

Memória e imaginação em *A louca da casa*, de Rosa Montero

Memory and Imagination in The Madwoman of the House of Rosa Montero

Maria Mirtis Caser*
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

Silvana Athayde Pinheiro*
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

168

RESUMO: O presente artigo propõe tratar principalmente da autoficção. Para discutir aspectos relativos ao tema, serão realizadas análises a partir de três relatos presentes no livro *A Louca da Casa*, de Rosa Montero, além de outros extratos correlatos. O objetivo do trabalho é estabelecer relações entre a memória e a imaginação, articulando esses aspectos com os conceitos de autobiografia e de autoficção, discussão recorrente na literatura contemporânea. Para efetuar essa análise, o artigo tomará como referências principais as proposições teóricas estudadas e descritas por Antonio Candido, Diana Klinger, Luciene Azevedo e Anna Faedrich relativas ao tema proposto.

PALAVRAS-CHAVE: Rosa Montero. Literatura Espanhola Contemporânea. Autoficção. Autobiografia.

ABSTRACT: This article proposes to deal mainly with autofiction. In order to discuss aspects related to the theme, analyzes will be carried out based on three reports in Rosa Montero's *The*

* Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

* Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Mad House, as well as other related extracts. The aim of the work is to establish relations between memory and imagination, articulating these aspects with the concepts of autobiography and autofiction, a recurrent discussion in contemporary literature. To carry out this analysis, the article will take as main references the theoretical propositions studied and described by Antonio Candido, Diana Klinger, Luciene Azevedo and Anna Faedrich regarding the proposed theme.

KEYWORDS: Rosa Montero. Contemporary Spanish Literature. Autofiction. Autobiography.

Rosa Montero é um nome importante no jornalismo e na literatura espanhola contemporânea. Na obra *A louca da casa*, a autora traz reflexões sobre leituras pessoais e sobre o ofício da escrita, compartilha registros confessionais e destaca o seu apreço pelas palavras. O livro faz uma homenagem à literatura em geral e à imaginação em particular, substância fundamental para o trabalho do escritor. A importância das reminiscências está afirmada pela narradora no primeiro capítulo da obra, “Os diversos relacionamentos que tive e as obras que publiquei são as referências que marcam minha memória, transformando o ruído informe do tempo em uma coisa ordenada”. Sobre isso, ainda admite: “[...] nós inventamos nossas lembranças, o que é o mesmo que dizer que inventamos a nós mesmos, porque nossa identidade reside na memória, no relato da nossa biografia” (MONTERO, 2016, p. 7-8).

Montero também elabora sua pulsão como escritora, à medida que se identifica com relatos pessoais de outros tantos autores mencionados ao longo dos capítulos do livro:

[...] vinha anotando ideias há um bom tempo, quando fui percebendo, pouco a pouco, que não podia falar da literatura sem falar da vida; da imaginação sem falar dos sonhos cotidianos; da invenção narrativa sem levar em conta que a primeira mentira é o real (MONTERO, 2016, p. 19).

Determinando suas reflexões sobre a memória, Montero constantemente faz referência à imaginação, aspecto central do livro, sugerido desde o título, *A*

louca da Casa. A expressão é recolhida de empréstimo de Santa Teresa de Jesus¹, que teria dito “A imaginação é a louca da casa”, admite Montero, para quem, além disso, a imaginação é “puro excesso e deslumbrante caos” (MONTERO, 2016, p. 19).

É justamente da memória estreitamente vinculada à imaginação, em um diálogo incessante entre vida e ficção, tal como ele é tratado no “romance”, que o presente artigo vai tratar. Destaca-se aqui a nomenclatura “romance”, entre aspas, porque *A Louca da casa* é obra de gênero híbrido. Mescla ficção, autobiografia, ensaio. Como um bom exemplar de escrita da contemporaneidade, foge a classificações rígidas e estanques quanto ao gênero textual a que pertence. Mas pode-se dizer que é um texto de metaficção, com uma escrita leve e rica em referências textuais e intertextuais variadas, uma espécie de autobiografia romanceada, com variados jogos narrativos.

Para enveredar mais verticalmente no tema proposto, toma-se um dos fatos narrados no livro que traz um apelo sensível. Trata-se da narrativa do encontro da narradora com um homem com quem viveu uma breve relação amorosa na juventude, semelhante a outras “vivências sentimentais disparatadas” (MONTERO, 2016, p. 22), mas que se destaca por ser tratado mais de uma vez no livro e motivar reflexões sobre a relação entre a memória e a imaginação. O fato é narrado em três capítulos e momentos diferentes da obra: no terceiro, no décimo e no décimo oitavo capítulos.

A primeira narrativa do acontecimento, descrita no capítulo três (MONTERO, 2016, p. 21-31), é apresentada como uma vivência “especialmente irreal” (p. 22). Tal expressão, porém, logo coloca em questão se o fato narrado é verídico, acenando a narradora para algumas possibilidades: ou se trata de uma vivência

¹ Santa Teresa ensina no *Libro de la vida* que não se deve fazer caso da imaginação por ser ela como uma “de esas maripositas de las noches, inoportunas y desasosegadas”, que servem apenas para “desasosegar” (apud SERÉS, 2015, p. 23).

literalmente irreal, isto é, apenas imaginada, ou se trata de uma vivência tornada irreal, pela volatilidade da memória e da força reduzida dos fatos no presente, ou pela mescla das duas realidades.

Essa característica remete à percepção que Antonio Candido sustenta quando analisa produções dos poetas mineiros Drummond, Murilo Mendes e Pedro Nava, que trazem, segundo o crítico, ligações com fatos biográficos dos autores mencionados, e mesclam autobiografia e ficção. Apesar das diferenças entre as obras analisadas e seus autores, Candido atina com o fato de que

[...] eles têm um substrato comum que permite lê-los reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura "de dupla entrada", cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa (CANDIDO, 1989, p. 53).

A partir das análises de suas obras (*Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, e *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, em 1968; *Baú de ossos*, de Pedro Nava, em 1972; *Menino antigo*, de Drummond, e *Balão cativo*, de Nava, em 1973), Cândido aproxima os três autores da categoria de *memorialistas de elevado teor literário*, nos quais a elaboração estilística é evidente, diferenciando-os de *memorialistas espontâneos*, que se aproximariam dos cronistas de estilo mais purista. Essas parecem ser boas categorias que nos ajudam a criar algumas primeiras aproximações e outros distanciamentos em relação ao relato de Rosa Montero e abrem alguma perspectiva de análise: a narrativa da autora espanhola se apresenta ao leitor, a princípio, como memorialista de grande teor literário, abrindo a possibilidade de uma dupla entrada de leitura simultânea. Mas, prossigamos com a narrativa propriamente dita, tal como relatada no capítulo três. O fato localiza-se no tempo a partir de duas informações contextuais básicas, ("Franco estava morrendo" e "eu era mais ou menos hippie"), portanto, lá por meados de 70. E ainda, em uma noite de sábado, verão de junho. A narradora/protagonista (23 anos) sai para jantar na companhia de um casal amigo e de um ator europeu, para ela desconhecido,

de recente sucesso em Hollywood, M. (32 anos), personagem masculina do episódio romântico relatado. Os dois são apresentados pelos amigos, mas se comunicam com dificuldade inicialmente. Ela pouco domina o inglês; ele, o espanhol. A não fluência das palavras entorpece o relacionamento inicial, apesar da atração mútua.

Mas, a despeito dos entraves de comunicação, a noite termina no apartamento onde M. temporariamente residia. Ali fazem amor. A narradora descreve: “Não lembro nada do apartamento nem do ato sexual: suponho que o primeiro devia ser mobiliado e anódino, e o segundo tão desmobiado e claramente melhorável, como costumam ser os primeiros encontros”. As expressões “não lembro” e “suponho” indicam o quanto a memória se fez subjetiva no relato. Mas, na sequência, narram-se as impressões e as elucubrações da narradora enquanto mira o corpo do amante recente. Sobre isso, enfatiza: “disso me lembro” (MONTERO, 2016, p. 23).

Ela deixa M. dormindo, desce até o estacionamento onde havia deixado o carro, agora cercado por uma nuvem de policiais, “cinzas do franquismo”, acompanhados de seu pai, que parecia estar sofrendo um “ataque de veemência”, o que lhe era peculiar. Corre até uma rua próxima onde se esconde e raciocina que seu carro, “desconjuntado e estranho”, devia estar sob alguma suspeita, pela localização em cima da praça, o que ocasionou a convocação de sua família. Ela finalmente se apresenta àquele grupo, o caso é embarçosamente solucionado e fica por isso mesmo (MONTERO, 2016, p. 24). Na manhã seguinte, M. telefona, mas não encontra Rosa. Dias depois, chega uma carta dele em inglês, que ela não entende e ao qual não dá importância. Daí a quatro semanas, encontram-se inesperadamente, e o encontro os deixa constrangidos. Travam um diálogo de suposições e lacunas. M. liga outra vez na véspera de ir embora, e o arrependimento pelo desperdício de tempo entre os dois suscita um efeito devastador e apaixonante na protagonista. “Se antes eu tinha inventado um M. desprezível, a partir daquela noite comecei a imaginar

um M. extraordinário”. A paixão obsessiva a faz aprender o inglês, ver cada um dos filmes de M., tentar novos contatos. Em vão. Após seis meses, “jogando as luzes da paixão sobre M., apaga os refletores” e decide esquecê-lo. Apesar da força dos traços daquela presença na memória em anos subsequentes, “tudo começou a se perder no horizonte até ser engolido pela linha do tempo. M. se transformou numa lembrança tão remota e pouco pessoal quanto as ruínas de uma pirâmide maia” (MONTERO, 2016, p. 27).

Muito tempo depois, a narradora entrevista M. para o jornal *El País*. Ele não a reconhece, ela não se dá a reconhecer. Mas o diálogo em inglês flui sem entraves. Até que surge a lembrança do encontro no passado. E em breves instantes, as perguntas mútuas por dizer e a constatação de que nenhum daqueles eus remotos fazia mais parte da narrativa deles. O encontro se desfaz sem enfrentamentos.

Nas últimas cenas do relato, as identidades da narradora e da autora do livro se entrelaçam, por um dado biográfico autoral, ser jornalista do *El País*. Os meandros de escrita do livro, em primeira pessoa, rico de aspectos confessionais e por vezes ensaísticos, ao longo de todos os capítulos, corroboram a ideia de que se trata de uma narrativa autobiográfica. Mas fica a sensação de que há de fato alguma autoficção, sem purismos. Aliás, esse é um lugar de ambiguidade a que a autora parece não se furtar: “[...] desconfio dos puros: eles me apavoram [...]. Não se pode ser puro sendo humano [...]”. E ainda: “[...] a literatura é um caminho de conhecimento que precisamos percorrer carregados de perguntas, não de respostas [...]” (MONTERO, 2016, p. 38-39).

O segundo relato da vivência amorosa com M. se dá no capítulo dez (MONTERO, 2016, p. 81-92), que tem início com a definição, talvez um tanto cínica, do verbo amar, tomada de um colega: “Amar apaixonadamente sem ser correspondido é que nem estar num barco e enjoar: você acha que vai morrer,

mas nos outros provoca risadas’, disse-me certa vez o escritor Alejandro Gándar, com uma lucidez esmagadora” (p. 81).

Refletindo, então, sobre a dor de uma paixão não correspondida, a narradora passa a relatar a mesma (e outra) vivência amorosa com M., num verão de 1974, nos tempos finais do franquismo: “[...] houve uma situação especialmente absurda que parece tirada de um mau romance de confusões e equívocos” (MONTERO, 2016, p. 82). Note-se que no relato do capítulo três, a chamada inicial descreve-o como “especialmente irreal”. Agora, no capítulo dez, enfatiza-se a veracidade do fato, “houve uma situação”, mas define-se o acontecido como absurdo, como extraído de um romance ruim. Parece que a autora quer revelar que fatos reais se encharcam de irrealidades; e fatos imaginados se abastecem de porções do real, como caminhos de percepção que não são excludentes, como bem substanciou Cândido em suas categorias de análise citadas anteriormente (CANDIDO, 1989, p. 51-70).

Por desejo de ênfase quanto à veracidade do fato, são citados detalhes, datas, horários, lugares e nomes que contracenaram com a situação narrada. Por exemplo, a narradora faz avaliações mais específicas sobre a ditadura franquista, pano de fundo para a narrativa. E oferece dados mais claros sobre M. e o que o levou a se encontrar ali. Ao contrário do primeiro relato, entretanto, aqui a narradora não enfatiza a dificuldade de comunicação, pelo pouco domínio dos idiomas de um e outro. Aliás, relata que os dois lançaram mão até de rudimentos adquiridos de outras línguas para se entenderem de alguma forma, balbuciando até algum francês e um italiano precários. Mas destaca a reciprocidade da atração entre si: “[...] na verdade não precisávamos do idioma para nos entender: nossos corpos falavam, nossos ferônômios, os toques da pele, os olhares gulosos [...] O ar entre nós soltava faíscas [...]” (MONTERO, 2016, p. 82-83).

A aparente contradição entre os dois relatos parece indicar que, em momentos variados de recriação de um fato, aspectos diferenciados da situação exposta podem ter graus de importância e destaque também diferenciados. O espaço decorrido para a citação do mesmo relato (como se ele já não tivesse sido relatado nesse livro), trazendo destoamentos nas descrições, sugere que Montero deseja enfatizar esses encontros/desencontros entre memória e imaginação em suas relações com o tempo.

No primeiro relato, a narradora diz não se lembrar do apartamento onde se deu a relação entre os dois. No segundo, descreve o prédio em detalhes, os caminhos até chegar à moradia de M. e faz o mesmo com o apartamento. Detalha os acontecimentos que se deram ali. Muito dessemelhantes em relação ao primeiro relato: M. passa mal, cai, fere a cabeça, talvez um ataque. A protagonista tenta socorrê-lo com pequenos gestos sem efeito. Desce até à portaria, pede ajuda, mas não sabe retornar com o porteiro ao apartamento, pois se dá conta de que não anotou o número. Tenta apelar para a fama de M. O porteiro desconhece os moradores. Os dois fazem uma corrida insana pelos andares e apartamentos, sem sucesso. A essa altura do relato, o porteiro desconfia e já deseja chamar a polícia. Ela vai embora e em casa faz outros contatos para conseguir alguma ajuda, até conseguir falar com a amiga que os apresentou e saber que M. estava furioso com ela. Havia até ventilado a ideia de que ela fosse uma ladra. E as tantas tentativas de buscar ajuda acabaram desembocando em boatos jornalísticos de que o ator estava agonizando e tentara suicídio, em função do término de seu relacionamento anterior. M. chegou a pensar que sua visitante teria comercializado tal história.

Por causa do tom insólito, com tantos infortúnios e furos jornalísticos que se seguiram, a narrativa provoca estranhamentos, principalmente pela diferença em relação ao relato lido anteriormente. Mas a narradora insiste em buscar evidências de um foro de realidade: “Os leitores com idade suficiente talvez se lembrem daquele mísero escândalo estival, daquela breve viagem de sórdidas

fofocas, e quem sabe possam identificar quem era, quem é M.” (MONTERO, 2016, p. 88).

Os múltiplos desencontros, a fúria de M. e a angústia de não conseguir explicar o que realmente aconteceu produzem grande perturbação na protagonista, o que a leva a novos equívocos de paixão. As tentativas de aproximação são recorrentes, mas resultam ser vãs, e partem sempre dela. M. deixa a Espanha, os dois não se veem mais, e isso lhe rende um “sofrimento desesperado” e lembranças que a perseguem, além da dor pela distância insuperável do “homem de sua vida”. Até que a paixão se esvai. “[...] a vida é tão tenaz que, passados alguns meses, até mesmo essa dor inesgotável se esgotou” (MONTERO, 2016, p. 90).

Anos depois, a protagonista reencontra M., agora não no papel de entrevistadora, mas por ocasião do lançamento de um dos livros dela. Há o não reconhecimento, ou a não menção aos fatos do passado. Há uma longa descrição da decadência de M. em seus aspectos físicos e em sua carreira de ator. Agora, ele aparece como convidado para ler alguns trechos da obra da escritora. Somente depois de saber quem ela é, força proximidade e bajulações. A noite termina em um jantar desastroso, com a presença dos dois e constatações avaliativas sobre a figura daquele que havia sido um “grande amor” de sua vida. Sobra apenas a declaração pensativa e silenciosa: “[...] se você soubesse a quantidade de vidas diferentes que pode haver numa única vida...” (MONTERO, 2016, p. 92).

O final do segundo relato parece evidenciar o que Candido chama de um movimento de transcender o fato particular, na medida em que o narrador opera um duplo afastamento, como alguém em idade diferenciada àquela de quando experimentou o fato: um outro que focaliza o passado da sua vida, vendo-o como se fosse objeto remoto, fora dele e como alguém que vê esse passado e essa vida, não como expressão de si, mas de quem era quando o fato

se deu. “A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia” (CANDIDO, 1989, p. 55).

Novamente, no encontro final entre as personagens, outro dado biográfico da narradora é fundamental para deixar aberta a porta de dupla leitura, entre realidade e ficção. Eles se encontram no lançamento de um de seus livros. Não é a jornalista agora que se faz presente, mas a escritora. Isso remete a outra passagem do livro de Montero, quando traz uma digressão sobre como a autora se relaciona com essas duas vertentes dela mesma.

Ontem reservei o dia inteiro para escrever. E quando digo escrever assim, a seco, sem adjetivos, estou me referindo a textos meus, pessoais: contos, romances, este livro. Como também sou jornalista, escrevo muitas outras coisas; na verdade, passo o dia inteiro presa à tela do computador, como uma remadora acorrentada ao remo. Mas o jornalismo pertence ao meu ser social, ao contrário da narrativa, que é uma atividade íntima essencial. Quando faço jornalismo, portanto, estou *trabalhando*. Jamais diria: “Ontem reservei o dia inteiro para escrever” se quisesse me referir a uma entrevista ou a um artigo (MONTERO, 2016, p. 31).

A passagem citada é o início do quarto capítulo, imediatamente após o término do primeiro relato sobre M., o que pode indicar que Montero deseja ressaltar mais uma relação presente em sua narrativa, os reflexos de seus ofícios de escritora e de jornalista, sendo que no capítulo três é como jornalista que ela ao final se relaciona com M. O primeiro relato, então, inicia com uma menção de irreabilidade, mas finaliza pela via do “trabalho” mais objetivo da autora como jornalista. Ao passo que o segundo relato se apresenta com ares de um fato acontecido e termina pelos meandros das criações de uma narrativa “ruim” de uma escritora, que é quem se encontra com M. no episódio narrado na finalização do segundo relato. Realidade e ficção, jornalismo e literatura, imbricando-se numa fusão indissociável de escrituras, como aponta Jecilma Lima:

Rosa cria, assim, tendo por base sua própria história e memória, um sujeito duplo (ou triplo), que transita entre o real e o imaginário e nos

aponta o caráter performático da autoficção, a partir do qual percebemos os múltiplos sujeitos que a autora, ao mesmo tempo em que mascara, reflete. Não há, na verdade, um sujeito original que precisamos descobrir, afinal, nos textos de ficção e na vida, criamos personagens de nós mesmos que algumas vezes se ratificam e outras se confrontam na busca por responder às subjetividades a que estamos todos expostos (LIMA, 2013, p. 6).

O terceiro relato da experiência com M. é narrado no capítulo dezoito (p. 148-163). A narradora discursa como se aquilo fosse inédito no livro. Desde o início do capítulo, entretanto, contextualiza a narrativa, mostrando que *A louca da Casa* é um livro sobre literatura, imaginação e também sobre a loucura: “As histórias amorosas podem ser francamente disparatadas, verdadeiros paroxismos da imaginação, melodramas água-com-açúcar de paixões confusas [...] Agora vou me permitir relatar uma delas, como exemplo de até onde pode nos levar a fantasia (e a loucura)” (MONTERO, 2016, p. 150). E desde o capítulo dezessete, o texto discute aspectos da relação entre a vida de escritores e o fantasma da loucura que os ronda permanentemente, fazendo com que alguns sucumbam diante do enfrentamento com a realidade/irrealidade e outros aprendam a exorcizá-lo por meio de suas escrituras.

A narrativa da vivência com M., agora, mantém semelhanças e distanciamentos dos outros dois relatos, ora por omissão, ora por acréscimos, ora por contradições mesmo, mas busca enfatizar os espelhamentos que beiram a insanidade de um triângulo amoroso. Detalhamos, para exemplificar, algumas especificidades desse relato: aqui, a narradora descreve mais a si mesma, como adepta do estilo *hippie*, anos 70, em meio à ditadura franquista. O mês, entretanto, é julho. Sobre M. também há mais detalhes quanto à sua aparência. Além do jantar, a noite se estende a uma boate, onde o contato entre os corpos aguça a excitação, que se desdobra em uma relação inebriada, logo que chegam ao apartamento dele. O texto prossegue com diálogos interiores da protagonista, questionando-se sobre o que estava fazendo ali, até que vai embora, encontra seu carro (como no primeiro relato) em lugar proibido, cercado de “cinzas”, e tenta dar ao fato uma explicação plausível. Está sem

documentos, pois os esqueceu na casa de M. Precisa voltar e pegá-los. Não sabe o número do apartamento. É pouco convincente. Revistam seu carro, encontram um resto de haxixe. É presa. Quem paga a fiança de sua saída é sua irmã, Martina, personagem que não aparece nos demais relatos.

A protagonista/narradora perde o contato com M. durante algumas semanas. Dias depois, vê a foto dele no jornal acompanhado de sua irmã e a legenda, *A namorada espanhola de M.* A partir daí o relato segue com elucubrações da narradora sobre seus próprios sentimentos e devaneios ao pensar na relação entre M., o homem com quem ela poderia estar, e sua irmã. Há ainda uma cena, em que ela encontra brevemente os dois e fica consternada. Depois a sós com a irmã, ouve: “Você disse que o cara era um babaca e que não queria mais saber dele”. Não responde, mas ouve o comentário áspero: “Você tem um incêndio na cabeça e por isso queima as coisas” (MONTERO, 2016, p.158). Desde então, evita o encontro com a irmã, mas a paixão por M. apenas cresce. Vê nele todos os ingredientes que são fatais para isso acontecer.

M. deixa a Espanha, Martina e ele se separam naturalmente. A protagonista deixa pouco a pouco aquela paixão, e M. cai no esquecimento. Anos depois, é convidada para compor um júri internacional de cinema. Em um jantar do evento, encontra M. Ele não a reconhece. Ela sabe quem ele é. Os dois acabam conversando por um bom tempo, e ela admite nele a “marca” do tipo de homem que ainda a atrai. A convivência se prolonga por alguns dias, a reaproximação termina em novo caso amoroso. Na cama, se dá a conhecer. Ele admite que já desconfiava da situação. Faz algumas perguntas, mas ela fica sem saber se ele se lembra dela ou de Martina naquele momento. Os dois se separam. Ele deixa novamente a Espanha, sem apego. Ela o deixa ir, também sem desejo de que ficasse. Permanece apenas a dúvida sobre se ele se deitou com ela ou com a irmã. Esse é o penúltimo capítulo do livro. O último trata de outros motivos que levam um escritor a escrever, como o de suportar as angústias das noites insones e solitárias:

A narrativa é ao mesmo tempo um baile de máscaras e um caminho de libertação. De um lado, mascara o seu eu mais íntimo usando a desculpa da história imaginária; ou seja, disfarça a sua verdade mais profunda com a roupagem multicolorida da mentira novelesca. Mas, de outro lado, fazer a louca da casa fluir com total liberdade não é coisa fácil... O *daimon* pode ser aprisionado ou paralisado pelo medo do fracasso, ou dos próprios fantasmas, ou do descontrole; ou pelo temor do que possam pensar ou entender os seus parentes quando lerem o que você escreveu (MONTERO, 2016, p. 168).

O terceiro relato seguido das considerações do último capítulo faz supor que esse, sim, tem ares de realidade, principalmente pela menção à irmã, que aparece em outros momentos do livro, à parte do caso com M., a começar pela dedicatória: “Para Martina, que é e não é. E que, não sendo, muito me ensinou”, detalhe que se entende como autobiográfico. No capítulo nove, a autora também já havia mencionado Martina:

Estou convencida de que à noite, quando dormimos e começamos a sonhar, na verdade entramos em outra vida, numa existência paralela que tem sua própria memória, sua continuidade, sua causalidade intrincada. Por exemplo, sei que no mundo das minhas noites e dos meus sonhos tenho um irmão que se chama Pascual, embora, nesta vida real, só tenha minha irmã Martina. Esse outro eu onírico é muito mais ligado ao inconsciente do que nós [...] (MONTERO, 2016, p. 76).

Montero dedica, nessa altura do texto, um capítulo inteiro a falar de irmãos escritores (MONTERO, 2016, p. 63-70) e cita a teoria de Paul Theroux, segundo a qual em todo par de irmãos autores há um que se sobressai e outro que não dá certo. Rosa Montero, então, discorre sobre a rivalidade entre irmãos que não se reduz ao campo literário apenas, considerando que “[...] o ambiente fraternal é o primeiro lugar onde você se mede como pessoa; para ser você mesmo, é preciso sê-lo, de algum modo, contra seus irmãos; eles são seus outros eus possíveis [...]” (p. 64). Nesse mesmo capítulo, descreve detalhadamente sua irmã Martina, deixando claro o quanto ela - e a vida que construiu - é avessa às suas próprias realidades pessoais. Construindo, assim, um zig-zag entre aspectos diversos que envolvem Martina, leva o leitor a um

labirinto de entradas e saídas narrativas sem fim e constrói o texto, convidando o leitor a permanecer nesse jogo sem soluções fáceis.

Lima, ao analisar *A louca da casa*, admite:

Acreditamos que, ao descrever Martina, Rosa Montero esteja usando uma estratégia atual de narrativa autobiográfica para descrever a si mesmo a partir das diferenciações que percebe entre a sua identidade pessoal e a daquela persona que, inserida no mesmo contexto familiar e cultural que o seu, tenha se construído de forma tão diferente, ou seja, da forma que ela mesma poderia ter sido, com outros defeitos, mas também com outras virtudes, se houvesse escolhido outros caminhos [...] Martina seria tudo aquilo que Rosa Montero poderia ou gostaria de ser, mas escolheu não ser no momento em que se "inventou", mas que não pode aventar a possibilidade de perder e, por isso, a inscreve no âmbito da narrativa, já que essa irmã também é parte constitutiva de sua identidade, uma vez que o "eu" só pode moldar-se na relação de diferença que estabelece com o "outro", ainda que esse outro esteja na sua vida enquanto elemento do imaginário [...] (LIMA, 2013, p. 5).

É possível conhecer, entretanto, por depoimentos públicos da própria autora, que ela não tem irmãs. Logo, Montero convida o leitor para entrar num jogo ficcional, desde a dedicatória do livro. Esse jogo que o leitor é permanentemente chamado a aceitar, nem sempre é considerado como atraente por todos os leitores, principalmente se não for um leitor atento às nuances de construção da obra como um todo, o que pode gerar sensações como a que descreve a escritora Carol Bensimon, ao comentar *A louca da casa*, para o site de leitura TAG Experiências Literárias, site que adotou o livro como uma de suas indicações, sob a curadoria da escritora chilena Carola Saavedra:

Os momentos mais fracos de *A louca da casa* ocorrem quando a autora parece querer provar a inexatidão da memória e o triunfo da imaginação. Assim, a tal cena do encontro desastrado com M. é repetido três vezes, em três versões, até que a própria existência de M. e dessa paixão inexplicável seja questionada pelo leitor. Não vejo sentido no truque, que acaba me parecendo um passo para trás diante da ideia de jogar com alguns dados autobiográficos. Que há mistura entre vida e ficção, sempre, mesmo sem querer, não tenho dúvida. Mas não sei se quero entrar tantas vezes na Torre de Madri com Rosa e M. quando sei que a torre, de cima a baixo, é falsa (BENSIMON, 2016).

Apreciar uma obra tal como é constituída é uma prerrogativa de cada leitor, a partir de seus gostos e preferências pessoais. Mas considerar a inclusão dos três relatos sobre M., articulando-os com a construção literária da persona Martina, como um simples jogo de inexatidão entre memória e imaginação, seria simplificar demais as estratégias que Montero utiliza para construir esse “romance”. Não há como cogitar que a inclusão apenas resvala em um exercício literário em torno da memória autobiográfica, ainda que em um primeiro momento de leitura isso possa acontecer e pareça ser uma boa opção de compreensão do texto. Entretanto, ao descer a camadas de leituras mais aprofundadas do livro, percebe-se que não há necessariamente apenas caminhos autobiográficos. Pode-se estar pisando em terrenos mais auspiciosos da autoficção.

Para transitar sobre essa conceituação, que traz a reboque inúmeras contradições, indefinições e controvérsias teóricas, Diana Klinger pode ajudar. Tomamos sua definição de autoficção:

Consideramos autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante seus modos de representação (KLINGER, 2006, p. 67).

Nessa mesma linha de raciocínio, considerando o contexto midiático de produção da literatura contemporânea e as diferentes experiências literárias como ficções de si em andamento na atualidade, Azevedo também constata:

A autoficção é entendida, então, como um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente. Eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semi-oculto com as sinceridades forjadas que escreve (AZEVEDO, 2008, p. 35).

Apesar da aparentemente autoexplicabilidade do termo autoficção, a discussão rende muitas reflexões teóricas, tais como o fato de existir uma referencialidade no real em graus diferenciados, desde apenas a menção do nome do autor até a presença de inúmeros pontos de contato com sua biografia. No caso do texto de Montero, a própria construção discursiva em primeira pessoa, em um “romance” ensaísta, confessional, com sinais autobiográficos referentes ao ofício de escritora e jornalista, por exemplo, sugere a referencialidade da autora. Ainda assim, independentemente desses sinais, as narrativas do livro não precisam manter nenhuma relação com o real. O que se mantém em cena é o jogo literário que, aqui, envolve ficção e realidade. Como afirma Azevedo, “se a desconstrução da ilusão referencial foi necessária, agora podemos fazer as pazes não para restabelecer qualquer centro orientador, mas para investir no jogo de continuar representando” (AZEVEDO, 2008, p. 37).

A partir dessas contribuições, é possível emergir uma diferenciação entre a escrita autobiográfica e a autoficção, ainda que as duas se avizinhem com sutilezas de intercâmbios fronteirísticos. Tal diferenciação não é uma tentativa de estabelecer qualquer classificação de gêneros, tarefa não objetivada para este artigo, que se propõe apenas criar uma maior aproximação com o texto de Montero. Por exemplo, na autobiografia, registros memorialistas podem até ganhar ares de uma escrita de elevado teor literário; já na autoficção, a suposta biografia do autor é plenamente revestida de ficcionalidade. Nessa última, de maneira alguma os referenciais sobre o autor precisam ser tomados como indícios de realidade.

Anna Faedrich (2015, p. 45-60) realiza, em *O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. Itinerários*, um interessante levantamento das principais contribuições teóricas para o entendimento do que venha ser a autoficção. Nesse artigo, elenca algumas características básicas que ajudam na compreensão desse tipo de texto, frequente na atualidade. Em primeiro lugar, aponta que a autoficção se

diferencia da autobiografia e do romance autobiográfico, pois estabelece com o leitor um pacto diferenciado, contraditório, que “rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional)” (p. 56). Em segundo, detecta que a autoficção estabelece um tipo específico de ambiguidade, “criada textualmente na cabeça do leitor”, diferente de outras escritas de si. Há um jogo intencional estabelecido pelo autor, jogo de ambiguidades e de fatos (p. 49), “A ambiguidade entre real e ficcional é potencializada pelo recurso frequente à identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, embora existam variações e nuances na forma como o pacto se estabelece” (p. 50). A terceira proposição indica que escrever sobre si implica escrever sobre o outro e que isso pode desencadear dilemas éticos e problemas jurídicos (p. 51-52). Em quarto lugar, Faedrich sustenta que a autoficção apresenta um “rebuscamento no trato com o texto e com a linguagem, com dimensões próprias ao fazer literário, tais como as preocupações estéticas e linguísticas, além da busca por uma forma original de se (auto) expressar” (p. 57). Diferencia-se de outras escritas que mesclam ficção e realidade, porque “(n)a autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si” (p. 8). Por fim, a quinta característica apontada por Faedrich sugere a associação da crítica literária entre autoficção e escrita terapêutica.

As proposições indicadas por Faedrich são didaticamente pertinentes e auxiliam na compreensão do debate que se produz em torno do tema da autoficção. No entanto, parece que nenhuma delas deve ser considerada isoladamente, uma vez que podem resvalar em linhas fronteiriças com outros gêneros literários. Além disso, o debate ainda está longe de ser conciliador quanto às nuances desse tipo de escrita. Mesmo assim, o texto de Montero, visto a partir das categorias descritas por Faedrich, se apresenta como um destacável exemplar de autoficção. Nele estão presentes potencialmente aspectos das cinco

características apontadas, ora de forma sutil, ora mais explicitamente. Nele se propõe principalmente um jogo em que as construções linguísticas em torno da autora/narradora/protagonista compõem o cenário autoficcional, o que remete ao conceito de autoficção também elaborado por Azevedo:

Nesse sentido, a autoficção propõe um novo pacto a fim de que possa ser ludicamente compartilhada, inscreve-se no paradoxo de uma representação que investe em uma história factual (afinal, como é possível saber?) em primeira pessoa, revelando-se um engano, um fingimento de enunciados de realidade [...] (AZEVEDO, 2008, p. 45).

Para finalizar, ainda que *A louca da casa* agora “pertença” a nós, leitores, vale a pena considerar o que Rosa Montero (2006) sugere sobre o livro e que corrobora as análises aqui apontadas:

[...] É um jogo. Ele começa parecendo uma autobiografia. O leitor acha que tudo que está lendo é verdade. Verdade notarial, da qual um tabelião dá fé. Chega uma hora em que há um truque e o leitor pensa: "Desgraçada! Essa mulher está mentindo. Se ela mentiu aqui, no que mais terá mentido? Em muitas coisas ela mentiu". O livro é dedicado a uma irmã minha, mas não tenho irmã nenhuma. É uma irmã que é importante no livro, mas não tenho nenhuma irmã. Bem, essa é a percepção profunda que tenho do mundo. É essa espécie de sensação escorregadia. Não temos todos essa sensação de que o mundo é escorregadio? É como se vivêssemos numa superfície gelatinosa, que pode se quebrar a qualquer momento e pode acontecer qualquer tipo de coisa [...] A realidade não é firme, não é segura. Vivemos nessa coisa [...].

Referências:

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, n. 12, p. 31-49, 2008.

BENSIMON, Carol. Casa de muitos cômodos. *TAG Et Cetera*, Porto Alegre, out. 2016. Disponível em: <<http://etcetera.taglivros.com/post/carol-bensimon-a-louca-da-casa>>. Acesso em: 4 maio 2017.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 51-70.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>>. Acesso em: 4 maio 2017.

MONTERO, Rosa. Entrevista ao programa de entrevistas Roda Viva. *Memória Roda Viva*. 10 abr. 2006. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/230/entrevistados/rosa_montero_2006.htm>. Acesso em: 4 maio 2017.

LIMA, Jecilma Alves. Escritas de “si” na literatura espanhola contemporânea: Rosa Montero e *A louca da casa*. In: ANAIS do XIII Congresso Internacional da Abralic. Campina Grande: Abralic, 2013. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434412699.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2017.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/DIANA-KLINGER-ESCRITAS-DE-SI.pdf>>. Acesso em: 3 maio 2017.

MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. 2. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

SERÉS, Guillermo. La imaginación de Santa Teresa: virtudes y desatinos de “La loca de la casa”. *Edad de Oro*, Madrid, v. XXXIV, p. 11-34, 2015. Disponível em: <<https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/2658>>. Acesso em: 3 maio 2017.

Recebido em: 5 de junho de 2017.
Aprovado em: 5 de outubro de 2017.