morrison, nos Estados Unidos. Além disso, nos últimos 30 anos, um importante número de escritoras apareceu para compartilhar a popularidade com os “grandes” do “Boom”. Laura Esquivel e Ángeles Mastretta, no México; Luisa Valenzuela, na Argentina; Isabel Allende e Marcela Serrano, no Chile; Laura Restrepo, na Colômbia; Rosario Ferré, em Porto Rico; Gioconda Belli, na Nicarágua e Nélida Piñon, no Brasil, são algumas das escritoras que atraem a atenção internacional para as letras latino-americanas, ocupando o cenário literário que esteve tradicionalmente dominado pelas figuras masculinas.

Segundo a maioria dos escritores latino-americanos da atualidade, já não tem sentido associar o continente com um estilo específico, pois estão em pauta culturas diversas, complexas e plurais (uma vez que cada país tem suas particularidades), nas quais o suposto “realismo mágico” é apenas uma possibilidade entre muitas de elaborar literariamente a experiência heterogênea de cada região e de cada indivíduo. Além disso, hoje a região é primordialmente urbana e está intimamente ligada aos processos de globalização de comercialização e de abertura do século XXI.

### 1.3 O panorama literário no México Pós-Revolucionário

De acordo com Córdova et a.l (2012), o romance mexicano, no seu nascedouro, no século XIX, também serviu para mostrar a vontade reformadora da residual sociedade colonial, e foi expressão da mentalidade liberal de seus autores, que, além de sustarem estruturas de manutenção de dispositivos de poder, denunciaram males, abusos e preconceitos da reação conservadora, em uma interação constante entre literatura e história.  Apoiados na autoridade de Córdova et

al. (2012), podemos afirmar que o romance mexicano do século XX se inspirou e se estruturou a partir do movimento político da Revolução e das mudanças que esta provocou na sociedade civil.

A Revolução Mexicana, iniciada em 1910, coincidiu com um ressurgimento do interesse dos escritores latino-americanos por suas características distintivas e seus próprios problemas sociais. A partir desta data, e cada vez em maior escala, os autores começaram a tratar de temas universais e, ao longo dos anos, chegaram a produzir um impressionante corpo literário que despertou a admiração internacional. Entre as tendências fundamentais que marcaram as produções narrativas no México no último quarto do século XX, podemos mencionar a preocupação com a história, em todas as suas vertentes e manifestações, e o interesse pelo esteticismo como outro sinal de identidade da narrativa mexicana, além de seu tradicional funcionalismo e instrumentalismo.

A literatura do México é uma das mais prolíficas e influentes da língua espanhola. Possui autores reconhecidos em nível internacional tais como Juan Rulfo, Juan José Arreola, René Avilés Fabila, Elena Garro, Octavio Paz, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, Jaime Sabines, Ignacio Manuel Altamirano, Frederico Gamboa, José Emilio Pacheco, Alfonso Reyes, Fernando Del Paso, entre outros. Seus antecedentes remontam às literaturas dos povos indígenas da Mesoamérica. Entretanto, com a chegada dos espanhóis, aconteceu um processo de mestiçagem que deu origem a uma época de criolização da literatura produzida na Nova Espanha. Esta mestiçagem foi responsável pela incorporação de inúmeros termos de uso corrente no modo de falar local e pela predominância de alguns dos temas que foram abordados e discutidos nas obras produzidas no período do vice-reinado da Nova Espanha[8]. Durante a época do vice-reinado, a Nova Espanha (México) abrigou escritores barrocos como Bernardo de Balbuena, Carlos de Sigüenza y Góngora, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco de Castro, Luiz Sandoval Zapata, Sor Juana Inés de la Cruz e Rafael Landívar. Todos muito dedicados, deram início às primeiras lutas para desvincular a literatura nacional da peninsular.

Até o final do período colonial, surgiram na Nova Espanha figuras como José Joaquín Fernández de Lizardi, cuja obra é considerada como marco do romance

[8] O vice-reinado da Nova Espanha foi uma extensão territorial pertencente ao Império Espanhol, estabelecida em grande parte da América do Norte durante o dominio espanhol no mundo, entre os séculos XVI e XIX. Foi oficialmente criado em 08 de março de 1535, cuja capital foi a cidade do México, estabelecida na antiga Tenochtitlán.

picaresco mexicano. Até a segunda metade do século XIX, surgem obras como **Los mexicanos pintados por si mismos***,* livro que nos dá uma ideia aproximada de como os intelectuais da época viam seus conterrâneos. Até o final do século XX, durante o Porfirismo[9], os escritores mexicanos se voltam para as tendências dominantes da época. Para comemorar o centenário da Independência do México, em 1910, foi preparada a chamada **Antología del Centenario***,* que pretendia compilar autores dos primeiros cem anos de México, mas de tudo o que se havia planejado foi publicado apenas um tomo em dois volumes, que privilegiou apenas a poesia. Os grandes poetas da época eram Fray Manuel de Navarrete, Fernando Calderón e Ignacio Rodríguez Galván. Também merecem destaque os modernistas Amado Nervo e Manuel Gutiérrez Nájera. Da mesma época, temos Luis G. Urbina, que compilou a **Antología del Centenario**. De reconhecido e igual prestígio, podemos citar também Efrén Rebolledo, José Juan Tablada, Enrique González Martínez e Ramón López Velarde.

Na visão de Córdova et al. (2012), a irrupção da Revolução Mexicana favorece o desenvolvimento do gênero jornalístico. Uma vez terminado o conflito civil, a Revolução apareceu como tema em romances, contos e obras teatrais, pelas mãos de Mariano Azuela e Rodolfo Usigli. Esta tendência foi a precursora do aparecimento de uma literatura nacionalista, que tomou forma nas obras de escritores como Rosario Castellanos e Juan Rulfo. Havia também uma corrente indigenista, que pretendia retratar o pensamento e a vida dos povos indígenas do México. Entre eles, destacamos Miguel Ángel Menéndez Reyes, Ricardo Pozas e Francisco Rojas González.

Alternadamente a estas correntes dominantes, outros movimentos menos conhecidos, por estarem fora do foco principal, se desenvolveram no país. Figuras como o jornalista Salvador Novo e os poetas Xavier Villaurrutia e José Gorostiza participaram de um movimento de relevância para a história literária do país. Estamos falando do grupo, *Os contemporâneos* (década de 1930). Na década de 1940, alguns autores que continuavam com a narrativa realista dedicaram-se a reflexões sobre bem-estar e cultura nacional. Surgiram, então, duas novas gerações, agrupadas em torno das revistas **Oficina** e **Tierra Nueva***.*

[9] É o período histórico durante o qual o exercício do poder no México esteve sob o comando do Presidente Porfirio Diaz. Este período se estendeu desde 1876 a 1911, e nesta época aconteceram várias transformações econômicas que possibilitaram a consolidação de um estado nacional forte e com estabilidade política durante aproximadamente 35 anos.

Desta forma, a partir de meados do século XX, percebeu-se que a literatura mexicana foi se diversificando, no que diz respeito à temática, estilos e gêneros. Surgem então novos grupos como *A onda* (década de 1960), que primava por uma literatura urbana, satírica e contestadora. A Máfia (década de 1960), formada por Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Inés Arredondo, Fernando Benítez e outros. Em 1960, Octavio Paz tornou-se o único mexicano, até a data de hoje, a ganhar o Prêmio Nobel de Literatura. Entre os autores que mais se destacaram estão Parménides García Saldaña e José Agustín.

Com a publicação de **Al filo del água***,* de Agustín Yáñez, em 1947, começou a tendência que ficou conhecida como "romance contemporâneo mexicano", sob a influência das novas técnicas assimiladas de escritores americanos como William Faulkner e John Dos Passos, e as influências europeias de James Joyce e Franz Kafka. Em 1963, conhecida por seus artigos em jornais e revistas e pelas belas peças de teatro, Elena Garro publicou o que viria a ser o fundador do gênero conhecido como "realismo mágico", o romance **Los recuerdos del porvenir** (1963), que inspirou o colombiano Gabriel García Márquez a escrever **Cien años de soledad** (1967). Durante o período de 1947-1961 predominaram os autores Arreola, Rulfo, Del Paso, Pitol e Fuentes; em seguida, surgiram outros nomes também reconhecidos e renomados, como Rubén Bonifaz Nuno e Rosario Castellanos.

Ao lado dos grandes autores da literatura mexicana e latino-americana da segunda metade do século XX, a exemplo de Carlos Fuentes, Fernando Del Paso e Sergio Pitol, foram aparecendo escritoras cujas obras obtiveram melhor acolhida por parte dos leitores que os autores mencionados. Exemplos destas obras são **Arráncame la vida** (1986), **Mujeres de ojos grandes** (1990) e **Mal de amores** (1996) de Ángeles Mastretta e **Como agua para chocolate** (1989), de Laura Esquivel. O romance **Arráncame la vida** foi premiado com o prêmio Mazatlán no ano seguinte à sua publicação, e, posteriormente, foi traduzido para mais de quinze idiomas, o que é indício de sua indubitável qualidade e do êxito que obteve entre os leitores, tanto em nível nacional como internacional. Este reconhecimento da qualidade e do domínio da narração romanesca atribuído à autora se confirmaria poucos anos depois, com a concessão do prestigioso Prêmio Internacional de Romance Rómulo Gallegos em sua décima edição (1997) por seu romance **Mal de Amores** (1996). Foi a primeira vez na história que este prêmio foi outorgado a uma

mulher. Anteriormente já o haviam conseguido escritores como Fernando Del Paso, Javier Marías, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa.

As revistas literárias foram os principais veículos de divulgação dos escritores da época. Por isto, eles se reuniam em grupos que recebiam o mesmo nome da revista da qual participavam. Em 1960, foi publicada a antologia **La espiga amotinada**, que reuniu o importante grupo de poetas: Juan Bañuelos, Oscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, Eraclius Zepeda e Jaime Labastida. Às vezes acontecia de a revista receber um nome diferente do nome do grupo. A revista **El Hijo Pródigo**, por exemplo, foi dirigida pelo grupo ao qual pertencia Xavier Villaurrutia, **Los Contemporaneos**, que teve como colaborador Octavio Paz. Ele fundou, depois de deixar o jornal **Excelsior**, a revista **Vuelta**, que liderou por muitos anos a cultura nacional, principalmente após a morte de Martin Luis Guzmán, em 1976.

Após a morte de Octavio Paz, um grupo de colaboradores seus tentou iniciar uma revista para tomar o lugar da que ele havia fundado, mas a revista **Letras Libres** não teve a mesma aceitação que **Vuelta**. Em 1979, Gabriel Zaid reuniu um grupo de jovens poetas que publicaram na antologia **Asamblea de México** (organizada por ele), entre os quais se destacaram Eduardo Hurtado, Alberto Blanco, Coral Bracho, Eduardo Casar, Eduardo Langagne, Manuel Ulacia, Vicente Quirarte, Víctor Manuel Mendiola, Dante Medina, Verónica Volkow, Pérola Schwartz, Jaime Moreno Villarreal e Francisco Segovia, cujas vozes são ouvidas com grande força nas principais mídias.

Para poder falar da literatura da Revolução Mexicana, especialmente de seus romances, é necessário, primeiramente, definir seu conceito. O professor Antonio Castro Leal (1960, p. 72) afirma que

> se entende por romance da Revolução Mexicana o conjunto de obras narrativas, de extensão maior que um conto grande, inspirado nas ações militares e populares, bem como nas mudanças políticas e sociais que trouxeram consigo os diversos movimentos (pacíficos e violentos) da revolução.

É difícil imaginar nos dias de hoje, há mais de um século do conflito armado, as súbitas e violentas mudanças que o povo mexicano viveu. As evidências fotográficas não são muito claras, e é utópico pensar em vídeo. Entretanto, existe uma evidência que praticamente nos coloca em meio à luta: o romance histórico.

A literatura da Revolução Mexicana reflete em suas páginas o momento bélico que se viveu, uma vez que as novelas dessa época dão ao leitor uma ideia do que foi a Revolução. Um grande exemplo disto é o romance **Los de abajo**, de Mariano Azuela, no qual o povo, sem nenhum preparo militar, e sem saber por que guerreava, era levado à luta. Os diálogos na obra não são imaginários; são, na verdade, o que se ouvia dos lábios da gente do povo, nos quarteis, nos campos de batalha, etc. Lozano Fuentes (1973) menciona sobre Azuela: seus romances, inspirados em cenas da luta armada, se distinguem por uma observação minuciosa e cheia de vigor, que ajuda ao leitor a dar-se uma ideia do que foi a Revolução. Outra obra que ajuda a exemplificar perfeitamente é o romance **Memorias de Pancho Villa**, de Martín Luís Guzmán. É um romance no qual o autor, tomando o lugar do herói, relata com grande clareza todos os episódios da sua vida com uma linguagem apropriada à sua personalidade. O professor Lozano (1973) diz sobre Martín Luís Guzmán: “sua prosa é claríssima e nos mostra uma inteligência que penetra até as coisas mais profundas, já que também é um grande observador. Seus romances nos levam a conhecer fatos sobre o período mais dramático da Revolução” (LOZANO, 1973, p. 45).

Além das obras de Azuela e Guzmán, a literatura de Mauricio Magdaleno também recria o ambiente revolucionário. Entre seus romances está **El Resplendor***,* cujo tema é a história habitual de todos os políticos, cuja preocupação principal, antes de garantir a eleição e iniciar a carreira, é a promessa de ajudar aos outros, sobretudo à população carente.  Uma vez atingindo o poder, deixam de lado suas promessas, e considerando que a caridade começa com eles mesmos, esquecem-se das necessidades do povo que os ajudou a se eleger. Fica claro, entretanto, que a literatura da Revolução não se limita a estes três autores, embora sem dúvida estes sejam seus maiores representantes. A opinião do professor Lozano Fuentes (1973) respalda nossa afirmação:

> três livros são, em minha opinião, os mais completos e valiosos... unidos os três, se obtém um quadro cabal quanto ao significado e às consequências do movimento armado. São eles: *Los de abajo*, de Mariano Azuela; *Memorias de Pancho Villa*, de Martín Luís Guzmán; e *El resplendor*, de Mauricio Magdaleno (FUENTES, 1973, p. 81).

Também não podemos esquecer autores que foram de extrema importância, como José Vasconcelos, José Rubén Romero, Gregorio López Fuentes y Rafael Muñoz.

Para que possamos compreender melhor a trajetória do desenvolvimento literário no México, principalmente a do aparecimento do chamado romance histórico, faz-se necessário recorrer aos anais da história, para, através de seus personagens, fazermos um paralelo entre a ficção e a realidade. Depois da morte de Benito Juárez (presidente do México de 1858 a 1872), que aconteceu em 1872, Sebastián Lerdo de Tejada (Presidente da Suprema Corte) ocupou a presidência, e foi eleito posteriormente para governar de 1873 a 1876; no final deste período, foi reeleito, mas o general Porfirio Diaz se posicionou contra essa reeleição, ganhou a causa e ocupou a presidência.

Com exceção do período que correspondeu ao mandato do General Manuel González (1880 a 1884), Porfirio Díaz governou desde a saída de Sebastián Lerdo até ser derrubado pela revolução, em 1911. Seu governo durou trinta anos e sete reeleições. Quando se declarou reeleito para o período de 1910 a 1916, em outubro de 1910, Francisco Ignacio Madero (fundador do Partido Nacional Antireeleicionista), rebelou-se e levantou o movimento armado, um mês depois. Contra essas contínuas reeleições, a escrita foi usada como uma arma poderosa, pois foi uma das maneiras encontradas para protestar. Os jornais e os livros publicados condenavam veementemente até mesmo a ditadura de Díaz. No dia 05 de outubro de 1910, Madero lançou o plano São Luis, no qual fez um chamamento para que as pessoas levantassem as armas e lutassem por um interesse comum, fixando o dia 20 de novembro como a data para uma adesão geral ao levantamento das armas.

Durante o conflito armado, travaram-se sangrentas batalhas, e, no final da Revolução, o México ficou quase destruído. Os testemunhos nas memórias escritas mostram em detalhes muitos episódios que narram como os membros da família e os amigos dos que os escreveram iam desaparecendo, ao serem assassinados, na maioria das vezes com tremenda frieza. Desta forma, não é de se estranhar que a novela da Revolução tenha, em algumas ocasiões, um caráter autobiográfico, pois além de ser um fato natural, é até certo ponto inevitável. Entretanto, é necessário deixar claro que a visão das coisas varia de acordo com as circunstâncias, com as situações vividas e presenciadas por cada autor, e também com a forma como

alguns fatos foram repassados para quem escreveu, até mesmo através de relatos orais.

Na visão de Córdova et al. (2012), o desenvolvimento do romance revolucionário dependeu, em grande parte, do realismo que os autores atribuíram a ele, e os temas sempre foram concretos, pelo fato de que se limitavam a uns poucos. Em suma, podemos concluir que o romance revolucionário constituiu um dos movimentos mais vastos e radicais na história não só da literatura mexicana, mas também de toda a América Latina. Sua importância se baseia na intensa participação social e no íntimo contato com o povo. Foi a literatura das camadas sociais revolucionárias. Seus autores, quase sem exceção, mantiveram-se perto dos trabalhadores e concentraram-se em reproduzir a realidade do México em formas proporcionais com a Revolução. Talvez o maior mérito destes autores tenha sido fazer com que os governantes surgidos do povo se pusessem ao lado do povo, e isto os levou a compreender e também a serem compreendidos, em uma época onde a paz era uma utopia e cada um dos integrantes do país era sócio do mesmo dramatismo.

### *1.3.1 A literatura feminina na ficção mexicana*

É verdade que muitas atividades desempenhadas por mulheres no México e no mundo ganharam seu espaço e reconhecimento, mesmo enfrentando várias dificuldades e obstáculos de cunho acadêmico, profissional, burocrático, social, econômico, histórico, em suma, todos os termos que podem ser incluídos na famosa e, aparentemente interminável, “luta de gênero”. No entanto, em se tratando de Literatura, também é verdade que a masculinidade ou feminilidade do escritor é inerente à sua criação, se considerarmos que o gênero de pertença e reconhecimento do (a) escritor (a) é um dado relevante no processo de construção de estórias pois os escritos refletem também o lugar e condição de quem fala. Esse processo é o resultado da transformação, em uma linguagem particular e única, do que o escritor percebe, codifica e transcreve, pois, a criação é uma extensão do ser humano que a executa. Isto significa dizer que discursos plasmados na ficção escrita por mulheres, sobretudo no contexto mexicano a que fazemos menção, têm importância ímpar, porque o protagonismo da história ficcionalizada é filtrado por uma perspectiva diferente da que comumente constrói as histórias: o homem.

Quanto à literatura mexicana e, especificamente, àquela criada a partir de meados do século passado até a atualidade, é possível notar um equívoco ideológico na escrita feita por mulheres, por causa de uma tendência que consideramos grave e que ganhou o gosto popular: a maioria das autoras valoriza o gênero (feminino) em detrimento da escrita, e está mais interessada em vender a ideia de que “mesmo sendo mulher eu tenho o direito de escrever”, do que em produzir uma obra que valha a pena ser lida, não apenas pela família e pelos amigos, mas em todo o país e até mesmo no exterior. Por isto, acreditamos que é essencial estabelecer diferença entre os interesses e alcances do discurso feminista, da literatura conhecida como feminina e da literatura originada em várias partes do país e que sofre interferência na escrita, tanto de homens como de mulheres.

As principais abordagens dos feminismos se baseiam na busca de um acordo de igualdade de oportunidades no desenvolvimento individual, espiritual, social e profissional, tanto do homem como da mulher, recuperando, assim, os direitos e a liberdade que, do ponto de vista político, nunca foram dados às mulheres. Assim, foram transformadas em seres subservientes que atendessem às necessidades específicas e imediatas dos homens, principalmente no que diz respeito à reprodução e garantia da descendência do provedor, ou seja: dos homens.

A literatura produzida por mulheres na América Latina surgiu no século XIX, com a finalidade de dar força às diferentes vozes narrativas, poéticas e jornalísticas de escritoras que naquela época tinham o objetivo de difundir as várias facetas que constituíam o que entendiam por imagem feminina. Estamos falando de algumas mães e esposas abnegadas, sofridas e enganadas; de mulheres que se viam diante do desejo sexual, da paixão, da culpa, da decepção e do desespero; que se rebelavam contra a opressão e a discriminação social e recorriam às leituras e ao autodidatismo, porque estavam fartas dos maus tratos físicos e psicológicos por parte de seus maridos, e por este motivo se submetiam ao risco do estigma que significava, naquela época, ser uma mulher sem marido. Em suma, um panorama que mostra os diferentes tipos e níveis de vida que uma mulher podia ter, de acordo com sua condição socioeconômica e até política, dependendo, inclusive, das circunstâncias históricas e culturais do país em que vivia.

Tanto o fortalecimento da literatura feminina do século XIX, como o feminismo desenvolvido durante os anos 70 do século XX, foram acontecimentos necessários

para chamar a atenção das sociedades de todo o mundo para problemas canalizados para as mulheres: a desigualdade, a injustiça, o abuso, a opressão e a discriminação. Tudo isto faz parte da condição humana, mas as mulheres têm sido visivelmente as mais afetadas pelo desequilíbrio que levou à luta pelo poder em toda a história da humanidade.

Entenda-se, portanto, que o feminismo e a literatura feminina surgiram com um propósito específico, embora não completamente cumprido, o de conseguir progressos concretos para as mulheres. Entretanto, até então tem conseguido melhorias apenas para as mulheres das classes média e alta, que, em sua maioria, são aquelas que têm acesso às produções escritas, trabalham, podem viver sozinhas, ser autossuficientes em termos econômicos, obter diplomas de graduação e pós-graduação, conseguir posições de alto comando, ser competitivas, sustentar uma família, dedicar-se a viajar por conta própria, enfim, uma lista considerável de atitudes que atendem às demandas econômicas e socioculturais do século XX. Mulheres capazes de observar em detalhes tudo o que existe, que morrem de amor por um homem ou mulher inacessíveis; que são capazes de enganar se forem enganadas; de bater se forem espancadas; de reagir se alguém gritar com elas, apesar de haver ainda muito o que conquistar. Vivemos no século XXI e as mulheres continuam reivindicando a liberdade sexual, a liberdade de expressão, o livre arbítrio, o direito à autonomia feminina, o direito de decidir sobre o aborto, o direito ao poder, enfim, direito a tudo que as iguale aos homens e às conquistas por eles alcançadas.

Atualmente, é possível listar alguns nomes de escritoras mexicanas cujo trabalho criativo ou estudioso da criação literária vale a pena destacar, pela simples razão de que propõem a ruptura e a transgressão com as formas de perceber e transcrever as experiências diárias em seus diversos níveis, a exemplo de Mayra Luna, Guadalupe Nettel, Magali Velasco, Cecilia Eudave, Paulette Jonguitud, Gabriela Damián e Daniela Tarazona, todas elas, curiosamente, examinadoras de um elemento que, em nossa opinião, é bastante convincente e subversivo: a literatura do outro, do estranho, do sobrenatural, que Todorov (1981) e os teóricos europeus e latino-americanos chamam de literatura fantástica, e que por talvez surgir a partir da alteridade de si mesmo, pode ser mais autêntica e arriscada, uma vez que expõe o que se imagina e se inventa.

Segundo Damián (2012), a literatura mexicana tem estado condicionada ao seu valor histórico, e à sua contribuição para a interpretação do que vem a ser a luta de um povo e seu futuro. Isto tem feito com que a crítica jogue na mesma lixeira duas propostas criativas com regras de jogo diferentes, embora semelhantes, que mais autores do que imaginamos têm usado para exorcizar esta realidade exposta na mídia. Os cânones têm sido tão rigorosos, que o panorama das Letras mexicanas, tanto para escritoras como para escritores pouco conhecidos dos leitores, tornou-se sufocante. Consequentemente, aqueles que não aguentam pressão recorrem à literatura fantástica ou à ficção especulativa[10].

Em linhas gerais, as escritoras da primeira metade do século XX, herdeiras do modelo literário definido por seus colegas de ofício, não conseguiram muita repercussão no cenário literário (com notáveis exceções, como veremos mais adiante), cujas razões críticas (elaboradas por homens) que justificavam o argumento centravam-se no fato de suas obras serem dedicadas a temas quotidianos, como o cuidado com os filhos e a casa, sentimentos como amor, culpa, medo, etc., e também porque o meio para fazer circular estas obras era geralmente a escrita autobiográfica e as cartas, fato que evidencia um forte preconceito relacionado a este tipo de escrita. Sara Sefchovich (1985) define a escrita das mulheres que escreveram na primeira metade do século como uma literatura que

> mostra pouca complexidade, menos problematização formal, uma estrutura linear plana, um uso menos rico da linguagem, menor metaforização e finalmente menos experimentação e inovação. [...] A escrita das mulheres ainda é uma transgressão, uma ocupação secreta que se empreende depois de cumpridas outras tarefas (SEFCHOVICH, 1985, p. 49).

Esta aparente deficiência literária se deve ao contexto histórico e social que as mulheres têm vivenciado durante longos anos de prostração e silenciamento. Podemos afirmar que o ingresso das mulheres mexicanas nas Letras e seu reconhecimento são muito recentes. Estes fenômenos eram tratados bem mais como uma exceção que como uma regra. Basta citar o exemplo paradigmático de Sor Juana Inés de la Cruz e Sor María Anna Águeda de San Ignacio, na segunda

[10] Ficção especulativa é uma denominação geral que engloba os gêneros ou subgêneros mais fantásticos de ficção, especificamente a ciência ficção, o terror, a ficção utópica e distópica, a apocalíptica e a ucronia na literatura.

metade do século XVII, cujas biografias de santos e textos religiosos, segundo os críticos, possuem valor mais próximo do documental que do artístico.

No final do século XIX, a prosa de mulheres da recém-libertada Nova Espanha, como Dolores Correa Zapata, Tereza Farias de Isassi, Maria Luiza Ross, Josefa Murillo e María Néstora Téllez Rendón, entre outras, de maneira injusta e pouco fundamentada, nem sempre era considerada como narrativa de ficção, apenas porque em alguns casos as autoras incorporavam relatos de viagens, crônicas, biografias, artigos de jornal etc. Críticos como Martha Robles (1985), Margarita Peña (1989) e Ana Rosa Domenella (1991), rotularam-nas como contadoras de histórias, porque consideram que sua prosa revela a incipiente presença da mulher na cultura mexicana e afirmaram que as obras delas caracterizam-se por esquematismo, recorrência ao simbolismo cristão e retratam as mulheres sob a ótica de um romantismo ingênuo. Nós não corroboramos o ponto de vista dos citados críticos, e acreditamos que algumas das escritoras apontadas como contadoras de histórias têm consciência do ambiente cultural, social e político que abalou o México no início do século XX.

Conforme Vásquez (1989), a primeira década do século XX representa um período axial para os mexicanos em várias facetas da sua história. No campo intelectual, podemos citar a criação do ***Ateneo de la Juventud***[11] (em 1909), a fundação de revistas como a **Savia Moderna** (em 1906) e a inauguração da Universidade Autônoma do México (por Justo Sierra), em 22 de setembro de 1910, durante o governo de Porfirio Díaz (sem seu caráter de autonomia). O México inaugurou o século XX com uma “festa de balas”, como bem disse Martín Luís Guzmán (1958), com um “banquete sangrento”: a Revolução. O episódio da revolução foi o que provavelmente gerou mais literatura no México durante todo o século XX, mas quase sempre a partir de uma perspectiva masculina, porque foram poucas as mulheres que mostraram sua visão particular do conflito.

No entanto, houve uma autora que testemunhou este acontecimento no calor das balas, imprimindo-lhe uma marca genuinamente feminina; trata-se de Nellie Campobello (1900-1986), cuja obra narrativa está constituída por dois livros de relatos **Cartucho** (1931) e **Las manos de mamá** (1937), o suficiente para colocá-la

[11] Grupo literário de caráter liberal, criado em 28 de outubro de 1909, que procurava uma renovação ideológica e cujos membros estavam convencidos de que existia no México a necessidade de atrair a atenção para eles próprios.

em um espaço merecido na narrativa fundamental da literatura mexicana. Como ocorre com muitos autores que escrevem em um período próximo a acontecimentos revolucionários, a escritora toma partido por um personagem específico (no caso dela é Francisco Villa, que aparece em algumas de suas histórias).

Outras romancistas contemporâneas a Nellie Campobello, como a também dramaturga Maria Luiza Ocampo, com sua obra **Bajo el fuego** (1947) e a romancista Rosa Castaño, que traça a história do México desde o Porfirismo até a época de Lázaro Cárdenas, através da obra **Transición** (1939), refletem o mundo revolucionário, embora críticos como Brushwood (1973) ou Sefchovich (1987) tenham afirmado que suas obras são malfeitas. Em uma tessitura também próxima à de Nellie Campobello também se encontra a obra de Benita Galeana (1907-1995). A vida desta mulher, alfabetizada de forma rudimentar, já na idade adulta, simboliza a do proletariado mexicano.

Comunista militante, Galeana elabora, com uma transparência inusitada, a sua biografia intitulada **Benita** (1940). As implicações sociais e políticas deste romance são muito abrangentes. Por um lado, ela ficcionaliza o que se entendia por ser, entre 1930 e 1940, o Partido Comunista mexicano e por outro representa a voz dos mais marginalizados e desprovidos e neste grupo estão inseridas as mulheres. Além disso, a autora é capaz de transmitir a sua personagem todo o vigor que é negado às mulheres mexicanas, consideradas como torpes e passivas. Neste sentido, a personagem de Benita se iguala a outros nomes da literatura mexicana feminina. Referimo-nos às personagens Jesusa Palancares (da obra **Hasta no verte Jesús mío** [1969]), de Poniatowska, Tita (da obra **Como agua para chocolate** [1989]) de Laura Esquivel, Emilia Sauri (da obra **Mal de amores** [1996]) e Catalina Ascencio (da obra **Arráncame la vida** [1985]), ambas de Ángeles Mastretta etc.

Poderíamos dizer que Benita é a mãe simbólica, e a avó de todas elas. Além de sua autobiografia escreveu **El peso mocho** (1979), impressões baseadas em suas memórias de infância, que funde a vida no campo e a Revolução. Na opinião de Negrín (1990) é hora de resgatar Benita Galena, pois sua obra constitui um texto necessário para aqueles que desejam rever a história do México a partir da perspectiva dos “de baixo”. Neste viés social da literatura mexicana, destaca-se a escritora e jornalista Magdalena Mondragón (1913-1989), que denuncia a desolação e a pobreza sofridas por muitos mexicanos: coletores de lixo, operários,

camponeses etc. Seu romance **Yo como pobre...** (1994) compartilha da corrente temática que estava no auge no México até os anos 40, que tratava das relações entre o campo e a cidade e formava uma corrente urbana inicial (a literatura miserabilista), na qual o Distrito Federal é apresentado como um foco de pobreza e delinquência.

Nas primeiras quatro décadas do século XX, foi-se esboçando um feminismo seminal em alguns romances, que refletem a necessidade urgente de as mulheres questionarem sobre sua identidade e reivindicarem sua liberdade. Estas pioneiras do feminismo denunciam a situação de submissão e injustiça que a cultura patriarcal impõe às mulheres. Para Martha Robles (1985, p. 36), “elas foram responsáveis pela ruptura inicial, pelas primeiras tentativas de independência, e pelo início de uma busca desesperada pela identidade feminina”. É interessante notar que um pequeno grupo de escritoras questiona a realidade, e este mesmo grupo a desconstrói e a desmistifica, através de mecanismos que hoje em dia podem parecer-nos obsoletos, mas que em sua época significaram uma ruptura com os convencionalismos estabelecidos.

A romancista Julia Guzmán (1906-1977) exemplifica essa abordagem com preocupações especificamente femininas em seus romances **Divorciadas** (1939) e **Nuestros maridos** (1944), que tratam das situações de desprezo, marginalização e maus tratos a que são submetidas uma mulher divorciada. Nem Benita Galeana, Campobello, ou Magdalena Mondragón tratam de uma forma tão deliberada a problemática das mulheres em seu aspecto íntimo e social. Voltando ao início do século XX, algumas autoras foram consideradas as sucessoras de um sentimentalismo caduco, que as mantém distanciadas da realidade literária do momento.

Segundo Robles (1985), este distanciamento se deve ao rígido sistema ditatorial do conservadorismo imperante no México, o Porfirismo, que condenava a mulher, irremediavelmente, à esfera doméstica. Como exemplo, podemos citar os textos de Maria Enriqueta Camarillo (1872-1968), contemporâneos da obra de poetisas do Cone Sul, como Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana Ibarbourou, Gabriela Mistral e das escritoras Bombal e De la Parra. Ainda de acordo com Robles (1985) há entre elas quase um século de distância ideológica e literária, pois, ao mesmo tempo em que celebrava seus prazeres carnais, Maria Enriqueta recriava

com fragilidade simples, suas memórias provincianas, os dias nublados e o pôr do sol dos outonos cinza.

Considerada pela crítica como uma escritora a mais nos séculos XIX e XX, María Enriqueta publicou três romances e algumas coletâneas de contos e relatos de viagem, e mais seis livros que foram classificados como literatura infantil. Conforme Estupiñan (1995), diferente é o caso de Dolores Bolio (1880-1950). Em sua obra ela publicou romances curtos e poesias, em que se percebia a influência modernista sem abandonar a expressão romântica, mas aproveitando para introduzir as preocupações históricas e adicionar ingredientes íntimos e sensuais, pouco comuns na literatura feminina da época. É relevante ressaltar na obra de Bolio a percepção de elementos sensoriais como a contemplação, os aromas, os murmúrios e os toques suaves, bem como o gozo e o prazer, a exemplo dos romances femininos dos últimos tempos que reivindicam para a mulher o uso dos sentidos, há muito tempo atrofiados.

Juntamente com Maria Enriqueta e Dolores Bolio, destaca-se a poetisa, romancista e professora Laura Méndez de Cuenca (1853-1928). Esta notável mulher foi parte substancial da intelectualidade mexicana do fim do século, embora sua voz só tenha sido valorizada e reconhecida muito tempo depois, graças a Ana Rosa Domenella e Luzelena Gutiérrez de Velasco. Segundo Domenella e Gutiérrez de Velasco (2002), nos livros de Laura Méndez de Cuenca, a presença de personagens femininas pertencentes a todas as camadas sociais e com ideias e comportamentos à frente de seu tempo é muito relevante.

Outras escritoras que queremos mencionar são Antonieta Rivas Mercado e Lupe Marín. Ambas têm em comum o contato com a elite cultural mexicana do primeiro terço do século formada por José Vasconcelos, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Samuel Ramos e Diego Rivera. Mas, mesmo tendo o privilégio de estar próxima à elite cultural, Lupe Marín (1897-1981) nunca foi reconhecida por seus contemporâneos por falta de instrução, e por isto era alvo de severas críticas e exposta a situações ridículas por tentar reproduzir em suas obras a atmosfera intelectual que a cercava, mas que ao mesmo tempo lhe era alheia. Suas duas obras, **La Única** (1938) e **Un día patrio** (1941) refletem o quotidiano da domesticidade feminina a partir de suas memórias e de uma religiosidade doente,

repressora e culpabilizadora, embora seus romances vislumbrem um incipiente desejo de liberdade que sempre acaba truncada pela vontade masculina.

O jornalismo feminino mexicano tem como precursora Antonieta Rivas Mercado (1900-1931). Ela se preocupava com a condição da mulher mexicana, com a política do país e com os problemas de natureza íntima. Escreveu alguns contos, uma série de artigos políticos sobre a campanha fracassada de Vasconcelos e umas cartas de amor apaixonadas para o pintor Manuel Rodríguez Lozano. Não era considerada propriamente uma romancista, mas era um exemplo de mulher intelectual. Ela veio a se suicidar por sentir-se isolada em uma sociedade demasiadamente retrógrada para compreendê-la. A lista de mulheres que escrevem ao longo dos anos 1940 e 1950 vai se ampliando cada vez mais: Adriana García Roel (1916-) e Judith Martínez Ortega (1908-1985) denunciaram os silêncios a que a mulher estava condenada; Mary Lombardo de Caso (1905-1964) tratava da problemática indígena e das consequências do progresso; Patrícia Cox (1911-) e Sara Iglesias (1917-1987) foram atraídas pelo fascínio que a história suscitava nelas, e resolveram escrever ficções históricas. É por isto que elas são consideradas pela crítica como as escritoras de romances históricos da metade do século.

Na década de 60 (século XX) apareceram várias tendências que influenciaram as romancistas das décadas seguintes. Inicialmente se anuncia na literatura mexicana uma narrativa forte marcada pelos acontecimentos da época, como as manifestações estudantis que culminaram com o massacre de Tlatelolco em 1968. De acordo com Klan (1998), a partir dos acontecimentos de outubro de 1968, por ser um momento em que se iniciam severos questionamentos, o espírito intelectual tornou-se mais crítico diante da crise da democracia, e houve uma ruptura e abertura para novas formas de pensar a realidade e de transcrevê-la.

Além disso, nas palavras de Sefchovich (1995) o fenômeno de 1968 levou a uma nova visão dos fatos e conceitos sócio-históricos e significou uma revisão de conceitos como família, mulheres, história, cidade e instituições políticas. A partir desses anos, outros fatos influenciaram na narrativa, a exemplo do movimento hippie, da liberação das mulheres e dos homossexuais, da efervescência do rock e da influência dos meios de comunicação. Neste sentido, Sefchovich (1995) afirma que se pode considerar que a literatura mexicana que combinou estes elementos ao longo dos anos, foi chamada literatura da “Onda”, promovida por jovens escritores

como José Agustín, Parménides García Saldaña, Gustavo Sanz e seus seguidores Juan Tovar, René Aviléz Fabila e Héctor Manjarrez. Estes escritores reivindicaram o reconhecimento de uma literatura urbana que buscasse a realidade e inserisse os elementos da chamada contracultura (o rock, o cinema, a mídia, a hippiteca (uma mistura de hippie e asteca) e ideias sobre liberação verbal e sexual, anti-nacionalismo e americanização, para desarticular o discurso hegemônico mediante uma linguagem supostamente popular própria dos adolescentes dos bairros proletários da Cidade do México.

Aralia López González (1991) relaciona este grupo de jovens escritores com o início do reconhecimento das mulheres como sujeitos sociais na literatura de uma forma mais "consistente". Embora não abordem diretamente os mesmos temas, reivindicam mesmo de uma posição marginal aqueles emblemas que anteriormente não eram considerados como literários. Se os autores da literatura da "Onda" clamaram por uma literatura jovial, as escritoras, por sua vez, estabeleceram uma linha deliberadamente feminista, unida, em muitos casos, em torno de uma problemática social e histórica, semelhante à iniciada por Benita Galeana e Magdalena Mondragón durante os anos trinta e quarenta. Uma escritora que não podemos deixar de comentar, que começou a publicar em finais dos anos cinquenta, é Rosario Castellanos (1925-1974). Ela criou um universo literário em que os grandes protagonistas eram as mulheres e os índios, dando assim um exemplo claro dessa fusão do feminismo com a história.

Na opinião de Klahn (1998), de todas as escritoras mexicanas do século XX, Elena Garro (1916-1998) é a mais controversa, mas, com certeza, uma das mais sublimes. Grande parte da crítica mostra que o ano 1968 se transformou em um "divisor de águas" na obra desta escritora de Puebla. Ela foi acusada de delatora de alguns intelectuais, e este fato marcou sua vida e obra. Antes de 1968 publicou **Los recuerdos del porvenir** (1963), um romance que nos coloca em um universo mítico no qual o passado e um presente-futuro são eternizados. É um romance mágico, de cunho existencialista, que reinventa a paisagem revolucionária sintetizada na cidade imaginária de Ixtepec e se antecipa à obra-prima do século XX latino-americano, **Cien años de soledad** (1967).

Nos últimos trinta anos do século XX, a realidade literária mexicana tornou-se caleidoscópica, uma vez que os temas se multiplicaram e passam a coexistir uma

grande variedade de subgêneros narrativos e procedimentos estéticos que formam hoje um panorama plural de narradoras. Os nomes de todas as escritoras e os títulos de suas obras excedem os limites deste trabalho, especialmente se considerarmos que o México é um país muito extenso, formado por trinta e dois estados onde se estimula uma literatura regional, que para ser valorizada tem que passar pelo crivo da metrópole. Por este motivo estamos abordando apenas algumas tendências e nos referindo somente a algumas das principais escritoras e obras.

Muitas das obras publicadas desde o final dos anos 70 (século XX) até o presente sofreram influência de um fenômeno cultural que caracterizou as últimas décadas do século XX e início do novo milênio, que os críticos chamaram de modernismo. Já com relação à compilação de histórias de Ángeles Mastretta, **Mujeres de ojos grandes** (1991), Alicia Llarena (1995) enumera algumas características pós-modernas facilmente identificáveis:

> [...] ecletismo, estruturas leves e flexíveis em comparação com as "narrativas totalizantes" anteriores, fragmentação, localismo, irreverência, trabalho voltado para os marginalizados, fixação nas periferias, surgimento de minorias, crítica e humor, revisão do cotidiano, coloquialismo, influência do folhetim e espontaneidade são algumas das características nas quais se sustenta este modo de produção, e por acréscimo a sua produção narrativa em geral (LLARENA, 1995, p. 186-187).

A narrativa das mulheres mexicanas pode ser relacionada com o modernismo, por estar enquadrada no mesmo período histórico deste movimento cultural, mas não assume, na totalidade, suas premissas, nem todas as escritoras vão se identificar com este fenômeno. Além disso, no caso daquelas que dotem seus textos de um conteúdo feminista deliberado, tampouco foram absolutamente reconhecidas no pensamento pós-moderno, apesar de o feminismo ser considerado como uma manifestação cultural inserida nas margens e periferias.

Conforme Domenella (1996), no caso da narrativa de mulheres latino-americanas que estão situadas dentro do pós-modernismo, a ensaísta e escritora de origem estadounidense, mas de nacionalidade mexicana, Brianda Domecq (1942), situa a escrita de mulheres dentro de um fenômeno de cunho pessoal chamado de "Postnonanismo marginal", baseado na tripla marginalização da escritora mexicana atual, por estar colocada no pós-modernismo, no Terceiro Mundo e por sua condição

de mulher. Estas autoras foram incluídas no fenômeno que Susana Reisz (1990) batizou como “tardio boom hispânico feminino”, que afeta não só os países da América Latina, e, no nosso caso, o México, mas também a Espanha.

Segundo Becerra (2000), esta nova narrativa se diferencia da que havia sido escrita durante a primeira metade do século XX, caracterizada por “seu detalhismo, sua falta de nível simbólico, sua fragmentação, sua subjetividade, sentimentalismo e, em última instância, sua insignificância ao referir-se sempre a uma órbita familiar e quotidiana” (BECERRA, 2000, p. 27). Gradativamente, as escritoras foram tomando consciência de sua atividade literária de um ponto de vista teórico, e em muitos casos, davam sua opinião sobre o ato de escrever, geralmente ligado à sua identidade feminina, sua sexualidade e seu corpo e também refletiam sobre a real existência de uma escrita chamada “feminina”. Este é um importante ponto de reflexão que diferencia as escritoras do final do século XX e início do século XXI em relação a suas antecessoras.

Um testemunho sobre a própria escrita vem da crítica e escritora Martha Robles (1985, p. 09), que afirma: “Eu busco o livro atrás do livro, a palavra essencial e o que sabemos sem saber se sabemos [...] a palavra acima de tudo”. É nessa busca do absoluto, dentro da conjuntura de um novo humanismo que o seu trabalho pode ser entendido. Outra escritora que expressa sua relação com a escrita é Carmen Boullosa (1954), que opta por considerar a escrita como destruição, à medida que o escritor se envolve em uma espécie de duelo com as palavras e com a realidade. Ela também não considera que exista uma escrita feminina, já que se inclui em uma andrógino-poética. Já a feminista Ethel Krause (1954), aceita a existência de uma literatura feminina, e também a de uma literatura masculina. Mas acima de tudo, a literatura é para ela uma arte.

Estes são apenas alguns exemplos das opiniões de algumas escritoras mexicanas sobre a obra literária, que mostram a variedade de orientações que a prosa adquiriu nos últimos trinta anos. De maneira geral, podemos dizer que muitas das romancistas do final do século XX tentam analisar a situação conflitiva das mulheres no mundo de hoje, para problematizar a identidade feminina; mas ao tema da identidade se juntarão outros como, por exemplo, a condição humana em sua totalidade, a sexualidade (desde o erotismo, passando pela sensualidade e pelas relações lésbicas), a realidade e a história do México, o ambiente urbano, o mundo

da literatura e a criação literária, a fantasia, o mito etc. Estes temas serão apresentados através de diferentes estratégias discursivas e mecanismos da conjuntura pós-moderna, como por exemplo, a metaficção, a intertextualidade, a reinterpretação de temas filosóficos e culturais, a prosa poética, a inclusão de canções e elementos de publicidade intercalados com o argumento narrativo e a fragmentação textual.

Partindo da preocupação de Rosario Castellanos sobre a inclusão ou não das mulheres dentro de uma tradição ou genealogia, Margo Glantz (1995) escreveu uma crítica picante intitulada *As filhas da Malinche*, na qual ela propõe uma linha narrativa baseada na busca da identidade, na preocupação com a origem e a primazia das relações materno filiais e, em menor medida, das paterno filiais. De acordo com Gutiérrez Estupiñan (1995), no trabalho coordenado por Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella e Luzelena Gutiérrez de Velasco intitulado **Escribir la infancia**, as narradoras mexicanas contemporâneas analisam obras de Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Carmen Bullosa, María Luisa Puga, Silvia Molina, Aline Petterson e Angelina Muñiz Huberman, entre outras, nas quais a criança adquire uma importância envolvente. Dentro do grupo de jovens escritoras, destacam-se aquelas que exploram a temática de como as crianças experimentam a perda da inocência e enfrentam a entrada na idade adulta. Continuando com a tendência da narrativa mexicana atual que resgata as raízes, devemos lembrar que no México vive uma comunidade judaica relativamente importante (embora menor que a encontrada na Argentina, por exemplo) e que várias são as autoras que se preocupam em recuperar completamente as tradições da cultura de seus pais.

Na ótica de Job (1998), a questão da identidade aparece, várias vezes, ligada ao erotismo, ao desejo feminino e à sensualidade, especialmente se levarmos em consideração a tríade escrita/corpo/prazer. São frequentes as relações estabelecidas entre escrita e desejo, linguagem e corpo, mas não a partir de posturas metafísicas, e, sim, atendendo ao apelo específico da mulher pela sua liberdade de escrita atrelada à liberdade sexual. Neste sentido, destacamos a obra **Apariciones** (1996) de Margo Glantz, um romance com um estilo narrativo fragmentário, no qual se fundem o amor profano e o amor divino (das personagens religiosas e sua união com Cristo).

Um grande número de escritoras mexicanas se preocupa em refletir a realidade mexicana, seus mitos e sua história. A partir dos anos 70 (século XX), várias delas emitem sua opinião pessoal sobre um acontecimento histórico, que vai deixar marcas profundas na memória social dos mexicanos: referimo-nos ao massacre de Tlatelolco, ou seja, ao genocídio que o governo mexicano perpetrou impunemente contra centenas de estudantes em 2 de outubro de 1968. O texto magistral sobre este acontecimento pertence a Elena Poniatowska e tem como título **La noche de Tlatelolco** (1971). Neste esforço para mostrar a realidade circundante, às vezes fatídica, as escritoras relatavam, seja em forma de crônica ou de romance, acontecimentos como o terremoto que atingiu a Cidade do México em 1985 (é o caso de Poniatowska com a obra **Nada, nadie, las voces del temblor** (1988), o de Cristina Pacheco com **Zona de desastre** (1985), ou a explosão de tubos de drenagem em Guadalajara, em 1992, como se pode constatar no romance **Y apenas era miércoles** (1993) de Martha Cerda (1945).

A temática histórica continua a se proliferar no final do século XX, como se fosse para recuperar um tema que parecia esgotado, como é o da Revolução Mexicana, através dos romances **La familia vino del Norte** (1988), de Silvia Molina, **Arráncame la vida** (1985) e **Mal de amores** (1996), de Ángeles Mastretta. Às vezes, a Revolução permanece como mero cenário pitoresco. Isto se verifica nos romances citados anteriormente, e também em **Como agua para chocolate** de Laura Esquivel, no qual, segundo Larios (1997), a recuperação do passado por parte das narradoras pode ser entendida como uma releitura da história em relação às mulheres, através do desafio, da paródia, da ironia, da desconstrução, do anacronismo e da simultaneidade de um passado alternativo, para, assim, compreender este passado histórico e dar uma explicação para os problemas do México que as afligiam. Nesta senda, alguns críticos definiram estes romances segundo os critérios do chamado “Novo romance histórico”, sobre o qual Seymour Menton (1993) e Fernando Ainsa (1991), entre outros, estabeleceram suas características. De acordo com Menton, a primeira obra classificada como “Novo romance histórico” foi **Morada interior** (1971), escrita pela mexicana Angelina Muñiz-Huberman.

A obra de Bullosa serve de ligação com outra tendência observada no quotidiano literário de mulheres escritoras das últimas décadas. Referimo-nos ao

uso de procedimentos próximos a modelos estéticos do realismo mágico, já usados em romances e contos por outras autoras. O mágico serve para destacar a identidade, a subjetividade e a sensibilidade feminina. A magia e a fantasia estão presentes em **Como agua para chocolate**, de Laura Esquivel, **Santitos** (1997) de María Amparo Escandón, **Duerme**, de Carmen Boullosa e **La señora Rodríguez e otros mundos** (1990), de Martha Cerda. Também merecem destaque as escritoras Adriana González Mateos com **Cuentos para ciclistas y jinetes** (1995) y Cecilia Eudave com **Técnicamente humanos** (1996) e **Invenciones enfermas** (1997), que foram batizadas por Domenella (2001) como “narradoras neofantásticas”.

A ciência-ficção também foi cultivada, porém com sucesso diferenciado, entre escritoras atuais. Podemos citar Marcela del Río com **Proceso a Faubritten** (1976); Celine Armenta com **Principios de incertidumbre** (1992); Laura Esquivel com **La ley del amor** (1995); María Luisa Erreguerena com as obras **Precursores** (1995) e **Lo que fue de mí** (1996); Malú Huacuja del Toro com **Herejía contra el ciberespacio** (1999); Estela Canabal Paullada com **La mirada del cíclope** (2001), e por fim Blanca Martínez, com as obras **Cuentos del archivo horus** (1997), **La era de los clones** (1998) e **Diferentes** (2003).

A literatura mexicana tem sido um solo fértil em autoras. Muitas delas conhecidas apenas nacionalmente, e outras de renome internacional, com uma qualidade inegável. Entre as escritoras mais importantes destacamos a figura de Rosario Castellanos (1925-1974), que mesmo depois da sua morte ainda é considerada um modelo do feminismo latino-americano. Romancista, poetisa, contista, acadêmica e uma defensora constante da dignidade da mulher, ela é uma das figuras mais importantes da literatura mexicana do século XX. Talvez não tenha tido o reconhecimento alcançado por autores como Rulfo ou Fuentes, mas seu valor literário e sua contribuição para a arte mexicana são dignos de estudo.

Acreditamos que as escritoras aqui apresentadas são a prova irrefutável de que o México tem um plantel muito diversificado de narradoras que se dedicam de forma profissional à escrita e que contribuíram para a consolidação da literatura no México ao longo do século XX. Desde Dona Laura Méndez de Cuenca, escritora da outra virada do século, até as que tiveram suas obras rotuladas de pós-modernas, há alguns nomes que nunca devem passar despercebidos pelo leitor e pesquisador interessado na literatura e cultura mexicana contemporânea. Temos inúmeros

argumentos para assegurar o que estamos afirmando. Elas apresentam uma visão inusitada dos acontecimentos históricos (como Nellie Campobello); defendem o direito das mulheres ao conhecimento (como fizeram Sor Juana e Rosario Castellanos; são precursoras de formas literárias de grande alcance, a exemplo do realismo mágico, atribuído por alguns críticos a Elena Garro; dedicam-se às narrativas metaficcionais (como Josefina Vicens); são mulheres de letras preocupadas com a erudição como um todo (como é o caso de Margo Glantz, Angelina Muñiz-Huberman, Aline Patterson ou Martha Robles, entre outras), e suas obras são sempre reveladoras e irreverentes em relação às estruturas tradicionalmente associadas com as possibilidades escriturais da mulher.

As autoras aqui mencionadas têm seu valor não apenas por mergulharem em seus romances e contos e na subjetividade feminina (embora seja este um dos objetivos principais), mas também por se aventurarem na análise da condição humana e por não serem alheias à realidade e história mexicanas, por denunciarem a condição da mulher e por colocarem em evidência a necessidade de liberdade feminina e reconhecimento dos direitos da mulher. Elas se atrevem a experimentar novas tendências narrativas como é o caso do chamado novo romance histórico ou da ficção pós-moderna.

## 1.4 A obra de Ángeles Mastretta no contexto histórico, político e literário do México

Entre as tendências fundamentais que marcaram as produções narrativas no México no último quarto do século XX, merece destaque a preocupação com a História em todas as suas vertentes e manifestações, e o interesse pelo esteticismo, como sendo outra das características de identidade da narrativa mexicana, além de seu tradicional funcionalismo e instrumentalismo. Um exemplo claro disto é o romance **Arráncame la vida**, de Ángeles Mastretta. A crítica viu neste romance uma dimensão eminentemente feminista, provavelmente por dois motivos principais. O primeiro é de ordem contextual biográfica, e tem relação com o trabalho que a própria Ángeles Mastretta desenvolveu durante vários anos como membro do Conselho de Redação da revista feminina mexicana, **FEM**, sobretudo entre os anos 1982 e 1985, e também como membro do Conselho Editorial da revista **Nexos**, com a qual continua colaborando até hoje. Algumas de suas publicações, em ambas as

revistas, eram dedicadas aos problemas da mulher. O segundo motivo, é que a obra de Mastretta coincidiu com os anos de luta ferrenha do movimento feminista no México, e transformou-se na expressão literária dos problemas da mulher mexicana, uma vez que revelou uma atitude de compromisso social de dimensões consideráveis que logo se confundiu com o feminismo local.

Ainda com base na opinião da crítica, podemos dizer, que a obra literária de Ángeles Mastretta coloca em evidência uma sucessiva contextualização do pensamento feminista mexicano dos anos 1970 e 1980. Ela fez parte integral da geração destes anos, quando o movimento feminista no México mantinha uma atividade de luta intensa, e se viu rodeado de pessoas cujos trabalhos de pesquisa e cujas produções escritas problematizavam a opressão da mulher e divulgavam ideias e temas que mais tarde ela mesma abraçaria. Por causa de sua atitude de compromisso social diante dos problemas enfrentados pela mulher mexicana, Mastretta os apresenta e contextualiza através de sua obra em uma experiência autêntica e tangível. **Arráncame la vida** é seu primeiro romance, e é sem dúvida o que gerou mais polêmica e crítica a seu respeito. Foi escrito em um contexto social tão marcado pelo machismo, que este detalhe não deixa de ser importante, já que as reações da crítica em geral carregavam certa subjetividade, reveladora da atitude dos mexicanos diante da mulher, expressa nos seguintes termos por Octavio Paz (1995, p. 57):

> Como quase todos os povos, os mexicanos consideram a mulher como um instrumento dos desejos do homem, dos papeis determinados pela lei, pela sociedade ou pela moral. Papeis, é necessário dizer, sobre os quais nunca se pediu seu consentimento e em cuja realização participa apenas passivamente, enquanto depositária de certos valores. [...]. Em um mundo feito à imagem dos homens, a mulher é só o reflexo da vontade e do querer masculinos.

Mastretta utilizou a linguagem escrita como uma estratégia que não somente induz a uma leitura fácil e instigante (sem as dificuldades de linguagem que apresentavam os romances do “Boom”), mas também se mostra como uma alternativa para liberar seus personagens femininos, a exemplo de Catalina Ascencio e da maioria das demais personagens femininas que aparecem no romance. Llarena (1992, p. 81), por exemplo, afirma que

> A autora mexicana consegue um discurso que seria, sem dúvida, o paraíso de qualquer "pós-modernista", ao desenvolver seu planejamento romanesco partindo de uma nutrida "periferia": a perspectiva feminina (em relação à hegemonia homocentrista) e a visão da intimidade (em relação à hegemonia social).

Sobre esta colocação feita por Llarena (1992), a própria Mastretta, em uma entrevista dada a Bárbara Mujica, em 1997, afirma que

> *Arráncame la vida* é a estória de uma mulher apaixonada e sua educação: ela aprende que não pode ser apenas uma mulher apaixonada por seu esposo, mas que tem que ser atrevida, guerreira e, sobretudo ter o controle de sua própria vida. [...]. Também quis responder a minhas próprias dúvidas sobre a relação entre os homens e as mulheres (MUJICA, 1997, p. 54)

Mastreta assume, através de Catalina Ascencio (protagonista de **Arráncame la vida**), uma posição libertadora da mulher oprimida que consegue, a muito custo e depois de muitos anos de opressão, ter o controle de seu destino. Como personagem, Catalina, certamente, recusa a posição periférica, na qual a sociedade patriarcal insiste em querer colocá-la. Destarte, Mastretta dá voz a essa necessidade da mulher, de romper com os cânones tradicionais estabelecidos que a impedem de libertar-se. Além das qualidades especificamente literárias, ainda podemos apreciar como a autora faz uma crítica severa à política praticada pelos que estavam no poder no México, nos anos 1930 e 1940.

Se o romance despertou tanto interesse e teve tanto êxito como chegou a ter, acreditamos que é principalmente pela perspectiva adotada para compor esta crítica de maneira artística. A denúncia da corrupção do poder na sociedade mexicana se dá através de Catalina, garota ingênua, casada com um general ex-revolucionário, mas, sobretudo uma adolescente em processo de formação, que passa por várias etapas e desempenha papeis difíceis, embora suscetíveis de acontecer na vida de uma mulher: esposa submissa e oprimida, mãe, esposa enganada, esposa adúltera, primeira dama de um dos estados do México e, finalmente, viúva.

Nesta perspectiva, a expressão dos feitos históricos mostrados por Mastretta assume um caráter de inesperada simplicidade e contrastam de modo sensível com a complexidade formal e os obstáculos de linguagem e estrutura que caracterizam os romances de autores consagrados como Fuentes ou Del Paso, por exemplo, no México, e os romancistas do "Boom" latino-americano de modo geral nos anos 1970

e 1980. Na visão de Llarena (1992), a adoção de uma linguagem simples (veículo de expressão e libertação das personagens), e uma estrutura igualmente simples baseada em uma cronologia linear, faz com que este romance seja de leitura amena, fácil e inicialmente pouco exigente, no que diz respeito à participação do leitor.

É importante destacar a característica da linguagem e estrutura simples, porque os grandes nomes do romanceiro mexicano da atualidade dispensam uma atenção especial ao trabalho sobre a estrutura e a linguagem de suas novelas, e, neste aspecto, introduzem novidades que, frequentemente, levam a uma complexidade tal que se chegou a assimilar a noção de importância ou de qualidade das obras romanescas com o grau de complexidade formal e estrutural que apresentam. Neste contexto, a perspectiva feminina e a simplicidade do planejamento e do modo narrativo adotado fizeram com que **Arráncame la vida** conseguisse uma repercussão tão grande, tanto no México como fora de suas fronteiras.

Vários personagens históricos conhecidos tanto da época da Revolução (1910-1920), como do período pós-revolucionário até o final do sexênio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), desfilaram nas páginas de **Arráncame la vida**. Na narração da trama, vão aparecendo quase todos os heróis e anti-heróis da Revolução Mexicana: Francisco Ignacio Madero, Emiliano Zapata, Francisco Villa, Victoriano Huerta, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón e outros. O ambiente, as anedotas e tudo o que diz respeito aos fatos históricos, está presente nos capítulos 4 e 5, dentro da melhor tradição do romance e com base nos relatos de como foi a Revolução Mexicana.

Os fatos a que nos referimos no prágrafo anterior levaram críticos como Fabienne Badu, por exemplo, a comparar **Arráncame la vida** com uma das obras mestras desta corrente, que é **La sombra del caudillo** (1929), de Martín Luís Guzmán. A visão da História que Ángeles Mastretta oferece se caracteriza em primeiro lugar pela verossimilhança e pela visão crítica. Em segundo lugar, por sua originalidade, em comparação com outros romances importantes publicados anteriormente, que também foram baseados no interesse pela História. A trajetória vital da protagonista pode ser comparada à expressão estética de outra trajetória

vital: a do México durante o período revolucionário e as décadas imediatamente posteriores.

O segundo livro de Ángeles Mastretta, **Mujeres de ojos grandes** (1990), é composto por 37 capítulos, e todos eles mostram a vida de mulheres que, como Catalina de **Arráncame la vida**, estão à frente do seu tempo; estão inseridas na História e ao mesmo tempo são mulheres que rompem com os cânones que a sociedade lhes impõe. Cada uma das personagens reage de uma maneira diferente diante das adversidades de suas vidas quotidianas e das circunstâncias em que estão inseridas. Algumas são agressivas, outras são passivas, algumas são religiosas e outras ateias, há também as que falam utilizando linguagem popular e grosseira (que supostamente era considerada como linguagem exclusiva dos homens). Niebylski (1997) destaca o comportamento atrevido e pouco ortodoxo das tias de **Mujeres de ojos grandes***,* e cronologicamente falando, coloca-as três gerações antes do público leitor.

Compactuando do pensamento de Diana Niebylski, De Valdés (1998) declara que as “tias” da criação de Mastretta fogem completamente ao estabelecido pela ordem patriarcal, sem se sentirem culpadas em momento algum, ou mesmo alimentarem, por pequeno que seja, o menor sentimento de culpa. Elas subvertem as convenções sociais e levam vidas cheias de emoções, muitas vezes sem a necessidade de um homem a seu lado. Através das tias de **Mujeres de ojos grandes**, Mastretta subverte o trato que se dá aos valores tradicionais como, por exemplo, a sexualidade feminina, segundo os quais a mulher só poderia ser ou virgem ou monogâmica.

O direito de dar vida às fantasias sexuais com liberdade e de ter uma atividade sexual livre e sem restrições era permitido apenas aos homens. Em várias ocasiões, as “tias” ignoram esta proibição e se permitem, em repetidas ocasiões, ter amantes e mais de um companheiro sexual. Elas rompem com o estabelecido buscando sua própria felicidade, e fazem isto contrariando o poder patriarcal, sem necessidade de uma luta consciente e totalmente aberta, sem discutir causas ou teses feministas específicas, simplesmente colocando-se contra as convenções morais e sociais que as oprimem e que impedem sua liberdade sexual e de ações. Ainda na entrevista que deu a Mauricio Carrera, Mastretta afirmou que “‘as tias’ são

mulheres que expõem ao público o poder que têm em suas casas e a liberdade que têm para fazer com suas vidas o que quiserem".

O terceiro livro de Ángeles Mastretta, **Puerto libre**, publicado em 1993, é formado por uma coletânea de relatos curtos, textos jornalísticos, autobiográficos e filosóficos que a autora publicou na revista **NEXOS**. A partir do número 159, em março de 1991, a revista dedicou a Mastretta uma seção chamada *Puerto libre,* onde ela publicou até 1999. Na maioria dos relatos curtos da obra **Puerto libre**, a autora manteve os títulos originais com os quais haviam sido publicados na revista **NEXOS**. É o livro mais filosófico e autobiográfico da escritora.

No livro **Puerto libre***,* Mastretta nos brinda com uma imagem mais pessoal de suas memórias e com sua visão da realidade. Schaefer-Rodríguez (1997, p. 27) afirma que ele está escrito em primeira pessoa, como já declarou a própria autora, de modo que "a voz narrativa individual se estabelece como o eixo central dos textos". Neste livro Mastretta se distancia um pouco da menção do papel subordinado da mulher, e não insiste em apresentar a imagem patriarcal do homem na posição de dominante, e a da mulher na condição de passiva. Mas mesmo assim, podemos observar através de alguns dos relatos que a mulher começa a ser ela mesma. Ou seja, ela toma consciência de sua posição de oprimida dentro da sociedade patriarcal, e ao assumir esta opressão percebe que tem apenas uma luta para travar. A sua.

Já em **La mujer es um misterio***,* Mastretta analisa a desigualdade entre homens e mulheres, enfatizando o poder patriarcal e seus resultados tais como: o machismo ("continuamos submissas aos homens e a seus projetos cegos, com uma docilidade que nos fere e nos diminui" [LMM, p.101]); a violência contra a mulher ("[...] mulheres que andam procurando noivos menos brutos que os do povoado, um que não bata nelas quando acontecer de darem a luz a uma menina ao invés de um menino" [LMM, p.103]); a discriminação sexual ("Por que é que se um homem tem um romance extraconjugal é um sortudo, e uma mulher na mesma circunstância é uma prostituta?" [LMM, p. 104]). Ela se empenha em denunciar a sociedade mexicana por causa da resistência no que diz respeito à liberação e à emancipação da mulher.

> Devemos admitir que é muito difícil procurar um destino diferente do que foi previsto para nós. Pleitear, mesmo que indiretamente, uma vez que os

> movimentos de liberação feminina foram aplacados porque se considera que suas demandas já foram satisfeitas, com uma sociedade que não sabe assumir sem hostilidade nem rancores aqueles que mudam (LMM, p. 105).

Além de combater a desigualdade entre homens e mulheres, Mastretta também denuncia a desigualdade entre as próprias mulheres e afirma que "não sabemos exatamente e com segurança quem somos muito menos sabemos quem e como são as outras mulheres mexicanas" (LMM, p. 107).

**Mal de amores** (1996) é o quarto livro e segundo romance de Mastretta. Neste romance, ela conta a estória de uma mulher apaixonada por dois homens. Este sentimento subverte a concepção que se tem de que isto só acontece com homens. No dizer de De Valdés (1998, p. 72), **Mal de amores** "continua mostrando o desenvolvimento das mulheres durante o passado recente do México, e como elas tornaram-se o centro da consciência geral, como mulheres fortemente independentes e subversivas dos códigos sociais". Esta atitude de amar dois homens é, de certa forma, uma subversão que Emilia assume, não para enfrentar abertamente a ninguém, mas para se sentir bem consigo.

Segundo Mujica (1997), **Mal de amores** também explora a relação entre os sexos, mas no México pré e pós-revolucionário. As mulheres protagonistas são mulheres extraordinariamente fortes e independentes, com a sorte de viverem rodeadas de homens que as compreendem e as aceitam. Ao que parece, Mastretta consegue fazer com que Catalina Ascencio, durante a Revolução Mexicana, e Emilia Sauri, algumas décadas mais tarde, surjam como um tipo de provocação para a mulher do presente. Elas romperam com o estabelecido, livraram-se dos parâmetros e regras sociais patriarcais, subverteram uma situação de opressão e assumiram atitudes audazes que não pareciam possíveis.

**El mundo iluminado**, obra de Mastretta publicada no final de 1998, é um livro que, como **Puerto libre***,* é formado por relatos curtos, textos jornalísticos, autobiográficos e filosóficos que vão da realidade à ficção. Escritos inicialmente para a seção "Puerto libre" da revista **NEXOS***,* a maioria dos textos manteve o título original. Os referidos textos não mencionam nem debatem abertamente nenhuma problemática feminista. Através destes trinta e cinco relatos, Mastretta nos oferece uma ideia mais íntima e pessoal de suas memórias, reflexões, sua preocupação com seu próprio mundo e sua existência atual. São temas que guardam uma íntima relação com o México que a autora tanto ama: o passado, o presente, o futuro, a

política do país, seus amigos, sua família e suas viagens nacionais e internacionais. Por ocasião do lançamento do livro na Espanha, em uma reportagem que foi publicada no jornal **El País**, Mastretta declarou: "em **El mundo iluminado** falo de mim com doses de memória e esquecimento. Creio que escrevo para tratar de entender o mundo". De cunho mais autobiográfico e filosófico, o livro mostra a relação da escritora com pessoas e situações próximas a ela, que de uma forma ou de outra ajudaram em sua formação tanto humana como intelectual.

Outra obra que merece destaque é **Ninguna eternidad como la mía**, publicada em 1999. Através das páginas deste livro Mastretta nos leva novamente para a época do México Pós-Revolucionário da segunda década do século XX. Nele, ela conta a estória de Isabel Arango, uma garota de dezessete anos que emigra para a Cidade do México para estudar dança. Mastretta contamina sua personagem principal com a mesma paixão por uma vida independente, como fez anteriormente com as personagens das outras obras. Isabel nos lembra Emilia Sauri de **Mal de Amores** e sua paixão por viver o amor e o tempo presente com grande intensidade e de acordo com sua própria concepção. Livre das amarras sociais que poderiam impedi-la de, na condição de adolescente, viver na Cidade do México e levar uma vida sexual livre de preconceitos, Isabel acredita que sua felicidade consiste principalmente no fato de viver com plena liberdade e consciente de seus atos.

Na obra de Ángeles Mastretta, as personagens fazem reflexões políticas e sociais que estão ligadas aos mesmos problemas que afligem as mulheres atualmente. Sem aderir a nenhuma tese ou teoria feminista em particular, Mastretta assume uma atitude de compromisso social para com as mulheres mexicanas e os problemas que elas enfrentam dentro das instituições patriarcais. Talvez esta atitude feminista seja mais reconhecível, não em todos os textos, mas em alguns que abordam temas como, por exemplo, o amor, o casamento e a maternidade enquanto instituições opressivas, a falta de educação escolar, a manipulação e condição social da mulher, a repressão sexual, a mulher camponesa pobre, o trabalho doméstico, etc. Neste sentido, as palavras de Ángeles Mastretta na entrevista dada a Mujica, com relação a **Arráncame la vida** e **Mal de amores**, e que podem ser aplicadas a sua obra em geral, adquirem especial relevância:

> As mulheres mexicanas não estão tratando de ser como as protagonistas. Elas estão percebendo que já são como as protagonistas. [...]. Eu realmente

> acredito que enquanto as mulheres fizerem parte, cada vez mais, da força de trabalho, enquanto tiverem uma profissão e ganharem seu próprio dinheiro, mais perto estaremos de fazer o que queremos (MASTRETTA apud MUJICA, 1997, p. 36).

Ángeles Mastretta reconhece sua falta de conhecimento direto a respeito dos acontecimentos sociopolíticos que se vivenciavam no México, antes de mudar-se para a Cidade do México, em 1971. A vida em Puebla se desenvolvia de tal forma que parecia que existiam dois Méxicos: o das pequenas cidades, completamente passivo, onde não chegavam notícias dos acontecimentos que abalavam o país, e outro ativo e turbulento, que sofria com os movimentos sociais e as repressões políticas por parte do governo. Sem dúvida alguma, o mesmo aconteceu com o movimento feminista que ressurgiu durante a década de 1970 no México, e que é parte inerente da geração de Mastretta. Faz parte de sua consciência e isto, obviamente, se reflete nos temas que ela aborda em sua narrativa. Neste contexto, ela assume um compromisso social contra os problemas que as mulheres mexicanas enfrentam, e através de suas personagens denuncia e contextualiza as situações opressivas que as vitimam.

# II CAPÍTULO

## SOBRE DISSIMULAÇÃO

### 2.1 Conceitos e considerações gerais sobre a dissimulação

O fenômeno da dissimulação (principalmente o que se tem por "honesto") é um dos temas centrais da discussão sobre o ideal de autenticidade meta-histórico das relações entre os homens, que até o século XVII tinha sido excluído como uma prática legítima de representação. A proposta deste capítulo é fazer um levantamento de vários conceitos de dissimulação, vinculando-os à nossa pesquisa, que está voltada, em parte, para o uso positivo e indispensável do fenômeno no comportamento das personagens femininas representadas, que tem como cenário o México pós-revolucionário.

Quando nos referimos ao uso positivo da dissimulação, estamos falando da “dissimulação honesta”, estratégia defendida por Torquato Accetto (2001). A dissimulação honesta é, por um lado, concebida por muitos autores dos séculos XVI e XVII como "evidência da luz e promoção da verdade", o que significa que a enunciação da verdade permite ao indivíduo um descanso ou uma pausa. Mas, por outro lado, é um mecanismo que também foi concebido na modernidade recente como uma forma de resistência racional e criativa diante da opressão de um poder. Para Torquato Accetto (2001), Francis Bacon (1625) e Giovanni Della Casa (1558), a falsidade é algo moralmente condenável, mas já a dissimulação é um recurso necessário em nossas vidas, sobretudo no que diz respeito aos relacionamentos em sociedade.

Os dicionaristas de palavras cristalizaram o conceito como “fingimento”, “disfarce”, “hipocrisia”, “tartufismo”, ocultação intencional de situações, de contextos, dos próprios atos ou intenções, de sentimentos, falhas, defeitos, ideias, informações, etc., “ato ou efeito de encobrir com astúcia, de atenuar efeitos, tornando-os pouco sensíveis ou notáveis”, “falta de sinceridade”, “falsa aparência”. Em nossa concepção, e também pela ótica do senso comum, sem abordar o aspecto psicopatológico, político, moral e filosófico da questão, podemos dizer que a dissimulação está presente em todos nós (fortes ou fracos), que é uma máscara, um instrumento de sedução e de convencimento, ou, ainda, o ato de tolerar alguém ou

algo, fingindo ignorar ou não dar importância a atitudes ou comportamentos que até certo ponto nos incomodam; ela é uma característica tão frequente na vida, que um estudo mais detalhado acerca de seu uso seria relevante para a compreensão de parte considerável dos comportamentos humanos.

No convívio entre os seres humanos, cada situação requer uma máscara distinta, e os interesses defendidos por aquela pessoa que dissimula, nem sempre dispensam o uso dela. E como bem disse Nietszche (2000), a dissimulação é a "falsidade necessária para que o sujeito continue a se permitir o luxo de sua veracidade". É o meio de proteção e preservação dos indivíduos considerados mais fracos, na medida em que necessitam enfrentar uma luta pela existência e sobrevivência. Em decorrência disto, a pessoa dissimulada procura, propositalmente e com astúcia, encobrir seus sentimentos, monitorar sua linguagem e camuflar suas atitudes, com o firme propósito de conseguir um determinado objetivo, enfrentando, de forma sutil, seu opressor/opositor.

Enquanto recurso que consiste em camuflar as situações e os fatos, para que não sejam vistos como realmente são, a dissimulação se propõe a reabilitar, a amenizar o impacto causado pela realidade. Para Accetto (2001), é importante não confundir dissimulação com mentira: ela é muito mais uma arte de calar ou falar por enigmas, que uma arte de simular. Ela introduz um tipo de inércia ou ponderação dos atos como uma estratégia de resistência, porque naqueles momentos em que a enunciação da verdade torna-se um perigo inaceitável, a dissimulação honesta constitui um esquecimento moderado que serve de descanso aos mais fracos e lhes permite, portanto, sobreviver às inclemências dos fortes e poderosos (embora durante algum tempo), até que alternativas sejam possíveis. E é nesta perspectiva que estamos considerando a dissimulação neste trabalho, uma vez que a personagem narradora Catalina faz uso desta arma para lutar contra as amarras do patriarcalismo e do domínio subalternizante de seu esposo, o General Andrés Ascencio.

> Aquele em quem prevalece o sangue, a melancolia, a fleuma ou o humor colérico, tem pouca disposição para dissimular. Onde há abundância de sangue acorre a alegria, a qual não sabe facilmente ocultar sendo demasiado aberta por sua própria qualidade. O humor melancólico, quando desmedido, produz tantas impressões que dificilmente as esconde. O excessivamente fleumático, por não fazer conta dos desprazeres, está pronto para uma manifesta tolerância; e a cólera, que é desmesurada, é chama demasiado clara para demonstrar os próprios sentidos. O

> temperado, portanto, é muito hábil neste efeito de prudência, pois há de ter, nas tempestades do coração, o rosto totalmente sereno; ou, quando de alma tranquila, parecer ter o olhar perturbado, se a ocasião estiver pedindo; e isto não é fácil, a não ser para o temperamento de que falo. Não quero contradizer as opiniões daqueles que costumam atribuir a certos povos a disposição para dissimular, e em outros estimá-la quase impossível; mas bem posso dizer que em todas as regiões há os que a têm e os que não sabem se adequar a ela (ACCETTO, 2001, p. 23-24).

Os menos dotados para a dissimulação são aqueles cujo temperamento tende à transparência e ao descontrole. As pessoas melancólicas ao distorcerem a realidade por seus estados de ânimo e ao estarem sujeitas a um grande número de impressões, tendem a se revelar. As alegres, no entanto, por sua extrema vitalidade tendem a ser expansivas. As furiosas, por sua vez, que costumam perder a razão por causa de sua ira, não conseguem se controlar e pecam por serem muito claras em suas intenções. As pessoas plácidas tendem a demonstrar tolerância, pois não deixam transparecer suas aflições. Apenas as pessoas de temperamento moderado estão bem preparadas para a arte da dissimulação, pois guardam suas emoções e não as expressam em seus rostos, e por este motivo mostram os sentimentos de sofrimento, não da forma como os sentem, mas da forma mais conveniente para alcançarem seus objetivos. Neste caso, a astúcia consiste precisamente em não se mostrar verdadeiramente aos olhos dos outros. Nas palavras de Accetto,

> será mais astuto quem mais souber manter a aparência de tolo, pois, mostrando acreditar em quem quer nos enganar, pode-se fazer com que ele creia em nosso modo; e é de grande inteligência que se dê a ver não ver quando mais se vê, pois assim é o jogo com olhos que parecem fechados e estão em si mesmos abertos (ACCETTO, 2001, p. 42-43).

Para dissimular, é necessário, antes de tudo, ter humildade.

> Quem tem um excessivo conceito de si mesmo tem grande dificuldade para dissimular. O erro que se pode cometer com o compasso que gira em torno da opinião que temos de nós mesmos costuma ser causa de que transborde aquilo que se deve reter nos limites do peito; pois quem se estima mais do que é efetivamente, apenas fala como mestre, e, parecendo-lhe que todos os outros sejam menos que ele, faz pompa do saber e diz muitas coisas que sua boa sorte poderia ter calado (ACCETTO, 2001, p. 63).

A partir do próximo tópico, passaremos a investigar e analisar o conceito de dissimulação sob vários ângulos, ou seja, a partir de alguns campos de conhecimento em que se insere e é usado, extrairemos os sentidos dados numa

perspectiva dialética, de forma que, ao fim, como síntese conceitual, adotaremos o conceito ou noção que melhor convier ao *corpus* de análise eleito.

### *2.1.1 A dissimulação na Filosofia, com base, principalmente, na visão de Torquato Accetto*

O filósofo sempre foi visto como o homem amigo da verdade. Para Platão, a dissimulação é um crime contra a filosofia, e o filósofo, amigo do conhecimento (*philosophos*), deve ser o mensageiro da verdade. Apesar de haver razões éticas e estéticas que condenam a dissimulação, é necessário esclarecer que a pessoa que dissimula não tem a intenção prévia, não tem um projeto pronto que a leva à dissimulação. Para Accetto (2001), ela dissimula dependendo do caso, em cada caso, apenas por uma vez, pela última vez etc. Mas terminará percebendo que estará sempre dissimulando, e sempre em caráter excepcional, porque as circunstâncias e as situações a que ela é submetida no dia-a-dia o exigem. Como ato, a dissimulação nada mais é que a omissão voluntária dos sinais que revelam nossas intenções, pensamentos ou impressões, aparentemente negativos, que necessitamos ocultar. Ela é distinta da falsidade, da mentira, da ficção, da frase ambígua e de toda restrição mental.

Na visão de Accetto, a dissimulação é um enorme mecanismo de defesa. É o ato de ocultar ou encobrir com astúcia, e de não dar a perceber, muitas vezes calando. Algumas vezes, ela é necessária, “não com a intenção de causar dano, mas de não o sofrer, que é o único interesse pelo qual se pode tolerar quem costuma dissimular, pois assim não é fraude” (ACCETTO, 2001, p. 19). Ele vê o mundo como um teatro no qual tudo são armadilhas e decepções, em que a grande confusão de "acordos sociais" exige cautela e, por vezes, autocontrole. Às vezes, é necessário camuflar uma verdade cruel com uma dissimulação elegante para preservar a imagem diante das circunstâncias. A dissimulação é um recurso que consiste em camuflar as situações e os fatos, para que não sejam vistos como realmente são, além de reabilitar e amenizar o impacto causado pela realidade. Além disso, ele se mostra como estratégia necessária para proporcionar alguns benefícios e demonstra, visto de certo prisma, sua honestidade. Para Accetto (2001), é importante não confundir dissimulação com mentira.

A dissimulação não se reduz a uma simples defesa; ela é um valor bastante positivo. Ao menos é o que afirma Accetto (2001), quando diz que se trata de uma arte, e, como tal, consiste em não mostrar os defeitos. É a arte de cultivar os bons costumes e de saber conviver com os demais; é um *desideratum* da ocultação, pois se limita a restringir os próprios desejos e a esconder o fato de perceber os dos outros. A estas vantagens ele ainda acrescenta os prazeres que resultam do ato de dissimular, embora seja difícil, em algumas situações, se privar de emitir as próprias opiniões. Ele declara que nestas situações, o fato de ter que “morder a língua”, e ser obrigado a recorrer à “sobriedade de palavras e ações" também é uma fonte de prazer.

Além do que já foi exposto, o estudioso napolitano também considera os obstáculos que existem na hora de dissimular. O maior deles é a ira, que dentre todos os sentimentos, é o mais contrário à dissimulação, pois, quando a pessoa está tomada por ele, o rosto se transforma facilmente e impulsivamente, a máscara cai e deixa escapar suas intenções, suas opiniões, seus valores e seus próprios conceitos. O sujeito fica mutilado pela força da emoção, a ponto de deixar transparecer sua perturbação interior. O poder da ira encontra-se, em especial, no fato de ser uma mistura de prazer e desprazer. Ter uma autoestima excessivamente elevada também é um grande impedimento para a dissimulação. Quem tem esta característica geralmente se considera superior aos outros, e fala demasiado a respeito de coisas sobre as quais seria melhor calar; em se tratando de dissimular, o silêncio é a atitude mais acertada. Neste sentido, Accetto (2001) nos adverte que diante dos poderosos o melhor é dissimular as venturas e desventuras, não apenas no sentido material, mas também no tocante ao estado da alma. Esta precaução evita a inveja, especialmente a daqueles que detêm o poder sem merecê-lo.

Para Accetto (2001), a dissimulação é uma prática própria das atividades da vida terrena e, consequentemente, não podemos deixar de fazer uso dela enquanto estivermos neste mundo. É aconselhável camuflar os sentimentos do coração, e ter o cuidado de se proteger atrás de uma impenetrável taciturnidade. Ele exorta seus leitores a mostrar aos outros apenas as máscaras, e recomenda a criação de um "espaço ambíguo" em torno de si, que ele, usando uma nomenclatura Aristotélica, chama de “vácuo ao redor do mundo”. Longe de mergulhar no cinismo, Accetto é

visto como um místico. Seu amor pelo secreto e sua preferência pelo vazio de repente se iluminam com uma nova luz.

A dissimulação é, então, ainda de acordo com Accetto (2001), uma estratégia de sobrevivência e uma necessidade, principalmente para as mulheres, diante das formas de poder penetrantes e totalitárias. Ele destaca dois usos dela: um privado e ilegítimo, e outro público e honesto além de acrescentar que se trata de uma arte, que tem como um de seus resultados o conhecimento e o autocontrole, e por si própria se torna um caminho para uma forma momentânea de felicidade. Segundo o autor napolitano, a pessoa que dissimula, longe de ser perversa, seria uma pessoa santa; um santo que teria se inspirado em uma lula, molusco que quando se sente ameaçado libera um líquido escuro que torna a água turva, encontrando assim uma forma de se camuflar.

Conforme Accetto (2001), para evitar cair em todo tipo de corrupção física ou moral, é necessário levar em conta, antes de qualquer coisa, a verdade. Somente com ela em mente podemos nos aventurar na arte de fingir. À primeira vista, não fica muito claro qual é o propósito desta estratégia, pois, *a priori*, para dissimular, parece ser suficiente saber ocultar-se. No entanto, seu interesse não reside apenas em apontar técnicas de dissimulação, mas em mostrar que ela é justa e honesta. Para justificar este posicionamento, ele explica sucintamente o que é a verdade, do ponto de vista da dissimulação honesta: primeiramente ele afirma que a verdade e o bem (que existe em todas as coisas) não se distanciam; depois, que ela nasce no intelecto e, finalmente, que a fonte, a norma e o padrão de toda verdade está em Deus.

A identificação entre o bem e a verdade nos remete imediatamente ao problema da legitimação do que não é verdade. Para resolver esta polêmica, o mestre napolitano faz a distinção entre o que é falsidade e o que é equívoco. A primeira se coloca no âmbito do não ser e o último é apenas um espaço entre nós e o mundo, uma espécie de escudo que nos permite o discernimento da verdade e previne contra os riscos de cair na armadilha do não ser. Este espaço, devemos enfatizar, não pertence ao nosso próprio ser; caso contrário, não existiria a autotransparência que nos é inerente. Assim, na relação consigo mesmo, não há lugar para o engano. Desta forma, a honestidade da dissimulação fica preservada.

Já a simulação não goza do mesmo prestígio na concepção de Accetto, pois, diferentemente da dissimulação, ela implica o “não ser” que, segundo ele, leva à própria destruição. “Simula-se aquilo que não é, dissimula-se aquilo que é” (ACCETTO, 2001, p. 27). A dissimulação não pode ser usada livremente, apenas para atender aos nossos caprichos. Ela tem suas limitações e obedece a certas restrições e objetivos, além de ser uma arma de defesa, e não de ataque. Só é aconselhável recorrer a ela em ocasiões em que a mesma seja vista como um mal menor na conquista de algo grandioso e inevitável, e mesmo assim, deve ser usada raramente, pois “a dissimulação é, ao mesmo tempo, anúncio e remédio do perigo que constrói” (ACCETTO, 2001, p. XII) Em vez de estarmos discretamente protegidos por ela, estaríamos expostos por seu uso excessivo, ganharíamos fama de enganadores e, consequentemente, os outros sempre saberiam das nossas intenções. Estabelecidos seus objetivos e os seus limites, a dissimulação exige que se saiba quem pode dissimular, como se deve fazer isto, o que é preciso para ser um bom dissimulador, quais os benefícios que se obtém com ela e diante de quem é possível dissimular.

> Em substância, dissimular é uma profissão, da qual não se pode fazer profissão senão na escola do próprio pensamento. Se alguém usasse a máscara todos os dias, seria mais notado que qualquer outro pela curiosidade de todos; mas dos excelentes dissimuladores, que existiram e existem, não há notícia alguma (ACCETTO, 2001, p. 20).

A dissimulação é a atitude constante ou esporádica de fingir crenças, opiniões, virtudes, sentimentos, qualidades, ou padrões que não se têm ou não se seguem. Quem dissimula finge qualidades ou sentimentos contrários aos que realmente tem ou vivencia, e isto pode vir de um desejo de se esconder de motivos reais. Não é simplesmente a inconsistência entre aquilo que se tem defendido e aquilo que se faz. Ou seja, uma pessoa dissimulada é aquela que procura fazer ver sua grandeza e sua bondade, através de uma imagem construída com base nas aparências sobre si mesma, que estão completamente distantes da realidade.

Segundo Foucault (1980), todas as relações implicam poder; e este consiste na possibilidade de controlar e decidir sobre a vida do outro. Isto se dá através de uma anatomia política baseada em uma disciplina imposta sobre o corpo físico do outro com a ideia de defini-lo e determiná-lo. Ele chama esta disciplina de

“mecanismos de poder”, com os quais se consolida a criação de pessoas dóceis. Quem exerce o poder, subjuga, relega a um nível inferior, exerce o controle e se reserva o direito de castigar e aprisionar, e inclusive confiscar bens, sejam eles reais ou simbólicos. A distribuição do poder entre homens e mulheres tem repercussões tanto na vida doméstica como na pública. Conforme Lagarde (1997), o patriarcado é o principal motivo para que as mulheres busquem outros caminhos para exercer seu próprio marco de poder, e, por não haver possibilidades, em determinados momentos políticos, de elas reivindicarem direitos e negociarem espaços, a dissimulação pode funcionar como um instrumento eficaz de se fazer mostrar pela “invisibilidade das intenções”.

Por que os seres humanos, principalmente as mulheres, fazem uso da dissimulação? Para se defenderem, para permanecerem ou tornarem-se felizes, ou às vezes para fazerem o outro momentaneamente feliz. Na verdade, na maioria dos casos, a dissimulação encontra respaldo no que Kant (1992) chama de amor-próprio. Uma pessoa dissimula para se proteger, para não ser ridícula aos olhos dos outros, para ser amada. Neste sentido, dissimular é colocar a felicidade acima do dever: ninguém se levanta de manhã com a intenção de dissimular, mas de ser sincero, "verdadeiro", como dizem os filósofos. Mas durante o dia surge uma série de ocorrências em que o dever de ser verdadeiro é superado pelo desejo natural de ser amado, admirado, de ser feliz. É pelo amor a si próprio que alguém vai se permitir uma exceção a uma regra à qual se permanece totalmente ligado: a premissa básica de que não se deve dissimular. Neste caso, é por fraqueza ou por necessidade, e não por malícia que alguém dissimula.

### *2.1.2 A dissimulação segundo a Psicologia, a Ética e a Moral*

Na psicologia, o comportamento dissimulado está relacionado com um erro fundamental, o da atribuição[12]: os indivíduos tendem a explicar suas ações com base em seus ambientes, mas vinculam as ações dos outros a "características

[12] **A Teoria da Atribuição** é uma teoria da psicologia social desenvolvida por Fritz Heider, Harold Kelley, Edward E. Jones e Lee Ross que disserta sobre as maneiras pelas quais as pessoas explicam (ou atribuem) o comportamento de outros, ou delas mesmas, através de fatores externos. Ela explora como os indivíduos "atribuem" causas para eventos e como essa percepção cognitiva afeta a utilidade dos indivíduos em uma organização.

inatas"; isto leva o sujeito a julgar apenas o outro, enquanto para as próprias atitudes/ações, sempre vai haver justificativa. Algumas pessoas não conseguem reconhecer que têm falhas e quando estas são percebidas no comportamento do outro, são imediatamente condenadas por elas.

De acordo com a psicanálise, este comportamento é conhecido como projeção[13] psicológica. A "dissimulação psicológica" é muitas vezes interpretada por psicólogos como um mecanismo inconsciente de defesa e não como um ato de engano consciente, como acontece na conotação clássica de hipocrisia. Em diferentes áreas da prática psicológica, a dissimulação, a ocultação, o exagero, a filtragem, a falsificação da informação fornecida ou a negação de problemas são fenômenos comuns, e constituem um grande obstáculo na hora de realizar uma correta avaliação de cada caso e tomar decisões. Certamente, os mesmos problemas existem em qualquer outra atividade profissional; mas, segundo Rogers (1997), na área da psicologia, estes comportamentos são muitas vezes determinados por diferentes causas, às vezes patológicas (a existência de um transtorno mental), criminológica (a necessidade de evitar a responsabilidade legal) ou meramente adaptativa (alcançar determinadas metas em circunstâncias adversas), ou ainda pela necessidade de encontrar uma estratégia de defesa para enfrentar a opressão do mais forte nas relações de poder.

A dissimulação, segundo Lacan (1985), é um artifício que encobre as emoções negativas que foram geradas entre as nossas diferenças, e a forma como lidamos com os medos, culpas, ansiedades e inseguranças que estas diferenças nos trouxeram. Uma das razões mais comuns que levam as pessoas a dissimularem é a autoproteção psicológica do embaraço, perda ou dor emocional. A psicologia explica que o comportamento dissimulado consiste em justificar uma ação própria vinculando-a ao ambiente, e em relacionar as ações dos outros a questões inatas. Isto supõe um julgamento sobre o outro e uma justificativa para as próprias ações.

---

[13] Em psicologia, **projeção** é um mecanismo de defesa no qual os atributos pessoais de determinado indivíduo (sejam pensamentos inaceitáveis ou indesejados, sejam emoções de qualquer espécie), são atribuídos a outra(s) pessoa(s). A projeção psicológica reduz a ansiedade por permitir a expressão de impulsos inconscientes, indesejados ou não, fazendo com que a mente consciente não os reconheça. Um exemplo de tal comportamento pode ser o de culpar determinado indivíduo por um fracasso próprio. Em tal caso, a mente evita o desconforto da admissão consciente da falta cometida, mantém os sentimentos no inconsciente e projeta, assim, as falhas em outra(s) pessoa(s).

Alguns profissionais da área da psicologia argumentam que a dissimulação é necessária para o funcionamento normal da sociedade, considerando-se que às vezes as pessoas necessitam fingir sentimentos contrários aos que realmente experimentam para evitar conflitos. Acredita-se que, se os sujeitos dissessem a verdade sem qualquer subterfúgio, esta atitude poderia causar constrangimento, decepção, discórdia, desconforto e enfrentamento desnecessário, além de outras situações indesejadas. Do ponto de vista da psicologia, a dissimulação não é exatamente a mentira, o engano ou a quebra da palavra empenhada. Ela é o equilíbrio e a harmonia entre as palavras e intenções, entre o que se diz e o que se sente.

A literatura ética conceitua a dissimulação viciosa dos sentimentos e comportamentos como o ato de ostentar qualidades que não se possui realmente. Muitos sistemas de crenças condenam os comportamentos relacionados a ela. Segundo Caram (1999), o adjetivo *hipócrita* aparece dezessete vezes nos Evangelhos Sinóticos[14], sempre nos lábios de Jesus. A sinopse é uma das características da linguagem do Mestre, determinado a purificar a religião revelada, das taras do Farisaísmo. A desaprovação da hipocrisia farisaica está, portanto, intimamente ligada com os temas fundamentais do Novo Testamento, como plenitude da religião revelada. Ele é estigmatizado no Sermão da Montanha como uma atitude diametralmente oposta para ser um cristão (Mt 6, 1-18).

Quando a dissimulação consiste em disfarçar seu pensamento com a intenção de enganar, ela é considerada como um vício ou um pecado pela tradição moral, filosófica e religiosa, embora algumas formas de mentira sejam legitimadas por alguns filósofos, a exemplo de Benjamin Constant, em seu famoso debate com Immanuel Kant sobre o "direito de mentir". Por esta ótica, apenas algumas mentiras são passíveis de punição pela lei, como é o caso da falsificação, da incapacidade de honrar os contratos no comércio, ou a falsa declaração em tribunais.

O Novo Testamento traz relatos nos quais Jesus Cristo condena, em várias ocasiões, o comportamento dissimulado de líderes religiosos e políticos. Ele

[14] **Evangelhos Sinóticos** é um termo que designa os evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas por conterem uma grande quantidade de histórias em comum, na mesma sequência, e, algumas vezes, utilizando exatamente a mesma estrutura de palavras. Tal grau de paralelismo relativo ao conteúdo, narrativa, linguagem e estruturas das frases, somente pode ocorrer em uma literatura interdependente. Muitos estudiosos acreditam que esses evangelhos compartilham o mesmo ponto de vista e são claramente ligados entre si (CROSS; LIVINGSTON. **The Oxford Dictionary of the Christian Church**. Oxford: Oxford University Press, 1989. p. 1333).

aconselha seus discípulos a não serem prolixos e dissimulados, e a evitarem "repetições vãs" ou "palavreados" no momento da oração, e alerta ainda para que eles não sejam como os hipócritas, que praticam as boas ações apenas para se projetarem ou se colocarem em evidência perante a sociedade. Jesus também usou uma metáfora para evitar essa atitude e para exortar seus seguidores a absterem-se do “fermento” dos fariseus, escribas, mundanos, e de Herodes, e deixou bem claro que a levedura destes homens é a dissimulação. Além disso, Jesus descreve os dissimulados fariseus como aqueles que "dizem e não fazem".

Neste sentido, há muitos estudos teológicos que classificam a dissimulação como um pecado e uma característica dos falsos convertidos, que, sem arrependimento, levam à condenação eterna daqueles que dizem acreditar em Deus, mas não o servem verdadeiramente com o coração e continuam pecando deliberadamente. Estes estudos encontram grande respaldo na tradição cristã. Os escritores gregos são sensíveis às nuances do termo hipocrisia e muitas vezes comparam-no com uma representação teatral, tão familiar para o mundo antigo. "Muitos têm neste mundo uma vida teatral, e levam nos corações uma coisa totalmente diferente do que mostram no rosto” (MÍSSIO, 2012, p. 72).

A verdade exige uma conformidade de palavras e comportamentos com a convicção interior. O que caracteriza formalmente a dissimulação é o empenho em "representar uma personagem", em geral, melhor do que ela realmente é. A comparação teatral, tão frequente na tradição grega, ilustra esta peculiaridade. Vista por este lado, para a ética e para os valores morais, a dissimulação terá a mesma gravidade da mentira, constituindo um pecado, na medida em que se opõe ou não, diretamente, à caridade, no momento em que desvia fundamentalmente a pessoa de sua valorização espiritual ou prejudica seriamente o próximo, em particular na vida social. Ao contrário, será considerada uma falta leve, quando corresponda a uma fraqueza/fragilidade, ou quando a pessoa necessite de um disfarce para a própria proteção, e isto não acarrete nenhum prejuízo grave para si ou para os outros.

Do ponto de vista da moral, a dissimulação tem sido vista como falta de honestidade e alocada no mesmo patamar da hipocrisia, como uma característica que provoca, particularmente, o opróbrio nos tempos modernos. A palavra assume conotações pejorativas na linguagem popular, como testemunham as comédias de

Aristófanes, em especial *Las nubes*, e a comédia *Tartufo*[15] de Molière, em que as personagens dissimuladas são descritas pelo viés da hipocrisia.

### *2.1.3 Dissimular pelo bem dos outros*

Em termos filosóficos, há também aquela forma de dissimulação que uma pessoa pratica não apenas para sua proteção e defesa, ou por amor a si mesma, mas para o bem e proteção dos outros: a este evento Accetto (2001) chama dissimulação piedosa. Entretanto, é necessário ser cauteloso, porque às vezes, na bela aparência da "dissimulação branca", se esconde a mesquinha realidade do uso da dissimulação sob pretexto de estar protegendo alguém, quando, na verdade, o indivíduo está tirando proveito da situação em benefício próprio.

Na verdade, todas as pessoas tentam acomodar a realidade às suas próprias intenções, expectativas ou necessidades, no intuito de defender seus interesses, adquirir reconhecimento ou prestígio social. Em uma determinada situação, pode ser que uma pessoa camufle a verdade, não para evitar que o outro fique magoado e sofra, mas para se preservar de ter que aturar sua tristeza ou sua ira, ou para evitar o desconforto de presenciar uma situação de desespero, ou ainda por achar desgastante e constrangedora a missão de controlar um indivíduo que passa por um momento de infortúnio. Um exemplo que ilustra bem esta situação, é um fragmento do terceiro capítulo de **Arráncame la vida** em que se encontram Catalina e Mônica, ajudando a costurar o enxoval de Pepa. Quando estão a sós, falam mal do noivo e comentam que ela deveria trocá-lo por outro, mas em sua presença nunca tiveram coragem de fazer nenhum comentário negativo.

> Nós a ajudávamos a costurar seu enxoval. Ia se casar com um espanhol taciturno e feio que ninguém sabia por que escolhera para marido. Falávamos muito mal dele quando ela não estava por perto, mas nunca nos atrevemos a lhe dizer que seria melhor trocá-lo pelo rapaz alto que às vezes lhe sorria na saída da missa. No fim, casou-se com o espanhol, que se revelou um ciumento doentio. Tanto que mandou retirar as sacadas da sua casa para que ela não pudesse se expor (ALV, p. 33).

[15] ***Tartufo*** (em francês *Le Tartuffe*) é uma comédia de Molière, e uma das mais famosas da língua francesa em todos os tempos. Ele utiliza em seu texto elementos de sofisticada linguagem cômica, abordando com mordacidade as relações humanas que envolvem a religião, o poder e a ascensão social. Sua primeira encenação data de 1664 e foi quase que imediatamente censurada pelos devotos religiosos que, no texto, foram retratados na personagem-título como hipócritas e dissimulados.

A dissimulação, assim como a mentira implícita ou o engano deliberado, faz parte de todos os cenários onde existe vida social humana. Em um processo evolutivo cujas etapas vão se passando desde a infância, o ser humano vai perdendo a espontaneidade, quando percebe que a sinceridade nem sempre é possível e/ou conveniente, porque pode prejudicar a outras pessoas ou até mesmo a si. Por isto, amigos bem-intencionados às vezes mentem, com o objetivo de agradar, de camuflar a realidade, de apoiar ou proteger a pessoa querida; os governantes e os líderes sociais mentem para alcançar seus propósitos, para evitar problemas ou até mesmo para conquistar o eleitorado; os meios de comunicação também fazem o mesmo, quando ocultam informações ou publicam matéria paga para atender a interesses de terceiros; publicitários, vendedores e profissionais envolvidos em transações comerciais também mentem para persuadir seus clientes, e assim sucessivamente.

# III CAPÍTULO

## A DISSIMULAÇÃO EM *ARRÁNCAME LA VIDA* E EM *MUJERES DE OJOS GRANDES*

O estudo das "personagens principais" das obras literárias é muito complexo e não pode ser medido apenas em função do espaço textual a elas dedicado, mas também, e principalmente, em função de seus papeis no funcionamento interno da narrativa. Na verdade, os textos de Mastretta aqui estudados protagonizam personagens femininas diante de masculinas. A dialética estabelecida entre elas assegura a coesão da narrativa e desempenha um papel essencial na construção das figuras femininas, sobretudo para o entendimento da dissimulação. Nesta parte de nossa pesquisa, dedicar-nos-emos ao estudo da protagonista de **Arráncame la vida***,* Catalina Guzmán de Ascencio, e de algumas protagonistas da coletânea de contos **Mujeres de Ojos Grandes***,* colocando em evidência a estratégia da dissimulação, que é utilizada por elas como dispositivo de resistência frente à opressão masculina, e é uma das ideias que sustentam nossa hipótese.

Catalina assume várias funções no romance: além de ser a voz narrativa que constrói a trama ficcional, é também a personagem central, uma vez que faz uma retrospectiva de sua própria vida a partir da sua voz, do seu campo de visão ideológica. Enquanto personagem, Catalina descobre o mundo à sua volta, ao mesmo tempo em que descobre a si própria e também às possibilidades de emancipação diante dos códigos sociais, familiares e nacionais que regem o comportamento das mulheres no contexto social representado. Através dela e de seu papel como narradora, Ángeles Mastretta construiu a imagem de uma mulher complexa, dividida entre o desejo de independência e o papel de esposa que a sociedade patriarcal lhe impunha. As lembranças de Catalina nos conduzem a um processo de evolução progressiva enquanto mulher em busca de sua identidade no contexto de um casamento regido pela autoridade e pelos desejos de seu marido. Sua história nos faz descobrir os diferentes perfis da protagonista que coincidem com as várias fases de sua evolução, ficção que ajuda os leitores a perceber os meandros da vida privada de mulheres que agiam como Catalina para assegurar seus direitos ou desejos de emancipação.

Segundo Lemaitre (1996), o perfil de uma personagem também é produto dos efeitos produzidos pelo contexto, pelas relações semânticas intratextuais e pelas atividades de reconstrução e memorização operadas pelo leitor. Apoiando-nos nesta teoria, traçaremos o mapa da dissimulação através dos comportamentos e atitudes das protagonistas femininas das duas obras e, mostraremos, de maneira mais detalhada, as várias facetas de Catalina, obedecendo à ordem cronológica do romance, onde se pode perceber a transformação gradual da personagem. Assim, num primeiro momento, centrar-nos-emos em uma fase da personagem que corresponde à adolescência e aos primeiros anos de casamento com o general Ascencio. Em segundo lugar, estudaremos a construção de Catalina na qualidade de esposa legítima de um político "respeitado" e, em terceiro lugar, analisaremos os atos de rebeldia e oposição à autoridade de seu marido, concluindo com o seu status de viúva no final da narrativa, bem como a dubiedade de papeis, já que ela se reveza em toda a trama entre a condição de personagem e narradora.

### 3.1 A dissimulação como vetor da *performance* de Catalina Ascencio, e como sutilezas em algumas *Mulheres de Olhos Grandes*

Passemos a exibir/discutir alguns comportamentos e atitudes dissimuladas da personagem-narradora Catalina, protagonista da obra mais representativa do *corpus* de nossa pesquisa, já que ela é uma autêntica representante das mulheres reprimidas e silenciadas, e que busca, através da dissimulação, lutar contra as amarras do patriarcalismo, impostas por seu esposo Andrés Ascencio. Ela é ambígua, complexa e muitas vezes contraditória e rebelde; é através de seus olhos, de sua voz e de seus silêncios que o leitor descobre a sociedade descrita por ela. Parece muito conveniente que assim seja, se considerarmos que o papel das mulheres no México Pós-Revolucionário (1920-1950) era tradicionalmente o de personagens apáticas e silenciadas, que necessitavam fazer uso da dissimulação para sutilmente enfrentarem seus opressores.

Em muitas ocasiões, Catalina tentou obter alguma independência e afirmar-se enquanto sujeito em relação à autoridade de seu marido e às convenções sociais que regiam o comportamento das mulheres. É este aspecto da personagem que representa melhor a ideia de transgressão que ela demonstra. Assim, destacamos

dois pontos importantes no seu comportamento, fundamentais em sua luta silenciosa contra a repressão: de um lado, o fato de ela se permitir ter amantes, como se isto fosse uma vingança; de outro, o fato de começar a contradizer, de forma dissimulada e silenciosa, o discurso de seu marido. Finalmente, a dissimulação por si própria se torna um caminho para uma forma momentânea de felicidade, que, às vezes, é a única coisa a que ela pode aspirar.

A obra **Mujeres de ojos grandes** mostra aspectos do machismo, da dominação patriarcal, do preconceito e dos tabus, na vida de mulheres que vivem fora do seu tempo, e que têm uma visão além do alcance da sociedade da época. A estrutura do livro leva o leitor a descobrir laços de parentesco entre as protagonistas dos vários contos, que apesar de serem independentes estão unidos pela mesma voz narrativa, que conta, partindo de uma perspectiva histórica diferente, as "proezas" de algumas mulheres *poblanas*, vítimas das amarras patriarcais, que buscavam, através de recursos como a dissimulação e os silêncios, conseguir liberdade, equilíbrio emocional e harmonia interior, no decorrer dos anos 1930, no México Pós-Revolucionário. Elas rompem com os cânones e com os padrões de comportamento feminino que a sociedade lhes impõe. Os contos que compõem o livro formam uma antologia de retratos femininos, de supostas tias do narrador, que os organiza como se estivesse folheando um velho álbum de fotos da família e despertando lembranças adormecidas, levando-o a juntar personagens e cenários em um trabalho laborioso, que empresta ao texto características de oralidade, transformando-o em uma reprodução de histórias ouvidas, dentro ou fora da própria casa.

Mastretta afirmou em uma entrevista concedida a Reina Roffé em 1999, "que as tías de *Mujeres de ojos grandes,* que aparentemente eran muy extrañas en su época son en realidad mujeres pioneras, como las que con toda seguridad existieron pero sobre las que nadie escribió y a las que nadie hizo caso" (MASTRETTA apud ROFFÉ, 1999, p. 07). Cada uma das mulheres do livro reage de forma diferente, à sua maneira e de acordo com as circunstâncias. Algumas são agressivas, outras são passivas e dissimuladas. Umas são religiosas e outras ateias.

Há as que falam com uma linguagem rude e popular, supostamente de uso frequente dos homens, como é o caso de Tía Eugenia. Ela costumava dar à luz em sua própria casa, assistida por uma experiente parteira. Como esta havia morrido, e

o parto, desta vez, apresentava-se mais complicado, o marido de Tía Eugênia resolveu, contra a vontade dela, levá-la para parir no hospital. “Lá a pobrezinha caiu nas mãos de três médicos que logo lhe puseram clorofórmio no nariz para tirá-la da discussão e fazer com ela o que acharam melhor” (MOG, p. 74). Quando ela recobrou os sentidos, perguntou pelo filho e disseram-lhe que estava no berçário. Armou um escândalo, bateu na enfermeira, empurrou a chefa e disse-lhe uma série de insultos e impropérios. “Enquanto caminhava pelos corredores à procura do berçário, chamou-a de cafona, metida a sabe-tudo, ridícula, desastrada, malvada, louca, demente, possessiva, arbitrária e muito, mas muito idiota” (MOG, p. 74). Outra que também usava uma linguagem que a sociedade patriarcal não aprovava, era a Tía Laura Guzmán,

> que com a boca desenfreada deu rédea solta ao vocabulário de rua que travara na língua a noite inteira. Sem parar nem para tomar fôlego, disparou a lista de seus atributos piedosos e qualificou seu marido, os Rodríguez e os bispos com todos e cada um dos memoráveis adjetivos que lhe deixara bem dentro das entranhas a ímpia sacada de seu quarto. Depois saiu correndo para sua casa e se deitou para dormir naquele quarto cheio de barulho e impropérios, sem abrir os olhos em dez horas de esquecimento (MOG, p. 119).

Queremos dar um destaque especial à personagem Tía Chila que, supostamente, cansou de se anular e viver em função do casamento e segundo as exigências do patriarcalismo e, de uma hora para outra, deu seu grito de liberdade, não através da dissimulação e dos silêncios, mas valendo-se tanto da linguagem como de comportamentos que naquela época eram rotulados como de homens. Depois de sete anos de casada e quatro filhos, ela escandalizou a cidade, quando, sem dar explicações a ninguém, abandonou seu marido e foi viver com os filhos em uma casa que herdou de sua avó. Era uma mulher muito trabalhadora, com muita experiência em costura, vez que o fazia para toda a família, e abrir uma fábrica de roupas não lhe exigiu muito mais trabalho do que aquele a que já estava acostumada. Chegou a ser fornecedora das duas lojas mais importantes do país. As pessoas não concordavam com seu comportamento, e “ninguém entendia como ela havia sido capaz de abandonar um homem que tinha a bondade estampada nos olhos” (MOG, p. 51).

Um dia, tia Chila estava em um salão de beleza e o marido de Consuelo Salazar entrou com um revólver na mão.

> Aos brados, investiu contra a mulher e a agarrou pelos cabelos para sacudi-la como o badalo de um sino, despejando insultos e brandindo seu ciúme, recriminando seu desleixo e maldizendo sua família, tudo com tamanha ferocidade, que as pacatas mulheres correram a se esconder atrás dos secadores e deixaram Consuelito sozinha, chorando mansa e aterradoramente, presa da fúria do marido (MOG, p. 52).

Diante desta cena, tia Chila reagiu. Aproximou-se do homem como se tivesse passado toda sua vida desarmando vaqueiros nos bares. Ordenou que ele fosse embora dali, e disse-lhe meia dúzia de desaforos. "- Saia já daqui - disse ao homem, abordando-o como se não tivesse feito outra coisa na vida senão desarmar vaqueiros nas tavernas. - O senhor não assusta ninguém com seus gritos. Covarde, filho da mãe. Já estamos fartas. Não temos mais medo. Se é tão homem assim, passe para cá esse revólver. Bravo homem bravo" (MOG, p. 52). Continuou na defesa de Consuelo, e, depois de ridicularizar o marido desta, empurrou-o até a calçada e fechou a porta.

> Caso o senhor tenha algum assunto para resolver com sua mulher, fale comigo, pois eu sou sua representante. O senhor está com ciúmes? Ciúmes de quem? Dos três filhos que Consuelo vive cuidando? Das 20 panelas que a cercam? De suas agulhas de tricô, de seu penhoar? É para essa pobre Consuelito que só tem olhos para sua pessoa, que se dedica a fazer todas as suas vontades, que o senhor vem armar escândalo, esperando que todas aqui gritemos como ratinhos assustados. Pode tirar seu cavalinho da chuva e levar seu berreiro para bem longe. Xô, xô, xô – disse Tía Chila, estalando os dedos e avançando para o tal sujeito, que já estava vermelho de raiva e que, já desarmado, quase provoca um ataque de riso no salão. – Até nunca mais, meu senhor – arrematou Tia Chila. [...] Levou-o até a saída aos empurrões e, depois de deposita-lo na calçada, trancou a porta com três volta de chave (MOG, p. 52-53).

A notícia da coragem e heroísmo de Tia Chila se espalhou pela cidade, e desde aquela data, sempre houve alguém ou a amiga de alguém que havia estado no salão de beleza naquela manhã, disposto a defendê-la, e ninguém mais ousou falar mal dela.

Mastretta desmistifica e ridiculariza os conceitos tradicionais do mundo patriarcal que dizem respeito à solteirona e à mulher infiel. A solteirona estava destinada a levar uma vida monótona, aborrecida e amarga, e estava fadada a demonstrar um perfil de santidade e manter a condição de virgem. Por ter sido incapaz de encontrar um marido, consequentemente, cabia-lhe a tarefa de cuidar dos pais idosos e dos sobrinhos. A infiel, até então, tinha sido severamente criticada

e condenada pela literatura e pela história, e cruelmente punida pela sociedade. O homem podia desfrutar da liberdade sexual, tanto antes como depois de se casar. Para a mulher havia apenas duas possibilidades: a virgindade ou a monogamia matrimonial. Mastretta subverte e transgride estes clichês morais e transforma suas personagens em mulheres independentes e aventureiras, que assumem sua sexualidade e procuram realizar seus desejos. Diante dos valores tradicionais que impunham às mulheres a monogamia, as personagens de Mastretta defendem e praticam a pluralidade amorosa.

A mulher em **Mujeres de ojos grandes**, dotada de inteligência, de senso de humor e ideias subversivas aparece nos anos 40 e 50 do século XX como depositária da esperteza e da sabedoria feminina, bem antes da emancipação dos anos 1970 e 1980. Catalina e as "tias" experimentam um estilo de vida impregnado por uma atmosfera doméstica e familiar que controla suas vidas. As descrições destas personagens femininas não estão baseadas unicamente em suas características físicas. A autora também fornece informações sobre a personalidade e o caráter de cada uma delas. Em poucas páginas ela consegue contar a vida de cada uma das “tias”, compondo personagens que refletem a psicologia feminina. São adolescentes, mulheres jovens, maduras, algumas muito bonitas e outras pouco atraentes; algumas solteiras e outras casadas. A autora também encontrou lugar para as sérias, para as bem humoradas, para as extrovertidas e as tímidas. Algumas, em alguns momentos, vivem de acordo com as regras impostas pela sociedade, mas a maioria delas é levada por seus sentimentos e emoções.

Mastretta situa suas “mulheres de olhos grandes” em momentos difíceis das vidas de cada uma delas. Este detalhe obriga-as a agir e a fazer escolhas que podem parecer imprevisíveis e inaceitáveis do ponto de vista social e moral. Suas vidas se reduziam à família e à rotina quotidiana, e elas só podiam emitir opiniões se fosse para falar de suas preocupações domésticas, como bem declara tia Elvira: “As mulheres serviam para costurar e cantar, cozinhar e rezar, dormir e acordar na hora certa” (MOG, p. 162). Entretanto, ela prova que a mulher é perfeitamente capaz de se realizar em outras áreas completamente diferentes das que lhe estavam previamente destinadas.

De maneira simples, quase como se estivesse conversando, Mastretta apresenta suas “tias” caracterizando-as de forma bastante peculiar e proporcionando ao

leitor um perfil instantâneo de cada uma delas, que vai de encontro aos parâmetros estabelecidos pela sociedade. Vejamos o exemplo de Tia Charo:

> Tinha as costas irrequietas e a nuca de porcelana. Tinha o cabelo castanho e subversivo, e uma língua impiedosa e alegre com que devassava os mistérios da vida alheia. As pessoas gostavam de falar com ela, porque sua voz era uma luz e seus olhos transformavam os gestos mais insignificantes e as histórias menos óbvias em palavras precisas (MOG, p. 21).

Estas mulheres vão se revelando por meio de um discurso sutil, que vai aos poucos desvendando detalhes de suas personalidades, e relatando atitudes que são ao mesmo tempo simples e importantes, porque tiram-nas de uma realidade invisível e inexpressiva para fazer desmoronar os estereótipos com os quais a literatura de autoria masculina sempre as nomeou.

Na época retratada em **Mujeres de ojos grandes**, o papel das mulheres era determinado pelas tradições da família patriarcal, e elas eram obrigadas a seguir as normas de gênero. Consequentemente, elas quase inexistiam no mercado de trabalho, uma vez que estavam, como a Tia Fernanda, destinadas à esfera doméstica, para cuidar da casa e educar os filhos. "–Tem razão, querido - respondia a tia com voz de anjo. Ela não ia agora discutir política, com tantos assuntos muitos mais importantes com que se ocupar" (MOG, p. 40). A citação abaixo, retirada do conto da Tia Elvira, também nos dá uma mostra clara da situação das mulheres na época:

> Mas qualquer um desses homens, como todos os outros, esperava constituir família com uma mulher que não passasse a vida dando palpites, nem metendo o bedelho em suas conversas, nem sugerindo como resolver o problema do lixo ou a praga dos governadores. Não cabia às mulheres falar de assuntos que não fossem domésticos, e quanto menos falassem, melhor. As mulheres serviam para costurar e cantar, cozinhar e rezar, dormir e acordar na hora certa" (MOG, p. 162).

Para as solteiras, o fato de não estarem casadas era uma situação de humilhação. Se uma mulher solteira deitasse com um homem, ou uma casada com outro que não fosse seu marido, segundo declara Núnez-Méndes (2002), ela seria considerada impura, pecadora e até prostituta. Naquela época, mesmo que não quisesse, a mulher era obrigada a se casar para não ficar relegada à posição "humilhante" de solteirona. A Tia Clemencia Ortega era noiva de um homem

tradicional que tinha a intenção de levá-la ao altar, mas ela tinha planos diferentes dos dele. Ela não queria casar, nem com ele nem com nenhum outro, mas planejava, de forma silenciosa e dissimulada, sem que ninguém soubesse, manter com seu noivo uma vida conjugal e dar vazão a sua sexualidade.

> Quando o namorado a quem se entregara na despensa quis casar com Tia Clemencia, ela respondeu que isso era impossível. –Eu pensei que você tivesse entendido isso há muito tempo - disse-lhe.
> - Entendido o que? – perguntou o outro.
> - Que não está nos meus planos casar, nem mesmo com você.
> - Não entendo – disse o namorado, que era um homem comum. – Você quer ser puta para o resto da vida? Quando Tia Clemencia ouviu isso, arrependeu-se num segundo de todas as horas, de todas as tardes, e noites que se entregara àquele desconhecido. Seu desalento nem deixou lugar para a indignação.
> - Vá embora – disse-lhe. Vá, antes que eu cobre a dinheirama que --você me deve (MOG, p. 87).

Com esta atitude, Tia Clemencia nos dá provas suficientes de que é uma mulher à frente de seu tempo. Enfrenta silenciosamente as normas patriarcais e faz valer sua vontade, desprezando o que a maioria das mulheres almeja, que é conseguir um casamento.

Tia Leonor se casou com um tabelião, quando tinha dezessete anos. Tiveram três filhos. Aos domingos ela sempre fazia um pequeno passeio solitário; ia ao mercado comprar nêsperas. Era um fruto do qual ela gostava muito porque, quando era criança, em casa de seus avós, subia nas árvores para colhê-los, embora as meninas fossem proibidas de subir em árvores. Quando ela se dedicava a estas aventuras, estava sempre com seu primo Sergio. Ela era apaixonada por ele, mas tinha ouvido falar que os primos não poderiam se casar entre si porque Deus os castigava dando-lhes filhos que pareciam bêbados. Uma tarde, quando estava indo para a igreja com seus filhos, encontrou seu primo Sergio, que lhe disse: "– Se naquele sábado você não tivesse saído correndo da casa dos avós, estes dois seriam meus" (MOG, p. 12). E ela respondeu: "–Você não sabe como me arrependo" (MOG, p. 12),

Eles decidiram ir juntos à casa da avó que, quando os viu, disse que fazia muitos anos que tinha visto os primos juntos, e tia Leonor respondeu com o que costumava ouvir: que primos não poderiam se casar, porque teriam filhos idiotas. A avó apenas sorriu e disse que queria que eles voltassem a subir no nespereiro, porque ela não tinha encontrado ninguém que pudesse colher as nêsperas. Eles

“Saíram do quarto azul quase arrancando a roupa, desceram para o jardim como que atraídos por um feitiço e voltaram três horas depois com o corpo apaziguado e três galhos de nêsperas” (MOG, p. 12). Quando voltaram, Tia Leonor disse a sua avó que haviam perdido a prática e, esta, “com a boca cheia de caroços de nêsperas” (MOG, p. 12), respondeu: “– Pois tratem de recuperá-la, porque a vida é curta” (MOG, p. 12).

No início do conto, podemos ver que a tia se manteve dentro das normas estabelecidas como padrão de comportamento para o sexo feminino naquela época: casou-se, deu à luz a três filhos e vivia exclusivamente para cuidar da casa, do marido e dos filhos. E quando casou, a orientação que recebeu da mãe foi que, quando a convivência com o marido estivesse difícil, fechasse os olhos e rezasse uma “Ave-Maria”. Foram várias Ave-Marias. Este exemplo mostra claramente como a família patriarcal coloca as mulheres em um nível inferior e os homens no topo da onipotência. Elas eram obrigadas a aceitar, resignadas, sem o direito sequer de questionar, todas as vontades dos maridos, porque na sociedade patriarcal da época, as mulheres eram subordinadas aos desejos dos esposos, e estes poderiam se comportar como bem quisessem, inclusive ter amantes e ausentarem-se de casa por vários dias, se assim o desejassem, sem que fosse necessário explicar nada às esposas.

Mas a Tia Leonor rompeu com a imagem de si mesma como uma mulher estereotipada quando disse a seu primo que vivia com o arrependimento de não ter ficado com ele em casa de seus avós. Nem ele nem a sociedade esperavam que ela falasse sobre essas coisas, principalmente, depois de já estar casada e de ter constituido uma família. Podemos identificar esta atitude como um passo em direção à liberdade e à liberação de sua vida cotidiana e de sua posição inferior em seu relacionamento com o marido. Entendemos que o amor por seu primo sempre esteve dentro dela, mas ela tentou resistir e esquecer porque queria agradar a sua família, que queria que ela se casasse, como manda a tradição patriarcal. O amor de tia Leonor por seu primo era tão grande, que ela não pode simplesmente fechar os olhos, “rezar uma Ave-Maria” e esquecer. Então, finalmente, de forma silenciosa e dissimulada, ela realizou o desejo de ter uma relação amorosa com seu amor proibido.

Acreditamos que a avó teve um papel importante na libertação da tia. Ela esqueceu o fato de que o amor entre primos era proibido, ignorou a condição de mulher casada, de mãe e de esposa de tia Leonor, e incentivou seus verdadeiros sentimentos. Interpretamos essa liberação como uma ruptura com os padrões estabelecidos pela família patriarcal e pela sociedade hierárquica, onde as mulheres sofrem o poder do homem. Tia Leonor sentiu que não poderia viver exclusivamente para agradar a seu marido e a sua família, e fez o que ela queria, o que lhe deu prazer, sem se preocupar com as convenções sociais e com as normas de gênero. Com esta atitude, ela apagou a imagem da mulher caracterizada pela impotência e pela fraqueza, e ousou libertar-se de sua vida diária. A realização do amor proibido e a satisfação do desejo sexual foram fatores determinantes para que ela conseguisse se libertar da subordinação ao marido.

Mesmo ofuscadas pela figura masculina, as mulheres são capazes, através da introspecção, da dissimulação e dos silêncios, de penetrar nas lacunas deixadas por seus opressores e iluminar as páginas literárias com a força de sua coragem e de seus desejos. Tomemos como exemplo o comportamento de Tia Paulina Traslosheroes quando sua neta pregunta:

> – Que foi, vovó? – perguntou-lhe uma de suas netas quando a viu estremecer com os primeiros acordes da *Sétima* de Schubert saindo da vitrola. Quarenta anos depois da tarde em que conhecera Isaak Webelman.
> – O de sempre, meu bem, mas agora deve ser por culpa de um vírus, pois agora tudo é virótico. Depois fechou os olhos e cantarolou, febril e adolescente, a música inacabada de sua vida inteira (MOG, p. 60).

Em sua juventude, Tia Paulina teve um relacionamento, com Isaak Webelman, seu professor de piano, por quem era completamente apaixonada. Ele foi embora de Puebla para conquistar sucesso profissional, e não voltaram a se encontrar. Ela casou, teve filhos e netos, mas nunca esqueceu aquela paixão. Seu nome, sua sinfonia predileta e também os momentos que viveram, ficaram gravados, para sempre, no mais profundo da sua alma. Durante toda sua vida, ela se regozijou com os prazeres silenciosos deste sentimento, sem que as normas do patriarcado tivessem, em nenhum momento, poder para fazer com que ela se sentisse culpada por viver e fazer valer seus desejos e a vontade de seu coração.

> –Você sempre soube qual é minha sinfonia preferida –disse Webelman, ao percorrer pela última vez as costas de Paulina Traslosheroes com o conjuro de sua mão audaz e herege.
> –Sempre saberei – respondeu ela, abotoando o sutiã e começando a se vestir. O músico partiu e teve o sucesso que buscava. Tanto sucesso que era impossível viver sem ouvir seu nome na boca de qualquer estranho. Pulina Traslosheroes casou-se, teve filhos e netos. Ultrapassou várias soleiras na vida, mas nunca pôde evitar o arrepio descendo por suas costas cada vez que alguém mencionava aquele nome (MOG, p. 60).

As “tias” são mulheres que, de alguma forma tiveram uma vida muito peculiar, e que nunca receberam a atenção que realmente mereciam. Em busca da própria felicidade, elas subvertem as convenções sociais, e dissimuladamente rompem com o estabelecido pelo regime patriarcal, sem uma luta consciente ou totalmente aberta contra o poder que as oprime. Levam uma vida cheia de emoções, e sem nenhum sentimento de culpa, muitas vezes sem um homem ao lado delas. Na mesma entrevista a que fizemos alusão anteriormente, Mastretta afirma que suas heroínas *"son mujeres que ponen de manifiesto el poder que tienen en sus casas y el poder que asimismo tienen para hacer con sus vidas lo que quieran, aunque no lo demuestren. Son mujeres poderosas que se saben poderosas pero que no lo ostentan".* Com esta afirmação Mastretta nos deixa elementos suficientes para fundamentar nossa hipótese de que a dissimulação foi a arma utilizada pelas protagonistas femininas de suas obras para lutar contra a dominação marital e patriarcal.

### 3.2 Catalina – pobre menina ingênua

A voz que narra **Arráncame la vida** inicia a estória com o discurso de uma mulher adulta, que está tentando lembrar-se das atitudes da menina ingênua do interior que ela foi um dia. Desde a primeira frase do romance, a narradora nos dá pistas sobre a estrutura da personagem a quem ela se refere: ela mesma, em um tempo distante do da enunciação. A escolha da narrativa em primeira pessoa, que aparece nas primeiras palavras, coloca a protagonista-narradora não só diante de seu tema principal (seu casamento com Andrés), mas também, de forma antecipada, a voz narrativa estabelece uma distância com relação a este assunto:

> Nesse ano aconteceram muitas coisas neste país. Entre outras, Andrés e eu nos casamos. Conheci-o num café dos portais da cidade. E só poderia mesmo ter sido lá, pois em Puebla tudo acontecia nos portais: dos noivados aos assassinatos, como se não houvesse outro lugar (ALV, p. 7).

A personagem-narradora fala de seu casamento como um acontecimento comum, entre tantos outros, e da mesma forma do encontro com seu marido, que aconteceu em um lugar simples, banal, "os portais da cidade". As primeiras linhas do romance são reveladoras de uma construção que coloca em evidência um encontro que parece corriqueiro, à primeira vista, mas que se tornou, posteriormente, o gatilho para uma série de transformações na vida da protagonista. Note-se que, neste início de romance, ela fala mais de Andrés que de si mesma e que a natureza retrospectiva da narrativa destaca bem mais a importância e a relevância dele na construção da protagonista. Trata-se aqui de um "eu" profundamente íntimo, que observa, interpreta e age sempre de um ponto de vista subjetivo.

Desde o início, temos revelações significativas sobre os protagonistas (a personagem-narradora e Andrés) como, por exemplo: idade ("ele então tinha mais de 30 anos e eu, menos de 15") (ALV, p. 7), uma descrição detalhada feita por Catalina, das características físicas de Andrés: as mãos ("Tinha as mãos grandes...") (ALV, p. 7), a boca ("e uns lábios que apertados transmitiam medo e, rindo, confiança. Como se tivesse duas bocas") (ALV, p. 7), os cabelos ("os cabelos se alvoroçavam e lhe caíam sobre o rosto com a mesma insistência com que ele os jogava para trás, num hábito da vida inteira") (ALV, p. 7), os olhos e o nariz ("Não era o que se chama de um homem bonito. Tinha os olhos muito pequenos e o nariz muito grande, mas eu nunca vira olhos tão vivos e não conhecia ninguém com sua expressão de certeza.") (ALV, p. 7), e um comentário que é uma demonstração clara da atração da personagem-narradora por este homem: "Voltou a tocar-me por todo o corpo como se a pressa tivesse acabado. Gostei" (ALV, p. 10).

Podemos observar que a autora usa para cada parte do rosto adjetivos opostos que refletem a dualidade do personagem Andrés. Há um contraste entre os traços físicos não tão atraentes, e a segurança que este homem proporciona. A descrição física, nesse início de narração, favorece a construção, pelo leitor (ou antecipa), do perfil psicológico daquele que será o antagonista de Catalina, protagonista do enredo que está sendo narrado. Os aspectos físicos pouco atrativos dele, vistos e analisados sob a ótica da protagonista, em um tempo já amadurecido

longe dos acontecimentos narrados dão uma consistência mais verossímil àquilo que ela apresenta ao leitor porque trabalha com o contraste: mostra o negativo para, em outro momento, afirmar a cultura do “super-herói” que apesar disto, consegue enredar a personagem de modo afirmativo.

O personagem Andrés também aparece na ação: "Disse seu nome e sentou-se entre nós conversando" (ALV, p. 7); "colocou sua mão no meu ombro" (ALV, p. 7) A descrição continua com outras informações além dos traços físicos, como, por exemplo, sua profissão e sua condição social: "Andrés Ascencio, feito general graças a todas as casualidades e todas as artimanhas, menos a de ter herdado um sobrenome tradicional” (ALV, p. 8). Seu sobrenome, Ascencio, sugere imediatamente a natureza agressiva, arrivista e oportunista do personagem[16], emprestando-lhe um status de alpinista social. A personagem-narradora também se refere aos muitos rumores que circulavam sobre Andrés "tinha muitas mulheres, uma em Zacatlán e outra em Cholula, uma em La Luz e outras na Cidade do México. Enganava as mocinhas, era um criminoso, era um louco, íamos nos arrepender" (ALV, p. 9). Este fato denuncia uma prática comum entre homens de poder em sociedades machistas e de base patriarcal: a virilidade “naturalizada” pelos homens sugere uma espécie de justificativa inerente ao comportamento dos “machos” que usam do poder para obter vantagens sexuais.

Começamos a perceber a importância do personagem Andrés Ascencio, que se impõe tanto na vida da protagonista como na narrativa como um todo. Este homem inquietante, perturbador, gentil e, às vezes, ameaçador, seduz a jovem protagonista de apenas quinze anos que é, acima de tudo, uma menina curiosa, ansiosa para descobrir o mundo, mas que se vê e se constrói na dependência de seu marido. Nos quatro primeiros capítulos, a construção da personagem utiliza-se do recurso narrativo da imagem de uma jovem ingênua e inocente, brutalmente introduzida no mundo adulto através do casamento[17]. Catalina é de família pobre, de origem camponesa, e se sente excluída da categoria de pessoas de "linhagem pura" da cidade de Puebla:

> Para mim os poblanos eram esse tipo de gente que andava e vivia como se tivesse a escritura e a posse da cidade em seu nome há séculos. Não nós,

[16] Para além do étimo do nome, Ascencio sugere ascenção, ascender.
[17] Simone de Beauvoir (1975) aponta o casamento como o destino para mulheres sob a ordem como a que rege a vida de Catalina.

> filhas de um camponês que deixou de ordenhar vacas porque aprendeu a fazer queijos (ALV, p. 8).

Ressaltamos também que a situação de exclusão social e de humilhação sofrida pela jovem Catalina coloca em evidência a ascensão social meteórica que ela vai viver ao se casar com o General Ascencio. E este será um dos elementos desencadeadores de seu desejo de vingança, que ela assumirá, conscientemente, com alegria e satisfação. Para o general, ela continua sendo a caipira tola e ingênua, de família pobre, que ele escolheu para casar, e cujo pai não se atrevia a discordar por causa das convenções sociais e das condições financeiras de ambos.

A união desta menina de 15 anos de idade, cheia de vida, com o general Ascencio vai levá-la à sua primeira experiência sexual. É um momento importante na trama. A autora ressalta, em primeiro lugar, a opressão e a ignorância sexual na adolescência e, em segundo lugar, a curiosidade da jovem e seu desejo de conhecer a vida:

> Tinha 15 anos e muita vontade de que me acontecessem muitas coisas. Por isso aceitei quando Andrés me convidou para ir com ele por uns dias a Tecolutla. Eu não conhecia o mar, ele me contou que ficava negro à noite e transparente ao meio-dia. Quis conhecê-lo. Sem mais deixei um recado dizendo: “Queridos pais, não se preocupem, fui conhecer o mar.” Na realidade, fui ao encontro do maior baque de minha vida. Eu já vira cavalos e touros montarem as éguas e as vacas, mas o pau duro de um homem era outra coisa (ALV, p. 9-10).

Esta passagem nos permite detectar a primeira transgressão por parte de Catalina. Não parece uma situação corriqueira o fato de naquela época uma jovem sair sozinha com um homem, deixando apenas um bilhete para seus pais. Assim, duas questões surgem imediatamente: ela é realmente tão ingênua a ponto de sair sozinha com um homem sem estar ciente das intenções dele? Ou é uma adolescente, livre, aventureira, curiosa e com muita vontade de conhecer o mundo? Parece-nos que a resposta abrange ambas as hipóteses, que o texto realça nas páginas a seguir. O fato é que Catalina é desastradamente iniciada na vida sexual, como as mulheres que viviam sob a égide de um regime patriarcal, quando Andrés leva-a para "ver o mar". O mar é um símbolo ambivalente: "Símbolo da dinâmica da vida. [...] Local de nascimento, transformação e renascimento. [...] O mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte" (LEMAITRE, 1996, p. 45). O texto de Mastretta representa duas dimensões deste símbolo, uma vez que esta imagem

idílica do mar se transforma em um pesadelo para a menina quando ela diz: "Na realidade, fui ao encontro do maior baque de minha vida" (ALV, p. 10).

No entanto, se levarmos em conta o simbolismo geral da imagem, podemos considerar que o mar encarna o nascimento da sexualidade em Catalina. Esta é a dimensão positiva do símbolo do mar que nos textos de Mastretta está sempre associada ao despertar da sexualidade feminina. A ignorância sexual de Catalina é reforçada por suas palavras inocentes, quando ela declara que o único ato sexual que ela conhece é o que existe entre os animais: "Eu já vira cavalos e touros montarem as éguas e as vacas, mas o pau duro de um homem era outra coisa. Deixei-me tocar sem tocá-lo, sem abrir a boca, rija como uma boneca de gesso... não tenho certeza de que isso cabe em mim" (ALV, p. 10). A adolescente, para explicar esse momento como um ritual de passagem, cria uma analogia entre a cozinha (o mundo que ela conhece e que está sempre associado às mulheres) e o ato sexual (desconhecido): "Veja, já está molhada - disse com o mesmo tom de voz que minha mãe usava para falar com satisfação de seus guisados. Depois me penetrou, agitou-se, bufou e gritou como se eu não estivesse embaixo, novamente tensa, muito tensa" (ALV, p. 10).

Apesar desta experiência negativa, a curiosidade sexual da jovem Catalina é despertada, porque "mais do que pensar nele estava com a ideia fixa de sentir prazer" (ALV, p. 12). Podemos notar que este é, de alguma forma, o primeiro ato de emancipação que estamos testemunhando desde o início do romance. É a primeira declaração perturbadora sobre o caráter da sexualidade de Catalina. Sua curiosidade vai determinar sua emancipação e seu desejo de afirmar-se como sujeito independente que assume sua sexualidade. Como afirma Touraine (2007), é pelo empoderamento do corpo e da consciência da sexualidade que as mulheres constroem a si. O controle de seu corpo e do desejo vinculado ao marido confere a Catalina um poder de barganha, dissimulado, é evidente, mas abre para ela a possibilidade de uma trajetória emancipadora.

Ela só encontra a paz quando uma cigana lhe explica o segredo da sexualidade feminina, e lhe ensina como sentir prazer:

> – Temos uma coisinha aqui disse, colocando as mãos entre as pernas. – Com ela sentimos prazer. Chama-se campainha, e deve ter vários outros nomes. Quando estiver com alguém, pense que nesse lugar fica o centro de todo o seu corpo, que daí vêm todas as coisas boas, saiba que com ela se

> pode pensar, ouvir e ver; esqueça que tem cabeça e braços, ponha-se inteira aí. E vai ver se não sente prazer. [...]. Tudo o que era importante estava ali, por ali se via, por ali se ouvia, por ali se pensava (ALV, p. 13-14).

Observemos o paradoxo desta relação (ironia histórica), anunciada por Paley (2001): os homens sempre se utilizaram do pênis como um indivíduo, inclusive dirigindo-se a ele com o mesmo grau de importância dado a uma pessoa e atribuindo-lhe também nomes de pessoas. Culturalmente, pensam por e para ele (lógica falocêntrica). Catalina é induzida, da mesma forma, a tornar seu sexo tão vivo quanto o pênis, para aprender a ter prazer e poder.

Podemos também estabelecer uma analogia entre a metáfora do mar e o casamento de Catalina. Ela começa a conhecer as aspirações políticas do general durante a estadia no mar. "De que tanto falava o general? Já não me lembro exatamente, mas sempre era de seus projetos políticos, e falava comigo como com as paredes, sem esperar que respondesse, sem pedir minha opinião, precisando apenas de público" (ALV, p. 11). A partir daí o idílio dos primeiros anos de casamento gradualmente se transforma em consciência da verdadeira natureza do Andrés quando Catalina descobre suas atrocidades. Da mesma forma, desde o início da história, o contraste entre a jovem inocente, mas também perceptiva, e o general arrogante deixa o leitor na expectativa com relação à ambivalência da imagem do mar: Catalina vai sobreviver ou se afogar na vastidão do mar que Andrés oferece a ela?

Convém notar que nos primeiros capítulos a autora destaca a falta de educação das meninas que são preparadas exclusivamente para as tarefas domésticas. Catalina se destaca da maioria, porque ela teve a oportunidade de continuar os estudos um pouco mais. Ao listar a mediocridade do seu conhecimento quando saiu da escola, ela enfatiza ainda mais o analfabetismo de todos aqueles que não receberam o mínimo de educação. Destarte, desde o início do romance, a protagonista é construída em oposição às outras personagens femininas, para destacar suas diferenças e reiterar a necessidade da educação também como arma de enfrentamento dos homens, que sempre quiseram, nas sociedades patriarcais e machistas, as mulheres dominadas. O conhecimento, assim, contrapõe-se às práticas de dominação.

A última sequência do primeiro capítulo descreve o casamento entre Catalina e Andrés, ressaltando imediatamente o contraste entre o casamento que ela sempre

quis ("Às vezes ainda me entristece não ter casado na igreja. Teria adorado desfilar por um corredor vermelho de braço dado com meu pai até o altar, com o órgão tocando a marcha nupcial e todos olhando para mim") (ALV, p. 14) e o casamento que ela teve ("nos casamos como soldados") (ALV, p. 15). Este é um momento chave que nos mostra, desde o início da trama, que a protagonista é uma personagem construída com base na dualidade e na contradição entre a tradição e a transgressão. Ela reconhece que o casamento ideal é apenas uma futilidade, um padrão do qual ela escapou, afirmando desta maneira sua natureza transgressora, mas, ao mesmo tempo ela expressa a sua tristeza por não ter incorporado esta norma. Portanto, podemos constatar que Mastretta construiu uma personagem feminina cujas ações, palavras e sentimentos se caracterizam pela contradição ("Isso não teria modificado minha vida, mas poderia brincar com essa lembrança, como outras mulheres também brincam") (ALV, p. 14).

A cena do casamento mostra algumas particularidades acerca da juventude, da inexperiência e da condição de garota desprotegida, no momento em que ela declara que não tem assinatura, uma vez que ela nunca tinha tido a oportunidade de assinar papéis: "Eu não tinha assinatura, nunca precisara assinar nada, por isso escrevi meu nome com a letra picadinha que me ensinaram as freiras: Catalina Guzmán" (ALV, p. 16). Além disso, pela primeira vez, a voz narrativa é nomeada e recebe nome e sobrenome: Catalina Guzmán. Ela parece não compreender a visão de Andrés sobre a formação de um casal, pois de acordo com as palavras dele, que também fazem parte da tradição mexicana, o casamento é uma "via de mão única", como podemos ver no seguinte fragmento do texto:

> – *De Ascencio*, ponha aí, senhora – disse Andrés, que lia atrás de mim. Depois ele fez um rabisco rápido que com o tempo me acostumei a reconhecer e até poderia imitar.
> – Você colocou *de Guzmán*? – Perguntei.
> – Não, minha filha, pois as coisas não são assim. Eu protejo você e não você a mim. Você passa a ser da minha família, passa a ser minha - disse.
> – Sua? (ALV, p. 16-17).

Em sociedades de base patriarcal, um dos maiores signos do poder falocêntrico é percebido no nascimento e no casamento: no primeiro recebe-se o nome do pai (pertence à família); no segundo, arranca-se o nome do pai (no caso da mulher) e incorpora-se o nome do marido (segundo senhor). Veja-se que o fato de

somente tempos depois Catalina ser nomeada na narrativa, diz muito dessa cultura que se quer denunciar. A importância dada é, primeiramente, ao homem, marido, general. Ele é nomeado logo na primeira página, mais especificamente, na segunda frase do romance. Após a cerimônia de posse do corpo do outro (da mulher) é que, artificialmente, o nome passa a "existir", imediatamente modificado em sua estrutura para receber a marca do poder do macho.

A garota tenta se opor à autoridade de seu marido, insistindo para que todos os seus irmãos (inclusive as crianças que ainda nem sabem escrever), assinem como testemunhas de seu casamento. Ela faz isto de forma inconsciente, e na verdade nem se dá conta da humilhação que faz seu marido passar.

> [...] que meus irmãos também assinem – eu disse.
> – Você está louca, são meros pirralhos.
> – Mas eu quero que assinem. Se Rodolfo assina, quero que eles também assinem. São eles que brincam comigo – falei.
> – Pois então que assinem. Cabañas, deixe os meninos assinarem também – disse Andrés.
> Havíamos colocado um laço na cabeça de Pia, quase do seu tamanho. Seus olhos ficavam na altura da escrivaninha e dali para cima tudo era uma imensa fita vermelha com bolinhas brancas. [...] Pia não soube assinar e desenhou uma bolinha com dois olhos. O juiz deu um tapinha no seu laço e respirou fundo para não deixar transparecer que estava perdendo a paciência (ALV, p. 18-19).

Acreditamos que, pelo fato de estar no início do relacionamento, esta atitude soa apenas como a manifestação de alguns caprichos da infância e não como uma oposição real à autoridade que Andrés exerce sobre ela. A transição entre a posição de filha submissa à autoridade paterna e a de esposa do general Ascencio é muito importante para compreender a evolução da personagem-narradora durante a trama. O símbolo que representa a ponte entre a figura do pai e a do marido é a de um sapo. Esta cena aparece na segunda sequência do primeiro capítulo, na qual a narradora substitui a descontração dos jogos da infância quando ela brinca de esconde-esconde com seu pai pela brutalidade da descoberta do ato sexual:

> Gostava de beijar papai e sentir que tinha oito anos, um buraco na meia, sapatos vermelhos e um laço em cada trança aos domingos. Gostava de pensar que era domingo e que ainda era possível montar no burro que nesse dia carregava leite, seguir até o campo semeado de alfafa para ficar bem escondida e daí gritar: "Papai, você não vai me achar." Ouvir seus passos e sua voz: "Onde está essa menina? Onde está essa menina? ", até

> fingir que tropeçava em mim, “aqui está a menina”, e pular para perto, abraçar minhas pernas e rir.
> – A menina não pode mais fugir, foi pega por um sapo e ele quer ganhar um beijo.
> E realmente um sapo me pegou. Tinha 15 anos e muita vontade de que me acontecessem muitas coisas (ALV, p. 9).

Na interpretação de Lemaitre (1996), esta cena é nitidamente reveladora da relação que se estabelece entre Catalina e Andrés. A oposição entre a inocência e a autoridade:

> A referência ao conto de fadas infantil que relata como um jovem e suposto príncipe foi transformado em sapo por uma feiticeira e como o feitiço desaparece quando una bela princesa beija-o sem ter medo de seu aspecto exterior, é óbvia. […] A ironia é que o personagem de Andrés passa verdadeiramente a ser um sapo no sentido popular da palavra. Chega a personificar os atributos populares do sapo como batráquio repulsivo que contamina ou envenena tudo o que toca (ironicamente, no final do romance o sapo morrerá envenenado pela princesa já transformada em rainha vingadora) (LEMAITRE, 1996, p. 100).

A leitura deste trecho, numa chave psicanalítica, poderia nos mostrar, segundo Chauí (1984), tratar-se de um episódio referente ou estruturado à luz dos “contos de partida” (em oposição aos contos de chegada). Nesse tipo de conto (partida), a adolescência é posta à prova; a personagem sai de casa e enfrenta a vida nova que lhe é oferecida. Por se tratar de um momento em que há de se passar pela espera, as meninas adormecem ou viram animaizinhos, e os meninos adoecem ou viram animais repugnantes (sapos); tudo isto para que se cumpra a estrutura psíquica do amadurecimento da relação ou do evento pela espera no tempo. No caso de Catalina, a imagem do sapo associada a Andrés carrega e atualiza essa imagem/função psíquica já prevista pela psicanálise. O sapo também é signo de um poder (masculino).

A dualidade mais gritante do romance se encontra precisamente na relação inocência/autoridade. Nota-se que Catalina parece ser uma mulher que obedece a seu marido e tenta realizar todos os seus desejos. Ela figura como um lindo objeto que ele adora exibir diante de seus amigos: “Nunca fomos um casal como os outros. Recém-casados, íamos juntos a todo lugar. Às vezes, as reuniões eram só de homens. Andrés chegava comigo e se metia entre eles me abraçando” (ALV, p. 20). Catalina descreve, nos primeiros capítulos, a jovem casada que ela foi como sendo uma garota curiosa, feliz e talvez apaixonada por seu marido, que lhe fez descobrir o

prazer sexual, o leito conjugal e os passeios a cavalo. A relação inocência/autoridade pode ser notada até mesmo nos nomes dos respectivos cavalos: Pesadelo e Al Capone. “No dia seguinte ao casamento, ele me comprou uma égua de pelo avermelhado que chamei *Pesadilla* (Pesadelo). O seu era um potro chamado *Al Capone”* (ALV, p. 20).

Esta relação dual é bastante emblemática, a partir dos nomes dos equinos, pois reforça a nossa tese. Pesadilla (pesadelo), na chave de leitura que abraçamos, faz referência à tela “Pesadelo” (o sonho, o pesadelo), de Johann Heinrich Füssli (também conhecido como Henry Fuseli ou Fusely), do século XVIII, em cuja imagem destaca-se, em primeiro plano, uma jovem deitada, semimorta e em posição erótica, em uma tenda. Por trás da tenda, surge a cabeça branca de uma égua, a *nightmare* (em português, pesadelo), sobre a qual, segundo a lenda, cavalga o *Incubus*, demônio masculino que se encontra com mulheres dormindo para ter relações sexuais com elas (a versão feminina deste demônio é *Succcubus*).

O que chama a atenção nos nomes desses animais é que, numa chave de leitura patriarcal, tanto Pesadilla como Al Capone parecem imagens carregadas de um poder masculino. Se, no presente dado a Catalina, percebe-se um poder que imprime domínio erótico sobre a mulher, Al Capone, então, é símbolo de um machismo erótico e politicamente incorreto, pois diretamente alude ao gângster americano que foi imortalizado nas telas hollywoodianas. Um vil sonegador de impostos, membro da máfia, que exercia fascínio e poder sobre as mulheres.

Estes são os símbolos dos dois registros em que se baseiam permanentemente, por um lado, a busca cega da felicidade de uma mulher que não sabe a que preço ela será obtida, e, por outro, a vida de um homem que exerce o poder sem moral nem piedade. É uma história de sonhos (pesadelos) e de crimes, a de uma adolescente que irá enfrentar as mudanças que seu marido lhe impõe, com alguma habilidade e dissimulação. Na história dos primeiros anos do casamento, com relação a seu marido a personagem é construída através de uma metáfora militar: ele é o general e ela o seu regimento. Ele está sempre presente e ativo na narrativa. (“Andrés levantava-se com o dia, dando ordens como se eu fosse o seu regimento. Não ficava deitado um só minuto após abrir os olhos. Pulava rapidamente e corria em volta da cama, repetindo um discurso sobre a importância dos exercícios”) (ALV, p. 20) e ela permanece passiva, à disposição de seu superior.

(“Eu ficava quieta, de olhos fechados, pensando no mar ou em bocas sorrindo. [...] ouvia suas instruções como as de um deus”) (ALV, p. 20).

No início, Catalina demonstra pouco interesse pelas terefas domésticas. Assim, podemos afirmar que a autora constrói uma personagem pouco convencional com relação ao papel tradicional da mulher: “Quando tive de ficar reclusa todos os dias, minha mãe empenhou-se para que me tornasse uma excelente dona de casa, mas sempre me recusei a consertar meias e a catar feijão” (ALV, p. 12). Contudo, é oportuno dizer que o casamento, de alguma forma, leva Catalina a se inserir no padrão tradicional de “dona de casa”, quando ela decide tomar aulas de culinária. “Entrei no curso de culinária das irmãs Muñoz e me tornei especialista em guisados” (ALV, p. 22). Assim, mais uma vez, a personagem é construída sob o contraste entre a tradição e a transgressão. No início, Catalina ama Andrés. Ela ouve e obedece a tudo o que ele diz e, até certo ponto, podemos ver que o venera: "Ouvia suas instruções como as de um deus” (ALV, p. 20).

No dia em que ele foi preso, ela teve medo de ficar sozinha e sem proteção. Esta passagem mostra que naquela ocasião sua existência ainda dependia de seu marido. A jovem adolescente presencia, no mesmo dia, a prisão de seu marido por assassinato e, não se sabe o porquê, a do padre da igreja onde ela foi rezar pela libertação do mesmo. Esta cena marca, juntamente com o casamento, uma mudança significativa na protagonista Catalina: a transição da adolescência para a idade adulta. Ela decide enfrentar, sozinha, esta dura provação. Ao invés de ir se refugiar na casa de seus pais, ela volta para sua casa. Além disso, no dia seguinte, enfrenta os olhares e comentários críticos que as outras mulheres do curso de culinária lhe dirigem. Percebe-se invadida por um sentimento de vergonha e, pela primeira vez, se prepara para enfrentar sozinha a opinião pública: "Nessa noite, enfiei-me na cama tremendo de medo e de frio, mas não fui para a casa de meus pais" (ALV, p. 28).

A força psicológica da personagem, que começa a emergir gradualmente à medida que a narrativa avança, é ressaltada em uma das aulas de culinária. Neste dia, ela só vai ao curso porque é a sua vez de levar os produtos para o preparo dos pratos. Chega tarde, olhar cansado no rosto, desculpando-se.

> Tinha certeza de que na aula de culinária ninguém falaria comigo, mas estava encarregada de levar os ingredientes para o recheio dos *chiles* em

> molho de nozes e não pude faltar. Cheguei às dez e meia com aspecto insone e com pêssegos, maçãs, bananas, passas, amêndoas, romãs e tomates numa cesta (ALV, p. 28-29).

Seus receios são confirmados: "Nenhuma me deu a mão, mas nenhuma me disse o que estava pensando" (ALV, p. 29). Esta cena também aponta para a falta de solidariedade entre as mulheres; as únicas que lhe dirigem a palavra são Pepa e Mónica, que posteriormente se tornaram suas amigas mais próximas. Catalina não desanima, continua digna e justa e admite a duras penas ter tido medo no dia anterior. Uma vez em casa, ela pode dar-se ao luxo de chorar e demonstrar seu medo. É importante ressaltar que aqui a autora introduz um aspecto fundamental da personagem Catalina, que vai se acentuar mais e mais no decorrer da narrativa: é o seu desejo de salvar as aparências e manter o autocontrole, que é algo indispensável em público e no convívio social. Ela começa, já com certa maestria, a fazer uso da dissimulação, aspecto que vai ser um fator determinante em sua luta contra a opressão por parte de seu marido.

Depois do que teve que enfrentar durante a aula de culinária do dia seguinte ao da prisão de Andrés, Catalina volta para casa, e se sente protegida das suspeitas das outras mulheres. Recusa-se a voltar para as aulas de culinária e a enfrentar o olhar dos outros. Esta primeira etapa da construção da personagem revela a inocência, a ingenuidade e a alienação da jovem no que diz respeito às manobras políticas de seu marido. Ela ignora a profundidade da natureza de seus negócios e não tem o menor interesse em tentar descobrir o que há por trás das atividades de Andrés:

> No início, eu não sabia de nada. […]. Desde que o prenderam naquela tarde, comecei a perguntar mais sobre seus negócios e seu trabalho. Não gostava de me contar. Sempre me respondia que não vivia comigo para falar de negócios, e se precisasse de dinheiro, que pedisse. Às vezes me convencia de que tinha razão, pois a mim pouco importava de onde tirava para pagar a casa, os chocolates, e todas as coisas que eu desejava ter (ALV, p. 33).

A jovem Catalina tem consciência de sua ignorância, mas continua a dar seu parecer. Desta forma, podemos ver que desde o início do romance a autora constrói uma personagem que, embora seja submissa à autoridade de seu marido, procura, ao mesmo tempo, possibilidades de afirmar sua personalidade com certa audácia. O elemento que marca com mais veemência a transição da adolescência para a idade

adulta é a primeira gravidez de Catalina. Ela vê a gravidez como uma calamidade ("A primeira desventura foi abandonar os cavalos e os vestidos acinturados, a segunda, suportar aquelas queimações que me subiam até o nariz") (ALV, p. 35), como um fardo, como algo negativo. Assim, podemos ver que a personagem transgride os estereótipos femininos segundo os quais a gravidez embeleza a mulher e que rejeita o papel de mãe, que é considerado pela sociedade como a função principal e mais nobre das mulheres. Além disso, ela fica mais preocupada com sua aparência física e com o desejo de sempre agradar ao marido do que com sua futura maternidade:

> Eu a carregara nove meses como um pesadelo. Vira crescer uma protuberância no meu corpo e não conseguia ser uma mãe enternecida. A primeira desventura foi abandonar os cavalos e os vestidos acinturados, a segunda, suportar aquelas queimações que me subiam até o nariz. Detestava me queixar, mas odiava me sentir todo o tempo possuída por algo estranho. [...] Toda a gravidez foi um erro. Andrés não voltou a tocar-me, supostamente para não prejudicar a criança e isso me deixou mais nervosa, não podia pensar de forma ordenada, me distraía, [...] Ele saía com mais frequência que antes. Já não me levava à cidade do México para as touradas. Saía de casa sozinho e eu tinha certeza de que na primeira curva encontrava-se com outra mulher. [...]. Tinha razão. Eu não teria ido comigo a lugar nenhum. Menos ainda às touradas, onde as mulheres eram lindíssimas, com cinturas tão finas (ALV, p. 35-36).

A partir deste trecho, é possível perceber na fala da protagonista, a crítica feita por Badinter (1980) sobre o mito da maternidade; sobre a naturalidade com que as mulheres encaram a gravidez. Catalina é prova inconteste da ideia de Badinter. Não se nasce com um programa gestacional pronto para ser executado e acatado. A predisposição física e anatômica para a gravidez difere da predisposição e do desejo psíquico de cada mulher que se vê na iminência de carregar um filho em suas entranhas.

O discurso de Catalina também nos revela a importância que as relações sexuais começam a ter em sua vida. Seu marido a abandonou durante a gravidez, o que a levou a cometer sua primeira infidelidade, com Pablo, um amigo da época da escola. A liberação sexual de Catalina se manifesta progressivamente após a primeira obsessão para conseguir sentir prazer, passando pela tomada de iniciativas até chegar à infidelidade, para satisfazer seus desejos. A construção da personagem, durante sua adolescência e os anos de jovem casada, nos dá elementos que nos permitem fazer algumas observações sobre sua evolução com

relação à condição da mulher em uma sociedade patriarcal. Nos primeiros capítulos do romance, a protagonista-narradora traça o perfil da jovem que ela foi, ingênua, curiosa, ansiosa para descobrir o mundo. Várias vezes a personagem tenta se livrar dos estereótipos tradicionais no que diz respeito às tarefas domésticas, à maternidade e à obediência a seu marido, mas encontramos também situações em que ela busca integrar esses estereótipos. Assim, desde o início, a história nos permite qualificar uma imagem transgressora, à primeira vista, mas também afirmar a visão contraditória da protagonista.

### 3.3 Catalina-esposa: entre a submissão e a transgressão

A leitura empreendida nos permitiu identificar itens recorrentes que nos levaram a estabelecer uma linha de estudo em torno da construção da personagem Catalina enquanto esposa e verificar até que ponto ela desempenha esse papel tradicional exigido pela sociedade representada na narrativa da qual faz parte. De maneira geral, podemos dizer que ela assume duas funções: a da mulher cúmplice e a da mulher silenciosa e silenciada, que nos propomos a mostrar nas páginas seguintes.

Antes de prosseguir, é importante esclarecer o significado que damos ao termo "mulher cúmplice". Para isto, estamos considerando dois aspectos. O primeiro refere-se ao fato de que Catalina se torna cúmplice de seu marido simplesmente por sua condição de esposa legítima de Andrés Ascencio. No entanto, Mastretta destaca uma construção que mostra a ambivalência da personagem, que de "cúmplice inocente" se torna "cúmplice consciente." O segundo aspecto que nós queremos desenvolver diz respeito à cumplicidade sexual que é criada pelo casal. Outra mostra de cumplicidade consciente é o fato de a protagonista, com sua natureza transgressora em relação aos clichês da maternidade, preferir acompanhar seu marido para ajudá-lo na campanha eleitoral que o torna governador de Puebla, em vez de assumir o papel de mãe, função que para ela era incômoda, e deixa as crianças sob os cuidados de Lucina (uma das criadas da casa que se dedica a cuidar delas como se fosse sua segunda mãe).

Esta escolha destaca ainda mais o lado emancipador de Catalina em relação à maternidade e ao papel da mãe, que ela se recusa a assumir. Em poucas

palavras, ela resume os cinco anos durante os quais tentou desempenhar seu papel de mãe dedicada e o que foi para ela o nascimento de seu segundo filho, Sérgio, e expõe sua percepção negativa acerca da maternidade e do bebê ao qual ela dá à luz, que é visto como um fardo, como uma pedra:

> Vivia havia quase cinco anos entre a cozinha, o aleitamento e as fraldas. Aborrecia-me. Depois de Verânia nasceu Sérgio. Quando começou a chorar e senti que me livrava da pedra que carregava na barriga, jurei que essa seria a última vez (ALV, p.51-52).

Inicialmente, a inocência e a ignorância de Catalina fazem com que a personagem se torne natural e inconscientemente "cúmplice" de seu marido no decorrer da campanha eleitoral. Nesta fase, a performance de Catalina como cúmplice do marido, mesmo em detrimento da função materna, é bem vista pelo olhar “patriarcal” de Andrés, sobretudo quando a ação da protagonista resulta em benefícios ao projeto posto em prática por ele. Assim, pode-se dizer que há uma espécie de trégua, quando os valores patriarcais são postos, em relação à mulher, por causa da contribuição política, em espaços públicos, ocupados pela protagonista, transitando pelos mesmos lugares e utilizando de artifícios discursivos para cooptar pessoas para o lado do general.

A princípio ela apoia o marido, utilizando a máscara de esposa de um político. Os rumores sobre o passado pouco glorioso de Andrés não a encorajam a procurar saber de mais detalhes sobre o “negócio dele”. Ela rapidamente se acostuma à vaidade e à futilidade de sua vida cotidiana. Podemos ver que a possibilidade de fazer qualquer coisa que não seja cuidar de seus filhos, determina sistematicamente suas escolhas: (“esqueci o propósito de lhe inventar um passado decente. Gostaria de ser governadora”). No início, ela ainda não sabia dos crimes de seu marido e dos muitos assassinatos de políticos adversários dos quais ele era culpado. Mastretta enfatiza o prazer experimentado por Catalina para satisfazer os desejos de Andrés, especialmente quando ele a parabeniza por suas iniciativas. Ela conseguiu trazer índios, que geralmente não confiam nos políticos, para uma reunião, e ganhou a confiança deles vestindo roupas tradicionais. Esta pequena astúcia revelou uma nova faceta da personalidade de Catalina e também sua habilidade e capacidade de adaptação:

> Ocorreu-me que Marcela ficaria linda com uma roupa como a das indiazinhas. Determinei que todas nos vestíssemos como elas. […]. Quando chegamos à praça, trazíamos ao general Ascencio o triplo das pessoas que haviam conseguido seus organizadores. […] Andrés me cortejou como se necessitasse e me agradeceu pelo que ocorrera em Coetzalan (ALV, p. 55-56).

Esse “ganhar” o seu opositor (senhor, marido) para si demonstra a elocução dissimulada da personagem que convence, a seu modo, aquele que, por lei, poderia ser o antagonista, neste momento de sua “liberdade”. O modo como engendra o discurso aliado às ações empreendidas dão mostra de como dissimula para negar as funções maternas e, ao mesmo tempo, ganhar a solidariedade do marido com essa negação. A forma encontrada para reunir elementos que a liberem progressivamente foi trabalhar em prol do marido, buscando conseguir o que era necessário, no momento, para a vitória pessoal dele e, para que ela não sofresse intervenção negativa na aquisição de sua emancipação.

A segunda fase, bem mais interior e complexa, começa a partir do momento em que Catalina toma consciência de forma mais madura sobre quem é seu marido. Quanto mais ela descobre coisas sobre o general, mais o papel de "cúmplice inocente" a transforma em "cúmplice consciente." Mastretta construiu o processo de tomada de consciência da personagem através de várias estratégias narrativas que consistem em destacar a inocência e a vaidade de Catalina. É desta forma que a escrita de Mastretta retrata a ambiguidade e a dualidade da personagem ao longo da história. O texto também mostra até que ponto, uma vez que ela se tornou a esposa do governador Ascencio, as novas funções, devido ao seu status social, ainda a agradam: "Os primeiros tempos do governo foram alegres. Tudo era novo, eu tinha uma corte de mulheres, esposas dos homens que trabalhavam com Andrés" (ALV, p. 59). A família parece feliz e todo mundo aproveita. Um dia, Andrés os leva à inauguração de um asilo para mulheres. Catalina descreve esse ambiente como um mundo de mulheres loucas e frágeis: "tantas mulheres fixadas na infância ou certas de que alguém as perseguia ou ainda oscilando da euforia à depressão" (ALV, p. 59). Paradoxalmente, ela se sente muito bem entre essas mulheres. Isto pode ser uma prova do quanto a personagem se aproxima da dor de outras mulheres, tornando seu o sofrimento delas que, muitas vezes por insubordinação, foram tratadas como loucas, doentes mentais, agressivas.

Quando o marido a nomeia para coordenar as obras beneficentes públicas, ela se sente incapaz de assumir a função, pois em sua opinião isto seria uma responsabilidade a mais e ela não está conseguindo nem mesmo lidar com as crianças, as babás e as domésticas. Mais uma vez, podemos observar que Catalina, com sua imaturidade, passa a pensar primeiro em ocupar seu tempo com a construção de si, não se integrando, completamente, a nenhuma causa universal e humanista. Com esta atitude, impondo a ela esta função, seu marido a traz de volta à realidade, e ela descobre um mundo cheio de dor, miséria, pobreza e sujeira. Com este choque de realidade, ela, finalmente, acaba levando a sério a função, e até decide solicitar apoio financeiro ao marido. Este se recusa a atender-lhe, provocando ilusão e revolta, quando ela percebe que esta é uma “ação de fachada” que seu marido empreendeu apenas para ficar mais rico: "À tarde, ele me disse que eu estava exagerando, que não dava nem um centavo extra para o hospício ou os hospitais e que as loucas já tinham o bastante com seu abrigo” (ALV, p. 60).

A partir de então, ela se dedica a organizar festas beneficentes, com a finalidade de arrecadar dinheiro para suas obras de caridade. O luxo e a abundância de suas festas contrastam com a pobreza daqueles a quem pretende ajudar. Depois dos primeiros gestos de solidariedade para com os pobres, Catalina é seduzida pela vaidade de seu meio social. Ela torna-se tão obstinada e extremamente dedicada à organização das festas, que até se esquece de quem é. No entanto, muito em breve, a organização dos jantares, a preocupação em adivinhar o gosto dos convidados, o seu papel decorativo e os esforços para estar sempre linda, se transformaram em um peso insuportável.

O capítulo seis põe em evidência todo o processo de mudança e conscientização por parte da personagem. A segunda sequência do capítulo seis começa com uma indicação temporal que reflete o cansaço da personagem:

> O tempo tornou-se arrastado. Comecei a sentir que eu estava havia séculos embalando crianças e abraçando velhinhos com cara de mãe enternecida do povo poblano, […] enquanto ficava sabendo que na cidade todo mundo falava dos 800 crimes e das 50 amantes do governador (ALV, p. 72).

Seu discurso revela, juntamente com o que pode ser considerado como algum exagero quantitativo sobre o número de crimes e de amantes de seu marido, o mal-estar da protagonista. A fadiga é tanta que ela chega a invejar as amantes de

Andrés e a desejar estar no lugar delas pela única razão de desfrutar de uma vida de lazer, sem nenhuma outra obrigação, a não ser a de cuidar de si mesma. Esta visão afirmativa sobre a vida provável das amantes do marido se coaduna com a construção de si como mulher que se faz sujeito à revelia do regime patriarcal, penetrando as estruturas de poder dos homens para, dissimuladamente, adentrar os meandros e práticas do poder e ir tirando benefícios que a tornam emancipada, mais mulher e menos mãe.

Nessa prática, ela se torna intermediária das pessoas que vêm pedir ajuda ao general, apesar de ficar desapontada quando percebe que Andrés só toma atitudes para defender os próprios interesses. Ela descobre essa face de seu marido e a corrupção do mundo político, principalmente quando ela se sente incapaz de ajudar as pessoas. Por exemplo, ela não consegue ajudar o homem que vem denunciar Andrés sobre o caso dos arquivos da cidade. Andrés não quer discutir e afirma que o dinheiro será destinado às obras de caridade. Ele acaba dando o dinheiro como se fosse uma doação pessoal, mas na verdade é dinheiro público. Ela também não consegue ajudar a esposa de um médico respeitável, cuja casa foi comprada pela metade do preço por Andrés.

> Um dia, uma senhora me procurou muito aflita. Seu marido, um médico respeitável, era dono da casa em que vivia toda a família. [...]. Segundo me contou a senhora, meu general havia gostado da casa e procurou seu marido para comprá-la. Como o homem disse que não estava à venda porque era o único patrimônio da sua família, Andrés lhe respondeu que esperava que ele raciocinasse bem, pois não gostaria de comprá-la da sua viúva (ALV, p. 63).

O autoritarismo e a tirania são marcas desse poder patriarcal exercido por Andrés e observado por Catalina. O envolvimento da protagonista nos “negócios” do marido ajuda-a a rever toda uma proposta de vida pré-organizada e sistematicamente exibida às mulheres dessas sociedades como modelo a ser seguido. Como discorda do modo de vida que confina e restringe o elemento feminino apenas às funções de mulheres e mães, nega as bases dessa cultura e procura construir-se como sujeito. A dissimulação é a grande arma de que dispõe para colocar em prática seu plano.

A narrativa mostra que a protagonista começa a sentir o peso de sua nova função e, por este motivo, começa a experimentar outra crise de identidade, pelo

fato de se sentir cúmplice de seu marido. Catalina vive essas decepções como fracassos pessoais e cada vez mais se sente pior. Ela entra em um processo de reflexão interior que a leva a fazer questionamentos sobre o sentido da vida, cogitando, inclusive, a possibilidade de deixar o marido, a casa, os filhos e seu conforto para iniciar uma vida independente, por si só. Um dia, ela pegou um ônibus, determinada a sair da vida deles e deixar para trás o fardo que se tornou tão pesado para si, mas, na primeira parada, desistiu e deu meia volta.

Os odores e a pobreza da nova vida fizeram-na esquecer rapidamente as razões subjacentes da sua partida. Através desta atitude, sentimos que Mastretta aposta numa personagem contraditória com os seus pontos fracos e fortes, e nesta fase da história, ela escolhe o lado mais confortável. A facilidade e o conforto, no momento, são peças fundamentais para a execução do projeto de construção e emancipação de si. A dissimulação da performance de mulher, mãe e amante só contribuirão para a finalização de seu objetivo.

Note-se que, no início, Catalina é uma cúmplice inconsciente, porque seu marido lhe parecia “normal”: "Gostei da campanha. Apesar de já ser despótico, na época o general ainda nos era próximo, ainda nos parecia uma pessoa normal" (ALV, p. 57). Posteriormente, ela torna-se sua cúmplice oficial, porque prefere fechar os olhos para os crimes dele e se resigna a viver a vida que lhe foi imposta e não a vida que ela quer:

> Eu era a cúmplice oficial. […]. Eu preferi não saber o que Andrés fazia. Era a mãe de seus filhos, a dona de sua casa, sua esposa, sua criada, seu costume, seu disfarce. Sabe-se lá quem era eu, mas, fosse o que fosse, tinha de continuar sendo, por mais que às vezes quisesse ir para um país onde ele não existisse, onde meu nome não fosse vinculado ao seu, onde as pessoas me odiassem ou me procurassem sem associar-me à sua simpatia ou ao seu desprezo por ele (ALV, p. 67-68).

Novamente, a protagonista volta a fazer perguntas sobre sua própria identidade no mundo ao seu redor, sobre seu papel como mulher, esposa e mãe. Podemos notar que o discurso da personagem reflete uma total negação da sua condição e status social. Ela recusa tanto as tarefas domésticas atribuídas à mulher quanto o conforto material por meio da metáfora da casa vista como uma fortaleza. Isto reflete a ideia de confinamento em um duplo sentido: confinamento em relação ao mundo exterior e em relação a suas possibilidades de emancipação, quando afirma:

> Não queria ser eu, queria ser qualquer uma, contanto que sem um marido dedicado à política, sem sete filhos com seu sobrenome, nascidos dele, seus, muito antes que meus, mas sob o meu encargo durante o dia todo e todos os dias […]. Eu queria ser outra, vivendo numa casa que não fosse aquela fortaleza, onde sobravam quartos (ALV, p. 69).

A ideia de mulher cúmplice também é reforçada pela natureza egoísta de Catalina que coloca seus desejos sexuais à frente de qualquer outra coisa. Mesmo quando ela descobre os negócios sinistros de seu marido, ela rapidamente cede, diante do conforto, do luxo e do desejo sexual: "Quis ver o mar e fechei os olhos" (ALV, p. 80). Podemos perceber um duplo significado para a frase "fechei os olhos". Por um lado, isso reflete a entrega de Catalina ao desejo sexual à medida que, por outro, fecha os olhos para a realidade, recusando-se conscientemente a ver a verdade sobre os negócios escusos do marido.

No final do capítulo seis, o processo de mudança se concretiza através de uma cena que leva Catalina a "encerrar o capítulo do amor maternal" (ALV, p. 83), quando ela vê seu filho Sergio tornar-se uma cópia de seu pai. A determinação da protagonista é ressaltada pelo ato de trancar a porta de seu quarto e de se distanciar física e espacialmente de seus filhos ("Dessa noite em diante, fechei minha porta a chave") (ALV, p. 84). Esta atitude também está ligada à ideia de trancamento e confinamento. Sua vida é um vai-e-vem constante entre sua subjetividade e a razão mais radicalizada. Ela finalmente se rende às vantagens da vida que Andrés lhe oferece, se resigna e aceita os vários filhos que seu marido tinha, e que eram frutos de relacionamentos extraconjugais. A apresentação e conhecimento de filhos nascidos de amores proibidos encerram Catalina num mundo cujas estruturas de poder apenas favorecem aos homens. Quando jovem, não enxergava a realidade do mundo dos homens por falta de experiência. O convívio com o general e seu mundo rende-lhe frutos e aprendizados.

Sua ignorância, natural na adolescência, agora se transforma em uma maneira premeditada de existir, uma tragicomédia de ficção na qual ela se atribui o papel principal. Assim, convencida de ser "a mãe de seus filhos, a dona de sua casa, sua esposa, sua criada, seu costume, seu disfarce" (ALV, p. 68), ela também é invadida pelo desejo de não mais vê-lo: "tinha de continuar sendo, por mais que às vezes quisesse ir para um país onde ele não existisse" (ALV, p. 68). Esta contradição na narrativa é sustentada por uma nova perspectiva romanesca que a

partir do testemunho direto da primeira pessoa consolida o individualismo e a subjetividade.

Ao permanecer em silêncio sobre os crimes de seu marido, ela se torna sua cúmplice. O fato de não o ter visto matar lhe permite negar a responsabilidade e participação de seu marido em muitos assassinatos. Ela se contenta com o fato de não ter visto para ter a consciência tranquila: “Nunca cheguei a ver Andrés matar. Muitas vezes ouvi sua voz por trás da porta falando de morte. Sabia que matava sem problemas, mas não com sua mão e seu revólver, para isso tinha gente disposta a ganhar um lugar começando de baixo” (ALV, p. 183). Então, ela continua a apoiar os interesses políticos de seu marido, agora ciente das atrocidades e dos crimes por ele cometidos.

Podemos observar este comportamento nas eleições presidenciais, quando confirma o seu apoio a Andrés, integrando-se abertamente a sua equipe: "de qualquer maneira eu jogo em sua equipe, e você sabe" (ALV, p. 114). Ela assume os deveres e a *performance* que deve adotar como a esposa de um político. Durante a campanha de Fito, por ocasião de um comício, permanece impassível quando as pessoas jogam laranjas podres sobre ela e o candidato presidencial. Fito faz um monte de elogios à sua força e sua personalidade: "você é uma mulher completa e corajosa" (ALV, p. 115). Ressaltamos que esses adjetivos contrastam com o discurso de Andrés, que a trata de "velha chata" (ALV, p. 87). Em contrapartida, esta cena também revela cumplicidade na relação. Andrés mostra-se radiante por ver sua esposa evoluir como ele deseja: “Você aprendeu bem. Agora já pode se dedicar à política" (ALV, p. 116).

A partir deste momento, por causa do elogio e do reconhecimento das qualidades de Catalina, os laços de cumplicidade são reforçados entre o casal. Isso se torna possível porque Catalina tem evoluído em sua experiência de vida. A jovem adolescente de quinze anos se transforma em uma jovem mulher, mãe e esposa, às vezes feliz, às vezes desencantada com sua condição de esposa de um político, mas ainda apaixonada por esse homem: "Alguma coisa nele ainda me encantava" (ALV, p. 119).

Catalina cumpre seus deveres de esposa, tornando-se cúmplice oficial de seu marido, especialmente quando ela fecha os olhos para seus crimes. Trata-se aqui de mais uma função vinculada ao modelo de família patriarcal, que lhe é imposta para

atuar no papel de esposa. Contudo, cabe-nos colocar que a evolução da personagem, à medida que avançamos na narrativa e no tempo, vai transformar esta cumplicidade em algo mais íntimo. Mesmo assim, Mastretta permanece fiel à construção de uma personagem contraditória, conforme pudemos observar desde o início do romance.

### 3.4 A faceta rebelde e infiel de Catalina: quatro amantes e um comportamento dissimulado

Como se vê, Catalina é ambígua, complexa e muitas vezes contraditória. O romance exibe traços que a caracterizam como adolescente ingênua e inocente, bem como detentora de um comportamento submisso e ao mesmo tempo transgressor, aspecto considerado necessário e indispensável para a esposa de um político com o perfil do General. Mas, a maioria das considerações levantadas sobre este assunto apontam para a imagem de uma mulher resignada que aceita a condição de submissa às regras impostas pela sociedade. Por este motivo, para completar o perfil da personagem e a análise de suas diversas facetas, é preciso explorar também seu lado rebelde. Várias vezes ela tenta conseguir a independência e afirmar-se como sujeito em relação à autoridade do marido e dos códigos sociais que regem o comportamento das mulheres. Esta é a faceta da personagem que melhor representa a ideia de transgressão que nós mencionamos anteriormente. Assim, passemos a discutir dois pontos importantes: primeiro, o fato de ela se permitir ter amantes (um comportamento que a sociedade patriarcal aceita e admite por parte dos homens, mas condena veementemente por parte das mulheres), e depois, a *performance* subversiva que lhe permite contradizer, embora de forma dissimulada, o discurso de seu marido.

O elemento mais transgressor na construção da personagem Catalina encontra-se na forma como ela usa a dissimulação para dar vazão a sua sexualidade, destacada no texto tanto pelos atos atribuídos a ela como pela maneira pouco convencional como são narrados. Esta é também a característica que mais a diferencia de outras personagens femininas do romance, como, por exemplo, suas irmãs Teresa e Bárbara, Chofi, suas amigas Pepa e Mônica, Marilu Amed (que às vezes participava de jantares em sua casa e, mesmo assim, criticava-a e dizia que não sabia como ela aguentava levar uma vida em que não podia ser sincera, pelo

fato de estar casada com um político), Lucina, Lola Campos, Helen, Magdalena Maynes, ente outras. Ao longo do romance, a autora enfatiza a sexualidade da protagonista como o símbolo de sua emancipação.

> E vamos logo, que já são duas horas. Se você não estiver para comandar a mesa seu marido nos mata.
> – Já me cansei de meu marido. Todo dia vai nos matar por alguma coisa. Que nos mate, e já, nos enterramos aqui e começamos a trepar debaixo da terra onde ninguém possa ficar nos incomodando.
> – Boa ideia, mas enquanto nos mata, vamos indo (ALV. p. 200).

Nesta perspectiva, Mastretta mostra o perfil de uma mulher com iniciativas pouco ortodoxas e um comportamento reprovável para a época em que ambienta a estória: a iniciação ao prazer sexual, a dessacralização da maternidade, o fato de assumir o desejo de ter amantes, o uso de uma linguagem pouco convencional para falar sobre prazer sexual e a negação de todos os clichês da literatura sentimental, comumente vinculados às mulheres.

Em linhas gerais, podemos notar que cada etapa na evolução de Catalina está ligada a uma paixão desenfreada ou a uma infidelidade conjugal. Sempre que ela está em um estado de tristeza ou sem saber quem ela realmente é, uma nova paixão impulsiona-a a dar um novo passo em sua vida e a se reencontrar. É por este motivo que afirmamos ser a sexualidade da personagem o elemento-chave para sua construção transgressora. Ela não pratica o adultério para se vingar das infidelidades de seu marido, nem para reivindicar sua liberdade sexual, e sim para se encontrar e se reafirmar como sujeito de si, autônomo nas ideias, independente de outrem para pensar por ela. Os homens que entraram em sua vida sempre foram o produto de um distúrbio emocional estranho e impetuoso. Esta emancipação através da qual Catalina tenta superar seu tédio, desperta a inveja de sua amiga Pepa. Quando a cigana previu, lendo as linhas da mão de Catalina, que ela teria muitos amantes, Pepa desejou que sua mão também fosse tão interessante quanto a da protagonista.

> Fomos até a cigana, que as orientou e, [...] leu as mãos das três. A Pepa e Mônica garantiu que seriam felizes, que teriam seis filhos uma e quatro a outra, que o marido de Mônica ficaria doente e que o de Pepa nunca seria inteligente como ela. [...]. Quando estendi minha mão, acariciou-lhe o centro da palma e fixou os olhos nela:
> – Ah, minha filha, que coisas mais esquisitas você tem aqui.
> – Diga-me – pedi.

> – Outro dia. Agora já é muito tarde, estou cansada. Não veio para que eu orientasse essas duas? Pois já o fiz. Agora vão.
> – Diga-lhe – pediram Pepa e Mônica enquanto eu continuava estendendo a mão que ela soltara. [...]
> – Ah, moça, acontece que há muitos homens aqui – disse. [...]. Venha outro dia. [...]
> – Gostaria de ter uma mão tão interessante como a sua – disse Pepa enquanto caminhávamos pela 3 Leste em direção à sua casa (ALV, p. 24).

Esta cena exibe uma *performance* muito importante sobre Catalina: a consideração, por suas amigas, como uma mulher emancipada. Esta parte mais íntima da personagem escapa até mesmo à percepção do Andrés onipresente, mesmo ele estando ciente do grande número de mulheres que habitam dentro de sua esposa ou que ela pode performativizar. A liberação sexual de Catalina se manifesta progressivamente após a primeira obsessão de aprender a gozar, passa pela tomada de iniciativas no campo erótico e culmina com a infidelidade para satisfazer seus desejos. Na estória, Mastretta atribui a Catalina quatro relacionamentos adúlteros de duração e intensidade diferentes. Analisaremos o grau de importância de cada uma, bem como seu papel na construção da personagem.

O discurso de Catalina revela a importância que as relações sexuais começam a ter em sua vida. A angústia de sua primeira gravidez e o abandono corporal de seu marido empurram-na para sua primeira infidelidade com Pablo, um amigo de infância. Ela declara ainda que esta foi a única coisa linda em sua gravidez. Seu comportamento pode parecer chocante, na medida em que a jovem “profana” a imagem da gravidez e da maternidade, apesar disto confirmar sua paixão e seu desejo de viver plenamente a sexualidade. Com Pablo, a jovem de 19 anos, que está esperando seu primeiro bebê, encontra a infância despreocupada e a alegria de correr pelos campos ou de subir em uma árvore. A ingenuidade do garoto e os prazeres simples que ele lhe oferece (“Até me esqueci da barriga, e cheguei a pensar em como seria bom não querer nada mais do que aquele simples gosto pela vida") (ALV, p. 35) contrastam com o luxo que Andrés lhe proporciona ("Meu general chegou dois dias depois com 20 ramos de rosas vermelhas e chocolates") (ALV, p. 37).

O espaço textual dedicado à relação com Pablo tem apenas 33 linhas que resumem três meses de sua vida. A protagonista dá informações sobre as origens

de Pablo, que era filho de *Chipilenos*[18]: ("seus avós eram de Piemonte, na Itália") (ALV, p. 36), um breve retrato físico ("loiro, de olhos profundos") (ALV, p. 36) e o trabalho de onde ele tirava o sustento ("distribuía leite em uma carrocinha puxada por mulas") (ALV, p. 37). Note-se que o espaço textual é proporcional à importância deste relacionamento. Podemos ver que este é apenas um passatempo pontual para a jovem Catalina para que ela possa suportar melhor a sua gravidez. Assim, em certo sentido, os papéis são invertidos. Pablo parece ser um rapaz romântico que se guarda para a mulher amada, enquanto Catalina parece agir como um homem que busca apenas satisfazer seus impulsos (“Pablo encarregou-se de satisfazer meus desejos nesses três últimos meses de gravidez, e eu de tirar-lhe a virgindade, que ainda não deixara em nenhum bordel”) (ALV, p. 37). O relacionamento deles termina quando Catalina consegue atrair novamente a atenção de seu marido, após o nascimento da filha.

Mastretta parece construir o perfil de Catalina inspirada no modelo distante de uma heroína de melodrama, especialmente quando esta assume os estereótipos tradicionais, como quando liga as paixões amorosas aos clichês sentimentais. Distante desse perfil de mulher e heroína, a sua atitude “viril” dá à personagem dimensões mais espessas através do humor e faz com que ela use uma linguagem bastante grosseira. Nós podemos observar este processo quando a protagonista se apaixona por Fernando Arizmendi, um homem sensível e culto. Devemos lembrar o contexto que precede este momento na narrativa. Catalina decidiu encerrar o capítulo do amor materno. Ela recusou-se pela primeira vez a ter relações sexuais com o marido no final do capítulo sete. Este é um momento importante na evolução da personagem. Esta decisão torna possível uma nova aventura amorosa e o capítulo seguinte começa com o encontro dela com Arizmendi.

> Tire esse vestido, que está parecendo um corvo, deixe-me ver seus peitos, odeio que se abotoe como uma freira. ... Levantou meu vestido e eu apertei as pernas. O peso do seu corpo enterrava-me os fechos da cinta-liga. ... Mas eu continuei com as pernas bem fechadas, bem fechadas pela primeira vez. (ALV, p. 94)

[18] Minoria étnica mexicana não reconhecida oficialmente (com traços etnoclturais próprios e distintos), nascida na pequena cidade de Chipilo, localizada a 12 km ao Sul da cidade de Puebla, e fundada por imigrantes italianos provenientes da região do Vêneto.

O contraste entre o final do capítulo sete e o início do capítulo oito destaca a importância deste encontro na evolução da personagem. Ela fala alegremente de seus desejos sexuais, usando uma linguagem pouco convencional para mulheres que a sociedade patriarcal constrói, que contribui claramente para a construção de seu caráter transgressor. Inicia o capítulo oito dizendo: "Desde a primeira vez que vi Fernando Arizmendi, me deu vontade de ir para a cama com ele. Enquanto conversávamos, pensava em quanto gostaria de lhe morder uma orelha, tocar sua língua com a minha, e ver a parte de trás de seus joelhos" (ALV, p. 95).

Estas palavras de Catalina anunciam o renascimento de sua privacidade. Este homem tem um efeito imediato sobre ela, resultando em uma mudança profunda em seu comportamento ("Minha agitação era evidente: comecei a falar mais do que de costume e numa velocidade descontrolada, tornando-me o centro da reunião. Andrés percebeu e acabou com a festa") (ALV, p. 95). Catalina fala abertamente sobre a descoberta deste novo desejo como se fosse uma doença, "uma doença que o general descobriu que tenho e que não sara nem com água fria. Mas se dormir por uma semana me alivio" (ALV, p. 96). Podemos ver que esta comparação reflete o impacto desta nova sensação que ela não se atreve nem mesmo a dizer o nome, pois na época em que vive, culturalmente, não se permite às mulheres falarem abertamente sobre suas concupiscências sexuais, nem viver a volúpia, o desejo sentido.

Catalina decide organizar uma festa para comemorar a chegada do Presidente da República à cidade de Puebla. O forte desejo que ela sente por Arizmendi é acentuado pela energia e imaginação que ela utiliza para organizar a festa. Os preparativos são tão grandiosos quanto intenso é o desejo da protagonista. Ironicamente a narradora não dá uma descrição detalhada do personagem Fernando; as poucas informações dadas dizem respeito ao seu emprego (ele é o primeiro-secretário do Presidente da República) e à sua aparência física (elegante e sorridente).

> E o que foi a primeira coisa que me disse Andrés quando desci para tomar o café da manhã? Que na terça o secretário particular do presidente vinha jantar. E quem era o secretário particular? Fernando. O elegante e sorridente Arizmendi (ALV, p. 96).

Portanto, é evidente que o personagem Arizmendi existe no texto para enfatizar e valorizar a sensualidade de Catalina, problematizando a subjetivação feminina, e para acelerar o processo emancipatório da protagonista que parece necessitar estar inserida em várias situações de risco que envolvam seus desejos; fato que a impulsiona a utilizar-se de dispositivos dissimuladores para enfrentar o poder patriarcal.

Como heroína do romance, Catalina estabelece uma analogia entre a paixão que ela está prestes a viver e a letra de uma canção popular. Ela encontra todos os tipos de desculpas e pretextos para visitar Arizmendi na capital: "mas a verdade é que queria ouvir sua voz e, se possível, vê-lo rapidamente" (ALV, p. 99-100). Arrebatada e alucinada pelas emoções que estas visitas lhe proporcionam, Catalina pede ao motorista para cantar *Contigo en la distancia*. Esta canção expressa simbolicamente a hipótese de que a distância fortalece o amor entre amantes.

> Gostava de pensar na sua boca, na sensação que percorria meu corpo quando me beijava a mão ao cumprimentar-me e ao se despedir. Um dia, não me aguentei. Ele havia me acompanhado até a porta de seu escritório depois de uma conversa diferente, pois não falamos de política, ou de Andrés, de Puebla nem do país. Havíamos falado do sofrimento que causam os amores não correspondidos e eu acreditei vê-lo em seus olhos. Quando se despediu beijando-me a mão, ofereci-lhe a boca. Não me beijou, mas me deu um longo abraço (ALV, p. 100).

O registro emocional da música é desconstruído pela escritora, quando a protagonista descobre que o objeto de seu desejo, na verdade, é gay. Com os sonhos desfeitos, na volta para casa, Catalina pede a seu motorista para cantar, durante todo o percurso, sem interrupção.

> Nessa noite, o pobre motorista cantou tantas vezes *Contigo en la distancia* que de lá saiu para ganhar o prêmio da Hora Internacional do Calouro. Fiquei contente por algo ter sido ganho com meu romance, pois no mesmo dia em que este atingiu seu ápice, também desmoronou (ALV, p. 100).

Assim, com o humor que lhe é característico, ela rapidamente esquece a frustração erótica e compensa a si mesma com o fato de que a história serviu ao menos para que o motorista ganhasse um dinheiro extra, por “saber cantar”. Esta cena mostra como Mastretta usa clichês da cultura popular, a fim de subverter os temas sentimentais vividos por suas personagens.

A partir do título do romance, a escritora faz alusão à tradição melodramática de canções populares. Este é um elemento muito importante no estudo de sua obra que merece ser analisado posteriormente. Apesar de o romance entre Catalina e Arizmendi não se concretizar fisicamente, é usado principalmente para acentuar a transgressão verbal e a rebeldia da protagonista, como já dissemos. Ela se sente muito ousada pelo fato de cogitar ter outro homem. Acredita que pode manter esta nova paixão em segredo; ela não sabe, no entanto, que seu marido só permitiu porque conhece Arizmendi como homossexual. Isto também comprova os limites e tensões das ações da protagonista, porque seu marido controla tudo e nada lhe escapa:

> – Não resta dúvida de que os efeminados são uma fonte de inspiração – comentou Andrés com seu secretário particular. – As mulheres adoram conversar com eles. Não se sabe o que eles têm que se tornam tão atraentes. E dizer que quando conhecemos este eu até fiquei com ciúmes e tranquei Catalina. Agora é o único namorado que lhe permito e até me agrada esse namoro (ALV, p. 101).

A incorporação de elementos da tradição melodramática na formulação interna da obra funciona como um artifício literário usado por Mastretta para problematizar a situação de mulheres em sociedades regidas pelo patriarcado: é aceitável uma performatividade serena, romântica, passiva e passional, características que, utilizadas por discursos de poder, parecem formatar a idealização de um perfil feminino mais adequado e necessário a um sistema autoritário, misógino e machista.

O fato de Catalina ser despertada eroticamente por um personagem gay parece ser um outro artifício problematizado por Mastretta, para dizer que, sob o olhar e anuência do general, para mulheres como Catalina, quando tentam subverter uma ordem à revelia das relações previamente contraídas como o casamento e a família, só resta como resultado a frustração. A protagonista tem seu desejo frustrado e por força também do homem a quem procura resistir com a infidelidade por vir. É o olhar dele que se compraz na “autorização” de uma *performance* erótica que não se realiza, mas é frustrada a caminho da resistência ao poder que ele exerce.

Para que se perceba a importância desta aventura amorosa na evolução da protagonista, basta observar que as quatro primeiras sequências do capítulo oito são

dedicadas à narrativa desta nova estória de amor. Podemos ver o contraste entre o espaço textual dedicado à história com Pablo e o espaço dedicado à história com Arizmendi. Apesar de esta última aventura não ter envolvido nenhum relacionamento físico, teve muita importância na construção da personagem Catalina como uma figura transgressora, como uma mulher livre e que almejava estar além do seu tempo. No entanto, sua vida e suas possibilidades de ação continuam sob o controle de Andrés.

Já o terceiro relacionamento adúltero marcará uma verdadeira ruptura na construção da personagem. Quando a família se mudou para a capital, Catalina se sentiu, de repente, sem nenhuma ocupação. Sua vida diária a aborrecia; seu pai faleceu, e a perda parecia insuperável. Ela passa seu tempo nas ruas da capital e aprende a dirigir. Foi quando ela conheceu Carlos Vives. Este encontro tornou-se também um catalisador de sua transformação, porque foi um contato direto com o mundo da música e da arte, mas também a descoberta da aspiração por um mundo melhor, por um México menos corrupto e arbitrário. Percebe-se que a direção de um veículo, para uma mulher ávida por liberdade e reduzida a uma condição menor que a negava como sujeito, parece ter sido uma escolha feliz de Mastretta para dar mais vida ao processo emancipatório da protagonista.

O encontro aconteceu no capítulo treze, justamente na metade da narrativa. A narradora dedica sete capítulos (94 páginas) para contar esta história de amor, o que mostra sua importância no desenvolvimento da personagem. O meio da história parece bastante apropriado para acelerar a transformação da protagonista e servir como marco do primeiro encontro com Carlos. Catalina descreve com riqueza de detalhes este primeiro encontro, como se estivesse revivendo aquele momento em que sua vida se cruza com a do músico. "Não era muito alto, tinha as costas largas e os braços longos. […]. Tinha os olhos escuros, enormes, a pele branca" (ALV, p. 147-148). É assim que Catalina percebe este homem desconhecido cuja voz apaixonada, falando de música, a impressiona a ponto de ela ficar ouvindo o ensaio da orquestra que ele rege.

O primeiro contato verbal entre eles é marcado por uma discussão muito desagradável, e Carlos faz com que ela saia em lágrimas da sala de ensaio. Catalina encontra Andrés, e, segundo ele, o homem que acabou de fazê-la chorar se chama Carlos Vives: “o homem mais idiota que conheço. Seu pai era general, mas

ele saiu meio esquisito, deu para a música" (ALV, p. 149). Poucas horas depois do primeiro encontro, eles se encontraram novamente no restaurante onde Catalina e Andrés foram jantar. Carlos e Andrés se conhecem muito bem, pois ele é filho do general sob cujas ordens Andrés esteve durante a guerra. Catalina admite que teve medo de Carlos na sala de ensaio e, para esconder sua emoção durante o jantar, ela começa a beber e a sorrir. Este jantar também foi uma oportunidade para saber mais sobre aquele desconhecido.

Podemos notar que Carlos, por sua aparência, sensibilidade e integridade simboliza o homem ideal aos olhos de Catalina. Ele é o oposto do cacique machista, corrupto e sanguinário com quem ela é casada. Até esta parte do romance, o leitor tem a impressão de que a luta de Catalina consiste em conseguir alguma independência da autoridade de seu marido. Neste ponto de sua vida, ela começa a ter acesso a tudo o que ela sempre quis: a atenção de Andrés, participar de suas reuniões com os políticos, e descobrir o que lhe era proibido, mas ela se apaixona por outro. Na realidade, é neste momento que ela percebe que tudo o que ela procurava era amor e paixão: "Claro que eu desejava que me amassem. Passei a vida toda querendo que me amassem" (ALV, p. 161). Esta nova paixão também a transformou fisicamente. É através dos olhos de Andrés que temos uma descrição valorizando a mudança física de Catalina.

> Um dia, no café da manhã, Andrés descobriu que meus cabelos haviam crescido e que em anos não tinham tal brilho, cismou que meus pés eram mais lindos que os de qualquer japonesa, que meus dentes eram de menina e meus lábios, de atriz (ALV, p. 153).

A valorização de si, física e psicologicamente, é fundamentada no processo de autoconstrução, quando pessoas se (re)constroem e buscam atingir metas que as aloquem em posições que a reconheçam como sujeito em si. Esses olhares e novas percepções do general sobre a protagonista tornam-na uma mulher mais confiante daquilo que tem empreendido para emergir como sujeito que merece tratamento igual mesmo estando em uma sociedade cujo regime sociocultural é alicerçado na perspectiva patriarcal, machista, misógina e viril.

Catalina retorna uma segunda vez ao ensaio da Orquestra na esperança de ver Carlos. Desta vez, ela permanece impassível e não foge quando Carlos se aborrece ou faz comentários desagradáveis. Há certa semelhança entre os

personagens Andrés (o do início do romance, que atrai a jovem adolescente) e Carlos. Catalina mergulha na admiração do amado. Na descrição de Carlos o destaque está nas mãos, como na primeira descrição de Andrés. As mãos de Andrés detêm o poder e os outros o seguem sem questionar. As mãos se tornam um elemento importante que permeia todo o espaço e também o corpo de Catalina. Carlos é muito perspicaz, arrogante e autoconfiante, e sua arrogância aumenta ainda mais quando ele expressa livremente o que pensa a respeito dela: "uma mulher casada há 20 anos com um louco que a trata como uma adolescente" (ALV, p. 155).

No dia seguinte, após o segundo encontro com o músico, ele vem para jantar na casa dela. Notem que existem dois momentos dedicados a este jantar. Um primeiro em que Catalina, ofendida pelos comentários maldosos de Carlos com relação à vaidade de seu *status* social, toma uma atitude de anfitriã para lhe contrariar, mas Carlos se sente como se estivesse em sua própria casa e não presta atenção. O segundo momento será marcado por uma conversa sobre o edifício da Samborn's. Andrés dá o edifício de presente a Catalina, e isto provoca uma forte reação de Carlos, que coloca em dúvida a origem do dinheiro de Andrés. Ele continua a provocar Catalina e ressalta, com certa ironia, as atividades “frívolas” da protagonista: “Como precisa que gostem dela, essa mulher! –disse” (ALV, p. 160). Nesta frase, há um clichê subjacente, alusivo à condição feminina, o da necessidade de se sentir amada. Catalina leva as palavras de Carlos ao pé da letra, no início do capítulo seguinte: “Claro que eu desejava que me amassem. Passei a vida toda querendo que me amassem. Na noite do concerto, como em nenhuma outra” (ALV, p. 161).

Este é um momento que marca uma mudança significativa no caráter de Catalina. O discurso da protagonista mostra até que ponto o amor tornar-se-á uma questão fundamental em sua evolução.

> Tornei-me infiel muito antes de tocar em Carlos Vives. Para mim não havia lugar para mais nada que não fosse ele. Nunca amei Andrés desta maneira, nunca passei horas tentando relembrar o tamanho exato de suas mãos nem o desejando com todo corpo até vê-lo aparecer (ALV, p.153).

Na verdade, sua relação com Carlos a faz descobrir o que é o verdadeiro amor, a ponto de querer fugir com ele. No relacionamento com Carlos, há uma

violação das normas de comportamento aceitas, já que Catalina opta por ter um amante, mas ao mesmo tempo restabelecer os clichês sentimentais da mulher romântica e submissa ao seu marido. Ela também é fascinada por sua audácia, porque ele é o único homem de quem Andrés tolera as críticas sobre a origem duvidosa de seu dinheiro: “Fiquei surpresa ao ver Andrés dando explicações, tolerando que duvidassem de sua probidade, inclusive admitindo que seu dinheiro não era limpo. Por que não gritava com Carlos? Quem sabe. Nunca entendi muito bem o que acontecia entre eles” (ALV, p. 160). Podemos pensar que, aos olhos de Catalina, a presença de Carlos torna Andrés frágil ou até mesmo ridículo e indefeso, quando este o chama por um apelido diminutivo “Chinti”. De maneira geral, podemos observar que o início do relacionamento é caracterizado por uma crítica aberta, por parte de Carlos, à existência fútil de Catalina, decorrente do estilo de vida que o marido lhe proporciona.

> Quem acha que sou?
> – Uma mulher casada há 20 anos com um louco que a trata como uma adolescente. [...]
> – Gosto desse edifício – disse quando passamos pela Samborn’s dos azulejos.
> – Não posso comprá-lo para você. Por que não pede ao seu general que lhe compre? (ALV, p. 155).

O capítulo 15 se centra na noite do concerto; vinte e três páginas da trama dedicadas principalmente à primeira noite de amor dos dois amantes. Na primeira sequência, Catalina descreve o mundo da alta sociedade e, especialmente, as mulheres dos ministros, sobre as quais ela tem um olhar profundamente crítico. Ela descreve a elegância dos músicos, em seus ternos impecáveis, contrastando com a aparência desleixada do dia do ensaio. A segunda sequência abre a segunda parte do concerto. Aos olhos de Catalina, a música transforma Carlos completamente. Ela o vê diferentemente do homem arrogante que zombou dela durante um jantar. No final do concerto, Carlos executa com sua orquestra uma música que é familiar a Catalina: a que seu pai cantava todas as manhãs. Ela começa a chorar e seu lado sentimental é mais uma vez destacado quando ela, sensivelmente, percebe uma semelhança entre o riso de Carlos e o de seu pai. Assim, através desta imagem podemos constatar que Mastretta constrói uma personagem que consegue perceber semelhanças entre este homem que ela mal conhece, mas que começa a ocupar um

lugar importante na sua vida, e os dois homens que mais significaram para ela até agora, que são seu pai e Andrés.

Esta semelhança é sublinhada por detalhes da força e ousadia que eles demonstram. As mãos de Carlos e Andrés tornam-se, assim, um elemento erótico e sugestivo do prazer sexual. Por outro lado, a semelhança entre pai e amante pode ser um índice de que Catalina está tentando suprir a falta de carinho e atenção de seu pai através deste homem que ela acaba de conhecer. Todos os elementos contribuem para que ela se apaixone. Todavia, como de costume, Mastretta quebra os clichês sentimentais quando Carlos diz abertamente a Catalina que quer dormir com ela. A protagonista, neste momento, deixa-se levar pelo desejo erótico e, num jogo dialógico travado com ele, entrega-se ao homem sem nenhuma crítica, arrazoado ou submissão. Joga o jogo erótico.

> – O que quer fazer? - Perguntou.
> – Quando?
> – Agora.
> – O que você quiser. O que quer fazer?
> – Eu, trepar (ALV, p. 169).

A sequência seguinte inicia com a cena onde os dois amantes despertam após sua noite de amor. Eles encontram Andrés bêbado, desejando continuar a festa. No capítulo dezesseis Mastretta continua a história da noite do concerto. Há um deslocamento espacial: passamos do lugar do concerto à casa de Catalina, onde o registro sentimental será levado ao extremo. O capítulo começa com uma breve apresentação de outras personagens; a cantora Toña Peregrino[19] e alguém que a narradora chama apenas de Lara. A introdução de duas personagens que realmente existiram, neste ponto da narrativa, serve para tornar ainda mais verossimilhantes as personagens fictícias. A cantora canta várias canções populares (a pedido de Andrés), cujas letras se misturam com as falas dos personagens para mostrar suas emoções.

[19] María Antonia del Carmen Peregrino Álvarez, conhecida como **"Toña la Negra"** ou **"Toña Peregrino",** nasceu em Veracruz em 17 de outubro de 1912, e morreu em consequência de um enfarto, em 16 de dezembro de 1982, na Cidade do México. Passou a ser famosa, por causa de sua interpretação, muito original, da canção *Enamorada,* de Agustin Lara. É considerada uma das mais famosas cantoras mexicanas e estava prestes a completar meio século de atividade artística profissional.

Andrés parece transportado para uma época mais inocente, e Catalina se deleita, sentindo o que ela não pode dizer em voz alta, especialmente o prazer que seu amante lhe dá. Ela imagina que as letras dos boleros são escritas para ela, e sobre a música *La noche de noche*, cuja letra transmite o desejo de amar e ser amada ela afirma: "ele pulou dessa canção, que na minha fantasia fora escrita para mim" (ALV, p. 177). De uma forma repentina, descobre o que é o amor “verdadeiro”, através do famoso cantor da época, Agustín Lara[20], que é o intérprete da canção *Arráncame la vida*. Para ela, as músicas que ele canta revelam o seu estado de espírito. *"¿pero qué tú estás haciendo de mí? que estoy sintiendo lo que nunca sentí. Te lo juro, todo es nuevo para mí"* (ALV, p. 177).

A cena em que o trecho está inserido, cheia de referências musicais e emocionais, termina com a interpretação de *Arráncame la vida*. Isso representa simbolicamente o compromisso de Catalina com seu amante. Num gesto teatral, Catalina coloca sua cabeça no ombro de Carlos. Vejam que neste ponto da história, o título do romance exprime o significado requerido e o leitor percebe a importância desta relação amorosa na *performance* da personagem. Este capítulo termina na manhã do dia seguinte. Na última sequência, Mastretta mostra a protagonista em seu banheiro, em uma cena muito dramática/teatral. As múltiplas facetas da personagem, como vimos anteriormente, criam uma confusão no que diz respeito à imagem da mulher liberada em busca de sua própria identidade. Para nós, a dualidade da protagonista constitui o processo de uma estratégia narrativa.

> [...] um banheiro três vezes maior que o quarto, com as paredes cobertas de espelhos e uma claraboia que fazia o dia tomar o recinto com a mesma intensidade com que invadia o jardim. [...] era meu canto favorito, e para lá escapava quando queria estar só.
> – E agora, o que faço? – Disse como se tivesse uma confidente tomando banho comigo. Posso sair correndo. Deixar o general com tudo, mais os filhos, a banheira, as violetas, a conta bancária que nunca se esvazia. – Quero ir embora com Carlos – disse ensaboando a cabeça. Vou agora mesmo. [...] – Hoje me mudo de casa, durmo em outra cama e até de nome mudo. E se ele não me aceitar? [...] nunca lhe passou pela cabeça ficar comigo. Não me quer. E se toco e não me abre? Se tem uma namorada chegando da Inglaterra? Puta que pariu (ALV, p. 182).

[20] Ángel Agustín María Carlos Fausto Mariano Alfonso del Sagrado Corazón de Jesús Lara y Aguirre del Pino, conhecido como **Agustín Lara**, foi um dos mais populares compositores e intérpretes mexicanos de canções e boleros de sua época. Nasceu no dia 30 de outubro de 1897 e morreu no dia 6 de novembro de 1970. Sua obra foi amplamente apreciada nao só no México, mas também na América Latina, Caribe e Espanha e era conhecido pelos apelidos “*El Músico Poeta”* e “*El Flaco de Oro”*.

Além disso, esta teatralização mostra um efeito de distanciamento do leitor em relação à personagem. Um segundo elemento de distanciamento é provocado por outra característica de Catalina. Ela conhece a índole e a natureza do general Ascencio, portanto está consciente de tudo quanto ele é capaz de fazer, ou mandar fazer, para conseguir seus objetivos e defender seus próprios interesses, mas um elemento que os existencialistas chamam de "má-fé", e que Accetto (2001) chama de dissimulação, faz com que ela finja não saber de nada, até o dia em que começa a temer por sua própria vida e pela de seu amante. Ela sente que seu romance com Carlos é diferente dos outros e começa a prestar mais atenção aos rumores, acusando Andrés de inúmeros assassinatos. Assim, visto por este ângulo, o medo que a protagonista sente passa a fazer sentido, e o leitor pode compartihar esta sensação com ela, nas 25 páginas dos capítulos 18 e 19.

A dissimulação empreendida pela protagonista, neste momento, desloca-se de uma zona ideológica na qual ela acrescia ao seu cotidiano *performances* que subsidiariam sua escalada a uma emancipação, para outra ainda mais ampla. Agora, a performatividade dissimuladora ganha contornos mais audazes e perigosos, porque precisa estar enfrentando *tête-a-tête* o general, no intuito de encobrir seu sentimento por outro homem, ao mesmo tempo em que precisa atender ao seu “senhor”, em favor da preservação da vida física e material.

O capítulo 18 começa anunciando uma data bem definida (com menção inclusive do dia da semana), que irá mudar o curso da história da protagonista. Esta precisão temporal enfatiza a importância dos acontecimentos que se sucederão: "Esse 2 de novembro caía numa quarta-feira e Andrés resolveu que passaríamos o feriado de Finados na casa de Puebla" (ALV, p. 188). Catalina está chateada, contrariada e também preocupada por ter que ir a Puebla e ficar durante cinco dias longe de seu amante. “Fiquei furiosa só de pensar nesses dias atendendo convidados de Andrés e longe de Carlos” (ALV, p. 188). Ela sonha com a possibilidade de demonstrar abertamente seu amor por Carlos e de mostrar a todas as suas admiradoras que é com ela que ele se deita.

> Tenho 30, quero ser dona de mim, quero viver com você, quero que o bando de velhas que têm orgasmos vendo você reger saiba que a mulher que você faz gozar realmente sou eu. Quero que me leve a Nova York e que me apresente aos seus amigos. Quero que me tire do armário e conte tudo ao general Ascêncio (ALV, p.189).

O desejo de explicitar a relação de adultério em que vive com um homem de quem gosta funciona como um modo de operacionalizar, e testar, a emancipação requerida, tecida em e sob malhas sutis do quotidiano, mas que precisam ser publicizadas para que ela sinta o “gostinho” da liberdade.

Neste ponto da narrativa se insere a história de Lilia, enteada de Catalina, a quem Andrés pretende casar com Emilio Alatriste, um pretendente indicado por ele. Não é por acaso que Mastretta dá importância a este personagem secundário nesta parte da história. Ela quer mostrar que existe uma projeção, que Catalina faz um *feedback* e revive, através da história de Lilia, a sua própria história. É o tipo de comportamento que neste trabalho, usando a nomenclatura de Accetto (2001), classificamos como dissimulação piedosa, em que normalmente o sujeito está visando ao bem ou à proteção de terceiros. Mas neste caso específico, por trás desta “dissimulação branca”, Catalina está tentando se proteger e tenta, sem sucesso, ajudar a enteada, para não reviver a angústia de ter tido o destino de sua vida amorosa decidido, ainda na adolescência, por seu pretendente a marido, com o silêncio e a anuência de seu pai, sem que ela pudesse fazer nada para evitar.

Mastretta cria, através do discurso da protagonista, um paralelismo entre Catalina e Lilia. "Quinze anos antes, eu era como Lília" (ALV, p. 190), declara Catalina, que passa a contar nas sequências seguintes, como ela tentou se opor a este casamento arranjado entre Lilia e Emilio Alatriste.

> Faça com que Lilia leve também algo melhor para vestir, porque vai haver uma noite que os Alatriste vão convidá-la. ...
> – Não vou deixar que a faça se casar à força – falei. – Por que não compromete uma das duas maiores?
> – Porque o acaso quis que esta fosse mais bonita.
> – Nem que Emilito fosse uma beleza. Pode se casar perfeitamente com Marta.
> – Porque você gosta menos dela.
> – Está bem, gosto menos dela e é mais velha. Lili é uma pobre criança ingênua.
> –Tem a mesma idade que você quando nos casamos (ALV, pp. 192-193).

Isto reflete um compromisso e uma ligação mais íntima da protagonista com a garota, principalmente por causa das semelhanças que encontra nas duas estórias. É importante notar que Catalina, mãe de dois filhos biológicos e madrasta de seis, que vivem sob o mesmo teto, tem predileção unicamente por Lilia, e raramente

menciona os demais. Apenas ela se torna uma verdadeira personagem secundária, justamente para criar um paralelismo com a protagonista, que está vivendo o grande amor de sua vida e que, pela primeira vez, parece realmente lamentar seu casamento com Andrés, e por esta razão quer dar à sua enteada a escolha que ela não teve quando tinha sua idade, para permitir que ela viva plenamente sua juventude. “Que pena meu pai não estar ali para eu lhe contar, para lamentar os enganos da vida, para lhe perguntar o que fazer com o desejo descabido que crescia dentro de mim” (ALV, p. 166).

O fato de o foco de suas atenções recair sobre Lilia, em detrimento dos demais filhos, pode significar uma espécie de trama conjugal, surgida da consciência de que, biológicos ou não, os oito “filhos” que tem em casa são frutos de um relacionamento construído sob a vontade única do general, não desejados e planejados por ambos, como deveria ser, na acepção racional de Catalina. Focar cuidados em outra personagem distante do núcleo familiar faz com que a protagonista se empenhe em “proteger” quem ainda pode ter uma vida redefinida. Os filhos, por esta lógica, não têm saída, não encontrarão apoio fora do comando do general.

A família vai para Puebla e Carlos também vai a esta viagem. Os dois amantes se encontram todas as noites. Podemos observar que esta relação torna Catalina mais audaciosa, porque ela, dissimuladamente, passa a afrontar o marido sob seu próprio teto. No domingo, Carlos lhe apresenta Medina, líder da Confederação de Trabalhadores do México (CTM). Na segunda-feira, Catalina fica com as crianças (filhos e enteados) e se sente muito feliz. Terça-feira, ela prepara uma “fuga” com Carlos. Os dois amantes vão a Cholula e eles visitam uma igrejinha no povoado. Ela insiste em fazer uma pequena cerimônia de casamento. Assim, os dois amantes trocam seus votos e se unem diante de Deus. Eles passam uma manhã de amor no campo. O idílio é ressaltado pela descrição do campo florido, testemunha da paixão do casal, que acaba de anunciar metaforicamente a morte de Carlos.

> – Está toda pintada de margaridinhas – disse Carlos.
> – Deve ser bonito que o túmulo de alguém cheire assim e que o cubram de alaranjado no dia de Todos os Santos. Quando morrer, faça com que me enterrem aqui.
> – Você vai morrer em Nova York numa viagem como essa do mês passado, ou em Paris. É muito internacional para morrer aqui perto. Além do mais, vai

> estar tão velhinho que já não vai lhe importar nem como vai cheirar sua tumba.
> – Seja como for, quando morrer, quero que meu túmulo cheire como seu corpo agora. E vamos logo, que já são duas horas. Se você não estiver para comandar a mesa seu marido nos mata (ALV, p. 200).

O destino trágico deste último é antecipado por seu desejo de ser enterrado naquele lugar. Andrés tinha mandado seguir Catalina. Na volta, ele pergunta se Carlos encontrou Medina e pergunta sobre a mulher que estava na igreja pela manhã, mas ela nada diz.

> – Aonde foram? – Perguntou.
> – Você já sabe. Manda me seguir e depois me pergunta – falei.
> – Mandei o idiota do Benito e ele os perdeu quando saíram da igreja. Que recado lhes passou a velha disfarçada?
> Eu ri.
> – Disse que ia tirar o demônio de nós, e banhou-nos com água benta.
> – E lhes deu um recado de Medina.
> – Não, que recado de Medina que nada.
> – Benito disse que ela falou num estábulo.
> – Não ouvi.
> – E também não ouviu falar nas almas do purgatório?
> – Isso sim. Evocou-as numa oração.
> – O que dizia a oração?
> – Não me lembro, Andrés. Achei que estava louca. Chegou a nos expulsar da casa da virgem e sei lá que besteiras mais.
> – Pois lembre-se.
> – Não me lembro. Posso sair? Quem vai nos seguir hoje à tarde?
> – Hoje à tarde você vai ficar nesta cama, com seu marido. Como espiã, você é uma idiota, e como namorada, o papel está lhe agradando demais (ALV, p. 204-205).

Qual sentimento ou plano carrega um homem como Andrés, ao permitir o adultério de sua mulher e permanecer numa espécie de tranquilidade, mesmo sabendo de pormenores da relação? Estamos diante de uma conquista de Catalina ou do poder do general que concede à esposa, por razões, quem sabe, de conveniência, o direito de “se deitar” com quem ela achar por bem, demonstrando, assim, o poder mantido sobre aqueles que estão sob o seu jugo? A segunda hipótese parece, neste momento, mais óbvia, diante do poder de controle mantido pelo esposo da protagonista. Estar indiferente, momentaneamente, aos acontecimentos ocorridos entre a esposa e o amante dela não significa consentimento ou “submissão” dele por algum motivo. Assim como não significa para Catalina estar, ao menos neste momento, em poder de barganha.

Ele faz algumas alusões sobre a possível relação de Catalina com Carlos, mas ela, dissimuladamente, não mostra nenhum transtorno diante da acusação de manter relações de afeto com Carlos, e diz que não dormiu com ele.

> – É incrível como continua bonita. Não é à toa que conduz Carlos como um idiota.
> – Carlos é meu amigo.
> – Conchita, Pilar e Victorina também são minhas amigas.
> – E mães de seus filhos.
> – Porque assim são as mulheres. Não podem trepar sem ter filhos. Você não quer ter filhos com Carlos?
> – Tenho filhos de sobra com os seus, e eu não trepo com Carlos.
> – Venha cá, malvada, repita isso. [...]
> – Eu não trepo com Carlos – disse olhando-o nos olhos.
> – É bom sabê-lo – respondeu, e começou a me beijar.
> – Você não trepa com Carlos? E o que estava fazendo quando ficou com o corpo todo manchado de amarelo? Perguntou.
> – Rolando sobre as flores.
> – Nada mais?
> – Nada mais – falei sem abrir os olhos (ALV, p. 207-208).

O jogo dissimulativo entre Catalina e Andrés se torna ambíguo diante dos fatos narrados: afinal, o general é enredado pela dissimulação da protagonista, ou finge acreditar na mentira contada para, a seu modo, manipular a esposa sem que ela sinta estar sendo vigiada, controlada e desacreditada? A informação temporal precisa no capítulo 18 (no domingo, na segunda-feira, terça-feira), e o fato de que o protagonista se lembra com exatidão, do menor gesto e das mínimas coisas que ela fez, reiteram seu poderio no sentido de controlar a tudo e a todos que o rodeiam. O capítulo 19, narrado em sete páginas, conta como foi o jantar no dia do desaparecimento de Carlos. O vestido que Catalina escolhe para o jantar, semioticamente anuncia em analepse o destino trágico de Carlos; ela começa a exprimir sua dor, antes mesmo da certeza de que ele morreu: “Vesti-me de preto. Coloquei os brincos e a medalha que Carlos me deu. Eram italianos, a medalha tinha uma flor azul e dizia *mamma* de um lado e 13 de fevereiro do outro. Entrei na sala de jantar quando Andrés distribuía os lugares” (ALV, p. 216).

A noite é estranhamente semelhante à do capítulo 15. Um cantor vem interpretar *El Charro Blanco, Relampago, Contigo en la distancia,* cujas letras emocionam Catalina e fazem-na lembrar do início de seu caso de amor com Carlos. Desde o anúncio da morte de Carlos até o final do capítulo, as sequências se tornam breves, com foco em momentos que se tornam eternos. O ritmo da narrativa diminui,

como se o tempo tivesse parado. A narradora chama a atenção para cada detalhe, a começar pelo corpo do falecido, a escolha do local para a sepultura, a escolha do caixão até o sepultamento, até o dia 02 de novembro (a data em que a narradora começa o capítulo 18). Assim, no final do capítulo 19, esta data torna-se emblemática. Tudo é descrito hora a hora, minuto a minuto. Após o funeral, Catalina se dedica a manter Carlos vivo em sua memória. Em uma caixa ela coloca as lembranças que tem dele (presentes, fotos e recortes de jornais que fazem referência a ele). Como uma heroína melodramática, ela vive sua dor e seu luto, afastando-se do mundo e da vida mundana, e dedicando-se a reverenciar a memória de seu amante. Ela se vê, até o fim de seus dias, isolada na casinha que comprou ao lado do túmulo dele.

Como parte da trama, para tornar mais sólido o poder do general sobre sua esposa, a morte de Carlos é traduzida nestes termos. Mastretta parece querer dizer, com esse evento, que tal era o destino das mulheres de “patriarcas”: podiam até gozar da vida como se livres fossem, mas sob o olhar dos maridos. De uma forma ou de outra, o comando do destino delas estava nas mãos dos homens. Isso não significa que a protagonista deveria recuar, aceitar seu destino de mulher, e estagnar sua luta pela construção de si. Pelo contrário: o enredo da narrativa nos diz que, apesar das palavras, é preciso reinventar-se, independentemente dos acontecimentos. Pode-se deduzir que seis meses se passaram, desde o momento da grande dor de Catalina por causa da morte de Carlos, e começa então o capítulo vinte, que inicia com o casamento de Lilia.

Mastretta dedica um capítulo inteiro a este acontecimento que desencadeará dois encontros importantes na evolução da personagem: o da viúva de Velázquez e o do cineasta Quijano. Durante a festa, Catalina conhece Alonso Quijano, que se torna seu quarto amante, no capítulo vinte e três. O personagem é introduzido no texto por uma descrição vantajosa que destaca sua aparência física, suas origens e seu trabalho. “[...] sujeito elegantíssimo como Clark Gable, que se levantou e estendeu a mão: – Quijano para servi-la – falou. [...] – Você não conhecia Quijano, Catalina? – Perguntou o general Gómez Soto. – Ele é poblano e tornou-se famoso como diretor de cinema” (ALV, p. 232). Catalina parece atraída novamente por um homem culto, do mundo da arte, que é muito diferente do mundo político que ela frequenta. A arte, a educação, as maneiras nobres ou sofisticadas dos homens

parecem significar para a protagonista uma espécie de redenção. Comparativamente, os seus amantes são perfilados numa relação vertical ou paradigmática: eles ocupam o mesmo espaço de desejo, com as mesmas características, como se a liberdade almejada por ela só pudesse ser encontrada, contrastivamente, nesse eixo paradigmático.

Neste sentido, podemos considerar que por seus ares artísticos, o personagem Quijano parece próximo de Carlos, mas menos idealizado: "[...] fazia uns discursos com os quais parecia estar ensaiando o roteiro do seu próximo filme. [...]. Ouvindo-o, ia adormecendo [...]" (ALV, p. 254). Percebemos que Catalina não fala muito sobre Quijano e que, quando isto acontece, ela às vezes o apresenta de uma forma negativa e ridícula. No entanto, o fantasma de Carlos está sempre presente nos pensamentos da protagonista. Muitas vezes ela sonha que ele ainda está vivo, e que eles vivem o amor deles sem a ameaça de Andrés. Entretanto, esta nova relação representa mais uma mudança em seu comportamento: "Sem tê-lo decidido, tornei-me outra" (ALV, p. 253). Ela compra um carro de luxo, abre sua própria conta bancária, modifica as entradas de seu quarto e do de Andrés, decide em que momento eles compartilham a mesma cama, mantém certa distância com relação a seu marido, aprende a conhecê-lo de forma diferente e muda de opinião em relação a ele.

> Pedi a Andrés uma Ferrari como a de Lilia. Ele me deu. Também que depositasse dinheiro numa conta bancária pessoal, dinheiro suficiente para as minhas coisas, as das crianças e da casa. Mandei abrir uma porta entre nosso quarto e o que ficava ao lado e me mudei para este outro com o pretexto de que precisava de espaço. Às vezes dormia com a porta fechada. Andrés nunca me pediu para abri-la. Quando estava aberta, ele ia dormir em minha cama. Com o tempo, até parecia que nos dávamos bem outra vez. [...] deixou de parecer-me imprevisível e arbitrário (ALV, p. 253).

Catalina e Andrés desenvolvem um relacionamento de codependência, dentro da dissimulação que ambos praticam. Ele atrai a esposa para sua teia, envolvendo-a, profunda e irreversivelmente, a ponto de ela não saber como se emancipar completamente, por mais que queira. Anthony Giddens (1993, p. 99) assevera que “As vidas de tais mulheres são repletas de romances desastrosos ou de envolvimentos longos e dolorosos com homens que, de um modo ou de outro, abusam delas”. Desse modo, Catalina cúmplice, “está preparada para salvá-lo”. E

Andrés, sabedor do adultério, tolera, mas também exige tolerância. Giddens aponta quatro características desse tipo de relacionamento:

1. Não admite o controle do eu nem do outro, vital para o relacionamento puro;
2. Submerge a autoidentidade no outro ou em situações estabelecidas;
3. Evita a abertura ao outro, que é a condição prévia da identidade;
4. Tende a preservar as diferenças de gênero e as práticas sexuais não igualitárias.

Ela não aparenta temê-lo. Aparece em público com seu novo amante e é indiferente à reação de Andrés.

> Eu saía com Alonso como se fôssemos namorados. Jantávamos no Ciro's quase toda noite. Acompanhava-o às sessões de gala e passava horas com ele nas filmagens. Uma noite, depois de uma garrafa de vinho, até o beijei em público. Voltava para casa de madrugada e durante semanas não abria a porta do meu quarto. Somente às vezes, como quem visita o avô, tomava chá com Andrés de manhã (ALV, p. 261).

Considerando todas as circunstâncias, há no capítulo vinte e três uma cena que reflete muito bem a pouca importância que ela dá à sua relação com Quijano. Ela viaja para a temporada de férias, na casa de Acapulco, acompanhada dos filhos e do amante, sem se preocupar com o que Andrés pode aprontar contra ele. Andrés vem se juntar a eles e isto provoca a partida de Quijano.

> Passei dezembro todo em Acapulco, sem nenhum remorso. As crianças estavam de férias, seu pai sempre dissera que o Natal era uma invenção para idiotas, por que então teríamos que passá-lo juntos?
> Apenas alguns dias antes do Ano Novo, liguei para lhe pedir, como se realmente quisesse, que o passasse conosco. Foi grande a minha surpresa ao vê-lo aparecer na manhã de 31 (ALV, p. 261-262).

Esta cena é reveladora de uma característica muito importante no comportamento de Catalina sobre seus amantes. Com exceção de Carlos, podemos constatar que todos os outros não foram importantes o suficiente para competir de igual para igual com Andrés. Quando ele se junta a sua família, Catalina vai achar que Quijano, embora sendo de uma beleza perfeita, é menos perceptível que a

aparência imponente do envelhecido Andrés. A partida do amante não faz, de maneira alguma, que Catalina lamente ou se arrependa, ao contrário, transforma-se em uma oportunidade de reconciliação para o casal. De um dia para o outro, Catalina acaba a relação, e até o final do romance ela vai dedicar seu tempo a Andrés.

Para concluir a construção desta faceta da personagem Catalina, nossa análise nos permitiu identificar alguns traços marcantes. Temos uma personagem com características de heroína de melodrama, que assume os clichês do amor sentimental veiculado nas cenas onde ela confunde constantemente as letras das canções populares com as emoções que está experimentando na vida real. Entretanto, este tipo de construção que pode parecer suave e convencional, é desconstruído na escrita de Mastretta. Isto vai dar uma dimensão mais naturalista à personagem Catalina através do humor e da linguagem.

Outro aspecto que nós identificamos é que Mastretta construiu uma personagem feminina que muitas vezes trata seus amantes como objetos, um passatempo que ela usa, ou para suportar melhor sua gravidez (lembremos o caso de Pablo), ou para preencher a lacuna do amado desaparecido (referimo-nos ao caso de Quijano, que foi usado para substituir Carlos). Desta forma, mais uma vez, Mastretta segue o padrão da dualidade e da contradição. Tudo isso pode ser explicado pela importância, onipotência e onipresença que Mastretta dá ao personagem Andrés. Ninguém é igual ao general Ascencio. O único rival verdadeiro é construído em torno do personagem Carlos (o único dos amantes a quem Catalina realmente deu importância e a quem dedicava um amor incondicional), que Andrés se encarregou de mandar eliminar.

### *3.4.1 Recusa e desafio à autoridade de Andrés*

Nesta etapa de nossa análise, focamos em outro aspecto da construção da protagonista. Trata-se de ver como Mastretta destaca as cenas onde Catalina se opõe à autoridade de seu marido. Já ressaltamos, anteriormente, que a revolta de Catalina contra os valores patriarcais é expressa pelo fato de ela ter amantes e de falar sobre o assunto com certa leveza, sem qualquer remorso ou escrúpulo. Para completar o perfil de "mulher rebelde" que estabelecemos, é necessário dar conta, igualmente, da maneira como Catalina se opõe ao discurso de seu marido. Mastretta

começa a mostrar esta característica da personagem, logo no início da narrativa, a partir do capítulo seis, quando Catalina percebe o lado autoritário do general Ascencio e se dá conta de que ele poderá legar ao filho Sergio a mesma *performance*.

A partir desse ponto da narrativa, notamos uma mudança no discurso de Catalina. A menina ingênua começa gradualmente a fazer julgamentos sobre o discurso de seu marido. Ela usa o testemunho de outras personagens que vêm lhe pedir ajuda para se inteirar do verdadeiro funcionamento do mundo político no México dos anos quarenta, denunciando os crimes, os abusos de poder e a demagogia política. Muitas vezes ela tem a oportunidade de conhecer as duas versões de certos acontecimentos (a versão oficial e a versão real), o que lhe dá algum poder sobre Andrés. Recurso que ela vai utilizar para chantageá-lo.

> A primeira vez que vi Andrés furioso contra *Don* Juan Soriano, diretor do semanário *Avante,* foi no episódio da praça das touradas; a segunda, quando publicou que muitos contra-revolucionários haviam cometido deslizes no governo de Puebla; que Manuel García, o oficial maior, havia sido o delator dos Serdán; que Ernesto Hernández, fiscal da administração em Puebla, fizera parte de uma coisa que se chamou Defesa Social, criada por Victoriano Huerta; que Saúl Fernández, fiscal de rendas de Teziutlán, havia disparado pessoalmente sobre Venustiano Carranza em Tlaxcalantongo, e que o próprio governador estivera em La Ciudadela por ocasião do golpe de Estado em que Madero foi assassinado.
> – Que esse filho-da-mãe se considere morto – disse entre os dentes, fechando o jornal e levantando-se da mesa onde tomávamos o café da manhã (ALV, p. 65).

Catalina se aventura a chantagear Andrés, unicamente para proteger seus próprios interesses. Por exemplo, ela concorda em abrir mão de seu cavalo favorito (Mapache), que Andrés queria dar de presente a Heiss, para salvar seu pai.

> – Andrés, peço pelo que lhe é mais caro. Deixo que você dê o Mapache de presente a Heiss, mas tire papai desse envolvimento com Amed.
> – O Mapache para Heiss? Seu cavalo adorado? Vou ver o que posso fazer, prometo, chorona. [...] Na manhã seguinte [...] o jovem que me ajudava a montar segurava as rédeas de uma égua avermelhada.
> – E o Mapache? – Perguntei.
> – Já tem o dono que você quis lhe dar – disse Andrés (ALV, p. 80).

Ressaltamos que Catalina começa a controlar Andrés a partir do momento que obtém provas de seus crimes. Assim, após o assassinato de Maynes (um senhor que tinha negócios com Andrés e que tinha discutido com ele, em Cuernavaca, no

dia anterior, onde ela tudo presenciou e tirou as próprias conclusões) ela se recusa, pela primeira vez, a ir para a cama com ele, abalada por este crime, que ela, irremediavelmente, atribui a ele. Pela primeira vez, ela se afirma como dona de seu corpo:

> – Ninguém tranca a porta para mim, Catalina. Essa casa é minha e eu entro onde bem quiser.
> É claro que lhe abri. – Já sei que foi você – disse.
> – Deve ter notado que não tive nada com isso. Tire esse vestido, que está parecendo um corvo, deixe-me ver seus peitos, odeio que se abotoe como uma freira.
> Levantou meu vestido e eu apertei as pernas. O peso do seu corpo enterrava-me os fechos da cinta-liga.
> – Quem o matou? – Perguntei.
> – Não sei. As almas puras têm muitos inimigos – disse. – Tire logo essas merdas. Trepar com você está ficando mais difícil do que com uma virgem provinciana. Tire-as – Disse enquanto apertava seu corpo contra o meu vestido. Mas eu continuei com as pernas bem fechadas, bem fechadas pela primeira vez (ALV, p. 94).

O domínio sobre o corpo das mulheres, bem como o uso do mesmo, nas culturas patriarcais, sempre foi sinônimo de poder, pelo controle exercido através da vigilância executada e pela provável punição àquelas que não correspondem às exigências dos homens. O sexo, então, parece ser o corolário do domínio do homem sobre o corpo feminino, uma vez que o reifica, não o torna pessoa, indivíduo.

Também observamos que Catalina decide ter sua própria opinião sobre os negócios de Andrés, (“propus-me a conhecer os negócios de Andrés em Atencingo. Comecei por saber que o tal Celestino de quem Checo ouvira falar era marido de Lola e que sua morte foi a primeira de uma fila de vítimas”) (ALV, p. 85) sem confiar cegamente (como no princípio) no discurso dele. Sem que ninguém soubesse, ela começou a ler o jornal de Don Soriano (jornal da oposição) e, desta forma, tem acesso a outra representação da realidade política, que é diferente daquela que seu marido tenta lhe impor. "Eu lia seu jornal às escondidas. Quando Andrés o lançava longe e saía xingando, eu o pegava e devorava. Às vezes não entendia por que se enfurecia’’ (ALV, p. 66). Seu discurso, nesta passagem, confirma a ingenuidade com que Mastretta dotou sua personagem.

A oposição de Catalina ao discurso de Andrés se manifesta de diferentes maneiras. Podemos ver que estas atitudes de oposição são conduzidas por razões diferentes. Assim, durante as eleições presidenciais, Catalina vota no adversário de

Fito, não porque ela o considera o melhor candidato, mas porque ela sabe que ele vai perder e, votando nele, ela se livra de qualquer cumplicidade com o futuro governo.

### *3.4.2 A libertação pela viuvez – decadência e morte de Andrés*

Depois de estudar as várias facetas de Catalina, sustentamos a tese de que ela é uma personagem contraditória e complexa e que sua *performance* de esposa muitas vezes cria confusão sobre a imagem de uma mulher liberada e emancipada que poderia se afirmar e se impor numa primeira leitura. Ela transgride uma série de estereótipos sobre a condição feminina em uma sociedade patriarcal, mas ainda há outros comportamentos a revelar, que em nossa opinião também contribuem para uma melhor compreensão do processo de transgressão na sua construção como sujeito. Nesse diapasão, fazemos alguns comentários sobre a cena final do romance, que mostra Catalina diante do cadáver de seu marido.

A morte ambígua de Andrés (já que ao leitor não é dado saber se aconteceu devido à ingestão do chá que Catalina o fez tomar, mesmo sabendo de seus efeitos tóxicos, ou por causa do declínio de seu poder político), e a cena do funeral são os dois últimos atos desse "drama". Catalina tem a oportunidade de prevenir Andrés a respeito dos efeitos colaterais do chá, mas ela, deliberadamente, não o faz. Portanto, é neste ponto da narrativa que ela decide assumir realmente o controle de seu destino e tomar as medidas necessárias para livrar-se do marido, que a controlou em cada momento de sua vida. O chá aparece fundamentalmente como um símbolo do desejo de libertação, bem mais do que o instrumento de um possível assassinato. Não se pode acusar Catalina de ter envenenado o marido. Na pior das hipóteses, por seu silêncio, ela poderia ser acusada de omissão, por deixar que ele próprio se envenenasse.

As páginas finais do romance aparecem como uma síntese do processo de evolução e transgressão a que Catalina adere gradualmente. O fim do desfecho torna-se então um local de concentração e abundância de clichês melodramáticos. Catalina comemora a morte do marido, fazendo planos para o futuro, diante do caixão: "Eu quero uma casa menor que esta, uma casa na Praia, perto das ondas, onde eu mande, onde ninguém me peça nada, nem me dê ordens, nem me critique"

(ALV, p. 280), declara Catalina em monólogo diante do corpo inerte de seu marido. Mas o discurso também reflete a sinceridade dos seus sentimentos, após o sepultamento do general, nas últimas linhas do romance. O destino trágico deste personagem desaparece em seu monólogo interior e destrói qualquer imagem de Catalina como esposa, viúva e cúmplice. A partir de então, um futuro anunciado com um sorriso, lhe dá outra dimensão; a de uma mulher pronta para viver plenamente:

> Quantas coisas não teria mais quer fazer. Estava sozinha, ninguém mandava em mim. Quantas coisas faria, pensei sob a chuva às gargalhadas. Sentada no chão, brincando com a terra úmida que rodeava o túmulo de Andrés. Alegre com meu futuro, quase feliz (ALV, p. 286).

De alguma forma, a morte de Andrés libera Catalina e lhe dá a oportunidade de começar uma nova vida, "quase feliz", como ela anuncia no fim da narrativa, porque esta nova liberdade lhe permite isolar-se do mundo para dedicar-se à adoração do amante desaparecido. Neste sentido, perguntamo-nos se Catalina realmente começou a fazer planos, ainda no passado, motivada pelas humilhações, pela força dos fantasmas que a marcaram e por tudo o que foi obrigada a suportar. É bem verdade que a princípio, ela foi realmente aliada de Andrés, mas com o passar do tempo passou a fingir que o era, apenas para alcançar seus objetivos e satisfazer suas vontades.

Catalina não necessitou esperar a morte do general para conseguir sua liberdade. Esta conquista começou a acontecer a partir do momento em que ela descobriu que poderia controlá-lo, através do recurso da dissimulação, fingindo ser sua aliada, e usando a sensualidade e o sexo para descobrir todas as falcatruas em que ele estava envolvido, para posteriormente conseguir dele tudo o que quisesse, recorrendo, em algumas ocasiões, até mesmo à chantagem. Um exemplo que ilustra bem este desfecho é a passagem em que ela ameaça revelar ao diretor do jornal *Avante* que Andrés havia mandado matar os camponeses de Atencingo, caso ele não devolva seu cavalo de estimação (Mapache), que tinha sido dado de presente a Heiss em troca da liberação de seu pai, que estava envolvido em negócios escusos com Amed.

> – Quero que Heiss me devolva o Mapache – disse a Andrés, quando se deitava para dormir.
> – Tratos são tratos, Catín. Seu pai já não está com Amed.

> – Mas vocês mataram os camponeses de Atencingo. [...]
> – Devolva meu cavalo, pois não há como ressuscitar os mortos. Já que todo mundo vai ganhar alguma coisa, eu quero meu cavalo de volta ou digo a verdade a *don* Juan do *Avante.*
> – .... Não me faltava mais nada, o inimigo em minha cama. [...]
> – Quero meu cavalo – eu disse, e fui dormir na salinha de estar. [...]. Quando acordei, Lucina estava me chamando à porta.
> – O general disse para a senhora descer em uma hora.
> – Desci correndo. Entrei na cocheira gritando seu nome. Lá estava... Mapache, Mapachito, como o estúpido gringo filho-da-mãe tratou você? Me perdoa? (ALV, p. 87-88).

No entanto, acreditamos que a forma como ela obteve essa liberdade não é convencional nem exemplar. Podemos dizer que Catalina, de forma dissimulada, usa métodos semelhantes aos de seu marido, apesar de que esta poderia ser, talvez, a única forma de se libertar da opressão que sempre sofreu. A cena também traz uma crítica sobre a sociedade corrupta, onde o assassinato parecia ser o único caminho a seguir, a única certeza da libertação. O final aberto que Mastretta oferece ao leitor está cheio de significados. Ela não faz nenhum julgamento, e deixa a cargo da imaginação de cada um a criação de todos os cenários possíveis e, mais uma vez, temos aí um elemento de transgressão. Ela nos entrega uma personagem feminina que parece ilusória e indefinível até o fim do romance.

As múltiplas mulheres que constroem a personagem Catalina nos remetem à ideia de transgressão e novidade. É necessário destacar também a cena em que as pessoas passam diante da viúva para apresentar suas condolências. Isto a divertiu, pois era como um *show* em que ela tinha o papel principal: "Houve de tudo. Acho que me diverti nessa noite. Eu era o centro das atenções e isso me agradou" (ALV, p. 278). De certa forma, a autora coloca a condição de viúva como o estado mais invejável para uma mulher. A viuvez, para as mulheres das classes privilegiadas, permite, por um lado, alguma liberdade e, por outro, conservar o respeito dos outros, porque nas sociedades patriarcais, uma "viúva alegre" é menos rejeitada que uma "divorciada". Podemos observar este fenômeno no discurso da personagem de Josefita Rosas, quando ela diz a Catalina:

> Fico feliz por você. A viuvez é o estado ideal da mulher. Colocamos o defunto num altar, honramos sua memória toda vez que for preciso e passamos a fazer tudo o que não pudemos com ele em vida. Digo-lhe por experiência, não existe melhor condição que a de viúva, [...]. Que ninguém ouça o que lhe digo, mas é a verdade e que o defunto me perdoe (ALV, p. 278).

O momento em que Catalina decide dividir a riqueza de seu marido entre os vários filhos e as muitas amantes, organizando uma espécie de sorteio, configura-se como uma das passagens mais fortes nesta cena final. Podemos notar que ela não é, em última análise, uma mulher ambiciosa e egoísta, como se poderia imaginar em várias ocasiões. No final, ela percebe que a maior riqueza que o marido lhe deixa é a sua liberdade. Então, de uma vez por todas, ela decide se libertar da presença de Andrés usando um jogo, um sorteio, para dividir os bens que ele deixou. Ela também se recusa a lhe dedicar tempo, como dedicou a Carlos após sua morte, e mostra no trecho a seguir, uma mescla de desprezo e ressentimento, por tudo que ele a fez passar e, principalmente, por tê-la privado de um bem tão precioso chamado liberdade.

> Então quer dizer que me deixa tudo para que eu reparta. […]. Quer que eu adivinhe, que continue pensando em você durante todo o tempo que durar o horror de ir distribuindo a cada um as suas coisas? Quer ver se vou ficar com tudo. O que você pensa? Que não vai me deixar em paz, que vai me pesar a vida toda, que mesmo morto vai seguir sendo o homem a quem mais tempo dedico, que vou pensar em seus filhos e em suas mulheres eternamente? (ALV, p. 280).

De uma maneira geral, podemos considerar que esta última cena representa um momento em que a protagonista faz um balanço de sua vida. Catalina também fala sobre os momentos felizes que ela viveu ao lado de Andrés, e evoca o amor que ela, durante algum tempo, sentiu por ele. No entanto, o texto destaca o fato de que ela se encontra principalmente em si. A busca de sua identidade parece ter sucesso somente quando chega sua viuvez, como se a morte de Andrés fosse essencial para que ela pudesse ser ela mesma. A narrativa, assim, confere à protagonista a vitória sobre o regime patriarcal, que a oprimia, através da morte da principal figura que a submetia. Muitas mulheres, na situação de Catalina, só podem alcançar a liberdade de se fazerem sujeitos de si, com a extinção da força que as impede de viver, de serem elas próprias e de descobrirem e assumirem suas identidades.

### 3.5 Narradora e personagem - dois papéis, dupla atuação e dúbio ponto de vista

A protagonista, na condição de narradora, apresenta os fatos sem muitas explicações nem detalhes. Ela fala simplesmente de todos aqueles que ousam se

opor ao sistema e desaparecem do dia para a noite. Em contrapartida, a personagem Catalina, que vivencia estes fatos e sofre na pele as consequências de todas as ações de Andrés, e das exigências e regras do patriarcalismo no que diz respeito às mulheres, mostra sua desilusão, tanto por causa da hipocrisia política e da tirania de seu marido, como também por causa do casamento e da maternidade. Em suma, ela denuncia o funcionamento da sociedade mexicana da época, em lugares como Puebla, e, em particular, a situação das mulheres que vivem sob esse sistema político.

A perspectiva feminina na obra de Mastretta não pode ser explicada sem levar em conta as múltiplas interações do código social. Podemos lembrar a relação entre "inocência" e "autoridade" que a protagonista evoca com um recuo temporal e emocional. Porém, a liberação de Catalina opera em um sentido mais amplo que a simples denúncia da condição e do papel da mulher na sociedade mexicana dos anos 40 (século XX). A partir do momento em que a protagonista, enquanto narradora, decide conhecer os negócios de seu marido (embora ela permaneça enquanto personagem, sua cúmplice oficial), ela denuncia as manobras políticas dele e restitui a verdade sobre determinados acontecimentos. Esta observação permite-nos mostrar a habilidade de Mastretta, ao jogar com o duplo registro de Catalina, que é ao mesmo tempo personagem cúmplice e narradora lúcida, o que nos parece ser uma estratégia narrativa necessária para passar a visão da autora sobre alguns políticos que chegaram ao poder após a revolução.

Na construção da personagem Catalina, trata-se, em primeiro lugar, de encenar uma personagem feminina em busca de sua própria identidade, através de um longo processo de enfrentamento da cultura e de tomada de consciência, que expressa o desejo da protagonista de viver sua vida como pessoa livre. Podemos também acrescentar que o fato de se aventurar a escrever sua própria história, representa, em si, uma transição para a ação. Para melhor compreendê-la, é importante fazer alguns comentários sobre a personagem adulta que está prestes a narrar parte de sua vida, correspondente aos anos de casamento com o general Ascencio. Assim, é evidente que uma distância temporal e emocional é estabelecida na estória da personagem narradora, quando ela se lembra do que experimentou em sua juventude.

Esta estratégia narrativa permite à protagonista, enquanto narradora, fazer julgamentos e tecer comentários sobre o que ela fez, e sobre o que ela teria gostado de ter feito e não fez. Catalina se torna uma voz narrativa que Mastretta imaginou como se pertencesse à sua própria geração. O desenrolar da trama exigia uma personagem moderna e transgressora em relação ao período histórico em que ela evolui. Uma mulher que lutasse para se livrar da subalternidade e do jugo patriarcal, que vivesse sua própria vida, que experimentasse sua sexualidade, que se permitisse ter amantes, que cantasse as canções da época e, por fim, que fosse feliz sendo viúva.

É necessário destacar que as referências aos códigos patriarcais nos textos de Mastretta, nos quais a mulher representa "o outro" – refletem a vontade do homem e podem ser interpretadas como uma estratégia narrativa enfatizando o valor da experiência para quebrar os estereótipos que interpretam as mulheres como seres culturalmente menores. Na condição de narradora, Catalina está consciente dos progressos e dos limites de sua autonomia, e a própria narrativa reflete isto. Já na condição de personagem, escapa à imagem convencional, que evita sistematicamente a narradora de sua narrativa. A partir de sua posição como voz que conduz as ações, Catalina é capaz de negociar um espaço cultural graças ao poder que este papel lhe dá e ela chega, assim, a desarticular a construção simbólica da condição feminina. Podemos ver que, enquanto personagem, muitas vezes ela adere ao comportamento convencional. Em contrapartida, é evidente que, como narradora ela tem a capacidade de criticar os estereótipos e denunciar o modelo vigente.

Também não podemos deixar de ressaltar o fato de que a narrativa não se limita apenas a denunciar o modelo ao qual a sociedade segregou a mulher, mas investiga os papeis femininos e os relacionamentos que as mulheres têm com o poder e com os valores da classe na qual a narrativa se desenrola. Desta forma, a narradora retrata toda a ambiguidade da mulher que, sozinha, enfrentou as estruturas que a mantiveram submissa. O texto mostra como o poder faz "o outro" calar, não apenas reprimindo-o, mas também o transformando em cúmplice. Assim, por exemplo, quando Andrés mandou matar Carlos, a Catalina-personagem estava tão comprometida com o general que só lhe restou calar-se. Já como narradora, ela é livre para contar o que aconteceu. O "olhar feminino" em **Arráncame la vida** é

representado por Catalina que tenta se interrogar sobre sua experiência começando por desconstruir os padrões utilizados para representá-la e julgá-la. Mastretta também nos mostra, a partir do mesmo ponto de vista feminino, como os líderes políticos do México pós-revolucionário traem seus ideais em favor de seus próprios interesses.

Podemos considerar que Mastretta, optando por desenvolver sua narrativa a partir do ponto de vista que os críticos consideram como perspectiva da "periferia" chama a atenção para uma posição libertadora da mulher oprimida que começa a assumir o controle de seu destino. Catalina evoca sua própria realidade feminina e transforma-a em elemento central no interior da narrativa. Enquanto personagem e, principalmente, como narradora, ela rejeita os estereótipos convencionais aos quais a sociedade deseja integrá-la. Através desta e de outras protagonistas femininas, Mastretta expressa a necessidade de quebrar os cânones tradicionais estabelecidos, que impedem a mulher de se libertar.

Da mesma forma, a autora destrói a imagem da mulher ideal veiculada durante séculos pela cultura patriarcal: Catalina é demasiado individualista para que nós possamos assimilar a abnegação que a sociedade impõe às mulheres. Ela sempre privilegia seu próprio prazer, em detrimento de qualquer obrigação familiar. É bem verdade que é uma personagem sentimental, mas ela desmistifica os estereótipos do sentimentalismo tradicional quando atribui muita importância à sexualidade em seus relacionamentos com os homens, mas não deixa de ser uma mulher apaixonada, que busca a recíproca deste sentimento, como ela mesma demonstra no texto: “eu desejava que me amassem” (ALV, p. 161).

Em **Arráncame la vida**, existem dois registros que são delimitados: o do discurso oficial, que muitos personagens apoiam e o do discurso desiludido, do qual se encarregam algumas das personagens para denunciar o primeiro. Podemos transpor esta constatação para o casal Catalina e Andrés para realçar o contraste entre o discurso dele e as análises políticas que ele fez para sua esposa, bem como as que ela faz enquanto narradora. Catalina evolui em um ambiente hipócrita e torna-se verdadeiramente adulta a partir do momento em que começa a se sentir responsável por todos os crimes cometidos por seu marido, e que ela se recusou obstinadamente a admitir durante muitos anos, embora para isto seja necessário introduzir na narrativa uma personagem que lhe dará um incentivo, uma "mãozinha".

No capítulo 22, quase no fim do romance, pelas palavras de Carmela, Catalina é incentivada a cometer a ação final:

> […] não entendia como eu continuava vivendo com o general Ascencio. Porque ela sabia, porque com certeza eu sabia, porque todos sabíamos quem era meu general. A não ser que eu quisesse, a não ser que eu houvesse pensado, a não ser porque me trazia ali essas folhas de limão-bravo para minha dor de cabeça e para outras dores. O chá dessas folhas dava forças, mas criava dependência, [...] tomando todos os dias curava de imediato, mas por muito tempo matava (ALV, p. 240).

Embora Catalina seja cúmplice de seu marido, desenvolve paralelamente uma capacidade de resistência à autoridade dele, sem que ele perceba que ela, aos poucos, está tomando as rédeas da situação, e que vai chegar o dia em que ele não terá como reverter a situação. Ela irá, de alguma forma, ajudá-lo a morrer. Para se defender, assumiu uma posição dissimulada e egoísta e passou a pensar apenas em sua libertação e em seu bem-estar. Neste diapasão, não podemos em hipótese alguma falar de uma idealização da personagem. Todas estas observações levam-nos a ir mais adiante, pois sentimos a necessidade de continuar estudando a construção desta personagem.

# IV CAPÍTULO

# OS SILÊNCIOS E SEUS SIGNIFICADOS: RESISTÊNCIA, ENFRENTAMENTO E REPRESENTAÇÃO DO INDIZÍVEL

## 4.1 Considerações gerais sobre o(s) silêncio(s)

A palavra silêncio é derivada do latim "*silentĭum",* faz referência à abstenção do ato de falar e à ausência, total ou parcial, de qualquer tipo de ruído ou som audível. Em nossa época, já se aceita a ideia de que a palavra não pode conquistar e dominar todos os territórios da comunicação, uma vez que alguns deles só são inteligíveis através do silêncio, dos espaços vazios de textos que ficam entre um enunciado e outro, reticentemente favorecendo as intervenções e inferências dos leitores. Podemos dizer que o silêncio é um recurso paraverbal utilizado na comunicação. A maioria dos dicionários de palavras, em várias línguas, limita-se a defini-lo em relação a seus contrários, ou seja, como a falta ou ausência de ruídos, de palavras ou de ações. Uma característica marcante do termo silêncio é a dificuldade para se estabelecer os parâmetros de uma definição mais precisa.

Na concepção de Castilla del Pino (1975), a dificuldade de elaborar uma teoria do silêncio aplicável a diversas situações se deve fundamentalmente a um fator linguístico, visto que certas formas de discurso servem para camuflar a existência das fortes relações de poder que controlam os desejos e silenciam a comunicação dos indivíduos mais fracos, criando assim uma realidade social. Estes grupos são silenciados pelos que detêm o poder, com o propósito de oprimir a todos os que não obedecem a seus postulados. Neste sentido mais geral, em que grupos majoritários silenciam grupos minoritários quanto ao poder, não se concebe os silêncios destes segundos como resistência, mas tão somente como marca lingüística de uma servidão, de uma falta (mesmo que momentânea ou provisória) de resistência, de luta. Diferentemente do aspecto semântico a que atribuímos, nesta tese, aos silêncios das personagens mastrettianas.

Estes fatos, relacionados ao *corpus* de análise, revelam que o silêncio não serve apenas como um mecanismo de resistência, mas também como elemento de manipulação e controle. Através de uma visão mais criteriosa, descobrimos que às vezes ele está à frente do nosso discurso crítico, e que precisamente por sua

indeterminação é utilizado em múltiplos projetos e com diferentes objetivos. Cada cultura se relaciona com o silêncio de forma distinta e, por este motivo, determina e estabelece em que contextos ele deve aparecer, quando se trata, por exemplo, de demonstrar respeito, obediência, cordialidade ou atenção. Neste capítulo, exploraremos, principalmente, o uso rebelde e subversivo do silêncio, que não está previsto nem catalogado nestes usos sociais aludidos anteriormente, muito menos em códigos de etiqueta aprendidos por mulheres como as personagens mexicanas da época da Revolução, que se apoderavam dele, e assim empoderavam-se de si para construírem lugares mais autônomos frente ao poderio masculino.

Na sociedade ocidental, que prioriza o uso excessivo de sons e imagens, o silêncio ainda é visto como uma atitude negativa. Uma prova concreta disto é o medo que sentimos dele, por causa de suas características enigmáticas e misteriosas. Ele estimula o sujeito à introspecção, a fazer uma viagem para dentro de si, com o objetivo de revolver sua intimidade em busca de sua autenticidade. A primazia da palavra como única forma de comunicação, de reivindicação de direitos, como meio de protestar e como expressão da realidade evidenciada pela tradição ocidental é, atualmente, uma realidade questionável. Nos últimos anos, a filologia aprofundou o estudo do silêncio com base em várias áreas do conhecimento, demonstrando claramente que este funciona como signo, e não como negação da linguagem.

De acordo com Castilla del Pino (1992), o silêncio enquanto signo deve ser considerado como algo dotado de sentido e, portanto, portador de uma estrutura de significante e significado. Ele estuda o silêncio na interação e no processo comunicacional, e a partir de considerações léxicas e semióticas se reporta a sua ambiguidade na medida em que informa relativamente pouco, às vezes desinforma, e suscita, deste modo, a ansiedade, a suspeita, a desconfiança e o medo por parte de quem é obrigado a decodificar e interpretar as intenções de quem silencia.

Ainda no dizer de Castilla del Pino (1992), o silêncio detém todas as propriedades do signo, e no que diz respeito à ambiguidade, a possui de forma mais intensa, por várias razões: não pertence ao sistema que denominamos linguagem verbal, ou seja, ao sistema da fala; é parte integrante dela, mas é também sua ausência; mantém uma relação estreita com outras manifestações humanas, a exemplo do desejo, do pensamento e dos efeitos que estes produzem, fatos que

justificam sua inserção no rol das atitudes significativas e das estratégias femininas de enfrentamento contra os ditames do machismo e do patriarcalismo.

Tudo o que o ser humano faz, e também o que deixa de fazer, é comportamento. Nesta mesma linha de raciocínio, tudo o que se diz, e também o que se silencia, pode ser igualmente classificado. Com relação ao uso ou abstenção, tanto a palavra quanto o silêncio são variações e modos de conduta que dão conta das atitudes comportamentais usadas como resistência e defesa nas relações de poder. Ramírez González (1992, p. 52) afirma que “o silêncio é o nome que damos a algo que não aparece, e isto outorga-lhe, automaticamente, conotações metafísicas e existenciais, transformando-lhe na metáfora do inefável ou inexpressável”. Mas ao mesmo tempo ele coloca que os silêncios são propriamente “fatos, ações e atos de conduta”. Castilla del Pino (1992, p. 45) corrobora o dizer de Ramírez González e complementa sua teoria quando diz que “todo ato de conduta é un ato de fala, e a sequência de atos de conduta compõe o discurso”. Se a função expressiva é característica da linguagem, o silêncio, cuja expressividade é manifesta, com certeza tem muito a comunicar. Alguns autores afirmam que a linguagem é expressiva, e que tudo o que é expressivo é linguagem. Cada vez que falamos e cada vez que nos negamos a falar, nos vemos implicados em um ato de comunicação e poder.

Não é necessário que a conduta seja verbal, porque a não verbal também é fala e, consequentemente, discurso. Este último, em seu uso quotidiano e habitual se apresenta tanto na modalidade verbal quanto na extraverbal. Não existe a possibilidade de um discurso verbal sem gesto, e que não inclua ao menos a prosódia e a entonação, que também são elementos importantes na comunicação. Até mesmo nas situações em que não fazemos sinais, sinalizamos com nosso silêncio. Ramírez González (1992), em sua tese sobre o silêncio como signo, dentro de uma teoria semiótica geral, declara que este recurso, na verdade, não é um signo linguístico puro, e chama a atenção para seu caráter metafórico e metonímico. Ele constitui uma grande ambiguidade como meio de expressão e como forma de conduta. É uma linguagem hábil e eficiente cuja função retórica pode proporcionar a admiração, a expectativa, o suspense ou a inefabilidade da palavra, e sob o aspecto moral, geralmente é visto como reflexo da virtude e da honra. É sob este aspecto que vemos o silêncio como uma arma de resistência, disponível para os indivíduos

mais frágeis em uma sociedade patriarcal, graças à facilidade de evitar as consequências negativas de uma oposição verbal.

Os silêncios que encontramos nas duas obras que estamos estudando são do tipo opressivo e subversivo, e rompem com as normas socialmente estabelecidas como padrão de comportamento feminino. No dizer de Castilla del Pino (1992), através deles não se diz verbalmente nada, mas extraverbalmente, se diz: não quero, não devo, não posso dizer aquilo que calo. De maneira que o silêncio não é "o não dizer", e sim, "o calar" que, visto ou analisado sob outro ângulo, diz pelo avesso, de forma que é possível, no silêncio, em determinados contextos de fala/discussão, o interlocutor saber exatamente o que se diz pelo calar/silenciar. Neste sentido mais estrito, o silenciar pode até ser acompanhado de expressões faciais irônicas (ou de outro tipo) que, quando bem lidas, anunciam/denunciam ao(s) interlocutor(es) a semântica do silêncio.

Num plano mais geral, com o silêncio sempre dizemos algo; pode ser pouco ou muito, às vezes não se sabe exatamente o que, mas é uma estratégia que, de alguma forma incomoda nosso receptor. O único que sabe o verdadeiro motivo do silêncio e quais são suas verdadeiras intenções, é aquele que cala. Ao passo que o sujeito, diante do qual se silencia nada sabe e está obrigado a arriscar, a supor, fazer conjeturas e adivinhar uma infinidade de motivos e intenções. Apenas o que silencia sabe o que quer dizer com seu silêncio, e de que forma o utiliza.

Segundo Augusto Ponzio (1995, p. 63), "o calar não é apenas mudez ou taciturnidade". É também "linguagem indireta, através de sorrisos, palavra distanciada, paródia e atitude irônica". A esta lista de Ponzio, acrescentamos ainda os suspiros, as expressões faciais e corporais, a respiração (em todos os seus ritmos e intensidades), a forma de vestir-se, de caminhar, de cortar e pentear os cabelos, o uso (ou não) de maquiagem, entre outras atitudes silenciosas das personagens femininas, que encontramos nas duas obras em análise, como forma de desfiar, contradizer, desobedecer, afrontar e discordar de seus opositores. Para sentir-se diferente e também para afrontar e provocar Andrés, Catalina resolve cortar o cabelo e mudar a maquiagem.

> Acordei odiando a cor do meu cabelo... Queria estar diferente para ver se assim me tornava outra pessoa e pedi a Güera para cortar meu cabelo como achasse melhor. Fiquei quase careca... sem meu cabelo, e a cara de

> boneca de celuloide com que a maquiagem de Loira me havia deixado... (ALV, p. 70-71).

Andrés se sentia tão dono, e com plenos poderes sobre Cati, que quando viu que ela havia cortado o cabelo, imediatamente perguntou: “Porque cortou esse meu cabelo?” (ALV, p. 76). Ele agia como se ela fosse propriedade privada sua – como requeriam os contratos (mesmo os tácitos) de casamentos estabelecidos entre homens e mulheres à época em que as personagens mastrettianas são ambientadas –, e desta forma, era como se o cabelo e todo o resto de seu corpo lhe pertencessem. “Acredita que gosto desses cabelos curtos? disse” (ALV, p. 79).

Nem sempre o silêncio e as atitudes silenciosas são indícios de ausência ou ruptura de comunicação; na maioria das vezes constituem uma etapa dela, pois fazem parte do processo comunicativo. Cabe-nos esclarecer que o conteúdo e o sentido comunicativos que se pode obter do silêncio, depende de um conjunto de circunstâncias e principalmente dos vínculos com a sequência de ações que o precede. Os estudos teóricos oferecem uma classificação de distintos tipos de silêncio, cujo poder de comunicação sempre vai depender do contexto. Segundo Castilla del Pino (1992), o silêncio como signo possui uma função ilocutória porque obedece a uma intenção, e é também perlocutório, vez que com ele pretendemos produzir determinadas reações e efeitos, para consequentemente obter algumas respostas. Com ele fazemos muitas coisas: outorgamos, reprovamos, ironizamos, provocamos a ira, nos desentendemos, humilhamos ou nos humilhamos, acusamos ou nos acusamos, prejudicamos ou nos prejudicamos etc.

Como havíamos mencionado antes, o suspiro é uma variedade significativa do silêncio. Esta modalidade tem uma relação mais estreita com a palavra, visto que geralmente aparece intercalada por alguma interjeição. Pela relação que o modo de respirar tem com a calma, o sossego, a tranquilidade e a liberação de tensões, bem como o vínculo com a sensação de liberdade que o silêncio possui em comparação com a palavra, ele é visto, na classificação de Castilla del Pino (1992), como “libertador”.

> Andrés entrou em nosso quarto e fechou a porta. – Aonde foram? – perguntou. [...]
> – Mandei o idiota do Benito e ele os perdeu quando saíram da igreja. Que recado lhes passou a velha disfarçada?
> Eu ri. Disse que ia tirar o demônio de nós, e banhou-nos com água benta.

> – E lhes deu um recado de Medina.
> – Não, que recado de Medina que nada.
> – Benito disse que ela falou num estábulo. – Não ouvi.
> – E também não a ouviu falar nas almas do purgatório?
> –Isso sim. Evocou-as numa oração.–O que dizia a oração?–Não me lembro, Andrés.
> – Pois lembre-se. – Não me lembro. Posso sair?
> –Hoje à tarde você vai ficar nesta cama, com seu marido. Como espiã, você é uma idiota, e como namorada, o papel está lhe agradando demais.
> Tirei os sapatos. Pus os pés na cama e enrolei o corpo colocando a cabeça entre as pernas. Suspirei (ALV, p. 204-205).

Profundamente individual e individualizante, o suspiro também é um ato social e comunicativo, uma forma de demonstrar estados de ânimo próprios, e às vezes reações às palavras de terceiros em uma situação de relação interpessoal. As relações prévias, portanto, instituem silêncios e contribuem a dar-lhes significado, quando outros elementos entram em cena, para atribuir sentido ao contexto no momento em que as pessoas calam.

### 4.2 O silenciamento de Catalina

O discurso de Catalina enquanto personagem é impregnado de silêncios. Ela não pode emitir suas opiniões, não tem acesso ao discurso e é silenciada pelo próprio marido, como reflexo das imposições de uma dinâmica patriarcal. Além disso, ela também é vítima de uma sociedade que não quer ouvir o que as mulheres têm a dizer. Muitos exemplos mostram esta faceta de mulher silenciada. Catalina deve permanecer em silêncio para obedecer às regras da sociedade, mas também para satisfazer os desejos de sua família e de seu marido. Em sociedades desse tipo, as mulheres sempre são obrigadas a acatar, por força, simbólica ou física (ou por ambas), o discurso de mando do marido cuja voz é reproduzida nas várias situações e instituições sociais, inclusive pelas próprias mulheres que, em sua maioria, longe de conquistarem para si espaços de poder e desejo de emancipação, sofrem (há as que gozam, é verdade) com a tirania dos esposos e pais e com a apassivação social diante destes casos.

Observamos que Andrés impõe sua autoridade, logo no início da narrativa, tanto no plano físico como no espaço textual que ele ocupa. No dia do primeiro encontro com Cati, ele já revela esta característica: “De repente, colocou sua mão no meu ombro e perguntou: –Não são uns cretinos? [...] – Quem? – perguntei. – Vamos, diga que sim, dá pra ver na sua cara que concorda. [...] Disse que sim e

voltei a perguntar quem" (ALV, p. 7-8). No dia que ele escolheu para ser o do matrimônio, ele volta a se revelar mostrando todo seu autoritarismo. O "pedido de casamento" é a primeira cena a partir da qual podemos ver com mais clareza a imponência do macho e a impotência da mulher silenciada. Andrés vem para buscar Catalina em casa e levá-la para o cartório, sem ao menos perguntar se ela deseja casar. Ele decidiu e ela não pode opinar, tampouco recusar.

> Um dia apareceu cedo. – Seus pais estão? – perguntou.
> – Diga-lhes que vim buscá-la para nos casarmos. – Quem? Perguntei. – Eu e você – disse. – Quem pensa que é? – Como assim, quem penso que sou? Pois penso que sou eu mesmo, Andrés Ascencio. Pare de reclamar e suba no carro.
> Entrou em casa, trocou três palavras com meu pai e saiu com toda a família atrás. Minha mãe chorava. Aquilo me agradou, pois impunha certo tom de ritual à situação. As mães sempre choram quando suas filhas se casam (ALV, p. 15).

A demonstração de autoritarismo e poder continuou, até mesmo na hora da cerimônia, ocasião em que ele tira a autoridade do juiz e impacientemente apropria-se do discurso que deveria ser deste e abrevia a cerimônia: "[...] o senhor aceita Catalina Guzmán como esposa? – Sim. Aceito, prometo as atenções que o forte deve ao fraco e todas essas coisas, de modo que pode economizar sua leitura" (ALV, p. 16). Terminada a cerimônia, Andrés continua dando mostras claras de seu autoritarismo. Leva todos aos portais, para comemorarem o casamento.

> Fomos todos tomar o café da manhã nos portais. Andrés pediu café para todos, chocolate para todos, pamonhas para todos. – Eu quero suco de laranja – eu disse. – A senhora toma seu café e seu chocolate como todo mundo. Não crie problemas – rosnou Andrés (ALV, p. 18-19).

Depois de casada, pouco a pouco sua voz vai calando, em consequência de cada olhar frio e indiferente, e de cada frase crítica, autoritária, irônica e reprovativa de Andrés. Estas atitudes vão deixando claro qual deve ser seu papel, segundo o desejo masculino e as exigências da sociedade e do patriarcalismo: esposa obediente e submissa, silenciada em seu próprio desejo; quando necessário, acompanhante, extremamente discreta, sensata e esbanjando bom gosto, para que se apresente "adequadamente" diante do círculo de amizades de seu esposo. Em outras palavras, Cati, com apenas 15 anos, teve que aprender que sua nova identidade era a dos "grupos silenciados" da sociedade. O principal foco de

repressão da sociedade patriarcal é a liberdade de expressão do sujeito feminino. Assim, sempre que Cati começava a falar o que não era de interesse de Andrés, e agia como se fosse livre e com sua costumeira naturalidade, ele a reprimia, interrompia seu discurso, encontrava pretextos para retirá-la do local, e às vezes até fazia comentários que a diminuíam.

> Desde a primeira vez que vi Fernando Arizmendi, me deu vontade de ir pra cama com ele. [...] Minha agitação era evidente: comecei a falar mais que de costume e numa velocidade descontrolada, tornando-me o centro da reunião. Andrés percebeu e acabou com a festa. [...] – Minha senhora não se sente bem – disse. ... Tomou-me pelo braço e me levou até o carro. [...] – Como você é óbvia, Catalina, dá vontade de lhe dar uns tapas. – E você é muito discreto, não? – Eu não tenho porque dissimular, eu sou homem. Você é uma mulher, e as mulheres, quando andam assanhadas por aí querendo trepar com todo mundo que as deixa excitadas, chamam-se putas. [...] Ao chegar em casa, desceu muito lentamente, acompanhou-me até a porta, esperou que o criado a abrisse e quando se certificou de que nem os eternos acompanhantes do carro de trás podiam notar, deu-me uma palmada na bunda e empurrou-me para dentro (ALV, p. 95-96).

Temos aqui um claro exemplo de repressão e castração. Ele faz com que ela se sinta patética, sem identidade, incapaz de expressar sua opinião e satisfazer suas vontades, ou de usar a linguagem da forma que lhe pareça conveniente. Além disso, deixa patente que o que ela diz não é importante, e isto faz com que se sinta censurada e silenciada. Neste contexto, a protagonista se vê obrigada a utilizar a linguagem que lhe é facultada por seu opressor, a do silêncio, constituindo-se assim, como objeto de desejo e relegando sua própria subjetividade a um espaço de autonegação. O silêncio que se instaura aumenta a falta de comunicação que já se impõe pelas mentiras que eles contam. Os silêncios, a indiferença e as mentiras de Andrés criam um problema de comunicação, mas não podemos esquecer que Catalina inventa suas próprias mentiras, e utilizando-se da estratégia da dissimulação, também cala quando lhe é conveniente.

O discurso de Catalina enquanto personagem é cheio de silêncios, não por escolha própria; ela é forçada a agir desta forma. Além de lutar contra o marido, Catalina enfrentava também o poder do patriarcalismo, uma vez que seu pai, legítimo representante deste sistema, também tinha o dom de fazê-la calar. Um dia, durante uma visita que lhe fez, ela começa a chorar, contando-lhe sobre sua vida miserável. Ao invés de apoiá-la, ele tenta convencê-la de que sua vida não é tão ruim: “O que te incomoda? Não tem tudo o que quer? Não chore. Olhe como está

lindo o céu. Veja como é fácil viver num país onde não há inverno. Sinta como o café cheira bem" (ALV, p. 72).

O comportamento de seu pai mostra que ele não quer ouvir os problemas da filha, ou mesmo falar sobre eles, numa clara alusão à força que tem a ideologia patriarcal, e ao corporativismo ou solidariedade dos homens, fato que impede pais de serem solidários ou compreensivos com as filhas para manter, a todo custo, um poder baseado na afirmação masculina em detrimento da feminina. Nestes momentos, ele a trata como uma menina: "Evidentemente não lhe contava nada. Ele não queria que lhe contasse, por isso punha-se a falar comigo como se eu fosse uma menina que não devia crescer e acabávamos abraçados olhando os vulcões, agradecidos de tê-los em frente e de estarmos vivos para vê-los" (ALV, p. 72).

O elemento-chave nesta passagem é o fato de o pai de Catalina tratá-la como se fosse uma menininha. Ele não quer admitir que ela já não é uma criança, mas uma mulher que precisa de seu apoio, e isto pode ser interpretado como uma forma de controlá-la e de reduzi-la ao silêncio. Nem seu pai nem seu marido desejavam seu crescimento e a afirmação de sua própria identidade. Isto acontece de muitas maneiras dentro da narrativa, para denunciar uma das estratégias discursivas usadas para infantilizar as mulheres, tornando-as pequenas, frágeis, indefesas e necessitadas de proteção. A puerilidade feminina pelos homens foi, em sociedades patriarcais e machistas, uma imagem bastante utilizada. Infantilizar as mulheres torna-as frágeis, sem razão, sem direitos, e aptas a serem dominadas, direcionadas, protegidas e "defendidas" publicamente por tutores legais: pais, maridos e irmãos. Os constantes silêncios entre Catalina e seu marido, e também a falta de diálogo com o pai, refletem a falta de comunicação em ambos os relacionamentos e mostram que ela é vítima de uma sociedade que nem sempre quer ouvir o que as mulheres têm a dizer.

Há muitos exemplos que mostram esta faceta da mulher silenciada. Segundo Sagot (2001), de acordo com regras estabelecidas pela sociedade latino-americana entre 1930 e 1950, que tinham por objetivo a repressão do comportamento feminino, havia temas, como, por exemplo: a corrupção política, o projeto familiar que vinculava o casamento a alianças vantajosas, a negociação do dote que era oferecido por ocasião de um matrimônio, comentários sobre mulheres que viviam em situação de concubinato ou existência de filhos bastardos na família, que não

deviam ser discutidos por mulheres ou na presença delas, e que tampouco eram discutidos em público. As raras vezes em que estes assuntos eram tratados, era em ambiente privado. “Preferia ouvir a conversa dos homens, mas não era correto. Os jantares sempre se dividiam assim: de um lado, os homens, e do outro, nós, falando de partos, empregadas e penteados. O maravilhoso mundo da mulher, como dizia Andrés” (ALV, p. 77).

Isto explica o comportamento inicial da personagem Catalina, que não tinha o direito de inteirar-se dos negócios de Andrés, não podia questionar nada, não lhe era permitido dar sua opinião, tampouco expressar sua insatisfação. Essa cultura de manutenção do poder machista e patriarcal tornava a mulher um elemento assujeitado, no sentido negativo do termo, porque as decisões de comando de toda a vida conjugal eram tomadas pelo chefe, pelo “senhor”. O silêncio, neste sentido, atribuído ou de que se imbuíam as mulheres como a protagonista mastrettiana, só pode ser visto no sentido do “calar-se” diante de um discurso de imposição, diferente de outros momentos em que o silêncio da protagonista é uma forma de exercer uma cidadania às avessas. A mulher, dentro do sistema patriarcal, devia permanecer em silêncio e satisfazer todos os desejos de seu marido.

> Desde que o prenderam naquela tarde, comecei a perguntar mais sobre seus negócios e seu trabalho. Não gostava de me contar. Sempre me respondia que não vivia comigo para falar de negócios, e se precisasse de dinheiro, que pedisse. Às vezes me convencia de que tinha razão, pois a mim pouco importava de de onde tirava para pagar a casa, os chocolates e todas as coisas que eu desejava ter (ALV, p. 33).

No decorrer da narrativa, ela vai encontrar algumas estratégias para fazer com que suas palavras sejam ouvidas. Passa a tirar proveito de todos os tipos de situações e este é um dos traços que melhor a caracterizam. Assim, durante jantares, sempre consegue chegar perto de Sergio, um homem divertido de cuja companhia ela gosta e com quem pode discutir temas como a corrupção política ou fazer comentários rudes e pouco convencionais para as mulheres daquela época.

> Gostava da hora que passávamos à mesa porque aí a conversa podia se tornar interessante. [...] coloquei-me junto a Sérgio Cuenca, um homem bonito e bom conversador, [...] Gostava de conduzir a conversa e, se eu me sentasse ao lado dele, podia falar baixinho coisas que gostaria que fossem ditas alto, porém sem precisar eu mesma dizê-las. – Já souberam que alguns índios de Alchichica andaram perseguindo Heiss e Pérez, seu

> administrador? – perguntou. [...] – É que Heiss quer ir muito depressa. Creio que deu dinheiro a um líder para que conversasse com os camponeses sobre o arrendamento de suas terras. [...] o chefe se enfureceu, e para demonstrar que não havia trato algum, perseguiu Heiss quando voltava.
> – E como ficou? – perguntei.
> – Não aconteceu nada – disse Andrés. [...] e há uma mulher que anda por aí alegando que as terras que De Velasco vendeu a Heiss eram de seu pai. Faça-me o favor. ... Sergio Cuenca soltou uma gargalhada. [...]
> – De que o senhor está rindo? – perguntou Andrés.
> – Dos comentários de sua senhora, general, que diz que as terras eram do pai de Lola Campos.
> – Tem razão de rir dela, senhor.
> – Com ela, general – disse Sérgio. Depois levantou seu copo e, felizmente foi-se lembrando de uma piada atrás da outra pelo resto do jantar (ALV, p. 77-78).

Nestas ocasiões, o papel de mulher silenciada é trocado pelo de dissimulada, e Catalina entra em um processo de questionar seu papel como mulher em seu casamento, na instituição casamento e no meio social ao qual ela pertence. Utilizar outra voz para traduzir o seu silêncio é uma estratégia dissimuladora bastante eficaz naquilo que Catalina quer e pensa de si: na contramão discursiva, invade as fronteiras de gênero, sai de seus limites de mulher casada e apassivada, dissimula em companhia de uma personagem que consegue para implantar sorrateira e dissimuladamente o discurso que pretende como saída da condição de silenciada. Eis a fórmula encontrada por Mastretta para, nesse episódio específico, sair das malhas do poderio masculino e enfrentá-lo por dentro, de forma implodida, ressignificando-se interiormente para não dar a perceber ao outro as mudanças pelas quais passa, sobretudo, no plano linguístico-ideológico. Sua ação discursiva, na voz de um intérprete, mina a rotina e o modo do General agir e pensar, porque o ataque acontece na surdina, nos entremeios da *performance*, do silêncio, da dissimulação e na exposição de um discurso que acontece na e pela fala de outrem.

Quando começa a conhecer o verdadeiro rosto de Andrés, ela passa a perceber os limites de seu discurso e de suas ações. Uma mulher lhe conta que Andrés tinha comprado sua casa à força e por um preço muito baixo.

> Segundo me contou a senhora, meu general havia gostado da casa e procurou seu marido para comprá-la. Como o homem disse que não estava à venda porque era o único patrimônio da família, Andrés lhe respondeu que esperava que ele raciocinasse bem, pois não gostaria de comprá-la de sua viúva. Com a ameaça a pressioná-lo, o doutor aceitou vendê-la e colocou seu preço. Andrés ouviu-o dizer tantos milhões de pesos e depois retirou de uma gaveta o boleto do registro predial com a quantia em que estava avaliada a casa para o pagamento de impostos. Era a metade do

> preço pedido. Deu-lhe essa metade e o despachou dando-lhe três dias para desocupar o imóvel (ALV, p. 63).

Catalina tenta falar sobre isto com seu marido, mas ela nunca obterá dele uma confirmação, vez que ele acha que não tem que lhe dar satisfação de seu cotidiano ou ações e que ela não tem que se intrometer em seus assuntos. "– Quer dizer que a tal senhora além de lerda é intrigueira. Diga que você não sabe de nada. – Mas isso é correto? Para que você quer a casa? – Não lhe interessa – disse e adormeceu" (ALV, p. 63). Ela aprendeu (ou foi obrigada a aprender) a permanecer em silêncio e não falar sobre seus problemas nem questionar explicitamente as atitudes de Andrés. Um dia, ela explodiu em lágrimas na frente de sua amiga Bibi, que ficou estupefata. Bibi nunca tinha imaginado o sofrimento de Catalina, porque usando a estratégia da dissimulação, ela havia aprendido a desempenhar o papel de mulher realizada e exemplar, e nunca mostrava seus sentimentos em público. Ela decide aprender a dirigir, e chega a convencer o motorista de seu marido de que isto será um segredo deles até que Andrés dê a entender já saber de tudo. Mais uma vez, mesmo indiretamente, Andrés afirma seu poder, mostrando os limites das ações de Catalina e o universo ilimitado das suas.

Observamos que o papel da mulher silenciada continua, especialmente, a partir do momento em que Catalina passa a questionar sua posição, como mulher, em seu casamento e também no meio social a que pertence. Já observamos que esse processo de mudança é destacado no capítulo seis da obra e, cronologicamente, o começo da transformação é desencadeado após cinco anos de casamento. Assim, a partir do momento em que Catalina começa a conhecer a face cruel, vingativa e sanguinária de Andrés, a que ela se recusa a aceitar, a ter consigo, ela vai perceber os limites de seu discurso e de suas ações.

> Teria gostado de ser amante de Andrés. Esperá-lo vestida com robe de seda e chinelinhos brilhantes, usar o dinheiro exatamente para o que desejasse, dormir até muito tarde da manhã, livrar-me da Beneficência Pública e da pose de primeira-dama. [...]. Não podia acreditar que Andrés, depois de matar seus inimigos, misturava-os ao composto de piche e pedra com que as ruas eram pavimentadas. Contudo, dizia-se que as ruas de Puebla haviam sido traçadas por balaços e asfaltadas com picadinho dos inimigos do governador. Eu preferi não saber o que Andrés fazia (ALV, p. 67-68).

A falta de comunicação entre o casal ocorre várias vezes no enredo. Andrés não procurou se inteirar, nem mesmo da provável data em que sua primeira filha com Catalina iria nascer. “[...] comecei a sentir que Verânia estava nascendo. Meu general chegou dois dias depois com vinte ramos de rosas vermelhas e chocolates” (ALV, p. 37). Nunca falou com ela sobre sua vida pregressa. Cati não sabia que Andrés tinha sido casado e, no dia em que Verânia completou um mês, foi obrigada a receber os dois filhos do primeiro casamento dele em sua casa, sem nenhuma comunicação prévia, para fazerem parte da família.

> A menina tinha um mês e eu, os mamilos cheios de fissuras quando Andrés entrou em casa com os dois filhos de seu primeiro casamento. Virgínia era alguns meses mais velha que eu. Otávio nasceu em outubro de 1915 e era alguns meses mais novo. [...] Eu não sabia nada da vida de Andrés, menos ainda que tivesse filhos da minha idade. [...] Otávio e ela colocaram-se perto de nós e de repente nos tornamos uma família. Até pensei que seria bom ter companhia quando Andrés não estivesse (ALV, p. 37-38).

Ela tampouco sabia que Andrés tinha filhos extraconjugalmente. “Soube que tinha outras filhas quando chegou ao governo. Então achou necessário ser um bom pai e me apareceu com mais quatro. Marta, de 15 anos; Marcela, de 13; Lilia e Adriana, de 12” (ALV, p. 52).

Os silêncios entre o casal são frequentemente acompanhados de mentiras. O silenciamento sobre a vida do casal vivida antes do matrimônio contraído por eles demonstra o grau de dificuldade de comunicação. Silenciar para o “outro do seu afeto” questões relativas à vida pessoal pode, em muitos momentos, sobretudo em circunstâncias vividas por casais, levar a relação entabulada a um nível de quase afasia ou monólogo. A afasia aconteceria quando, diante de demandas não exigidas nem necessárias, por parte do casal, do saber ou querer conhecer o outro. Assim, o lado mais forte da relação (o masculino, uma vez que estamos discutindo relações de gênero em contextos sociais de patriarcado) estaria sempre como detentor do turno linguístico-conversacional, obliterando toda e qualquer possibilidade de emissão de som carregado de sentido por sua companheira. Dentro da mesma lógica de compreensão, a mulher, logo, ficaria culturalmente afásica, sem voz, relegada ao silêncio, porque essa afasia encontra seu contraponto no monólogo ou diálogo-discurso em via de mão única: apenas um fala, ordena, tem poder (o homem).

Quando Andrés anunciou que Catalina era a nova presidente da Assistência Pública, ela ainda não sabia dessa promoção; ficou sabendo no mesmo momento que os convidados.

> Talvez por isso tenha nos levado à inauguração do manicômio de São Roque, um lugar onde internavam as mulheres loucas. Depois de cortar a fita e fazer o discurso, pediu que trouxessem uma marimba[21] e organizassem um baile la dentro. [...] De repente, Andrés ordenou que a marimba cessasse e me apresentou como a presidente da Beneficência Pública. San Roque dependeria de mim, assim como a Casa Hogar e alguns hospitais públicos (ALV, p. 59).

Ele também estava ciente do fato de que o marido de Marilu (um árabe que tinha o costume de jogar cartas, todas as noites, com seus conterrâneos, e que conseguiu montar uma fábrica de fios e tecidos com o dinheiro de um dos jogadores que havia perdido várias vezes e se recusava a pagar, cuja vida ele tirou, e ficou com tudo que o morto tinha) queria fazer negócios com o pai de Catalina, mas ela própria só ficou sabendo durante um jantar, através de Marilu, que lhe contou com a única intenção de promover intrigas.

> [...] por que cortou o cabelo? – perguntou, mexendo a cabeleira para lá e para cá. O que seu pai achou? A opinião de seu pai conta muito para você, não é? Outro dia ele esteve almoçando em casa e não fez outra coisa senão falar de você. – Meu pai almoçou em sua casa? –falei espantada. – Claro, é o representante do senhor governador em alguns negócios que está fazendo com Julián. Não lhe contou que vai ficar rico? Detestei a ideia de que meu pai tivesse começado a fazer algo com o marido de Marilu e ainda como representante de Andrés. – Não sabia – respondi como uma sonsa (ALV, p. 75).

Frequentemente, ela se depara com fatos já consumados e seu campo de ação é muitas vezes limitado. Todos estes exemplos evidenciam a autoridade de Andrés. Ele decide tudo e não considera necessário discutir nada com sua esposa. Porém, Catalina vai encontrar algumas estratégias para tentar ser ouvida. Ela procura tirar partido de todos os tipos de situações e esta é uma das características que melhor a definem.

---

[21] Nome dado a um instrumento de percussão constituído por placas de madeira formando um teclado, percutidas por duas baquetas, tendo cabaças como ressoadores. É também um ritmo musical mexicano, que é executado por uma, duas ou mais pessoas, ou por uma orquestra de marimbas, associado aos sons do baixo elétrico ou contrabaixo, bateria e um instrumento de sopro. Ao som da marimba executa-se o sapateado, a valsa, o passo doble, música clássica, música clássica contemporânea, música rancheira, além de outros sons chiapanecos (típicos do estado mexicano de Chiapas).

Na construção da personagem Catalina, Mastretta insiste muito na apresentação desta faceta da mulher silenciada. O silenciamento de mulheres é um motivo literário utilizado pela escritora para problematizar a condição de mulheres em sociedades patriarcais e também para dar asas ao enredo, que se sustenta no dispositivo do silêncio e da dissimulação da protagonista, como armas ideológicas que a fazem vencer etapas e tornar-se emancipada no jogo discursivo e performativo que joga com o marido, senhor e general. Além disso, ela não é a única personagem do romance a se encontrar nesta situação. Há mulheres cujos pais ou maridos foram mortos por ordem de Andrés, as notícias são publicadas nos jornais, mas ninguém quer dar crédito às acusações.

> [...] fingiu surpreender-se ao me mostrar o que aparecia em todas as primeiras páginas. A procuradoria Geral da República havia desenterrado o caso do desaparecimento do bacharel Maynez em Puebla. [...] Magda descrevia a manhã que nos encontramos em Cuernavaca assegurando que havia visto seu pai discutindo com Andrés Ascencio. [...] o governador tinha interesse pelos terrenos do hotel e balneário Água Clara e lhe proibira de defender os responsáveis pelo embargo. Magda dizia que o bacharel não só rejeitou a proibição, mas também se negou a aceitar os 30% do custo dos terrenos que o governador lhe ofereceu para perder a demanda. Foi então – concluía – que o ameaçou de morte. [...] Andrés foi procurar Fito. Sabe-se lá o que conversaram. No dia seguinte os jornais publicaram uma entrevista com o procurador geral de Justiça na qual este livrava Andrés de qualquer responsabilidade. A não ser Magdalena, a quem ninguém mais voltou a perguntar alguma coisa, todas as testemunhas declararam ter-se equivocado em seus julgamentos, e em poucos dias apareceram como culpados os membros de um bando de criminosos pagos que não se puderam manifestar porque morreram no tiroteio que travaram com a polícia antes de serem presos (ALV, p. 260-261).

Devido ao caráter impositivo do silêncio feminino em sociedades e culturas como a representada por Mastretta (que deve ser aprendido desde a infância), em tempo e espaço definidos por circunstâncias favoráveis a esse tipo de discurso e práticas culturais que atestam o poderio masculino em detrimento das mulheres, Catalina se vê obrigada a disfarçar seu comportamento e dissimular sua opinião crítica com relação ao comportamento e aos negócios de Andrés. Por causa das imposições da ideologia patriarcal, vigentes no momento histórico presente na obra, ela foi coagida a se casar, e a dedicar os melhores anos de sua vida a um homem preconceituoso, egoísta, possessivo, machista, opressor e assassino, e a deixar que ele, por muito tempo, sufocasse sua voz e também a de sua consciência, através de negociações internas e externas. Aos 35 anos, depois de adquirir, através da

vivência com ele, certa experiência e maturidade, ela consegue livrar-se, utilizando o mesmo comportamento que ele lhe impunha, ou seja, sendo indiferente, omissa, ausente, e, quando conveniente, silenciando a respeito das coisas que ele mais queria saber.

> Aprendi a vê-lo como se fosse um estranho, observei atentamente sua maneira de falar, as coisas que fazia, a maneira como as ia resolvendo. Então deixou de parecer-me imprevisível e arbitrário. Eu quase podia adivinhar o que resolveria em determinados assuntos, a quem indicaria para que negócio, como responderia a tal secretário, o que diria no discurso de tal data (ALV, p. 253).

O jogo jogado pela protagonista, então, assume um caráter se não emancipador, visto que Catalina não consegue abertamente se expor, enfrentar o "sistema patriarcal" representado em sua vida e em seu cotidiano pelo seu marido, pelo menos mais consciente, mais favorável ao estabelecimento de uma conduta de resistência pela dissimulação, também pelo silêncio criado em relação à espera do outro (Andrés) por uma fala, uma confissão ou uma voz capaz de, numa proporção diretamente oposta à assumida por ele, receber palavras, quem sabe, de calor e afago por que seria de esperar e obter, conforme regras patriarcais e machistas que nunca colocaram as mulheres como iguais, mas, quando muito, como companheiras e ajudadoras (reflexo do discurso bíblico-cristão).

A vantagem de Catalina, nesse contexto, diferentemente de outras personagens mulheres, é que ela é uma personagem inconformada com as situações de opressão e injustiça. Aprender a dominar a arma, as técnicas e os estratagemas do outro, neste caso específico, é uma boa saída para quem, mesmo sem condicões de sair da situação matrimonial em que foi colocada ou levada a anuir de forma espontânea ou sem questionamento, busca riscar esse "bordado traçado", rasurar as fronteiras estabelecidas pela lógica ou dinâmica patriarcal, apesar de se manter dentro de seus limites de mulher, esposa, filha. Os limites, quando ultrapassados, vêm à tona através da dissimulação, dos não ditos ou dos ditos ironicamente, mas não perceptíveis numa primeira leitura, porque às mulheres não cabia a técnica e a competência para a ironia, para a resistência, para o enfrentamento do outro. Subestimada por uma "ordem" nesse aspecto, a protagonista aproveita dessa possibilidade e vai se construindo a mulher que aspira a ser.

### 4.3 Poder para silenciar e silenciar para poder

É significativo o consenso existente entre os teóricos ao diferenciarem dois tipos de silêncio: um tradicional e opressivo, que mostra a pessoa como vítima, e outro inovador e subversivo, que no caso que estamos estudando é indício de recusa e desaprovação por parte do sujeito feminino no que diz respeito aos valores patriarcais. Historicamente, a figura da mulher tem sido vinculada ao silêncio. É como se ela, naturalmente, reunisse as condições necessárias para falar através dele, não apenas por ter sido sempre silenciada, mas também por sua capacidade particular e peculiar de lidar com ele, ressignificando-o e adaptando-o de acordo com suas próprias necessidades, permitindo assim construir com ele uma relação que não se baseia apenas na negação, mas que o vê, sobretudo, como algo positivo, um ponto de partida, um instrumento que estará sempre a seu favor.

Esta associação entre o sujeito feminino e o silêncio, é parte inerente tanto do discurso patriarcal como do feminista. No sistema patriarcal a imposição do silêncio é uma das formas mais utilizadas para oprimir a mulher. Ela se vê obrigada a silenciar opiniões, desejos, preferências, sonhos, sua sexualidade e inclusive seu corpo. Já a crítica feminista francesa, analisando por outro ponto de vista, considera o silêncio como parte da “escrita feminina”, enquanto elemento que enfrenta e transgride o discurso e a ideologia patriarcais.

Ante o exposto, parece patente que a submissão feminina às normas que emanam do patriarcalismo, é algo inquestionável. Um fator que também colabora para o silêncio feminino é a insuficiente vivência com a linguagem verbal, cujos significados sempre foram de domínio masculino e, consequentemente, continuam baseados em um marco de referência que também leva em consideração este mesmo gênero. Trata-se do silêncio de mulheres que se sentem obrigadas a se expressar em uma língua que não dominam, e que, por este motivo, na tentativa de falarem sobre suas experiências de um modo autenticamente feminino, calarão ao descobrirem a falta de uma linguagem adequada. O fato de a mulher sempre ter sido subrepresentada em todos os campos do conhecimento, teve um reflexo negativo também na área da linguagem. Ela não teve as mesmas oportunidades de opinar, de definir objetos, de introduzir novos significados, de interferir nos acontecimentos do mundo, e consequentemente também ficou à margem no que diz respeito à linguagem verbal.

O poder se encontra imerso, não importa com que disfarce, em todas as obras literárias; as personagens se encarregam de exercê-lo de alguma forma, em algum tipo de domínio e nas situações ou condições que vão aparecendo. As redes de interação, tecidas a partir da evolução da trama e dos personagens equivalem à construção de cada um deles, em função do resto dos participantes e das situações onde se desenvolvem. Nesse panorama, a circunstância dramática determina os vários pontos que desencadeiam as atitudes de poder. Acoplada às manifestações de domínio se encontra a importância das personagens que se opõem a esse controle. A observação das personagens dominadas também é relevante, devido ao fato de representarem a contraparte desse poder exercido, vez que são essenciais para o estabelecimento de forças que se contrapõem. Destarte, a aplicação do poder nas duas obras que estamos estudando se dá a partir da identificação funcional das personagens e das mudanças apresentadas ao longo da trama.

O que sempre sobrou para o elemento feminino, no dizer de Ramírez González (1992, p. 53), foram os “testemunhos do horror impregnados da presença do silêncio”. Os relatos de mulheres contêm dois aspectos fundamentais que os distinguem de outros. O primeiro é que sugerem uma diferença importante entre dois tipos de silêncios: um mudo e outro eloquente (que em nosso trabalho entram com a nomenclatura de opressor e subversivo). E o segundo é que convidam o interlocutor a escutar seus silêncios. As mulheres que, como já dissemos, estão historicamente associadas ao silêncio, são as mais indicadas para fazer deste, não o oposto da linguagem, mas uma linguagem paralela, que classificamos aqui como a linguagem do trauma. A que convida a ler o silêncio, a decifrá-lo, a decodificar algo mais, que está além do que dizem as palavras, a educar o ouvido para escutar algumas verdades subjetivas que permitam trabalhá-lo atribuindo-lhe valor, poder e significado, com o objetivo de transformar tanto a identidade do silenciado como o comportamento de seu opressor.

Talvez por já ter entranhado e codificado em seu DNA cultural toda uma experiência com o silêncio, seus modos de aparição, opressão e os meios de lidar com ele, não soaria estranho dizer que as mulheres, em culturas como a representada nas obras de Mastretta, são as mais cotadas para não apenas *falar*, *dizer* sobre o silêncio, como também, pela aquisição do *know-how* acerca desse tópico em questão, para ler, decodificar e interpretar as marcas dos silêncios

deixadas como rastros de linguagem capazes de significar inúmeros discursos sem que esses tenham sido percebidos por grupos hegemônicos como os masculinos em contextos de opressão.

Weldt-Basson (2009) defende e ressalta a importância do silêncio subversivo como um ato comunicativo voluntário de resistência, na mesma medida em que afirma que é necessário romper e ignorar o silêncio opressor. Não concordamos na íntegra com o que ele coloca quando sugere ignorar o silêncio opressor, pois consideramos necessário analisar em que contexto esta modalidade é empregada, e até que ponto está sendo usada conscientemente como estratégia de resistência e defesa, uma vez que todo silêncio é sempre uma resposta a algo, e por este motivo, também é necessário considerar o tipo que se classifica como opressor, pois se não o fizermos estaremos ignorando a relevância dessa opressão, e as estratégias utilizadas para combatê-la.

Silenciar pode ser o resultado de um processo impositivo, de uma ordem implícita ou explicitamente dada, motivo pelo qual, não resta outra opção a não ser calar. Este silêncio é consequência de relacionamentos opressores através dos quais uma pessoa que é parte de uma categoria dominada, é obrigada a calar por causa dos meios usados pelo que está na posição de dominante, que podem incluir a violência, a humilhação, o insulto, a exposição ao ridículo e até mesmo a acusação de uso rotineiro da mendacidade. A imagem da mulher bela, obediente, recatada e virtuosa vai constituir uma espécie de objeto decorativo muito valorizado e cobiçado pelos homens de alto nível social. Neste sentido, a mulher deve permanecer sempre em posição de inferioridade intelectual para reforçar a relação binária: homem-mente, mulher-corpo. O discurso que coloca a mulher em um plano secundário é produto de uma intencionalidade masculina que tem como objetivo silenciar a mulher.

Calar o outro naquilo que poderia torná-lo sujeito é uma estratégia bastante eficaz na construção dos “Outros” pelo sistema patriarcal, machista e opressor. O silêncio, quando internalizado de modo eficiente e eficaz, fragiliza a pessoa, torna-a apenas um indivíduo em meio a tantos outros sem nenhuma postura de construir-se sujeito de si. E esta tem sido a prática percebida na obra mastrettiana: homens que exercem o comando das pessoas assujeitam as mulheres em suas relações de poder, impedindo-as de construir discursos e, para a eficácia dessa prática, a

vigilância e o castigo (FOUCAULT, 1980) funcionam como poderosas armas de sujeição do outro.

O silêncio como instrumento de repressão social não é de uso apenas do poder público. Em qualquer ambiente onde aconteçam as relações de poder observam-se a assimetria entre pessoas. Todo indivíduo, principalmente o feminino, está sujeito a uma gama de micropoderes, tanto na família como nos outros grupos sociais aos quais pertence. Segundo Ramírez González (1992, p. 54), todas as relações sociais, em qualquer nível, estão regidas por “normas tácitas e leis de silêncio”. Os códigos da vida familiar, regidos pela ideologia e poder patriarcais, às vezes são até mais rigorosos e repressores que os ditados pelo poder público.

> A lógica social faz com que o não proibido e o permitido, frequentemente, sejam conceitos diferentes e que até o oficialmente proibido, às vezes seja obrigatório, segundo o código secreto que vigora, inclusive em instituições oficiais. [...] a lei do silencio, entretanto, não é negativa em todos os aspectos da vida social. Em uma infinidade de situações, contribui, ao contrário, para torná-la possível” (RAMÍREZ GONZÁLEZ, 1992, p. 54).

De acordo com a ideologia patriarcal, o silêncio funciona como signo de obediência e de respeito, e estes como pilares do matrimônio. Dentro deste princípio, entendemos o silêncio como a medida de uma tradição imposta ao discurso e ao comportamento feminino. Quanto mais silenciada e passiva permaneça a mulher, menos represálias vai sofrer por parte do marido, da sociedade e das estruturas de poder. Situação que será completamente oposta se ela decidir transgredir as regras da obediência e do silêncio opressor que lhe são exigidas. As mulheres descritas em **Mujeres de Ojos Grandes** parecem não ter mérito algum; são resultado da educação que receberam e do contexto no qual estão inseridas. Em decorrência disto, seus silêncios são de subversão, se opõem, irremediavelmente, à fala, e aparecem como estratégia para enfrentar o regime opressor que sempre silencia os excluídos.

A opressão acontece quando as personagens femininas se deixam invisibilizar e aceitam seus papeis sociais e familiares, unicamente como donas de casa, mães de família e defensoras ou mantenedoras dos interesses econômicos do lar, sem que nada seja feito para reverter a situação. Estes papeis, juntamente com o cenário de repressão, despertam nas personagens analisadas uma forte sensação de impotência e de perda, vez que são as figuras masculinas que determinam como

devem ser suas vidas e seus comportamentos. Esta dinâmica de controle impede que elas, em consequência da impossibilidade de terem ingerência sobre seus próprios corpos e seus desejos, possam se assumir como sujeitos.

Nas relações de poder, os silêncios são encarados pelos grupos dominados tanto como mecanismos de repressão, quando sofrem em si essa espécie de castigo imputado, como também instrumentos de luta, denúncia e resistência, porque se apropriam desse mesmo mecanismo e, por dentro, numa perspectiva implosiva, elaboram rotas de fuga, modos de enfrentamento do outro. A modalidade que a escritora mexicana cerze nas páginas de suas obras é muito sutil, mas é um mecanismo eficiente diante da opressão familiar, social e política que as mulheres e todos os outros grupos marginalizados sofrem, através dos discursos e atitudes que impregnam a época à qual as obras fazem referência. Soledad Puértolas (2003) mostra como, através das relações que estabelecemos em nosso dia a dia, podemos nos encontrar, dependendo da identidade, em um constante e precário equilíbrio entre as posições de poder e as dominadas.

Não existe discurso sem o silencio do interlocutor. Até mesmo expressões fortes, como, por exemplo, as de ira, provocação, ironia, revolta e frustração perdem o sentido e seu poder de locução, se não encontram respaldo em um receptor. Umberto Eco, em obra de 1998, cujo pensamento converge para essa mesma ideia, expõe que, numa perspectiva filosófica, a ética nasce quando o outro entra em cena. Apesar de, em Mastretta, o conceito de ética não ser diretamente aplicável àquilo que foi elaborado pelo filósofo italiano, resta a concepção de que é sempre em função do(s) outro(s), seja ele cultural ou social, que os discursos se estabelecem. São os outros, logo, na perspectiva do italiano, que dão sentido e fazem nascer, crescer, desenvolver, muitas vezes morrer o “outro”. Sem este, então, um discurso em favor do apenas “eu” não logra êxito, não encontra ressonância legitimadora, significante.

Os códigos sociais e culturais que afetam a fala também se aplicam ao silêncio. Cada cultura estabelece os lugares e contextos em que é necessário calar e escutar, vez que a função do receptor se baseia em normas culturais e sociais que determinam em que momento um subalterno tem que calar, e escutar, mesmo a contragosto, aquele que ocupa uma posição superior na hierarquia, seja ela social ou familiar. Diferentemente do que ocorre nas conversações diárias alicerçadas na

interação social, momento em que acontecem as tomadas e sobreposições de turno entre os participantes da e na interação conversacional, como analisam Hutchby & Wooffit (1998), a tomada definitiva de turno, como a representada por Mastretta, é um modo opressivo de submeter o outro, visto que a situação de comunicação ocorrida nestes contextos é elaborada em uma via de mão única, ou seja: discursos posicionalmente verticais em que aquele que tem o poder de falar lança-se para aquele que silenciou e sua fala/discurso funciona, nessa engrenagem ou dinâmica, como uma espécie de lei.

Já em situações de fala distantes desses jugos opressivos, há tomadas de turno, sim, inclusive por poder: sujeitos falantes se colocam como detentores de poder, apresentam mais habilidade argumentativa, calam ou silenciam os seus outros da situação conversacional. Todavia, a tomada de turno é provisória, temporária, não permanente nem tem o objetivo de oprimir o outro em relação a acessos ao poder, ao querer ser, ao se construir como sujeito de si.

Deste ponto de vista, aceitar os postulados tradicionais que classificam a mulher como um ser incapaz, frágil e necessitado de proteção, anula sua identidade pessoal e transforma-a em uma pessoa amarga que não consegue aceitar e entender a realidade dos fatos. Disse Gamble (2010) que a concepção do feminismo sobre os aspectos políticos, a nível pessoal, mostra uma imagem da mulher como vítima de uma sociedade patriarcal na qual ela mesma atua como perpetuadora de sua própria dependência e condição de dominada, na figura, quase sempre, de mães opressoras que executam, de forma automática, os valores masculinos de dominação.

Neste sentido, as reflexões sobre a opressão da mulher só terão um avanço significativo quando elas próprias conseguirem identificar e enfrentar seu principal inimigo, o patriarcalismo, e decidirem traçar estratégias eficientes para enfrentá-lo, visto que ele representa todo tipo de poder, seja pessoal, físico, emocional ou institucional, que o homem exerce sobre a mulher, apoiando-se em um processo de hegemonia, transmitida socialmente através de postulados sociais, culturais e políticos amplamente difundidos e fortemente instaurados e fossilizados na identidade da nação.

Neste aspecto, o silêncio é ainda mais comunicativo e eficiente que as palavras de dissimulação e subterfúgios. Entre Andrés e Catalina, observamos

muitos silêncios. Os dele, de desprezo e indiferença. Os dela, de protesto, rebeldia e subversão, com a intenção de chamar-lhe a atenção ou provocá-lo, para que perceba que ela, na qualidade de esposa, quer compartilhar de sua vida, de seus negócios, de sua rotina diária, mas ele fazia questão de ignorar as mensagens que ela queria transmitir com suas atitudes rebeldes, subversivas e silenciosas. Isto provoca nela a solidão, o descontentamento, a desvalorização do ser, e a necessidade de buscar interlocutores mais atentos, a exemplo dos quatro amantes que preencheram as lacunas deixadas por ele.

> Andrés passou quatro anos entrando e saindo sem nenhum rigor, vendo-me às vezes como um fardo, às vezes como algo que se compra e se guarda numa caixa... De repente sentia tristeza e de repente me alegrava pelos mesmos motivos. Comecei a me tornar uma mulher que vai do pesar às gargalhadas sem nenhum trâmite... (ALV, p. 31).

As personagens femininas que estamos estudando mostram a difícil relação que os indivíduos subordinados e mantidos à margem pela ideologia patriarcal mantêm com o poder e com a exclusão. Os silêncios delas aparecem como subversivos, de resistência, e às vezes de submissão, nas ocasiões em que necessitam anular suas vontades e identidades, quando, por causas mais nobres são obrigadas a calar e a obedecer. Em qualquer caso, se interpreta que o silêncio é imposto pelas normas de um opressor e que, portanto, deve ser aprendido pelo dominado, como estratégia de resistência e enfrentamento, a seu favor. Pelo fato de estar apaixonada por Carlos, Catalina já não demonstrava afeto por Andrés, mas era obrigada a silenciar, e fingir que fazia tudo o que ele queria, como forma de autoproteção, e também para proteger Carlos de uma possível vingança de Andrés.

> –Tire a roupa. Como custa para você tirar a roupa! –disse tirando minhas calças. Deixei-o fazer. Pensei em Pepa dizendo: no casamento há uma hora em que você deve fechar os olhos e rezar uma Ave-Maria. Fechei os olhos e me pus a recordar o campo.
> –Você não trepa com Carlos? E o que estava fazendo quando ficou com o corpo todo manchado de amarelo? – perguntou.
> – Rolando sobre as flores. – Nada mais?
> – Nada mais – falei sem abrir os olhos. Penetrou-me. Continuei com os olhos fechados, deitada embaixo dele, imaginando a praia, pensando no que poderia fazer de comida para o dia seguinte, relembrando as coisas que restavam na geladeira (ALV, p. 207-208).

O trauma sofrido pelo oprimido se apresenta como uma ausência, um vazio que se faz presente. O fato de que manter-se em silêncio por causa da opressão, embora seja um ato de resistência, não significa, necessariamente, que o oprimido não tenha sentido nenhum abalo, ou que este seja “moralmente” superior àquele que não sabe silenciar. Aceitar a imagem “abalada”, quebrada, pressupõe reconciliar-se com os fragmentos, deixar a vergonha de lado, e reclamar uma identidade plena, feita de sofrimentos, mas também de resistências. Se a vergonha atua como uma forma de silenciamento paralisante, o fato de não sentir vergonha significa recuperar estes silêncios e trabalhá-los, no sentido de atribuir-lhes valor, com o objetivo de transformar, tanto a identidade do sujeito oprimido como a da sociedade.

Os silêncios femininos aparecem nas duas obras, e as personagens se encontram excluídas e discriminadas por uma sociedade que só aceita sua participação nas atividades promovidas em âmbito público se estas estiverem autorizadas, apoiadas ou acompanhadas por uma figura masculina (pai ou esposo), ou seja, se houver uma legitimidade cultural que as incorpore, de algum modo, na estrutura social mantida por regimes como o patriarcado. “Ele saía com mais frequência que antes. Já não me levava à Cidade do México para as touradas. Saía de casa sozinho e eu tinha certeza de que na primeira curva encontrava-se com outra mulher” (ALV, p. 36).

Nesta mesma linha de raciocínio, Smith (1986, p. 27) explica que as opiniões das mulheres só têm valor quando suas experiências pessoais coincidem com a “experiência abstrata e geral de ser mulher”. Ou seja, quando elas correspondem, em comportamento, pensamentos e palavras aos padrões pré-estabelecidos pela ideologia patriarcal. Uma estratégia de valorização dos silêncios que a mulher pode colocar em prática, é a que ele nos apresenta como o “uso da linguagem do opressor”, que consiste em falar, da forma como o que domina quer que ela fale, colocando-se, inclusive, se necessário, como objeto do desejo masculino.

> –Como esses dois dançam bem – disse Gómez ao meu general, apontando-nos. –Você e eu já estamos velhos para dançarmos assim. – Velho está você – disse Andrés. – Eu ainda cumpro com os meus deveres. Não é verdade, Catín? Tratei de sorrir com elegância. –Não é verdade, Catalina?– voltou dizer. –Claro que sim –respondi sorvendo meu champanhe como se fosse refresco (ALV, p. 237).

Mastretta exibe, através de suas personagens femininas, a tradicional forma de representação da mulher, com uma identidade subordinada e socialmente amparada e representada pelo homem. Inclusive, os diálogos em que encontramos suas vozes e seus silêncios estão sempre vinculados a uma voz ou a uma atitude masculina que comenta, julga, ridiculariza e inibe seus discursos, silenciando-os com um véu de desaprovação sempre que a mulher procura ser ela mesma e lutar para estabelecer uma identidade própria. Isto se percebe cada vez que os homens se dirigem às mulheres como se fossem meros objetos ou brinquedinhos dos quais eles necessitam para sua realização pessoal. O silêncio e a indiferença de Andrés deprimiam Catalina. “No início, eu não sabia dele, não sabia de ninguém. Andrés me mantinha guardada como um brinquedo com o qual conversava bobagens, gozava três vezes por semana e fazia feliz coçando-lhe as costas e levando-o a praça central aos domingos” (ALV, p. 33).

O poder como temática é um elemento recorrente nas duas obras que compõem o *corpus* de nossa pesquisa. Mediante as diversas vertentes que este tópico adota para representar-se nos textos, consideramos indispensável ressaltar que ele sempre vai estar presente em todas as relações em que o domínio sobre o outro se encontre presente no comportamento das personagens. Surgem, assim, diversas interações entre os personagens, que nos permitem perceber claramente as posições, tanto do sujeito dominado como do dominante, e a confirmação do poder como instrumento de superioridade.

Ao analisar as diferentes formas de resistência em diversos contextos mexicanos, Margo Glantz (1996, p. 18) afirma que “a melhor forma de esconder algo é mostrá-lo abertamente”. Mastretta esconde o verdadeiro valor subversivo do silêncio mostrando-o claramente, embora de forma sutil, através dos comportamentos silenciosos e dissimulados de suas personagens femininas. O silêncio permanente que rodeia as atitudes das personagens femininas aqui estudadas pode ser vislumbrado através de um jogo metafórico que permite que cada leitor, em um momento determinado, partindo de uma perspectiva cultural ou de gênero específica, possa estabelecer diferentes valores para estas atitudes sem que a obra perca sua capacidade de sugestão.

Segundo Lévi-Strauss (1997, p. 63), isto se deve ao fato de que “a passagem do tempo não muda o valor da experiência humana, já que o silêncio ou ignorância

de um período histórico não afeta nosso entendimento". As personagens constroem novas subjetividades trabalhando seus silêncios e incorporando-os a estas, que são constituídas por aquilo que não se diz e não pode ser articulado, mas que pode ser percebido nos silêncios presentes em seus comportamentos. Trata-se de trabalhar o silêncio com o objetivo de transformá-lo, não em um ponto final, mas em uma estratégia, um meio para conseguir alcançar os objetivos.

Se a mulher aceita sua posição subordinada e resiste, por meio do silêncio ou da dissimulação para mostrar seu descontentamento, o homem aceita a crítica a sua masculinidade opressora e, também como estratégia de resistência, cria uma imagem mais suave e aceitável, que lhe proporcione a condição de manter-se como centro das atenções. Em ambas as obras, os papeis masculinos e femininos são consequências de uma posição social estabelecida dentro de um contexto definido. Nesse diapasão, o silêncio é muito importante como estratégia de luta para as vozes femininas silenciadas, porque também faz parte deste discurso e aparece como um signo já que se encontra dotado de sentido. Eve Gil (2006) acredita que o silêncio está associado à condição feminina e à simbologia que determina o feminino. O silêncio das mulheres nas duas obras está vinculado ao papel que cada uma delas ocupa, tanto na família como na sociedade. As protagonistas femininas manifestam certas qualidades através do silêncio e, às vezes, da prudência disfarçada de dissimulação, por causa da intencional carência de discurso a que elas estão submetidas.

O conjunto de condições, crenças, normas e valores que a mulher não escolhe, mas tem que levar em consideração para construir sua identidade e subjetividades, está vinculado a uma ideologia patriarcal que estabelece estereótipos sobre os comportamentos homem-mulher, e subordina-a a um padrão feminino pré-estabelecido, baseado nas necessidades materiais, emocionais e sexuais do varão, que são complementadas com a inclusão da maternidade como ato biológico, bem como a determinação de limites para a experiência feminina e sua relação com o conhecimento. O lugar que elas ocupam na sociedade e no entorno familiar sempre foi invisibilizado, e só tem algum sentido quando vinculado a uma figura masculina. Esta situação é reforçada desde a infância, através do significado das ações que lhes são permitidas ou proibidas.

Em linhas gerais, as personagens femininas que habitam as obras que estamos estudando aparentam ser carentes de proteção, passivas, obedientes, submissas e conservadoras: um protótipo do perfil que se exigia das mulheres da época, sobretudo por estarem ambientadas em um contexto hostil à democracia, aos direitos relacionados às mulheres como foi o México datado e representado por Mastretta. Estas características representam, sem que elas tivessem consciência disto, o perfil psicológico, que segundo os valores patriarcais a mulher deveria encarnar.

A mulher que pensa em viver e triunfar em uma sociedade machista, cujas normas não lhe foram permitidas ajudar a determinar, tem que se limitar a obedecer. A solução prática neste caso é silenciar e, dissimuladamente, dar a entender que aceita as convenções e que está de acordo com tudo. Elas não questionam as razões de sua incômoda situação, assumem os papéis que lhes são impositivamente atribuídos, e continuam, silenciosamente, tratando de conquistar seus espaços. Catalina já não gosta de sair com Andrés, mas como ele quer que ela, na qualidade de sua esposa, o acompanhe a uma tourada, ela silencia e acaba concordando em ir, mediante um convite que é bem mais uma imposição, como é costume e característica do General.

> [...] hoje Garza vai tourear. – Falta muito para as quatro. Durma. Eu o acordo às duas.
> – Não tenho tempo. Convidei algumas pessoas para almoçar à uma. Vem comigo à tarde? –Nunca me convida. – Estou convidando. – Não gosto de touradas.
> – Que disparate! Vem, sim?
> – Como quiser – disse beijando sua cabeça e cobrindo-o como se quisesse envolvê-lo numa mortalha. Depois fui andando na ponta dos pés até a porta e deixei-o dormindo (ALV, p. 181-182).

Na concepção de Castilla del Pino (1992), trabalhar o silêncio implica reconhecer a impossibilidade de alcançar uma única verdade. É precisamente nesta impossibilidade e neste silêncio que reside a linguagem da opressão. “O silêncio feminino reflete submissão e tática, mas nunca incapacidade de lutar pelo seu direito” (SOUZA, 2013, p. 75). Cabe ao oprimido conscientizar-se de que aquilo que não pode ser dito, é passível de ser vislumbrado através do silêncio. Os comportamentos das mulheres silenciadas de Mastretta fazem o silêncio falar através de un diálogo, que entende este recurso não como o oposto da linguagem,

mas como uma linguagem particular, poderosa e paralela. O silêncio, nesse sentido dado por Mastretta, corresponde a um modo peculiar de linguagem entabaulada, centrada na ironia, em questões ideológicas de “base feminista” e reinvindicadora de justiça e igualdade social e de gênero. Paralela à linguagem articulada, verbal, o silêncio mastrettiano é uma via de escape ao “parlatório” masculino que tenta imobilizar e inviabilizar a emergência de discursos gestados por mulheres.

Diante da opressão e do silenciamento, quase um estado de afasia relegado às mulheres, estas se apropriam desta aparente e falaciosa “não linguagem” e tecem, na surdina, distante dos ouvidos machistas aquilo que não pode ser olvidado por elas: a consciência de si, a construção de si como sujeito. A única forma encontrada para conseguir essa façanha é tornar quase inaudível a voz que irrompe nos silêncios emanados. Essa voz ou essas vozes se realizam, mesmo no silêncio, com um ritmo, uma entoação, assentados em significantes e seus significados, ocorrendo essa leitura-interpretação no tempo e no espaço, endereçada a destinatários que, se não conseguem entender a mensagem através da interação linguística, pela ironia e irrupção de gestos, olhares, falas cruzadas ou postas em bocas de outras personagens ela se materializa e atinge o discurso patriarcal e machista representado por Andrés.

Seus silêncios estão carregados de significados, que longe de silenciarem, têm a função de tornar audíveis suas experiências, seus pesares e seus anseios. Estas personagens utilizam-se desta estratégia que se caracteriza pela fragmentação, pelas pausas, pelo que não se diz e também pelo que se diz com meias palavras, como forma de transmitir verdades e também como forma de comunicação e união entre elas. Não negar o silêncio, implica no reconhecimento de que há certas lacunas que não podem, e de fato não devem, ser ignoradas. Paz (1995, p. 119-120), em sua reflexão sobre linguagem, diz neste sentido: “O silêncio não é o fracasso, e sim o acabamento, a culminância da linguagem [...]”.

O silêncio utilizado como instrumento de poder é o significante do medo, da insegurança, da desconfiança, é o signo do imprevisível e difícil de interpretar. No dizer de Carranfa (2006, p. 36), “é uma espécie de fantasma ao contrário, cujo sudário é invisível, mas a alma é palpável”. Sua valorização depende de quem cala ou diz, e do que se cala ou se diz. O fato de alguém se recusar a falar, também é um comportamento de poder. Este recurso, cuja estética nos ensina a escutar e

observar de uma maneira que torna possível a integração das dimensões morais, intelectuais e espirituais de nossa vida, fala de uma imanência não produzida que alumbra novas formas de pensamento.

O interlocutor de uma pessoa silenciada se vê diante de um mundo de suposições, interrogações e conjeturas a respeito do significado do silêncio que lhe chega, vez que a interpretação que ele faz é apenas uma hipótese, mais ou menos verossímil. Acontece que o significado do silêncio, mais que todos os outros é ambíguo, visto que às vezes se silencia até mesmo o motivo do ato de silenciar. Em consequência disso, ele se apresenta como uma estratégia inquietante e angustiante, para o que domina, oprime e força o outro a este comportamento, porque provoca a insegurança, originada pela imprecisão, pela ambiguidade, pelo não saber. Toda relação interpessoal se sustenta no binômio confiança/ desconfiança, com base na quantidade de informações que se consegue no processo de convivência, e nas relações de poder, mas essa informação jamais alcança a completude, se levarmos em consideração as lacunas deixadas pelo silêncio.

Na concepção de Ramírez González (1992), além de ocultar-se atrás do silêncio e das caprichosas mudanças de sentido, que o fazem inacessível e indecifrável, o poder exige a transparência e a univocidade de seus subordinados. A semiótica do poder é assimétrica. Aquele que manda quer ler nos que obedecem como se fossem um livro aberto, e deseja saber qual o código secreto que lhe permite decifrar até mesmo a mais subversiva e oculta das intenções. O uso da palavra e a imposição do silêncio são atributos do poder. A depender de como seja manipulado e utilizado, o silêncio se transforma em uma arma, em um instrumento de resistência e defesa contra os que dominam, monopolizam e escravizam através do poder. Ele é indício de sabedoria e, portanto, representa uma ameaça para a cultura patriarcal e também para a civilização do ruído, que não o toleram, talvez porque ele revela, de certa forma, a verdadeira face do homem. Com sua ambiguidade sutil, ele invade todas as esferas de convivência, todas as arestas do pensamento e do conhecimento humano, e se faz presente na arte, na filosofia, na política, na vida cotidiana, na mística e na teologia, impregnando tudo de significado e ao mesmo tempo de mistério.

A dificuldade de enfrentar o opressor deve levar ao trabalho contínuo de aprendizagem de um comportamento dissimulado, através de um silêncio que deve ser ativo e eloquente. A importância de falar através dos silêncios é, para Irigaray (2008), indispensável para poder estabelecer um diálogo e poder relacionar-se eticamente com o outro. Em seu livro **Sharing the world**, ela afirma que é graças ao silêncio que o outro, enquanto outro pode existir ou ser, para que os dois possam coexistir. As relações entre sujeitos que não compartilham da mesma esfera de poder exigem que aquele que desfruta de menos prestígio faça uso da estratégia da linguagem silenciosa, através da qual outro mundo pode se manifestar para que o fragilizado e oprimido, de forma sutil, atinja seus objetivos e ocupe seu lugar.

O fato de Mastretta, em suas obras, ter feito uso do silêncio como uma arma eficaz para denunciar a existência de opressão sexual, política, social e religiosa, corrobora a hipótese de Cheryl Glenn (2004), quando afirma que o silêncio, e não a palavra, é o único fenômeno que está sempre à nossa disposição, independentemente de nossa condição social, política ou cultural. Ao longo da história, pode-se observar como diferentes grupos minoritários, utilizando seus próprios mecanismos, conseguiram se impor ao sistema que os tiraniza. Minar o poder do outro com estratagemas não visíveis, não audíveis, não "*tête-à-tête*" é tudo o que os que estão em postos de comando e de poder não esperam. Daí o silêncio como forma de resistência, atuando pelas sombras, na surdina, conseguir operar mudanças e atingir as estruturas de poder.

Em muitos casos, estes mecanismos não se desenvolvem de forma consciente, mas nem por isto deixam de ter um grande valor como armas de defesa. Na verdade, não é necessário que o indivíduo reconheça que é um ser subjugado, nem que se sinta nesta condição, para que aconteça a opressão. Às vezes, a inferioridade e a subordinação estão interiorizadas pelo grupo dominado de uma forma tão profunda, que aceitam a opressão como se fosse algo normal, que faz parte da realidade. A maioria das personagens femininas que aparecem nas obras que estamos estudando são mulheres que interiorizaram esse discurso de inferioridade, a tal ponto, que se transformaram em perpetuadoras de sua subordinação, doutrinando as gerações mais jovens, criando, assim, um eterno estado de opressão feminina numa dinâmica de auto-sabotagem.

O silêncio se intercala e se embaralha entre as presenças e ausências das personagens, que devem desempenhar seus papeis, constituindo assim companhias silenciosas e respeitosas para seus maridos, cumprindo, desta forma, com o "contrato" matrimonial. A quebra deste seria o que lhes conduziria à liberdade, cena que só vamos apreciar nos capítulos finais de **Arráncame la vida**, com a viuvez de Catalina, e no décimo conto de **Mujeres de Ojos Grandes***,* que relata a saga de Tia Chila, que após sete anos de casamento e quatro filhos, decide abandonar o marido. Em suma, o castigo, a vigilância e a culpa, funcionam para a maioria das Tias, como ecos inconscientes que as circunscrevem a um espaço reduzido de ação, em que o silêncio parece ser a única opção.

Conforme Glenn (2004), quando falar deixa de ser efetivo, só se pode recorrer ao silêncio como único fenômeno que está sempre à nossa disposição. Esta estratégia nem sempre é sinal de passividade, de insignificância, de irrelevância, de derrota, de indiferença e de medo. Ela também tem um forte caráter de reflexão ativa, de denúncia, de interpretação e de análise dos fatos, que ajuda a descobrir novas formas para alcançar certos objetivos ou mudar o tom de certos discursos (falas) atribuindo-lhes um caráter revelador. O silêncio agora constitui um verdadeiro ato de poder que desafia as normas patriarcais de forma sutil. As mulheres agem como se estivessem aceitando de maneira submissa e pacata os ditames que lhes são impostos, mas na verdade dão a entender uma coisa que não corresponde à realidade de seus pensamentos e verdadeiras atitudes no que diz respeito às suas realizações interiores, à satisfação de seus desejos (inclusive sexuais) e à busca de suas identidades.

Alguns anos depois de ser arbitrariamente levada diante de um juiz, sem que tivesse tempo e direito, de expressar sua vontade, encontramos uma "Cati" mais madura, menos ingênua e sem tantas expectativas com relação ao matrimônio. Junto a seus amantes ela procurava companhia e atenção, mas não encontrava uma felicidade absoluta, pois vivia sempre com medo do comportamento e das reações de Andrés, e aterrorizada pela sensação de que ele sempre estava pronto para fazer algo terrível. Apesar de sentir-se mais importante e mais ativa, por ser esposa de um general, continua sendo vista por seu marido e pela sociedade, como o são todas as outras mulheres: como uma peça decorativa que deve ser atrativa aos olhos dos que fazem parte do mundo de relações sociais e políticas. Ela

permanecia inserida em um grupo silenciado dentro de uma sociedade desterritorializada para onde convergem diferentes categorias, raças e culturas, já que sua voz só tinha importância à medida que o sujeito masculino pudesse utilizá-la de acordo com suas conveniências; neste caso, para fins políticos. Para agradar, e também para se preservar, Cati deveria continuar usando a "linguagem do opressor", e agir sempre em função deste.

Na trajetória da vida, alguns fatos exigem, principalmente por parte das mulheres, uma atitude dissimulada. No caso de Catalina, por exemplo, seu marido nunca lhe deu a atenção que ela esperava, nem o valor que merecia, e com o passar do tempo estava ficando pior. Ela continuou a sentir-se desvalorizada, abandonada, sozinha e deprimida, porque ele passava dias sem lhe dar atenção, pois tinha várias outras mulheres fora de casa em relacionamentos extraconjugais. Havia perdido seu pai recentemente, e este fato aumentou sua solidão. "Percorria a casa como uma sonâmbula matutando sobre a falta que sentia de ter alguém. Comecei a reclamar quando partia por vários dias, como sempre fez, sem nem ao menos tentar disfarçar, como fazia no início" (ALV, p. 133). Por este motivo, ela acabou encontrando seu terceiro amante. O maestro e músico Carlos Vives, que coincidentemente era filho de um general que tinha sido um dos superiores de Andrés, por quem ele tinha muito respeito. Carlos havia voltado recentemente de Londres, com a ideia de criar uma Orquestra Sinfônica Nacional.

> Tornei-me infiel muito antes de tocar em Carlos Vives. Para mim não havia lugar para mais nada que não fosse ele. Nunca amei Andrés dessa maneira, nunca passei horas tentando relembrar o tamanho exato das suas mãos nem desejando-o com todo o corpo até vê-lo aparecer. Constrangia-me sentir-me assim por um homem, ser tão infeliz e passar à felicidade sem que isso dependesse de mim. Fiquei insuportável e quanto mais insuportável, mais mimada por Andrés (ALV, p. 153).

A sabedoria adquirida nestes anos de convivência permitiu-lhe apropriar-se de certos mecanismos, e de oprimida passar, silenciosamente, à opressora. Agiu sorrateiramente, deixando de lhe dizer as coisas que ele tinha interesse em saber, e sem dar-lhe as informações precisas sobre os assuntos de política que ele a obrigava a sondar. Quando ela saía com seu amante Carlos Vives, como se fossem amigos, pois ele era como se fosse irmão de Andrés, este a incumbia de atuar como sua espiã, mas ela não lhe contava nada do que escutava.

> –Estou levando sua mulher para fora, pois aqui está sufocante. –Veja se lhe tira o sono, já estava querendo ir embora –respondeu Andrés.–Boa noite, Álvaro Cordera –falou quando viu que estava conosco, e puxou-me para ele.–Veja lá o que fala – soprou-me ao ouvido antes de me beijar.– Até logo mais –disse piscando um olho para Carlos.
> –Como vai indo no Congresso? – perguntou a Cordera quando estávamos sozinhos caminhando entre as árvores do jardim.
> –Esta senhora também sabe que seu marido é uma desgraça nacional. Não deixe que ele se meta, quer prejudicá-lo, é mais que evidente, você o atrapalha.
> –Ascêncio já se meteu. Entramos em guerra com os Deputados da Câmara, mas quem você acha que redigiu o discursoque o presidente fez hoje de manhã? [...]
> –Querem nos ferrar, companheiro, ... Vejo você amanhã. Adeus, senhora, obrigado pela discrição.–Como sabe que a terei? – disse. – Eu sei que sim – respondeu e foi andando para o outro lado (ALV, p. 167-168).

Depois da conversa com Álvaro Cordera, Carlos saiu com Cati do jardim de Los Pinos, onde havia ficado Andrés conversando com o deputado Don Alfonso Peña, e levou-a para seu apartamento. Combinaram com Juan, motorista de Andrés, que fosse avisá-los quando este quisesse voltar para casa. Ficaram lá, fazendo amor, até as quatro horas da manhã, momento em que o motorista de Andrés apareceu, dizendo que o General estava completamente bêbado e que não queria voltar para casa. Acabaram voltando os cinco para a residência dos Ascencio. O patrão queria dar continuidade à festa, e ordenou a Juan que fosse buscar Toña Peregrino. Depois de ouvir Toña cantar por várias vezes, *Temor, La noche de anoche, Cenizas* e *Arráncame la vida*, Andrés adormeceu. Juan levou-o para o quarto, foi deixar o deputado em casa, e em seguida voltaria para buscar Toña. Carlos e Cati deixaram Andrés dormindo e foram ao jardim da casa para ver o nascer do sol. Quando Juan voltou, levou Toña e Carlos cada um para sua casa, e Cati foi cavalgar com Checo. Quando voltaram, Lucina disse que Andrés ainda estava deitado e que queria falar com ela. Assim que entrou no quarto, a primeira coisa que ele disse, foi:

> Conte-me o que Cordera e Vives falaram ontem – disse alisando-me as costas.
> – Do concerto.
> – E que mais?
> – Vives perguntou a Cordera sobre o Congresso, mas Cordera não lhe respondeu nada importante.
> – Quanto tempo ficaram conversando? O que lhe respondeu?
> – Disse apenas que ia bem e que a escolha do líder seria decidida pelas bases.
> – Não invente. O que disse de importante?
> – Nada, meu filho. Foi embora em cinco minutos.

> – Não minta. Vives e Cordera conversaram mais, vocês voltaram por volta das duas. [...]
> – General, se um dia puder ouvi-los conversando, prometo lhe reproduzir a conversa, mas ontem trocaram quatro palavras (ALV, p. 180-181).

O general fingiu ignorar que sua esposa e Carlos eram amantes. Em várias ocasiões, permitiu que saíssem juntos para obter, através de Catalina, informações sigilosas sobre a política. Quando ele percebeu que ela não lhe passava as informações, e que o relacionamento dos dois estava ficando sério, mandou matá-lo. Para Cati, o fato de Andrés ter mandado matar seu amante, sem fazer o mínimo comentário nem demonstrar insatisfação, deixa-a comprometida a tal ponto que a única coisa que lhe resta é refugiar-se em silêncio.

Na visão de Ortega y Gasset (1980), se uma pessoa revelasse a outra tudo o que sente, pensa e sabe sobre ela, e desse todas as informações que lhe pede, a convivência tornar-se-ia impossível. Nestas situações, entram em cena os silêncios de resistência e enfrentamento, mas também os de tolerância e amizade, de uso frequente nos vários contextos sociais. Este tipo de silêncio se equipara à omissão, e também à dissimulação (defendida por Torquato Accetto), e tem um uso perfeitamente justificável, pois garante, de certa forma, uma convivência respeitosa em todas as esferas sociais. Ainda segundo Ortega y Gasset (1980, p. 41), “a língua em sua autêntica realidade, nasce e vive, e é como um perpétuo combate e compromisso entre querer dizer e ter que calar, vez que o silêncio e a inefabilidade são fatores positivos e intrínsecos da linguagem”.

No romance **Arráncame la vida** se enfatiza o valor do silêncio baseado no segredo e na dissimulação, como garantia de uma resistência eficiente e persuasiva. Encontramos um exemplo bastante significativo deste comportamento na protagonista, no capítulo XIX, mais especificamente na parte que trata do desaparecimento de Carlos, que culminou com a morte deste. No mesmo dia em que ele desapareceu, durante o jantar na casa dos Ascencio, enquanto servia à sua patroa, Lucina lhe falou discretamente que Juan havia lhe contado que Carlos estava na casa da 90. Catalina estava sentada perto de Tirso, o procurador, um notário respeitado que nunca concordou em trabalhar para Andrés. Como ela tinha certeza de que o desaparecimento de Carlos era obra de seu marido, ela tenta por iniciativa própria, sem que ele saiba, encontrar o amante sem desafiar abertamente a autoridade do General, e para isto dá um jeito de contar com a ajuda do

procurador. "–A senhora está preocupada, não é? – perguntou.–Tenho muita estima por Carlos – respondi. – Prometo-lhe que farei o possível para encontrá-lo –falou" (ALV, p. 218). Terminado o jantar, Catalina convida todos a irem tomar o café na sala, para ter oportunidade de falar mais à vontade com o procurador.

> – Tomamos o café na sala?
> –Vamos, então – disse meu marido levantando-se. Atrás dele levantaram-se todos, como micos de circo. Caminhamos até a sala e procurei me aproximar de Tirso Santillana. ... Sorri como se falássemos do tempo. – Carlos está preso na casa da 90. Salve-o – disse.
> – De que a senhora tá falando?
> – A casa 90 é uma prisão para inimigos políticos. Existe desde que meu marido era governador e não desapareceu. Carlos está lá.– Como soube? – perguntou.
> – Isso não importa. O senhor vai? Diga que lhe contaram na rua. Vá e mando alguém avisar no seu escritório. Mas se apresse, por favor – falei sorrindo de novo, e ele sorriu também para continuar disfarçando (ALV, p. 219).

Catalina vai marcando, em silêncio, as etapas da luta e de sua ascensão ao poder. Pouco a pouco vamos descobrindo uma série de elementos que além de refletirem a realidade social, estabelecem formas de pensar sobre a mulher, com conteúdos ideológicos que em certas ocasiões elas ocultam, para seu próprio benefício. Certo dia, Cati recebeu a visita de uma viúva, cujo marido havia sido morto a mando do General. Com o pretexto de vir a vender-lhe figos, ela trouxe também as folhas de uma planta, que sob a forma de chá, ingerido muitas vezes, têm efeito mortal.

> Chamava-se Carmela, caso eu não me lembrasse, [...] e seu marido, como já me dissera, era o homem assassinado no engenho Atencingo. [...] me trazia ali essas folhas de limão bravo para minha dor de cabeça e para outras dores. O chá dessas folhas dava forças, mas criava dependência, e era preciso ter cuidado porque tomando todos os dias curava de imediato, mas por muito tempo matava. [...] Estava trazendo-as para mim porque no casamento ouviu que me doía a cabeça ou para qualquer outra coisa que servissem (ALV, p. 240-241).

Outra mostra de suas atitudes silenciosas e sorrateiras, foi o fato de ela ter aproveitado uma ocasião em que Andrés havia chegado em casa com dor de cabeça, para lhe oferecer um chá das folhas que Carmela lhe havia trazido, sem preveni-lo do efeito mortal que este poderia ter quando tomado com frequência. Ela

sabia que o chá de limão bravo levá-lo-ia à morte, mas agiu naturalmente, como se não soubesse de nada.

> Nada livrava Andrés da dor de cabeça que o abateu nessa última visita a Los Pinos. Um dia ofereci-lhe o chá de Carmela. Tomou-o desconfiado das superstições dos camponeses e quando a dor se transformou em ânimo para sair e enfrentar Rodolfo, ficou olhando a xícara vazia:–Tenho certeza de que é uma casualidade, mas o que me custa tomá-lo? –falou.– Nada – respondi servindo-me uma xícara. Era um líquido verde-escuro com gosto de hortelã e*epazote*. [22] Depois de tomá-lo saí para jantar com Alonso e fiquei com ele até de madrugada. Ri muito e em nenhum momento tive sono. Para mim também caiu bem o chá de Carmela, mas na manhã seguinte não o tomei. André sim, quis mais, nessa manhã e em muitas outras, até chegar a um ponto que só tomava o tal chá no café da manhã (ALV, p. 259).

Com estas atitudes, tanto Carmela quanto Catalina sentiam a necessidade de forjar novos significados específicos, inerentes ao ser feminino, como forma de usar em seu benefício o silêncio e a invisibilidade da mulher na ordem patriarcal. Sua resistência se baseia na obediência ao opressor, fingindo aceitar as normas por ele estabelecidas, como também demonstram algumas das tias de **Mujeres de Ojos Grandes**, ao se comportarem sempre com uma suposta obediência e humildade e nunca declararem nenhum tipo de confronto direto. Desta forma, apesar de não alcançarem completamente o objetivo desejado, desarmam parcialmente seus opressores.

Além da afasia e do silêncio, a decisão de, às vezes, fechar os olhos e se recusar a enxergar essa realidade tão cruel e absurda que as rodeava, é outra característica muito presente no comportamento das personagens femininas submissas e convencionais que habitam as obras que constituem o *corpus* de nossa pesquisa. Catalina escutava os rumores sobre os oitocentos crimes e as cinquenta amantes de seu marido, mas preferia ignorar. Esta atitude justifica o que foi anunciado no título atribuído a este subtópico: “Poder para silenciar e silenciar para poder”.

> Eu preferi não saber o que Andrés fazia. Era a mãe de seus filhos, a dona de sua casa, sua esposa, sua criada, seu costume, seu disfarce. Sabe-se lá quem era eu, mas, fosse o que fosse, tinha de continuar sendo, por mais que às vezes quisesse ir para um país onde ele não existisse, onde meu nome não fosse vinculado ao seu, onde as pessoas me odiassem ou me

[22] No Brasil, o nome da erva que corresponde a *epazote* é mastruz.

> procurassem sem associar-me a sua simpatia ou ao seu desprezo por ele (ALV, p. 68).

Catalina continuou com a estratégia de oportunamente calar, e no final da obra conquistou a liberdade de falar. A conquista do discurso é sobremaneira importante a ponto de a mesma narrar a si utilizando a primeira pessoa. A perspectiva adotada pela escolha da pessoa do discurso em que se narra (primeira pessoa do singular) dá provas do quanto, dissimuladamente, ela atinge metas estabelecidas, quiçá inconscientemente, e relacionadas diretamente à construção de si como sujeito: do corpo, dos desejos, da cultura, da escrita. A voz que encerra a trama é a de Catalina, sentada sobre o túmulo de Andrés, e sentindo-se, pela primeira vez em sua vida, livre, mulher dona de si:

> Quantas coisas não teria mais que fazer. Estava sozinha, ninguém mandava em mim. Quantas coisas faria, pensei sob a chuva às gargalhadas. Sentada no chão, brincando com a terra úmida que rodeava o túmulo de Andrés. Alegre com meu futuro, quase feliz (ALV, p. 286).

## 4.4 Mecanismos retóricos do silêncio: sua dimensão literária com base nos comportamentos de Catalina Ascencio e de algumas *Mulheres de Olhos Grandes*

Nesta parte da pesquisa, mostraremos, através do comportamento das personagens femininas de **Arráncame la vida** e **Mujeres de Ojos Grandes**, o valor retórico do silêncio e sua dimensão literária, que constitui a essência de toda metáfora e estabelece a conexão entre o leitor, a obra e a mensagem a ser transmitida. Referimo-nos ao silêncio como estratégia de resistência e enfrentamento com vistas à inserção das personagens na realidade, e como tentativa de resgate de suas identidades. A autora apresenta suas obras como metáforas da realidade com o objetivo de conduzir o leitor a uma zona apropriada para a reflexão. A retórica é uma disciplina que desde a antiguidade tem sido considerada ambivalente: como arte do dizer e da eloquência, e como um estudo das especulações dialéticas da mente. Em nosso estudo, ela vai aparecer em sua segunda acepção.

Os mecanismos retóricos do silêncio fazem parte das teorias de Max Picard (1952), para quem o silêncio está intrinsecamente vinculado à capacidade de

escutar. Para ele, valendo-se deste recurso o ser humano participa da origem de todas as coisas, vez que o conhecimento humano se adquire através da consciência de que este artifício tem poder sobre a linguagem. Ele aponta para a existência de uma série de condições silenciosas que introduzem uma lacuna entre nosso entendimento e a realidade. Surge uma nova concepção a respeito dos efeitos e consequências dos discursos, onde o silêncio cumpre um papel fundamental e integrador na conformação do sentido. Qualquer ato comunicativo, seja ele verbal ou não verbal, é incompleto, e do ponto de vista dos significados não é autônomo. Ambos contribuem reciprocamente para o significado do outro.

Pretendemos revelar o silêncio nas obras em análise não só como a ausência de palavras, mas como um código, integrante de uma realidade que comunica, revela e, quando necessário, esconde e dissimula. Em **Arráncame la vida** e em **Mujeres de Ojos Grandes**, além do estilo e da estrutura narrativa própria, vamos encontrar o grande tema do silêncio habitando em cada uma das personagens, nos espaços e no tempo, exigindo sua própria voz. Steiner (1990) apresenta uma analogia do silêncio, onde vê esta estratégia comunicativa não como um muro, mas como uma janela. Para as personagens que estamos estudando esta janela se abre, sempre que elas conseguem ir de encontro ao que determina a ideologia patriarcal, geralmente colocada em prática por seus companheiros e algozes.

Mesmo considerando que ambas as modalidades comunicativas (verbal e não verbal), são importantes e interdependentes, temos especial interesse pelo “calar”, enquanto atitude intencional daquele que silencia, porque explica melhor a falta de respostas, a polissemia, a ambiguidade, o vazio e a angústia, refletidos nas atitudes das personagens que são objeto de nossa análise. O “calar” se produz, pois, diante da impossibilidade de dizer, ou ainda, quando não há intenção de fala por parte do silenciado, e não simplesmente quando não se fala. Recorrendo à terminologia austiniana, podemos dizer que o silêncio é um “ato de fala que obedece a uma intenção”, e por este motivo tem uma força comunicativa especial. De um ponto de vista semelhante, Castilla del Pino (1992) vê o silêncio como atuação, como fazer. Considerando a expressão “fazer silêncio”, o verbo fazer nos remete a uma ação, a uma atitude, que não corresponde ao não dizer, e sim ao fato de “calar”, aquilo que não se quer, não se deve ou não se pode dizer. Para o autor,

> o silêncio é o não dizer dizendo e o dizer não dizendo. É uma ação, não uma substância ou uma coisa que se pode colecionar e etiquetar, e é socialmente muito importante, porque regula o sistema de gravitação social mediante uma sutil dialética de aproximação e distanciamento (DEL PINO, 1992, p. 43).

Na concepção de Ramírez González (1992, p. 90), apesar de o silêncio se caracterizar pela abstenção de significados explícitos, ele “explica com o não explicar”. Destarte, a palavra é um indicador que confere referencialidade e significado ao silêncio, que se apresenta assim, não como um vazio semântico, mas como um recurso cuja virtualidade comunicacional deve ser adequadamente direcionada ao destinatário. Ela explica o silêncio, torna-o inteligível e significativo, e surge para que se entenda o que se pretende que este comunique, enquanto artifício intelectivo que conduz o receptor a um campo de significados que, sem a palavra ficaria reduzido à nulidade, como um indicador cuja referencialidade se projeta em direção a conteúdos e sentidos maiores que não dizem respeito ao circuito de comunicação linguística, e, portanto, se concebem como inexpressáveis.

O silêncio pode ser interpretado como ausência de palavras, como uma interrupção na comunicação verbal, entretanto, fica claro que é um signo fundamental na obra literária, pois faz parte das instâncias narrativas com uma intensidade não menor que a das palavras. Parece claro que o calar se apresenta como uma ação, um ato ilocutório que, se por um lado oferece uma aparente claridade, por outro está baseado em um jogo de adivinhações. Como percebemos mais adiante, o silêncio também é um protagonista destas obras e está vinculado a todas as mulheres, tanto das classes altas como das mais desfavorecidas. Através do silêncio se intensifica a crítica social e política que a escritora realiza no decorrer das narrações.

A análise dos silêncios é complexa e variada e a teoria da literatura também reconhece a necessidade de interpretá-los como signos, uma vez que sua presença confere sentido ao texto, e também porque o acesso à pragmática tornou possível sua leitura como signos literários. Eles constituem um dos elementos recorrentes na literatura, como tema e também como artificio. De acordo com Boves Naves (1992), o silêncio enquanto signo literário e como parte de uma criação artístico-literária, não é nunca sistemático e se apresenta em concorrência com outros signos literários, também circunstanciais, não sistemáticos, cujas relações e sentido são diversos em

cada texto: o silêncio literário deve ser interpretado no espaço que ocupa no texto que o acolhe e o cria. Isolado, ou seja, fora do contexto, ele não existe, porque não é perceptível. Ele se apresenta como a parte negativa de um campo de oposição binária cuja parte positiva é a palavra, e desde esta perspectiva se opõe a todo texto verbal. Na obra literária ele adquire uma categoria de signo cujas formas, distribuição, relações e sentido são variáveis de um texto a outro, como é típico do texto literário. Além disso, o escritor deixa no texto, signos ou indícios, voluntários algumas vezes, involuntários em outras, que falam de seus próprios silêncios e são sua voz oculta no texto.

Boves Naves (1992), em sua obra **El silencio en la literatura**, explica que no caso específico das narrações, se pode verificar, por um lado, uma descrição do silêncio, e por outro, uma adoção do mesmo. Os diálogos que aparecem na narração, permitem aos personagens a possibilidade de atuarem como ouvintes ou limitar-se a um discurso interior, permanecendo “mudos”. Estes personagens são os que introduzem o silêncio na obra de maneira mais evidente. No silêncio da leitura, as obras levam o leitor a usar os mesmos mecanismos que empregam na vida real para compreender o mundo que o rodeia: observar o texto, escutar os personagens e ler atentamente nas entrelinhas para decifrar o jogo de semelhanças e diferenças que pode revelar a identidade de uma terceira realidade oculta em meio a uma complexa metáfora literária. E tudo isto é possível graças a uma série de silêncios eloquentes que sempre estão presentes em toda obra de arte.

Aurora Egido (1995), que tanto espaço dedicou ao tema, enumera uma série de funções do silêncio na literatura: retórica, moral, psicológica, amorosa, etc. Logicamente, nem sempre é possível fixar o uso de apenas uma delas, e acreditamos que todas as categorias são muito úteis, tendo em vista os múltiplos aspectos vislumbrados pelo uso do silêncio. Trata-se de ler os textos escritos por mulheres, interpretando seus diferentes silêncios, bem como tudo o que criticam e interrogam da tradicional cultura da América Latina, como meio de substituir o discurso falocêntrico e apoiar-se em uma identidade que sempre lhes foi negada. De acordo com Dávila Gutiérrez (2005), juntamente com o silêncio, a escrita se transforma em um espaço de liberação, de reconhecimento de si e de redefinição, mediante as diferentes formas de representação que assume a pluralidade das

vozes literárias femininas, excluídas de um cânone que é quase exclusivamente masculino.

Não é à toa que o clássico **Um teto todo seu** (1991), tradução para o português de **A room of one's own**, de Virginia Woolf, desenvolve a tese de que as mulheres (evidentemente, burguesas, brancas letradas) viviam sob o jugo masculino porque não dispunham de um "teto" ou lugar de sua casa que fosse somente seu, como havia o escritório do marido. Um escritório todo seu possibilitaria duas formas de libertação das mulheres: 1) um lugar onde fosse possível refletir sobre si e sobre todos os que estavam ao seu redor seria apropriado para o desenvolvimento intelectual feminino, vez que os ambientes domésticos, principalmente a cozinha e os quartos eram os de maior domínio delas, porque eram submetidas a uma tradição de servir como mulher de cama e mesa aos seus maridos; 2) um lugar específico, dela apenas, daria a possibilidade de uma escrita (àquelas que tivessem habilidades e competência para tal, pois a escrita criativa não é de domínio de todos, independentemente do gênero) a partir da qual poder-se-ia questionar os lugares fixos dos sujeitos na cultura e, a partir da discussão das escritas, criar ou construir uma cultura centrada na igualdade de gênero e de direitos, algo que só vem a acontecer décadas depois (CUNHA, 2004).

Ao estudar o silêncio nas obras e como este influi na construção das personagens femininas, é possível elucidar conclusões teóricas sobre seus benefícios retóricos para expor uma crítica política e social. Qualquer que seja a situação em que se encontrem estas personagens, o silêncio vai ser o único recurso que estará sempre a sua disposição. Isto explica a importância de seu estudo. Algumas das personagens femininas de Mastretta apresentam o silêncio como uma atitude voluntária, que de acordo com o contexto situacional a que respondem, é ao mesmo tempo submisso e subversivo. Desta forma, descobrem o grande valor dos silêncios como estratégia para enfrentar e resistir aos ataques à sua inferioridade, graças à tendência que a sociedade ocidental tem de interpretá-los como debilidade e obediência próprias do sexo feminino.

Trata-se de um silêncio de rebeldia que responde à opressão utilizando as únicas armas disponíveis, mas com uma importante mudança de significado. Elas aprendem a procurar um espaço próprio e a desafiar o mundo por meio de uma atitude que marca o equilíbrio entre a coragem e o medo, entre a aceitação e a

resistência. Esta leitura está presente, tanto em **Arráncame la vida** como em **Mujeres de ojos grandes**. Estas obras têm em comum, tanto o fato de apresentarem uma série de personagens femininos que conseguem efetuar uma "livre" escolha, graças a um repertório de estratégias silenciosas e dissimuladas cujo ponto central é a alternância do silêncio e da palavra, da omissão e da ação.

Na concepção de Bardají (1992), o silêncio pode e deve acompanhar ou substituir a ação, em momentos onde o sujeito se encontra sob ameaça catastrófica, o de tensa espera para chegar ao desfecho de uma situação que não apresenta garantia de controle mediante a ação. Nestes casos, ele deve constituir ou ser parte integrante da ação principal. São situações e momentos em que é aconselhável não fazer nem dizer nada. O sujeito deve limitar-se a perceber, calar e viver. É uma atitude que, isolada, raramente é imperativa ou desencadeadora da ação. É bem verdade que um gesto silencioso pode até ser imperativo. Mas o caráter imperativo vem do gesto, e não do silêncio que o acompanha. A menos que seja acompanhado ou interpretado através de outros signos, ou de palavras que o tenham precedido, o silêncio, por si só, não dá conta de interferir nas ações ou de regulá-las.

Neste sentido, pode ser interpretado como símbolo do agir espontâneo, do viver e deixar viver ao "*bel prazer*". Em contrapartida, é um fenômeno bastante ambíguo que, visto de forma independente, não diz o que significa. A concreta dimensão de seu sentido é captada de outras fontes, a exemplo da palavra, do gesto ou da própria ação, porque seu sentido depende de alguma situação que o antecedeu, e de sua inserção em uma sequência onde se encontram outros eventos de palavra, de comportamento e de comunicação. Com isto, introduz-se sua dimensão temporal e sequencial, que é uma dimensão social e histórica, mas também é suscetível de uma consideração individualizada ao longo da vida das pessoas visto que dependendo de cada situação, predominam determinadas formas de silêncio. As possíveis características peculiares de distintas etapas da vida em relação com o silêncio e a palavra, são, sem dúvida, traços psicossociais determinados pelo desenvolvimento da maturidade do sujeito e também por determinantes socioculturais. Um exemplo que ilustra bem o exposto é a evolução da personagem Catalina em **Arráncame la vida**.

Em um mundo onde o homem dominava e os papeis femininos eram rígidos e determinados pelo patriarcalismo, a mulher encontrou na literatura uma porta de

expressão e de reconhecimento que, para o desempenho de outras atividades estava fechada; talvez tenha sido este o primeiro espaço de cultura onde a mulher pode entrar. Porém, o ato de escrever não estava destinado à mulher; nem sequer o papel passivo que ela desempenhou nas primeiras obras literárias. Os detentores do poder e defensores da ideologia patriarcal que imperava no período histórico que corresponde às obras que estamos estudando, defendem a ideia de que a mulher só deve aprender a ler para conhecer melhor os textos sagrados e os clássicos, mas sem nunca se descuidar de suas obrigações domésticas nem esquecer que nunca pode falar em público, nem deve aprender a escrever, pois jamais uma mulher pode saber mais que um homem.

Uma das dicotomias mais frequentes nos estudos literários da cultura ocidental é o silêncio em oposição à palavra. Segundo este binômio, ele aparece como elemento marcado pela subordinação, enquanto que a palavra se associa, automaticamente, com a pessoa que ocupa um lugar superior e privilegiado nas relações de poder. Nesse panorama, estamos estudando seu uso, principalmente, sob duas vertentes: a do silêncio opressor, quando se obedece a ordem de calar, e a do subversivo, quando é usado como um desafio nos contextos em que a palavra é necessária, mas não está autorizada, ou quando está autorizada, mas parece não dar conta de enfrentar o discurso dominante. Em qualquer um dos casos, as informações sobre o contexto e o vínculo existente entre as partes envolvidas são fundamentais para estudar as funções do silêncio, porque qualquer que seja sua causa, vai ser sempre uma resposta a uma situação específica. Isto explica o fato de os silêncios serem interpretados de forma diferente em momentos históricos distintos e por personagens de diferentes classes sociais.

A relação entre os personagens, as redes de poder, o contexto comunicativo e a conexão entre leitor e texto são fundamentais para a decodificação dos silêncios, vez que o valor polissêmico nega a possibilidade de uma única interpretação. Qualquer que seja a leitura que façamos dos silêncios literários, ela sempre vai depender de nossa relação com o contexto, de nosso conhecimento de mundo, de nossas vivências e experiências prévias. Existem vários silêncios nos comportamentos das personagens de Mastretta. Por um lado, há o que é imposto por um contexto marcado pelo poder patriarcal (para benefício de alguns setores da sociedade, a exemplo da igreja católica, das famílias e da sociedade civil). Por outro,

os que podem ser lidos como formas de enfrentamento, luta, defesa e resistência, a exemplo do de Catalina, quando decide “voltar a viver”, apesar dos empecilhos colocados por Andrés. Ela começa com atitudes tímidas e retraídas, como, por exemplo, a decisão de “aprender” a sentir orgasmo:

> Uma tarde, fui consultar a cigana que vivia no bairro de La Luz e tinha fama de ser especialista em amores. [...] Disse-lhe muito séria: –Quero sentir prazer – ficou me olhando, eu também a fitei, era uma mulher gorda e descontraída; [...] Para me explicar, começou a tirar a roupa. –Temos uma coisinha aqui disse, colocando as mãos entre as pernas –Com ela sentimos prazer. Chama-se campainha, e deve ter vários outros nomes. Quando estiver com alguém, pense que nesse lugar fica o centro de todo seu corpo, que daí vêm todas as coisas boas, saiba que com ela se pode pensar, ouvir e ver; esqueça que tem cabeça e braços e ponha-se inteira aí. E vai ver se não sente prazer (ALV, p. 13).

Talvez seja este o primeiro gesto de emancipação que assistimos no decorrer do romance, e a primeira e inquietante aceitação da individualidade da personagem, que não satisfez sua curiosidade até que a cigana do bairro da Luz lhe revelasse este “segredo”:

> Voltei para casa certa de que sabia um segredo impossível de compartilhar. Esperei que todas as luzes se apagassem. Pus a mão na campainha e comecei a movimentá-la [...] tudo o que era importante estava ali, por ali se via, por ali se ouvia, por ali se pensava.[...] Minhas pernas se esticaram como se quisessem se despregar do corpo. E então sim, era isso (ALV, p. 13).

Na época em que as duas obras são ambientadas, o comportamento das mulheres está intrinsecamente relacionado com o silêncio. Exigia-se que elas fossem femininas, amáveis, tranquilas e principalmente caladas. O silêncio funciona como fio condutor destas palavras que ajudam a tecer o emaranhado da trama, e, apesar de não conseguir reverter a situação e mudar o placar do jogo contra o patriarcalismo, consegue iluminá-lo com a opacidade do silenciado. As protagonistas em pauta são, pois, personagens cotidianas da média e alta burguesia mexicana, que se movem dentro de um espaço que não é diferente do que a sociedade patriarcal destina, tradicionalmente, à mulher. Evidentemente que a “ordem” patriarcal planifica os seus endereçados, as mulheres, no caso, burguesas orientam-se ideologicamente de forma diferente das que tiveram pouco acesso à educação, às leituras, às artes, aos campos de conhecimento e de diálogo com aspectos da

vida e das estruturas internas que alimentam os sistemas de poder. Catalina, neste sentido, torna-se uma personagem privilegiada, sob este ângulo, se comparada às personagens de menor prestígio social que ela, vez que, talvez, nem mesmo orientação sobre os subterfúgios dos silêncios como arma de resistência soubessem utilizar ou tivessem conhecimento de como construir, mesmo que, individualmente, rotas de fuga.

Para que as mulheres se sintam vivas e se apoderem de suas identidades, necessitam transpor estes espaços e transgredir as regras. Esta transgressão acontece de duas maneiras distintas. Em primeiro lugar, e dentro da lógica interna das protagonistas, ela se realiza sem necessidade de suplantar os papeis tradicionais masculinos, e sem necessidade, tampouco, de um enfrentamento direto com o homem. Ao invés disto, estas mulheres nos mostram o que podemos perceber claramente como estratégias silenciosas concebidas para lutar pela felicidade, sem que apareçam ou pareçam diretamente envolvidas, ou sejam responsabilizadas por tais atitudes.

Um exemplo que ilustra bem este enfrentamento indireto é a atitude de Bibi, amiga de Cati, ex-amante do general Odilón Gómez Soto, que conseguiu posteriormente se tornar sua esposa. Depois de casada ela descobriu que estava apaixonada por um jovem toureiro espanhol de 25 anos, com o qual havia feito amor por duas vezes, aproveitando-se de oportunidades em que seu marido estava absorto e tratando de negócios. Ela já não suportava o velho e não sabia o que fazer, para “mandá-lo para o inferno” sem ficar na rua, pois já não aguentava dormir com ele nem mais uma noite. Ficou sabendo através de Raquel, sua massagista, que ele ia participar de uma orgia em um prostíbulo, e deu um jeito de entrar lá para ver se conseguia motivos para depois chantageá-lo.

> Odi foi a uma dessas festas que os homens fazem para ficar se comparando. Você sabe, uma dessas com putas, em que ficam todos nus para ver quem é o mais forte e quem tem o pau maior. [...] Fui incógnita, de puta. E o vi lá fazendo papel de ridículo, o que mais podia fazer? Eram quase todos velhos como ele, não disputam com adolescentes, mas davam pena.
> – Como você entrou?
> – A dona, que também é cliente de Raquel, me levou.
> – Bibi, agora estou lhe reconhecendo! Achei que tinha ficado idiota para sempre. ... Mostre-se ofendida. Ofenda-se até as lágrimas.
> – Não sou como você. Eu não sei fazer teatro.
> – Escreva-lhe uma carta rompendo pelas razões que ele sabe e que ferem seu pudor.

– Pode escrevê-la para mim? (ALV, p. 244-245).

Cati concordou em escrever a carta para Bibi, e pediu-lhe que lhe contasse tudo o que havia visto dentro do bordel.

> Vi tudo de todos. É, a Brusca foi maravilhosa. Disfarçou-me de puta doente. Inventou que eu estava com o corpo todo queimado e me cobriu das pernas até o rosto, sentou-me no meio da casa feito uma múmia. Tive que passar o tempo todo assim. Podendo apenas respirar. [...] "Pobre putinha, e agora do que você vai viver?", me diziam. [...] Odilón não prestou muita atenção em mim. Ficou irritado por terem me colocado no meio.
> – Levem essa desgraça daqui que não pode haver nada mais triste – acabou dizendo enquanto afagava as nádegas de uma pequenina (ALV, p. 247).

Ela estava tão curiosa, que antes de começar a escrever a carta quis saber o resto da "epopeia", e então perguntou:

> – E todos se despiram?
> – Todos. Até o coitado do meu marido, que já está de dar pena.
> – E você vendo? Que maravilha!
> – Nada disso. Eram muitos paus. Um pode nos comover, mas não um monte de pelados. Estavam ridículos. Se mediam. Ficavam de pé, com os quadris encostados um no outro, para ver quem tinha o pau maior. Tudo muito idiota. Não vi como acabou porque Odilón cismou que eu causava pena e obrigou a Brusca a me tirar de lá.
> –Tiraram você? Mas o que mais viu? Comem as mulheres na frente uns dos outros?
> – Até a hora que fiquei não (ALV, p. 248).

Catalina perguntou o que Bibi queria arrancar do marido, e ela respondeu que queria a casa, as criadas, o motorista e muito dinheiro. Cati comentou que isto não exigia muita maestria, mas a amiga justificou que precisava comover o marido e fazê-lo pensar que ela estava triste. E como na verdade ela estava muito feliz, não ia conseguir inventar nada dramático, e por este motivo havia procurado Cati que é perita em dramas. Passaram a manhã escrevendo rascunhos, e finalmente conseguiram uma carta "sofrida e sóbria", na opinião da Cati narradora, que dizia: "Odi: Tenho a alma destroçada". "Odi, o que vi me consternou de tal maneira que não sei se o que agora sinto por você é ódio ou pena". "Odi: como você pode buscar a felicidade em outra parte e ferir-me com um procedimento tão indigno? Etc." (ALV, p. 249).

Odilón tinha o hábito de ler as cartas que Bibi lhe escrevia, e se o conteúdo não o agradasse colocava-a em um envelope igual, lacrava-o, fazia de conta que não o havia aberto, e devolvia para ela dizendo: “Escritos, Bibi, escritos”, diz. “Eu vejo muitos por dia. O que quiser falar, estou a sua disposição, você manda, meu amor” (ALV, p. 246). Para que ele não pudesse fazer o mesmo com esta carta, ela usou uma folha de papel e um envelope que havia comprado na Suíça. Mandou uma criada entregar a carta a seu marido e foi se encontrar com seu amante toureiro.

Quatro dias depois ela chegou à casa de Cati, convertida novamente na senhora Gómez Soto, e contou-lhe que o toureiro não quis ficar com ela, que havia declarado abertamente que se aproximou dela apenas porque para tourear nas arenas do México necessitava do apoio da cadeia de jornais de seu marido. Voltou para casa e desesperadamente procurou a criada para pedir a carta, mas esta já havia sido entregue em mãos ao General Gómez Soto. No dia seguinte, desceu para o café da manhã mais cedo, no mesmo horário que o General, com a intenção de ser mais gentil e submissa que de costume, e de fazer tudo o que ele quisesse.

> Encontrou o general simpático e apressado, bebendo um suco de laranja que alternava com grandes pedaços de ovos mexidos com linguiça. Quando a viu chegar, levantou-se, ajudou-a a sentar-se, sugerindo que ela também pedisse o mesmo para o desjejum e esquecesse de uma vez as dietas e o ovo simples. Ela aceitou comer linguiça de manhã e teria aceitado qualquer coisa. Não sabia se era melhor agradecer ao general que se fizera de desentendido ou tremer imaginando os planos que ele teria guardados por trás da dissimulação. Optou pelo agradecimento. Nunca foi mais doce e bela, nunca foi mais insinuante. O café da manhã acabou com o cancelamento de uma reunião muito importante que o general tinha em seu escritório, e com o retorno de ambos a cama (ALV, p. 251).

Na mesma noite, ela encontrou a carta, sem abrir, sobre sua penteadeira. Ficou se perguntando se seu marido não a teria lido, ou se teria conseguido outro envelope igual, o que era pouco provável, pois não havia no país. Como não sabia ao certo o que tinha acontecido, continuou com o jogo silencioso e dissimulatório de tentar agradá-lo de todas as maneiras.

> Acordou a tempo de organizar um desjejum romântico no jardim, ao lado da piscina. Quando o general desceu, ela havia posto um avental de organdi branco e o sorriso misto de esposa e anjo que tanto lhe havia sido útil na vida, e que não queria deixar nunca mais. Preparou o desjejum e o serviu (ALV, p. 251).

Quando estavam terminando o café, o assistente de Gómez Soto chegou, Bibi ofereceu-lhe um café, e Gómez aproveitou para ir ao banheiro antes de saírem para o escritório. Puseram-se a conversar: "–Você está com olheiras – disse-lhe Bibi. – Ainda não me recompus da viagenzinha. Fui a Suíça e voltei em 30 horas. Só para comprar alguns envelopes, acredita?" (ALV, p. 252). Bibi contou ainda que, depois de tudo, o general havia ficado carinhoso. Ia levá-la para assistir a estreia do filme de Quijano, e disse que convidasse a senhora Ascencio. Catalina aceitou o convite e Quijano tornou-se seu quarto amante.

> O filme era péssimo. Mas tornei a me atrair por Quijano. Tanto que fui primeiro ao coquetel e depois à sua casa e de lá à sua cama sem nem parar para pensar em Andrés. Quando começou a amanhecer, acordei meio assustada. Escrevi num papel: "Obrigada pela acolhida", e parti. Cheguei em casa quando o sol apenas entrava por entre as árvores do jardim. Como na manhã em que o vi nascer com Carlos. Estava tão longe e lembrava como se fosse o mesmo dia. Medo de Andrés? Medo de que? Entrei em nosso quarto fazendo barulho, querendo que me notasse. Ainda não havia chegado (ALV, p. 252).

Apoiando-nos na nomenclatura de Boves Naves (1992), acreditamos que a forma por excelência do silêncio em **Arráncame la vida** é o "contraponto textual". A obra está composta por uma dupla narração. Catalina é, ao mesmo tempo, narradora e personagem protagonista. A voz do narrador é a mesma de Cati; a que relata suas vivências e pesares mais íntimos, não apenas com base em uma "estética dos acontecimentos", mas partindo de uma estética das emoções e sentimentos, seguindo o modelo de um monólogo interior. Estas duas vozes narrativas vão construindo paralelamente o romance e encontram este significado binário à medida que se opõem entre si. Enquanto a voz onisciente narra as ações e certos sentimentos da protagonista, a homodiegética põe diante de nós tudo aquilo que as situações e os eventos calam, e que a protagonista não quis ou não pode dizer. Estes discursos são o "contraponto" das ações e da fala e simbolizam a voz do silêncio no romance.

As máscaras que as personagens em tela usam constituem apenas uma fachada para dar a entender comportamentos de submissão, obediência, dedicação, concordância, desconhecimento, ingenuidade, fidelidade, parceria, visando à proteção, à sobrevivência e à realização pessoal, à descoberta e preservação de suas identidades, e inclusive à perspectiva de expressarem seus sentimentos sem a

possibilidade de sofrerem ainda mais repressão, represálias e punições. Ao falar que vivemos em um mundo de aparências, em que precisamos usar máscaras diante de situações sociais (trágicas) para suportar os relacionamentos, Maffesoli (2001) diz que a pessoa não é maisf que uma máscara em constante mutação. A aparência como lugar do trágico e do social. A personagem Catalina, só se mostra a ela mesma, no seu silêncio, e em grande parte da obra, permanece subordinada à figura de seu esposo, que sempre estabeleceu para seu comportamento limites que impediam seu reconhecimento como sujeito autônomo e possuidor de uma vida própria. Sua existência estava atrelada à dele. Ela enfrenta um grande conflito e perda identitária, que vem à tona mediante a insatisfação que ela demonstra ter consigo, e através de seu constante desejo de ser outra pessoa.

> No dia seguinte, já queria de novo chorar e me enfiar num buraco, não queira ser eu, queria ser qualquer uma, contanto que sem um marido dedicado à política, com sete filhos com seu sobrenome, nascidos dele, seus, muito antes que meus, mas sob o meu encargo durante o dia todo e todos os dias... Eu queria ser outra, vivendo numa casa que não fosse aquela fortaleza, onde sobravam quartos, pela qual não se podia caminhar sem tropeços... Só se podia sair de carro ou a cavalo, pois ficava longe de tudo. Ninguém além de Andrés podia sair à noite, era sempre vigiada por um bando de homens asquerosos que eram proibidos de falar conosco... (ALV, p. 69).

Embora Cati aparente liberdade, sua autonomia é utilizada para reafirmar o controle e o poder que Andrés exerce sobre ela. Ele lhe outorga uma pseudoliberdade, com o objetivo de usá-la como espiã e informante do que acontece nos bastidores da política. Em nome de seu principal objetivo, que é galgar os mais altos degraus na carreira política, ele não hesita em colocar de lado o orgulho de macho, fingir que não sabe da existência de seus amantes, e em algumas ocasiões, chega até mesmo a incentivá-la a sair com eles, e também com outros homens que detêm alguns poderes e informações sigilosas no cenário político nacional e poblano. “– Hoje à tarde você vai ficar nesta cama, com seu marido. Como espiã, você é uma idiota, e como namorada, o papel está lhe agradando demais” (ALV, p. 205). Ele mantém essa situação de suposta liberdade, apenas enquanto lhe é conveniente. Quando os “atores” que contracenam com Cati já não têm serventia para seus propósitos, ele trata de mandar eliminá-los, como foi o caso, por exemplo, de Carlos, o amante mais significativo, o verdadeiro amor.

> Nunca cheguei a ver Andrés matar. Sabia que matava sem problemas, mas não com sua mão e seu revólver, para isso tinha gente disposta a ganhar um lugar começando de baixo. Até estar com vives nunca me ocorreu temê-lo. As coisas com as quais o desafiava eram brincadeiras... Estar com Carlos não. Por isso sentia medo do seu revólver. [...] Não vou matar você, ninguém vai matá-la. – E Carlos? – Por que alguém haveria de matar Carlos? Não trepa com você, não visitou Medina, é meu amigo, quase meu irmão pequeno. Se alguém matar Carlos, vai se ver comigo (ALV, p. 207-208).

Andrés exerce sobre sua esposa o total controle psicológico e emocional; por este motivo, ela necessita de máscaras e comportamento silencioso para fazer valer seus desejos e sua vontade. Uma dessas máscaras são as letras dos boleros que ilustram o capítulo XVI da obra **Arráncame la Vida**, que lhe permitem, de certa forma, anunciar seus desejos. Em uma madrugada, ao saírem de uma festa, ainda na companhia de Carlos e do deputado Alfonso Peña, Andrés ordenou a seu motorista que levasse todos para sua casa, e que fosse buscar um trio para cantar boleros, porque ele queria continuar a festa. Sem que Andrés percebesse, Cati disse a Juan que fosse à casa do professor Lara, e trouxesse Toña Peregrino. Juan voltou o mais rápido que pode, trazendo a cantora: "–Boa noite, boa-noite – disse com voz de deusa. – Quer dizer que alguém aqui quer adoçar a vida? –Toña! – disse Andrés. – Cante-me *Temor*" (ALV, p. 175). Toña disse que não havia trazido o pianista. Foi aí que "Carlos respondeu tocando os primeiros acordes de *Temor...* [...] Carlos acompanhava Toña como se tivessem ensaiado durante meses." (ALV, p. 176). Cati aproveitou para dizer através da música tudo o que sentia por Carlos, e também para externar outros sentimentos que estavam guardados em seu coração, como, por exemplo, o fato de já não amar Andrés.

> –*Yo estoy obsesionada contigo y el mundo es testigo de mi frenesí"* – cantei com mina voz de rato que não pôde conter a vontade de participar. [...] Sentei-me no banco do piano junto a Carlos e ele pulou dessa canção, que na minha fantasia fora escrita para mim, para os acordes de *La noche de anoche*.– *Ay, qué noche la de anoche*–entrou Toña. "– *De momento tantas cosas sucedieron que me confundieron."*
>
> –*"Estoy aturdida, yo, yo que estaba tan tranquila, disfrutando de la calma que nos deja ese amor que ya pasó"* – cantei com toda a voz que possuía e me apoiei em Carlos, que, por um momento, tirou a mão do piano e acariciou minha perna (ALV, p. 177).

Andrés não gostou de ouvir Catalina cantando, e ordenou que ela se calasse, porque, na visão dele, estava estragando aquele momento; mas ela não lhe deu ouvidos e continuou cantando.

> *Pero ¿Qué tú estás haciendo de mí, que estoy sintiendo lo que nunca sentí?"*Minha voz parecia um assobio em relação à de Toña, mas eu a acompanhava. *"Te lo juro, todo es nuevo para mí."* [...] *"Que me hizo comprender que yo he vivido esperándote* (ALV, p.177).

Outra vez Andrés reclama e ordena a Catalina que pare de importunar. Ela responde: "–Sim, meu amor" (ALV, p. 177), mas, quando Toña volta a cantar, ela a acompanha:

> *Por la amargura de um amor igual al que me diste tú".* – Papapapa – exclamei, levantando-me e batendo com a palma da mão sobre o piano. – *"Ya no podré ni perdonar ni darte lo que tú me diste"*–continuamos. –*"Has de saber que en un cariño muerto no existe el rencor" "Y si pretendes remover las ruinas que tú mismo hiciste, sólo cenizas hallarás de todo lo que fue mi amor." […] "Canta, si olvidar quieres, corazón". "Canta si olvidar quieres tu dolor." Canta, si un amor hoy de ti se va". Canta, que otro volverá."* – Parará, parará, parará – cantei e me levantei do banco para dançar, rodando. Vives ria e Andrés adormeceu. – Arráncame la vida – pedi enquanto seguia dançando sozinha por toda a mansão (ALV, p. 178).

Duas questões podem ser postas e discutidas aqui. Primeiramente, o discurso de poder de Andrés exercido sobre todos, principalmente sobre Catalina. Mesmo diante de um evento em que pessoas sensíveis ou que se deixam levar pelo momento aparentam felicidade, a voz ranhenta do general rasura a voz melodiosa de Toña ao buscar emudecer a voz da protagonista. Depois, segue-se o discurso do qual se depreende uma espécie de declaração endereçada por Catalina a Carlos. *La noche de anoche* revela em seus versos e em sua sutil melodia um romantismo inquieto que traduz, segundo é possível inferir, o estado de alma daquele momento vivido por Catalina, já consciente do afeto e da dependência deste sentimento em relação a Carlos. Neste sentido, ao tomar o turno de voz, pela melodia, ou ao cantar concomitantemente a Toña, dissimula seus sentimentos, seus afetos, como se se tratasse unicamente de um momento de despojamento de si, fato em que Andrés, falaciosamente, acredita quando, em verdade, declarava-se, ela, a outro homem. Na voz audível da protagonista, o silêncio sobre seus afetos para aqueles ouvidos que não sabem ouvir, para as pessoas, como Andrés, que não sabem "ler o coração de uma mulher".

Já a obra **Mujeres de Ojos Grandes**, cujas páginas o silêncio atravessa, mostra algumas proezas de mulheres "rebeldes" que lutam em silêncio pelo direito de viverem suas próprias vidas, de assumirem suas identidades, e algumas delas

pela liberdade de fazerem suas escolhas amorosas. É o caso, por exemplo, da Tia Cristina Martínez, que criou um plano mirabolante para terminar seus dias de vida ao lado do homem que amava, sem estar casada com ele, e evitando ser mal vista pela sociedade.

> Tia Cristina Martínez não era bonita, mas alguma coisa havia em suas pernas finas e em sua voz atropelada que a tornava interessante. Infelizmente, os homens de Puebla não estavam atrás de mulheres interessantes para casar, e Tia Cristina fez 20 anos sem que ninguém lhe propusesse nem sequer um bom namoro (MOG, p. 27).

Quando Tia Cristina completou 21 anos, suas quatro irmãs já estavam casadas e ela começou a se sentir humilhada por continuar solteira, pois não ia demorar muito e seus sobrinhos iam começar a chamá-la de solteirona e encalhada. O contrário não aconteceria; nenhum homem seria xingado de solteirão ou encalhado, por não ter encontrado uma esposa aos vinte e um anos. De acordo com as normas tradicionais, a mulher era obrigada a esperar que um homem pedisse sua mão em casamento. Tia Cristina sofria com isto, e não lhe agradava viver como se tivessse que seguir um manual com as instruções de como devia se comportar uma mulher.

Para arranjar casamento era necessário que a mulher preenchesse todos os requisitos e exigências da família patriarcal e atendesse às expectativas do futuro marido, que esperava encontrar nela todas as qualidades de uma “boa dona de casa”, e também a beleza, atributo que Tia Cristina não tinha. Para o reconhecimento social da mulher, na época focalizada na obra, o casamento era algo muito importante. Para se livrar das humilhações e do rótulo de encalhada, Tia Cristina foi obrigada a agir de forma dissimulada e forjar um pedido de casamento. Inventou um suposto noivo, criou uma realidade fictícia e encontrou quem se prestasse a representar seu suposto noivo estrangeiro em um casamento por procuração.

No dia seguinte ao de seu aniversário, ela foi ao centro da cidade e, quando voltou, já começou a colocar em prática seu plano. Disse à sua mãe que havia conhecido em uma joalheria, um espanhol distinto e de boa família.

> Uma manhã, Cristina voltou da cidade, aonde fora comprar botões de madrepérola e um metro de renda, contando que tinha conhecido um

> espanhol de boa família na joalheria La Princesa. Os brilhantes da vitrine fizeram ela entrar para saber quanto custava um anel de noivado que era o sonho de sua vida. [...] De tarde, um mensageiro da joalheria apresentou-se na casa com o anel que Tia Cristina experimentara [...] Trazia também um envelope lacrado com o nome e os sobrenomes de Cristina. Ambas as coisas eram enviadas pelo senhor Arqueros, com a devoção, o respeito e a dor de não poder levá-los pessoalmente porque seu navio partiria de Veracruz no dia seguinte e ele teria que viajar parte do dia e a noite inteira para chegar ao porto a tempo. O bilhete era uma proposta de casamento: "Fiquei deslumbrado com seus conceitos sobre a vida, sobre as mulheres e os homens, com sua voz deliciosa e a liberdade de seu andar. Não voltarei ao México nos próximos anos, mas proponho que vá encontrar-me na Espanha. Meu amigo Emilio Suárez apresentar-se-á a seus pais dentro em pouco. Deixo nele depositada minha confiança e em si minha esperança (MOG, p. 27-28).

Tia Cristina estava desesperada porque sua família esperava que ela se casasse e, aos vinte e um anos, não tinha nenhum pretendente. Inventou um noivo fictício e foi astuta o suficiente para convencer o homem por quem ela era apaixonada (mas com o qual não havia a menor possibilidade de se casar, porque ele era um solteirão convicto) a fazer o papel de procurador do noivo. Não se sabe com que argumentos ela o convenceu. No plano narrativo, essa façanha não ficou dita, o fato é que Emilio Suárez se apresentou à família como procurador do suposto Sr. Arqueros, para representá-lo no casamento com Tia Cristina.

> Emílio Suárez era o homem dos sonhos adolescentes de Cristina. Era 12 anos mais velho que ela e continuava solteiro quando ela tinha 21. Era rico como as selvas na época das chuvas e arisco como os montes em janeiro. Todas as mulheres da cidade tentaram conquistá-lo e as mais afortunadas só conseguiram o troféu de um sorvete na praça. No entanto, apresentou-se na casa de Cristina para propor, em nome do amigo, um casamento por procuração em que ele, com muito prazer, seria seu representante (MOG, p. 28-29)

A princípio, a mãe de Tia Cristina se negou a acreditar que ela tivesse visto, apenas uma vez, o senhor Arqueros, o espanhol que a estava pedindo em casamento, e acusou-a de estar mentindo. Mas ela era tão dissimulada, e se mostrou tão surpresa com a situação, na intenção de convencer a sua mãe e ao resto da família, que todos acabaram acreditando.

> A mãe de Cristina negava-se a acreditar que ela só vira o espanhol uma vez e, quando Suárez se retirou com a resposta de que iam pensar, acusou-a de mil coisas dignas de uma prostituta. Mas foi tal a expressão de espanto da filha, que acabou pedindo desculpas a ela e licença ao céu, onde estava o marido, para cometer o despropósito de casá-la com um estranho (MOG, p. 29).

Seis meses depois, Tia Cristina casou com o senhor Arqueros, tendo diante de si seu procurador Emilio Suárez. O casamento só existiu na memória dos que estiveram presentes e nos documentos da Santa Madre Igreja.

> Houve missa, banquete, baile e despedidas. Tudo com a mesma animação que haveria se o noivo estivesse do lado de cá do oceano. Dizem que em muito tempo não se viu noiva mais radiante. Dois dias depois, Cristina viajou de Veracruz até o porto onde o senhor Arqueros com todo seu cavalheirismo a apanharia para levá-la a viver entre suas tias de Valladolid (MOG, p. 29-30).

Ela residiu na Espanha em "companhia" de um homem inexistente, e enviava cartas a sua família dizendo que era feliz. Quando completou um ano que estava fora, enviou uma carta sem sentimentos, comunicando à família a morte inesperada de seu marido, e voltou a Puebla para, finalmente, viver como desejava, sem as pressões sociais que eram consequências da condição de solteira.

> Foi um ano de cartas que antecedeu aquela em que a Tia Cristina contava à família a morte repentina do senhor Arqueros. Era uma carta breve que parecia desprovida de sentimentos. [...] Todos ficaram com a dor de sua dor e esperando que, quando se recuperasse da comoção, lhes escrevesse esclarecendo um pouco mais sobre seu futuro. Um domingo, depois do almoço, estavam falando disso quando ela apareceu na sala. [...]
> – Pronto, já voltei – disse. Daí em diante, foi a viúva Arqueros. Não padeceu a mágoa de ser uma solteirona e as outras tratou de espantá-las com seu piano desafinado e sua voz ardente (MOG, p. 30-31).

Este conto baseia-se no silêncio, ocultador do segredo sobre o falso casamento de Tia Cristina com o senhor Arqueros, e sua verdadeira relação com o procurador que representou o marido ausente no momento do matrimônio. Ela voltou a Puebla na condição de viúva, mas não parecia triste. Desfrutou de um relacionamento com Emilio Suárez, que não se sabe se ao certo se era só amizade. Recusava-se a ser propriedade de um homem, e rompeu com essa norma quando criou uma trama para se tornar viúva e liberar-se das obrigações de esposa. A dissimulação e o silêncio foram as estratégias usadas para chegar à condição de mulher livre, através do matrimônio e viuvez inventados.

> Dizem as más línguas que o senhor Arqueros nunca existiu. Que Emílio Suárez disse a única mentira de sua vida, convencido por sabe-se lá que artes de Tia Cristina. E que o dinheiro que dizia ser de sua herança, ela o conseguiu com um contrabando que levou nas malas do enxoval de noiva.

> Quem sabe? O certo é que Emilio Suárez e Cristina Martínez foram amigos até o fim de seus dias. Coisa que ninguém jamais lhes perdoou, porque a amizade entre homens e mulheres é um bem imperdoável (MOG, p. 31).

Neste conto, percebemos as consequências das normas estabelecidas com relação ao feminino e ao masculino no âmbito das relações homem. O texto conduz à ideia de que ela fez todo este sacrifício para resistir, indireta e silenciosa, às regras rígidas do patriarcalismo, sob cujas bases sua família e a sociedade se estruturavam, impedindo-a, na condiçao de solteira, de cultivar um relacionamento com o homem por quem era apaixonada.

A perfomance dessa Tia, diante das estruturas e discursos de poder que confinavam as mulheres aos piores lugares da sociedade, numa espécie de “distopia do eu”, só foi possível devido àquilo que Virginia Woolf já adiantara, em **Um teto todo seu** (1991): uma educação suficientemente crítica e um lugar sob o texto que fosse de pertencimento apenas da mulher, onde ela pudesse exercer, ali, a sua cidadania, construir a si como sujeito e lutar contra as amarras de várias ordens, contra as injustiças. Tia Cristina, conforme se infere no conto, recebeu uma educação formal, escolar. Além de astuta, pelo domínio da escrita e das estratégias de funcionamento dos acordos legais e vigentes à época, elabora todo um estrategema para poder se libertar da “ordem patriarcal” que impedia às mulheres de viverem, de se construírem críticas e reivindicando direitos. Silencia a voz e faz correr, em segredo, todo um processo de arranjo matrimonial, atingindo a meta estabelecida para, então, depois de estar apenas como depositária legal de marido inexistido e morto, poder retornar a Puebla com voz altiva, sem um senhorio que lhe sequestrasse a voz e o discurso. Somente alguém com domínio de escrita, de raciocínio lógico e rápido, de acesso à escrita jurídica, de conhecimento de como se instaura uma procuração etc. é capaz de enredar a estória comprada pelos parentes de Tia Cristina. Mulheres e personagens de classes sociais sem acesso à educação teriam diversas dificuldades de pôr adiante e concluir um plano estratégico como o que foi empreendido. Esse foi o recurso usado por Mastretta nesse conto, revelando a coerência ideológica que a todo o momento atesta a tese aqui defendida.

O comportamento das outras Tias também está impregnado de silêncios. Elas não tentam colocá-los cada vez mais em evidência, construindo seus relatos a partir da relação que se estabelece entre as palavras e os silêncios. Nestas

narrativas que abordam o papel da mulher na sociedade patriarcal do México pós-revolucionário, os silêncios se fazem presentes através das reflexões e dissimulações das personagens femininas que se mantêm caladas. Devido à posição que elas ocupam, algumas situações não podem ser expressas através de palavras. Em **Mujeres de Ojos Grandes**, embora a narração se apresente de forma linear, ela não é contínua, vez que cada conto vem precedido de um longo silêncio que o separa do anterior, obrigando o leitor a fazer as conexões e conjeturas pertinentes, no sentido de descobrir que se trata de uma nova versão do mesmo contexto e das mesmas situações vivenciadas anteriormente.

O silêncio das personagens femininas aqui estudadas surge como fruto da incompreensão e da impossibilidade de pertencerem efetivamente ao mundo que as rodeia. Enquanto os homens estão “autorizados” a pertencer a vários grupos sociais, inclusive com plena liberdade de ir e vir, e de manter relacionamentos amorosos fora do casamento se assim o desejarem, o grupo opressor e propagador da ideologia patriarcal, constituído em sua grande maioria por homens, e que conta também com o apoio de mulheres, determina e espera que elas se mantenham limitadas ao ambiente doméstico, ao convívio familiar, e a esperar pelos esposos, puras, castas, silenciosas e amorosas, sem reclamar nem pedir explicações do que eles fazem, durante todo o tempo em que estão fora de casa. Tanto os discursos como silêncios femininos estão vinculados a uma ordem masculina que emana da família, da igreja ou da sociedade; fato que mostra de maneira bastante clara, a repressão sexual, cultural e religiosa que sofrem.

Através das atitudes e pensamentos destas personagens, o leitor descobre a forte denúncia que as personagens ou as autoras realizam diante da incongruência de identidades que se constroem sob rígidos princípios históricos e culturais. Por meio do silêncio e da imaginação, cria-se um vínculo entre o leitor e cada uma das personagens, por meio do qual se exerce um dos maiores direitos do ser humano, que é a liberdade de pensamento. O exercício dessa liberdade está presente em ambas as obras, mas aparece de forma mais marcada em **Mujeres de Ojos Grandes**, mais especificamente no conto que fala sobre Tia Valéria, que tem todos os homens que quer, através da sua própria imaginação, que está sempre impregnada de sonhos e fantasias de todos os tipos. Isto acontece, provavelmente, porque o ser humano tenta construir sua identidade com base em seus próprios

anseios e concepções, apesar de involuntariamente, também assimilar o que lhe é imposto pela sociedade.

A trama que relata o segredo da fidelidade da radiante Tia Valéria, é uma mostra bastante significativa do exercício silencioso da liberdade. As outras mulheres não entendiam como ela podia transmitir tanta paz e felicidade, se tinha um marido igual aos outros:

> Algumas amigas dela achavam que era meio louca. Não entendiam como podia viver tão encantada, falando sempre bem do marido. [...] era um homem comum, com seus inevitáveis ataques de mau humor, com seu indefectível pouco-caso pela comida do dia, com sua ingrata certeza de que a melhor hora para o amor era a que lhe dava na veneta, com suas euforias matutinas e suas ausências noturnas, com seu perfeito discurso e sua prudentíssima distância sobre o que são e o que deveriam ser os filhos. Um marido como outro qualquer. Por isso parecia incrível a condição de perpétua apaixonada que transparecia nos olhos e no sorriso de Tia Valeria (MOG, p. 33-34).

Um dia sua prima Gertrudes lhe perguntou o que fazia para não se aborrecer nunca.

> –Como é que você faz? [...] Para não se aborrecer nunca – Às vezes acho que você tem um amante secreto e cheio de audácias.
> – a Tia Valéria deu risada. Dizem que tinha um riso claro e desafiante que lhe rendia muita inveja.
> – Tenho um a cada noite – respondeu, findo o riso.
> –Até parece que tem de onde tirá-los – disse a prima Gertrudes, hipnotizada pelo vaivém da agulha.
> – Tenho sim – respondeu Tia Valéria, cruzando as mãos suaves sobre o regaço.
> – Nesta cidade de três gatos pingados, mais do que conhecidos e com dono? – disse a prima Gertrudes, dando um nó na linha.
> – Da minha cabeça– afirmou a outra, jogando-a para trás naquele gesto tão seu que só então a prima descobriu ser algo mais que um costume estranho. – Basta fechar os olhos – disse, sem abri-los – e você transforma seu marido em quem bem entender: Pedro Armendáriz ou Humphrey Bogart, Manolete ou o governador, o marido de sua melhor amiga ou o melhor amigo de seu marido, o vendedor de abobrinhas ou o milionário benemérito de um asilo de velhos. Quem você quiser, para tê-lo de outro jeito. E você nunca se aborrece. O único risco é, por fim, perceberem que você está nas nuvens. Mas isso é fácil de evitar porque você as espanta com as mãos e torna a beijar seu marido que, é claro, ama você como se fosse Ninón Sevilla ou Greta Garbo, María Victoria ou a adolescente em flor da casa ao lado. Você beija seu marido, se aconchega em seu corpo nas noites de perigo, e se entrega ao sonho... (MOG, p. 34-35).

Seu segredo era ver na pessoa de seu marido diferentes amantes. Graças à sua imaginação fértil, ela podia escapar de ir para a cama todas as noites com o mesmo companheiro, quotidiano, comum, real e previsível. Ela representa essas

mulheres que suportam a dureza do dia a dia graças às fantasias que conseguem construir. As que criam um mundo paralelo e imaginário, em que vivem considerando apenas “sua própria verdade”. A outra realidade, a quotidiana, transforma-se em uma obrigação da qual têm que se livrar, para no final de cada dia terem direito ao prêmio de habitarem seu mundo paralelo e maravilhoso, onde cada uma pode ter sua própria vida, construída a partir do silêncio, que faz a mágica de transformar mulheres comuns em seres especiais e apaixonados pelo amor e pela vida. Esta estratégia lhe permitiu realizar suas fantasias mais íntimas, viver como queria, por muitos anos, e morrer feliz com um autógrafo de Agustín Lara debaixo do travesseiro.

Tia Meli encontrou o amor de sua vida e, como não podiam se casar, desafiava as convenções sociais vigentes naquela época, e desfrutava desta felicidade de forma secreta e silenciosa, vez que as normas do patriarcalismo não permitem às mulheres relacionamentos amorosos fora do casamento. Costumavam se encontrar, sigilosamente, em um quarto escondido ao lado do escritório, já que para ela a realização dos desejos sexuais e amorosos estava, principalmente, no fato de ter encontrado esta fonte secreta de regozijo

> [...] no corpo e na voz de um homem proibido. [...] provocavam tremores e delícias mútuas, só de tocar seus casacos. O resto fluía tão fácil de seus corpos felizes que, depois de alguns momentos, seu ninho de amor soava à *Sinfonia Pastoral* e cheirava a um perfume digno de Coco Chanel. Aquela glória mantinha suas vidas em suspenso e tornava suas mortes impossíveis. Por isso eram belos como um feitiço e promissores como uma fantasia (MOG, p. 183).

Sem que ninguém soubesse, Tia Meli desafiava, silenciosa, as normas patriarcais: mantinha um relacionamento amoroso com um homem proibido, sentia prazer em ir aos encontros com ele, e contrariamente à maioria das mulheres de sua época, beneficiada pelo silêncio e pelo sigilo que a situação exigia, fazia valer sua vontade no relacionamento. Em uma das noites, ele chegou atrasado ao encontro, falando de negócios. Tia Meli acusou-o de banalizar o amor e o desejo, foi embora e não quis voltar a se encontrar com ele. Na opinião dela, por ocasião dos momentos íntimos, a dedicação exclusiva ao ato sexual e amoroso, bem como o segredo e a proibição, são os elementos desencadeadores do desejo; e era exatamente essa mistura de sensações, que dava à sua vida um sentido novo e apaixonante. O fato

de ela viver toda essa aventura em um mundo paralelo e em completo silêncio, permitiu-lhe romper o relacionamento quando não mais lhe interessava, sem correr o risco de, em função da dupla vida, ser reprimida e rotulada pela sociedade.

> – Não se pode querer algo proibido, possuí-lo às vezes como uma bênção, amá-lo acima de tudo por isso, porque é impossível, desesperado, e, na primeira oportunidade, transformar-se no anexo de um escritório. Não posso me permitir, não vou permiti-lo. Se por Deus tem algo de proibido, por isso é bendito (MOG, p. 184).

Dar vazão aos desejos, imaginar outros homens tomando o seu corpo na hora da intimidade com o marido, arranjar amantes, casos extraconjugais ou ficar solteira, à deriva, solta, foram estratégias utilizadas por Mastretta para referendar uma prática cultural presente entre mulheres de todas as épocas, algumas dessas com menor incidência, outras, além da incidência maior, uma evidenciação projetada no cotidiano que não assumia foro de julgamento, mas de privilégio dessas personagenes pós-revolucionárias que lutaram contra os homens e contra seus homens, em vários momentos, de forma silenciosa, calada, dissimulando, fingindo, ironizando, contrariando e resistindo.

Ficam para o leitor de Mastretta as ironias dos discursos dominantes: calar o outro, na acepção de quem ocupa o poder, pode ser visto tão somente como um ato de opressão, de provocar medo, de causar transtorno e, assim, inviabilizar quaisquer atos de resistência. Ter o pleno domínio do e sobre o outro, calando-o, negando-lhe a voz, sequestrando-lhe o discurso, eis a falaciosa prática que redundou, sem que os “donos do poder” assim tomassem conhecimento, em uma firme resistência feminina que se colocou (e se coloca) contrária ao regime de ordem patriarcal que transformava as mulheres em meros objetos de cama e mesa dos senhores: pais, irmãos, maridos. É nessa acepção que lemos as obras da mexicana Ángeles Mastretta, porque suas obras dicotomizam as relações de gênero e sociais para tratar, por subterfúgios, de como são construídas rotas de fugas que tornam os sujeitos, mesmo dentro e compartilhando do mesmo regime social, libertos, autônomos, donos de si.

## CONCLUSÃO

Apoiada nas contribuições dos teóricos que serviram de suporte para nossa pesquisa, revelou-se o mundo social que pretendíamos desvendar, pela análise das obras **Arráncame la vida**, e **Mujeres de Ojos Grandes**, cujas protagonistas atuam no palco da dissimulação e dos silêncios em que personagens femininas da escritora mexicana Ángeles Mastretta estão confinadas. Estes dois eixos temáticos que conduziram nossa pesquisa aparecem nas duas obras estudadas e a análise das atitudes silenciosas e dissimuladas dessas mulheres ficcionais permitiu ressemantizar/ressignificar o conceito de patriarcado e o de falogocentrismo, através da observação das relações de poder entre mulher e homem, mulher e sociedade, mulher e família, encontradas em ambas.

Mastretta estabelece os laços existentes entre a memória, identidade nacional e escritura. A autora mostra como qualquer sistema, político, cultural, ideológico ou literário, valida-se pelas redes de poder, e que o silêncio e a dissimulação geralmente são empregados pelos membros dominados e discriminados, atribuindo-lhes uma mudança de significado, com a finalidade de denunciar sua posição de excluída. No contexto em pauta, o patriarcalismo é entendido como um sistema de poder que coloca em xeque a independência dos outros em favor, arbitrário, da dependência da mulher em relação ao varão, justificado no reconhecimento social da supremacia deste.

Através do paralelismo encontrado nos diálogos que o texto estabelece com os postulados culturais do país observamos como o silêncio e a dissimulação das personagens femininas revelam as relações de poder e reiteram a situação hegemônica do patriarcalismo, além de se mostrarem como mecanismos de resistência a serviço do sujeito feminino, enquanto membro de um grupo dominado pela ideologia patriarcal e desvalorizado pela sociedade. Nestas obras, que discutem, pelo feminino, a realidade sociopolítica do México pós-revolucionário, a narrativa apresenta personagens femininas mergulhadas em problemas semelhantes aos denunciados atualmente pelo feminismo, como por exemplo, as relações sentimentais desiguais, a dedicação incondicional à família, o trabalho doméstico invisibilizado, o preconceito, a discriminação, as desigualdades sociais, a violência doméstica (marcada não apenas pela violência física, mas também pela

simbólica, psicológica, sexual, patrimonial, moral etc.), a falta de oportunidade e incentivo para atuar de igual para igual no mercado de trabalho, entre outros.

Os cenários em que se desenrolam as tramas das duas obras são palcos de simulacros e aparências onde as paixões são o ponto de fuga do espírito e, portanto, sua expressão deve ser moderada, para que a integridade das personagens femininas permaneça intacta contra os ataques do social e do universo machista e patriarcalista. Uma das regras para o uso das estratégias de dissimulação e dos silêncios, utilizadas pelas personagens mastrettianas, é o domínio das paixões; este exercício visou, precisamente, a inibir ou anular temporariamente a manifestação de seus sentimentos e de suas vontades, para que suas atitudes se mantivessem enigmáticas e cifradas. De um lado, o controle das próprias paixões, de outro, a necessidade de controlar as paixões alheias. Assim, a capacidade de dobrar a vontade dos opositores, captando seus desejos para usá-los em benefício próprio, foi um dos objetivos desta prática.

Com base nos comportamentos de Catalina Ascencio, personagem principal de **Arráncame la vida**, de Bibi, juntamente com outras personagens secundárias da mesma obra, e das tias de **Mujeres de Ojos Grandes**, constatamos que nenhuma delas encontrou a felicidade nos padrões que idealizava, e as estratégias utilizadas são adotadas como parte de uma realidade que tentam mudar, mas não conseguem em sua completude. Estas personagens são mulheres que, para conquistar espaços na família e na sociedade, tinham que esconder sua interioridade. Paixões e intenções não deviam ser reveladas. O comportamento não podia ser previsível, nem tampouco o fato de estarem usando os silêncios e da dissimulação como estratégias de resistência e defesa.

O fato de não conseguirem mudar por completo uma ou várias estruturas de poder que favoreçam porções da população consideradas minorias, não implica desvalor ou demérito das estratégias utilizadas. Pelo contrário, fortalece ainda mais o teor afirmativo das práticas empreendidas em favor da possibilidade da construção de si, longe dos olhares vigilantes, punitivos e opressivos dos homens. Foi como uma educação por dentro, um amadurecer espontâneo porque querido por essas personagens. É preciso ter em mente que rasurar estruturas de poder já não soa fácil, devido às instituições de poder estarem a favor de quem ocupa o poder no momento da crítica. Enfrentar estruturas de poder frontalmente, porém, a depender

do contexto e da causa pela qual se luta e se quer manter o poder, em alguns momentos soa suicídio, porque a engrenagem dos que ocupam posições de mando concorre sempre a favor de seus mandatários e os resistentes, nessa lógica, são eliminados, ao longo do tempo, ou de uma vez, por vários recursos e estratégias desenvolvidas para esse fim.

No caso das questões de gênero, envolvendo o feminino em sua frente de batalha com o masculino radical, patriarcal e opressor, “bater de frente” seria dar vantagem aos homens. A rota de fuga estabelecida pelas personagens protagonistas de Mastretta foi caminhar por baixo, quase ao rés do chão, silenciosas e, aparentemente, silenciadas. Movendo-se em contínuos e fracos movimentos, todavia ritmados e ordenados em uma sequência coesiva e coerente, ou seja, para se atingir a meta, asseguraram uma tática que convergisse para os planos dos homens ou, de outro modo, que estivesse alinhada ou desenhada conforme as cores e traços de submissão requeridos pelos homens. Internamente, porém, a resistência era contínua, ferrenha, ganhava batalhas, feria o “rei”, determinava que as mulheres envolvidas na luta conseguiriam um “lugar ao sol”, mesmo sob o risco de serem crestadas.

O recurso da dicotomia, sem ser antinômica ou contraditória, foi usado com maestria por Mastretta para configurar as relações assimétricas de poder entre homens e mulheres, representados pelas personagens mexicanas do período pós-revolução. A tese defendida isola esse recurso, trabalha com ele numa linha de pensamento crítica, problematizando, ao longo da construção textual, os modos operados por personagens mulheres para passarem da condição de sujeitadas à de sujeitos de si. Definir o que seria e também se conseguiram ou não esse *status* é bastante complexo diante das variáveis que enolvem lutas internas, estruturas de poder. Mas, de um fato fica a certeza na tese defendida: dissimular é um recurso que atinge graus variados e exatos de certezas, estas como aquilo que é programado para surtir efeito. As mulheres das obras de Mastretta usam da dissimulação, aliada ao silêncio, como recurso de grande valor para as conquistas aventadas por elas. Superficialmente, as estruturas de poder de gênero continuam sendo a vitrine da ordem patriarcal, que não consegue atingir a leitura necessária e suficiente para decodificar os “segredos” tecidos nos silêncios das mulheres; profundamente, as falas, mesmo que sutis, táticas e sequestradas, assumem outra

postura, porque, através das lacunas, das reticências, dos vazios sonoros-melódicos, dos ritmos de fala, dos gestos, olhares e de toda uma coreografia corporal denotam o vencer dessas protagonistas que se deslocam de suas posições, adquirem recursos de sobrevivência de forma menos presa. Criticar o outro, arranjar corpos de desejos extraconjugais, viver uma solteirice por convicção, por exemplo, são modos de rasurar o código machista e patriarcal. Assim construímos a tese em pauta.

Através das considerações e análises apresentadas acerca da dissimulação, utilizando principalmente os conceitos de Accetto (2001), e os estudos que desenvolvemos sobre os silêncios, apoiados, sobretudo, nas teorias de Castilla del Pino (1992), Augusto Ponzio (1995) e Ramírez González (1992), chegamos à conclusão de que na arte de silenciar, fingir ou dissimular nada é gratuito; nada é ocasional. Todo comportamento silencioso e dissimulado é imposto por uma conduta ética, por uma exigência política, e por princípios morais pré-estabelecidos pela sociedade, tendo como base os jogos de interesse e as relações de poder. A literatura ensina como são construídos discursos que se erigem contra populações ou grupos de pessoas, ao mesmo tempo em que nos dá a possibilidade de desmontar os estratagemas levantados: de forma crítica, silenciosa e dissimulada é possível encontrar rotas de fuga para viver o seu gênero, os seus desejos, as posições requeridas.

## REFERÊNCIAS


ACCETTO, Torquato. **Da Dissimulação Honesta**. Tradução de Edmir Missio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AINSA, Fernando. La reescritura de la historia en la nueva narrativa latino americana. **Cuadernos Americanos**, México, ano V, v. 4, n. 28, jul./ago. p. 18-30, 1991.

ALMORÓS MOLTÓ, Amparo. La retórica del silencio. **Cuadernos del Norte**, Barcelona, n. 1, nov./dic. p. 18-27, 1982.

ASHWORTH, Georgina. **Gender and Governance**. UNDP Gender in development program occasional report series. Tradución de Ana Cecilia Escalante y Sylvia Clar. Londres: [s.n.], 1995.

BADINTER, Elisabeth. **L'amour en plus**. Paris: Flamarion, 1980.

_____. **Rumo equivocado**: o feminismo e alguns destinos. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **El marxismo y la filosofía del lenguaje**. Madrid: Alianza, 1992.

BALDINI, Massimo. **Elogio del silenzio e della parola**: i filosofi, i mistici, i poeti. Soveria Manelli: Rubettino, 2005.

BARDAJÍ, Alfredo Fierro. **La conducta del silencio**. Madrid: Alianza, 1992.

BARRY, Baldwin. **Ancient Science Fiction**. Canadá: Shattercolors Literary Review, 2006.

BAUDRILLARD, J. **De la seducción.** Madrid: Cátedra, 1984.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. v. 2. Rio de Janeiro: Difel, 1975.

BECERRA, Eduardo. La narrativa de Mayra Montero en el contexto de la escritura femenina contemporânea. **Literatura de las Américas**, León, p. 639-647, 2000.

BERG, Mary G. Clorinda Matto de Turner (1852-1909). In: GUARDIA, Sara Beatriz. **Escritoras de Hispanoamérica**. Bogotá: Siglo Veintiuno, 1992.

BLANCHOT, Maurice. **El espacio literario**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.

BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Espanha: Trotta, 2015.

BOULLOSA, Carmen. La destrucción de la escritura. **Revista de literatura hispánica**, n. 42, p. 215-220, 1995.

BOVES NAVES, Carmen. **El silencio en la literatura**. Madrid: Alianza, 1992.

BRUSHWOOD, John S. **México en su novela***.* Una nación en busca de su identidad. México: FCE, 1973.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade*.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CARAM, Paul G. **Los Evangelios Sinópticos**: Mateo – Marcos – Lucas. USA: Zion University, 1999.

CARBONELL, N.; TORRAS, M. **Feminismos literarios**. Madrid: Arco/Libros, 1999.

CARRANFA, Angelo. Voices of Silence in Pedagogy: Art, Writing and Self-encounter*.* **Journal of Philosophy of Education**, v. 40, USA, 2006.

CASTELLANOS, Rosario. **Sobre cultura femenina**. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

CASTILLA DEL PINO, Carlos*.* **El silencio en el proceso comunicacional***.* Madrid: Alianza, 1992.

CASTILLA DEL PINO, Carlos. **Introducción a la hermenéutica del lenguaje***.* 3. ed. Barcelona: [s.n.], 1975.

CASTRO-KLARÉN, Sara. Narrativa femenina en América Latina. In: **Prácticas y Perspectivas Teóricas**. Madrid: Iberoamericana, 2003.

CHAUÍ, Marilena. Contos de fada e Psicanálise*.* In: **Repressão sexual**: essa nossa (des) conhecida. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 32-54.

CÓRDOVA, Humberto Sánchez et all. **Historia de México**. Dirección General de Bachillerato (DGB). México: [s.n.], 2012.

CORIA, Clara. **El dinero en la pareja**. Algunas desnudeces sobre el poder. Barcelona: PAIDÓS, 1991.

CUNHA, Glória da. **La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas**. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

DAMIÁN, Gabriela Miravete. **Three Messages and a Warning**. Texas: Small Beer Press, 2012.

DÁVILA GUTIÉRREZ, Joel. (Coord.) **Literatura hispanoamericana**: rumbo y conjeturas*.* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, INBA, CONACULTA, 2005.

DE BEER, Gabriela Miravete. La Literatura y las mujeres. **Nexosvirtual**, México, jun. 2000. Disponível em: <http://www.nexos.com.mx/internos/junio 00/de_beer.htm>. Acesso em: 30 mai. 2016.

DE VALDÉS, Maria Helena. **The Shattered Mirror**. Representation of Women in Mexican Literature. Austin: University of Texas Press, 1998.

DOMENELLA, Ana Rosa; PASTERNAK, Nora (Eds.). **Las voces olvidadas***:* Antología crítica denarradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX. México: El Colegio de México, 1991.

DOMENELLA, Ana Rosa. Escritura, historia y género en veinte años de novela escrita por mujeres*.* **Revista de Literatura Mexicana Contemporánea**, México, v. 1, n. 2, p. 7-23., ene./abr.,1996.

DOMENELLA, Ana Rosa (Coord.) **Territorio de Leonas**: Cartografía de narradoras mexicanas. México: Casa San Pablo - Centro Cultural/UAM., 2001.

_____; GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena. Laura Méndez de Cuenca. Escritora mexicana de la otra vuelta de siglo. **Arrabal**, n. 4, p. 191-201, 2002.

ECO, Umberto. **Cinco escritos morais**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 1998.

EGIDO, Aurora. El silencio de los perros y otros silencios “ejemplares”. **Voz y Letra**: Revista de Literatura, Espanha, v. 6, n. 1, 1995.

EISENSTEIN, Zillah. Hacia el desarrollo de una teoría del patriarcado capitalista y el feminismo socialista*.* In: **Teoría Feminista***.* (Selección de textos). República Dominicana: Ediciones Populares Feministas, 1984.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado***.* São Paulo: Larousse, 2009.

ESTUPIÑAN, Raquel Gutiérrez. **Hacia la caracterización de la escritura femenina. La narrativa de Luisa Josefina Hernández, escritora mexicana.** 1995. 405f. Tese (Doutorado em Filologia) - UNED, Madrid.

FACIO, Alda. **Feminismo, género y patriarcado.** Ensaio. Disponível em: <http://centreantigona.uab.es/docs/articulos/Feminismo,%20g%C3%A9nero%20y%20patriarcado.%20Alda%20Facio.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2016.

FOUCAULT, Michel. **Vigilar y castigar:** Nacimiento de la prisión. México: Siglo XXI, 1980.

_____. **Verdad y poder:** Diálogo con M. Fontana. En Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*.* Madrid, España: Alianza, 1981.

_____. Sobre a história da sexualidade*.* In: **Microfísica do poder***.* Rio de Janeiro: Graal, 2000. p. 243-247.

GAMBLE, Sarah. **Feminism and Postfeminism**. London, UK: Routledge, 2010.

GARCÍA, Evangelina. **Derechos políticos y ciudadanía de las mujeres:** una vía género sensitiva y paritaria al poder y al liderazgo. San José, Costa Rica: Centro Nacional para el Desarrollo de la Mujer y la Familia, 1997.

GARCÍA MENDEZ, Javier. Por una escucha bakhtiniana en la novela lationamericana. **Revista de las Américas**, La Habana, n. 160, v. 27, 1987, p. 10-30.

GENETTE, Gérard. **Sogli I dintorni del testo**. Torino: Einaudi, 1989.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade, amor e erotismo nas sociedades modernas.** Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

GIL, Eve. Sueños de Lot. In: VICENS, Josefina. **Un vacío siempre lleno** (compilación de Maricruz Castro Ricalde y Aline Petterson). México: ITESM/CONACULTA, 2006.

GLANTZ, Margo. **Las hijas de la Malinche, Literatura mexicana hoy:** Del 68 al ocaso de la revolución. Madrid: Karl Kohut, 1995.

GLANTZ, Margo. La posmodernidad: Formas de resistencia. **Revista del Centro de Ciencias del lenguaje**, México, n. 14, 1996.

GLENN, Cheryl. **Unspoken:** A rhetoric of silence. Carbondale, Southern Illinois: UP Editions, 2004.

GONZÁLEZ-ORTEGA, Nelson. **Teoría feminista como intertexto en novelas de escritoras latinoamericanas de fines del siglo XX**. México: Löfquist, 2002.

GONZÁLEZ MARÍN, María Luisa. **Metodología para los estudios de Género**. México: Instituto de Investigaciones Económicas – UNAM, 1996.

GONZÁLEZ ROJO, Enrique. **Para deletrear el infinito**. México: Diógenes, 1988.

GUARDIA, Sara Beatriz. (Ed. y comp.). **Mujeres que escriben en América Latina.** Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia deAmérica Latina, CEMHAL, 2007.

GUZMÁN, Martín Luis. **Muertes históricas**. Madrid: Espasa Calpe, 1958.

HIERRO, Graciela. La mujer invisible y el velo de la ignorancia. In: GONZÁLEZ MARÍN, María Luisa (Ed.). **Metodología para los estudios de género.** México: [s.n.], 1996.

HOOKS, Bell. **Talking Back**: Thinking Feminist, Thinking Black. USA: South End Press, 1989.

HUTCHBY, Ian; WOOFFIT, Robin. **Conversation Analysis**. Cambridge: Polite Press, 1998.

IRIGARAY, Luce. **Conversations**. London-New York: Continuum, 2008.

_____. **Sharing the World**. London-New York: Continuum, 2008.

_____. Another Cause-Castration. An Anthology of Literary Theory and Criticism. In: WARHOL, Robyn R.; HERNDL, Diane Prince (Eds.). **Feminisms: an anthology of literary theory and criticism.** New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991.

IZQUIERDO, María Jesús. Un marco teórico para las relaciones de sexo y de género. In: LUNA, Lola (Org.). **Mujeres y sociedad:** Nuevos enfoques teóricos y metodológicos. España: Universidad de Barcelona, 1991.

JOB, Peggy. La sexualidad en la narrativa femenina mexicana. In: PRIMER COLOQUIO FRONTERERIZO MUJER Y LITERATURA MEXICANA Y CHICANA: Culturas en Contacto.Tijuana, p. 123-139, 1988.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. 2. ed. Tradução de Valerio Rohden e Udo B. Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1992.

KLAHN, Norma, Un nuevo verismo: apuntes sobre la última novela mexicana. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, LV, n. 148-149, 1989, p. 925-935.

LACAN, Jacques. **God and the Jouissance of the Woman**: Feminine Sexuality. Tradução de Jacqueline Rose and Juliet Mitchel. New York: Panteón Books, 1985.

LAGARDE, Marcela. **Cautiverios de las mujeres**. México: UNAM, 1990.

LAGARDE, Marcela. Identidad de Género y Derechos Humanos: La construcción de las humanas, en Caminando Hacia la Igualdad Real. **Manual en Módulos**. Programa Mujer, Justicia y Género, Ilanud, 1997.

LARIOS, Marco Aurelio. Espejo de dos rostros. Modernidad y posmodernidad en el tratamiento de la historia. In: KOHUT, Karl (Ed.) **La invención del pasado:** La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Madrid: Iberoamericana, 1997. p. 130-136.

LEMAITRE LEÓN, Monique J. La historia oficial frente al discurso de la "ficción" femenina en Arráncame la vida de Ángeles Mastretta. **Texto Crítico**, 1996, n. 3, p. 100.

LERNER, Gerda. **La creación del patriarcado**. Traducción castellana para España y América de Mónica Tusell. Espanha: Editorial Crítica, S.A., 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Look, Listen, Read**. New York: Harper Collins Publishers Inc., 1997.

LLARENA, Alicia. Arráncame la vida: el universo desde la intimidad. **Revista Iberoamericana de Educación Superior.** México, n. 159, p. 465-467, 1992.

LLARENA, Alicia. Multiplicidad y hallazgo de un ojo posmoderno: Mujeres de ojos grandes, de Ángeles Mastretta, la modernidad literaria en España e Hispanoamérica. ACTAS DEL I SIMPOSIO INTERNACIONAL DE LA MODERNIDAD LITERARIA. p. 185-195. Espanha: Universidad de Salamanca, 1995.

LOEVLIE, Elisabeth Marie. **Literary Silences in Pascal, Rousseau and Beckett.** Oxford: Oxford Up, 2003.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia. Nuevas formas de ser mujeren la narrativa contemporánea de escritoras mexicanas. La Habana, **Casa de las Américas**, n. 183, p. 3-8. Cuba, 1991.

LUDMER, Josefina. Las tretas del débil. In: **La sartén por el mango**: Encuentro de escritoras latinoamericanas. Puerto Rico: Ed. Huracán, 1985.

LYOTARD, Jean-François. **The Post Modern condition**: a report on knowledge. USA: University of Minnesota, 1984.

MAFFESOLI, Michel. **El instante eterno:** El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas. Buenos Aires, Ed. Paidós, 2001.

MALDONADO, María Cristina Gómez. Relaciones de dominación en la familia. En: CASTELLANOS, Gabriela et al. (Orgs.). **Discurso, género y mujer**. Santiago de Cali: Editorial Facultad de Humanidades – Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad., 1994.

MASTRETTA, Ángeles. Entrevista con Ángeles Mastretta. **Revista de Literatura Mexicana Contemporánea**. p. 101-104. El Paso, USA: The University of Texas, 1999. Entrevista concedida a Carlos M. Coria-Sánchez pela escritora Ángeles Mastretta.

_____. ROFFÉ, Reina. Entrevista con Ángeles Mastretta. **Cuadernos Hispanoamericanos**. México, n. 593, p. 83, 1999. Entrevista concedida a Reina Roffé pela escritora Ángeles Mastretta.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina:** 1979-1992. México: FCE, 1993.

MINARDI, Giovanna. Encuentro con ocho escritoras mexicanas. **Revista de Literatura**, México, Año XXIII, n. 64, p. 61-71, 1994.

MÍSSIO, Edmir. **A civilidade e as artes de fingir**: a partir do conceito de dissimulação honesta de Torquato Accetto. São Paulo: EDUSP, 2012.

MONTOYA, Víctor. La opresión de la mujer. In: **Rodelú en Suecia**. Estocolmo: Amnesty Internacional, 2003.

MONTOYA, Victor. La discriminación femenina comienza en la cuna. In: **Rodelú en Suecia**. Estocolmo: Amnesty Internacional, 2005.

MOORE, H.L. **Antropología y feminismo.** Madrid: Cátedra. Instituto de la Mujer. Universidad de Valencia, 1991.

MUGUERZA, Javier. **Las voces éticas del silencio**. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

MUJICA, Barbara. Ángeles Mastretta: mujeres tenaces en el amor y la guerra. **Américas**, n. 4, p. 38, 1997.

NEGRÍN, Edith. Benita Galeana o la escritura como liberación. In: LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia; MALAGAMBA, Amelia. **Mujer y literatura mexicana y chicana:** Culturas en contacto. México: El Colegio de México, p. 31-35, 1990.

NIEBYLSKY, Diana. **Transgression in the comic mode**: Ángeles Mastretta and her Cast of liberated aunts. Westport, USA: Greenwood Press, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral.** Organização e tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. **Humano, demasiado humano**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NOLASCO, Sócrates (Org.). **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995a.

NUÑEZ-MENDEZ, Eva. Mastretta y sus protagonistas, ejemplos de emancipación femenina. **Romance Studies**, México, 2002, v. 20, n. 2, p. 115-127, 2002.

OLSEN, Tillie. **Silences**. Seymour Lawrence Collection. New York: Delacorte Press, 1978.

ORTEGA Y GASSET, José. El silencio, gran Brahma. (El Espectador) **Antologia**. Espanha: Alianza, 1980.

PALEY, Maggie. **O livro do pênis**. São Paulo: Conrad, 2001.

PANIKAR, R. **Le silence et la parole**. Paris: Ed Castelli – Aubier Montaigne, 1969.

PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad**. Madrid: Cátedra, 1995.

PEÑA, Margarita. Literatura femenina en México en la antesala del año 2000 (Antecedentes: siglo XIX y XX). **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, LV, n. 148-149, jul./dic., 1989, p. 761-769.

PICARD, Max. **The Word of Silence**. Tradução de Stanley Godman. Chicago: Regnery, 1952.

PONZIO, Augusto. El silencio y el callar: Entre signos y no signos. ACTAS DEL IV SEMINARIO INTERNACIONAL DEL INSTITUTO DE SEMIÓTICA LITERARIA Y TEATRAL, Madrid, Visor, 1995. p. 27-42.

RAMÍREZ GONZÁLEZ, José L. **El significado del silencio y el silencio del significado***.* Madrid: Alianza, 1992.

REISZ, Susana. Estéticas complacientes y formas de desobediencia en la producción femenina actual: ¿Es posible el diálogo? In: **Narrativa femenina en América Latina:** Prácticas y Perspectivas Teóricas. Madrid: Iberoamericana, 2003.

REISZ, Susana. **Hipótesis sobre el tema escritura femenina e hispanidad.** México: Tropelías*,* 1990*.* p. 199-213.

ROBLES, Martha. **La sombra fugitiva:** Escritoras en la cultura nacional. 2 vols. México: UNAM, 1985.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SAU, Victoria. **Un diccionario ideológico feminista***.* Barcelona*:* Editorial ICARIA, 1981. p. 204.

SCHAEFER-RODRÍGUEZ, Claudia. La jaula de la libertad: Puerto Libre de Ángeles Mastretta. **Revista Canadiense de Estudios Hispánicos**, v. 2, Canadá, p. 73-84, 1997.

SAGOT, Monserrat. **Mujeres en América Latina**: transformando la vida*.* Costa Rica: Editorial Autor-Editor, 2001.

SEFCHOVICH, Sara. **Mujeres en espejo:** Narradoras latinoamericanas, siglo XX. México: Folios Ediciones, 1985.

SEFCHOVICH, Sara. **México:** país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana. México: Grijalbo, 1987.

SEFCHOVICH, Sara. Una sola línea: la narrativa mexicana*.* In: KOHUT, Karl. (Ed.) **Literatura mexicana hoy:** Del 68 al ocaso de la revolución. Madrid: Iberoamericana, 1995. p. 47-53.

SEN, Gita. Una economía alternativa desde una perspectiva de género*.* **Journal of the Society for International Development** (SID), 1995.

SMITH, D.E. **El mundo silenciado de las mujeres***.* Santiago de Chile: CIDE, 1986.

SOLEDAD PUÉRTOLAS, Villanueva. In: **Escritoras.com** [en línea]. 6 abr. 2003. Disponível em: <//escritoras.com/escritoras/Soledad-Puertolas>. Acesso em: 27 abr. 2016.

SOUZA, Francisca Zuleide Duarte de. Dissimular para sobreviver: a cumplicidade do silêncio. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 23, p. 100-108, jun. 2013. ISSN 2317-8086.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/85048>. Acesso em: 10 nov. 2016.

STEINER, G. Lenguaje y silencio. En: **Ensaios sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano.** Barcelona: Gedisa, 1990.

TODOROV, Tzvetan. **Mikhaïl Bakhtine:** le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine. Paris: Seuil, 1981.

TOURAINE, Alain. **O mundo das mulheres**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida. Antes y después de la Revolución Mexicana. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, LV, n. 148-149, p. 693-713, 1989.

WELDT-BASSON, Helene Carol. **Subversive silences:** nonverbal expression and implicit narrative strategies in the works of Latin American womens writers. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, Ed. Madison, 2009.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

OBRAS DE ÁNGELES MASTRETTTA

**Arráncame la vida**. Madrid: Punto de lectura, 2001.

**Mujeres de ojos grandes**. Barcelona: Seix Barral, 2001.

**Puerto libre**. México: Cal y Arena, 1993.

**Mal de amores**. Madrid: Punto de lectura, 2002.

**El mundo iluminado**. México: Cal y Arena, 1998.

**Ninguna eternidad como la mía**. Madrid: Punto de Lectura, 2002.

**El cielo de los leones**. Barcelona: Seix Barral, 2004.

**Maridos**. Barcelona: Planeta, 2007.