

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

VERÔNICA XAVIER FIGUEIRA

***CRÓNICA DEL DESAMOR, DE ROSA MONTERO: VOZES FEMININAS
NOS LIMITES DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO***

São Paulo
2013

VERÔNICA XAVIER FIGUEIRA

***CRÓNICA DEL DESAMOR, DE ROSA MONTERO: VOZES FEMININAS
NOS LIMITES DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan

São Paulo
2013

F475c Figueira, Verônica Xavier.

Crónica del desamor, de Rosa Montero : vozes femininas nos limites da história e da ficção / Verônica Xavier Figueira. – 2013. 72 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

Referências bibliográficas: f. 67-69.

1. Escrita de autoria feminina. 2. Espanha. 3. Ficção. 4. Franquismo. 5. História. 6. Montero, Rosa. I. Título.

CDD 863

VERÔNICA XAVIER FIGUEIRA

***CRÓNICA DEL DESAMOR, DE ROSA MONTERO: VOZES FEMININAS
NOS LIMITES DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Ana Lúcia Trevisan (Orientadora)
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Professora Dra. Marlise Vaz Bridi
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Professora Dra. Maria Augusta da Costa Vieira
Universidade de São Paulo

Aos meus pais, minha irmã e amigos, pela constante confiança, incentivo e apoio na realização deste sonho; à minha professora, que me conduziu neste percurso.

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte de toda sabedoria, pela força e coragem que me concedeu, permanecendo ao meu lado em todo o percurso desta caminhada.

À Dra. Ana Lúcia Trevisan, minha gratidão, por ter sido minha orientadora e por, com suas diretrizes seguras, sua paciência e seu constante acompanhamento e incentivo, ter me ajudado a concluir esta empreitada.

Aos meus pais, pela constante colaboração em todo o percurso.

A liberdade é um dos dons mais preciosos que o céu deu aos homens. Nada a iguala, nem os tesouros que a terra encerra no seu seio, nem os que o mar guarda nos seus abismos. Pela liberdade, tanto quanto pela honra, pode e deve aventurar-se a nossa vida (Miguel Cervantes).

RESUMO

O trabalho estuda o romance *Crónica del desamor* (1979), escrito pela jornalista espanhola Rosa Montero, visando à análise da forma de representação literária da situação das mulheres na sociedade espanhola na década de 70, após a ditadura franquista. Apresenta-se um panorama do contexto histórico espanhol, a fim de perceber as formas de poder que imperavam no regime de Franco assim como suas consequências na vida das mulheres. A construção ficcional de Rosa Montero dialoga, de forma explícita, com o referido momento histórico, criando um efeito de realidade a partir da elaboração de personagens femininas que vivenciam um cotidiano marcado pelos questionamentos políticos, morais e também pelos desencantos amorosos. As diferentes formulações discursivas utilizadas para explorar determinados assuntos tabus, assim como as estruturas das orações e a expressão de pensamentos e opiniões da protagonista conseguem criar uma representação verossímil desse conturbado período histórico. O romance estabelece um vínculo estreito com aspectos da crônica, reiterando os diálogos com o fluxo da história, no entanto, constrói uma verdade poética, provocadora de um olhar crítico a respeito da situação feminina na Espanha e questionadora dos limites significativos dos textos literários.

Palavras-chave: Escrita de autoria feminina; Espanha; Ficção; Franquismo; História; Rosa Montero.

RESUMEN

El trabajo estudia la narrativa *Crónica del desamor* (1979), escrito por la periodista española Rosa Montero, visando la análise da forma de representación literária de la situación de las mujeres en la sociedad española en la década de 70, después de la dictadura franquista. Se presenta un panorama del contexto histórico español, a fin de percibir las formas de poder que imperaban en el régimen de Franco así como sus consecuencias en la vida de las mujeres. La construcción ficcional de Rosa Montero dialoga, de forma explícita, con el referido momento histórico, creando un efecto de realidad a partir de la elaboración de personajes femeninas que viven un cotidiano marcado por los cuestionamientos políticos, morales y también por los desencantos amorosos. Las diferentes formulaciones discursivas utilizadas para explorar determinados temas tabus, así como las estructuras de las oraciones y la expresión de pensamientos y opiniones de la protagonista consiguen crear una representación verosímil de este conturbado periodo histórico. La narrativa establece un estrecho vínculo con aspectos de la crónica, reiterando los diálogos con el flujo de la historia, sin embargo, construye una verdad poética, provocadora de una mirada crítica a respecto de la situación femenina en España y cuestionadora de los límites significativos de los textos literários.

Palavras-chave: Escrita de autoria femenina; España; Ficción; Franquismo; História; Rosa Montero.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – Espanha enclausurada: um percurso histórico	13
CAPÍTULO 2 – Literatura e jornalismo: o percurso de Rosa Montero	23
CAPÍTULO 3 – <i>Crónica del desamor</i>: as representações do feminino	29
3.1 – Personagens e vozes históricas	42
3.2 – O universo feminino e as relações afetivas	56
3.3 – A voz feminina em diálogo com as vozes masculinas	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A voz feminina e os questionamentos do silêncio	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	67
ANEXO - Memória de uma conversa com Rosa Montero.....	70

INTRODUÇÃO

O romance *Crónica del desamor*, da autora Rosa Montero – que será analisado, ao longo deste estudo, a partir do momento histórico espanhol, da trajetória literária de Rosa Montero e de algumas reflexões realizadas por outros estudiosos acerca da referida – faz um recorte da realidade em seu enredo ficcional, expressando, na forma de romance testemunhal, os acontecimentos políticos e sociais na cidade de Madri, no final dos anos 70. A trama do romance constitui-se por núcleos ficcionais que ocorrem de modo paralelo, às muitas histórias que dão corpo ao romance, condensando experiências e dramas de diferentes mulheres e refletindo seus desejos e desamores frequentes, suas dificuldades. O que será destacado nas análises propostas são as vozes representativas de papéis sociais, mais especificamente, a maneira como cada personagem representa um determinado segmento da sociedade.

Em *Crónica del desamor*, a voz conflitiva das mulheres espanholas ecoa em diferentes situações ficcionais e constrói um universo mimético no qual se destacam: as relações no mundo trabalho; o contraponto com a voz masculina; as relações afetivas; os conflitos da maternidade e as críticas políticas. Todas essas situações estão permeadas pelo embate da memória de uma voz autoritária e o presente de uma voz libertária. Em cada mulher representada ficcionalmente, coexistem o presente e o passado histórico. Essas vozes estão fortemente presentes na obra, uma vez que se trata de representar justamente a complexidade de um momento histórico caracterizado pela ruptura do passado ditador seguido do conseqüente presente democrático.

O governo de Franco surgiu após a Guerra Civil de 1939 e perdurou até 1975, tendo sido marcado pelo poder ditatorial, que determinava regras e impunha um regime de censuras para a sociedade. Durante esse governo, as mulheres sofreram duramente as conseqüências da ditadura, tendo sido alvos do silenciamento e da submissão e, portanto, não podendo manifestar-se nem requerer seu espaço na sociedade. Após a morte de Franco, a sociedade e o governo, de um modo geral, iniciaram um processo de transição no qual também as mulheres começam a fazer, gradativamente, parte de um processo de conquista de autonomia, de garantia de um espaço legítimo na sociedade.

A literatura produzida no período pós-franquista muitas vezes refletiu o ritmo das mudanças históricas, e Rosa Montero, assim como outras autoras, procuraram incorporar, em suas obras, elementos que retratavam a situação social das mulheres espanholas dos anos 70. Nesse sentido, a memória e a história daquele momento misturaram-se nos relatos ficcionais desse período, sendo neles discutidos os mais variados temas, até mesmo aqueles

considerados tabus, tais, como, a sexualidade, a ambição intelectual feminina, as relações familiares e o uso de drogas. Especificamente em *Crónica del desamor*, os muitos silenciamentos impostos pelo passado franquista são questionados pela liberdade ficcional, na medida em que, nela, foram incorporados parte dos temas mencionados anteriormente.

Formada em jornalismo e em psicologia, Rosa Montero exerce, na atualidade, a profissão de jornalista no *El País* e de escritora. Sua primeira obra, publicada em 1979, foi o romance *Crónica del desamor*, que discute os conflitos de uma geração e de um momento histórico muito importante para a Espanha, momento este pós-ditadura franquista. Pode-se afirmar que se trata de uma escritora eclética, visto já ter escrito para o público infantil, bem como já ter publicado obras de ficção científica.

A proposta deste estudo é analisar este seu primeiro romance, percebendo quais são as ferramentas literárias que a autora utilizou para expressar, na ficção, aquilo que ela testemunhou; um exemplo dessas ferramentas diz respeito à presença da linguagem coloquial. Como, segundo Rosa Montero, *Crónica del desamor* é uma obra testemunhal, a autora faz uma mescla entre a verdade histórica e a verdade literária, tornando a verdade ficcional convincente a ponto de nos confundir com a verdade histórica.

O primeiro capítulo deste trabalho, intitulado “Espanha enclausurada: um percurso histórico”, irá nos situar em relação ao governo totalitário espanhol, liderado pelo ditador Franco. Neste capítulo, abordaremos o momento histórico deflagrado tanto no contexto espanhol quanto no contexto mundial, relatando, assim, vivências de mulheres espanholas que foram viver em outros países. Uma das obras de que nos valem para isso foi “Tejiendo recuerdos de la España de ayer”, que trata, em uma perspectiva mundial, de problemas sociais, tais, como, política, censura, economia, cultura e o papel da mulher na sociedade.

Após a morte de Franco, inicia-se uma nova etapa democrática, surgindo, paralelamente, uma nova narrativa ficcional, em que se buscou retratar como deveria ser o comportamento feminino em uma nova sociedade. No segundo capítulo, “Literatura e jornalismo: o percurso de Rosa Montero”, será relatado o percurso de vida e das obras da autora espanhola até os dias atuais, assim como suas próprias opiniões quanto à confusão feita pelos leitores entre narrador e autor; de acordo com Rosa Montero, *Crónica del desamor* é composta tão-somente por relatos de testemunhos que foram vivenciados por mulheres espanholas no pós-franquismo por textos ficcionais que citam outros autores da época.

O terceiro capítulo, “*Crónica del desamor*: as representações do feminino”, foi dividido em três subtítulos: “Personagens e vozes históricas”; “O universo feminino e as relações afetivas” e “A voz feminina em diálogo com as vozes masculinas”. Em um primeiro

momento, será discutida, mais detalhadamente, a estrutura da obra, já que a análise do romance será feita a partir de citações não só de trechos da obra, como, também, de pesquisadores de Rosa Montero e de literatura de um modo geral. Abordaremos, também, a partir de diversos estudiosos, a escrita feminina, a genealogia da literatura de autoria feminina, a relação ou confusão entre o real e o ficcional, bem como a análise da palavra “crônica” constante no título do romance.

No primeiro subtítulo, explanaremos sobre como as personagens e suas vozes se transformam, no romance, em um recurso de linguagem utilizado por Rosa Montero. Já no segundo subtítulo, abordaremos as relações afetivas das personagens, uma vez que a condição da mulher na sociedade estava sendo reorganizada, de modo a ganhar espaço; assim, discutiremos sobre algumas situações específicas de tal condição, tais, como as vivenciadas pelas mães solteiras, as das mulheres divorciadas após um casamento sólido de longa duração, com filhos, as das mulheres solteiras em relacionamentos aventureiros, ou seja, discutiremos sobre os desamores que constroem esse romance. No último subtítulo, descreveremos os diálogos travados entre as vozes femininas e as vozes masculinas em relação a algumas situações, como a desigualdade salarial no trabalho, o conflito entre vozes machistas e feministas, dentre outras questões.

Finalizaremos o presente estudo com as considerações finais, seguidas do anexo de *Memórias com Rosa Montero*, que se trata de uma entrevista que fizemos com a autora com o fim de melhor conhecê-la e de conversar um pouco sobre o estudo que está sendo feito de seu primeiro romance *Crónica del desamor*.

CAPÍTULO 1

Espanha enclausurada: um percurso histórico

Em 1939, depois da Guerra Civil, Francisco Franco assume o governo espanhol, permanecendo no poder até 1975. Durante os anos em que esteve exercendo o poder, conseguiu manter uma estabilidade na vida cotidiana atrelada a um pensamento que determinava regras para a conduta moral e para a educação de homens e mulheres. Franco teve em suas mãos a possibilidade de criar um novo Estado e, desde o começo de seu governo, deixou claro que sua concepção de Estado era totalitário. Franco foi configurando o regime político que julgou conveniente a partir das coordenadas que haviam servido sempre na Espanha tradicional: exército, poder econômico e Igreja.

Fue fijando límites – no limites - a su autoridad como Jefe de Estado, matizada en muchos aspectos por un cierto carácter social. Para ello se sirvió de la Falange – paulatinamente transformada en <Movimiento Nacional> - con todos los dispositivos complementarios de asistencia social, sindicato único y reforma de la enseñanza. Todo bajo el control de las fuerzas de seguridad en permanente estado de alerta, para sofocar cualquier movimiento de carácter subversivo en el nuevo orden establecido (PIÑERO; PEDRERO, 2006, p. 51).

Durante o período do regime do general Francisco Franco, a sociedade espanhola foi aprisionada em um sistema de governo autoritário em seu dia a dia, de “paz e ordem”; muitas questões permaneceram abertas, mas duas se destacaram: a educação e o desequilíbrio socioeconômico:

Para los hombres y la mujeres españolas el régimen franquista, por su extensión en el tiempo, ha supuesto no sólo vivir de una forma diferente durante un largo período sino tener ahora mismo una herencia social y cultural donde la tradición; los mandatos de la Iglesia o la concepción tradicional del papel social de los hombres y las mujeres aún tiene un peso, cada vez menor, eso sí, pero aún mucho mayor del que esos mismo condicionantes tienen actualmente en otros países de nuestro entorno cultural y económico (BOSCH, 1999, p. 191).

Em 1931, a Espanha contava com um índice alto de analfabetismo, e o desequilíbrio socioeconômico, no final da década de 1960, entrou em vias de equilíbrio. A obra *Tejiendo recuerdos de la España de ayer* surge a partir do desejo de conservar as lembranças das mulheres espanholas que vivem no Brasil. Os relatos descrevem as diversas situações vivenciadas pelas mulheres, cada um detalhando suas recordações, mas o principal é que seus sofrimentos e dificuldades são os mesmos em qualquer parte do mundo: mulheres que

vivenciaram, em uma mesma época, situações presentes não só na Espanha, mas também em outros países, inclusive o Brasil. Um dos relatos que compõe essa obra de testemunho é o da professora Concha Piñero, que fala sobre mortes decorrentes de motivos políticos entre as famílias, sobre benefícios para famílias numerosas que dispensavam o pagamento, a taxa de inscrição nas escolas públicas ou universidades e os descontos nas viagens de trem. Para a filha mais velha era obrigatória a prestação do Serviço Social, sem o qual ela não teria passaporte e habilitação. No caso de Concha Piñero, por ter sete irmãos menores e por supor-se que sua colaboração nas tarefas domésticas, ela não era obrigada a prestar o referido serviço.

Mientras tanto, España iba dejando tímidamente el corporativismo falangista y aproximándose a la economía de mercado. Iban apareciendo los electrodomésticos, entre ellos la plancha eléctrica y la lavadora, que causaron gran impacto. El trabajo doméstico de la mujer entraba en una nueva fase. La generación más joven buscaba también más libertad de comportamiento y no faltaban manifestaciones de incoformidad con los rígidos patrones conservadores vigentes hasta entonces. Estas manifestaciones se daban, sobre todo, en los momentos de ocio, cuando los jóvenes podían más fácilmente alejarse de los adultos (PIÑERO; PEDRERO, 2006, p. 64).

Isso significa que as mulheres não podiam entrar desacompanhadas nas touradas e que o futebol era quase que exclusivamente masculino. Além disso, elas começaram a frequentar os “guateques”, que eram festas onde o *rock and roll* e o *twist* começaram a ser introduzidos, mas sempre tendo de cumprir, à risca, os horários para chegar em casa. Nas escolas, durante o intervalo, as meninas falavam, às escondidas, de livros que, por serem proibidos, não podiam ler, mas que sempre acabavam, de algum modo, caindo nas mãos de uma ou outra. Devido ao regime fechado e conservador, muitas colegas de Piñero casaram cedo, deixando de estudar, outras seguiram estudos, tornando-se profissionais da ciência ou das letras. E, analisando o período compreendido entre a Guerra Civil (1939) e a década de 1950 (momento em que se inserem as vivências de Concha Piñero), já se podem notar mudanças na sociedade espanhola.

O contexto é mais abrangente, fazendo parte de um movimento mundial. Concha Piñero vem sendo citada por ter escrito sobre as lembranças que tem do passado vivido em um contexto importante não só na Espanha, como, também, no mundo todo. Durante a universidade, em decorrência de manifestos e conflitos, Piñero decidiu ir estudar na Bélgica para não ficar parada, tendo passado, primeiramente, por Paris, onde trabalhou temporariamente como professora substituta de língua espanhola. Nesses países, ela pôde ter acesso à televisão e aos jornais franceses e belgas, além de ter tido contato com exilados espanhóis: “todo fue muy importante para poder observar desde fuera los rumbos de la

sociedad española y las contradicciones del régimen franquista” (PIÑERO; PEDRERO, 2006, p.72).

Ainda em *Tejiendo recuerdos de la España de ayer*, é citado o testemunho da transição da ditadura para a democracia no Brasil:

Eran los tiempos del dictador militar, general Geisel, y pronto me avisaron de que tuviera cuidado de no hablar en público sobre asuntos de política. Para renovar el visado de permanencia en el país, viajé a Argentina, donde tuve la sensación de estar en un régimen dictatorial aún más duro. Ya como residente permanente, participé del movimiento de las <Directas Já> (idem, ibidem, p. 91).

Outra mulher que também faz parte dos relatos é María Guadalupe Pedrero-Sánchez: para ela, a imagem da Espanha no anos 50 era centralista, agrária, militarista e fechada para as novidades artísticas, democráticas e ideológicas. Os edifícios das faculdades eram refúgios autônomos onde a polícia não podia entrar, bem como uma espécie de centro de debates políticos, onde ocorriam intermináveis assembleias estudantis:

Aprendí mucho, en esas acaloradas discusiones sobre la práctica democrática que nos era negada. Desde las ventanas se podía provocar a *los grises* con gestos y palabras, tomando cuidado de no ser reconocidos cuando las manifestaciones se hicieran fuera del recinto de la Facultad. En aquellos años, el Che Guevara, joven, guapo, idealista y comprometido con la causa de los pobres y oprimidos, se transformó en mito y su fotografía se reproducía en carteles y fajas de protesta y contestación. La figura del guerrillero revolucionario inspiró a muchos jóvenes que, por su apariencia descuidada y barbuda, eran fácilmente identificados como comunistas o subversivos (PIÑERO; PEDRERO, 2006, p. 121).

Eram jovens que queriam lutar por espaço e melhorias, mostrar que aquele governo não era adequado para um crescimento social, cultural e econômico para Espanha. Havia também, em contrapartida, os convênios realizados com universidades estrangeiras, principalmente com as dos EUA, o que facilitou a abertura de novas formas de comunicação e de intercâmbios e a entrada de novas ideias.

En 1959, Eisenhower había visitado España, siendo recibido con gran pompa en Madrid, reanudando relaciones diplomáticas y abriendo el camino para la inserción de España en el concierto de las naciones. Se ratificaron acuerdos que llevaron a la instalación de bases militares norteamericanas, en plena <guerra fría>, a cambio del refrendo del régimen de Franco (PIÑERO; PEDRERO, 2006, p. 122).

Havia aspectos contraditórios em relação a algumas coisas que eram censuradas. Para Pedrero, por exemplo, era admirável a ambiguidade em proclamar o espanholismo de artistas

como Picasso ou Buñuel, quando estes recebiam prêmios internacionais, ao mesmo tempo em que suas obras estavam proibidas na Espanha.

Pero en los años setenta ya se apuntaban cámbios en la dictadura franquista, abriéndose las fronteras, no sólo para la circulación de nuevas ideas, sino por la política de fomento al turismo, que se constituyó en una de las fuentes de la economía nacional junto con las divisas que entrecaban por la emigración al extranjero, ahora por motivos económicos y laborales más que políticos (PIÑERO; PEDRERO, 2006, p. 123).

Assim como Piñero, Pedrero também chegou ao Brasil em um contexto mundial relativamente parecido quando pensamos em política. Pedrero aporta em terras brasileiras em plena ditadura de Médici, quando se respirava um clima semelhante ao que acompanhava toda a ditadura: totalitarismo, censura e nacionalismo exacerbado, sendo o único caminho livre de expressão, tal qual na Espanha, o futebol.

Me acuerdo de uno de los eslóganes que circulaban en ese momento y que, como recién llegada, no podía serme indiferente: “Brasil, ámelo o déjelo”, que para mí se conjugaba bien con aquello de “España es diferente”. Ambas consignas, con un enorme gancho de propaganda, eran expreciones acabadas, sin discusión (idem, ibidem, p. 124).

O que se nota, pois, é que as vivências políticas eram praticamente iguais entre os países ocidentais, só havendo mudanças entre as frases feitas, que, no fundo, carregavam a mesma intenção. Os jovens universitários tinham, no início dos anos 70, vontade de ter liberdade, de ir aos shows de Gilberto Gil, Mercedes Sosa, de cantar as músicas de Vandrê, de Caetano Veloso ou de Chico Buarque; tudo isso manifestava o desejo de se fazer algo.

Entre las múltiples riquezas que forman parte del bagaje de mi vida, se cuenta la de haber adquirido nuevas perspectivas desde contextos diferentes y la de haber encontrado verdaderos amigos, de diferentes credos religiosos y políticos. En Brasil, he encontrado españoles o descendientes que tuvieron que salir de España por diversos motivos, políticos o económicos; son catalanes, vascos, gallegos, castellanos o andaluces, aquí mucho más unidos y sin acabar de comprender hasta dónde llegan las autonomías, que tanto preocupan a los españoles de España (idem, ibidem, p. 125).

Infelizmente, as marcas deixadas da história de um país na população são dolorosas e a esperança de o indivíduo tentar algo novo e melhor torna-se necessário, já que seu país de origem não lhe oferece estrutura para a melhora de suas condições.

Os relatos anteriormente citados e os que citaremos a seguir mostram a realidade de países vizinhos à Espanha e de países de outro continente. Quando lemos as vivências dessas

mulheres, percebemos que, apesar do tempo que passou, elas o recordam como se fosse algo recente: essas marcas e lembranças o tempo não diminui.

Em um dos capítulos de *Tejiendo recuerdos de la España de ayer*, Ángela Reñones García conta suas lembranças do franquismo na Espanha. Em 1939, seu pai, assim como os demais professores, sofreram uma injustiça: os resultados de um concurso realizado em 1936, do qual eles participaram, foram queimados e, dessa maneira, eles foram suspensos de suas funções e proibidos de realizar novas avaliações. O que lhes restou foi tentar exercer a profissão como meros substitutos, o que acabou causando instabilidade nas famílias, pois, muitas vezes, a vaga existente nem sempre ficava próxima de casa. Eram apenas os concursados de 1936 que sofriam; todos os professores sabiam que eram vigiados e temiam pelas atitudes e por denúncias. Ángela García teve consciência da situação quando via o pai ouvindo rádio com ar de mistério:

- Papá, ¿por qué no subes el volumen para no tener que poner el oído junto al aparato?
- Porque la emisora que escucho está prohibida en España. De esto no puedes hablar con nadie. Oírla no es malo o desonesto. Sólo quiero saber lo que ocurre en España y en el mundo, y las emisoras nacionales no lo dicen; por eso oigo las noticias del extranjero.
- ¿Qué está ocurriendo, papá?
- Cosas complicadas que los niños no necesitan saber; son cosas de mayores (GARCÍA apud PIÑERO; PEDRERO, 2006, p. 136).

As pessoas viviam constantemente com medo do que poderia acontecer; presos políticos, pessoas cujo único delito era pensar de maneira destoante das classes dirigentes, eram detidos, para evitar a divulgação de ideias que pudessem contaminar os outros.

A força da figura feminina sempre foi valorizada para García; sua avó, por exemplo, tinha sido professora e educadora em sua região, tendo conseguido, quando recebeu a homenagem de aposentadoria, congregar três gerações de alunas. Foi rebelde, mandona, elegante, bonita, dona de si e religiosa.

Reconozco que tuve precursoras femeninas muy competentes, fuertes y amorosas al mismo tiempo, que sabían dosificar con naturalidad lo social y lo familiar, el afecto y los límites y, siempre, enseñar el respeto y el amor debido al prójimo, a la familia y a Dios (idem, ibidem, p. 147).

Para García, as figuras femininas, em sua vida, foram fortes o suficiente para enfrentar o mundo dos machistas. Mesmo que trabalhasse com educação, sabemos o quão difícil era

para a mulher destacar-se no mercado de trabalho, tendo que se dedicar também à família e aos afazeres domésticos. Poucas mulheres estudavam.

Seguindo a linha de relatos de mulheres que viveram na época de Franco, Josefa Buendía Gómez relata que os tempos eram difíceis mais para uns que para outros. Seu pai possuía um moínho de trigo e fazia pão; ele sempre se mantinha a par das leis de fiscalização, mas, quando chegavam os fiscais, estes conseguiam multá-lo por algum motivo.

Antes da popularização da TV, a rádio foi um objeto importante na época, constituindo-se um meio de comunicação generalizado. Havia uma rádio que se chamava Radio Pirenaica.

Una de las emisoras independientes que sirvió de referencia para los españoles que querían saber lo que pasaba en España y en el mundo, así como tener noticias de los que habían tenido que salir huyendo, amigos, parientes, vecinos, cosa que no se encontraba en la Radio Nacional. Esta emisora clandestina funcionó desde 22 de Julio de 1941 hasta el 14 de Julio de 1977 (GÓMEZ apud PIÑERO; PEDRERO, 2006, p. 166).

Percebemos que existiam vários meios pelos quais a população buscava obter mais informaçõe, bem como saber como os acontecimentos eram transmitidos para o mundo. Além das rádios, existiam, ainda, os livros, que eram, clandestinamente, passados para as pessoas. Gómez relata que chegou a suas mãos o livro do brasileiro pedagogo Paulo Freire, *La Pedagogía del oprimido*, o qual mostra o papel libertador da educação do ponto de vista do oprimido, como processo de construção de uma sociedade democrática. Para Gómez, “En aquellos tiempos de dictadura, era algo más poderoso que una arma, por eso había que leerlo y pasarlo de forma clandestina” (idem, ibidem, p. 154).

Outro relato testemunial é de Arantxa Ugartetxea Arrieta, que decidiu, aos dezenove anos, ser missionária, tendo passado pelo Chile em 1969, onde aprendeu muito sobre a solidariedade humana. Lá, as pessoas exerciam o voto de cidadão a democracia era real, ainda que existisse a injustiça social.

Las elecciones del presidente Salvador Allende las viví con aquella pasión propia de la juventud. Las esperanzas de un socialismo democrático me fascinaban. Desfilaron en aquella época por Chile, mandatários y representantes de muchos países. Yo tenía la sensación de que el mundo miraba hacia aquel cono sur de America (ARRIETA apud PIÑERO; PEDRERO, 2006, p. 185).

Jovem e com ânsia de mudança, esperança de melhora de um país que não era dela. Arrieta voltou à sua terra, San Sebastián, cheia de conhecimento. Durante sua estada no Chile,

houve, no País Vasco, acontecimentos importantes, como o processo de Burgos: as pessoas revolucionavam os sistemas judiciais, evitando finalmente penas de morte. Os movimentos sociais eram mais intensos em prol da cultura e das políticas do momento.

Esses relatos, presentes em *Tejiendo recuerdos de la España de ayer*, pertencem a mulheres que decidiram relatar diversas experiências durante o mesmo momento, porém em países e cidades diferentes, onde as dificuldades eram bem parecidas, como se o mundo vivesse o mesmo problema em relação à política, à censura, à economia e à cultura.

No âmbito de *Crónica del desamor*, utilizaremos esses relatos pessoais de mulheres que vivenciaram o passado franquista e pós-franquista, pois, devido à sua ótica subjetiva, são importantes para a compreensão da história; além disso, deparamo-nos, no romance de Rosa Montero, com depoimentos de mulheres, mesmo que estes sejam filtrados pelo olhar ficcional.

Mesmo com o fim de um governo, todo esse passado não cai no esquecimento, mantendo-se vivos, especialmente, os valores culturais e religiosos, que, de tão fortes, os escritores espanhóis contemporâneos empenharam-se para questioná-los em suas produções. A censura significou um peso para homens e mulheres e, com o fim da Guerra Civil e o triunfo nacional em 1939, a população espanhola viu-se obrigada a arcar com esse peso, devendo submeter-se a várias regras morais. O papel da mulher, como já foi visto em muitos relatos, era secundário nesse período. Até na política seu espaço era apenas numérico, seu pensamento não era considerado; ela não tomava decisões e sua participação limitava-se a seguir os votos de pais e maridos.

As mulheres eram educadas apenas para a maternidade, eram estigmatizadas pela ideia de fragilidade e condenadas à submissão. Além disso, suas ações eram condicionadas e direcionadas, o que as impossibilitavam de atuar livremente nos diversos segmentos sociais. Um dos poderes que cerceavam a ação da mulher, talvez um dos mais importante, concerne a *Sección Femenina de la Falange Española*, cujas atividades ocorreram de 1934 a 1977, sob a direção de Pilar Primo de Rivera. Esse movimento era encarregado da educação das mulheres no novo governo nacionalista, no sentido de manter a “moral”, que consistia na necessidade da mulher manter uma postura sempre recatada e submissa.

En síntesis, el objetivo ideológico era formar un modelo de mujer que se caracterizaba por su sumisión al hombre, y su preparación para cumplir sus misiones básicas: esposa y madre. Más que un medio de educación, la Sección Femenina de la Falange era un verdadero medio de control y represión social, que se veía fomentado por el Servicio Social obligatorio, bajo el decreto 378 del 7 de octubre de 1937. Toda mujer debía prestar su apoyo en hospitales e instituciones militares, pero sólo

en labores propias para ella: cocinar, lavar, coser, etc. Se descartaba toda posibilidad laboral y profesional reales (RODRÍGUEZ, 2005, p. 42).

As dificuldades femininas durante esse período histórico foram amplamente estudadas em obras da área de História e de Sociologia. No fragmento citado acima, observamos o relato de um historiador que destaca uma restrição imposta às mulheres, no caso, prestar apoio a hospitais e instituições militares, que eram áreas consideradas propícias para as mulheres, pois, ali, elas executariam atividades “propriamente femininas”, como cozinhar e lavar. As regulamentações de trabalho alegavam que, quando se casassem, essas mulheres deveriam abandonar seu posto de trabalho para cuidar de seu marido, da casa e dos filhos, não lhes sendo, portanto, possível executar, simultaneamente, as duas tarefas.

La educación de las niñas quedaba reducida a la formación preparatoria para el hogar. En 1939 quedaron suprimidas las escuelas mixtas, y se instaura una estrecha censura privada, la cual debían atravesar todos los materiales educativos. Finalmente, las materias educativas para las niñas quedaban reducidas a Hogar, Higiene, Floricultura, Cocina, Corte y confección, Economía doméstica, etc. (BOSCH, 1999, p. 187-188).

Com essas imposições sociopolíticas, garantiam-se dois processos: primeiro, o trabalho dos homens e a reclusão da mulher em casa; segundo, a educação dos filhos sob rígidos princípios morais. Com esse panorama propiciado pela Espanha franquista e respaldado pela Igreja Católica, evidencia-se o papel insignificante atribuído à mulher na sociedade espanhola, tanto no âmbito social e pessoal, como no intelectual. A partir de 1952, com o I Congresso Nacional de Justiça e Direito, começa o lento processo de algumas mudanças, sendo uma delas a relação da mulher com o mercado de trabalho: ela deveria ganhar um salário igual ao do homem, caso realizasse as mesmas tarefas; porém tal medida ficou restrita ao papel, pois, na prática, a mulher ganhava apenas 80% do salário do homem, apesar do igual desempenho. Por muito tempo, foi vedada às mulheres a possibilidade de transcender o universo da casa e, conseqüentemente, exercer funções que não fossem as de mãe ou esposa.

Nancy Huston, renomada romancista e intelectual da atualidade, afirma, em sua obra *A espécie fabuladora*, mais especificamente no capítulo “Por que Romance”, que tanto na sua emergência histórica quanto no seu consumo corrente, o romance é inseparável do indivíduo, sendo intrinsecamente *civilizador*.

(Que seja dito entre parênteses: é bem possível que no Ocidente as mulheres sejam mais civilizadas do que os homens. Não apenas porque elas indiscutivelmente leem mais romances do que eles, mas também porque elas aprendem muito cedo, graças a essas leituras, a ver o mundo [e a enxergar a si próprias] através dos olhos dos outros [homens!].) (HUSTON, 2010, p. 128).

Dessa forma, muitas mulheres que leram, na época, a obra de Rosa Montero indentificaram-se com as personagens. Com a morte de Franco, iniciou-se uma nova etapa democrática em todos os campos da sociedade, inclusive na literatura, com uma nova narrativa ficcional; porém essa etapa democrática ainda mantinha, de certa maneira, escamoteada a ideia de direitos iguais entre homens e mulheres, talvez motivada pelo receio de que elas pudessem se sobressair, deixando, assim, de cumprir, exemplarmente, seu papel de mãe, de dona de casa, estas sim consideradas suas funções principais na sociedade.

Durante o início da etapa democrática na Espanha, uma nova narrativa ficcional surge, refletindo um processo de mudanças no panorama político e social, no período de 1978 a 1982, que foi o momento do *boom* de novidades. O caminho das mudanças foi lento e culminou com a etapa em que escritoras de ficção começaram a escrever sobre temas tabus, como sexualidade, aborto, uso de anticoncepcionais, enfim questões que, antes, eram proibidas. A estudiosa Elizabeth Ordóñez explica que “[...] el dilema que silenciaba a las mujeres durante los primeros años de la democracia se debía a que el espejo de nuestra opresión está poblado por el lenguaje del hombre. De ahí nuestra dificultad en romper a hablar” (ORDÓÑEZ, 1995, p. 173).

Na fase de ruptura com a herança do totalitarismo, as mulheres mantiveram-se em silêncio por algum tempo devido aos costumes do governo anterior, já que, muitas vezes, as vozes sociais da tradição permanecem em conflito com o desejo de liberdade.

Rosa Montero plantea en su novela esa búsqueda para encontrar el lugar de lo femenino en la sociedad. Las protagonistas procuran recuperar su papel social en esa cambiante y amenazante urbanidad. Son sujetos que oscilan entre la tradición y las nuevas propuestas éticas. Son mujeres atrapadas en el espejo de la representación social de sus roles (RODRÍGUEZ, 2005, p. 46).

As personagens dessa nova produção literária representam mulheres que pertencem a uma nova ordem histórica, marcada por novas propostas éticas. As obras refletem a voz feminina que pode referir-se a diferentes formas de pensamento ainda vinculado ao tradicional, sobressaindo, dessa maneira, uma dicotomia de vozes representativas dos discursos históricos: de um lado, as referências à moral e à ética impostas pelo franquismo, de outro, a deliberada vontade de pensar e agir de forma renovada. Logo, as obras desse

momento remetem à busca feminina por seu lugar na sociedade, à busca de como deve ser o comportamento feminino; ou seja, as histórias buscam transmitir, com os recursos da verossimilhança, um retrato da realidade.

No âmbito dos recortes históricos que propusemos, temos, coordenada por Maria Guadalupe Pedrero e Concha Piñero, a obra *Tejiendo recuerdos de la España de ayer*, que traz os relatos subjetivos de mulheres que vivenciaram o período franquista não só na Espanha, como, também, em outros países. Na obra *La narrativa de Rosa Montero*, o estudioso de literatura e de cinema Javier Escudero Rodríguez explica, por meio da análise cultural e da crítica literária, tanto os fatos decisivos para a sociedade espanhola, como as chaves ideológicas e temáticas de *Crónica de desamor*. A estudiosa Esperanza Bosh produziu *Historia de la misoginia*, obra que analisa como alguns dos mais relevantes pensadores da história da psicologia, Freud, aborda as mulheres na sociedade, explicando o comportamento humano.

Dentro dessa perspectiva, entendemos que a obra de Rosa Montero dialoga com essas formas de contrariar o histórico, mesclando o testemunho, os fatos históricos comprovados e a tradição de uma proposta ficcional importante na época.

Huston (2010, p. 153) coloca que a literatura diz o que deve ser dito: “Sou uma ficção”, ela anuncia, amem-me pelo que sou. Usem-me para experimentar a sua liberdade, para repelir os seus limites, para descobrir e animar a sua própria criatividade. Sejam os meadros dos meus personagens e façam deles os seus, deixem que eles expandam seu universo. Sonhem-me, sonhe comigo, nunca se esqueçam de sonhar.

CAPÍTULO 2

Literatura e jornalismo: o percurso de Rosa Montero

Rosa Montero nasceu em Madri, em 1951; na infância, teve tuberculose, fato que a obrigou a permanecer reclusa em sua casa até os 9 anos, permitindo que o universo da escrita e da leitura ocupasse um lugar importante em sua vida, a ponto de iniciar cedo o processo de criação de textos. Em sua juventude, matriculou-se na Faculdade de Filosofia e Letras e participou ativamente do ambiente teatral madrilenho no início da década de 1960, até descobrir sua vocação jornalística, atividade que não abandonou nos últimos trinta anos, tendo recebido, em 1980, o Prêmio Nacional de Jornalismo.

Seu primeiro romance foi *Crónica del desamor* (1979), um relato sobre a vida cotidiana da Espanha da década de 1970, um escrito com linguagem leve e com ritmo rápido, cuja acolhida foi excelente. Após essa primeira publicação, foram lançados *La función Delta* (1981), uma reflexão sobre a ansiedade; *Te trataré como a una reina* (1983); *Amado amo* (1988), sobre o mundo empresarial; *Temblor* (1990), para muitos o melhor de seus títulos, pelo tratamento dado a sua protagonista, uma jovem que enfrenta seu destino; *Bella y oscura* (1993); *La hija del caníbal* (1997); *El corazón del tártaro* (2001), e o mais recente, *Lágrimas en la lluvia* (2011), ficção científica.

Suas narrativas breves foram reunidas em duas coleções: *Historias de mujeres* (1995) e *Amantes y enemigos* (1999), livro premiado com o Prêmio do Círculo de Críticos de Arte de Santiago de Chile. Escreveu obras destinadas ao público infantil, como *El nido de los sueños* (1991) e *Las barbaridades de Bárbara* (1996), e publicou antologias de seus artigos escritos para o jornal rotativo *El País*, como *La vida desnuda* (1994), *Historias de mujeres* (1995) e *Estampas bostonianas e Otros viajes* (2002).

Suas últimas publicações são *La loca de la casa* (2003), obra que combina variados gêneros, como a ficção, o ensaio e a autobiografia; o romance fantástico *Historia del rey transparente* (2005), um relato situado nos séculos XII e XIII que conta as peripécias de uma jovem que, para poder sobreviver, disfarça-se de guerreiro; *Lágrimas en la lluvia* (2011), história que se passa no século XXII, em Madri, e que narra a busca de um futuro imaginário, coerente e poderoso; e *La ridícula idea de no volver a verte* (2013), última obra de Rosa Montero, cuja narração é construída por um conjunto de acontecimentos, dentre os quais suas vivências atuais, suas recordações pessoais e a leitura do diário de Marie Corrie após a morte de seu marido.

Rosa Montero já declarou que não gosta quando os leitores confundem narrador e autor; ela relata que essa aproximação é um equívoco, pois o amadurecimento do autor determina a distância entre sua vida e suas vozes narrativas. Ela cita Julio Ramón Ribeyro, grande escritor peruano, memorialista, que afirma que um romance bom e maduro exige a morte do autor:

[...] seria uma barbaridade quando dito assim, mas isso revela que o autor precisa apagar a si mesmo. Você não pode escrever verdadeiramente nem para recuperar coisas que perdeu nem para vingar-se de coisas. Esse ruído da vida precisa ser apagado para poder alcançar esse lugar do inconsciente tão profundo em você, que chega a ser o inconsciente coletivo, porque bem lá dentro de nós, todos somos iguais. Logo, distanciar-se, não escrever a partir do que você é, isso é absolutamente essencial do que você é conscientemente. Você sempre escreve a partir do que é, claro, por isso surgem os fantasmas, mas não deve escrever a partir do que você é conscientemente¹.

Segundo a estudiosa Haydee Ahumada Peña:

[...] las novelas de Rosa Montero ofrecen, así, un fenómeno de nuestra cultura que permite indagar, con la provisionalidad del presente y la cercanía que provocan sus textos, los avatares de un discurso producido por una mujer y las marcas de un tiempo vigilado por la sociedad y el miedo (PEÑA, 1999, p. 32).

Nesta dissertação, *Crónica del desamor* é apenas um testemunho do que as mulheres vivenciaram no pós-franquismo na Espanha; obviamente que as personagens não são reais, assim como nenhuma delas remete à própria Rosa Montero. Houve, sim, além da ficção, alguns casos vividos por conhecidas de Rosa Montero, porém todos os relatos foram transformados em matéria ficcional. No entanto, mesmo sendo uma obra de ficção, muitas pessoas que viveram no referido período podem identificar-se com as situações descritas no romance, principalmente as mulheres, que estavam conquistando seu espaço na sociedade e enfrentando os preconceitos machistas. Para Huston (2010, p. 90), qual é a “verdade” histórica da sua família, da sua pátria? Por razões evidentes, você não tem a menor ideia. O que nos ensinam sobre a nação, a descendência, etc. não é real, mas ficção. Os fatos foram cuidadosamente selecionados e dispostos para resultar em uma narrativa coerente e edificante. Logo, toda narrativa histórica é fictícia, na medida em que conta apenas uma parte da história.

Por definição, os textos de ficção falam claramente de pessoas e eventos não existentes (e justamente por esse motivo apelam para nossa suspensão de descrença). Por conseguinte,

¹ Entrevista concedida ao Programa “Roda Viva”. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/230/entrevistados/rosa_montero_2006.htm>. Acesso em: 08 ago. 2013.

do ponto de vista de uma semântica das condições de verdade, um enunciado ficcional sempre declara algo contrário aos fatos. Todavia, não consideramos mentirosas as asserções ficcionais. De início, quando lemos ficção, entabulamos um acordo tácito com seu autor, que finge ser verdadeiro aquilo que escreveu e que nos pede para fingirmos que a levamos a sério. Todo romancista projeta um mundo possível, e todo o nosso juízo sobre a verdade e a falsidade se relaciona com esse mundo.

Textos de ficção nunca escolhem para sua ambientação um mundo totalmente diverso daquele em que vivemos, nem mesmo quando se trata de contos de fadas ou histórias de ficção científica. Mesmo nessas situações, quando se menciona uma floresta, entende-se que esta deve ser semelhante às florestas de nosso mundo real, onde as árvores pertencem ao reino vegetal, não ao mineral, e assim por diante.

Em geral um romance escolhe como ambientação o mundo de nossa vida cotidiana, pelo menos até onde dizem respeito suas principais características. Um mundo ficcional não é apenas um mundo possível, mas, também, um mundo pequeno, ou seja, um curso relativamente curto de eventos locais em algum nicho ou canto do mundo real.

Um texto de ficção informa-nos não apenas o que é verdadeiro ou falso no mundo narrativo, mas ainda o que é relevante e o que pode ser descartado como irrelevante. É por isso que temos a impressão de estar aptos a fornecer declarações indiscutíveis sobre as personagens de ficção.

A personagem Ana, que se destaca no relato ficcional de Rosa Montero, vê a si mesma como uma “autora” e uma personagem de sua própria vida, comentando, no início da narrativa, que, caso, um dia, fosse escrever algo, seria o livro das Anas:

Piensa Ana que estaría bien escribir un día algo. Sobre la vida de cada día, claro está. Sobre Juan y ella. Sobre Curro y ella. Sobre la Pulga y Elena. Sobre Ana María, que ha perdido el tren en alguna estación y ahora se consume calladamente en la agonía de saberse vieja e incapaz de. Sobre Julita, muñeca rota tras separarse del marido. Sobre manos babosas, platos para lavar, reducciones de plantilla, orgasmos fingidos, llamadas de teléfono que nunca llegan, paternalismos laborales, diafragmas, caricaturas y ansiedades. Sería el libro de las Anas, de todas y ella misma, tan distinta y tan una... (MONTERO, 2010, p. 20).

O trecho em questão, dito por Ana, abrangia todas as situações pelas quais as mulheres estavam passando naquele momento, como suas dificuldades de enfrentar preconceitos. Ao longo da obra, as histórias são ricas em detalhes, tais como um testemunho, parecendo, assim, um relato vivido pela autora; porém, esse texto é ficção, ainda que tenha se valido dos muitos relatos de pessoas “reais” que viveram aqueles anos. Nancy Huston coloca que não existe fronteira estanque entre “vida verdadeira” e ficção: uma alimenta a outra e dela

se alimenta. Só conseguimos agir e compreender graças à identificação, ao deslocamento, ao afastamento, à simplificação e a essencialização, à semelhança e à representação... Enfim, graças à máscara.

Rosa Montero utilizou, para compor seu romance, um grande mosaico de vozes de um tempo histórico, filtradas pelas tintas da ficção. Logo, nas páginas dessa obra, questionam-se, abertamente, o discurso patriarcal, os papéis tradicionais impostos, a discriminação jurídica, os abusos físicos e psíquicos, a proibição do aborto e os métodos contraceptivos, temas que, por terem sido vivenciados e experimentados por pessoas “reais”, compõem a tônica realista da obra: “y todo eso son influencias de mi vida que recaen sobre mi obra, como otras miles de cosas más” (ESCUDERO, 1997, p. 336).

O momento histórico vivido pela escritora espanhola, no final da ditadura de Franco, também foi instigante para a escritura de ficção de outras autoras. A Espanha abre-se para o mercado mundial e as trocas culturais desse período fazem com que os anos de 1980 sejam anos de grande pujança cultural no país. É nesse contexto que se insere a terceira geração de escritoras da qual destacamos os nomes de Soledad Puértolas, Rosa Montero, Marina Mayoral e Montserrat Roig.

Segundo Rodríguez, a obra ficcional de Rosa Montero contribuiu para o debate de diversos problemas políticos e sociais:

Rosa Montero ha contribuido a presentear y debatir desde su tribuna periodística diversos problemas políticos sociales relevantes, distinguiéndose por su aguda capacidad crítica y la lucidez de sus planteamientos. Su deseo de lograr una sociedad más humana, donde reine la tolerancia, la igualdad, la justicia y la solidaridad, le ha llevado a defender una serie de ideas y valores específicos, sustentando un proyecto con una indudable carga didáctica y convirtiéndose en conciencia moral de su sociedad (RODRÍGUEZ, 2005, p. 11).

Rosa Montero e Montserrat Roig não hesitaram em abordar, explicitamente, a situação social das mulheres espanholas dos anos de 1970 a partir de uma perspectiva comprometida e lucidamente crítica a respeito do feminismo militante. Como jornalista de profissão, deixa transparecer, em seus romances, estreitas conexões com o “novo jornalismo”. Memorialismo e atualidade histórica misturam-se nas narrações, claramente testemunhais, compartilhando aspectos relevantes comuns. São obras de protagonista múltiplo, mas estruturadas a partir de uma personagem “testemunha”. No universo ficcional de ambas as escritoras, as personagens centrais são, na grande maioria das vezes, jornalistas que buscam sempre realizar o melhor no mundo do trabalho, mesmo que, na vida pessoal – a realidade da maternidade solitária e vida

a dois fracassada –, elas não alcancem a mesma perfeição. Esses temas estão presentes no momento sócio-histórico vivenciado pelas autoras.

Elas produzem, de preferência, a narração em primeira pessoa, que é a inovação mais importante no campo literário, pois a história é transmitida de uma perspectiva subjetiva, feminina, cuja atenção é mais voltada para a vida interior que para os acontecimentos públicos. A história segue o foco estrutural, mas é filtrada pela consciência individual. A concentração no subjetivo permite ramificações, convida a ampliar a temática considerada histórica. Nas narrações sobre temas históricos, não se pode falar de procedimentos estilísticos que pertençam exclusivamente a este grupo.

A busca por uma expressão livre, tanto no aspecto temático quanto no estilístico, é uma constante na narrativa atual, tendo sido, por essa razão, chamada por Ciplijauskaitė de “romance de rebelião”, em sua obra *La novela femenina contemporânea (1970-1985)*:

Rebelión que se expresa de modos muy distintos, por lo cual se establecen dos grupos principales: 1) la novela erótica, en la cual el acento cae sobre la emancipación sexual, que a la vez rehúsa el uso del lenguaje tradicional (Monique Wittig y Christa Reinig son las voces más determinadas y comentadas; Esther Tusquets lo consigue moldeando sus novelas de un modo muy particular), y que por primera vez introduce abiertamente el problema del amor lesbiano; 2) la novela polémica: una denominación bajo la cual caben procedimientos y ramificaciones diferentes como, por ejemplo, el intento de crear un discurso completamente nuevo (Hélène Cixous) o la protesta que se concentra en el contenido, denunciando la condición de la mujer en la estructura social vigente (Rosa Montero, Emma Santos). Es una gran parte de novelas entrecruzan ambos aspectos (CIPLIJAIUSKAITĖ, 1988, p. 27).

A narrativa feminina do momento histórico que está sendo analisado seria marcada pelo âmbito marginal, cabendo destacar que existem muitos nomes de autores espanhóis contemporâneos famosos, como Juan Goytisolo, Camilo José Cela, Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares, Eduardo Mendoza, entre outros; mas pouco se mencionam as escritoras desse período. Contudo, quando aprofundadas as pesquisas, destacam-se jornalistas, contistas e romancistas: Mariana Mayoral, Carmen Riera, Lourdes Ortiz, Ana Maria Matute, Soledad Puértolas, Emilia Pardo Bazán, Ana Moix, Rosa Montero, entre outras. A maioria dessas escritoras desenvolveu romances de viés poético ou intimista, enquanto outros escritores se detiveram, de modo mais aprofundado, na descrição do momento histórico cultural pós-Franco, procurando identificar e discutir uma identidade própria que fora negada durante a ditadura.

Umberto Eco, em *Confissões de um jovem Romancista*, relata o trabalho de um ficcionista, afirmando que, quando ele projeta cada detalhe de um mundo, saberá como

descrevê-lo em termos de espaço, pois o terá bem diante dos olhos. Portanto, Rosa Montero, em sua obra, descreve não só as situações das personagens, como, também, nos ambientaliza em Madri, descrevendo as ruas, os locais onde se situam os bares, o consultório, as casas das personagens, assim como os ambientes internos:

Miguél Ángel conduce por la oscura carretera [...] la casa tiene todos los ingredientes del chalet familiar de fin de semana: muebles baratos y funcionales, vários objetos decorativos de segundo orden, justamente esos cacharros que uno no quiere tener en la casa de Madrid, y arriba, al outro lado de las escaleras, muchos dormitorios con apariencia de habitación de hotel, impersonales y comunes. (MONTERO, 1999, p. 57).

Eco (2013, p. 21) cita, como escreveu Joseph Addison, em *Os prazeres da imaginação* (1712), “as palavras, quando bem escolhidas, têm tamanha força dentro delas que uma Descrição em geral nos oferece Ideias mais vívidas do que a Visão das Coisas em si”.

Assim que o autor projeta determinado universo narrativo, as palavras fluem – e elas serão aquelas requeridas por esse universo específico. Ambientar uma história em um tempo preciso é uma restrição que o autor utiliza para permitir que a história se desenvolva; pois, em um determinado período histórico, certas coisas podem acontecer, mas não outras.

Crónica del desamor questiona, também, já em seu título, o caráter puramente ficcional, pois busca, intencionalmente, uma conexão com a reportagem, o documento e o testemunho de própria escritora. Na realidade, Rosa Montero (1999, p. 11) declarou, na apresentação da obra: “[...] não é um romance, [...] é uma reportagem, ainda que as anedotas não sejam reais nem as personagens. E também porque é muito atual, é um livro efêmero e parece muito bem o que é”.

CAPÍTULO 3

Crónica del desamor: as representações do feminino

O romance estrutura-se em catorze pequenas histórias, que, mesmo sendo autônomas, mantêm certa relação de sentido umas com as outras, não só pela temática do desamor, como, também, pela relação de personagens, situações e cenários. Em conjunto, o texto permite desvendar uma realidade convencional que representa o dia a dia da personagem Ana: representação de uma mulher desencantada com as relações amorosas. Essas pequenas histórias, que também buscam apresentar uma realidade espanhola, apoiam-se em temáticas, como o consumo de drogas, a homossexualidade, a violência e o desamor, tornando-se ingredientes do cotidiano.

O enredo do romance *Crónica del desamor* transcorre em Madri, no ano de 1979, em um momento de transição histórica tanto para a autora Rosa Montero quanto para as personagens. Ness sua primeira obra, a autora constrói um amplo panorama das identidades feminina: as várias histórias que relata ao longo da narrativa abordam as diferentes vivências das mulheres da época, ou seja, seus sonhos, medos, reflexões sobre seu tempo histórico.

Em *Ler um romance*, Orhan Pamuk (2011), romancista turco e professor de literatura, cita o poeta francês Gérard de Nerval: “os romances revelam cores e complexidades de nossa vida e são cheios de pessoas, rostos e objetos que julgamos reconhecer”². É exatamente isso que faz com que o romance de Rosa Montero seja uma segunda vida, porém mais real que a vida real.

Pamuk coloca, também, uma lista de ações importantes que ocorrem em nossa mente quando lemos um romance; um dos tópicos da lista é o seguinte:

Transformamos palavras em imagens mentais. O romance conta uma história, mas não é só uma história. A história emerge, pouco a pouco, de muitos objetos, descrições, ruídos, conversações, fantasias, lembranças, informações, pensamentos, eventos, cenas, momentos. Ter prazer com um romance é disfrutar o ato de partir de palavras e transformar essas coisas em imagens mentais. Ao visualizar na imaginação o que as palavras nos dizem (o que elas querem nos dizer), nós, leitores, completamos a história. Com isso, impelimos nossa imaginação, procurando descobrir o que o livro diz ou o que o narrador quer dizer, o que ele pretende dizer, o que supomos que ele está dizendo – em outras palavras, tentando encontrar o centro do romance (PAMUK, 2011)³.

² Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/questoes-de-literatura-e-percepcao/ler-um-romance>>. Acesso em: 08 ago. 2013.

³ Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/questoes-de-literatura-e-percepcao/ler-um-romance>>. Acesso em: 08 ago. 2013.

Esse tópico da lista é o que realmente nos incitou a realizar este estudo, mais especificamente, a analisar o que era pretendido pela autora, relacionando-o com a época em que *Crónica del desamor* foi escrita e publicada e verificando a linguagem e as situações descritas ao longo da obra, tornando, dessa maneira, o processo mais prazeroso. Assim ocorre com as leitoras que apenas fazem ou fizeram a leitura por satisfação.

Outro tópico da lista diz respeito a quando Pamuk nos indaga até que ponto a história que o escritor está nos contando se trata de uma experiência real e até que ponto se trata de imaginação. Quando iniciamos a leitura da obra, a ideia, primeiramente, é a de que se trata de uma história real, porém, pautados por estudos e leituras de pesquisadores, podemos entender que a ficção tem a função de convencer e de entreter o leitor, levando-o a inserir-se na obra.

O romance possui uma rica série de referências e detalhes que nos faz entender que os fatos tratorrem no ano de 1977 ou 1978. O presente narrativo é só um ponto de partida, pois, de uma perspectiva subjetiva, utilizados os diferentes pontos de vista das personagens, misturam-se os acontecimentos passados e presentes. Existem muitos *flashbacks* identificáveis, começando pelo uso dos tempos verbais no presente e no pretérito.

É a través da escrita, que a mulher expressa a vontade de criar uma realidade diferente do cotidiano, mas ao mesmo tempo teme que sua crônica, cheia de detalhes triviais e marcados pela rotina, possa resultar em algo banal e estúpido. A escrita feminina, nessa obra, ajuda a enriquecer ainda mais os detalhes de situações que as mulheres entendem e sabem como acontecem; a escritora detalha as descrições de atos, de vontades, como se estivesse dentro do pensamento ou da sensação de cada personagem. Acontece, algumas vezes, a confusão entre escrita feminina e literatura feminista. Lélia Almeida, em seu texto *Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina*, afirma que a literatura de autoria feminina, compreendida entre a segunda metade do século XX até os dias atuais, tanto em países ocidentais como em países orientais, tem características próprias e comuns. A observação atenta desses textos podem nos assegurar que a palavra-chave que define essa literatura é genealogia.

Ela chama de genealógica aquela literatura de autoria feminina, geralmente narrada em primeira pessoa, em que a protagonista, em um procedimento memorialístico, resgata ou estabelece uma relação especular com outra, ou com outras mulheres, relação esta fundamental para um afirmativo e importante desenvolvimento identitário para todas elas. Essa relação especular, que se dá em uma tensão permanente de identificação e separação, é vital para o descobrimento da identidade das personagens envolvidas.

A relação genealógica, no entanto, como tema da literatura de autoria feminina, estabelece-se em outros tipos de relações: são genealógicos os textos que tratam das relações entre autoras e leitoras, entre escritoras e personagens femininas históricas, de escritoras entre escritoras e entre as próprias teóricas que tem a literatura de autoria feminina como objeto de estudo.

O que interessa para as autoras contemporâneas não é somente o contar ou contar-se; é o falar concretamente como mulheres, analisando-se, questionando e descobrindo aspectos desconhecidos e inesperados. O recurso da primeira pessoa serve como o modo mais apropriado para a indagação psicológica. O que propõem como discurso “liberado” cumpre dois propósitos: expressar a reação da repressão social dos tempos passados e levar até o autoconhecimento. Para transmitir modos de percepção feminina que renunciam a linguagem e as normas de composição forjadas pelos homens, introduz-se um léxico diferente e modifica-se o uso da sintaxe. A narrativa adquire pontos de contato com procedimentos psicanalíticos, e, também, retrocede na expressão, na medida em que se pauta pelo que é primário, isto é, pelo que veio antes do estabelecimento dos códigos do mundo civilizado.

Outro tópico que Pamuk nos mostra é que:

Formulamos juízos morais acerca das escolhas e da conduta das protagonistas; ao mesmo tempo, julgamos o escritor por seus juízos morais sobre suas personagens. O juízo moral é um inevitável terreno pantanoso no romance. Tenhamos em mente que a arte do romance produz seus melhores resultados não quando julga pessoas, mas quando as compreende, e não nos deixemos dominar pela parte judicativa de nossa mente. Quando lemos um romance, a moralidade deve ser parte da paisagem, não algo que emana de dentro de nós e se volta contra as personagens (PAMUK, 2011)⁴.

O uso do “eu” permite grande variedade de enfoques: concentrar-se em transmitir uma visão imediata do que está acontecendo – intenção esta predominante neste romance –, ou criar uma relação retrospectiva, que implica superposição temporal e acúmulo intensificado de consciência desorientada. O texto serve, então, como um espelho ainda vazio, que está esperando para recorrer à imagem que se descobre.

O romance precisa ter uma extensão que nos permita lembrar todos os detalhes reunidos no processo de leitura, porque o significado de tudo que encontramos ao nos deslocarmos pela paisagem está relacionado com tudo o mais que cruzamos. Em um

⁴ Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/questoes-de-literatura-e-percepcao/ler-um-romance>>. Acesso em: 08 ago. 2013.

romance bem construído, tudo será relacionado com tudo, e essa rede de relações forma a atmosfera do livro e, ao mesmo tempo, aponta para seu centro secreto. Queremos buscar esse centro com muita atenção, é isso que diferencia o romance de outras narrativas literárias, ou seja, o fato de que ele conta com nossa convicção de que existe um centro que devemos buscar enquanto lemos, que nos leva a crer que um detalhe aparentemente irrelevante pode ser significativo e que o sentido de tudo está na superfície do romance pode ser muito diferente. O romance é uma narrativa aberta a sentimentos de culpa, paranoia e ansiedade. A sensação de profundidade que nos proporciona a leitura de um romance, a ilusão de que o livro nos imerge em um universo tridimensional se deve à presença do centro (real ou imaginário).

O romance apresenta-nos personagens muito mais complexas que as da epopeia; focaliza gente comum e escava todos os aspectos da vida cotidiana. Mas deve esses poderes à presença de um centro em algum lugar e ao fato de que o lemos com esse tipo de esperança. Quando nos revela detalhes mundanos da vida e nossas pequenas fantasias, hábitos cotidianos e objetos conhecidos, lemos com curiosidade – na verdade, com espanto-, porque sabemos que isso indica um significado mais profundo. Cada aspecto da paisagem geral, cada folha, cada flor é interessante e intrigante, porque esconde um significado oculto.

Em *Crónica del desamor*, acontece exatamente o que acabou de ser descrito, há muitos relatos mundanos da vida, principalmente das mulheres, devido ao momento histórico e a seu novo posicionamento na sociedade.

[...] comía mucho pan porque le habían dicho que la miga hacía crecer las tetas, pero no pudo verificar el resultado y fue adelantada mes a mes por sus amigas. Al fin, un día, encontró manchas en la Braga y se sorprendió muerta de niervos y vergüenza. Su madre le proporcionó unas rudimentarias toallas de felpa – había que lavarlas después y la sangre olía Dulce y acre – y le dijo:
– No puedes tomar cosas frías, ni helados ni nada de eso, no puedes ducharte ni bañarte, no puedes ir a la piscina, no puedes correr ni hacer gimnasia. Y ten cuidado y mírate la falda a cada rato, no vaya a ser que te la manches.
Prohibiciones, prohibiciones, prohibiciones. Todos esos tabúes inútiles y necios que te obligan a pensar que “eso” es estar enferma. Y como tantas otras, aún mantiene Ana el viejo hábito y se descubre todavía hoy diciendo “estoy mala”, ahora, a sus treinta años, aun sabiendo que sí puede bañarse, que puede comer helados, que da lo mismo que se lave el pelo con el cordón del tampax rozándole las nalgas (MONTERO, 1999, p. 152).

O romance pode dirigir-se a toda humanidade, podendo abordar assuntos, como experiências pessoais e conhecimentos adquiridos por meio dos sentidos, podendo oferecer, ao mesmo tempo, um fragmento de conhecimentos.

Rosa Montero negou filiação feminista, declarando-se contra a esse valor de diminuição, mas, em contrapartida, já mencionou que, além de feminista, considera-se, também, ecologista, pacifista, progressista e radical. Para Rodríguez:

[...] el uso del calificativo “feminista” ha servido, más bien, como un impedimento que ha evitado una mejor y más profunda comprensión de la narrativa de Montero. Sin embargo, con esta afirmación no se quiere negar la posibilidad de estudiar ciertos aspectos de su obra desde este punto de vista crítico. Así la lectura de sus novelas, sus artículos periodísticos y de algunos de sus ensayos biográficos, revela su constante preocupación por cuestiones relacionadas con la situación social, cultural y humana de la mujer (RODRÍGUEZ, 2005, p. 23).

De acordo com as leituras feitas, os estudos que já foram realizados enumeram, de maneira geral, temas que preocupam a escritora, como o discurso falocêntrico, a opressão masculina, a marginalidade, as relações de poder, os “rolês” estereotipados e sexistas, a repreensão erótica e, por último, a impossibilidade de comunicação entre homens e mulheres.

Há textos clássicos de Virginia Woolf que norteiam os estudos literários feministas: *Un cuarto propio* e *Las mujeres y la ficción* (1928 e 1929) nos fazem refletir sobre as mulheres e a ficção por elas escrita. Na verdade, as mulheres sempre quiseram escrever, também é verdade que nunca puderam fazê-lo e, menos ainda, publicar, simplesmente por não possuírem condições materiais favoráveis para exercer o ofício intelectual em meio às urgentes e intermináveis demandas domésticas. Para que as mulheres pudessem concretizar tal empreitada, fazia falta um teto próprio e uma boa quantidade de moedas nunca vistas em mãos femininas.

Catherine Davies estudou algumas obras de Rosa Montero e denominou seu compromisso como *feminismo humanista*, o qual se enquadra no contexto sócio-político dos anos posteriores à morte de Franco e, em especial, baixo às demandas do movimento feminista espanhol pela emancipação e os direitos das mulheres: “the tend towards hetero, socialist, and political feminist positions”⁵.

Em uma entrevista concedida ao Roda Viva, Rosa Montero foi questionada sobre se ela se considera feminista; ela explica, detalhadamente, a visão que tem em relação a isso e em relação ao romance:

[...] eu me considero feminista e uso a palavra feminista, não quero desprezá-la, porque é uma palavra histórica, uma palavra bonita, pela qual lutaram e deram sua vida ao longo da história muitas mulheres e também alguns homens. Então não

⁵ Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/230/entrevistados/rosa_montero_2006.htm>. Acesso em: 08 ago. 2013.

quero deixar de usar a palavra feminista, ainda que seja mais exata a palavra anti-sexista. Eu me considero anti-sexista, porque a palavra feminista pode ser confundida com o contrário de machismo, o que não é correto. Não é que as feministas queiram a preponderância da mulher sobre o homem, não é isso. Pelo menos para a grande maioria das feministas. Por outro lado, parece-me muito óbvio. Parece-me óbvio que, no início do século 21, todos, homens e mulheres, sejamos anti-sexistas, da mesma forma que me parece óbvio que todos sejamos anti-racistas. É uma escolha moral óbvia, evidente. Se você for uma pessoa minimamente digna e minimamente desenvolvida, você tem de ser anti-racista e anti-sexista. Isso me parece uma coisa evidente. Dito isso, é uma coisa que não tem nada a ver com a narrativa. Acho que as narrativas e os romances não podem ser feministas, nem ecologistas, nem pacifistas, nem animalistas, ainda que você, como cidadã, seja feminista ou animalista. Sou uma grande defensora dos direitos dos animais. Você não pode usar o romance de forma utilitária. O famoso compromisso político-social do romance parece-me uma traição ao que deve ser o romance. Para mim, o sentido do romance é a busca do sentido da existência, é um caminho de conhecimento. É um esforço, como dissemos, para tentar iluminar a escuridão daquilo que somos. E não se pode começar esse caminho de descoberta levando as respostas previamente. Isso é uma traição ao verdadeiro sentido da narrativa. Portanto, os romances saem daquilo que você é, mas não devem ser utilitários⁶.

Vanessa Knights, que também estudou algumas obras de Rosa Montero analisando a temática feminista, afirma que há textos que manifestam uma evolução a partir das posições em que se reivindica a igualdade da mulher e outros que tratam de reconhecer os aspectos diferenciais como a maternidade. O estudo de Knights analisou não só *Crónica del desamor*, como outras obras da escritora espanhola, centrando seus estudos na composição dos romances realistas testemunhais e em outras formas de ficção experimental, da análise sociopolítica ao debate teórico.

De acordo com o que foi dito acima, a temática feminista foi uma apresentação de como alguns estudiosos veem a escrita de Rosa Montero, aspecto que talvez não seja o mais relevante em sua obra, pois sua preocupação com a problemática feminina deve ser entendida na sua relação com uma crítica ideológica mais ampla, que se refere a toda a sociedade. Para Rodríguez (2005, p. 40), “Rosa Montero indaga en sus novelas las relaciones de pareja, incide de forma obsesiva en ciertas cuestiones personales y metafísicas” .

Rosa Montero em sua “crônica” consegue dar voz às problemáticas da época. De acordo com Ciplijauskaitė (1994, p. 193), “Rosa Montero posee el don de observación penetrante y una sensibilidad lingüística notable que le permite crear estampas llenas de vida y de actualidad”.

Em sua obra *A espécie fabuladora*, Huston conduz seu leitor para a investigação sobre a genealogia da espécie humana, sobre os fabuladores que somos. O valor supremo do romance, para Huston, consiste em poder nos colocar no lugar do outro, em relativizar

⁶ Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/230/entrevistados/rosa_montero_2006.htm>. Acesso em: 08 ago. 2013.

convicções, em criar compaixão e entendimento, em propiciar a identificação com outras realidades, com outras personagens. É juntamente com a obra que vem sendo analisada, que esse pensamento de Huston se encaixa, pois o romance *Crónica del desamor* fez um grande sucesso na época e, até mesmo posteriormente, devido a essa identificação que as mulheres tiveram com as personagens criadas por Rosa Montero.

A nossa memória é uma ficção. Isso não significa que ela seja falsa, mas que, mesmo sendo solicitada, ela passa o tempo todo ordenando, associando, articulando, selecionando, excluindo, esquecendo, ou seja, construindo, fabulando. Dizemos: “Conte-me a *história* da sua vida”, pois contar *uma vida* é impossível (mesmo *depois* dos seis anos de idade, quando o *eu* já existe, bem instalado com suas próprias lembranças) (HUSTON, 2010, p. 24, grifos da autora).

Montero testemunhou acontecimentos daquele momento, tendo escolhido acontecimentos que considerou notáveis ou pertinentes ou importantes para rearranjá-los em uma narrativa. Huston (ibidem, p. 25) afirma, em sua obra, que Freud ouvia, perplexo, o romance dos seus pacientes; sua descoberta é imensa: *apenas aquilo que faz Sentido para o sujeito é determinante, e apenas isso*.

Para Eco, um texto é um mecanismo concebido a fim de produzir seu leitor-modelo. Esse leitor não é o que faz a “única” conjectura “correta”. Um texto pode prever um leitor-modelo com direito a elaborar infinitas hipóteses. O leitor empírico é apenas um agente que faz conjecturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto.

Reconhecer a intenção de um texto implica reconhecer uma estratégia semiótica. Às vezes, essa estratégia é detectada com base em convenções estilísticas consagradas.

Se a história começar com “Era uma vez”, tenho boas razões para presumir que se trata de um conto de fadas e que o leitor-modelo evocado e postulado é uma criança (ou um adulto disposto a reagir num espírito infantil). Naturalmente pode haver um tom irônico e, nesse caso, o texto subsequente deve ser lido de maneira mais sofisticada. Mas, ainda que se possa dizer, pelo desdobramento do texto, que essa é a forma como deve ser lido, o importante é notar que o texto fingiu começar à maneira de um conto de fadas (ECO, 2013, p. 40).

O ato da leitura deve levar em consideração todos esses elementos, embora seja improvável que um único leitor consiga dominar todos. Assim, todo ato de leitura é uma complexa operação entre a competência do leitor (o conhecimento de mundo do leitor) e a maneira que amplia a compreensão e o usufruto do texto, que é respaldado pelo contexto.

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, sou eu, qualquer pessoa quando for ler o texto. Os leitores empíricos estão aptos a ler de várias maneiras, e não há lei que lhes diga como devem fazê-lo, porque eles

em geral usam o texto como veículo para suas próprias paixões, as quais podem vir de fora do texto ou ser suscitadas por acaso pelo texto (ECO, 2013, p. 41).

Em *Crónica del desamor*, as histórias das personagens são as vivências de mulheres em um momento histórico importante não só para a Espanha, como para todo o mundo. Dessa forma, muitas leitoras se identificaram com as personagens, o que motivou a venda expressiva – e, também, inesperada para a autora – do romance. Atualmente, quando Rosa Montero participa de eventos, sempre há mulheres que procuram esta obra para reler ou até mesmo para presentear filhas ou netas. Tendo a citação anterior de Eco por referência, pode-se afirmar que as leitoras identificaram-se, de um modo geral, com a repressão que sofriam. Portanto, as pessoas confundem ficção e realidade, tal é a descrição pormenorizada das situações: parece, de fato, que as personagens não são apenas personagens, mas pessoas reais; parece, inclusive, que se trata da história da própria autora e de suas amigas. Isso não ocorre apenas com Rosa Montero ou com outras escritoras da época, mas, também, com autores, independente do foco da história. Eco descreve uma situação engraçada em que um de seus leitores atuou como leitor empírico, em vez de leitor-modelo:

Um amigo de infância que eu não via fazia anos me escreveu após a publicação de meu segundo romance, *O pêndulo de Foucault*: “Caro Umberto, não me lembro de ter-lhe contado a lamentável história de meu tio e minha tia, mas acho que você foi muito indiscreto por tê-la usado em seu romance”. Bem, em meu livro eu narro alguns episódios relativos a um certo tio Charles e a uma certa tia Catherine – na história, o tio e a tia de meu protagonista, Jacopo Belbo. É verdade que essas pessoas realmente existiram. Com poucas modificações, eu contei uma história de minha infância acerca de um casal de tios meus – mas é claro que os personagens têm nomes diferentes. Respondi dizendo que eram *meus* parentes, não dele (idem, ibidem, p. 42).

Logo, o que acontece ou aconteceu com as leitoras de *Crónica del desamor* foi que elas acharam, na história de Rosa Montero, algo que pertencia à memória delas. Não se pode proibir um texto de ser usado para devaneios e as pessoas fazem isso com frequência. Eco (2013, p. 45) coloca que “usar um texto dessa forma significa nos deslocarmos dentro dele como se ele fosse nosso próprio diário pessoal”.

As personagens da obra são descritas a cada momento em que vão surgindo dentro do contexto político pelo qual a Espanha passa. No entanto, o foco é a situação social, política e cultural espanhola vivenciada pelas pessoas e que as personagens tratam de representar no romance. Trata-se da história de uma geração que, cada vez que se sentia poderosa e capaz da mudança radical, estava desorientada e não sabia que caminho tomar para não acabar destruindo a magia dessa nova liberdade. Dessa forma, podemos identificar-nos com as

personagens de ficção e com seus atos porque, de acordo com um pacto narrativo, passamos a viver no mundo possível de suas histórias como se este fosse nosso próprio mundo real.

Na trajetória das personagens, também se explora e se desnuda o que foi negado e reprimido: faz-se pública sua vida sexual e suas necessidades biológicas; a sexualidade deixa de ser omitida. A feminilidade vai sendo introduzida nos lugares públicos antes proibidos para as mulheres, tais como os bares. Na obra, a personagem Elena descobre-se como mulher:

Quizá es que durante mucho tiempo ha confundido la liberación de la mujer con el desprecio hacia la mujer misma: la liberación pasaba por la mimetización con el sexo del poder, había que adoptar valores masculinos, copiar al hombre, repudiar la identidad de hembra. Elena, ahora, ha descubierto en su cuerpo el orgullo de saber que puede parir, si quiere, y que esto no es una servidumbre. Ha descubierto el orgullo de reencontrarse como sexo (MONTERO, 1999, p. 207).

A mulher começa a ter consciência crítica de que está renegada a um papel social secundário em relação ao homem; e isso é o que impulsiona a reivindicar a palavra, encontrar seu lugar na enunciação, afirmar o que é realmente. O texto busca, constantemente, a redefinição da identidade, ou seja, um retorno do histórico reprimido, no resurgimento de uma alteridade mágicamente negada, por isso a obra analisada teve um grande sucesso. Huston afirma que a identidade nos vem das histórias, das narrativas, das ficções diversas que nos são inculcadas ao longo da nossa primeira juventude. Acreditamos nelas, gostamos delas, nos agarramos a elas.

O texto de Rosa Montero permanece no limite do realismo cotidiano e da verdade dos testemunhos. A autora cria um jogo que imprime um sentido de veracidade a todas as histórias narradas. Nesse sentido, a palavra crônica também contribui para intensificar o jogo entre ficção e verdade, pois é sabido que a crônica, enquanto gênero, pode tratar da construção discursiva de acontecimentos reais ou inventados.

É importante refletir sobre o sentido da palavra “crônica” explicitada no título da obra. A crônica, enquanto forma de construção discursiva, narra situações reais ou fictícias que aconteceram ou poderiam ter acontecido. José Luis Martínez Albertos, estudioso que desenvolveu uma teoria sobre os gêneros jornalísticos, situa a crônica como gênero híbrido. Ao tratar-se de uma narração direta sobre uma notícia, com elementos de valorização, assume um caráter pessoal. A ideia implícita no título do romance, portanto, remete à narrativa de histórias de desamores, mas vai mais além, pois remete a certo imediatismo cotidiano, uma visão pessoal do desamor, aprisionada em uma época específica.

Para ampliar os sentidos da crônica, enquanto gênero discursivo, é possível refletir sobre a origem da palavra:

Segundo o mito de Cronos personifica o tempo, devora quanto engendra; destrói suas próprias criações, estanca as fontes da vida, mutila o pai e fecunda a irmã-esposa. Ele é o símbolo de fome devoradora da vida: o desejo insaciável. A palavra crônica recupera o sentido desse mito, pois contém o radical *cronos*, que indica resgate do tempo. A crônica como narrativa devoradora do presente, da vida, tem um desejo insaciável de estancar o agora que logo se esvai (CAMPOS, 2011, p. 70).

São vários os significados da crônica. No início, estava imbricada como discurso da história, tornando-se conhecida como crônica histórica, mas:

[...] ultrapassada como relato histórico, ela metamorfoseou-se, instalou-se no periodismo, sem perder, entretanto, o traço fundamental de depoimento sobre o tempo circundante. Logo, constitui-se a crônica para avaliar as concepções de seu autor perante o mundo que o rodeia, pois seus (pré)juízos, decorrentes de uma visão de mundo que estratifica, afloram com espontaneidade ou se deixam surpreender (DIMAS, 1974, p. 48).

A crônica, no sentido em que usamos hoje, nasceu na França, iniciada, segundo Meyer (1995, p. 97), “por dois novos jornais (*La Presse*, do pioneiro Girardin e *Le Siècle*, que o pirateou de saída)”.

O cronista esposa uma ideia, uma posição, seu compromisso torna-se tácito, vivido nas opiniões que vai emitindo despreocupadamente no decorrer do texto. Conceitua os fatos da realidade que lhe serviram de ponto de partida, fatos que o leitor conhece e que são o elo de aproximação entre o cronista e seu leitor (LOPEZ, 1992, p. 168).

Afrânio Coutinho (1998, p. 66), catedrático, ensaísta e crítico literário, entende crônica como “um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo”, menos o fato em si do que o pretexto ou a sugestão, menos o material histórico do que a variedade.

O título *Crónica del desamor* faz referência à composição da narrativa, às histórias que se apresentam e se prolongam em um tempo determinado. Os anos posteriores à ditadura de Francisco Franco estão marcados por vestígios do passado, que continuam perceptíveis em uma sociedade marcada por décadas de ditadura. O gênero crônica é utilizado para contar histórias simples, efêmeras, são breves relatos que acontecem no cotidiano, mas que servem como canal legítimo para referir-se a um contexto histórico mais amplo. O fato de o título do romance referir-se ao gênero crônica é significativo, na medida em que anuncia relatos que

não tem pretensão de ser a grande narrativa da História, mas que cumprem um papel fundamental para compor os sentidos das mentalidades históricas.

A crônica, entendida como aquela narração de feitos que acontecem em um determinado tempo da história de um país, de uma localidade ou simplesmente de uma situação histórica, adverte, no título, uma sensação de internamento e micro-histórias relacionadas ao tema do amor fracassado, constrói um jogo ficcional utilizando o conceito do gênero crônica para apontar o aspecto “verídico” dos relatos contidos na obra. Uma história que se desenvolve em uma ordem temporal no sentido de que há uma transformação de situações, como a política, a forma da sociedade enxergar as situações vividas, a descrença do amor. Implicando ainda no conceito de união ou separação de casais, vai além da enunciação romântica do tópico literário.

Rosa Montero también procura en su texto el proceso de aprendizaje, donde el individuo va aceptando la mediocridad del entorno, sólo que en una búsqueda de verificación de su propia existencia. Es una revisión de los discursos sociales tradicionales, pues la mujer atrapada por el hombre en zonas específicas del discurso logocentrista, sigue arrastrando esos cánones prediseñados para ellas hasta su inconsciente (RODRÍGUEZ, 2005, p. 47).

Segundo o estudioso Hayden White, o texto histórico possui estruturas narrativas arquetípicas implícitas que permitem a estruturação dos muitos relatos fragmentados que fazem parte dos registros históricos. Para a elaboração do texto histórico, é necessária uma ordenação dos fatos e uma seleção do tipo de enredo, dessa forma, é possível tornar inteligível as sequências de registros. Conforme Trevisan:

O que se percebe é que os “fatos” sofrem uma ordenação que pode ser distinta de uma época para outra. Logo, a identificação de uma “verdade” absoluta impressa na narrativa histórica precisa ser vista na amplitude que lhe cabe. A história se construiria *a priori* em nome da afirmação de uma verdade, e a ficção caminhará em uma margem oposta, na afirmação da imaginação e da verossimilhança. Entretanto, a partir de certas ponderações críticas, percebe-se que não se trata de margens opostas, mas sim paralelas (TREVISAN, 2008, p. 25).

Os sentidos do desamor, explícito no título, seguem a perspectiva dos sentidos da crônica. Rosa Montero ressalta com o título a importância do amor para suas personagens, mostrando, ao longo da narrativa, as dificuldades que o ser humano enfrenta para encontrar um companheiro ideal que assegure equilíbrio emocional e vital. O amor e o erotismo que, em um primeiro momento, levam a um estado de felicidade e comunhão, revelam-se como algo passageiro; são desamores vinculados a um contexto histórico, são relatos fragmentados que se juntam em um enredo formando uma perspectiva do registro da história. O desamor não

deve ser entendido como uma inclinação ao ódio, mas como ausência do sentimento, da capacidade de dar a adequada importância ao outro, desligando-se, completamente, do que é ser capaz de se emocionar e negando, mediante à racionalização das mesmas experiências pessoais, a possibilidade de ser feliz. Essa negação, ao mesmo tempo, culmina em uma densa saturação de pessimismo, de angústia e de solidão e, também, no desencontro consigo mesmo, com as possibilidades ante a vida.

A pluralidade significa falar de pequenas histórias que tentam representar um processo que se inicia pelo encanto e termina por afogar em decepção. No caso da obra de Rosa Montero, o estado de desamor é de uma lúdica sensação de ausência e desprestígio do que significa o amor na realidade.

Montero explora profundamente alguns temas diretamente relacionados com a transição democrática espanhola. Algumas referências à situação instável política, social e econômica que a Espanha atravessa (terrorismo, ameaças contra liberdade de expressão, desemprego, delinquência, especulação imobiliária) aparecem, em alguns momentos, no romance. Essas aproximações entre o momento histórico e a verdade histórica são um caminho para pensar a construção da verdade poética de Rosa Montero. Ela imita, na sua ficção, a realidade, provocando, com isso, um efeito de sentido que envolve seus leitores, pois aproxima, intensamente, suas personagens de pessoas “reais” da época. Considerando essa aproximação, a ideia de “crônica” é muito coerente, pois o gênero em si mesmo permite o trânsito entre a ficção e a veracidade.

Essa verdade poética se instaura em muitos momentos; no caso da personagem Ainhoa, uma lutadora antifranquista marcada pela tortura, mostra-se como o trauma da repressão e do medo perseguem essa mulher, incapaz de lutar pelos ideais. Um registro histórico aparece na ficção para compor a imagem de um período. A protagonista Ana menciona, por meio do único de seus artigos jornalísticos que recorre, de forma fragmentada, o romance, o influxo negativo do franquismo no novo governo. Essa geração castrada, “que empieza a encontrarse desprovada de suelo, quizá todo lo que vivió fue falso” (MONTERO, 1999, p. 79), encarna-se, no romance, na figura de Soto Amón, político e empresário da nova jornada pelo qual Ana manifesta, de forma ambivalente, repulsa ética e atração física.

A verdade poética de Rosa Montero também acontece no momento em que ela resgata impressões de uma época, não necessariamente registradas nos relatos históricos. Rodríguez (2005, p. 21) afirma ser significativo notar em *Crónica del desamor* que:

[...] la mayoría de los personajes que aparecen son seres desmemoriados que viven el momento presente y que no están interesados en enfrentarse al pasado reciente del país o al suyo propio. ¿Por qué la propia Ana no continúa su indagación sobre la huella que la educación franquista ha dejado en las nuevas clases dirigentes del país?

Esse romance demonstra, de forma precisa, algumas das consequências negativas de não se analisar as sequelas políticas, sociais e educativas do franquismo que se manifestaram após 1975. Teresa Vilarós (1980, p. 98) diz que a transição política “se construyó con la eliminación súbita de toda referencia al pasado inmediato franquista, con un ‘Pacto del Olvido’ al que fervorosamente se aferró el imaginario colectivo español”.

Portanto, no sentido político, *Crónica del desamor* relata, pontualmente, como o processo de desencanto político e a desideologia por ele produzida nos primeiros anos de transição afeta um numeroso grupo de cidadãos, em especial os jovens.

A verdade poética é a forma de a autora contar o passado. Ela constrói uma versão pessoal de um momento histórico, que não é assumida como a verdade: se se trata de uma verdade, é uma verdade poética. O convincente da obra é sua força poética. Toda vez que assuntos que acontecem na sua verdade histórica são transportados para uma obra de ficção, isso é feito de modo a convencer o leitor, muito mais do que se o mesmo assunto fosse abordado apenas na sua verdade histórica. Isso significa que, dentro de uma ficção, a verdade histórica e a verdade poética enlaçam-se de uma forma que se faz convincente, deixando o leitor tão envolvido, a ponto de fazê-lo acreditar que tal verdade poética realmente aconteceu.

Outra passagem do romance que demonstra a presença da verdade histórica e da verdade poética diz respeito à imagem do homem cinquentão: “con ojos llenos de miedo”, a fotografia aparece em um jornal, “un pobre tipo recogido en un hospital, que vagaba por las calles con pasos huérfanos, que há olvidado su identidad, su lugar y su destino” (MONTERO, 1999, p. 19); esse indivíduo alegoriza a desmemória que caracteriza a transição democrática, o desconhecimento que o país tem da sua identidade e o futuro incerto que as pessoas estavam enfrentando no final da década de 1970.

[...] tú dirás, añade, encendiendo un cigarrillo, y Ana, sí mira, que llevo tanto tiempo trabajando aquí, que soy una más en la revista, que realizo el trabajo de un redactor, que le puedes preguntar a Mateo, sí, contesta Domingo, me ha hablado muy bien de ti, y ella insiste, esta situación no hay quien la aguante, estoy por irme, no seas tan impaciente, mujer, y ella, nos es impaciencia, tengo un hijo a quien mantener, necesito seguridad. Veré qué puedo hacer, dice Domingo, como tú sabes eso no depende de mi, ya, supongo que dependerá de Soto Amón, como todo [...] (MONTERO, 1999, p. 51).

O romance também coloca que os funcionários de uma empresa jornalística são classificados como escravos, pois a própria protagonista se vê discriminada em relação à possibilidade de conseguir um contrato fixo. Aqui, a dramatização de uma questão social constrói uma poeticidade, que convence e ganha impacto na leitura.

A verdade poética deixa uma marca na memória do leitor que passa a considerá-la como uma verdade histórica, ainda mais quando as verdades histórica e poética relatam a mesma época. No caso de *Crónica del desamor*, trata-se de um relato testemunhal, ou seja, a voz narrativa recria, de forma convincente, as observações e as vivências das pessoas – especificamente as mulheres – que viveram aquele momento, transformando-as em verdade poética e permitindo ao leitor entrar no contexto a ponto de ele imaginar que a personagem principal, Ana, poderia ser a própria autora, Rosa Montero.

3.1 – Personagens e vozes históricas

O romance é composto por um grande número de personagens, o que reforça a referência aos sentidos da crônica, porque muitas figuras representativas do momento histórico aparecem nesse amplo quadro de personagens. É possível perceber uma divisão entre personagens principais, que conduzem o enredo, e personagens secundárias, que ao lado dos principais definem as ações. Muitas histórias contribuem para que as tramas que envolvem as personagens principais tenham a maior relevância no todo da obra, cumprindo as personagens marginais o importante papel de fornecer elementos circunstanciais e históricos.

A forma de apresentar a História da Espanha torna-se especialmente crítica, uma vez que a autora recorre a recursos narrativos genuinamente ficcionais. Ela utiliza núcleos de personagens, narra histórias de maneira simultânea, estabelece vínculos entre os diferentes grupos retratados, cria suspense e envolve o leitor. O texto constrói-se com uma profusão de personagens, estabelecendo uma perspectiva narrativa crítica na qual se busca dar voz a uma totalidade de sujeitos históricos e conseguindo, dessa forma, criar um efeito de realidade e alcançar os sentidos da crônica cotidiana.

As personagens, de um modo geral, vivem o presente, porém mantêm sua ligação com o passado na tentativa de entender melhor como ele modificou sua situação presente. O constante diálogo com o passado histórico estabelece um olhar crítico para o presente das personagens. A constante retomada do passado que foi bom, mas não era visto como tal, estabelece um olhar crítico sobre o presente, revelando a consciência de que é impossível voltar a ter uma vida totalmente plena, como era a anterior. Relembrar, deixar que muitas

vezes o pensamento e as atitudes do passado aflorem neste novo momento faz com que se seja possível a mudança e a análise dos fatos de uma outra perspectiva, visto que a atitude ou o pensamento do passado não acabam nesta nova realidade.

“...el poder trae consigo la castración, es un binomio inseparable. No fue casual la represión sexual del franquismo: significaba la sublimación hacia una mayor productividad, hacia una mayor obediencia. La sublimación sexual de todo un pueblo como soporte de un poder personalista, traslación de la castración gubernativa. La llamada revolución sexual ha de herir por lo tanto en primer lugar a aquellos que fueron víctimas de esta estrutura de poder: a los españoles de posguerra, a los españoles de cuarenta años hoy, principalmente hombres – porque la mujer es un caso aparte: no se le ofreció poder a cambio de su represión, sino que ésta fue utilizada en función del poder del hombre – que ahora se descubren casados con mujeres a las que nunca quisieron como compañeras, con hijos mayores a los que desconocen, en fin, esos desolados cuarentones que han de admitir hoy que fueron cómplices de su propia castración sentimental, aunque a cambio de ello hayan conquistado un imperio: un imperio de papel...” (MONTERO,1999, p.90)

A maioria das personagens principais, as mulheres, possui um tema recorrente, que diz respeito à crítica às posturas machistas em oposição ao feminismo que surgiu. A mulher, sempre considerada submissa ao homem, também era submissa em sua relação entre homem e mulher. Normalmente, as relações matrimoniais duravam até a morte; mesmo a mulher sabendo, por exemplo, de uma traição do parceiro, ela não pediria a separação, pois a sociedade a julgaria mal. Mas houve, sim, mulheres que enfrentaram a situação da separação, que tiveram voz ativa, vindo, no entanto, a sofrer suas consequências.

“Vecinos: todos a la manifestación del día 12.” Ha de leer Ana varias veces el papel que tiene entre las manos para hacerse consciente de lo que en realidad dice. Es la convocatoria de la coordinadora de barrios para la manifestación contra la especulación de la vivienda, hoy, a las ocho de la tarde. Ana suspira: quedaron atrás aquellos años inciertos y medrosos, aquellas Carreras impulsadas por el pánico, las prohibidas manifestaciones del franquismo a las que Ana se obligaba a ir con las piernas derretidas de pavor. Después llegó la muerte del dictador, la supuesta democracia, la desgana. Piensa Ana que el desencanto político, tantas veces esgrimido últimamente, es un invento del gobierno Suárez: es más fácil dirigir un país de desencantados que de ciudadanos rabiosamente activos. (MONTERO, 1999,p. 50)

Logo, neste momento histórico da obra e da sociedade espanhola de 1979, as mulheres iniciam sua participação na sociedade, tendo voz ativa para suas vontades, opiniões e visões.

Está de acuerdo Ana con lo que dice Elena, claro que está de acuerdo: los partidos ya no sirven, han de ser nuevos métodos de lucha, es el momento de las agrupaciones feministas, ciudadanas, comunales. Y, sin embargo, Ana no irá a esta manifestación de hoy, no asistirá tampoco a esta convocatoria grupal aunque la considere justa y necesaria. Y así está, negándose a si misma, aplastada por una incredulidad que se entierra en la pereza, evadiéndose de lo real a través de un irreal amor por Soto Amón, en una huida individualista y solitaria. (MONTERO, 1999,p.50)

Então há, na obra, a abordagem da separação em duas perspectivas: em uma, a mulher sabe que já não existe mais a relação entre homem e mulher, e, na outra, a mulher sofre com a

separação, pois o ex-marido, com quem teve filhos, foi seu único homem; ela deixou uma outra vida que gostaria de ter vivenciado, para dedicar-se à família e ao lar, sentindo-se, pois, indefesa diante da separação.

As personagens principais do romance são Ana, Elena, Candela, Julita e La Pulga. Ana, mãe solteira e jornalista que luta por um cargo fixo na redação de uma revista conhecida da época. A autora vai entrelaçando as personagens e suas vidas; amigas e vizinhas com quem comparte histórias e situações. Essas personagens buscam sair do tédio e da rotina, para acabar com suas tristezas e poder realizar aquilo que realmente desejam, sem importar-se com o que a sociedade irá pensar.

Elena e Candela são irmãs, sendo aquela possuidora de um gênio forte, mais nervosa e bonita, e esta enérgica, detentora de um rosto expressivo e de uma aparência triste. Elena é casada, porém vive uma união que já não é agradável e da qual tenta desvincular-se; já Candela constrói e reconstrói seu passado ironicamente, contando sobre o ex-companheiro alcoolatra, os apertos econômicos, os dois filhos, a ex-amante suicida, enfim, toda uma biografia melodramática que, apesar de real, assemelha-se a uma invenção.

O sofrimento de Julita, amiga de Ana, advém de sua recém-separação: ela perdeu o ex-marido, único homem da sua vida, sempre foi submissa à casa, ao marido e aos filhos, e, agora, com seu olhar inocente, sente-se perdida.

La Pulga, de família numerosa e sem dinheiro, é secretária até chegar ao cargo de relações públicas de uma distribuidora multinacional. Casou-se muito jovem, porém se separou, tendo uma vida agitada, com amizades improvisadas.

Y es que la Pulga le tiene miedo a Elena, en su relación con ella se há ido creando un vínculo de supeditación, censor y paternal. La Pulga la admira porque la cree más inteligente y preparada, pero al mismo tiempo teme su ácida ironía, su tonillo superior, su actitud crítica; Elena, se dice entristecida, me ve más tonta de lo que en realidad soy. Quizá no se dé cuenta de que ella es en gran medida una mujer privilegiada. Que pudo estudiar en la Universidad, tener otras inquietudes, aprovechar su tiempo. La Pulga, Bueno, hermana mediana de una familia numerosa y sin dinero, no llegó más allá de revalida de cuarto. Luego se colocó en una empresa cinematográfica de secretaria y poco a poco ha llegado a relaciones públicas de una distribuidora multinacional y poderosa. Es el suyo un empleo que puede parecer envidiable, hablar con famosos, muchos viajes, mucho contacto con la gente. Pero su trabajo ha ido impregnándola también de una apresurada frivolidad, vive el presente, el lujo ficticio, las amistades improvisadas en torno a una copa, amistades que por la noche se encienden en alcohol y que a la mañana siguiente se han disuelto en dolor de cabeza y resaca. Y así la Pulga ha vivido demasiado de prisa y torpemente. (MONTERO,1999,p. 96)

Rosa Montero aborda, neste romance, as relações dos casais: a falta de comunicação entre o homem e a mulher, o fracasso da convivência, a rotina amorosa e as relações obsessivas que ocorrem nas distintas etapas de vida.

A obra apresenta, também, personagens secundários, como Eduardo Soto Amón, Javier, Juan, Mateo, Domingo Gutiérrez, Miguel Ángel, Ana María, La Bestia, Sánchez Mora, Chamaco, Antonio, Marisa e os vizinhos jovens de Ana. Essa profusão de personagens cria um excesso que bem caracteriza um cotidiano possível, o que enriquece a obra a ponto de aproximar o leitor daquele momento. Há outras personagens, que são os marginais da sociedade, que perambulam pelas ruas, à noite; são eles: Roberto, El Patitas, La Mora, El Barón, El Músculo, El Zorro (Antonio Abril), El Morritos, El Bardo, Teresa e Marga. Estes, por não terem relação direta com as personagens anteriormente citadas, representam, ainda mais, a sociedade de modo geral, ou melhor, a realidade social dessa transição histórica. Exemplo de situações do dia a dia como é apresentado pelo personagem Bardo:

No cabe duda de que el Bardo es el veterano del cotarro, maldito entre malditos desde años, pasada ya la cincuentena y fiel al encuentro nocturno desde siempre. Dicen que ya muy joven le dio al opio y esnifó coca y heroína, lo cierto es que está enjuto y abrasado, los ojos ardientes como cabones bajo el pelo Blanco, ojos ávidos e incapaces de tregua. Fue catedrático, dicen, catedrático de algo serio, sesudo y distanciado, quizá Filosofía, quizá Historia, hasta que terminó en el talego por perversión, cuando le pillaron ampliando el saber de un joven alumno por vías anales, una noche ya olvidada tras el horario de clase. Consumió el Bardo muchos años en la trena, pero dicen que el chiquito pervertido le amaba locamente, y que en cualquier caso era este, el de loco, el calificativo que mejor le cuadraba, y añadían las voces entendidas que no fue el Bardo el primero y que ya a los dieciséis años aquel Chico era sabido y añejo en estas artes. Sea como fuere nunca más volvió a la cátedra este Bardo nocturnal y su recuperada libertad la había utilizado en juegos decadentes, sosteniendo muchas barras de muchos bares en el transcurso de los años, Bardo eterno de nuestros pecados cotidianos. (MONTERO, 1999, p.182-183)

Ainda sobre esse excesso de personagens, trata-se de um recurso ficcional utilizado por Rosa Montero, que procura exaurir as facetas da sociedade espanhola, garantindo a verossimilhança das suas crônicas do desamor. As diferentes personagens vivenciam situações nas quais se tornam perceptíveis determinadas vozes históricas. Os diálogos das personagens ocupam uma parte importante da obra: rápidos, breves, tornam a narração mais solta, trazendo uma “forma de penetración del habla viva y directa, que es outra manera de quebrar o aligerar la posible monotonía de la narración impersonal” (MARTÍNEZ, 1983, p. 39).

Em um contínuo vai-e-vem de justaposições e superposições, os discursos diretos alternam-se com as palavras citadas, resumidas; podemos perceber a mudança tanto gráfica como sintática, porque a narração procede por meio de numerosas incursões nos pensamentos das personagens, deliberadamente conotadas desde o ponto de vista expressivo. Segundo Reyes, “percibimos esas palabras no como pronunciadas, sino como oídas por alguien: lo que el narrador literario reproduce es el reflejo de un discurso en una conciencia” (REYES, 1995,

p. 49). No início da obra, já se pode detectar esse tipo de técnica que caracteriza todo o romance. Vejamos, por exemplo, a cena na qual Ana volta para casa com Curro:

Suena el teléfono, son las doce de la noche y el timbre la sobresalta. Se apresura a descolgar, que me despierten el niño. Es una equivocación, una voz monótona y discreta que pregunta por Marcos, ¿no es el 2331217?, sí lo es, el hombre verifica el número en la guía con gran fru-fru de hojas y de papel, advierte su error, se excusa, es tan tarde, quizá te he despertado (MONTERO, 1999, p. 14).

A chamada interrompe o silêncio doméstico de Ana: o menino está dormindo e o tempo (meia noite) justifica o sobressalto, que fecha o período. Na oração seguinte, não há mediação alguma entre a descrição da ação de Ana (“se apresura a descolgar”) e suas palavras – pensadas ou pronunciadas em voz alta? – que se misturam com as do homem que está ligando. Falta a pontuação que introduz os discursos diretos: o leitor realmente é incluído na cena, tornando-se testemunho direto do que está se passando. Ainda nesse mesmo episódio, há uma outra ligação, a qual Ana reage, dessa vez, cheia de fúria:

Rinnnnng.

– Bueno, ya está bien!

Ana ha descolgado esta vez llena de furia, me va a despertar al Curro este cretino, y al otro lado del hilo oye una voz conocida. – Mujer, no te pongas así, qué susto (idem, ibidem, p. 16).

Podemos entender sua reação e podemos ouvir suas palavras no mesmo contexto comunicativo, ainda que, quem esteja ligando, seja sua amiga Elena:

Es Elena, qué risa. Perdona, creí que eras un plasta que no hace más que llamar para invitarme a vermut, no me digas, qué noches más locas tienes, Ana, ya ves, se hace lo que se puede.

Pues llevo un día horrible – dice Elena entre risas –, sólo faltaba que me gritases también tú (idem, ibidem, p. 16).

Também, nesse caso, as palavras de Ana alternam-se e confundem-se com as de Elena. As duas situações recém descritas e comentadas são significativas para entender de que forma o nível discursivo se constrói ao longo da obra: o discurso direto sem marca explícita permite a mistura das palavras das personagens (as de Ana com as de um desconhecido, antes, e com as de sua amiga Elena, depois). A introdução do discurso direto permite enfatizar a situação emotiva de Elena no final do dia, que ela define como “horrível”, mas que agora pode falar sorrindo.

As duas mulheres marcam de encontrar-se no consultório do ginecologista. Esse encontro será um pretexto para a introdução de determinadas temáticas femininas que, como já foi comentado, quase nunca foram retratadas em romances espanhóis publicados antes de 1975.

Estamos, agora, no consultório médico, e as amigas falam de aborto e de anticoncepcionais. Na sequência, a primeira experiência é de Candela que, anos atrás, teve que ir a Londres para abortar, porque, na Espanha, tal prática estava proibida. As palavras de Ana introduzem o tema; percebemos seus sentimentos e a solidariedade entre as mulheres:

Ana siente admiración, respeto y extrañeza ante el valor de Candela. Y por debajo también algo de miedo.
 – Bueno, Candela, ¿qué tal estás?
 – Bien..., pero he estado a punto de no contarlo. [...]
 Ahora Candela está convaleciente, rajada como si hubiera sufrido una cesárea (MONTERO, 1999, p. 21).

Há um breve diálogo entre Ana e Candela, ao qual segue uma oração ambígua desde o ponto de vista discursivo: “¿quién está hablando ahora de la situación actual de Candela?”; “agora” + presente do indicativo introduz a narração de uma experiência dramática.

Todo empezó hace tiempo, cuando un ginecólogo español le colocó un *esterilet*, un DIU: doctor, estoy harta de atiborrarme de píldoras, y los recientes estudios hablan de la incidencia de infartos al pasar los treinta y cinco, y no quiero seguir esclava de esa pastilla minúscula, mes tras mes, sin tener tan siquiera una relación sexual medianamente fija, doctor, quiero cambiar de método anticonceptivo. A los tres meses de haberles incrustado el cobre se quedó embarazada y fue a Londres. Abortó higiénicamente, esterilizadamente, internacionalmente. Abortó con amargura, como todas, como siempre (idem, ibidem, p. 21).

O uso dessa forma de linguagem e a construção dos diálogos procuram criar um efeito de verdade cotidiana, permitindo ao leitor aproximar-se da vida das personagens, permitindo-lhe uma “vivência poética”, semelhante a uma vivência histórica. Nesse caso, constrói-se a experiência passada e o sofrimento de Candela, resumindo o que passou. Logo, de forma diferente, entramos em contato com os pensamentos e os comentários de Ana:

Piensa Ana que si los hombres parieran el aborto sería ya legal en todo el mundo desde el principio de los siglos. Qué Papa, qué Cardenal Benelli osaría ser censor de un derecho que pedirían sus entrañas. Los políticos preñables no malinterpretarían sus propias necesidades, como ahora, cuando mantienen que el aborto es sólo un método anticonceptivo más. [...] Y sin embargo, estos guardianes del orden genial ajeno pagarán sin duda un raspado internacional a sus hijas descarriadas, mientras otras mujeres han de someterse a carniceros españoles e ilegales. Como Teresa, la hermana de Juan (idem, ibidem, p. 21).

O verbo que abre a oração determina o tema: o discurso indireto livre permite-nos conhecer o que Ana pensa para chegar a apresentar outra experiência dramática, a de Teresa, a irmã de Juan. As mulheres que falam não são as duas que sofreram o aborto: Ana é uma figura intermediária, que intercede no ponto de vista expressivo, porque suas palavras reconstruem o que Candela e Teresa viveram.

No final da consulta com o ginecologista, voltamos à casa de Ana e entramos em seu interior: nesse caso, não se utiliza a técnica do monólogo interior, mas o discurso indireto livre, que expressa sua solidão e sua inquietação. Vemos a personagem apresentando suas impressões no presente narrativo e conhecemos um pasado marcado pela falta de comunicação entre os universos masculino e feminino:

Se siente inquieta, sin embargo, ansiosa de algo indefinido. Da varias vueltas en la cama, encogidas las piernas, esperando que los pies entren en reacción. Está un punto nerviosa. [...] Cuando terminó con Juan terminó también su fe en la pareja. Ana creyó su desencanto eterno y vivió alborozada unos primeros meses de recuperación, de reconquista del entorno. Su cama volvía a ser suya, suyo era su tiempo, esas horas de las que ya no tenía que rendir cuentas a nadie. Suya su individualidad, sus amigos, sus gustos, sus decisiones, todo ese mundo que durante tres años fue plural (MONTERO, 1999, p. 30-31).

Sua solidão é concreta e desesperada: a repetição anafórica dos possessivos marca o ritmo do período e o acúmulo de orações parece responder a um princípio discursivo subjetivo, apesar da utilização da terceira pessoa. O discurso, ainda que indireto, manifesta a segmentação típica do discurso oral e é expressão de uma subjetividade que organiza a estrutura sintática da oração: a expressão afetiva reflete por impor seu eu, impregnado não só de ideias, mas, também, de sentimentos.

Outro exemplo que podemos apontar é o diálogo entre Ana e Ana María, médica que vive no mesmo prédio de Ana. Também, nesse caso, como nas sequências antes comentadas, parece que o leitor pode assistir à cena, escutando a conversação entre as mulheres:

Sobre la mesa hay un tarro de Nescafé convertido en urgente florero. Dentro, una docena de rosas marchitas muestran sus alicaídos capullos, casi muñones negros, cadáveres bamboleantes al extremo de los largos tallos. Ana María enrojece, “es...”, dice titubante, “es un regalo de la bestia, es que, bueno, el otro día me dio un plantón horrible, habíamos quedado en un restaurante y no llegó, y a la mañana siguiente me mandó esas flores, ¿sabes?, y una tarjeta que decía, perdona no he podido ir, el lunes te llamo, esas cosas” (idem, ibidem, p. 59-60).

A cena, descrita pelo olhar de Ana, apresenta-nos um pote, umas rosas e Ana María, que se envergonha. Tem que intervir com clara atividade de pressuposição para entender que a atitude de Ana determina a reação de sua amiga, que se vê obrigada a explicar o que são essas rosas. Percebemos a incerteza de Ana María no que diz e como diz; Ana, ao contrário, acrescenta poucas palavras referidas no discurso direto, introduzidas por um gesto e seguidas por um sintagma verbal e adjetival: trata-se de uma ação linguística de nenhuma forma neutra: “Ana pone gesto de divertida sorpresa, ‘qué cumplido, el chico’, comenta con ironía, ‘sí...lo que pasa es que el lunes no llamó, claro, ni el martes, ni el miércoles... bueno, qué te voy a contar, es una bestia parda’” (MONTERO, 1999, p. 59-60).

As análises sobre a linguagem e a organização discursiva dessa “crônica” no capítulo cinco abordam a mistura de opiniões e pensamentos na narrativa: estamos agora na casa de outra mulher, Julita, que convidou alguns amigos para celebrar seu aniversário. Julita está desesperada porque, depois de quinze anos de casada e de uma vida dedicada totalmente à família, seu marido a deixou e ela ficou sozinha, com os três filhos: agora, ela se sente desenganada. Todos esses sentimentos se alternam com os diálogos entre Julita e outras personagens; o pensamento de Ana, que sempre goza de um ponto de vista privilegiado, segue, confundindo-se com um possível diálogo. No início do capítulo, Ana chega à casa de Julita:

Se ha retrasado Ana por fútiles motivos, como es habitual en ella (a veces se espanta de su propia impuntualidad y, en un arrebato de melancolía metafórica, se dice: “llego siempre tarde y seguiré llegando tarde también a la vida y a la confianza en mí misma”) y cuando toca el timbre de la casa de Julita ya son las ocho, maldita sea, y eso que había prometido venir con tiempo para ayudarle en la preparación de su fiesta de cumpleaños: venir con tiempo, en realidad, para escuchar sus lamentos y consolar sus lágrimas (idem, ibidem, p. 89).

Ao longo da obra, em diferentes ocasiões, os parêntesis introduzem os pensamentos ou as preocupações da personagem: a comunicação parece exceder a cena representada, na medida em que a personagem parece ser uma só. Ana, no caminho até a casa de Julita, fala consigo mesma: escutamos suas palavras por meio do discurso direto, perfeitamente indetectáveis (“llego siempre tarde y seguiré llegando tarde también a la vida y a la confianza en mí misma”); segue um fluxo de pensamento que interrompe o nível discursivo (“ya son las ocho, maldita sea, y eso que había prometido venir con tiempo”) e com o que entendemos as verdadeiras razões de seu atraso. Com o fluxo de pensamento, Ana descobre e declara ao leitor, mas também a si mesma, seu crônico atraso na vida; com o fluxo de

pensamento disfarça seus pensamentos sobre Julita e sua situação sentimental. Também, nesse caso, o olhar de Ana nos introduz na casa de Julita:

Julita abre la puerta y sale envuelta en un cálido olor a azúcar quemada. [...] Muestra esa expresión de desconuelo y añorada tristeza que últimamente es tan común en ella, ay, Ana, creía que ya no venías, qué gusto me da verte. [...] Y ahora, ya sentadas en la sala, Julita contrae su blanca y redonda cara en su puchero, “me siento, no sé”, dice, sorbiendo las lágrimas con vergüenza, “me siento como perdida, como si todo se hundiera, llena de miedo, ay, ay, Ana”, gime derrotada. [...] Hoy ha venido Antonio a ver a los niños y el precario equilibrio de ayer se ha rota en lágrimas. Claro que debe ser difícil, muy difícil, terminar con un hombre con el que has convivido quince años, con el que te casaste virgen, tu marido. [...] Comprende Ana el dolor de Julita, sí, pero está cansada de sus lágrimas. [...] Hace casi seis meses que Ana le escucha decir y llorar lo mismo, y ante esta repetición experimenta un sentimiento ambiguo, en parte de impotencia, en parte de distanciado aburrimento.

– Qué palizas te estoy dando, Ana, qué horror – añade esforzándose en retener las lágrimas.

– No, no, mujer, no te preocupes, no seas tonta – se escucha decir Ana, avergonzándose de inmediato ante su hipocresía (MONTERO, 1999, p. 89-91).

O discurso direto livre mistura-se com a descrição da cena e com o discurso direto, com o qual escutamos as palavras de Julita. O ponto de vista segue sendo o de Ana: seus comentários marcam a sequência até chegar à oração com a qual Ana tenta tranquilizar sua amiga, ainda que dissimule a vergonha pela hipocrisia. Nesse capítulo, há um constante jogo de vai-e-vem entre os diálogos das personagens e de seus pensamentos, sendo isto, pois, uma modalidade de apresentação da realidade: a alternância entre diferentes fórmulas expressivas se convertem em efeito de realidade.

Já foi destacado que, na obra, o que é privilegiado e enfatizado é o ponto de vista de Ana; inclusive, linguisticamente, ao expressar seus pensamentos e ideias, ela é a personagem com maior peso no grupo. Por essas razões, raras vezes encontramos a “expressão introdutória” nos seus discursos: prevalece o discurso direto livre, parte de uma narração na que se rompe, continuamente, as regras discursivas. Martínez (1983, p. 80) chama de “gran plurifurcación casuística” o fruto da habilidade em captar a fala oral, as conversas espontâneas, com registros coloquiais diferentes que dependem do desejo da autora de criar uma mimese de fala nunca clara e absoluta. A elaboração literária é que marca uma diferença entre as conversações orais das personagens e a reconstrução de seus pensamentos, exemplos de inquietudes na criação dessa peculiar crônica.

Visto este capítulo abordar as personagens e as vozes históricas, cabe abordar a linguagem social que a obra possui. Como já foi dito, a linguagem adquire sua função como veículo de comunicação social não só se considerarmos a relação das temáticas femininas,

mas, também, se considerarmos essa crônica desde o ponto de vista do coloquialismo linguístico. Rosa Montero apresenta uma aguda sensibilidade para representar traços verdadeiramente característicos da fala coloquial. No capítulo IX, em que a observação desses fenômenos é marcante, vemos as personagens durante a noite madrilenha, que:

Como en éxodo van llegando de la distante ciudad, de la luz diurna, de la otra vida, unificándose en ese mínimo universo con los de siempre de la zona. [...] Es la hora de citas no hechas y sin fallar van llegando príncipes y acólitos, reyes y lacayos, novicios y diplomados veteranos. Eh, tú, vieja carroña, ¿te tomas un trago conmigo? (MONTERO, 1999, p. 150).

Trata-se de um rico e variado mosaico de homens e mulheres que, ao se expressarem, realizam um arquivo léxico de palavras de diferentes campos semânticos: a droga, o sexo, o álcool. São temas tabus para a sociedade, os quais, são, de acordo com Huston (2010, p. 55), ficções inventadas para estruturar a vida em sociedade. Alguns temas variam muito de sociedade para outra: *o essencial é que eles existem*. Ainda que seja possível fazer um inventário exaustivo de todos eles, seguem alguns exemplos:

– Termos procedentes do mundo das drogas: “porro” (p. 104); “aquele advogado Antonio Abril que desapareció un buen día ahogado en ácidos lisérgicos y en melenas, diluido en satenes, emborrachado en cubatas baratos” (p. 152); *pusher* (p. 158); “camello”, “tate”, “hierba”, “LSD”, “coca”, “opio”, “heroína”, “morfina”, “hash” (p. 162); “me había tomado un ácido por la mañana y había sido un viaje maravilloso” (p. 165); “– se pincha, ¿no?” (p. 166);

– Vulgarismos: “estas nenitas que mueven el culo para ganarse al tribunal”, “la mitad de las que viene aquí son algo putas” (p. 138); “hijos de puta” (p. 157); “fue ella la que me folló” (p. 159); “joder [...], cabrón [...], mamón de mierda” (p. 160);

– Anglicismos: *drugstore* (p. 52); *punk* (p. 76); *flipper* (p. 86); *eye liner* (p. 190); *aftershave* (p. 223); *footing* (p. 232);

– Siglas ou palavras onomatopaicas: “DIU” (p. 26-20); “CCOO”, “UGT” (p. 44); “PNN” (p. 54), “Hiiiiiii...” som do pranto de Julita (p. 91); “tra-ca-ca-tra-ca-tra-ca-tra” o do *flipper* (p. 84); “plaf, plaf” é o ferro sobre a mesa (p. 125).

É uma linguagem coletiva, casos estereotipados que mostram um importante problema social e outro de estética literária.

Detendo-nos, agora, no processo de interdiscursividade – traço constitutivo do discurso –, de acordo com alguns estudos bakhtinianos, podemos deduzir que a conjunção ou junção de vozes que se fazem ouvir ou que se dão a ouvir no discurso patenteia a natureza intersubjetiva da linguagem verbal. Todo discurso é interdiscurso, ou seja, interpelativo ou

apelativo em relação a outros discursos. As práticas sociais são sustentadas pelo discurso, onde se infere, para sua interpretação, a importância do conhecimento do universo discursivo, do conjunto de campos discursivos que marca uma determinada época.

Em todos os caminhos que levam a seu objeto, o discurso encontra o discurso de outrem e estabelece com ele uma interação, ou seja, o discurso é dominado pela memória de outros discursos – daí a historicidade discursiva (GUIMARÃES, 2009, p. 118).

O interdiscurso decorre do assujeitamento ideológico do sujeito do discurso. A formação discursiva dominada pelo interdiscurso determina o que se pode dizer e as formações ideológicas determinam o que pensar. Quando alguém emite um enunciado em público está contribuindo para a configuração do sistema social do qual esse enunciado faz parte, ou seja, do conjunto de pensamentos que rege a ordem social de uma determinada unidade (família, escola, grupo social, sociedade global). No caso de *Crónica del desamor*, isso ocorre claramente, marcando um momento histórico: os pensamentos da autora e as vivências de pessoas próximas que a inspiraram a escrever a obra como um testemunho daquele momento são interpelativos ou apelativos em relação ao que ocorria naquela época na Espanha e ao que realmente acontecia. Isso significa que as opiniões se manifestam por meio do discurso – tomada de posição em relação a algum aspecto de ordem social, seja para discuti-lo ou modificá-lo, seja para afirmá-lo.

As ciências de linguagem distinguem texto e discurso. O texto é uma produção formal resultante de escolhas e articulações feitas pelo autor (produtor do texto), amparado pelos recursos do sistema linguístico. Já o discurso não é nada além do que o mesmo texto, porém nele o autor busca as intenções não explicitadas, a ideologia que move o autor na elaboração do texto.

A representação do discurso concretiza-se no composto textual que é um repertório da discursividade, ou ainda, os parâmetros linguístico-discursivos situam o texto no plano da história, ajustado às condições necessárias para a produção do discurso. A fusão texto/discurso é uma forma linguístico-histórica, pois a abordagem da análise do discurso liga a língua com a história: “Só se aprende bem o discurso vazado no texto quando se percebem determinadas virtualidades textuais em determinadas épocas – o que dá historicidade ao ato de ler” (GUIMARÃES, 2009, p. 126).

O discurso é uma linguagem em ação, revelando a própria prática que interpela os indivíduos historicamente determinados. O texto integra-se em um conjunto de fatores

históricos, reais ou convencionais, ou seja, cada texto é compreensível apenas a partir de um contexto do qual ele foi retirado. Quando isolado da informação exterior, torna-se uma entidade linguística inapropriada para a interação comunicativa, já que é um traço diferente do discurso que se refere ao contexto. O saber sobre um tema dentro de um grupo social provém de discursos anteriores que contribuíram para a configuração desse saber.

O saber que constitui a orden social, por ser um produto de troca de discursos entre os membros da sociedade, carece de limites preciosos, pois está em permanente elaboração. Esses limites, que podem ser identificados como relativa estabilidade e formação continuada, definem a relação dinâmica entre a orden social e a produção de discursos ligados a ela. E esse dinamismo, por sua vez, determina o caráter polêmico e, portanto, dialógico do discurso (GUIMARÃES, 2009, p. 120).

Assim, em *Crónica del desamor*, Montero aborda assuntos tabus que vêm sendo modificados pela sociedade devido tanto a um contexto político, como social, em que, principalmente, as mulheres buscam um espaço e um reconhecimento social.

[...] el primer beso lo dio a los diecisiete y sintió asco, fue educada como tantas otras en el desconocimiento y la repugnancia del sexo – se siente preparada para perder el virgo. Ha adquirido ya cierta naturalidad corporal que le ha permitido besarle y desearle. Y sabe que esta tarde dejará de ser virgen en el chalet de la cercana sierra (MONTERO, 1999, p. 56).

Neste trecho, pode-se perceber a constante conquista em relação ao demonstrar os desejos de mulher. Sabemos bem que, antes dessa época retrata em *Crónica de desamor*, as mulheres eram educadas para não sentir prazer: a relação sexual deveria se dar apenas depois do casamento e os toques, como o beijo ou o simples pegar na mão, só podiam acontecer depois de um longo período de namoro. Portanto, nesse momento, o tabu era a vontade de relacionar-se, porém, com as marcas da educação, dificultava-se o envolvimento mais aprofundado com um homem. Também para o homem não era simples tirar a virgindade de uma mulher, ainda mais se ele tivesse uma simpatia por ela, como retratado no trecho a seguir:

Han estado abrazados, besándose, han rodado por el suelo, y la respiración de Elena se ha hecho un punto jadeante, mientras le arde la cara con reflejo de los troncos.
 – ¿Vamos arriba?
 – Sí, vamos... Pero te quiero advertir que soy virgen y que no tomo nada.
 Miguel Ángel se separa de ella, semiincorporado sobre el codo, <¿tú virgen?>, se ha puesto repentinamente serio y su voz hay desconfianza.
 [...]
 – Si eres virgen es mejor que encuentres alguien que te merezca más (idem, ibidem, p. 57).

Enquanto o discurso é limitado por coerções sociais, a liberdade de textualizar é grande. Em termos práticos, configura-se isso no fato de não se poder dizer qualquer coisa, de qualquer modo, para qualquer pessoa; isso que dizer que é preciso controlar os fatos do discurso, saber quem fez o que, para quem e verificar que relação uma ação descrita pelo discurso tem com as outras ações em seu contexto. No caso, Montero aborda muito bem esse discurso e não imagina a repercussão que sua obra teria naquela época. Como aborda situações de mulheres que passavam por reprovações sociais, muitas se identificaram com sua literatura; logo, ela sabia para quem estava escrevendo, assim como sabia a relação das ações descritas com as ações do contexto social. Desde o início da obra no primeiro capítulo em que Ana expressa o desejo de conseguir um aumento salarial, já que trabalha muito e não é reconhecida, no último capítulo o discurso de querer um aumento é retomado.

Hace apenas media hora que se lo ha dicho Domingo, el director, haciendo crujir los dedos con nervioso gesto, ruborizándose, mira, es que es imposible, pero no te preocupes que llegaremos a un arreglo, te intentaremos pagar un sueldo fijo...Piensa Ana en el Curro, que este año va al colegio, que cada día necesita más dinero...Esto de ser madre soltera, reflexiona sonriendo con amargura, es verdaderamente una proeza, tienes todas las servidumbres del padre de familia y no se te reconocen los derechos. Como cuando la echaron del banco por quedarse embarazada. La llamó el jefe de personal, un tipo de piel satinada y blanquecina, como frotada con polvos de talco: un alevín ambicioso que pertenecía al Opus. Comprenderá usted, Ana, le dijo con untuosa voz, comprenderá que en estas circunstancias se ha pensado que usted no puede seguir en el trabajo. Claro está que no vamos a dejarla en la calle, se le dará una compensación económica, se le pagará el sueldo hasta que usted dé a luz y además el banco correrá con todos los gastos del hospital y de asistencia médica.(MONTERO,1999,p.248)

No prólogo de *Crónica del desamor*, edição de 2010, ou seja, trinta anos após sua primeira publicação, Rosa Montero revela como surgiu o romance: queria uma obra que falasse da vida das mulheres e, por isso, escreveu-a com todo cuidado e esforço; no entanto, por considerá-la um romance juvenil, a autora não acreditava no seu poder de ajuda. No início, foram três mil exemplares e dezenas de outras edições durante anos, até ela decidir-se por não mais editá-la. Contudo, com o passar dos anos e nas feiras de que Rosa Montero participava, as pessoas pediam *Crónica del desamor*, relatando que a obra formou parte da biografia de muitas delas, da juventude, do momento histórico do país. Assim, depois de trinta anos, ela achou que valeria a pena editá-la novamente. Trata-se, pois, de uma obra pegada à realidade de uma geração, de um retrato daqueles anos de transição. Montero finaliza o prólogo da seguinte maneira: “Tres décadas más tarde, *Crónica del desamor* nos muestra una instantánea de lo que fuimos” (MONTERO, 2010, p. 13).

Huston coloca que a literatura nos libera, por um tempo, das obrigações e das pressões das inúmeras ficções a que somos submetidos. Ela nos dá de presente uma realidade que, embora seja reconhecível, é diferente: mais precisa, mais profunda, mais intensa, mais plena, mais durável do que a realidade do lado de fora. No melhor dos casos, ela nos dá forças para retornar a esta realidade e lê-la, também, com mais perspicácia. Talvez até sejamos levados – isso pode acontecer – a agir sobre a nossa realidade.

É possível inferir que não há fronteira real que separe a textualidade da contextualidade, como fenômenos socialmente excludentes. Não há texto que não esteja contextualmente inserido, nem contexto que não encapsule textos. Porém, o grau de inserção e o de encapsulamento é variável, e a interpretação por parte do sujeito pode adotar um ponto de vista graduado implícita ou explicitamente. Por outro lado, a atividade interpretativa é principalmente textual como atividade produtiva, porém contextual quando o produzido é um método de orientação do sujeito da atividade textual em um universo circundante (GUIMARÃES, 2009, p. 130).

Isso implica a compreensão do que é dito somado ao que não é dito. O sentido do texto/discurso organiza-se no jogo interno de dependências estruturais e nas relações com aquilo que está fora dele.

Ainda podemos tratar, nessa análise, sobre ideologia. Segundo Paul Ricoeur (1991), foram os alemães, sobretudo Karl Marx e Friedrich Engels, na *Ideologia alemã*, de 1846, que pensaram a ideologia como principal aspecto da História. A ideologia, segundo o filósofo francês, comporta três níveis de compreensão: o primeiro como distorção da realidade, o segundo como a legitimação dessa realidade e a terceira como integração.

A realidade é distorcida a partir de um conjunto de representações por meio do qual os homens tentam explicar e compreender sua própria vida individual e social e estabelecer as relações com o natural e o sobrenatural – distorcendo a realidade. Porém, não há nenhuma ordem social que opere, exclusivamente, pela força, mas procura o assentimento daqueles que são governados por essa ordem social. É desse assentimento que resulta a ideologia, configurada como legitimação da realidade, como reflexo das estruturas sociais. Essas estruturas passam a impor aos sujeitos sentidos institucionalizados, tomados como naturais. Dá-se, então, a inserção histórica, o assujeitamento ideológico do falante. O trecho abaixo ilustra a ideia da ideologia na obra que vem sendo analisada:

Recuerda Ana que hace pocos, aún muy pocos años, ella aprendió a recelar de los taxistas, hay que tener cuidado con ellos, se decía, hay muchos chivatos policiales

dispuestos a denunciarte se dices algo sospechoso, eran los años de franquismo, aquellos años llenos de susurros. Ahora, este muchacho conduce con una sola mano, tararea un rock angloparlante [...] (MONTERO, 1999, p. 29).

A ideologia instaura-se na sociedade principalmente pela língua, da qual o sujeito se apropria para se comunicar, fazer-se entender – fato que justifica a definição de discurso como ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos linguísticos. Na relação mundo/linguagem, entra como condição essencial à ideologia:

Exhibe en el salpicadero del coche divertidos carteles cuidadosamente escritos con rotuladores de colores, NO ME COMA EL COCO, POR FAVOR, y al lado, NO INSISTA EN EXPLICÁRMELO TODO: LE HE ENTENDIDO PERFECTAMENTE, y por todas partes hay pequeños montículos de cintas grabadas, en el asiento de delante, en la guantera, en la bandeja posterior, y también una hilera de lucecitas parpadeantes rojas y verdes, instaladas quizá con añoranza de discoteca y que en realidad imprimen al taxi un aire de árbol de Navidad rodante. Y en un semáforo el muchacho confesó, <pues yo, cuando se me estropea el aparato de música, no trabajo>, y lo dijo a voz en grito porque la música está fuerte, fuerte, fuerte (idem, ibidem, p. 29).

A ideologia tem uma grande capacidade de mobilizar as pessoas e as massas, enquanto espalha uma visão de mundo, uma diversidade de valores, ou melhor ainda, um juízo de valor sobre essa ou aquela situação; logo, pode-se concluir que a ideologia é a expressão de uma posição determinada.

3.2 – O universo feminino e as relações afetivas

No final da obra, Ana experimenta algo novo, depois de um encontro com seu chefe, “el todo poderoso Soto Amón” (MONTERO, 1999, p. 36), com quem acaba se deitando:

Ana advierte que dentro de ella crece un extraño y denso orgullo, la serena certidumbre de que en este ajedrez de perdedores más pierden aquellos como Soto Amón que ni tan siquiera juegan. De todos estos meses de fiebre sólo lamenta el derroche de imaginación y de ternuras, y de toda esta noche rota en desencuentros sólo le duele que fuera el propio Soto Amón quien se quitara la corbata en un automático, bien ensayado, autosuficiente gesto. Un gesto *cruel y poderoso* que, quién sabe, recapacita ella con ácida sonrisa, puede ser un buen comienzo para ese libro que ahora está segura de escribir, que ya no será el rencoroso libro de las Anas, sino un apunte, una crónica del desamor cotidiano, rubricada por la mediocridad de ese nudo de seda deshecho por la rutina y el tedio (idem, ibidem, p. 258, grifos da autora).

Ao longo do romance, são tantas as histórias de desamores das personagens, que, no final, a personagem principal, Ana, consegue o que tanto queria: deitar-se com seu chefe,

dando-se conta de que o livro das Anas será uma crônica do desamor cotidiano. No início, Ana relata relações afetivas casuais, o que se contrapõe ao que foi citado acima. Mulheres independentes em contraponto com o desejo de proteção masculina:

VOZ EN TELÉFONO: Ah, hola, soy Diego, ¿qué tal estás? Ana acaba de llegar del dentista con una muela menos, o está en el primer día de una regla dolorosa, o tiene el ánimo arrugado por la espera, tantos días aguardando que sonara este telefono (idem, ibidem, p. 20).

Nesta cena, Diego convida Ana para jantar; ela pensa e resolve, em segundos, tudo o que tem que fazer antes de sair de casa, pois é mãe, dona de casa e, uma vez que trabalha em uma revista, precisa ainda concluir uma matéria em casa e, claro, sair para aproveitar sua vida:

Ana decide en un cuarto de segundo que madrugará para escribir el reportaje, calcula cuánto tiempo tardará en vestir al Curro y llevarle a casa de su madre – claro que no le gustará nada tener de nuevo al niño –, piensa con suicida melancolia en el plantón que sufrirá el buen amigo, recompone la cara que no se advierta la tristeza, intenta recordar si tiene medallones en la caja de viejas medicinas para neutralizar el dolor de la extracción o el de ovarios [...] y sabe que saldrá y será encantadora, inteligente, divertida y amable, que representará con sábio hábito su papel de mujer fuerte y libre, ni exigencias, ni lágrimas que son deleznable y femeninos defectos... (MONTERO, 1999, p. 21).

Outro encontro de Ana que é descrito na obra é o com Jaime, intelectual comprometido com causas sociais, mas que teme comprometer-se nas palavras. Os dois já fizeram amor e, antes e depois disso, mantêm conversas refinadas, brilhantes e distanciadas. Na cena de ambos, faz-se a sequência descritiva detalhada das ações e dos pensamentos (“cuarto de segundo”); a cena é descrita no futuro, com narrador em terceira pessoa e onisciente, ordem que ela dá a si mesma. A frase “[...] ni lágrimas que son deleznable y femeninos defectos” é uma ruptura com certos padrões de comportamento feminino (idem, ibidem, p. 21).

E por fim, o encontro com Luis:

[...] son las siete de la tarde, hace tres horas que están juntos. El verano se cuele agobiante por las ventanas, aplasta el techo de la vieja casa, son las desventajas de vivir en el último piso. La habitación hierve y en el cuerpo desnudo de Ana se mezclan los sudores de agosto y los de amar (idem, ibidem, p. 22).

Ana, ainda que possua dificuldades e tarefas a serem cumpridas, zela por amenizar a situação, vivendo seus casos, talvez como uma válvula de escape e até mesmo, quem sabe,

para conseguir uma pessoa que a proteja, que divida com ela sua casa, sua vida, que seja para seu filho o pai de que o menino sente falta. O medo de Ana em relação à falta de uma figura masculina também se relaciona com o medo das dificuldades de sobreviver sozinha. Para assinalar a situação de que os padrões clássicos de constituição familiar precisam ser mantidos, pode-se citar a ocasião em que Curro questiona a ausência da figura masculina: Curro chama o avô e o tio de pai, pois estes são os homens que com ele convivem cotidianamente:

CURRO: – papá me ha llevado al zoo, mami. Ése no es tu papá, Curro, es “mi” papá, así que es tu abuelo. Aaaaaah... entonces mi papá es Tato. No, amor, el Tato es mi Hermano, es tu tío porque también es hijo del abuelo. Ahhhhh. Ana calla esperando nuevas preguntas, esperando que Curro se decida por fin. Pero el niño cierra la boca mientras se afana inútilmente en buscar quién sabe qué en la hebilla de su pequeño zapato, como siempre, aprendiendo a disimular a los cuatro años (idem, ibidem, p. 18-19).

As relações familiares são uma tônica durante todas as histórias, como se observa na vida de Ana e de seu filho. A citação a seguir descreve o momento em que Ana ainda vivia com o pai de seu filho, Juan:

Era la época en que Juan hablaba de dejarlo todos, de marchar a Latinoamérica y comenzar allí de nuevo, olvidado su pasado de militante antifranquista, la cárcel, las palizas subterráneas de Gobernación, todo eso que formaba su mito y su condena, que cuando Ana conoció a Juan éste ya estaba deshecho – luego llegó a dudar de que alguna vez hubiera sido diferente – y le aterraba participar en nada ligeramente político, yo estoy tan fichado, yo no quiero más de nada. Era el último período de Franco, los fusilamientos, las condenas a muerte, la ley antiterrorista, el país sudaba frío miedo. Ana, venciendo apenas pavores acudía a las manifestaciones con piernas temblorosas, doloridas las mandíbulas de apretar tanto los dientes, y cuando volvía a casa enrojecida aun, toritona de nervios [...] (MONTERO, 1999, p. 32).

Ana teve uma relação com Juan, da qual nasceu seu filho Curro. Ele a abandonou para tentar a vida na América e acabou por não dar-lhe mais nenhuma notícia.

Pela escrita, a mulher expressa a vontade de criar uma realidade distinta da cotidiana, mas, ao mesmo tempo, duvida e teme que sua crônica, feita de detalhes triviais e marcada pela rotina, possa resultar em algo banal e estúpido. Nesse sentido, o fato de Ana ter um filho é significativa para entender o ponto de vista da mulher. Mais ou menos no meio da obra, Ana está de férias com Curro; ela tem uns cadernos onde anotou algumas coisas, volta a lê-lo e começa a escrever. Quando o menino lhe pergunta o que está fazendo e por que, Ana responde: “escribo porque me gusta” (idem, ibidem, p. 25); ao que seu filho age e responde da seguinte maneira: “el Curro calla un momento mirando las hojas cubiertas de menuda letra,

luego se deshace del abrazo, joven, cruel y poderoso, y ya en el suelo, comenta con tono sábio y tajante: “pues es una tontería” (idem, ibidem, p. 148). Assim, o comentário de Curro, por tratar-se de um menino, é um equívoco: a escrita, para o homem, é uma besteira, enquanto que, para a mulher, deve ser um ato justificável; a escrita, para a mulher, assume uma valia diferente, porque, por meio dela, pode-se invadir a realidade cotidiana e, contemporaneamente, dar asas à sua imaginação.

Nos últimos dois anos de relação, a irmã de Juan, Teresa, foi morar com eles, pois sua situação era difícil. A obra aborda também a voz da mulher e a moral da sociedade – os debates sobre o aborto, o divórcio, as relações extraconjugais e os métodos contraceptivos. Continuando o que se começou a dizer sobre a irmã de Juan, ela consegue juntar dinheiro para ajudar o irmão a viajar para a América Latina; ela conseguiu isso ao ter realizado programas por dois meses, o que também resultou em uma gravidez indesejada e na resolução de não ter o bebê:

Una noche Teresa regresó muy pronto del trabajo, apenas eran las ocho y media de la tarde, tenía los ojos hinchados y turbios y se acosto en seguida. Es que hoy no he ido al bar, sabes, una tía me dio una dirección en el Pozo del Tío Raimundo, he ido esta tarde y me han puesto una caña de bambu, la caña se hinchará, dilatará el cuello del útero y dentro de unas horas abortaré, tengo que tomarme antibióticos y estarme quieta, sólo me han cobrado tres mil pesetas [...] (MONTERO, 1999, p. 34).

Candela, amiga de Ana, também fez um aborto, depois de ter engravidado, porque o método anticoncepcional – *esterilet* – foi introduzido de modo errado. E o médico que colocou o DIU:

Acostumbrado a manipular úteros ajenos le instaló un nuevo DIU después de hecho el raspado. Meses más tarde, una mañana, llegaron los vómitos inesperados, los dolores, el vientre endurecido, el internamiento urgente en un hospital, la operación, el veredicto: peritonitis aguda por la infección que larvó durante tiempo el DIU, ese aro de cobre inocente colocado de reciente aborto (idem, ibidem, p. 37).

Neste trecho, o mundo e as vivências respresentados em um livro tão desencantado como *Crónica del desamor* adquirem um sentido diferente se observados desde o ponto de vista linguístico. A obra é um mosaico de diálogos, heterogêneo laboratório lexical que se abre a neologismos e a registros linguísticos.

Observa-se que o tema do aborto está vinculado a traumas femininos profundos e, também, à manifestação do livre arbítrio. O aborto provocado é, em si mesmo, antinatural e rompe com a maternidade em seus sentidos mais amplos e simbólicos.

Outro assunto que é exposto na obra, é referente a virgindade, Elena passa por uma situação que não esperava, a qual decide perder a virgindade com um conhecido e quando ele

descobre que ela ainda era virgem, ele desiste de levá-la para cama e apenas pede para Elena faça sexo oral. Ela nova, não sabia, ele a conduziu e para ela foi um experiência traumatizante seguida deste pensamento:

(Aquella experiencia se concretó para Elena en la imposibilidad posterior de volver a besar el sexo de un hombre, taponada por el asco durante años hasta que Javier y la convivencia deshicieron los últimos residuos de la angustia. Tras aquel suceso Elena decidió atacar de frente la cuestión y sobreponerse al trauma, y con ojo atento y exigente buscó en su entorno alguien idóneo que pudiera desvirgarla, eligiendo al fin con frío cálculo a un amigo profesor, un hombre de cuarenta años, cariñoso y amable, un hombre experto que supo hacerlo con dulzura pocas semanas después en un motel de carretera a la salida de Madrid, un lugar famoso porque en aquella época de estrechez moral hacía la vista gorda a parejas irregulares y carnés inexistentes. Y ahora, siempre que Elena pasa por la carretera manchada de industrias y poluciones, y ve a lo lejos la silueta del motel, recuerda que allí perdió el virgo, nueve años atrás, y se siente cada día un poco más vieja.) (MONTERO,1999,p.62)

O fato de ser incorporado à narrativa remete ao desejo de configurar um panorama social e psicológico no qual a mulher pode decidir sua vida, seu destino, independente de qualquer herança moral e cultural.

[...] la dolorida verdad de los estados anímicos de la protagonista y de varios de los restantes personajes, [...] la voluntad de testimoniar con descarnada verdad y comprometida lucidez la alterada e inquietante situación vital del grupo generacional que rondaba la treintena hacia 1978, [...] la voluntad de expresar vigorosas críticas en torno a ciertos tipos de comportamiento o problemas vivos en la sociedad española; ambos objetivos planteados y resueltos desde óptica netamente femenina (MARTÍNEZ, 1983, p. 20).

A solidão das vidas das personagens e suas histórias carentes de amor têm sentido se focadas desde uma ótica léxica. Mollejo sublinha que “el léxico encaja realmente con la personalidad del personaje y sus circunstancias; y la fiel transcripción de las voces de un realismo lingüístico a los diálogos y los monólogos que los hacen vitales” (MOLLEJO, 2002, p. 105).

As breves considerações linguísticas até agora formuladas podem ser um ponto de partida para o estudo da obra em relação a outras de Rosa Montero, como, por exemplo, o segundo romance *La función Delta*, de 1981. Nas páginas dessa obra, lemos o diário da protagonista Lucia, que escreve aos seus trinta anos, quando está estreando seu primeiro filme, e depois dos trinta, quando se encontra em um hospital, sozinha e doente: “En sus páginas, la mujer reflexiona, por supuesto, sobre su vida y sobre la escritura, ocasión para recordar el pasado intentando una relación, buscando a un interlocutor que pueda acoger y leer toda su vida” (CALVI, 2004, p. 7).

Já em outro romance, *La hija del caníbal*, de 1997, a protagonista é uma romancista, Lucía Romero, que escreve contos infantis e que faz referências a suas obras nas aventuras que vive. Em ambos os casos, a escrita é uma preocupação fundamental na vida das “Lucías”.

[...] quienes llegan a ser portavoces de las ideas literarias de la misma Rosa Montero: las dos novelas comparten una fuerte componente metaliteraria. [...] creciente apertura de la lengua literaria hacia la variabilidad lingüística, tanto en la dimensión diatópica como en los aspectos sociales y contextuales, incluidos los usos más distantes de la norma. La narrativa contemporánea en particular se caracteriza por una marcada alternancia de estilos y géneros discursivos, desde la mimesis de la oralidad hasta la inserción de secuencias textuales de distintas tipologías. Este proceso de dialogización acentúa la polifonía de la escritura; se establece un *continuum* de fenómenos distintos, en el que resulta cada vez más difícil discernir los rasgos modélicos del registro literario (idem, *ibidem*, p. 7).

A linguagem das protagonistas está presente em uma dupla vertente: a primeira, como veículo comunicativo, fonte de informação dos diálogos entre as personagens, ou expressão da interioridade das personagens no monólogo interior; a segunda, como veículo de representação social, no qual ocorrem registros de gírias que nos proporcionam conhecer a situação atual da Espanha, ao final dos anos 1970.

As duas vertentes aparecem ao longo da obra e se misturam no uso de um diálogo solto, ainda que elaborado, causando uma sensação de fidelidade: a mímese da oralidade caracteriza um tipo de narração em que a linguagem coloquial dos jovens madrilinhos transpassa ao campo da literatura, representando a realidade, explorando seus limites, “desmitificando lo tradicionalmente acepto como canon” (MOLLEJO, 2002, p. 107). Essa observação dos fenômenos linguísticos se relaciona com a análise das modalidades discursivas utilizadas: o diálogo tem um peso qualitativo e quantitativo na obra, mas se alterna, também, com o discurso indireto, com o direto e o indireto livre, e com o monólogo interior, que permitem a elaboração de recordações e de experiências contadas com as próprias palavras.

(Y con entristecida certidumbre, Ana intuye en un segundo desarrollo de la noche, él me desnudará con mano hábil y ajena, simularemos unas caricias vacías de intención, nos amaremos sin decir nada en un coito impersonal, Eduardo tendrá un orgasmo ajeno a mí, sin abrazarme, sin verme, sin recordar seguramente quién soy yo. Después habrá un discreto, mínimamente amable momento de descanso, y de inmediato la mirada al reloj, lo siento, pero me tengo que marchar, dirá él, es lo estipulado con mi mujer. Nos vestiremos con premura y en silencio, el apartamento se irá haciendo más feo por momentos, recogeré quizá el vaso vacío y los ceniceros para ponerlo todo en el fregadero con desesperado, automático gesto femenino: déjalo, insistirá Eduardo, mañana vendrá la mujer de la limpieza. Y bajaremos a la calle, él estará duro, frío y distante, ¿no te importa que te deje en un taxi?, se me ha hecho muy tarde, comentará posiblemente. Todo me sentiré ridícula, defraudada, y le diré que no, que no me importa, sabiendo que no me acompaña porque quiere dejar marcadas las distancias, no me vaya a creer yo que, no me vaya a pensar, para

demostrarme que lo que hemos hecho no ha significado nada.) (MONTERO, 1999, p. 255-256).

Nesse trecho, as muitas vírgulas e as frases curtas demonstram as frações de segundo em que transcorrem um pensamento. A linguagem é um processo interativo de comunicação, tornando possível o acesso ao mundo das personagens.

3.3 – A voz feminina em diálogo com as vozes masculinas

As relações da mulher no mundo do trabalho podem ser observadas na obra, no momento em que Ana decide pedir aumento em seu emprego. Ela consegue um horário para falar com seu chefe, Soto Amón, porém, como ele está muito ocupado, ela só consegue falar com Domingo, seu principal funcionário:

Llevo tanto tiempo trabajando aquí, que soy una más en la revista, que realizo el trabajo de un redactor, que le puedes preguntar a Mateo, sí, contesta Domingo, me ha hablado muy bien de ti, y ella insiste, esta situación no hay quien la aguante, estoy por irme, no seas tan impaciente, mujer, y ella, no es impaciencia, tengo un hijo a quien mantener, necesito una seguridad. Veré qué puedo hacer, dice Domingo, como tú sabes eso no depende de mí, ya, supongo que dependerá de Soto Amón, como todo,... me parece que lo que pides es justo, veré que puedo hacer, pero ya sabes que hasta el fin del año no habrá ninguna ampliación de plantilla [...] (idem, ibidem, p. 51-52).

É um diálogo indireto, a voz de Ana perde-se e a voz do outro se sobrepõe. Outras vozes que estão presentes na obra são representativas da coletividade e do individualismo; existem grupos em que se manifesta a cobiça, outros, em que se manifesta a solidariedade a seus erros e problemas.

O tema dos sonhos e ilusões das personagens também é abundante. O amor pode estar muitas vezes submetido e convertido em uma simples transgressão, que se projeta mediante conversas, monólogos e pensamentos rotineiros e casuais. Surge a necessidade das personagens se agruparem para aplacar a falta de carinho, a falta de coisas boas. A solidão é um temor que, atrelada ao sentimento de ausência, faz surgir o desamor como parte do cotidiano.

Então vão se construindo ilusões e amores falsos, para contrapor o tédio e a repugnância que se sente. A sociedade surge nas faces do machismo, em sua manifestação como voz social, a voz da tradição que se opõe à voz da renovação. Observa-se o momento em que Candela diz estar preparada para perder a virgindade con Miguel Ángel:

Elena piensa en la educación que ha recibido, en todas esas madres, tías, abuelas que le han enseñado que el hombre es un vivioso cuyo objetivo es acostarse contigo (MONTERO, 1999, p. 61).

A voz feminina, representada por Ana, permanece entre a tradição e a ruptura para a renovação. Ao mesmo tempo em que quer manter o romantismo, buscando construir uma família nos moldes tradicionais, Ana vive a realidade da situação de ser mãe solteira. Ela também tem a ambição de crescer no local de trabalho e tem uma vida sexual ativa, porém sem um parceiro que queira construir a família que ela deseja.

A obra apresenta as vozes do machismo e do feminismo em um momento em que essas delimitações de papéis configuravam discussões prementes. A “liberação” dos homens de quarenta anos, por sua vez, pretendia romper com a formação repressiva, com os amores fracassados, com a mudança da percepção sobre a sexualidade, com a desvalorização do matrimônio e com a marginalidade urbana e pós-moderna.

Michèle Montrelay fez algumas observações que poderiam explicar, na escrita, a diferença básica entre homem e mulher. Segundo ela, o homem separa-se de si mesmo quando escreve, tendendo a objetivar, a estabelecer mundos novos. Na mulher, ao contrário, a palavra é uma extensão de si mesma, o que produz uma escrita mais imediata.

O texto permite-nos ler e interpretar como a manifestação de uma escrita literária se funde com a fala coloquial:

[...] en síntesis, se puede decir que respondiendo al período de transición sócio-política que vivía su país en el momento de la producción del texto (1979), la novela *Crónica del Desamor* representa con claridad algunos de los postulados más importantes de dicho momento. Por un lado se relativizan los discursos sociales asociados al comportamiento de los individuos (particularmente la mujer), de una pérdida de la fiabilidad en ellos, y un consecuente pesimismo existencial reflejado en el entorno de la pareja. Todo ello lleva a una visión femenina desencantada de la realidad, con una crisis de identidad que se orienta hacia la búsqueda interna de su propio “yo” (no el impuesto por el patriarcado) y extrema de su lugar dentro de la estructura social (RODRÍGUEZ, 2005, p. 52).

Portanto, a escrita de Rosa Montero descreve, com inúmeras personagens, situações de uma época de transição social, utilizando falas coloquiais e pondo em relevo os discursos sociais daquele momento sócio-histórico, discursos estes que revelam o início de uma mudança, principalmente no que diz respeito ao comportamento das mulheres perante a sociedade.

A obra apresenta histórias que nos convencem, pois estas são imbuídas de uma veracidade imensa tanto em relação ao momento ficcional quanto ao momento real. Sendo

assim, a maneira literária e a coloquial, que imprimem um estilo definidor da prosa literária de Rosa Montero, fundem-se ao longo da obra, justamente para expressar a veracidade e a verossimilhança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A voz feminina e os questionamentos do silêncio

Embora *Crónica del desamor* seja ambientado na Espanha dos anos 1970, é possível pensar sua inserção crítica na atualidade, se considerarmos, por exemplo: o fato de as mulheres decidirem realizar um aborto, enquanto os médicos e a sociedade em geral as condenam; o machismo dos homens, que acarreta o desejo em algumas mulheres de deles se separar; o divórcio; o vocabulário feminista; a homossexualidade; a droga e a liberação da mulher. Esses temas parecem ter sido tirados de um jornal de hoje ou de um telejornal da semana, tanto que, passados um pouco mais de trinta anos, Rosa Montero reeditou essa obra, causando o mesmo ou maior interesse por parte do público, o que prova a atualidade de alguns livros.

São crônicas de desamores, de amores frustrados, esquecidos, arruinados ou acabados. São histórias da vida real, de casais que já não se amam, de pessoas que não sabem estar sozinhas ou que tem medo de uma velhice solitária, de mulheres que lutam por um lugar no mundo e de homens que desejam ser livres e amar sem medidas. Desamores, encontros e desencontros, contados com uma espontaneidade real e irônica.

Tema principal da obra, o desamor nasce a partir da solidão, da incompreensão, da rotina, do inesperado. Nela, são apresentados vários “mundos”: o mundo laboral das personagens, de suas famílias, de suas amizades, o mundo dos *gays* e dos viciados.

Na escrita, as mulheres não só estavam excluídas da autoria, além de estarem submetidas e sujeitas a autoridade masculina.

Crónica del desamor mantiene ese tono íntimo de ensimismamiento reflexivo, que va decodificando el signo mujer. Un ensinamiento descreído hacia los demás, a causa de una experiencia histórica de aislamiento, que ahora se unifica con la confabulación de una situación urbana aturdidora. Se instaura la sociedad de extraños, la gran ciudad que lleva al aislamiento del individuo (RODRÍGUEZ, 2005, p. 46).

O momento histórico em que a obra é escrita e lançada na Espanha está em constante mudanças no que diz respeito aos processos culturais, sociais e governamentais em relação à posição das mulheres e, também, em relação à libertação quanto a uma ditadura tão marcante. Mesmo sendo uma verdade poética, *Crónica del desamor* retrata a verdade histórica de modo muito mais convincente que o real. Foi exatamente essa a nossa preocupação ao realizar este estudo: mostrar essas diferenças de verdades e reafirmar, junto com outros estudiosos

literários, que Rosa Montero apresentou esse romance como uma obra testemunial, e não como uma obra que retrata sua vida nos anos de 1979.

Tivemos o cuidado de situar o leitor desse estudo nos acontecimentos históricos deflagrados tanto na Espanha, como no contexto mundial, a partir de experiências de mulheres que relataram suas experiências fora da Espanha, e apresentamos, também, mais informações sobre a autora Rosa Montero. A partir desses tópicos, entramos na análise dos assuntos abordados na obra e na realidade das personagens, suas dificuldades, seus desamores, tristezas, sua realidade social.

Concluindo este estudo, podemos afirmar que o romance *Crónica del desamor* é testemunial, na medida em que os relatos do ponto de vista feminino revelam um momento marcante espanhol, onde as mulheres estavam tentando conquistar seu espaço na sociedade, seja no sentido de diminuir o preconceito em relação ao divórcio e à mãe solteira, seja no sentido de, ao buscar melhor remuneração, exercer atividades até então só realizadas por homens. Além disso, essa obra é um marco na literatura espanhola, se considerarmos que as mulheres estavam tomando espaço para melhor escrever, do seu próprio ponto de vista, o que sentiam e observavam, diferentemente, portanto, das opiniões e visões masculinas. Neste estudo, também afirmamos a diferença entre as verdades histórica e poética, sendo que esta parece mais convincente que aquela. Sabemos da dura realidade e, ainda assim, romances, filmes, séries e novelas recontam aquilo que já vivemos ou ouvimos ou estudamos e, nesse processo, a verdade histórica insere mais informações, instaurando, assim, o efeito de que a ficção é mais convincente que a própria realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Lélia. *Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina*. UNICS, São Paulo, 2004.

ALONSO. *La novela en lo transición*. Madrid, Puerta del Sol/ Ensayo, 1983.

BOSCH, Esperanza. *Historia de la misoginia*. Barcelona: Anthropos, 1999.

CALVI, M. V. *Variación lingüística y polifonía en la narrativa española contemporánea*. Viareggio: Baroni Editore, 2004.

CAMPOS, Maria Inês Batista. *A construção da identidade nacional nas crônicas da Revista do Brasil*. Olho d'água, São Paulo, 2011.

CIPLJAUSKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970 – 1985)*. Hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1994.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1988, v.6, p. 105-128.

DIMAS, Antônio. Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo? *Littera*: revista para professor de português e de literaturas. Rio de Janeiro: Grifo, n.12, ano IV, set./dez. 1974, p. 46-51.

ECO, Humberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ESCUADERO, Javier. Rosa Montero: entre la literatura y el periodismo. *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXI, n. 2, maio 1997, p. 327-341.

GUIMARÃES, Elisa. *Texto, discurso e ensino*. Contexto: São Paulo, 2009.

HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora: um breve estudo sobre a humanidade*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: LPM, 2010.

LOPEZ, Teresinha A. Porto Ancona. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. In: CANDIDO, Antonio (1992). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas*

transformações no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Brabosa; Campinas: Unicamp. p. 165-188.

MARTÍNEZ, M. de. *La primera narrativa de Rosa Montero*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983.

MEYER, Marlise. Folhetim para almanaque ou rocambole, a Ilíada do realejo. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; PRADO JR., Bento (coords.). *Modos menores de ficção*. São Paulo: Brasiliense, n. 14, p.7-22.

MOLLEJO, A. *El cuento español de 1970 a 2000. Cuatro escritores de Madrid F. Umbral, Ro. Montero, A. Grandes, J. Marías*. Pliegos: Madri, 2002.

MONTERO, Rosa. *Crónica del desamor*. Punto de Lectura: Madri, 1999.

_____. *Crónica del desamor*. Punto de Lectura: Madri, 2010.

ORDÓÑEZ, Elizabeth J. 1995. “Escribir contra el archivo: Nueva narrativa de mujer”. En: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Edición a cargo de José B. Menleón. Madrid: Editorial Ahal.

PAMUK, Orhan. Ler um romance. Piauí, n. 62, nov. 2011. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/questoes-de-literatura-e-percepcao/ler-um-romance>>. Acesso em: 08 ago. 2013.

PEÑA, Haydée Ahumada. *Poder y género en la narrativa de Rosa Montero*. Pliegos: Madri, 1999.

PIÑERO, Concha; PEDRERO, M. Guadalupe. *Tejiendo recuerdos de la España de ayer*. Madri, Narcea Ediciones, 2006.

REYES, G., (1995), *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arcos Libros.

RODA VIVA. Rosa Montero. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/230/entrevistados/rosa_montero_2006.htm>. Acesso em: 08 ago. 2013.

SOBEJANO, G. (1979),. “Ante la novela de los años setenta”, in *Ínsula*,n. 396-397,PP.1,22.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*.Tradução Leyla Perrone-Moisés.2.ed. São Paulo: Perspectiva,1972.

TREVISAN, Ana Lúcia. *O Espelho Fragmentado de Carlos Fuentes*. Literatura e História em *Terra Nostra*. Mack Pesquisa, São Paulo, 2008.

VILARÓS, Teresa, *El mono del desencanto:una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução José Laurêncio de Melo. 2.ed. São Paulo: Edusp,2001.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ANEXO – Memória de uma conversa com Rosa Montero

Uma vez que o encontro com a escritora Rosa Montero não teve caráter jornalístico, preferi não gravar nossa conversa, afim de que fosse um encontro informal. Anotei apenas o que para mim teve relação com a análise da obra *Crónica del desamor*. Dessa forma, as informações foram registradas como memória, e não como entrevista.

Em dezembro de 2012, tive a honra de conhecer, pessoalmente, a escritora Rosa Montero, autora de muitas obras, dentre as quais *Crónica del desamor*. Graças à tecnologia atual, pude entrar em contato por rede social e marcar um café em um dos muitos cafés de Madri. Mulher simples, dedicada a ajudar as pessoas e os animais, Rosa Montero não só escreve como atua em organizações e encontros que reivindicam melhorias. Além de jornalista do *El País*, ela segue escrevendo seus livros e divulgando-os.

Em nossa conversa amigável, parece que já nos conhecíamos; ela se mostrou totalmente feliz e disposta a ajudar-me no que eu precisasse em relação à análise de sua primeira obra.

No início de nossa conversa, ela disse que a memória e o passar do tempo estão presentes na literatura de todas as épocas, sobretudo nas dos séculos XX e XXI, em que ela iniciou e continua escrevendo. Para ela, a memória desse tempo que vai nos desfazendo e que forma nossa identidade é sempre importante; seus romances contam coisas desde a Guerra Civil Espanhola, conflito este que se estendeu de 1936 a 1939 e que foi liderado por Franco. O início de tal conflito se deu com a revolta de líderes do exército espanhol contra as crescentes tendências socialistas e anticlericais do governo da Frente Popular Republicana, do presidente Manuel Azaña, sendo considerada uma batalha ideológica entre adeptos do facismo e do socialismo de todo o mundo. Um grande contingente de combatentes, voluntários e profissionais engrossou as fileiras dos dois lados. A ditadura de Franco e o pós-franquismo revelaram as transições pelas quais a sociedade estava passando, especialmente as vivenciadas pelas mulheres, como relata *Crónica del desamor*.

Rosa Montero afirmou que esse romance é um testemunho do que ela observou naquele momento; as histórias presentes na obra remetem, de alguma forma, a algumas das histórias que ela viu e ouviu de pessoas de seu convívio pessoal: as dificuldades das mulheres – em especial, das que estavam se separando, das que eram mães solteiras e que precisavam trabalhar –, os assuntos tabus, como abortos, métodos anticoncepcionais, as relações

aventureiras, entre outros. Rosa Montero não aceita quando as pessoas confundem o autor com a personagem, mesmo que a ficção aparente ser mais convincente, como é o caso de *Crónica del desamor*, que possui um contexto histórico real.

Todo escritor tem fantasmas, que são as imagens, as palavras, as situações que se repetem nos livros do escritor. Assim aconteceu com Rosa Montero em alguns de seus romances que neles abordou muito sobre a parte histórica da Espanha. O escritor, às vezes, não tem consciência de que os está usando, pois, visto os romances serem como sonhos, seriam sonhos recorrentes, que, portanto, sempre reaparecem.

A obra nasce como um sonho diurno; assim como não controlamos o sonho durante a noite, os romancistas e os escritores, em geral, não controlam as ideias e, por precisarem contá-las, desenvolvem-nas em forma de obras. Rosa Monteiro vê diferença entre o autor jovem e o autor maduro, e ela pode dizer isso, já que também trilhou e ainda trilha esse percurso: o autor jovem, muito verborrágico e tedioso, usa seus personagens como bonecos para que falem das coisas de que o autor quer falar; assim ocorreu em *Crónica del desamor*, em que muitos personagens, para expressar as situações daquela época na Espanha, falam do que sabe. No entanto, conforme amadurece, um autor começa a falar do que não sabe, começa a sair do inconsciente, passando, pois, a não controlar as ideias. É por essa razão que Rosa Montero faz essa ponte entre o que ela passou e ainda passa: o primeiro romance como já foi dito foi *Crónica del desamor* e o penúltimo, *Lágrimas en la lluvia* que se passa no século XXII.

Rosa Montero é uma escritora que utiliza suas obras para expressar o que homens e mulheres desejam, para encontrar o lugar no mundo, o contato com a existência para amadurecer. Elas fazem com que nos aceitemos, com que saibamos quem somos, com que saibamos mais ou menos o que desejamos. Esse é um dos maiores mistérios, pois, para saber o que desejamos, podemos levar uma vida toda, porque nossa visão é ofuscada e nos equivocamos por causa dos desejos herdados. Isso ocorre, com frequência, em *Crónica del desamor*, já que a ligação com o passado faz com que algumas situações sejam difíceis de serem resolvidas já que tem presa em cada personagem o que foi imposto pela sociedade e que naquele momento pode haver uma ruptura sem que seja taxada de errada. Rosa Montero afirma, no prólogo de seu livro, que leu essa obra apenas uma vez, a fim de verificar a tradução feita para o inglês, e que depois não teve coragem de relê-la, pois acredita que seria muito crítica em relação ao que escreveu, a ponto de, atualmente, mudar muitas informações e estruturas.

Com relação ao jornalismo e ao romance, Montero diz trabalhar com o jornalismo, enquanto o romance é uma paixão. O jornalismo e a narrativa são contrários, pois, no jornalismo, a clareza é um valor.

Tal qual ocorre em *Crónica del desamor*, para Rosa Montero, o momento de transição da Espanha, apesar de difícil, foi maravilhoso, um momento de glória da sociedade espanhola, no qual todos os atores sociais, realmente, com uma generosidade incrível, entraram em acordo para construir um futuro melhor, se mortes. A imprensa teve um importante papel ao ter ajudado a democratizar o país.

Rosa Montero segue realizando suas palestras, seu trabalho e suas obras. Agora, como ela mesma disse, segue escrevendo como uma autora madura que, de certa maneira, desprende-se do histórico passado para utilizar o histórico futuro ou, até mesmo, o histórico vivencial, como ocorre nas duas últimas obras *Lágrimas en la lluvia* (2011) e *La ridícula idea de no volver a verte* (2013).

Ela se disponibilizou a continuar ajudando, caso algo mais fosse necessário para a composição da presente análise e ficou muito grata pelo interesse em sua obra, esperando, inclusive, que este trabalho lhe seja encaminhado para leitura, após sua conclusão.

Para finalizar, como ela própria afirma: *El cuento es como asomarse a una ventana y la novela como caminar por el paisaje.*