História e Política na narrativa de Rosario Ferré: o amor "bem-dito" na voz das mulheres do Caribe

Alba Olmi[1]

Resumo: Ao ler-se a história oficial de Porto Rico, a imagem que surge é a de um país próspero e industrializado. Entretanto, essa história oculta o passado de escravidão e humilhação de seus nativos por longos anos submetidos ao domínio cultural e econômico estrangeiro. A obra de Rosário Ferre desmascara a realidade fictícia e traça a verdadeira história de Porto Rico, contada por suas mulheres, através de um paralelismo que coloca lado a lado história e literatura, verdade e mistificação.

Palavras-chave: Porto Rico, história, literatura, política, mulheres caribenhas.

Abstract: When we read official history of Puerto Rico, the imagem which emerges is that of a prosperous and industrialized country. Menwhile that history conceals the past of slavery and humiliation supported by its natives who for a long time had to subject themselves to a cultural and economic alien domain. Rosário Ferre's work unmasks that fictitious reality and sketches the true history of Puerto Rico, told by its women through the parallelism that sets side by side history and literature, truth and mystification.

Key-words: Puerto Rico, history, literature, politics, Caribbean women.

> "Nous apprécions les avatars de l'histoire contemporaine comme épisode inaperçus d'un grand changement civilisationnel, qui est passage: de l'univers trascendental du Même, imposé de manière féconde par l'Occident, à l'ensemble diffracté du Divers, conquis de manière non moins féconde par le peuples qui ont arraché aujourd'hui leur droit à la présence au monde".
>
> Edouard Glissant
> *(Le discours antillais)*

[1]Professora da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), doutora em Literatura Comparada pela UFRGS.

Há um estranho paralelismo entre o programa-projeto do Romantismo, que defende o ideal de identidade nacional sacralizada, particularmente no romance histórico, e a obra de Rosario Ferré. Tanto no romance *Maldito amor,* como em seus contos, a presença da historicidade e da identidade nacional é marcante. O que diferencia a autora de seus precursores românticos é o endereçamento dado a essa identidade e a esse historicismo que, longe de ser nostálgico e idealizado, é fortemente ideológico, abordado de maneira altamente engajada e reforçado com robustos argumentos de ordem económico-política, de forma que a fronteira entre história e literatura se torna movediça, deixando passar *variados pontos de vista, mostrando suas contradições e distorções ideológicas* canalizadas por vozes femininas.

Essa diferença, entre outras, deve-se provavelmente a um importante ingrediente da narrativa de Rosario Ferré que se esteia não somente na defesa da mulher, mas na valorização da mulher como o elemento que corta com um passado de escravidão, de humilhação, de violência física e moral, e levanta sua voz com uma coragem e uma força que dinamizam de forma extraordinária tanto o romance em questão como os seus contos.

Em *Maldito amor* percebe-se o caminho firme e paralelo de política e literatura, de feminismo e de história, de racismo e de pujante negritude; de uma história na qual a mulher não é mera espectadora, mas ativa participante na própria "escritura" dessa história.

O romance de Rosario Ferre inicia-se no século XIX e começa traçando um amplo painel de Porto Rico, "esa aterradora tierra de nadie" *(Maldito amor,* p. 9), ambígua, bifronte, centáurica, cantada como um éden moderno pelo autores portorriquenhos, que glorificam a natureza e a terra em busca de uma identidade nacional que parece sempre "conflictiva e insuficiente." (id., ibid., p. 10). Já a partir do nome desse minúsculo país, Porto Rico, diz a autora, é possível delinear a identidade portorriquenha que caminha *pari passu* com a riqueza produzida pela terra e por sua própria natureza geográfica no século XIX, quando o país desenvolve suas potencialidades agrárias no cultivo da cana de açúcar, do café e do fumo, por isso **Rico.** e a identidade do século XX que está atrelada a profundas mudanças político-econômicas sublinhando a grande transformação da ilha, por isso **Porto.**

É pelo porto que no século XX os produtos industrializados partem para os Estados Unidos, e é do porto que centenas de milhares de portorriqtienhos se mudam para o éden americano. Saem com a intenção de um dia voltarem. Porto Rico torna-se assim ponto de partida de nativos e de mercadoria e ponto de chegada de imigrados ou refugiados que o resto da América Latina recusou. Porto Rico evidencia dessa forma sua natureza híbrida de "país aposti-llado por América dei Sur y apestillado con América dei Norte [...] y sobre todo atracadero, desembarcadero, fondeadero del Paraíso de sueños" (id., ibid., p. 13).

Enquanto a primeira parte do romance *Maldito Amor* está envolvida com a narrativa da historia de Porto Rico, de seu desenvolvimento e industrialização progressiva, de sua "americanização" (entendendo-se aqui a assimilação do estilo americano de vida), com a forte interferência das mulheres que "corrigem", no sentido de torná-la real e autêntica, a história contada pelos "caciques" corruptos e autoritários, os três

contos que integram o livro se detêm mais nas personagens femininas, em suas transgressões em prol de uma história onde a voz da mulher portorriquenha adquire um tom mais forte, mais metálico, mais capaz de ser ouvido e, sem dúvida, mais autêntico.

No conto *"El regalo",* o primeiro da trilogia, temos uma narrativa em que as vozes femininas são predominantes. Tratase de vozes normalmente acostumadas ao silêncio, ao sussurro, não somente na sociedade machista dos anos 50, mas principalmente no educandário feminino dirigido por irmãs católicas, onde se evidencia a tremenda incoerência da violência da mulher contra a mulher. As meninas do colégio são "educadas" para a subserviência, para serem mães e esposas exemplares (na subserviência e na aceitação passivas da alienação, quando não da violência). Mas quando a violência, moral e material, e a injustiça se tornam insuportáveis, são duas alunas que conseguem reverter o quadro com um ato de insurreição preparado e amadurecido através de uma série de alegorias que culminam com a expulsão de Carlota e de Merceditas, mas também com a vitória das duas jovens sobre o preconceito racial e social e, sobretudo, sobre a hipocrisia, o espírito fariseu do colégio e da própria sociedade como um todo. Uma vitória que coloca em xeque uma série de valores cristalizados como, por exemplo, o poder da reverenda madre Artigas, a todopoderosa monja que desfruta de favores especiais, porque sua família forneceu o prédio do colégio, e por isso ela recebeu uma dispensa papal que lhe permite ficar no colégio, enquanto as demais religiosas são removidas a cada três anos, para que não criem vínculos afetivos.

Mas o poder conferido pelo novo *status* e pelo dinheiro também está presente na contramão: o surgimento de uma nova e forte burguesia do comércio é que permitiu a entrada de Carlota, menina mulata, no aristocrático colégio, e que a torna rainha do Carnaval, festa tradicionalmente realizada pelas camadas de elite da cidade e agora organizada com a participação popular. Embora aparentemente isolado, o episódio deixa espaço para desdobramentos que o leitor pode intuir e acompanhar, fazendo o contraponto de suas importantes conseqüências sociais, em função de sua inscrição no contexto sociopolítico e econômico de Porto Rico na época da ambientação do conto.

O segundo conto, *Isolda en el espejo,* é ainda construído sobre o pano de fundo da sociedade portorriquenha, mas já na década dos 70, e mais uma vez a força e o poder de uma oligarquia são colocadas em xeque por uma mulher. E Adriana que desafia esse poder, que reafirma a força e a pujança da mulher, e que se faz porta-voz de todas as mulheres, ao romper o silêncio, ao desvendar a intriga de que se sente vítima no episódio da estátua que copia seu corpo, a denunciar a desvalorização feminina, onde a mulher é reduzida a objeto de troca, de observação e de entretenimento, quando não de garantia bancária. Com sua rebeldia, Adriana perde as grandes vantagens que o rico casamento de interesse poderia trazer-lhe, mas, em compensação, liberta-se e torna-se capaz de afirmar a sua identidade de portorriquenha autêntica, embora criada e educada no estilo da *american way oflife.*

Esse aspecto identitário, um tanto diluído, mas implícito no romance *Maldito amor,* e que toma forma no conto *El regalo* e em *Isolda en el espejo,* continua crescendo e

torna-se mais forte e evidente no último conto: *La extraña muerte del Capitancito Candelario,* como se houvesse toda uma preparação anterior que culmina no fechamento da parábola.

Neste conto de amor à terra, à nação, e de ódio à submissão e ao abastardamento político subserviente e explorado, há novamente uma voz feminina que se levanta e que arranca não somente a voz do silêncio, mas, sobretudo, arranca as raízes maltratadas de uma identidade nacional já deturpada e infestada de raízes alienígenas, para plantar novas raízes nacionais e identitárias. É a voz de Bárbara-Suzana que se utiliza de suas armas femininas, de sua beleza e sensualidade para afrouxar, e, finalmente, destroçar, o Capitão Candelario (e, conseqüentemente, seus superiores e sua ideologia), um jovem oficial do Governo incumbido de manter a ordem para que o processo da possível anexação de Porto Rico ao Estados Unidos se realize com tranqüilidade.

A presença da simbologia e da alegoria é muito forte na obra e se consubstancia em vários momentos. Quando Merceditas entrega a manga podre à Reverenda Madre, ela está, de fato, mostrando claramente o que significa o Sagrado Coração de Jesus naquele educan-dário. O cheiro da manga podre que começa a empestar o ar do colégio se faz mais insinuante e mais perceptível quando as monjas se aproximam das meninas.

Há ainda nos nomes de diversas heroínas do romance algo que poderia ser visto como simbólico. E Glória, a mestiça, humilhada e explorada, que ateia fogo "gloriosamente" à propriedade, para impedir que Don Hermenegildo escreva a "sua História" do prócer Ubaldino de la Valle. E Bárbara que consegue infiltrar-se na vida do Capitancito Candelario e é como bárbara, isto é, não-americana, ou não americanizada, que ela se recusa a falar inglês com o pai e sustenta o movimento revolucionário dos Soneros, os músicos que só tocam o que é da terra, o que representa as raízes culturais de Porto Rico, assim como Carlota *{El regalo)* exige, com a autoridade que lhe é conferida pelo seu posto de Rainha do Carnaval, que as músicas a serem tocadas nos festejos carnavalescos sejam todos ritmos nativos. E ainda Maria de los Angeles *(La bella durmiente)* que, apesar do nome, nada tem de angelical.

A superposição de vozes e de focalizadores é outro ponto importante na narrativa de Ferré. A voz do narrador e a voz de Suzana *(La extraña muerte del Capitancito Candelario)* se entrecruzam em toda a narrativa, deixando transparecer uma forte camada de ironia, ao introduzir a voz dos legisladores que exortam o povo a pensar no que significaria ser independente, sugerindo que essa independência seria o retorno fatal às condições de pobreza do passado. Afinal, o povo não podia esquecer que eram a ignorância e a ingratidão a fomentar esse desejo anacrônico de liberdade e esse hibridismo de país que não tinha cara nem forma, afastando os Estados Unidos e acabando com o Paraíso!

> "Que aprendiéramos de una vez por todas [...] que no era lo mismo so-near con guitarra que con violín; y que agradeciéramos el que a nosotros, al menos, a diferencia de nuestros paupérrimos hermanos latinomaericanos, nos había sido concedido el disfrutar de las bienaventuranzas del Paraíso durante los

últimos noventa años" (op. cit., p. 157).

Os argumentos dos Senadores são altamente demagógicos e intentam justificar, apresentando supostas razões de segurança para o Caribe, a criação de um satélite que significaria a salvação da zona do Canal. Afinal Porto Rico já foi uma fonte de riqueza, hoje não mais. Os Estados Unidos estão apenas interessados em proteger o Caribe de ataques externos, devido à fragilidade de sua posição geográfica. Eles, porém, ocultam o fato de que o Caribe representa uma força estratégica que os Estados Unidos não desejam perder em hipótese alguma. Mas tudo isso é passado. A história do Capitancito Candelario começa justamente nesse passado conturbado, antes da Independência de Porto Rico, quando os defensores da situação estão dando andamento ao processo contrário à Independência.

A história oficial traça os contornos de um Capitancito heróico e valoroso, vítima de uma conspiração que nunca foi explicada. Ou porque era difícil explicá-la ou porque, ao explicá-la, seria preciso retirar todas as medalhas do peito do Capitancito morto tão "corajosamente".

Na verdade esse herói é apenas fruto de uma educação rigorosamente militar, iniciada em família e levada a cabo na Academia de North Point; um herói que parece não ter relações autênticas com sua origem e que parece rechaçar suas raízes meio caribeñas, meio saxónicas. A educação que recebera, de certa forma, o havia feito aceitar pacificamente o fato de que aquela pequena ilha era, sim, bela, doce e harmoniosa, mas nunca chegaria a ter condições de independência. Apesar da pobreza e da incapacidade de autonomia da ilha, o Capitão Candelario amava sua terra a seu modo, de forma idealizada, um tanto irreal, alienada. Mas também acreditava nas idéias do Partido que insistia no brasão do *Cordero de San Juan,* como única bandeira possível para Porto Rico. Nota-se aqui ainda uma irônica metáfora, indicando que Porto Rico só podia emblematizar sua própria condição de cordeiro, ou seja, de subserviência e de obediência.

São tempos agitados e difíceis que o Capitão Candelario tem de enfrentar. A escolha de seu nome serviu exatamente para que ele, com sua formação militar americana e avançada - para os padrões de Porto Rico - injete ânimo e adrenalina no Partido dos Misioneros. Mas essa intenção não foi explicitada ao jovem capitão, e ele não soube entender os verdadeiros desígnios do partido. Assim que ele assume o seu posto, com a crença de que seu papel é o de manter a ordem na capital já convulsionada daqueles dias em que os empresários, os comerciantes e os banqueiros, "desmontavam as tendas" tomados de pânico e remetiam tudo para fora do país.

Foi por essa época que medidas econômicas draconianas foram baixadas, e acabaram os incentivos fiscais e os programas sociais, a fim de aliviar a Metrópole de maiores gastos. A voz oficial das rádios tentava tranqüilizar o povo. afirmando que se tratava de medidas temporárias e que tudo voltaria a normalizar-se em breve, ao mesmo tempo em que tentava convencer as autoridades norte-americanas de que o povo era capaz de sacrifícios e que continuaria a comportar-se com ordem e tranqüilidade. A tarefa do Capitancito Candelario era justamente a de manter a ordem cívica com a esperança de que os americanos não se afastassem da ilha, posto

que de momento ela não representava mais grandes lucros como no passado. A exploração havia já empobrecido inexoravelmente Porto Rico, e seu valor consistia basicamente na sua importância estratégica e militar.

Quando Capitancito Candelario inicia suas atividades, entra em contato com o tenente Pedro Fernández com o qual estabelece fortes laços de amizade, apesar de os dois serem profundamente diferentes. Embora ambos amem seu país e sua história, tenham o mesmo idealismo guerreiro de honra e coragem, o passado histórico da ilha, antes da chegada dos norte-americanos, para Capitancito é uma página gloriosa da invasão espanhola que somente trouxe civilização e desenvolvimento. Talvez pela sua educação militar e pela pouca idade (ele tem somente 22 anos), o Capitão não possua a exata medida da história de seu pequeno país. Pelo contrário, Pedro Fernández está muito mais voltado para os índios nativos que, embora freqüentemente atacados pelos espanhóis, nunca se deixaram submeter. Os emblemas heróicos de Pedro e de Capitancito são de fato inconciliáveis.

Mas os pontos de diferença entre os dois militares não ficam aí. Enquanto Capitancito é filho, neto e bisneto de gente poderosa e endinheirada. Pedro provém de família pobre, nascido que é num bairro violento e marginal de Guamaní. A família de Pedro também é de tradição militar e bastante acostumada às artes bélicas. Enquanto dois de seus irmãos deixaram suas vidas no Vietnã, o pai de Pedro voltou um farrapo humano do mesmo Vietnã, em conseqüência de uma ação militar em que ele fora usado como uma espécie de *ka-mikaze.* Condenado a tornar-se um monte de carne em cima de uma cadeira de rodas, recebe mil dólares de pensão.

Pedro é também um atleta avantajado que consegue entrar no time de Basquete Olímpico da Ilha, e quando é convidado a fazer parte da equipe da Metrópole ele se recusa, preferindo ficar em seu povoado. Essa decisão deverá custar-lhe a saúde e a carreira esportiva. Apanhado de surpresa pelos homens do Partido dos Misioneros, é covardemente e violentamente surrado, tendo as duas pernas fraturadas. O fato de nunca mais poder jogar basquete, juntamente com a pobreza da família, obrigam Pedro a entrar na carreira militar.

Esses antecedentes preparam, de certa forma, todos os acontecimentos posteriores que culminarão com a "traição" (melhor seria dizer resgate) de Pedro e com a morte bem pouco gloriosa do Capitão Candelário, porque, embora os dois amigos se estimem muito, pese as grandes diferenças ideológicas e de berço, há muito ódio, há mágoa em Pedro contra o Partido que massacra os revoltosos, apesar de todo o esforço do Capitão Candelário no sentido de evitar o excesso de violência. E ainda há ódio contra tudo que os Estados Unidos representam para um jovem que perdeu seus irmãos no Vietnã e que teve seu pai destroçado pela guerra vietnamita. A sua aparente traição contra Candelário na verdade representa uma revolta contra o sistema colonialista e sua violência explícita ou encoberta.

Outra grande diferença que separa os dois heróis, Capitancito e Pedro, reside em seu relacionamento com as mulheres, que este consegue com sucesso e absoluta facilidade, e nos fracassos amorosos daquele. O excesso de idealismo e de disciplina que construíram o caráter de Candelário se reflete em seu relacionamento amoroso e raras vezes ele consegue uma mulher para dividir seu leito. Na

maioria das situações esses encontros são frustrantes tanto para ele como para as mulheres que o acompanham:

> "Finalizado el platónico episodio pasional, consumido em patética floración el inguinal rosado que le havia brotado brevemente a Candelário entre las piernas, la joven se levantaba y se despedia de él, sin volver a acudir jamás a aquel banquete en el cual inevitablemente se esperaba que se conformara con el perfume condimentado de las fuentes (op. cit., p. 174).

Por isso, quando finalmente surge uma desconhecida na rua, que o aborda com certa insolência e arrogância, e que depois o acompanha a seus aposentos monásticamente espartanos, o Capitão deixa-se envolver sexual e afetivamente por Bárbara, nome de batalha que oculta Suzana, uma perigosa e fervorosa guerrilheira. Isso ocorre no momento em que os Soneros (grupos de nativos que cultivavam com paixão e patriotismo o amor pela *salsa),* começam a engrossar suas fileiras com novos adeptos, ao mesmo tempo em que invadem a Capital, seus bares e lugares de diversão noturna, fazendo forte concorrência aos Roqueiros, representantes da música norte-americana.

O Capitão, apesar de não ser adepto dessa música, pois ele aprecia os clássicos, vê com certo entusiasmo alienado esse perigoso alastrar-se da música e dos músicos nativos. Mas o seu alheamento não lhe permite ver o que realmente está ocorrendo atrás dessas manifestações populares aparentemente pacíficas. Por outro lado, o Partido está bem preocupado com os acontecimentos e convoca o Capitão, informando-o de que no meio dos Soneros estão infiltrados perigosos terroristas. A ordem é direta e definitiva: caberá ao Capitancito evitar que esses músicos realizem seus concertos, sob pena de expulsão da tropa.

A reação do Capitão é de incredulidade e de enfado. Embora compreendendo até certo ponto as razões culturais do seu povo, ele decide que não pode correr riscos. Afinal ele descende da prestigiosa família De la Valle, e um escândalo envolvendo sua expulsão seria impensável. Apesar de intimamente contrário à violência, ele é um militar, ele tem que obedecer às ordens e, após terem sido massacrados milhares de manifestantes, parece que a tranqüilidade volta a reinar.

Trata-se de uma paz aparente, porque também entre Pedro e Candelario as relações não andam bem. Durante uma de suas investidas a Guanamí, terra natal de ambos, amigos e parentes de Pedro são presos porque se recusam a deixar de tocar *salsa* e, apesar dos pedidos do amigo e colega de farda, Candelario se recusa a ajudá-lo. A atitude intransigente de Candelario irrita profundamente Pedro e, a partir desse dia, a amizade dos amigos sofre um golpe irreparável.

É nesse momento de fragilidade na vida de Candelario que surge Bárbara, uma bela jovem branca e aparentemente aristocrática que o provoca, abordando-o na rua, perguntando-lhe se ele é a favor dos *Soneros* ou dos Roqueiros. O breve encontro, que se enche de ironia, de desconforto e de cruéis presságios, continua na casa do Capitão onde se estabelece entre os dois um forte relacionamento amoroso que o satisfaz plenamente, ao mesmo tempo em que o faz sentir-se corrupto, decadente e culpado, ainda mais que ele continua com as violentas investidas contra os *Soneros.*

Poucos dias depois do primeiro encontro, já íntimos, Candelário e Bárbara têm uma conversação que deverá ter trágicas conseqüências. Ela finge ser de uma família aristocrática favorável ao *Soneros* e lhe pede clemência para esses músicos que nada têm de revoltoso ou de terrorista. A moça o alerta sobre o perigo de seu procedimento intransigente, posto que o partido não ficará para sempre no poder.

E o começo da derrocada de Candelário. Convencido da boa fé de Bárbara, agradecido pelos conselhos amigos e afetuosos, quando o Partido o alerta sobre a necessidade de endurecer contra os *Soneros,* que anunciaram uma grande manifestação musical para a noite seguinte, *Capi-tancito* assume posição: não interferirá no concerto. Tão certo está de suas intenções que conta a Pedro o que decidiu. O tenente Fernandez o alerta que está correndo perigo, porque a bela Bárbara, na verdade, é uma legítima representante dos *Soneros,* e vem do arrabalde. Candelário considera isso uma afronta e uma mentira e, querendo salvaguardar a mulher, se engalfinha em luta corporal com o amigo Pedro. Para provar que ele está certo, o Capitão proíbe a todos os militares que o seguem na patrulha de carregar armas. Ele não vai patrulhar, vai para divertir-se. Nada de mais grave vai acontecer.

Mas *Capitancito* estava redondamente enganado. Toda sua disciplina, toda sua formação militar, fundada na honra e na obediência, naquela noite esquecidas na gaveta do *laisser faire,* iriam dar-lhe o troco. Quando os *Soneros* e os Roqueiros começaram a distribuir-se pelos palcos, os *Misioneros* do Partido, armados até os dentes, estavam esperando de tocaia. Haviam perdido a confiança em Capitancito, e toda sua esperança estava agora voltada para Pedro.

Enquanto *Capitancito* está apreciando satisfeito o espetáculo, afastado da confusão, ouve novamente a mesma voz e as mesmas palavras de seu primeiro encontro com Bárbara: *Y usted, Capitán, qual música prefiere, la Salsa o el Rock?* A primeira sensação de alívio segue-se a da surpresa. Ao redor de Bárbara há um grupo de homens perigosamente armados junto a Pedro e seus parentes que empurram a cadeira de rodas do pai. Quando *Capitancito* compreende realmente o que houve e o que vai acontecer a seguir, é tarde, mas ainda haveria tempo de salvar-se. Contudo não o faz, deixa-se morrer como um protótipo de herói, recuperando no último instante não apenas seu espírito marcial, mas também a sua pungente ironia.

O Capitão Candelário morre por um idealismo estéril, de cunho cultural, morre por preconceito, por cavalheirismo, por uma espécie de fidelidade a Bárbara, a Pedro, ao passo que a vitória de Bárbara-Suzana é a vitória do idealismo "concretizado". Enquanto Pedro se esforça para salvar a imagem de Candelário (por amizade, arrependimento?), o Partido dos *Mi-sioneiros* tenta salvar a honra de Candelário, que nada teve de heróico, para salvar a sua própria imagem política.

Analisar a obra de Rosario Ferré é abrir as páginas de um processo em que a historicidade se dá como participação: o caráter político de sua narrativa não possui cunho panfletário. Aqui a historicidade é participação e re-escritura da História. Apesar da aparente cronicidade de algumas passagens, percebe-se o aspecto crítico e o desejo de escrever a verdadeira história de Porto Rico, uma história

que foi longamente maquiada, quando não idealizada.

Outro aspecto relevante dessa obra é o que se refere às imagens metafóricas quanto ao país, quanto às personagens e à temática. No conto *La bella durmiente* encontramos as alegorias dos três *ballets:* A bela adormecida, Giselle e Copélia, em o que o *leitmotiv* é sempre a imagem do proibido (a proibição de dançar para Maria de los Angeles), a imagem da mulher-objeto (para a boneca Copélia) e ainda o casamento por interesse (imposto a Giselle). Em toda a narrativa percebe-se a tentativa de fuga, de subversão causada pela revolta contra a violência moral e física. A proibição de dançar, o grande desejo de Maria de los Angeles, e a violência física de Felisberto, o marido "contratado" pelo pai dela, que a agride sexualmente para engravidá-la e impedir-lhe assim de dançar, são exemplos relevantes.

Realidade e delírio se confundem nesse conto em que a simbologia e a alegoria se entrelaçam para descortinar um mundo perverso, dominado por homens cruéis e dominadores, falsos moralistas e interesseiros; povoado por personagens femininas híbridas, centáuricas, que parecem significar, através de seu perfil por vezes ambíguo, a capacidade da mulher, o poder da mulher, sob sua aparência de aceitação e sujeição.

A simbologia e a alegoria, através das quais Rosario Ferre conduz suas personagens femininas e suas histórias, se fazem presentes já a partir dos títulos de suas obras. Em *Maldito amor* temos um jogo de palavras implícito, em que esse amor foi mal-dito, "mal-contado", e passa a ser narrado de forma verdadeira. O conto *El regalo* já apresenta essa simbologia aliada à alegoria da manga podre. A manga que vai deteriorando-se e começa a exalar o cheiro da podridão simboliza o quanto de maligno e de perverso existe no internato e na figura da Madre Artigas. *Papeies de Pandora,* que contém o conto *La bella durmiente,* revela-se altamente simbólico, ao tomar a personagem mitológica de Pandora, a primeira mulher da criação, à qual os deuses deram a graça, a inteligência, a doçura, entre muitas outras qualidades, mas que foi punida por sua desobediência, por sua imperiosa curiosidade. Contudo, embora todos os bens contidos se percam, resta-lhe o bem da esperança.

E com essa esperança e na crença de seu valor que as personagens de Rosario Ferre enfrentam a violência patriarcal, a violência familiar, marital, social, a discriminação e o preconceito, tornando-se vitoriosas ao escreverem a sua própria história, estabelecendo as bases para sua própria identidade, sua liberdade e a de seu país, juntamente com a ruptura do *statu quo.* Mesmo que para isso seja preciso gritar mais alto, recorrendo ao assassinato, como ocorre em *La extrairá muerte dei Capitancito Candelária* e em *El collar de camandulas.* Ou pelo contrário, mesmo que seja preciso morrer pela liberdade, provocando essa morte, como em *La bella durnüente,* uma morte que carrega consigo a vítima e o algoz, não sem antes havê-lo marcado de infâmia através da trágica farsa armada por Maria de los Angeles: primeiro com as cartas anônimas, depois com o episódio da aparente prostituição com o desconhecido encontrado na rua.

É evidente, na obra de Rosario Ferré o estandarte que se levanta em defesa da mulher oprimida, humilhada, usada como objeto, mas também uma forte inscrição histórico-política,

étnica e social, em que o feminismo deixa de ser panfletário para tornar-se a bandeira de todas as mulheres, brancas, negras ou amarelas, não apenas enquanto mulheres, mas enquanto indivíduos. Latino-americanas ou não, ricas e pobres, cultas ou analfabetas.

Para definir o potencial de R. Ferre, é possível usar as colocações de Teresa de Lauretis, que vê nas escrituras feminino-feministas dos anos 80 a concepção de "sujeito social e as relações de subjetividade com a socialidade." Trata-se, portanto, de um sujeito ou indivíduo que se constitui no gênero, mas não somente pela diferença de sexo, e sim pela utilização da linguagem e de representações culturais. E um sujeito nascido nas suas experiências de mulher, mas também de experiências vivenciadas como raça e como classe social. Por essa razão, não se trata de um sujeito ou indivíduo dividido, mas múltiplo e multiforme. Talvez seja nesse aspecto que a obra de Ferré se inscreva numa conceituação mais ampla de feminismo, que com freqüência fica limitado apenas aos estreitos confins da idéia patriarcal. A autora vai além desses limites e supera a mera diferença sexual, ao registrar a presença da mulher como agente da história e de sua construção. Dessa forma, a literatura latino-americana, na qual a autora se insere com força, assume o papel de "consciência do mundo", no dizer de Otto M. Carpeaux.

A obra de Ferré, por essas razões, não representa apenas a voz das mulheres, mas a voz de um povo, de uma nação, da injustiça que deve ser rechaçada e vencida. E aqui que se coloca a "função dessacrali-zadora da literatura", na definição de Edouard Glissant, oposta à "função sacra-lizadora" tão cara ao Romantismo. E aqui também que se coloca o conceito de "identidade nacional", uma identidade *que não pode afastar-se do de alteridade* , isto é, do que tem de diverso, porque a busca de identidade, particularmente nos momentos mais agudos das crises nacionais, pode vir a transformar-se em etnocentris-mo, isto é, segundo Todorov, pode "erigir, de maneira indevida, os valores próprios da sociedade à qual pertence, em valores universais."

Nas colocações de Zilá Bernd, na literatura,

> "esta tendência cantona os escritores, condenando-os a uma espécie de guetização devido à extrema estabilidade de uma escritura imobilizada pelas determinações da missão que ela própria se impôs: a de contribuir para o reagrupamento dos membros de uma comunidade. [..] Como processo em permanente movimento de construção/descons-trução, criando espaços dialógicos e integrando a trama discursiva sem paralisá-la. [...] Concebido como continuidade, como síntese inacabada, o conceito de identidade se sustenta logicamente e se revela extremamente útil para iluminar a leitura de textos que, produzidos em situações de cruzamento e de dominação cultural, procuram reencontrar ou redefinir seu território".

Quer me parecer que, na obra de Ferre, pelo menos na parcela analisada, é possível inferir esses espaços dialógicos e essa continuidade em que o conceito de identidade se solidifica sem imobilizar a escritura. Não parece que a autora corra o risco temido por Todorov, pois os valores por ela defendidos

não são valores excludentes, próprios de sua sociedade, mas se constituem em valores absolutamente universais. Se isso não fosse verdadeiro, não teríamos movimentos feministas, anti-racistas e de outros gêneros no mundo inteiro, servindo-se da literatura que, segundo Paul Ricoeur, utiliza-se da forma narrativa para definir sua identidade.

É possível pensar, também, que as funções sacralizadora e dessacralizadora da literatura, em termos de formação das literaturas nacionais, não se excluem, antes se complementam, porque ambas deixam de pertencer exclusivamente ao âmbito histórico quando passam para o campo estético, e *assim instaura-se uma nova ordem na série de todas as obras existentes.*

Para Arnold Hauser, a essência histórica da arte "reside principalmente na circunstância de que o objeto estético real, pleno e perfeito, não é a obra de arte por si mesma, mas sim a obra que logra exercer influência, isto é, a vivência artística concreta, a relação ativa sujeito/objeto".

Não parece haver dúvidas quanto ao fato de que a ficção de R. Ferré possa ser considerada tanto, do ponto de vista artístico, estético, como também do ponto de vista sócio-histórico, o que lhe acrescenta um duplo valor: literário e político. Tendo em vista o contexto latino-americano:

> "é extremamente importante estudar as obras de escritoras latino-americanas, discutindo como elas rompem a regra do silêncio imposto à mulher e desafiam, portanto, a construção social tradicional do sujeito feminino".

Ao transgredir e desafiar o social da tradição, as mulheres estão construindo a sua própria história dentro de uma nova sociedade em que elas começam a ter espaço e poder, com a sua própria voz, e os ecos dessas vozes haverão de ouvir-se cada vez mais nítidos e fortes. A literatura, afinal, se constitui num de seus mais preciosos instrumentos. A crescente produção de mulheres escritoras, e escritoras engajadas na questão feminina, é a prova de sua força e importância e do começo de seu reconhecimento.

Referências bibliográficas

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1992.

CARPEAUX, Otto Maria. Apresentação. *In:* CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo.** Tradução de João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1966.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Ficção latino-americana.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1973.

— História e literatura. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1991.

FERRE, Rosario. La bella durmiente. *In:* **__. Papeies de Pandora.** México: Joaquim Mortiz, 1976.

— Maldito amor. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1988.

GLISSANT, Edouard. **Le discours aintillais.** Paris: Seuil, 1980.

HAUSER, Arnold. **Literatura** y **manierismo.** Madrid: Guadarrama, 1969.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *In:* HOLLANDA, Eloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses.** O feminismo

como crítica de cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na historia e na ficção latino-americana contemporânea. *In:* ___ . (Org.) **Rompendo o silêncio.** Gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1995

STRAUSS, Claude-Levy. **L'identité.** Paris: PUF, 1977.

TODOROV, Tzvetan. **Nous e les autres.** Paris: Seuil, 1989.