



A desconstrução da identidade nacional e os dilemas identitários do ser contemporâneo em *Mariachi* de Juan Villoro

The deconstruction of national identity and the identity dilemmas of the contemporary being in *Mariachi* by Juan Villoro

Ana Paula de Souza¹

Resumo: Neste estudo do conto *Mariachi* do escritor mexicano Juan Villoro, verificaremos como, por meio da criação de um personagem que contrapõe os estereótipos culturais impostos pela tradição, o autor questiona o conceito de identidade nacional, concebendo-a como construção discursiva (Hall) ou ficcional (Bauman); contrapõe a identidade sociológica à pós-moderna; e representa alguns dos dilemas do homem contemporâneo: o ser cindido entre duas identidades e em processo de negação e/ou vinculação identitária.

Palavra-Chave: identidade; *Mariachi*; Juan Villoro.

Abstract: In this research study of the tale *Mariachi* by the Mexican writer Juan Villoro, we'll notice how, by creating a character that contrasts the cultural stereotypes imposed by tradition, the author questions the concept of national identity, conceiving it as a discursive construction (Hall) or fictional (Bauman); counteracts sociological identity to postmodern; and represents some of the dilemmas of the contemporary man: The being split between two identities and in denial process and / or identity binding.

Keywords: identity; *Mariachi*; Juan Villoro.

A desconstrução da identidade cultural mexicana

O conto *Mariachi*, do escritor mexicano Juan Villoro (México, D. F., 1956), inicia-se com uma analepse temporal introduzida por uma pergunta cujos significados podem ser múltiplos e sugestivos: “___ ¿Lo hacemos?” (VILLORO, 2011, p. 09)². Proferida pela personagem Brenda, essa indagação marca o início da gravação da cena de um filme, mas poderia também ser lida como um convite sexual dirigido ao narrador protagonista, um *mariachi* mexicano.

Após a analepse, a narrativa entra em uma retrospectiva temporal ao longo da qual serão apresentados o protagonista, as circunstâncias nas quais ele conhece a personagem Brenda, e as peripécias que esta o leva a viver.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária da UNICAMP, Mestre em Estudos de Linguagem pela UFMT, Professora Adjunto I da UFMT, Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso – FAPEMAT.

² VILLORO, J. *Mariachi*. In: **Los culpables**. 2 ed. Buenos Aires: Interzona, 2011, p. 09 – 22. As citações do conto *Mariachi* serão realizadas a partir desta edição e doravante serão referidas apenas pelo número das páginas.

O protagonista é um famoso *mariachi* que, embora esteja no auge de sua carreira, detesta ser *mariachi*. Submete-se a sessões de terapia em busca de conciliar a insatisfação com o trabalho, o que é inútil, pois seu psicanalista é também um de seus mais ardorosos fãs. Por mais que odeie o trabalho, o Mariachi é viciado na fama que sua arte lhe proporciona.

Assim como em outros textos de Villoro, nesse conto também se faz presente a temática do conflito de gerações, do filho que se contrapõe à figura paterna. Foi o pai quem obrigou o protagonista a ser *mariachi*, a gravar o seu primeiro disco com apenas dezesseis anos de idade, e não lhe permitiu tomar nenhuma decisão sobre sua própria vida, vedando-lhe a possibilidade de vislumbrar qualquer outro horizonte acadêmico ou profissional. O protagonista é o espelho do que o pai gostaria de ter sido, tanto que o epíteto atribuído ao Mariachi, *El Gallito de Jojutla*, remete à origem de seu pai e não à sua própria. Além dos ressentimentos relativos à profissão, o protagonista culpa o pai pela morte da mãe, pois era o progenitor quem dirigia embriagado o carro da família no momento do acidente que a vitimou.

Nas crônicas *El libro negro* (2008) e *Mi padre, el cartaginés* (2010), Villoro escreve sobre o peso que era para um jovem de sua geração ser filho de Luis Villoro Toranzo, professor da UNAM, filósofo, e um dos mais expoentes membros do grupo *Hiperión*, reunião de intelectuais que se dedicaram, em meados do século passado, a forjar a identidade nacional mexicana.

Segundo Stuart Hall (2005), a partir da teoria social, é possível entrever três concepções de identidade: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico e a do sujeito pós-moderno.

A identidade do sujeito do Iluminismo estava calcada no indivíduo, uma identidade centralizada e unificada no núcleo do ser, inata e imutável. A identidade do sujeito sociológico, como o próprio adjetivo qualificativo propõe, é uma construção erigida a partir da relação entre o “eu” e a sociedade. Na modernidade, percebe-se impossível o isolamento do “eu” em si mesmo, e entende-se inevitável abranger a interação entre esse “eu” e o grupo social com o qual se identifica a partir de valores e símbolos, ou seja, a partir da cultura. À concepção social de sujeito, definido e situado a partir de estruturas e formações, contribuíram dois eventos, a biologia *darwiniana* e o surgimento das novas ciências sociais. O modelo sociológico interativo teve ampla aceitação na primeira metade do século XX, período de formação dos discursos sobre as identidades nacionais.

De acordo com Hall, nessa fase da modernidade, a cultura nacional era entendida como fonte originária da identidade. As identidades nacionais foram construídas e modificadas por meio de processos de representação:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]. (HALL, 2005, p. 50)

Se para Hall a identidade nacional é construção discursiva, para Zygmunt Bauman ela é ficção:

A ideia de “identidade”, e particularmente de “identidade nacional”, não foi “naturalmente” gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um “fato da vida” auto-evidente. Essa ideia foi *forçada* a entrar na *Lebenswelt* de homens e mulheres modernos – e chegou como uma *ficção*. (BAUMAN, 2005, p. 26)

No México, a tarefa de construir discursivamente ou de criar a ficção da identidade cultural ficou a cargo do grupo *Hiperión*³. No entanto, Hall nos lembra que, a partir dos anos 1970, o ritmo da interação entre as nações aumentou de forma irrefreável. Villoro é fruto dessa geração que assistia aos Estados Unidos pela televisão, através de séries e filmes, ouvia *Rock and Roll*, absorvendo portanto, novos elementos culturais que não apenas os constituintes da mexicanidade. Por isso, são temas recorrentes nas crônicas do autor a oposição de sua geração ao discurso nacionalista que seu pai havia ajudado a estabelecer, e a recusa da identidade nacional construída, que tinha de ser preservada em estado puro, livre da interferência de outras culturas. A partir do conto *Mariachi*, percebemos que essas questões atravessam também a produção ficcional de Villoro.

³ Segundo Villoro em *Mi padre, el cartaginés*, o grupo era depositário de uma tradição de interpretação do nacional mexicano iniciada pelo filósofo Samuel Ramos, e tinha como obras inspiradoras *El labirinto de la soledad* de Octavio Paz, *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, *El mexicano: psicología de sus motivaciones* de Santiago Ramírez e *La región más transparente* de Carlos Fuentes. Villoro explica a divisão de incumbências do grupo: “[...] Jorge Portilla se ocupó de la ‘fenomenología del relajo’, Emilio Uranga de la ontología del ser local y mi padre de la mentalidad prehispánica y las ideas de independencia.” (VILLORO, 2010, p. 192)

Segundo Hall, a construção de uma identidade nacional se apoia em estratégias discursivas como a elaboração de uma narrativa da nação, da qual fazem parte elementos como as origens, tradições e mitos fundacionais, tudo isso para engendrar uma ideia de povo.

Sobre a tradição *mariachi* como elemento da formação discursiva da identidade nacional mexicana, Arturo Chamorro afirma que: “La transnacionalización del mariachi como reforzamiento de la mexicanidad es un aspecto que sin duda contribuye a la identidad de lo mexicano, especialmente en otros países.” (CHAMORRO ESCALANTE, 2001, p. 20) Villoro não poderia ter escolhido, como protagonista de seu conto, um ícone mais tradicional e emblemático da cultura mexicana para representar, na ficção, a contraposição entre gerações e uma crítica ao discurso nacionalista.

No conto, o pai do protagonista deseja que o filho seja *mariachi* porque essa expressão artística popular os ata à identidade cultural mexicana. Nessa narrativa, Villoro confronta a identidade do sujeito sociológico, vinculada à geração dos pais (tanto o da ficção quanto o da vida real), à identidade do sujeito pós-moderno ou da modernidade tardia. A identidade do sujeito pós-moderno, segundo Hall, contraria a perspectiva desse ser perfeitamente atado à cultura social que o cerca. A identidade na pós-modernidade é fragmentada, variada, aceita contradições internas e é passível de mudanças ao longo da vida do indivíduo. Nunca é uma identidade bem resolvida, é sempre problemática.

Em *Mexicamérica: La frontera de los ilegales. La literatura y la frontera*, ao analisar a literatura mexicana contemporânea, Villoro apresenta uma definição de identidade que coaduna com a aceção de identidade do sujeito pós-moderno de Hall:

En la literatura mexicana contemporánea predomina una concepción pulverizada, dispersa, múltiple, híbrida, de la identidad. [...] Esta multiplicidad produce numerosas identidades, todas ellas mexicanas y todas ellas provisionales. (VILLORO, p. 4 – 5)

Em oposição à geração do pai, um sujeito sociológico, o protagonista do conto é um sujeito pós-moderno. A caracterização do personagem desconstrói tanto a imagem do *mariachi* tradicional, quanto a estética do tipo de arte que esse artista representa. Na narrativa, algumas imagens cômicas cumprem essa dupla função de caracterização do personagem/desconstrução do ícone cultural. O protagonista criado por Villoro é um *mariachi* nada afeito à vida campestre, que repudia os símbolos imagéticos de sua arte e não honra a virilidade do homem mexicano.

Aparecer nos cliques de música *mariachi* montando cavalos é lugar-comum nesse tipo de produção audiovisual, entretanto, o protagonista nunca foi visto montando cavalos em um clipe sequer: “No me gustan los transportes que cagan” (p. 09), declara para a imprensa, quando na verdade o que queria era assumir sua insatisfação profissional.

Arturo Chamorro (1994) lembra que a vestimenta *mariachi* demonstra o pertencimento a uma tradição ao mesmo tempo em que contribui para a “invenção” dessa tradição, manipulada com o propósito de fixar no imaginário popular a ideia de uma identidade nacional:

Desde mi punto de vista lo visual en el mariachi es el testimonio de una “invención de la tradición”, como lo refiere Eric Hobsbawm (1987) en donde más que nunca una continuidad se aprecia un proceso de formalización y ritualización, imponiendo nuevas formas y motivando cambios de emblemas y manipulando imágenes para usos sociales, culturales o políticos. (CHAMORRO ESCALANTE, 1994, p. 252 – 253)

Para se contrapor à ideia de uma identidade cultural que é discursivamente criada a partir de tradições que podem também elas ser inventadas, Villoro constrói imagens que debocham da vestimenta *mariachi*. O protagonista desconjura um dos ícones de sua arte, o *sombrero charro*, bem como o sentimentalismo das letras das canções que canta: “Odio ser mariachi, cantar con un sombrero de dos kilos, desgarrarme por el rencor acumulado en rancherías sin luz eléctrica.” (p. 10)

O *sombrero* também é vítima do repúdio do protagonista em outra imagem cômica. Fã de corridas de Fórmula 1 e tendo como ídolo Michael Schumacher, em um de seus sonhos, o Mariachi sonha estar pilotando um carro de Fórmula 1 sobre uma série de *sombreros* que, após sua passagem, vão ficando para trás, achatados.

Em um parágrafo que inicia com a sentença “Mi vida naufragaba” (p. 14), segue-se uma antítese. A carreira do Mariachi não poderia estar melhor: o pior de seus álbuns foi premiado com o disco de platina e as entradas para seu concerto com a orquestra sinfônica nacional estavam esgotas. A carreira e a vida pessoal do protagonista caminham em direções diametralmente opostas: quanto mais próspera a primeira, mais desastrosa a segunda. Ao terminar o seu concerto em *Bellas Artes*, o personagem avista na plateia o jornalista que todos os anos publica uma nota atestando sua homossexualidade. Ao que parece, no México, espera-se que um *mariachi* esteja casado

e tenha filhos, e também nesse aspecto, o protagonista contradiz o estereótipo. Villoro idealiza um personagem que rompe com a tradição em vários aspectos, algo sintomático dessa contemporaneidade marcada pela descontinuidade de tradições.

Segundo García Canclini (1997, p. 111), em termos culturais, a América Latina é um lugar onde o passado e o presente, o tradicional e o moderno, podem ocupar o mesmo tempo e espaço, é o que o autor chama de “heterogeneidade multitemporal”.

No conto, Villoro mostra como a tradição *mariachi* não consegue passar incólume pela influência da modernidade: o artista popular mexicano tem *status* de celebridade, grava discos e videoclipes, realiza concertos com a orquestra sinfônica, recebe prêmios no *MTV Latino* e grava discos com grupos de *hip hop*. A influência de outras culturas na tradição *mariachi*, nesse caso em específico da cultura estadunidense, representa um “hibridismo cultural” (outro termo cunhado por García Canclini), o que evidencia que a fronteira entre México e Estados Unidos não é apenas geográfica, mas também cultural.

O personagem Mariachi tem a vida perscrutada pela imprensa que analisa seus clipes, questiona o fato de ele não montar cavalos e põe em dúvida sua sexualidade. Ao explorar a relação entre artista popular e mídia, o conto de Villoro não desconstrói apenas o estereótipo de uma tradição cultural mexicana, mas amplia o escopo e questiona o conceito de identidade nacional.

É por meio da mídia que a postura politicamente incorreta do protagonista com relação aos animais, por exemplo, é exposta. Com a publicação das fotos do seu carro, cujos bancos são revestidos com couro de animais selvagens, e de suas caçadas pela África, o Mariachi é acusado de antimexicano. Os continentes Africano e Americano (Américas Central e do Sul, especificamente), aproximados pela experiência da colonização, são vistos pela ótica eurocêntrica ou do hemisfério norte rico, como os espaços da barbárie, e esse paralelismo está introjetado no discurso da mídia mexicana representado no conto: o bárbaro e selvagem mexicano tem a obrigação moral de preservar os animais da também bárbara e selvagem África.

Os dilemas identitários do homem contemporâneo: identidades em fragmentos

Em um de seus sonhos, o Mariachi é questionado sobre sua nacionalidade: “¿Es usted mexicano?”, ao que responde: “Sí, pero no lo vuelvo a ser.” (p. 12) A resposta, que na vida real poderia destroçar sua carreira, no sonho, espaço de liberação dos desejos reprimidos, é bem acolhida por aqueles que a ouvem. O protagonista se reconhece como mexicano, mas a frustração de ser *mariachi* se confunde com a decepção em relação à nacionalidade, subconscientemente abandonada sem a pretensão de ser reconquistada.

O Mariachi não está cansado apenas de ser *mariachi*, está cansado de ser mexicano, porque se tornou *mariachi* pelo simples fato de ser mexicano. O protagonista estava condenado a ser *mariachi* por determinação biológica e territorial, conforme afirma sua namorada Catalina: “[...] (Catalina) considera que yo sólo podría haber sido mariachi. Tengo voz, cara de ranchero abandonado, ojos del valiente que sabe llorar. Además soy de aquí.” (p. 12)

O personagem representa na ficção o dilema de viver uma identidade imposta e o desejo de escolha da própria identidade, conforme explica Bauman:

Num dos polos da hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplo, de abrangência planetária. No outro polo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar as suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas *por outros* – identidades de que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam ...

A maioria de nós paira desconfortavelmente entre esses dois polos, [...] (BAUMAN, 2005, p. 44)

Ao ser imposta ao protagonista a profissão de *mariachi*, também lhe é imposta a identidade cultural mexicana. Nesse sentido, manifestar a insatisfação com a profissão é rejeitar essa identidade imposta e clamar pela liberdade de escolha, é isso o que está expresso na aparente incoerência da resposta “Sí, pero no vuelvo a ser.” (p. 12)

Entretanto, não é apenas na caracterização do protagonista que Villoro levanta indagações acerca de estereótipos de ícones culturais representativos da identidade nacional. Ele o faz, sobretudo, no argumento do enredo.

Em meio a esta insatisfação com a profissão e com o ser mexicano, o Mariachi conhece Brenda. A personagem é uma competente produtora de cinema que nasceu em Guadalajara, mas vive a muito tempo na Espanha:

Se fue allá huyendo de los mariachis y ahora regresaba con una venganza: Chus Ferrer, cineasta genial del que yo no sabía nada, estaba enamorado de mí y me quería en su próxima película, costara lo que costara. Brenda vino a conseguirme. (p. 12)

Nesse fragmento, observamos que o narrador enuncia uma vingança, mas contraria a expectativa do leitor ao não esclarecer de que tipo de vingança se trata. Aliás, nem ele sabia, naquele momento, o que planejava Brenda.

Para persuadir o Mariachi a participar de um filme, Brenda se aproxima de Catalina que o convence a ler o roteiro. No filme, o protagonista seria também um *mariachi*, idolatrado por um clube de motociclistas catalães, e em uma das cenas do filme, haveria um beijo homossexual entre o Mariachi e um motociclista. Catalina então argumenta que, interpretar um *mariachi* homossexual, desvincularia a imagem do *mariachi* tradicional do machismo ao qual estava culturalmente atrelada, e representaria a entrada dos mexicanos na modernidade: “Vas a ser el primer mariachi sin complejos, un símbolo de los nuevos mexicanos”. (p. 13) Catalina dizia ainda da importância de ser um *mariachi* sem preconceitos, ao que o protagonista rebate dizendo que “[...] ser mariachi es ser un prejuicio nacional.” (p. 15)

Mas não são os argumentos de Catalina sobre a modernização da imagem do *mariachi* e a ruptura com o machismo que convencem o protagonista a atuar no filme. Apaixonado, o protagonista lê indícios equivocados e acredita no interesse de Brenda por ele, ainda que Catalina tente desvanecer suas ilusões afirmando que a produtora é apenas muito profissional e faz qualquer coisa para satisfazer o diretor para quem trabalha. Agora o plano de vingança de Brenda estava revelado. Ela ofenderia o machismo mexicano usando um ícone da cultura popular: o *mariachi* mais famoso do país apareceria diante de milhares de espectadores em uma cena homossexual.

O Mariachi segue para a Espanha onde o filme é gravado. No entanto, na cena do beijo homossexual, o protagonista, ao mesmo tempo em que os espectadores na exibição de estreia, é surpreendido pela imagem de um pênis descomunal em uma incrível ereção. Tratava-se de uma prótese, mas agora os espectadores acreditavam que aquele era o órgão sexual do Mariachi.

Envergonhado, o protagonista crê que a única saída para o vexame é o suicídio. Nesse momento da narrativa, a identidade do sujeito pós-moderno que até então delineava a caracterização do personagem, desloca-se para a identidade do sujeito sociológico. A morte do famoso Mariachi teria de ser uma morte nacionalista: “Pensé en

suicidarme pero me pareció mal hacerlo en España. Me subiría a un caballo por primera vez y me volaría los sesos en el campo mexicano.” (p. 18) Ao planejar o suicídio, o protagonista percebe que não pode cometer tal ato em território estrangeiro. Quer tirar a própria vida de forma dramática, em solo nacional, montado em um cavalo (animal que se negara a montar durante toda a vida), e utilizando uma arma de fogo, artefato que remete à violência da sociedade mexicana. Villoro nem sempre rompe com a tradição letrada anterior a ele. Nesse trecho do conto, a descrição do possível suicídio do Mariachi, parece dialogar com o texto do também mexicano Octavio Paz:

La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos. [...] Morir y matar son ideas que pocas veces nos abandonan. La muerte nos seduce. La fascinación que ejerce sobre nosotros quizá brote de nuestro hermetismo y de la furia con que lo rompemos. La presión de nuestra vitalidad, constreñida a expresarse en formas que la traicionan, explica el carácter mortal, agresivo o suicida, de nuestras explosiones. Cuando estallamos, además, tocamos el punto más alto de la tensión, rozamos el vértice vibrante de la vida. Y allí, en la altura del frenesí, sentimos el vértigo: la muerte nos atrae. (PAZ, 1998, p. 23)

No entanto, o protagonista não tem de levar a cabo seu plano de suicídio porque a vingança de Brenda contra o México, seu machismo e seus estereótipos, fracassa completamente: “(Ella se) había olvidado lo que un pene puede hacer en México”. (p. 21) Ao desembarcar no D. F., o Mariachi é idolatrado. A imprensa o elogia por ter participado de um filme independente, o público o venera aclamando-o como o “garañón de la patria” (p. 18) e ele recebe até ofertas para posar nu.

O filme, e em particular a cena em que o Mariachi surge com seu suposto pênis enorme, transforma a sociedade mexicana no que Bauman chama de “comunidade guarda-roupa”:

Daí a crescente demanda pelo que poderíamos chamar de “comunidades guarda-roupa” – invocadas a existirem, ainda que apenas na aparência, por pendurarem os problemas individuais, como fazem os frequentadores de teatros, numa sala. Qualquer evento espetacular ou escandaloso pode se tornar um pretexto para

fazê-lo: um novo inimigo público elevado à posição de número 1; uma empolgante partida de futebol; um crime particularmente “fotogênico”, inteligente ou cruel; a primeira sessão de um filme altamente badalado; ou o casamento, divórcio ou infortúnio de uma celebridade atualmente em evidência. As comunidades guarda-roupa são reunidas enquanto dura o espetáculo e prontamente desfeitas quando os espectadores apanham os seus casacos nos cabides. (BAUMAN, 2005, p. 37)

O filme se torna o elo que reúne uma sociedade que até então poderia estar dispersa, em torno à figura de uma celebridade que desperta em seus concidadãos o orgulho machista da virilidade mexicana representada por um enorme falo.

No entanto, além do complexo de Édipo⁴, o personagem agora sofre de um complexo de castração⁵. Estava impedido de relacionar com as mulheres porque a farsa sobre o seu pênis descomunal seria descoberta: “Pero no me podía bajar los pantalones sin sentirme disminuido. [...] me veía con ojos de cinta métrica.” (p. 19)

Abandonado por Catalina e sentindo-se castrado, o Mariachi retoma as sessões de psicanálise sem nunca se esquecer de Brenda. Ela é a mulher jovem de cabelos brancos que apazigua seu complexo de Édipo, é a única pessoa a quem o protagonista confessou odiar ser *mariachi*, e é a única mulher que ele não conheceu através de seu agente. O protagonista propõe então um reencontro.

Apenas nesse momento, a três páginas do desfecho do conto, é que o Mariachi aparece sendo chamado por seu nome: Julián. É da voz da personagem Brenda que surge essa identidade, justamente quando o protagonista alcança os níveis mais profundos de depressão e isolamento.

No reencontro, Brenda, que já manipulara Julián uma vez, o faz novamente. Alimenta o ego do protagonista dizendo da dificuldade que foi convencê-lo a fazer o filme, revela conhecê-lo nos seus mais íntimos detalhes, e afirma nutrir por ele uma profunda admiração. O filme teria surgido em função dessa admiração. Brenda produziu o primeiro encontro de ambos como se produz um filme.

⁴ O protagonista tem obsessão por mulheres jovens de cabelos brancos, expressão de um desejo edipiano pela mãe, morta em um acidente de carro quando ele tinha apenas dois anos de idade. Curiosamente, Brenda é uma mulher de 43 anos que tem os cabelos completamente brancos.

⁵ A ficção de Villoro dialoga com a psicanálise freudiana em diversos aspectos desse conto. O protagonista é um *mariachi* que se psicanalisa, tem sonhos reveladores de seus desejos reprimidos e sofre dos complexos de Édipo e de castração.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que diz desejar Julián, Brenda reafirma “[...] su odio por Guadalajara, el mariachi, el tequila, la tradición y la costumbre.” (p. 21) Ela quer fugir de tudo o que a identifica como mexicana, mas percebe que para fazê-lo precisa exorcizar essa identidade: “Sólo puedo decir que ella había vivido para escapar de esa historia hasta que supo que no tenía otra historia que escapar de su historia. Yo era ‘su boleto de regreso’”. (p. 21)

Edward Said (2003) em *Reflexões sobre o exílio*, cita o exemplo de James Joyce e a relação conturbada que o escritor manteve com sua Irlanda natal: “Joyce arranhou uma querela com a Irlanda e a manteve viva, de maneira a sustentar a mais rigorosa oposição ao que era familiar.” (SAID, 2003, p. 55) Assim é a relação de Brenda com o México. Ela alimentou um ressentimento que atua com a dupla função de negação e vinculação com relação à sua origem.

Sobre os sentimentos dos emigrados, Hall explica que:

[...] pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente ser assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas tem sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas são irrevogavelmente *traduzidas*. (HALL, 2005, p. 88 – 89)

Brenda é o avesso do emigrado tradicional que sofre por incorporar-se à cultura do novo país sem abandonar a identidade de origem. Sua saída do México foi deliberada e não obrigada, mais ainda há estreitos laços que a mantêm atada a seu país de origem, embora esses vínculos sejam vistos por um ângulo negativo, de negação das tradições. Brenda sabe que o passado no México não voltará, mas não consegue apagá-lo e seguir

em frente. Ela vive na Espanha a muito tempo, é bem sucedida profissionalmente, está perfeitamente adaptada ao país, apagou da linguagem as marcas do espanhol mexicano e fala como uma espanhola, mas leva uma vida solitária e exclusivamente dedicada ao trabalho. O dilema existencial vivido por Brenda é o de não conseguir suprimir dentro de si a identidade mexicana. As tradições arcaicas e machistas que a oprimiam em Guadalajara continuam a oprimi-la onde quer que ela vá. Ela quer ser espanhola, não aceita sua condição de ser cindido entre duas culturas, por isso, demoniza os ícones da cultura mexicana num sucessivo exercício de recalçamento dos elementos nacionais que nunca deixaram de compor seu interior. Embora não admita, Brenda preserva latentes esses elementos. Sob o verniz da competente produtora de cinema completamente adaptada à Espanha, estará sempre a imigrante mexicana. Para Bauman, é impossível para os emigrados abandonar a condição de eterno recém-chegado. Brenda nunca estará totalmente na Espanha, porque nunca conseguirá deixar de estar também um pouco no México.

Agora, como segunda tentativa de exorcismo da mexicanidade, a personagem planeja outra vingança. Impõe como condição para ficar com Julián que a verdade sobre o pênis do Mariachi seja revelada, e para isso propõe a rodagem de um segundo filme em que o protagonista apareceria em nu frontal. Brenda seria a diretora e o filme teria como título o nome de sua cidade natal, *Guadalajara*.

No que diz respeito à estrutura do conto, a questão da migração de Brenda nos parece relevante como ponto de partida para discussões acerca da relação que o emigrado mantém com o país de origem, mas também para levantar indagações de outra índole: porque Brenda migra justamente para a Espanha e não para os Estados Unidos, por exemplo, destino da maioria dos imigrantes mexicanos e interessante para uma pessoa que pretendia se dedicar ao cinema. Não nos parece que essa migração à Espanha seja mero acaso, porque, dessa forma, o par romântico da narrativa, Julián e Brenda, sugere a configuração de um outro par, México e Espanha, a ex-colônia e a metrópole. Brenda é a mãe perdida na infância, mas é também a pátria mãe originária. Julián é um *mariachi*, posto na ficção como um símbolo do machismo e do arcaísmo mexicanos. O cinema espanhol independente é, na trama, o passaporte para desvincular a imagem do Mariachi de preconceitos e modernizá-la. O autor parece criar uma paródia do lugar-comum América Latina atrasada *versus* Europa moderna. Se no século XV o argumento da necessidade de civilização da barbárie era um dos alicerces que sustentavam a empresa da colonização, a ficção de Villoro ironiza esse argumento

recriando-o e propondo uma recolonização: só mesmo a Espanha, ex-metrópole, pode civilizar a barbárie mexicana.

A cena final da narrativa retorna à analepse temporal interrompida no primeiro parágrafo do conto, momento em que ressurge a pergunta inicial: “¿Lo hacemos?” (p. 22). A cena do nu frontal está prestes a ser gravada para o segundo filme. A pergunta deixa o final da narrativa em aberto. Após o ponto final, o leitor pode pensar em ao menos duas possibilidades: um desenlace romântico no qual o amor entre Julián e Brenda finalmente se concretiza; ou um desfecho pessimista em que Brenda, mais uma vez, manipula Julián para se vingar do México, ofendendo a virilidade arraigada à cultura do país ao apresentar, no cinema, o maior ídolo *mariachi* com um pênis “chiquito normal” (p. 21). As duas possibilidades para o final do conto abrem caminho para duas possibilidades de interpretação: será possível a conciliação entre colonizado e colonizador, ou a sempre moderna metrópole estará eternamente evidenciando o atraso da ex-colônia?

Bibliografia

BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CHAMORRO ESCALANTE, J. A. El conjunto mariachi a partir de su apariencia sónica. In: OCHOA SERRANO, A. (Editor). **De occidente es el mariachi y de México... revista de una tradición**. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2001, p. 17 – 32. Disponível em: < <https://books.google.com.br> >. Acesso em: 27 nov. 2015.

GARCÍA CANCLINI, N. Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, Colima, México, vol. III, n. 005, jun. 1997, p. 109 – 128. Disponível em: < <http://www.redalyc.org/> >. Acesso em: 23 nov. 2015.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JÁUREGUI, J. El mariachi: símbolo musical de México. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/BANPAÍS, 1990. Resenha de: CHAMORRO ESCALANTE, Jorge Arturo. **Relaciones**, vol. XV, n. 58, p. 247 – 253, 1994. Disponível em: <<http://www.revistarelaciones.com/>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

PAZ, O. (1950). **El laberinto de la soledad**. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1998.

SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46 – 60.

VILLORO, J. El libro negro. **Revista Nexos**, México, n. 372, dez. 2008. Disponível em: <<http://historico.nexos.com.mx/>>. Acesso em: 19 jul. 2015.

_____. Mariachi. In: **Los culpables**. 2 ed. Buenos Aires: Interzona, 2011, p. 09 – 22.

_____. Mexicamérica: La frontera de los ilegales. La literatura y la frontera. Sem data de publicação. Disponível em: <<http://v1.zonezero.com>>. Acesso em: 6 set. 2015.

_____. Mi padre, el cartaginés (2010). In: **Espejo retrovisor**. México, D. F.: Seix Barral, 2013, p. 191 – 213.