
**RESGATE PÓS-MODERNO DE MEMÓRIAS POR ACHY OBEJAS E ROSA
MONTERO: ALGUMAS ESTRATÉGIAS**

Fabio Jarbeson da Silva Trajano¹

Resumo: Este artigo tem por fim analisar os romances *Memory Mambo* (1996) e *La loca de la casa* (2003), de Achy Obejas e Rosa Montero, respectivamente, tendo por foco algumas estratégias pós-modernas usadas para desafiar noções hegemônicas de verdade. Ao entrelaçar memórias recuperadas com discursos históricos, a intertextualidade abre caminho para que se questione a ideia de uma 'verdade' única. A dita 'verdade' é tratada como um termo inconcluso, refletindo o caráter subjetivo das memórias e questionando concepções tradicionais. As autoras também usam a paródia para propiciar a presença de elementos satíricos que desconstróem convenções literárias e sociais. Por fim, a apropriação, subversão e 'borramento' de gêneros permitem transcender limites genéricos a fim de criar narrativas inovadoras e solapadoras.

Palavras-chave: Pós-modernismo; intertextualidade; paródia; 'borramento' de gêneros; narrativa inconclusa.

**POST-MODERN RESCUE OF MEMORIES BY ACHY OBEJAS AND ROSA
MONTERO: SOME STRATEGIES²**

Abstract: This article aims to analyze the novels *Memory Mambo* (1996) and *La loca de la casa* (2003), by Achy Obejas and Rosa Montero, respectively, focusing on some post-modern strategies used to challenge hegemonic notions of truth. By intertwining recovered memories with historical discourses, intertextuality paves the way for questioning the idea of a single 'truth'. The so-called 'truth' is treated as an inconclusive term, reflecting the subjective character of memories and questioning traditional conceptions. The authors also use parody to provide the presence of satirical elements that deconstruct literary and social conventions. Finally, the appropriation, subversion and 'blurring' of genres make it possible to transcend generic limits in order to create innovative and undermining narratives.

Keywords: Post-modernism; intertextuality; parody; 'blurring' of genres; open-ended narrative.

*A memória não revive o passado, mas o constrói*³
Anh Hua

*[N]ão pode haver nem um primeiro nem um último significado*⁴
Mikhail Bakhtin

1 Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professor-pesquisador lotado no Departamento de Pesquisa e Formação Continuada Paulo Freire (DPFPF) da Secretaria Municipal de Educação de Duque de Caxias (SME).

² Todas as traduções de/em língua estrangeira são versões do próprio autor.

³ "Memory does not revive the past but constructs it" (Hua, 2008, p. 198).

⁴ "[T]here can be neither a first nor a last meaning" (Bakhtin, 1986, p. 146).

Os romances híbridos *Memory Mambo* (1996) e *La loca de la casa* (2003), de Achy Obejas e Rosa Montero, respectivamente, oferecem narrativas envolventes caracterizadas por deslocamentos espaço-temporais marcantes. Ao explorar a influência de diversas localidades, línguas e culturas, as autoras abordam a complexidade da memória contemporânea em um contexto de globalização e multiplicidade de perspectivas pós-coloniais. De fato, ambas as obras apresentam narrativas não lineares compostas por fragmentos de reminiscências de diversas personagens, incorporando memórias relacionadas a eventos históricos e personagens que conferem autenticidade às complexas e rizomáticas ‘verdades’ que permeiam as suas narrativas. Além disso, tanto Juani quanto Rosa,⁵ narradoras-protagonistas dos respectivos romances, enfrentam desafios ao tentar compreender e narrar o passado, encontrando-se frequentemente perdidas nas lacunas e silêncios que perpassam suas memórias.

Outrossim, o investimento no resgate de recordações silenciadas visa a (des-/re-) construir conceitos monolíticos sobre a memória e promover uma revisão crítica à luz da contemporaneidade de modo a destacar sujeitos marginais e suas interseções com questões de gênero, raça e classe. Portanto, as obras de Obejas e Montero empregam técnicas pós-modernas para retratar a marginalização tradicionalmente reservada nos discursos memorialistas à presença feminina e de outros sujeitos periféricos. Ao dialogar com as experiências da diáspora cubana nos EUA e o período de transição política da ditadura franquista à democracia na Espanha, os romances destacam a importância de abordagens narrativas diversas para desafiar preconceitos e ampliar a compreensão das complexidades da memória coletiva. De acordo com Terence Hawkes com respeito ao empreendimento pós-moderno em tela:

[o] efeito é fazer-nos ponderar sobre a cultura que herdamos; vê-la, talvez pela primeira vez, como uma construção intrincada, contínua. E isso significa que também podemos começar a ver, e questionar, aqueles arranjos de dar projeção e abafar, de ressaltar e reprimir, de posicionar no centro e de restringir à periferia, que dão ao nosso próprio modo de vida seu caráter distintivo (Hawkes, 1995, p. viii).⁶

O interessante é que é justamente o tema principal e reiterado das fontes primárias que

⁵ Optar-se-á por chamar a narradora-protagonista de *La loca de la casa* de ‘Rosa’ para distingui-la da Rosa Montero autora.

⁶ “[t]he effect is to make us ponder the culture we have inherited; to see it, perhaps for the first time, as an intricate, continuing construction. And that means that we can also begin to see, and to question, those arrangements of foregrounding and backgrounding, of stressing and repressing, of placing at the centre and of restricting to the periphery, that give our own way of life its distinctive character”.

torna possível a interrupção da linearidade textual que discursos memorialistas tradicionais tentam impor, assim como a introdução de percepções *outras* de épocas passadas. Conforme assinala Terdiman: “[a] memória é a precondição para qualquer intertextualidade, para qualquer dialogismo” (1993, p. 48).⁷ Logo, uma vez que o pós-modernismo tem total conhecimento de que a única maneira de se acessar o passado é a partir de seus vestígios textuais, ainda que através de outros textos culturais, como a memória, e faz copioso uso desse recurso, não é de surpreender que a resultante intertextualidade seja elemento quase onipresente desde os próprios títulos dos romances.

Efetivamente, o nome *Memory Mambo* de imediato faz alusão a um ritmo híbrido que, tal qual Juani, nasceu em Cuba e se desenvolveu nos EUA (Flores, 2005, p. 763). Na verdade, de ponta a ponta o mambo e sua dança são formas culturais fundamentais que determinam o gingado do processo de resgate de reminiscências que perpassa toda a obra, tal como observa Yolanda Flores: “[n]a dança poética deste romance, o presente do exílio cubano é um tempo híbrido visto que as memórias do passado interrompem o presente e formam um aspecto fundamental que determina o ‘agora’ e o ‘aqui’” (Ibid, p. 765).⁸ Em consonância com tal asseveração, Juani sugere: “[m]emory mambo’, I said, one hand in the air, the other on my waist as if I were dancing, ‘one step forward, two steps back – *unnngh!*’” (Obejas, 1996, p. 194, *grifo da autora*).⁹ Ou seja, a narrativa transcorre como se a cada avanço cronológico houvesse dois súbitos retrocessos mediante a inserção de recordações várias (Flores, 2005, p. 765).

De modo semelhante, Rosa informa que a capa de sua suposta autobiografia carrega a alcunha criada por Santa Teresa de Jesus, religiosa espanhola do século XVI, para referir-se à imaginação (Montero, 2006b, p. 27). O curioso é que há mais de dois milênios Aristóteles já associava “a louca da casa” ao outro elemento *sine qua non* do romance: “[é] evidente, então, a que parte da alma a memória pertence, a saber, a mesma parte à qual a imaginação pertence” (Aristotle, 2007, p. 30).¹⁰ Talvez seja por isso, então, que Rosa tenta ilustrar o papel essencial da imaginação no solapamento e (re)construção de lembranças já estabelecidas:

⁷ “[m]emory is the precondition for any intertextuality, for any dialogism”.

⁸ “[e]n la danza poética de esta novela, el presente del exilio cubano es un tiempo híbrido ya que las memorias del pasado interrumpen el presente y forman un aspecto fundamental que determina el ‘ahora’ y el ‘aqui’”.

⁹ “[m]ambo da memória’, eu disse, uma mão no ar, a outra na minha cintura como se eu estivesse dançando, ‘um passo para frente, dois passos para trás – *unnngh!*’”.

¹⁰ “[i]t is apparent, then, to which part of the soul memory belongs, namely the same part as that to which imagination belongs”.

pienso que tal vez la imaginación compita contra la memoria para apoderarse del territorio cerebral. Puede que uno no tenga cabeza suficiente para ser al mismo tiempo memorioso y fantasioso. La loca de la casa, inquilina hacendosa, limpia los salones de recuerdos para estar más ancha (Montero, 2006b, p. 207).¹¹

De mais a mais, o uso da intertextualidade é igualmente abundante, *inter alia*, no entrelaçar de memórias recuperadas, bem como outras mais que provavelmente imaginadas, com um discurso histórico que generosamente atribui ares de veracidade às narrativas. A título de ilustração, o contexto histórico serve em *La loca de la casa* para, por exemplo, justificar as lembranças que Rosa guarda da paranoia da polícia franquista que se segue ao assassinato do almirante Carrero Blanco por uma bomba do ETA e do apuro pelo qual a protagonista passa (?) após escapar do encontro sexual com M. na Torre de Madri e dar de cara com os *grises*¹² ao redor do seu carro estacionado de forma suspeita no centro da Plaza de España (Montero, 2006b, p. 222-23).

Deveras, a lição que se aprende dessa incessante possibilidade de recombinação do intertexto memorialista real ou imaginário, com o texto da memória convencional, com o contexto sociocultural no qual está inserido o leitor, bem como o estímulo da prática de interpretação, é que a intertextualidade é uma poderosa estratégia pós-moderna contra a (re)produção de falaciosas e monológicas versões de ‘verdade’. De acordo com Graham Allen:

a intertextualidade nos lembra que todos os textos são potencialmente plurais, reversíveis, abertos às próprias pressuposições do leitor, carentes de fronteiras claras e definidas, e sempre envolvidos na expressão ou repressão das ‘vozes’ dialógicas existentes no seio da sociedade. Um termo que continuamente se refere à impossibilidade de singularidade, unidade e, assim, de autoridade inquestionável (Allen, 2000, p. 209).¹³

Em termos simples, é a intertextualidade que provê os meios necessários para o ataque polifônico contra as reminiscências conservadoras e unívocas através da subversiva, relativizadora e democrática interpolação de recordações plurais e suas inerentes e diferentes vozes, visões e estilos. Novamente, segundo Allen, “o romance polifônico luta contra

¹¹ acho que talvez a imaginação compita com a memória para se apoderar do território cerebral. Pode ser que o indivíduo não tenha cabeça suficiente para ser ao mesmo tempo memorioso e fantasioso. A louca da casa, inquilina diligente, limpa os salões das recordações para estar mais espaçosa.

¹² Nome dado à polícia franquista.

¹³ “intertextuality reminds us that all texts are potentially plural, reversible, open to the reader’s own presuppositions, lacking in clear and defined boundaries, and always involved in the expression or repression of the dialogic ‘voices’ which exist within society. A term which continually refers to the impossibility of singularity, unity, and thus of unquestionable authority”.

qualquer visão de mundo que valorize um ponto de vista ‘oficial’, uma posição ideológica e, assim, um discurso sobre todos os outros” (Allen, 2000, p. 24).¹⁴

Por conseguinte, não é à toa que em *Memory Mambo* Nena adota a canção “Guantanamera” como a metáfora para a maneira pela qual a memória pode abarcar inúmeras versões de ‘verdade’: “[i]t’s sort of like singing ‘Guantanamera’ – everybody gets a chance to make up their own verse” (Obejas, 1996, p. 194).¹⁵ De fato, principal intertexto desta fonte primária na opinião de Paul Allatson, “Guantanamera” tem sido modificada desde seus primórdios pelos inúmeros autores das diversas versões existentes (Allatson, 2002, p. 159, 177). Por isso mesmo, ilustra perfeitamente a natureza rizomática de uma memória ‘fidedigna’ almejada por Juani que tem sido (re)modificada desde a fuga de Cuba não apenas por seus familiares, mas certamente por ela também: “I no longer know if I really lived through an experience or just heard about it so many times, or so convincingly, that I believed it for myself – became the lens through which it was captured, retold and shaped” (Obejas, 1996, p. 9).¹⁶ A questão é que, mesmo que por vezes apresentem pontos de imbricação, as lembranças plurais do passado quase nunca são coincidentes e a protagonista tem sérios problemas com a não existência de uma versão ‘legítima’. Com respeito a isso, Yolanda Flores explica que *Memory Mambo* “é um romance que complica as definições tradicionais da memória por recorrer ao uso de ‘contramemórias’ como recurso narrativo para contar recordações e como projeto [libertador] de interpretação” (Flores, 2005, p. 764).¹⁷

No que concerne ao poder questionador e perturbador da polifonia, embora a protagonista de *La loca de la casa*, ao que tudo indica, seja menos atormentada que Juani pela fatalidade de inúmeras reminiscências de um mesmo evento, é notável o quanto as palavras das duas reflete de modo significativo a mesma sensação diante do mar de recordações polifônicas: “lo cierto es que mi memoria es catastrófica [...]. De hecho, cuando transcurre cierto tiempo, pongamos veinte años, de algo que recuerdo, a veces me resulta difícil distinguir si lo he vivido, o lo he soñado, o lo he imaginado, o tal vez lo he escrito” (Montero,

¹⁴ “the polyphonic novel fights against any view of the world which would valorize one ‘official’ point-of-view, one ideological position, and thus one discourse, above all others”.

¹⁵ “[é] meio como cantar ‘Guantanamera’ – todos têm a chance de inventar o seu próprio verso”.

¹⁶ “[j]á não sei mais se eu realmente passei por uma experiência ou apenas ouvi tantas vezes sobre ela, ou de maneira tão convincente, que eu acreditei de verdade – tornei-me a lente através da qual ela foi capturada, recontada e formada”.

¹⁷ “es una novela que complica las definiciones tradicionales de la memoria al recurrir al uso de ‘contra-memorias’ como un recurso narrativo para contar recuerdos y como un proyecto [libertador] de interpretación”.

2006b, p. 205).¹⁸ Como não podia faltar, o que se segue é o item principal dessa lista: quando as lembranças do indivíduo são minadas ou confundidas pelas de outrem.

Conforme sugere Jacques Le Goff: “em cada acontecimento, os testemunhos divergem segundo as simpatias e a memória de cada um” (1996, p. 113). E é isso que se verifica quando Rosa conta o relato do jornalista e poeta Iván Tubau que afirma com detalhes como celebrou o falecimento do general Franco na praia por ocasião do festival de cinema de Benalmádena com champanha e maconha em companhia de Rosa, do jornalista Juan Ignacio Francia e de dois sevilhanos mais. O curioso é que a despeito de, com igual riqueza de pormenores, Rosa recordar ter cobrido o festival para uma revista e até mesmo compartilhado uma refeição com Iván e Juan, em nada lhe soa familiar a ida à praia, a existência dos sevilhanos, que tenham tirado fotos suas e muito menos que tenha fumado ‘baseado’ (Montero, 2006b, p. 206-207). Isto é, tal qual defende James Young, “[a] memória nunca é formada em um vácuo; os motivos da memória nunca são puros” (Young, 2007, p. 178).¹⁹ E sem dúvida não são poucos os fatores que determinam as diferentes percepções daquele marco histórico e pontos incomuns não somente nas lembranças e relatos de Rosa e Iván, mas certamente de cada espanhol.

Seja como for, os romances tornam patente a maneira pela qual o poder transgressor da polifonia permite que tantas memórias aparentemente desconectadas ou sem a mínima relação, fragmentos de biografias históricas e ficcionais, assim como distintas versões de um mesmo fato encontrem voz em ambas as narrativas. No fim das contas, não importando o quão distintas em termos de perspectiva, contexto ou intenção, o fato é que todas essas formas textualizadas do passado possuem uma dimensão humana comum a todos que só narrativas democráticas como as aqui investigadas podem abranger.

Outrossim, é como resultado dessas inescapáveis possibilidades plurais que *Memory Mambo* e *La loca de la casa* se recusam categoricamente a oferecer ‘verdades duradouras’, e muito menos ‘verdades absolutas’ ou ‘respostas finais’, tanto com relação ao passado quanto ao futuro. Nesse sentido, o posicionamento de Rosa é de que “la literatura es un camino de conocimiento que uno debe emprender cargado de preguntas, no de respuestas” (Montero,

¹⁸ “o certo é que minha memória é catastrófica [...]. De fato, depois de um certo tempo, digamos uns vinte anos, de algo que recordo, às vezes é difícil para mim lembrar se o vivi, ou sonhei com ele, ou o imaginei, ou talvez o escrevi”.

¹⁹ “[m]emory is never shaped in a vacuum; the motives of memory are never pure”.

2006b, p. 55).²⁰ Com efeito, essa iniciativa é visível nas obras no empenho em examinar as certezas memorialistas vigentes através de sucessivas indagações que terminam por fragilizar a credibilidade das recordações que as embasam. Não obstante, tais perguntas jamais intencionam apontar soluções. Elas têm por fim pontuar problemas e sinalizar caminhos vários que correspondam à multiplicidade de tipos intrínseca ao todo social. Em miúdos, se há a oferta de alguma ‘verdade’, é do tipo pós-moderna descrita por Stanley Fish: “[s]abereis que a verdade não é o que parece, e essa verdade vos libertará” (1990, p. 448, grifo do autor).²¹

Destarte, isso explica por que Obejas, ao que parece, não vê com maus olhos a busca de Juani em si: “[e]u acho que não há dúvida, para mim pelo menos, que a vontade dela de saber a verdade, não importa o quão difícil ou doloroso ou a que custo, é o que a impulsiona. Isso a salva? Ela é salva? Na realidade, não tenho certeza se sei” (Prezioso, 2007).²² De fato, a motivação perscrutadora da protagonista em si é louvável. O problema é a sua falta de argúcia crítica, a prolongada persistência em não reconhecer a inexistência de uma ‘verdade’ monológica mesmo vivendo cercada de abundantes falsas memórias (re)produzidas por todos os lados – entre tantas outras, Xiomara tenta passar por branca, o pai de Juani finge não saber da (homos)sexualidade da filha, Nena omite a existência do namorado afro-americano por conta do racismo da família, a avó de Caridad, Nivia, nega terminantemente o falecimento do esposo infiel, Caridad e Jimmy mascaram a rotina de violência doméstica, Patricia oculta já ter tido algum tipo de relação mais íntima com Titi.

Apesar dos pesares, tudo indica que em sua procura por uma ‘verdade’ memorialista única, pouco a pouco Juani percebe que quanto mais esquadrinha, mais inacessível ela se apresenta. Além do mais, torna-se claro que sua obsessão não a ajuda a ter uma melhor apreensão de suas recordações. Ao contrário, complica ainda mais as coisas (Flores, 2005, p. 770-71). Tanto o é que conquanto inicialmente declare: “I’m the only one I know about for sure” (Obejas, 1996, p. 79),²³ ela é totalmente incapaz de colocar no papel o que realmente aconteceu durante a violenta discussão com a sua ex-namorada Gina, pois suas lembranças se mesclam com a versão forjada por Jimmy:

²⁰ “a literatura é um caminho de conhecimento que o indivíduo deve empreender carregado de perguntas, não de respostas”.

²¹ “[y]e shall know that truth is not what it seems and *that* truth shall set you free”. Aqui, Fish parodia o texto bíblico de João 8:32.

²² “I think there’s no question, for me at least, that her willingness to know the truth, no matter how awkward or painful or at what cost, is what propels her. Does it save her? Is she saved? I’m not sure I know, actually”.

²³ “[s]ó tenho certeza do que se trata de mim mesma”.

[n]ot writing about the ‘incident’ had become a terrible mistake. Now, every time I began to jot down my story, it got confused with Jimmy’s mess. I’d be right at the place where I hit Gina when suddenly, I’d look down at the page in horror: *And then the guy grabbed the chair and hit Gina in the back, like on a TV show. And the chair broke into pieces, so I grabbed a leg to defend myself and sparred with the guy.* But I knew that wasn’t what happened! *Or was it?* (Obejas, 1996, p. 173, *grifo da autora*).²⁴

No que concerne a *La loca de la casa*, quiçá porque a incursão de Rosa por memórias suas e alheias tem um caráter menos angustiado se comparado ao de Juani, os questionamentos são de uma natureza mais sutil, são mais que tudo resultado natural da justaposição de fragmentos textuais dos mais diversos em vários aspectos: gênero literário, estilo, língua, nacionalidade, temporalidade, etc. A título de ilustração, é simplesmente impossível que, por mais despreparado ou distraído que seja, o leitor não se pergunte o porquê da introdução de trechos da biografia do judeu e linguista alemão Victor Klemperer na narrativa de Rosa, em princípio textos totalmente desconexos. Na realidade, fazendo jus ao seu reiterado conceito de que “[s]e escribe, pues, para aprender, para saber; y una no puede emprender ese viaje de conocimiento llevando previamente las respuestas consigo” (Montero, 2006b, p. 158),²⁵ Rosa parece querer despertar precisamente esse tipo de consciência no leitor que, mediante o ato de ler, escreve e inquire junto com ela consoante a lógica polifônica defendida por Roland Barthes, que acredita que a leitura produtiva gera um texto antimonológico e faz do próprio leitor uma espécie de coescritor (Allen, 2000, p. 69-70), e pela escritora inglesa Angela Carter quando diz que “[l]er é uma atividade tão criativa quanto escrever” (Carter, 1983, p. 69).²⁶

Portanto, Rosa menciona excertos de *LTI Notizbuch eines Philologen* (LTI: a linguagem do Terceiro Reich, 1947), uma espécie de diário autobiográfico de Klemperer que, em companhia de sua esposa ariana Eva, testemunha a maneira pela qual as falácias de apelo emocional nazistas são tidas como fidedignas durante o III Reich não somente pelos alemães, mas de certo modo também pelos judeus, que são despojados de sua condição humana antes de serem aniquilados. Com efeito, a memória construída de que os judeus são os responsáveis

²⁴ [n]ão escrever sobre o ‘incidente’ tinha sido um erro terrível. Agora, toda vez que começava a escrever minha história, ela se misturava com a confusão de Jimmy. Exatamente na parte em que golpeio Gina, de repente, eu olhava a página horrorizada: *E em seguida o cara agarrou a cadeira e atingiu Gina nas costas, como em um programa de televisão. E a cadeira se despedaçou, então peguei o pé da cadeira para me defender e lutei com o cara.* Mas eu sabia que não tinha sido isso o que aconteceu! *Ou foi?*

²⁵ “[s]e escreve, pois, para aprender, para saber; e a pessoa não pode empreender essa viagem de conhecimento levando previamente as respostas consigo”.

²⁶ “[r]eading is just as creative an activity as writing”.

pela derrocada do país resulta em um dos maiores genocídios da história da humanidade. Dentre outras estratégias, Rosa conta que uma das maneiras de cercear inclusive a liberdade interior dos judeus é tentar minar sua capacidade de pensamento e análise crítica por privá-los do acesso a rádios, jornais, livros e diários. Apesar disso, não apenas Klemperer escreve mentalmente o livro que registra o seu martírio durante o regime nazista, mas também desconstrói as mentiras perpetradas por eles a fim de justificar suas atrocidades. Segundo Rosa, iniciando com uma citação do livro, “[e]l lenguaje del vencedor no se habla impunemente”. Por eso él se dedicó a desmontarlo [...] para no ser devorado por el lenguaje totalitario, para que no se le entumecieran la pequeña libertad, la pequeña dignidad atrincheradas en el fondo de su cerebro” (Montero, 2006b, p. 143).²⁷ Deveras, é quase inimaginável que a leitura dessa parte do livro não leve o indivíduo a perguntar-se, por exemplo, até que ponto grupos não hegemônicos atuais ainda são, mesmo que em menor extensão, de uma forma ou de outra, vítimas de processos análogos em que reminiscências (re)produzidas e/ou manipuladas são armas de poder oficiais, e, do mesmo modo, a buscar meios de (des-/re-)construir tais ferramentas memorialistas em favor da pluralidade.

Como é de se esperar, de acordo com os preceitos pós-modernos, essa recorrente imprecisão que perpassa as obras também as ‘encerra’. Em concordância com a declaração de Jacques Derrida de que “a ausência do significado transcendental estende o domínio e o jogo de significação infinitamente” (Derrida, 2007, p. 249),²⁸ percebe-se nas fontes primárias desta pesquisa que, tal qual ressalta Annette Kuhn, “[o] trabalho da memória [...] é potencialmente interminável: a cada instante, à medida que novas perguntas são feitas, há sempre algo a mais a se investigar” (Kuhn, 2007, p. 233).²⁹ Prova disso é que depois do tempestuoso episódio de pedofilia envolvendo Jimmy e a bebê Rosa, em *Memory Mambo*, no qual uma vez mais Juani não consegue sequer lidar com lembranças do passado imediato, a protagonista parece aproveitar a aborrecida que se segue para finalmente se abrir para possibilidades outras de ‘verdade’ como a que antecipa Patricia sobre o até então mal-explicado ‘incidente’ com Gina: “I know what you and Gina said happened couldn’t have happened, but that’s all I know”, ao que Juani propõe: “[w]e have a lot to talk about, I guess”

²⁷ “[a] linguagem do vencedor não se fala impunemente”. Por isso ele se dedicou a desmontá-la [...] para não ser devorado pela linguagem totalitária, para que não entorpecessem a pequena liberdade, a pequena dignidade entrincheiradas no fundo do seu cérebro”

²⁸ “the absence of the transcendental signified extends the domain and the play of signification infinitely”.

²⁹ “[m]emory work [...] is potentially interminable: at every turn, as further questions are raised, there is always something else to look into”.

(Obejas, 1996, p. 237).³⁰ Consoante Kate McCullough observa:

[o] romance se encerra com Juani admitindo para Patricia que a versão de Jimmy sobre o que aconteceu entre Juani e Gina é mentirosa. Obejas deixa Juani a um passo de contar a sua versão. Qual será é deixado *em aberto*, contudo, para quando Juani confrontar a memória de sua relação com Gina, ainda que ela a chame de “minha própria memória autêntica”, essa memória não é nem confiável nem completa (2000, p. 599, *meu grifo*).³¹

Em outras palavras, como Katherine Sugg bem resume este ponto, Memory Mambo ‘termina’ reiterando a impossibilidade de se atingir tanto uma memória precisa quanto inquestionavelmente imparcial (Sugg, 2003, p. 476). E embora possa parecer que ainda há muito por vir neste final inconcluso, dessa vez o que poderá acontecer fica inevitavelmente a encargo de cada leitor. De fato, após navegar no ir e vir da maré narrativa de Juani e suportar intermitentes intempéries, o leitor é quase que intimado a tomar parte na construção do significado deixado em aberto, o que ocorre mediante a contribuição de sua experiência, perspectiva e formação sociocultural à prática de leitura. Afinal de contas, conforme sugere Barrett Mandel com sua pergunta retórica: “[m]as não é verdade que a ‘completude’ está não no trabalho de literatura, mas sim no leitor?” (Mandel, 1980, p. 54).³² Logo, atendendo à pluralidade e diversidade do todo social, é redundante dizer que haverá tantos significados quanto leitores de Memory Mambo e La loca de la casa.

De mais a mais, outra característica que determina esta peculiaridade das obras é o fato delas estarem repletas de elementos autobiográficos. Tendo em conta que a narrativa autobiográfica a priori ocorre em paralelo à vida do indivíduo que fala de si mesmo, o não falecimento desse sujeito naturalmente pressupõe uma história incompleta. Efetivamente, é esse importante detalhe que possibilita a instigadora ‘conclusão’ da suposta autobiografia de Rosa com um postscriptum que confirma toda e qualquer suspeita de que talvez muitas das ‘verdades’ que atravessam o romance são inexatas: “[t]odo lo que cuento en este libro sobre otros libros u otras personas es cierto, es decir, responde a una verdad oficial documentalmente verificable. Pero me temo que no puedo asegurar lo mismo sobre aquello

³⁰ “[e]u sei que o que você e Gina disseram que aconteceu não poderia ter acontecido, mas é tudo que sei”; “[a]cho que temos muito que conversar”.

³¹ [t]he novel closes with Juani’s admission to Patricia that Jimmy’s version of what has happened between Juani and Gina is untrue. Obejas leaves Juani on the brink of telling her own version. What it will be is left *open*, however, for when Juani confronts her memory of her relationship with Gina, even as she calls it “my own authentic memory”, it is neither authoritative nor complete.

³² “[b]ut is it not true that ‘completeness’ rests not in the work of literature but in the reader?”.

que roza mi propia vida” (Montero, 2006b, p. 249).³³ O interessante é que Montero certamente vê esse P.S. como um momento de confirmação, pois muito antes ela está certa de que a qualquer instante durante a leitura o leitor esboçará alguma reação diante do que ela chama de “truques” que delatam as partes fictícias: “[d]esgraçada! Essa mulher está mentindo. Se ela mentiu aqui, no que mais terá mentido? Em muitas coisas ela mentiu” (Montero, 2006a).

Seja como for, o fato é que por meio dos finais reticentes as autoras despertam no leitor a consciência de que ainda resta muito a ponderar. Ou seja, malgrado as obras não oferecerem as tão cobiçadas certezas que muitos buscam com relação à memória, decerto elas propõem desafios e questionamentos que podem sim apontar para novas direções que proporcionem uma sociedade mais justa para um e para todos. Na realidade, ainda que essa relutância de ir direto ao ponto ainda possa ser vista por muitos como fator negativo, há de se reconhecer que, tal qual sugere Hutcheon, “[o] pós-modernismo pode até não oferecer respostas finais, mas talvez ele possa começar a fazer perguntas que podem por fim levar a respostas de algum tipo” (1993, p. 262).³⁴

Voltando às interações intertextuais com as lembranças de antanho, é digno de nota que um dos recursos que os romances usam corresponde especialmente a uma faixa no espectro de possíveis relações intertextuais, a saber, a que compreende a paródia e o leque de práticas culturais adjacentes a ela tais quais a ironia e a sátira (Dentith, 2000, p. 6). A fim de chamar a atenção do leitor para possibilidades fornecidas tanto por mudança quanto por continuidade cultural, o discurso paródico pode ser usado para demonstrar como as memórias disponíveis são oriundas de formulações anteriores não somente para avaliar determinadas percepções de épocas passadas, mas também para trazer à luz os seus reflexos ou ecos no momento presente por desafiar e desvelar mecanismos normativos que prosseguem como se fossem naturais (Rose, 1993, p. 83).

Tal prática pode ser observada em *Memory Mambo*, a título de exemplo, na incorporação e reformulação de um símbolo nacional cubano, a bandeira do país, e de todas as recordações e impressões de cubanidade imanentes a ele tanto para os residentes na ilha como para os no exílio. Em certa ocasião, na casa de Caridad, Juani se dá conta de que “[o]n the

³³ “[t]udo que conto neste livro sobre outros livros ou outras pessoas é verdadeiro, ou seja, corresponde a uma verdade oficial documentalmente verificável. Mas temo que não posso assegurar o mesmo sobre aquilo que diga respeito à minha própria vida”.

³⁴ “[p]ostmodernism may not offer any final answers, but perhaps it can begin to ask questions that may eventually lead to answers of some kind”.

placemat Cuba looks like a giant brown turd; the flag's colors have faded so that the triangle appears pink" (Obejas, 1996, p. 15).³⁵ Conforme Allatson atesta: "como muitos dos leitores lésbicas e gays de Obejas devem reparar, o emblema de estado, a bandeira, é convertido no símbolo inventado pelos nazistas para distinguir os homossexuais dos demais internos dos campos de concentração" (Allatson, 2002, p. 167).³⁶ De fato, são muitas as implicações dessa passagem.

Por um lado, apesar de prosseguirem consideravelmente inauditos nas lembranças dos exilados, e decerto em muito maior grau dos residentes em Cuba, a experiência diaspórica abre uma brecha significativa não apenas para o reconhecimento da existência de uma marginalizada comunidade gay e lésbica cubana, mas também para que Juani, a despeito de eventuais inconvenientes, viva livre e abertamente sua homossexualidade. Por outro, por mais que Titi pareça sufocada pela traumática experiência que se nota em seu rosto, que lembra o "map of a sealed island, surrounded not by water but by an invisible, electrified barbed wire" (Obejas, 1996, p. 75),³⁷ e muito desejosa de viver desimpedidamente sua lesbianidade, a verdade é que em plena terra do Tio Sam até mesmo a muito bem-resolvida Juani é (in)diretamente vítima de homofobia tanto no seio familiar cubano quanto na sociedade norte-americana: "[e]ven though I'm here, in what is supposed to be the land of the free, I share this desire with my cousin Titi. Every lover I've ever had has been closeted [...]. This was especially, and most painfully, true of Gina" (Obejas, 1996, p. 76).³⁸ Logo, a paródia aqui tem uma veia satírica, pois além da presença do aspecto cômico, há também uma intenção manifesta de criticar a homofobia do governo revolucionário de Fidel Castro e o pseudorespeito pela diversidade de gêneros nos EUA. De acordo com Linda Hutcheon, a paródia pós-moderna:

é fundamentalmente irônica e crítica, não nostálgica ou antiquária em sua relação com o passado. Ela 'des-doxifica' nossas suposições sobre nossas representações daquele passado. A paródia pós-moderna é tanto crítica de uma maneira desconstrutiva quanto criativa de um modo construtivo, paradoxalmente tornando-

³⁵ "[n]o jogo americano Cuba parece um cocoção marrom; as cores da bandeira murcharam, de modo que o triângulo aparece rosa".

³⁶ "as many of Obejas's lesbian and gay readers might recognize, the emblem of state, the flag, is converted into the sign invented by the Nazis to distinguish homosexuals from other concentration camp inmates".

³⁷ "mapa de uma ilha impenetrável, cercada não por água, mas por arame farpado invisível e eletrificado".

³⁸ "[e]mbora eu esteja aqui, no que deveria ser a terra da liberdade, eu compartilho este desejo com a minha prima Titi. Nenhuma das amantes que já tive era assumida [...]. Esse era em especial e mais dolorosamente o caso de Gina".

nos cientes tanto dos limites como dos poderes da representação – em qualquer meio (1995, p. 98).³⁹

No que diz respeito ao aspecto irônico no episódio do símbolo nacional, ele está presente na dupla mensagem que a bandeira transmite: uma patente, imediatamente assimilada por leitores que não verão nada mais que a descrição caricata de um jogo americano desgastado, e outra subjacente captada por leitores mais atentos que serão capazes de realizar análises do tipo da supracitada. Consoante esclarece Margaret Rose: “[n]a paródia, a complexa função do duplo significado da ironia é alcançada pelo duplo texto ou código quando o texto parodiado é usado tal qual uma ‘palavra-máscara’ ou ‘código-isca’ para esconder ou complicar a mensagem do parodista” (1993, p. 87).⁴⁰

A paródia pode igualmente ser vista em *La loca de la casa* na interpolação de sucessivos fragmentos e excertos (auto)biográficos na narrativa de Rosa que retratam atitudes conspicuamente díspares para com as esferas do poder e a construção de memórias suas ou alheias por parte de ilustres escritores e intelectuais dispostos na seguinte ordem: Émile Zola, André Gide, Voltaire, Gabriel García Márquez e Wolfgang Goethe. Desde um primeiro momento, a protagonista defende o que ela acredita ser a função primordial de tais indivíduos na sociedade: “la crítica o el análisis honesto de las relaciones de poder forma parte de nuestro oficio” (Montero, 2006b, p. 54).⁴¹ Contudo, ao se delongar mais sobre o trecho biográfico de Goethe, ela termina reconhecendo que “[l]os humanos somos unas criaturas tan paradójicas que al lado del talento más sublime puede coexistir la debilidad más necia y más vulgar” (Montero, 2006b, p. 61).⁴² Deveras, essa série de citações tem por finalidade parodiar a falta de compromisso social e moral de alguns escritores e intelectuais, inclusive contemporâneos, que poderiam prover melhor esclarecimento sobre os mecanismos e dinâmicas do poder através de sua arte ou trabalho, mas que por vezes sucumbem aos engodos da conveniência, vaidade, medo ou preconceito.

É desnecessário dizer que o viés satírico se faz presente nos comentários críticos

³⁹ “is fundamentally ironic and critical, not nostalgic or antiquarian in its relation to the past. It ‘de-doxifies’ our assumptions about our representations of that past. Postmodern parody is both deconstructively critical and constructively creative, paradoxically making us aware of both the limits and the powers of representation – in any medium”.

⁴⁰ “[i]n the parody the complex function of the dual meaning of the irony is matched by that of the dual text or code when the parodied text is used as a ‘word-mask’ or ‘decoy-code’ to conceal or complicate the message of the parodist”.

⁴¹ “a crítica ou a análise honesta das relações de poder são parte do nosso ofício”.

⁴² “[n]ós humanos somos umas criaturas tão paradoxais que ao lado do talento mais sublime pode coexistir a debilidade mais estúpida e mais vulgar”.

diretos de Rosa: “[p]orque además todos los poderes necesitan heraldos y voceros; todos necesitan intelectuales que inventen para ellos una legitimidad histórica y una coartada moral” (Ibid, p. 54).⁴³ No entanto, ele é todo o tempo reforçado pelo contraste gerado por posturas tão diversas diante do poder e pelo particular e inevitável diálogo entre os textos, os quais parecem estar dispostos de modo sequencial justamente com o objetivo de evidenciar as diferentes condutas dos indivíduos que descrevem. Além do mais, tendo em conta que Rosa se detém mais sobre a ida de Goethe para a corte de Weimar, sem dúvida a parte mais irônica, tudo indica que o propósito dos outros trechos é, sobretudo, respaldar o ponto moral de Rosa e, a um só tempo, ressaltar ser essa uma característica e fraqueza humanas.

Finalmente, ao longo da leitura dos romances, é quase certo que o indivíduo experimenta uma sensação muito análoga àquela que alguém sente ao considerar os normalmente incertos e imprecisos contornos do fenômeno socioliterário memória e suas múltiplas variações. Na verdade, *Memory Mambo* e *La loca de la casa* são textos híbridos tanto em termos de conteúdo quanto de forma. Isso porque ambas as fontes primárias são difíceis de situar em termos de tipologia literária. Para começo de conversa, desde um primeiro momento a obra de Obejas parece ser um romance, mas à medida que se avança na leitura do texto, na realidade ainda nas primeiras linhas, já se observam traços de uma narrativa autobiográfica. Com efeito, esta impressão é apenas então reforçada pelo elemento peritextual ‘Memory’ no título. Entretanto, gradativamente se torna claro que, além de não corresponder às características da autobiografia tradicional, o texto abunda em fragmentos biográficos. De maneira similar, embora o título e a capa do livro de Montero levem a pensar em um romance, ele de imediato parece ser inquestionavelmente autobiográfico visto que a narradora-protagonista também se chama ‘Rosa Montero’ e relata fatos coincidentes aos da vida da Montero histórica. Todavia, não tarda para que as convenções autobiográficas sejam desrespeitadas e o leitor se encontre entre fronteiras taxonômicas pertencentes ao romance, ao ensaio e à narrativa (auto)biográfica.

Obviamente, não há nada mais corriqueiro que o leitor que se norteia por taxonomias genéricas para classificar e rotular textos. No entanto, este não é o caso do pós-modernismo, pois ele “tem tendido a desconsiderar o gênero como um conceito mais ou menos anacrônico e irrelevante” (Perloff, 1989, p. 3).⁴⁴ Efetivamente, a posição tradicional para com as

⁴³ “[p]orque también todos os poderes necesitan arautos e porta-vozes; todos precisam de intelectuais que inventem para eles uma legitimidade histórica e um álibi moral”.

⁴⁴ “has tended to dismiss genre as a more or less anachronistic and irrelevant concept”.

fronteiras genéricas é do tipo dominação que antagoniza o cruzamento de gêneros de modo que as classes hegemônicas possam legitimar certos textos e as memórias atreladas a eles e outros não, o que está em sintonia com o que Jacques Derrida denomina “A Lei do Gênero”:

[t]ão logo a palavra “gênero” é pronunciada, tão logo ela é ouvida, tão logo o indivíduo tente concebê-la, um limite é traçado. [...] “Pode”, “Não pode”, diz o “gênero”, a palavra “gênero”, a figura, a voz, ou a lei do gênero. [...] Assim, tão logo o gênero se anuncia, o indivíduo deve respeitar uma norma, o indivíduo não deve cruzar a linha de demarcação, o indivíduo não deve arriscar [a ocorrência de] impureza, anomalia ou monstruosidade (2013, p. 4-5).⁴⁵

Não obstante, nem é preciso dizer que as autoras dão de ombros a esta advertência e celebram a hibridez genérica e o resgate de fatos e lembranças pretéritas por privilegiar a metamorfose das formas e a pluralidade dos conteúdos em detrimento da forma definitiva e estática peculiar da perspectiva monolítica. De acordo com Rosa: “todos estos límites pueden ser ignorados y traspasados cientos de veces, porque además hoy la literatura está viviendo un tiempo especialmente mestizo en el que predomina la confusión de géneros” (Montero, 2006b, p. 166).⁴⁶ Além disso, o potencial político da apropriação dos gêneros, assim como a transgressão e o ‘borramento’ de suas fronteiras, está em sintonia com o inestimável poder de promoção de mudança da inescapável fluidez e volatilidade das recordações recuperadas e da própria realidade ‘concreta’ que elas compõem.

Conforme destaca Katherine Sugg com relação à incorporação e reestruturação do romance em *Memory Mambo* por meio da paradóxica intertextualidade paródica: “Obejas trabalha mediante e contra as convenções do romance contemporâneo [...] para desfazer muitas das suposições com respeito à memória, a sexualidade e a nostalgia cultural à medida que elas são representadas em sua narrativa” (Sugg, 2003, p. 461).⁴⁷ O curioso é que, não sem razão, este é também o gênero favorito de Rosa por ser inexato e irregular tal qual a própria vida: “[l]a novela es el único territorio literario en el que reina la misma imprecisión y desmesura que en la existencia humana. Es un género sucio, híbrido, alborotado [...] porque

⁴⁵ “[a]s soon as the word ‘genre’ is sounded, as soon as it is heard, as soon as one attempts to conceive it, a limit is drawn. [...] ‘Do’, ‘Do not’, says ‘genre’, the word ‘genre’, the figure, the voice, or the law of genre. [...] Thus, as soon as genre announces itself, one must respect a norm, one must not cross a line of demarcation, one must not risk impurity, anomaly, or monstrosity”.

⁴⁶ “todos estes limites podem ser ignorados e realocados centenas de vezes porque, ademais, a literatura hoje está vivendo um tempo especialmente mestiço no qual predomina a confusão de gêneros”.

⁴⁷ “Obejas works through and against the conventions of the contemporary novel [...] to undo many of the assumptions regarding memory, sexuality, and cultural nostalgia as they are represented in her narrative”.

es un trasunto de la vida y la vida jamás es exacta” (Montero, 2006b, p. 145-46).⁴⁸

Sem embargo, é digno de consideração que independentemente do gênero do qual as autoras se apropriam, ou ele tem uma natural adequabilidade pós-moderna ou, no mínimo, ele se encaixa significativamente na estética pós-moderna. A título de ilustração, segundo Theodor Adorno afirma, a respeito do ensaio:

[é] inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas [...]. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. Enquanto concilia os conceitos uns com os outros, [...] o ensaio recua diante do conceito superior [...]; seu método sabe que é impossível resolver o problema para o qual este conceito superior simula ser a resposta, mas apesar disso também busca uma solução (Adorno, 2003, p. 35).

Mais afinidade com a estética pós-moderna impossível, não é mesmo? Não é por acaso, portanto, que este gênero funciona como ponto de partida para Rosa, cuja narrativa por vezes assume a feição de uma reflexão sobre gêneros literários: “[c]uando empecé a idear este libro, pensaba que iba a ser una especie de ensayo sobre la literatura, sobre la narrativa, sobre el oficio del novelista. Proyectaba redactar, en fin, una más de esas numerosas obras tautológicas que consisten en escribir sobre literatura” (Montero, 2006b, p. 215).⁴⁹ Contudo, a protagonista acredita que falar de literatura é muito próximo de tratar da sua própria vida e da de outrem, de modo que essa incessante contiguidade termina por dar outros rumos a sua narrativa: “el proyecto del libro se fue haciendo cada vez más impreciso y más confuso, cosa por otra parte natural, al irse mezclando con la existencia” (Ibid, p. 11, 15).⁵⁰

Outrossim, por último, mas não menos importante, a presença maciça de elementos (auto)biográficos em ambos os romances em dissonância com os padrões clássicos é indício claro do caráter intrinsecamente transgressor da escrita feminina. Tanto o é que conquanto desde o início Juani tente atingir a suposta precisão da autobiografia tradicional: “I keep my own space, a journal with the right dates, photographs with names and places written on the

⁴⁸ “[a] novela é o único território literário em que reina a mesma imprecisão e desmesura que na existência humana. É um gênero sujo, híbrido, alvoroçado [...] porque é uma cópia da vida e a vida jamais é exata”.

⁴⁹ “[q]uando comecei a idealizar este livro, pensava que ia ser uma espécie de ensaio sobre a literatura, sobre a narrativa, sobre o ofício do romancista. Planejava escrever, enfim, mais uma dessas numerosas obras tautológicas que consistem em escrever sobre literatura”.

⁵⁰ “o projeto do livro foi se tornando cada vez mais impreciso e mais confuso, algo por outro lado natural, ao se mesclar com a existência”.

back” (Obejas, 1996, p. 79),⁵¹ ela fracassa tão e somente porque sua experiência feminina, lésbica e plural, assim como a memória que a retém e perpetua não condizem com as determinações dos moldes convencionais. Menos ainda pelo tipo de escrita autorreferencial que ela adota. Linda Anderson chama a atenção ao fato de que para alguns críticos:

a ‘forma feminina’ do diário criou um espaço onde o ordenamento da narrativa e do significado poderiam começar a ser desfeitos. [...] A forma não cronológica e não progressiva do diário pode ser vista, portanto, como um reflexo da diferente experiência das mulheres, ou como uma estratégia intencional, um escape para uma forma de subjetividade potencial ou mutável (2004, p. 34).⁵²

Trechos de diários também são uma constante entre as interpolações de *La loca de la casa*. Com efeito, pode-se sugerir que Rosa abre o livro usando esta modalidade autorrepresentacional, “[m]e he acostumbrado a ordenar los recuerdos de mi vida con un cómputo de novios y de libros” (Montero, 2006b, p. 9),⁵³ provavelmente inspirada por uma autora norte-americana com quem parece se identificar em termos de forma: “[l]a conmovedora y trágica Carson McCullers, autora de *El corazón es un cazador solitario* [*The Heart is a Lonely Hunter* (1940)], [que] escribió en sus diarios: ‘Mi vida ha seguido la pauta que siempre ha seguido: trabajo y amor’” (Montero, 2006b, p. 11-12).⁵⁴ E, como não é de surpreender, há coincidência também em termos de conteúdo visto que esse trabalho de McCullers, seu primeiro romance, trata precisamente do isolamento espiritual dos excluídos do sul dos EUA.

Entretanto, o poder solapador das fontes primárias consiste, principalmente, no reiterado questionamento da fidedignidade de memórias autobiográficas até mesmo com referência às fronteiras que dividem fato de ficção: “¿[p]uede ser sincera una autobiografía? ¿No se encuentran todas impregnadas, incluso las más autocríticas y las más honestas, de una buena dosis de imaginación?” (Ibid, p. 152).⁵⁵ De fato, são questionamentos dessa natureza

⁵¹ “[t]enho o meu próprio espaço, um diário com as datas corretas, fotos com nomes e lugares escritos no verso”.

⁵² “the ‘female form’ of the diary created a space where the traditional ordering of narrative and meaning could begin to be undone. [...] The unchronological and unprogressive form of the diary could be viewed, therefore, as a reflection of women’s different experience, or as a deliberate strategy, an escape into a potential or protean form of subjectivity”.

⁵³ “[m]e acostumei a ordenar as recordações da minha vida com uma contagem de namorados e de livros”.

⁵⁴ “[a] conmovedora e trágica Carson McCullers, autora de *O coração é um caçador solitário*, [que] escreveu em seus diários: ‘Minha vida seguiu a pauta que sempre seguiu: trabalho e amor’”.

⁵⁵ “[u]ma autobiografia pode ser sincera? Não se encontram todas impregnadas, inclusive as mais autocríticas e as mais honestas, de uma boa dose de imaginação?”.

que explicam o quase onipresente “what really happened?”⁵⁶ que atravessa a narrativa de *Memory Mambo* como, por exemplo, no que concerne à famosa história de que o pai de Juani seria o criador do *duct tape* ou *cinta magnética*:

I remember all this, but I don't know if I remember it for real or because I heard the story a million times. My brother Pucho doesn't remember anything, but he was just a baby then. Nena says it's all true, although her memories aren't quite the same as mine, but my cousin Patricia says it's just a fantasy created in exile, a group hallucination based on my father's constant retelling of the story (Obejas, 1996, p. 25).⁵⁷

Por conseguinte, os dois romances são epítomes do potencial que a escrita de autorrevelação feminina possui para problematizar e desestabilizar as normalmente totalizadoras e reducionistas narrativas autobiográficas hegemônicas e suas memórias com o objetivo de que elas sejam retrabalhadas. Dessa vez, porém, tendo em conta uma infinidade de recordações marginalizadas, ex-cêntricas, que anteriormente gozavam de escassas chances de serem devidamente reconhecidas. Consoante explica Tess Cosslett et al: “[a] percepção por parte das feministas da importância de outras categorias de diferença tais quais raça, classe, orientação sexual, nacionalidade e idade [...] tem complicado e enriquecido os entendimentos da escrita e práticas autobiográficas” (Cosslett et al, 2000, p. 2-3).⁵⁸

Efetivamente, tanto Obejas quanto Montero são magistrais no modo como utilizam a disrupção de memórias dominantes, não mais monolíticas e singulares, bem como a subversão de um gênero tradicionalmente restrito com relação à forma e conteúdo para desvelar mecanismos escusos de controle da ordem social que, se tidos como certos e naturais, são capazes inclusive de determinar as vontades e atos de cada indivíduo. Em poucas palavras, *Memory Mambo* e *La loca de la casa* são provas vivas de que, tal qual declara Ralph Cohen, “a escrita pós-moderna borra os gêneros, transgride-os, ou desestabiliza fronteiras que escondem dominação ou autoridade” (Cohen, 1989, p. 11).⁵⁹

Em conclusão, no que diz respeito à estética pós-moderna e o tema da memória, os

⁵⁶ “o que aconteceu realmente?”

⁵⁷ “[e]u lembro disso tudo, mas não sei se lembro de verdade ou porque ouvi a história um milhão de vezes. Meu irmão Pucho não lembra de nada, mas ele era só um bebê na época. Nena diz que é tudo verdade, embora as recordações dela não batam muito com as minhas, mas minha prima Patricia diz que isso é apenas uma fantasia criada no exílio, uma alucinação grupal baseada no constante recontar da história feito pelo meu pai”.

⁵⁸ “[t]he realisation by feminists of the importance of further categories of difference such as race, class, sexual orientation, nationality and age [...] has complicated and enriched understandings of autobiographical writing and practices”.

⁵⁹ “postmodern writing blurs genres, transgresses them, or unfixes boundaries that conceal domination or authority”.

romances dialogam entre si de tal maneira e extensão que parecem estabelecer mútuas conexões transoceânicas que relacionam os três países envolvidos e seus variados mecanismos memorialistas para repensar as práticas de lembrar, esquecer e distorcer o passado independentemente das distintas línguas, culturas e contextos socio-históricos. Na realidade, o propósito é evocar os tempos de antanho a fim de rememorar em uma forma e modo diferentes. Assim sendo, tanto Juani quanto Rosa se apropriam de recordações hegemônicas quase sempre (re)produzidas sem qualquer tipo de interferência para o benefício de grupos dominantes específicos com o intuito de, por meio de suas subversões e interpolações, propor novas versões do passado que possam modificar a maneira como se percebe o presente e sinalizar alternativas plurais para o futuro, em especial para o sujeito feminino. Além disso, retirar as mulheres da condição de mero objeto do discurso memorialista hegemônico para dotá-las das ferramentas necessárias para que sejam partícipes na promoção de um porvir mais justo para elas e os mais diversos segmentos sociais.

Em consonância com a opinião de Sidonie Smith e Julia Watson de que “[a] memória é um meio de ‘passar adiante’, de compartilhar um passado social que pode ter sido obscurecido com a finalidade de ativar o seu potencial para reformar o futuro de e para outros sujeitos” (Smith; Watson, 2001, p. 20-21),⁶⁰ as narrativas de *Memory Mambo* e *La loca de la casa* são permeadas por uma flagrante intenção de recuperar precisamente essa parcela de lembranças outras que ajudam a compreender melhor a injusta configuração da ordem social atual e a sinalizar medidas variadas que possam possibilitar a obtenção de uma sociedade mais plural, solidária e legitimamente democrática. É justamente por isso que, conforme salienta Maite Zubiaurre, em oposição às memórias ‘padrões’ da diáspora cubana, “[a] Cuba de *Memory Mambo* [...] é composta, não de uma grande história, de uma grande verdade, mas sim de múltiplas narrações e microrrelatos, de numerosas verdades parciais e variáveis” (1999, p. 12).⁶¹ Obviamente, essa postura enérgica contra qualquer proposta memorialista de sociedade unívoca e estática e que faz do passado um instrumento de libertação é também o carro-chefe do romance de Montero. O interessante é que aproximadamente três anos antes da publicação de *La loca de la casa* Montero tratava exatamente dessa questão em um artigo do *El País*:

⁶⁰ “[m]emory is a means of ‘passing on’, of sharing a social past that may have been obscured, in order to activate its potential for reshaping a future of and for other subjects”.

⁶¹ “[l]a Cuba de *Memory Mambo* [...] está hecha, no de una gran historia, de una gran verdad, sino de múltiples narraciones y microrrelatos, de numerosas verdades parciales y tornasoladas”.

[n]ão há dúvida de que a objetividade histórica não existe. Manipulamos o passado coletivo da mesma maneira que manipulamos nossa memória individual, recordando as coisas interessadamente. Claro que nem todas as distorções são igualmente grosseiras e enganosas. Os sistemas autoritários, por exemplo, mentem como velhacos; recordemos as ridículas mentiras históricas do franquismo, ou como Stalin apagava o nome e a foto de Trotsky da Enciclopédia Russa. É verdade que a história é escrita pelos vencedores; mas é verdade também que uma das maiores conquistas da democracia consiste na coexistência de múltiplas versões do passado. Das distintas traduções da vida, porque cada qual vive a existência a partir dos seus próprios olhos (Montero, 2000).⁶²

Destarte, seja por meio de um desenrolar não cronológico, descontínuo, por não aderir a um único ponto de vista, por possibilitar ao leitor experimentar distintas formas de ser, por se apropriar de memórias dominantes para criticar e/ou burlar-se delas, por estimular a irrestringibilidade genérica ou por recusar o encerramento narrativo do romance tradicional em favor de ‘términos’ múltiplos, entre outras estratégias pós-modernas, ambas as autoras se empenham em demonstrar o poder da memória e sugerir os possíveis caminhos que oferecem a continuidade do modelo vigente e a multiplicidade da mudança cultural. O fato é que, tal qual observa Victor Burgin, as representações do passado, verídicas ou não, têm efeitos reais no presente (2007, p. 277), e isso inclui o fenômeno socioliterário memória que, como qualquer outro tipo de representação, pode inclusive se materializar nas práticas sociais e determiná-las, seja para a promoção ou capitulação de determinados indivíduos ou grupos sociais.

Finalmente, tendo em vista todos os pontos analisados até aqui, verifica-se que a memória é uma legítima mina de ouro para aqueles que buscam meios de promover gradativas, mas constantes, mudanças socioculturais. Do mesmo modo, compreende-se melhor o motivo pelo qual as autoras apostam suas fichas sem relutância no resgate de reminiscências ex-cêntricas para colher frutos no presente e no porvir. Com efeito, na opinião de Gayle Greene, este não é um proceder incomum quando se trata de escritores do sexo feminino, pois elas com frequência têm na memória um recurso imprescindível para “olhar em retrospectiva com a intenção de seguir adiante e converter ficções incapacitantes em seu

⁶² “[n]o cabe duda de que la objetividad histórica no existe. Manipulamos el pasado colectivo de la misma manera que manipulamos nuestra memoria individual, recordando las cosas interesadamente. Claro que no todas las tergiversaciones son igual de burdas y embusteras. Los sistemas autoritarios, por ejemplo, mienten como bellacos; recordemos las ridículas patrañas históricas del franquismo, o cómo Stalin borraba el nombre y la foto de Trotsky de la Enciclopedia Rusa. Es verdad que la historia la escriben los vencedores; pero también es verdad que uno de los mayores logros de la democracia consiste en la coexistencia de múltiples versiones del pasado. De las distintas traducciones de la vida, porque cada cual vive la existencia desde sus propios ojos”.

oposto, alterando nossa relação com o presente e o futuro” (1991, p. 298).⁶³

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 173.

ALLATSON, Paul. Cuban Memory: “American Mobility”, and Achy Obejas’s Lesbian Way. In: _____. *Latino Dreams: Transcultural Traffic and the U.S. National Imaginary*. New York: Rodopi, 2002. p. 159-208.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000. p. 238.

ANDERSON, Linda. *Autobiography*. London: Routledge, 2004. p. 156.

ARISTOTLE. De Memoria et Reminiscentia. In: ROSSINGTON, Michael; WHITEHEAD, Anne (Eds.). *Theories of Memory: A Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. p. 28-38.

BAKHTIN, M. M. From Notes Made in 1970-71. In: EMERSON, Caryl; HOLQUIST, Michael (Eds.). *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986. p. 132-58.

BURGIN, Victor. *From In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. In: ROSSINGTON, Michael; WHITEHEAD, Anne (Eds.). *Theories of Memory: A Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. p. 276-85.

CARTER, Angela. Notes from the Front Line. In: WANDOR, Michelene, (Ed.). *On Gender and Writing*. London: Pandora Press, 1983. p. 69-77.

COHEN, Ralph. Do Postmodern Genres Exist?. In: PERLOFF, Marjorie (Ed.). *Postmodern Genres*. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1989. p. 11-27.

COSSLETT, Tess; LURY, Celia; SUMMERFIELD, Penny. Introduction. In: ____; ____; ____ (Eds.). *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*. London: Routledge, 2000. p. 1-21.

DENTITH, Simon. *Parody*. New York: Routledge, 2000. p. 211.

DERRIDA, Jacques. Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences. In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugene (Eds.). *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Science of Man*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 2007. p. 247-65.

_____. The Law of Genre. In: WILLIAMS, Jay (Ed.). *Signature Derrida*. Chicago: The

⁶³ “look back in order to move forward and transform disabling fictions to enabling fictions, altering our relation to the present and future”.

University of Chicago Press, 2013. p. 3-32.

FISH, Stanley Eugene. *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*. London: Duke University Press, 1990. p. 613.

FLORES, Yolanda. *Memory Mambo: un paso hacia adelante, dos pasos hacia atrás*. *Revista Iberoamericana*, v. LXXI, n. 212, p. 763-74, julio-septiembre de 2005.

GREENE, Gayle. Feminist Fiction and the Uses of Memory. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 16, n. 2, p. 290-321, 1991.

HAWKES, Terence. General Editor's Preface. In: HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1995. p. vii-viii.

HUA, Anh. Diaspora and Cultural Memory. In: AGNEW, Vijay (Ed.). *Diaspora, Memory, and Identity*. Toronto: University of Toronto Press, 2008. p. 191-208.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1995. p. 195.

KUHN, Annette. *From Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. In: ROSSINGTON, Michael; WHITEHEAD, Anne (Eds.). *Theories of Memory: A Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. p. 230-35.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996. p. 553.

MANDEL, Barrett J. Full of Life Now. In: OLNEY, James (Ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980. p. 49-72.

MCCULLOUGH, Kate. 'Marked by Genetics and Exile': Narrativizing Transcultural Sexualities in *Memory Mambo*. *GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies*, vol. 6 (4), p. 577-607, Jan 1, 2000.

MONTERO, Rosa. Historias. *El País*, Madrid, 4 de julio de 2000. Disponível em: < http://elpais.com/diario/2000/07/04/ultima/962661602_850215.html > (Acesso em 12-02-2024).

_____. *La loca de la casa*. Madrid: Punto de Lectura, 2006b. p. 251.

OBEJAS, Achy. *Memory Mambo*. San Francisco: Cleis Press, 1996. p. 249.

PERLOFF, Marjorie. Introduction. In: _____ (Ed.). *Postmodern Genres*. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1989. p. 3-10.

PREZIUSO, Marika. Interview with Achy Obejas. *SX Salon: a Small Axe Literary Platform*, June 13, 2007. Disponível em: <academia.edu/26089411/Interview_with_Achy_Obejas_for_SX_Salon_A_Small_Axe_Literary_Platform>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2024.

ROSE, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. New York: Cambridge University Press, 1993. p. 316.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 296.

SUGG, Katherine. Migratory Sexualities, Diasporic Histories, and Memory in Queer Cuban-American Cultural Production. *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 21, p.461-77, 2003.

TERDIMAN, Richard. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. London: Cornell University Press, 1993. p. 389.

YOUNG, James E. *From The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. In: ROSSINGTON, Michael; WHITEHEAD, Anne (Eds.). *Theories of Memory: A Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. p. 177-84.

ZUBIAURRE, Maite. Hacia uma nueva geografía feminista: nación, identidad y construcción imaginaria en *Dreaming in Cuban* (Cristina García) y en *Memory Mambo* (Achy Obejas). *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, v. 28, n. 1, p. 3-15, 1999.