

RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

ANO 2 - NÚMERO 3 - JULHO A DEZEMBRO DE 2005

[início](#)

A COMPLEXIDADE DO NARRADOR EM *ARRÁNCAME LA VIDA*

Geysa Silva
UNINCOR

ABSTRACT: This work intends to analyse the figure narrator through which is represented the feminine image in the Ángeles Mastretta's novel, *Arráncame la vida*. It quests to identify the constitutive aspects of this figure that produce a positive valorisation of woman, personified in enigmatical Catalina.

Se a arte de contar histórias está desaparecendo, como pensava Benjamin, Ángeles Mastretta trabalha na contramão de tal tendência, pois seus livros são exemplos de narrativas que parecem saídas da boca de alguém que viveu as experiências neles contidas. Daí a leveza da trama, a vizinhança com a originalidade, que contribuem para a fácil recepção e para o prazer da leitura.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1994, p. 198)

Ao representar, em seus romances, o cotidiano de mulheres mexicanas, particularmente de Puebla, Ángeles Mastretta encena o desequilíbrio entre a visão de mundo de uma sociedade assentada na ordem falocrática e uma cultura já bem desenvolvida da subjetividade feminina. Escrevendo no final do século XX, ela recupera para o leitor, não só o início desse século como o final do século XIX, quando as mulheres começam a projetar sua própria maneira de sentir, traçando o ponto de referência para suas ações e seus desejos, muitos deles considerados transgressores da “moral verdadeira”.

É esse embate que o narrador de *Arráncame la vida* vai desfilando ao longo das páginas, ao exhibir a trajetória de uma personagem em busca de sua identidade, incluindo-se aí as confidências que as amigas lhe fazem, as angústias comuns a muitas que viveram aqueles dias, em que por diversas vezes aceitavam o poder despótico em troca de conforto material. Veja-se o exemplo abaixo.

Se acabó yendo vivir con Gómez Soto, que le hizo bueno lo de los coches con ventanas oscuras y la casa con alberca y flores, pero lo de los viajes se lo quitó a deber. No la dejaba salir ni a comprar ropa. Todo le llevaban a la casa: vestidos, zapatos,

sombreros de París. Como se la pobre necesitara sombrero de red para pasearse por los corredores de su casa. Hasta un teatro le hizo al fondo del jardín. Ahí le llevaba los artistas. Hacían funciones privadas. (MASTRETTA, 2002, p. 114)

Com um narrador em primeira pessoa e uma trama linear, o romanel consegue realizar a travessia empreendida pela protagonista à procura de razões para sua existência. A reconstrução da história de vida é o caminho um tanto tortuoso para encontrar a afirmação da particularidade, enquanto o narrador refaz a via de quem continuamente se adaptou às circunstâncias que a sorte lhe impôs, sem entretanto submeter-se inteiramente a ela. É esse relembrar que se torna o elemento desencadeante da complexidade do narrador. Tem-se uma autobiografia ficcional, não porque seja a existência fantasiada da autora e, sim, porque a protagonista conta a própria vida, estabelecendo, portanto, uma relação nada mais simples com o mundo, pois a *mimesis* é aqui mais distanciada ainda da realidade. Ora, discutir a *mimesis* é discutir a aparência e a natureza mesma. Comentando Aristóteles, Costa Lima afirma:

não é menos verdade que a concepção clássica da *mimesis* era restringida pelo viés essencialista que a atravessava. Esse viés a tornava prisioneira dos quadros da *physis*. Isto é, se a imagem perdia a conotação platônica de aparência enganosa, seu resgate se prendia à exploração que cumpriria da potência (*energeia*) inerente à aparência atualizada (*ergon*). Ou seja, como o *mimema* não é cópia, sua atualização da aparência lança mão do que está atrás do *ergon*. (COSTA LIMA, 2000, p. 42)

O narrador trabalha, então, com a *energeia* de biografias anônimas, num processo que deixa de ser a reconstituição singular para ser *ergon* do acontecimento generalizado, fazendo da mesclagem a estratégia do narrar. O importante não é a representação imediata, mas o reconhecimento de fatos que, articulados, farão o leitor, ao reencontrá-los no “real”, percebê-los de forma diferente, porque a “ *mimesis* é uma rua de mão dupla ou, para falarmos como os primeiros românticos, um deflagrador de efeitos químicos.” (COSTA LIMA, 2000, p. 356). A estratégia é rememorar tudo na forma mais natural possível, numa linguagem despojada que impede qualquer dramaticidade; o narrador, então, adquire características épicas, vez que os episódios são lembrados a partir de um distanciamento que não permite a recordação (no sentido etimológico do termo). Não se pretende reconstituir as intenções da autora. Quer-se destacar que o problema está no tratamento concedido à maneira de narrar; as escolhas que são feitas para concretizar essa questão implicam o dilema: o “real” deve ser reduzido a um mínimo de alusividade? Ou é necessário aproximar o relato literário da história, quer individual quer coletiva?

Arráncame la vida neutraliza o ficcional por sua conversão a uma suposta autobiografia, em que o autoritarismo é reduzido até mesmo à alienação de quem dele sofre as conseqüências. Observe-se a seguinte fala de Catalina.

Claro que yo no tuve con quién comparar, creo que ni elegir pude. Nunca supe de un marido común y corriente al que no le alcanzara para la sopa de letras. A veces pienso que me hubiera gustado ser la mujer de un doctor que sabe dónde les quedan las anginas a los niños. Aunque lo mejor es el mismo tedio pero sin abrigos. (MASTRETTA, 2002, p. 114)

Tal como em *Mal de amores*, o pano de fundo dos acontecimentos é a História do México. A Revolução e seus desdobramentos; Zapata, Villa, Obregón, Carranza e outros passam alternadamente pela trama; as maquinações políticas, as vinganças e assassinatos sucedem-se sem que o narrador seja tomado pela revolta, nem sequer pelo espanto. A morte é vista como um trabalho que às vezes deve ser feito e a vida se torna por demais precária: o inimigo político ou a pessoa apenas indesejável podem aparecer mortos sem que o fato provoque qualquer tipo de reação. Nestas condições, morrem Carlos, amante de Catalina, e Javier, namorado de Lelia.

A narrativa exhibe um México entregue à cobiça e à ambição de poder, enquanto os ideais revolucionários de divisão das riquezas são a pouco e pouco abandonados. As lutas intestinas facilitaram o aparecimento de governadores como Andrés Ascencio, que estava muito longe da honestidade.

el tan aplaudido candidato a la presidencia era cómplice del gobernador en los crímenes de Atencingo y Atlixco, que tenía una casa cercana al ingenio de Heiss construída en tierras que habían sido ejidos, que Rodolfo y Andrés estaban coludidos con Heiss para sacar dinero del país y que se sabía que entre ambos tenían más de seis millones de pesos depositados en dólares en bancos gringos. (MASTRETTA, 2002, p. 105)

A *mimesis* efetua-se por meio de um narrador que explora a capacidade de imitar, inata ao ser humano, transformando-a em um meio de tomar posse do conhecimento. Há uma recusa à escrita histórica puramente factual para que a memória da protagonista seja a matriz organizadora do ocorrido e a via de acesso aos sentimentos pessoais, à cor local. Catalina faz seu relato sentindo que é preciso reconciliar-se com seu passado mais distante e legitimar o presente, possibilitando assim um elo indissolúvel entre eles, entretanto sem fazer uma síntese completa, ou seja, ao invés da História contínua dos grandes romances do século XIX, o narrador oferece migalhas dos acontecimentos e estilhaços da temporalidade. A convenção de Aguascalientes com a presença de Villa e Zapata, o governo de Carranza, tudo aparece em forma de “*flashes*”, a iluminar este ou aquele episódio da trama.

O narrador-personagem apropria-se do factual e o substitui pelo fictício, valorizando a criação. A *mimesis* deixa de ser mera cópia, adquire sentido amplo e passa a significar algo novo, que apresenta diferenças do real imitado. Adota-se a posição aristotélica para quem a *mimesis* é a imitação da *práxis* de uma ação com um objetivo determinado, e só se completa quando o objetivo é conseguido. A biografia ficcional é o que dá complexidade ao *mythos* ou trama, pois, ainda segundo Aristóteles, a literatura torna-se mais importante que a História.

Por eso la poesía es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella, ya que la poesía cuenta sobre todo lo general, la historia, lo particular. Lo genérico es decir que un hombre de tal clase hará o dirá, verosímil o necesariamente, tales o cuales cosas, y a este tipo de representación que tiende la poesía, aunque atribuya nombres a sus personajes. (ARISTÓTELES, 1986, p. 1.125)

Neste sentido, o narrador de *Arráncame la vida* faz a *mimesis* de algo (a autobiografia) que já é imitação da vida, algo que restou do não-esquecimento, aquilo que ficou retido pela memória. Sabe-se, contudo, que a memória se

modifica ao sabor das emoções, por isso evitam-se as descrições e leva-se em conta o sentido mutável dos fatos, conforme as lembranças que deles ficaram. Está-se distante do processo usado em *Los de abajo*, de Mariano Azuela, onde o discurso se envolve com seu objeto e se torna apaixonado. Em *Arráncame la vida*, o narrador assume a *dissimulatio* e mostra apenas vestígios da historiografia oficial, vestígios importantes para o leitor frequentar, de uma outra maneira, aquilo que já conhecia.

Essa noção de vestígio, pista, ao mesmo tempo ideal e material, é hoje o ponto de partida essencial do grande afresco dirigido por Pierre Nora, sobre os lugares da memória. Ela é esse elo indizível ligando o passado a um presente que se tornou categoria pesada na reconfiguração do tempo por intermédio de seus vestígios memoriais (DOSSE, 2001, p. 37)

O discurso autobiográfico é, portanto, o lugar privilegiado da intersubjetividade, a arena onde se debatem o particular e o público, a intenção e a ação, o espaço não do verdadeiro, mas do provável e do verossímil. O papel do narrador não é reproduzir simplesmente o referente conhecido e, sim, dar-lhe nova feição, que, entretanto, não elimine o reconhecimento.

A *mimesis* necessita da palavra para recortar a correspondência entre o que se faz e o que está desde antes concebido, como coisa ou valor. Mas a palavra não esgota a *mimesis*. Por isso não há interpretações definitivas ou um efeito que seja constante. Mas não há interpretações definitivas porque a diferença não retorna do mesmo modo, em todos os tempos e lugares. (COSTA LIMA, 2000, p. 363)

Como a palavra do narrador faz retornar a mulher mexicana do início do século XX? O discurso de Catalina traz à cena o protótipo da nova mulher que ainda não havia fixado sua identidade, vivendo no meio termo, algumas vezes dissociada do meio em que está inserida, outras, nele sentindo-se à vontade. Percebe-se, então, que a autoencenação desenrola-se principalmente pelo corpo, mediante a variação de papéis, indo de esposa dedicada aos caprichos do marido à esposa infiel, arrebatada pelo fascínio da música de Carlos. O adultério não é um problema ético; ele é uma atitude apaixonada de quem decide romper a rotina da vida, mesmo que não seja possível abandonar certa pose teatral. A impossibilidade de solução dos problemas individuais por sua proximidade com os problemas políticos confronta com mais do que apenas situações frustrantes, pois o narrador enriquece os episódios com um espectro amplo das relações humanas: o medo potencial perante os poderosos, a incansável procura que as mulheres fazem de sua identidade, a inconsciente fantasia dos homens de conquistar a mulher perfeita, capaz de tudo prover, e o desejo da mulher de conseguir, pelo casamento, um marido que fosse pai extremo e ao mesmo tempo filho obediente.

Não existe autovitimação existencial. Catalina não admite sentimentos de culpa ou de vergonha e o narrador mostra o quanto ela estava pouco impressionada ou intimidada com a impossibilidade objetiva de realizar muitos de seus desejos. É claro que ela vive num espaço público e numa esfera privada onde quase tudo é negociável, o que supõe que a maior parte das decisões são contingentes, ou seja, nem necessárias nem impossíveis. Reconstituir essa época é tarefa difícil. Observe-se o que, a esse respeito, Benjamin assinala.

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se

deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. (...) Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (BENJAMIN, 1994, p. 224)

Da autobiografia ficcional surge um México onde os atos criminosos são irrelevantes, porque a derradeira meta é a sobrevivência confortável, transformada em valor último. Assim, Catalina ouve silenciosamente a notícia do assassinato de Fidel Velásquez, em Atencinga; assim, decide voltar a dormir com Andrés, após a morte de Carlos; assim, arranja um novo amante, o artista Alonso, dele se desvencilhando quando bem o quis. Interessante notar que os dois amantes de Catalina, destacados pelo narrador, são artistas. Carlos era músico e Alonso, ator. Assim, como Palas Atenas inventa a flauta para libertar Perseu do sofrimento, o narrador de *Arrancame la vida* lança mão da arte para possibilitar-se a fuga da realidade não satisfatória e o encontro com si mesmo. Ressalte-se que Píndaro relacionava a *mímesis* com a música e com o consolo para as dores da alma.

Essa correspondência (...) motivava o uso terapêutico dos procedimentos miméticos. Medicina da alma, a *mímesis* assumia a partir daí um caráter ético. Ora, sua associação, na ode pindárica, com a dança a ser executada a partir da melodia entoada pela flauta, contrabalança o pendor para o realce da semelhança. (COSTA LIMA, 2000, p. 297)

Por outro lado, o ator é aquele que remete ao semanticamente modelado, porém seu ofício tanto implica uma semelhança como uma diferença. A máscara, literal ou figuradamente, marca a diferença quanto à criatura real. O narrador engendra uma protagonista que tem o despudor de exibir sua paixão pelas máscaras sobrepostas, as suas próprias e as do objeto de seu desejo. Catalina recusa comportamentos estereotipados e prefere seguir o curso regular de sua existência, provocando uma perturbação no fluxo da moral social corrente. Seu adultério convoca vários sentidos, abre possibilidades para as mulheres manifestarem seus sentimentos e recategoriza a presença do amor e da paixão, do sexo e do prazer, que deixam de ser exclusividade masculina. Tudo isso, com a cumplicidade da música e do teatro.

Essa *mímesis* complexa consegue afastar o trágico dos acontecimentos que, por si, poderiam despertar o *phatos* da dor. Inicialmente usa-se o imbricamento do historicamente provável com algo que transcende a realidade histórica. Além disso, a desmistificação do trágico passa pelo lugar que emoções mais concretas como a ganância e o adultério ocupam no imaginário do século XX. Desfaz-se a tensão entre o apolíneo (a harmonia) e o dionisíaco (o império dos sentidos) e o discurso se nega a apresentar surpresas, englobando tudo e a todos no campo do prosaico, eliminando as contradições e os impactos.

A heroína de *Arrancame la vida* integra-se em sua comunidade sem nenhuma arrogância, ao inverso de Édipo. Nela situa-se como qualquer mulher de sua posição; não possui, portanto, a *hybris* do herói trágico. Nessas condições, o narrador desqualifica a tragicidade do destino ao suprimir os deuses e substituir as maldições por erros humanos. Destaque-se o trecho:

La primera noche me sentí culpable por Alonso, la segunda me cambié al cuarto de Andrés. Nunca tuvieron los hijos una sorpresa como la que los dimos ese fin de año mostrando una reconciliación llena de besos públicos y cortesía de novios.

(MASTRETTA, 2002, p. 251)

Catalina é personagem moderna, não acredita em que os deuses dêem sentido à vida. Ela atravessa uma época de cientificismo positivista e de ceticismo moral. Sua insistência em viver da melhor maneira possível ilustra o zelo em demarcar criteriosamente o território de sua atuação, os limites que separam o possível do desejável. O efeito maior desse relato é permitir que o leitor e, mais ainda, as leitoras se vejam retratadas em sua história e se reconciliem com a própria existência. O narrador, então, acena dramas em que o pathos não é preponderante e os sentimentos são reduzidos ao mínimo, porém, mesmo assim, ele os considera relevantes, pois sempre há necessidade de narrar o que passou.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável em cada um de seus momentos. (BENJAMIN, 1994, p. 223)

Ao reconstruir a vida de Catalina, o narrador busca a redenção daquelas mulheres que, contra tudo e contra todos, apostaram numa felicidade que lhes era sistematicamente negada. Para isso, foi necessário singularizar, acompanhando passo a passo venturas e desventuras dessa heroína às avessas, que está a todo instante desativando a verdade como dispositivo central da vida ou como estratégia realista da ficção. A narrativa de vida não é, aqui, uma segunda cena encobrendo a primeira, ela é o efeito de uma equivalência, resultado de sua recepção pelo leitor, que se vê na contingência de dotá-lo de uma sintaxe e de uma semântica.

Neste sentido, o narrador constitui, aos poucos, a interioridade de Catalina, acrescentando detalhes à medida que a trama avança, dando forma ao já existente e introduzindo a crítica às próprias ações e às atitudes de Andrés. Nota-se uma preocupação com o discurso e o modo de agir, ou seja, trata-se de descobrir quais são as verdades que circulam como boatos, quais os boatos que se propagam como verdades. É exemplar o diálogo abaixo.

- *Qué te cuento? No me pasa nada. Tú te atreverías a engañar a mi general Andrés Ascencio?*

- *Yo no, pero tú sí. Si te atreves a dormir con él. Por qué no a cualquier otra barbaridad?*

- *Por esa barbaridad me mataría.*

- *Como a la pobre que mató en Morelos – apuntó por su cuenta Raquel, la masajista.*

- *A quién mató en Morelos? – Preguntó Andrea. (MASTRETTA, 2002, p. 176)*

O diálogo acima alimentará toda uma série de interrogações. Torna-se evidente que, no México, no início do século XX, a tradição concedia ao homem todos os direitos sobre suas mulheres e, ao poder político, assegurava a impunidade. Entretanto, apesar da simplicidade da trama, o narrador de *Arráncame la vida* levanta essas questões dando-lhes o estatuto de problemas. Essa é a forma que uma narração de autoria feminina encontra para responder às aspirações mais profundas que ameaçavam eclodir nas mulheres e nos movimentos sociais. A estratégia é apresentar o discurso como contraponto ao

autoritarismo.

Sabe-se que o México está passando, naqueles momentos, por transformações sociais e políticas que não estavam definidas. O narrador assume essa indecisão acerca do horizonte histórico e o autobiografia encontra seu oposto ao realizar-se entre o instável e o indecidível, que se refletem nas relações matrimoniais e nos costumes de uma sociedade como a de Puebla. A voz da mulher, então, tem a oportunidade de manifestar-se, de aparecer como um campo novo de investigação, um mundo à parte, mas no âmbito do poder existente.

Yo preferí no saber que hacía Andrés. Era la mamá de sus hijos, la dueña de su casa, su señora, su criada, su costumbre, su burla. Quién sabe quién era yo, pero lo que fuera tenía que seguir siendo por más que a veces me quisiera ir a un país donde él no existiera, donde mi nombre no se pegara al suyo, donde la gente me odiara o me buscara sin mezclarme con su afecto o su desprecio por él.
(MASTRETTA, 2002, p. 66)

A reflexão sobre o casamento, ligada à vida doméstica, denuncia uma preocupação da mulher consigo mesma o que leva a novas práticas de conduta, traduzidas nos esforços para encontrar parâmetros éticos que lhe possibilitem sujeitar-se às regras sociais e, ao mesmo tempo, conferir finalidade à vida. Essa indecidibilidade rompe com as escolhas explícitas e deixa claro o paradoxo que é qualquer existência, limitada sempre pela / e oscilante entre vida e morte.

A indecidibilidade rompe com o incômodo legado. Entre um mundo bem controlado, que se espelha esopicamente na arte que engendra, e a arte que se desconstrói a si mesma, penso que há lugar para infinitas variações; e que, neste lugar, sempre se cumpre um diálogo com o mundo. E, portanto, com a história. (COSTA LIMA, 2000, p. 372-373)

Acrescente-se ainda que o narrador apresenta a protagonista não como simples receptáculo de transformações que lhe são exteriores e, sim, como alguém em processo de autonomização, ultrapassando a posição empobrecedora do reflexo naturalista. Não se trata de debater a legitimidade das opções, mas de apresentar as estratégias utilizadas pelo narrador. Constata-se o quanto é complexo o comportamento humano, que opera a partir da interação com outros indivíduos e cria socialmente o sentido, eterna busca empreendida pelo homem. Ao realizar mimeticamente essa atitude, o narrador espelha a complexidade de sua tarefa. Nas palavras de Bakhtin:

Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano outra consciência, ao lado de seu campo de visão, outra visão, ao lado de sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. À consciência todo-absorvente da personagem o autor pode contrapor apenas um mundo objetivo – o mundo de outras consciências isônomas a ela. (BAKHTIN, 1992, p. 49)

Pode-se concluir que o narrador se empenha em conseguir o reencontro com o que já passou e propõe ao leitor uma ligação entre o ontem e o hoje. Este processo narrativo constitui a procura da origem, que está no cerne da construção de toda identidade. O passado vai se distanciando mais e mais, à medida que a intriga avança e Catalina sutura os hiatos de esquecimento que

preenchem os espaços entre o vivido e o lembrado. As imagens – lembranças, mescladas às imagens-sonho, fazem da literatura o palco onde se representa a memória, ou melhor, onde os sentidos e a imaginação se entremeiam e criam a vizinhança entre o individual e o histórico.

Apelando à memória, insistimos em fixar os traços de um rosto, a sonoridade (a vibração) de uma palavra, as marcas de um acontecimento, os contornos de um lugar, ou então, chegamos mesmo a deixar flagrar a própria passagem do tempo. Na maioria das vezes, iludimo-nos com o que emerge dessa memória, concedendo-lhe espessura, imutabilidade, permanência .
(GUIMARÃES, 1997, p. 29)

Ao negar-se a estabelecer fronteiras entre o real e a ficção, entre o que é histórico e o que é imaginado, Ángeles Mastretta opera com mecanismos de falsificação e de hibridismo que refletem a trajetória da personagem-narradora. Nela se encontram malícia e irreverência misturadas a uma nostalgia que não chega a extravasar para a tristeza. Acima de tudo sobressai a invenção da vida, vez que sua reconstituição perfeita é sempre impossível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DOSSE, François. *A história à prova do tempo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória. Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

MASTRETTA, Ángeles. *Arráncame la vida*. Barcelona: Seix Barral, 2002.