



**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

CRISLAINE ALESSANDRA DE LIMA SCHER

**MEMÓRIAS DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA EM *EL LÁPIZ DEL CARPINTERO* E
*LA PLAZA DEL DIAMANTE***

**CASCADEL - PR
2020**

CRISLAINE ALESSANDRA DE LIMA SCHER

**MEMÓRIAS DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA EM *EL LÁPIZ DEL CARPINTERO* E
*LA PLAZA DEL DIAMANTE***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras - nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza.

CASCADEL – PR
2020

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Scher, Crislaine Alessandra de Lima
Memórias da guerra civil espanhola em El lápiz del carpintero e La plaza del Diamante / Crislaine Alessandra de Lima Scher; orientador(a), Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza, 2020.
129 f.

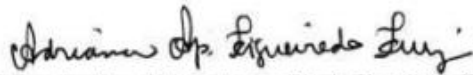
Dissertação (mestrado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

1. Literatura espanhola. 2. Memória. 3. Guerra civil espanhola. I. Fiuza, Adriana Aparecida de Figueiredo. II. Título.

CRISLAINE ALESSANDRA DE LIMA SCHER

Memórias da Guerra Civil Espanhola em El Lápiz del Carpintero e La Plaza Del Diamante

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras, área de concentração Língua e Sociedade, linha de pesquisa Língua e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



Orientador(a) : Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)



Achiles da Silva

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)



Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL)

Cascavel, 4 de março de 2020

Dedico este trabalho a todas as pessoas que vivenciaram a guerra civil espanhola e a ditadura militar franquista.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza, por ter me orientado e me auxiliado em todo o processo da pesquisa e escrita da dissertação, mostrando que o âmbito da universidade pode sim ser um espaço acolhedor.

À banca examinadora, pela disponibilidade em ler o trabalho e realizar contribuições.

A todos os assistentes do Programa, por sempre serem solícitos e auxiliarem em todos os quesitos possíveis.

Aos docentes do Programa que contribuíram para o meu desenvolvimento intelectual e para minha pesquisa, sempre suscitando importantes reflexões. Por receberem de braços abertos e acolhedores minha filha, Maria Cecília, que ainda bebê frequentou as aulas comigo.

À CAPES, pela bolsa concedida, que possibilitou que eu pudesse dedicar-me à pesquisa e ainda participar de eventos e projetos.

Aos amigos que fiz durante esse percurso, obrigada por terem sido sempre um porto seguro para mim e para a Maria Cecília. Vocês foram muito importantes, pois me acalmaram e a acalmaram nos momentos de choros, cólicas e balbucios durante as aulas. Além disso, agradeço também pela grande disponibilidade em me auxiliar sempre que necessário, obrigada pela parceria nessa jornada cansativa e de muito conhecimento.

Ao meu marido Eduardo, que foi uma pessoa de grande importância nesse percurso, mostrando sempre seu apoio aos meus estudos e às minhas aventuras na vida acadêmica. Obrigada por ser meu companheiro.

À minha filha Maria Cecília, por me mostrar que ser mãe não era de forma alguma um empecilho para continuar na universidade, por me mostrar que é possível ser múltipla.

Aos meus cachorros, Bob, Elsa e Brienne, por serem sempre tão amáveis e carinhosos comigo, me proporcionando risos e alegrias diárias.

Aos meus familiares e amigos que formaram uma rede de apoio que me propiciou seguir estudando tranquila, sabendo que a Maria Cecília estava bem cuidada e assistida, vocês foram fundamentais.

"Não é certo então, que para lembrar-se, seja necessário se transportar em pensamento para fora do espaço, pois pelo contrário é somente a imagem do espaço que, em razão de sua estabilidade, dá-nos a ilusão de não mudar através do tempo e de encontrar o passado no presente; mas é assim que podemos definir a memória; e o espaço só é suficientemente estável para poder durar sem envelhecer, nem perder nenhuma de suas partes."

Halwbachs

SCHER, Crislaine Alessandra de Lima. **Memórias da guerra civil espanhola em *El lápiz del carpintero* e *La plaza del diamante***. 2019. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2019.

RESUMO

A pesquisa apresentada focalizou-se em reflexões e análises envolvendo o tema da materialização da memória nos romances *El lápiz del carpintero* (1990) de Manuel Rivas e *La plaza del Diamante* (1962) de Mercè Rodoreda. A partir de estudos e de nosso conhecimento empírico sobre a temática, despontaram-nos questionamentos que se destacaram como norteadores de nossa investigação, nesse sentido, buscamos compreender o processo de materialização da memória emergente da guerra, pós-guerra e ditadura militar na Espanha por meio de narrativas literárias. Com o propósito de encontrar respostas a essa problematização, traçamos, como objetivo geral, analisar os tipos de memória presentes dentro das narrativas “*La plaza del Diamante*” e “*El lápiz del carpintero*” e como elas confluem para reavivar a história da Espanha, até então esquecida, observando ainda a maneira como essas memórias são construídas pelas personagens no decorrer dos romances. Na perspectiva de alcançar o objetivo proposto, as análises foram elaboradas considerando o contexto histórico, as relações entre memória, história, literatura e os estudos comparados. Inicialmente, apresentamos o panorama histórico em que as obras estão inseridas, utilizando como principais teóricos Helen Graham (2006) e Martin Blinkhorn (1994). Buscou-se apresentar também uma perspectiva sobre a literatura na Espanha durante a guerra e pós-guerra a partir das teorias de Paul Preston (2007) e María Corredera González (2010). Na sequência, pautamo-nos nos conceitos de memória individual, coletiva e histórica, de acordo com Paloma Aguilar Fernández (2008), Jacques Le Goff (1994), Maurice Halbwachs (1990) e Pierre Nora (1981). Por fim, há um espaço dedicado às representações femininas dentro da obra, em que temos como base teórica Patrícia Rocha (2009), Pierre Bordieu (2017) e Mary Nash (1999). Esta pesquisa analisa, portanto, as obras buscando compreender os pontos de convergência e divergência nelas encontradas, percebendo como e por que essa construção acontece. Como resultado desse processo de investigação, entendemos que os romances cumprem uma de suas funções, que é a materialização da memória, pois, ao transporem para as narrativas os fatos individuais que atingiram uma grande parte da população espanhola, as memórias alcançam o âmbito coletivo, criando um espaço global na qual compartilham suas histórias. Além disso, a literatura surge nesse cenário como revisitora das memórias na sociedade, mostrando que memórias individuais, coletivas e históricas são fundamentais para evitar o esquecimento de períodos e fatos tão significativos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Espanhola. Memória. Guerra Civil Espanhola.

SCHER, Crislaine Alessandra de Lima. **Memorias de la guerra civil española en *El lápiz del carpintero* y *La plaza del Diamante***. 2019. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2019.

RESUMEN

La investigación presentada se centró en reflexiones y análisis que involucran el tema de la materialización de la memoria en las novelas *El lápiz del carpintero* (1990) de Manuel Rivas y *La plaza del Diamante* (1962) de Mercé Rodoreda. A partir de los estudios y nuestro conocimiento empírico sobre el tema, surgieron preguntas que se destacaron como guías de nuestra investigación, en este sentido buscamos entender el proceso de materialización de la memoria emergente de la guerra, la posguerra y la dictadura militar en España a través de narrativas literarias. Para encontrar respuestas a esta problemática, esbozamos, como objetivo general analizar los tipos de memoria presentes en las narrativas *La plaza del Diamante* y *El lápiz del carpintero* y cómo convergen para revivir la historia de España, hasta entonces olvidada, observando la forma en que estos recuerdos son construidos por los personajes en el curso de las novelas. Desde la perspectiva de la consecución del objetivo propuesto, los análisis se elaboraron teniendo en cuenta el contexto histórico, las relaciones entre la memoria, la historia, la literatura y los estudios comparativos. Inicialmente presentamos el panorama histórico en el que se insertan las obras, utilizando como teóricos principales Helen Graham (2006) y Martin Blinkhorn (1994). También buscamos presentar una perspectiva sobre la literatura en España durante la guerra y la posguerra a partir de las teorías de Paul Preston (2007) y María Corredera González (2010). A continuación, nos centramos en los conceptos de memoria individual, colectiva e histórica según Paloma Aguilar Fernández (2008), Jacques Le Goff (1994), Maurice Halbwachs (1990) y Pierre Nora (1981). Por último, hay un espacio dedicado a las representaciones femeninas dentro de la obra, donde tenemos como base teórica Patricia Rocha (2009), Pierre Bourdieu (2017) y Mary Nash (1999). Así, esta investigación analiza los trabajos que buscan entender los puntos de convergencia y divergencia que se encuentran en ellos, percibiendo cómo y por qué ocurre esta construcción. Como resultado de este proceso de investigación, entendemos que las novelas cumplen una de sus funciones, que es la materialización de la memoria, porque al transportar y narrar los hechos individuales que han llegado a gran parte de la población española, la memoria alcanza el ámbito colectivo, creando un espacio global en el que comparten sus historias. Además, la literatura emerge en este escenario como una revisión de los recuerdos en la sociedad, mostrando que los recuerdos individuales, colectivos e históricos son fundamentales para evitar el olvido de períodos y hechos tan significativos.

PALABRAS CLAVE: Literatura Española. Memoria. Guerra Civil Española.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 GUERRA CIVIL: PERSPECTIVA HISTÓRICA E LITERÁRIA.....	18
1.1 A GUERRA CIVIL: PRINCIPAIS ACONTECIMENTOS	18
1.2 LITERATURA: TRAJETÓRIA NA GUERRA CIVIL E NO PÓS-GUERRA.....	26
2 MEMÓRIAS DA ESPANHA NA GUERRA CIVIL E NO PÓS GUERRA	33
2.1 MATERIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA NAS NARRATIVAS.....	33
2.2 SIMBOLISMOS E LUGARES DE MEMÓRIA	65
3 MARISA, MARIA DA VISITAÇÃO E NATALIA: REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA GUERRA CIVIL ESPANHOLA	83
3.1 A MULHER E A GUERRA	83
3.2 DE NATALIA À COLOMETA.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS	126

INTRODUÇÃO

A história da humanidade é repleta de outras histórias que foram silenciadas e negligenciadas. Nesse sentido, a literatura torna-se uma forma de expressão fundamental de redenção dentro da sociedade, em específico nos grupos que tiveram suas vozes silenciadas. Com relação a isso, Walter Benjamin (1985) afirma que:

[...] somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final (BENJAMIN, 1985, n. p.).

Portanto, a humanidade se redimirá quando apoderar-se de seu passado, ou seja, quando for conhecedora de sua própria vida, de sua própria história. Um dos países que se destaca na busca por conhecer a sua trajetória histórica é a Espanha, que viveu o terror da guerra civil (1936-1939), de um golpe militar e da ditadura militar franquista (1939-1975) que levou o país a uma grande desestabilização e a períodos críticos tanto no aspecto político-militar quanto no histórico-cultural.

Buscando tornar essa redenção apontada por Benjamin (1985) possível, na Espanha, alguns autores escreveram obras literárias apresentando como tema central a Guerra Civil Espanhola, evento histórico marcado por mortes, por torturas e por angústias, e também sobre o período da ditadura franquista que seguiu os mesmos moldes da guerra. Tais escritos são fundamentais, considerando que quase toda a memória daquele tempo foi emudecida por Francisco Franco (1892-1975) e seus aliados. Todo esse período histórico não pode ser lembrado e falado pela população, as pessoas eram punidas e até mortas caso contrariassem o desejo do ditador, o que, conseqüentemente, contribuiu para que a comunidade espanhola sofresse um episódio de esquecimento em massa sobre aqueles eventos.

Tanto o período da guerra civil quanto o da ditadura militar franquista fizeram com que as memórias, principalmente a dos republicanos, fossem apagadas; não havia espaço para contar a história de quem havia perdido a guerra, só havia espaço para os vencedores. Franco fez questão de priorizar que só havia um lado da história, e que esse lado era o dele. As vítimas foram caladas, torturadas e os mortos

foram esquecidos. Até que ao final da ditadura militar, ocorrida somente com a morte de Franco em 1975, a Espanha pôde pensar em começar a viver com mais tranquilidade.

Durante muito tempo, os espanhóis evitaram falar sobre todos os sofrimentos que vivenciaram, até que em determinado momento não se podia mais ficar em silêncio. As pessoas começaram a questionar o passado, a querer entender o que havia acontecido, começaram a querer respostas a perguntas nunca respondidas ou sequer feitas. Era o momento de investigar a história e começar a curar as feridas de um tempo sombrio.

Todos os acontecimentos da guerra civil espanhola forneceram e fornecem, atualmente, um amplo campo de inspiração para a criação de diversas manifestações artísticas, entre elas, as obras literárias, nas quais as narrativas apresentam uma constante mescla entre ficção e fatos históricos. Na Espanha, sempre houve produção literária sobre a temática da guerra. María Corredera González (2010), pesquisadora do tema, considera que

La creación literaria no cesó sin embargo con el final de la guerra, sino que ha continuado hasta nuestros días; en los años posteriores a la contienda, el tema de la guerra civil siguió siendo para numerosos escritores y cineastas, tanto extranjeros como españoles, sobre todo aquellos que vivieron en el exilio, motor de materia literaria y testimonial, así como producción fílmica.¹ (CORREDERA GONZÁLEZ, 2010, p. 10).

Dentre esses autores, destacamos dois em específico: Mercè Rodoreda (1908-1983) e Manuel Rivas (1957). Ambos escreveram narrativas com a temática da Guerra Civil espanhola, mostrando diferentes perspectivas no mesmo cenário e no mesmo período histórico, aproximando a sociedade de um tempo no qual ela preferia fingir que não vivenciou ou sequer conheceu sua existência. Para Rodoreda, a escrita nasce ainda no período da ditadura espanhola, momento no qual já havia certa abertura editorial. Já Manuel Rivas tem sua escrita situada em um período em que a grande maioria das pessoas tinha interesse pelo assunto da Guerra Civil e da ditadura militar. Rivas (2004) considera que *“tenemos que actuar contra el virus de la*

¹ A criação literária não cessou; entretanto, com o fim da guerra, e tem continuado até os nossos dias; nos anos posteriores a pós-guerra, o tema da guerra civil seguiu sendo para numerosos escritores e cineastas, tanto estrangeiros como espanhóis, sobre tudo, aqueles que viveram no exílio, motor de matéria literária e testemunhal, assim como a produção fílmica. (CORREDERA GONZÁLEZ, 2010, p. 10, tradução nossa).

desmemoria y evitar que se imponga el imperio del cinismo” (RIVAS, 2004, n.p.)², e é para impedir que esse vírus se propague que ele escreve um de seus romances, aumentando ainda mais o interesse dos espanhóis pelos acontecimentos até então esquecidos sobre a Guerra Civil e sobre o período pós-guerra. O autor ainda afirma que *“lo que está dentro de nuestras posibilidades, para empezar, es luchar contra el silencio y la apropiación indebida del sentido de las palabras. Contra la usurpación de las conciencias”*³ (RIVAS, 2004, n. p.).

De um lado, a escritora catalã Mercè Rodoreda publicou em 1962 a obra intitulada *La plaça del Diamant*, que originalmente foi escrita em catalão e mais tarde foi traduzida para o espanhol, com o título de *La plaza del Diamante*. A obra conta a trajetória de uma jovem mulher chamada Natalia, que leva uma vida simples na cidade de Barcelona e vê a sua existência e a de sua família ser arrastada pela Guerra Civil espanhola. Ao ler a obra, enxergamos os percalços da guerra pelo olhar da mulher, da dona de casa. Natalia, que no decorrer da obra é nomeada pelo marido Quimet com o apelido de *“Colometa”*, inicia um percurso de luta por sobrevivência dentro de uma sociedade fragilizada e desmantelada.

A obra de Rodoreda é publicada ainda dentro do período de ditadura militar franquista. Exilada, a escritora viveu períodos em Paris, na França, e posteriormente em Genebra, na Suíça, e é de lá que lança o seu livro, mostrando que a resistência contra o regime ditatorial pode acontecer sempre; inclusive lança seu livro em Catalão, língua que era perseguida e proibida durante o regime ditatorial. Depois de seu lançamento, *“La plaza del diamante”* recebe inúmeras críticas positivas e passa a ser considerado um clássico do pós-guerra. Temos uma narrativa de resistência, já que retrata um período no qual era proibido escrever sobre as mazelas da guerra.

Por outro lado, trazendo à tona ulterior período determinante para a sociedade espanhola, temos Manuel Rivas com a obra *“El lápiz del carpintero”*, publicada em 1998, originalmente em galego⁴ com o título *“O lápis do Carpinteiro”*, sendo um dos maiores sucessos na carreira do autor. Esse romance foi traduzido para mais de vinte idiomas, incluindo o português, e, segundo a pesquisadora Elena Martini

² “temos que atuar contra o vírus da desmemoria, evitar que se imponha o império do cinismo” (RIVAS, 2004, n. p., tradução nossa).

³ O que está dentro de nossas possibilidades, para começar, é lutar contra o silêncio e a apropriação indevida do sentido das palavras. Contra a usurpação das consciências (RIVAS, 2004, n.p., tradução nossa).

⁴ Embora o galego seja uma língua oficial na Espanha atualmente, também se trata de uma língua minoritária como no caso do catalão de Rodoreda, são duas obras que mostram sua resistência ao serem escritas e publicadas inicialmente em línguas minoritárias.

(2011), “[...] parece casi que la pluma rivasiana sabe derribar las fronteras y salvar las distancias culturales y geográficas existentes entre los diferentes países en los cuales sus obras han sido traducidas”⁵ (MARTINI, 2011, p. 18), ou seja, o sucesso do romance em diversos países deu-se ao fato da construção narrativa abarcar um tema e uma escrita que atinge diversas culturas, provando que a Guerra Civil é um tema de conhecimento mundial. Além disso, a fama da obra ocorreu também porque o romance foi transposto para o cinema⁶, originando um longa-metragem homônimo.

Rivas é jornalista, poeta, ensaísta e escritor nascido em La Coruña. Com toda a sua experiência na área do jornalismo, sempre se preocupou com as histórias que nunca foram contadas da Guerra Civil e da ditadura, por isso, escreve um romance cujas personagens vivem dentro desse período. “*El lápiz del carpintero*” conta a história do romance entre o médico republicano Daniel da Barca e a jovem Marisa Mallo, e é por meio do relacionamento dos dois que adentramos aos detalhes da vida na época em que a Guerra Civil estava submergindo. Conhecemos a história dos dois por meio da personagem de Herbal, guarda franquista que persegue o casal protagonista. É Herbal quem dá vida aos acontecimentos da história, e por meio de seus relatos conhecemos um pouco mais como era o trabalho de um guarda nacionalista, como era a sua rotina dentro das prisões e como era o embate entre intelectuais republicanos e os adeptos nacionalistas do movimento da revolução. Outra personagem, que também é narrador da obra, é Carlos Souza, um jornalista designado a narrar a história de vida de Daniel da Barca por meio de uma reportagem a ser publicada em um jornal galego; é por meio dele que todo o restante da história tem seu desenrolar.

Tendo essas duas obras como *corpus* desta dissertação, pretendemos realizar um estudo de caráter comparativo e interpretativo, no qual analisamos os tipos de memória presentes dentro das narrativas “*La plaza del Diamante*” e “*El lápiz del carpintero*” e como elas confluem para reavivar a história da Espanha, até então esquecida, observando ainda a maneira como esas memórias são construídas pelas personagens no decorrer dos romances. De maneira específica, pretendemos elencar os principais acontecimentos da Guerra-Civil espanhola e do pós-guerra,

⁵ “Parece que a escrita rivasiana sabe derrubar as fronteiras e salvar as distâncias culturais e geográficas existentes entre os diferentes países nos quais suas obras foram traduzidas” (MARTINI, 2011, p. 18, tradução nossa).

⁶ *El lápiz del carpintero*. Direção: Antón Reixa. Roteiristas: Manuel Rivas, Xosé Morais, Antón Reixa. Espanha: SOGEPAG, 2003. 1 DVD (106 min).

descrever o percurso da literatura espanhola durante a Guerra Civil e o período pós-guerra; relacionar os conceitos de memória histórica, memória individual e memória coletiva dentro da construção das narrativas e analisar como eles se entrelaçam nos romances, identificando e analisando os objetos simbólicos e os lugares de memória que estão presentes nas obras estudadas; e elencar como se dá a representação feminina no decorrer dos romances.

A análise das duas obras parte da ideia de reunir dois autores de gerações diferentes e perceber como eles constroem suas narrativas, levando em conta suas particularidades. Mercè Rodoreda é uma autora cuja produção literária se destaca nos anos de 1950 a 1970, já Manuel Rivas é um autor do final do século XX e início dos anos 2000, apesar da distância temporal que os dois têm, em ambas as obras notamos a necessidade de contar uma história que não foi contada.

Na obra *La plaza del diamante*, observamos que Rodoreda busca dar voz à mulher, principalmente à mulher dona de casa, que vive silenciosamente a guerra. É uma narrativa que surge ainda no período de ditadura, ou seja, são memórias recentes, vividas pela própria autora. Já em Rivas observamos uma memória um pouco mais distante, pois, mesmo com a morte de Franco (1975) e o fim da ditadura, não houve espaço significativo para a memória da guerra civil e pós-guerra, somente anos depois é que as pessoas começam a se questionar sobre o tema, e nesse sentido, Manuel Rivas cria sua narrativa usando memórias de outros, já que não vivenciou o período da guerra.

A metodologia empregada para realizar a análise desta pesquisa é pautada na literatura comparada e na revisão bibliográfica. Nessa perspectiva, Carvalhal (2006) pondera que:

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. (CARVALHAL, 2006, p. 7).

Desse modo, esta pesquisa analisará as obras *La plaza del Diamante* e *El lápiz del carpintero*, buscando compreender os pontos de convergência e divergência nelas encontradas, percebendo como e por que essa construção acontece.

Uma etapa importante durante o desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica é realizar um levantamento de pesquisas que já se debruçaram ou não ao estudo do tema proposto. Assim sendo, buscamos em bancos de dados de pesquisas trabalhos que tem como tema central as obras analisadas nesta pesquisa. Essa busca objetivou verificar se há estudos relativos à memória e às suas reminiscências, assim como se a análise do papel das personagens femininas no *corpus* já havia sido feita anteriormente. O levantamento foi realizado em bibliotecas digitais nacionais, no portal de Periódicos da CAPES e nos bancos de teses e dissertações de algumas das universidades brasileiras, tais UNIOESTE, UEM, UFPR, UEL, UNESP, UFRJ, USP, e também em universidades estrangeiras, a Universidade do Chile, a Universidade de Padova, a Universidade Complutense de Madrid, a Universidade de Barcelona e Universidade de Santiago de Compostela.

Nessa busca, encontramos alguns artigos e teses que em algum momento retratam partes do tema desta pesquisa, e que certamente serão fundamentais para nossas análises e considerações. Dentre os estudos encontrados, destacamos a tese de Josefina Buendía Gomes (2006), intitulada *De mujeres, palomas y guerra: gritos y silencios en La plaza del Diamante de Mercè Rodoreda*, que faz uma análise do romance por meio da personagem feminina Natalia, apresentando ainda como a narrativa mostra a vida da mulher na Guerra Civil, utilizando como base para as análises a crítica literária feminista.

Outro texto que se destacou na pesquisa refere-se ao romance de Manuel Rivas, escrito por Elena Martini (2011), na Universidade de Padova, intitulado *El lápiz de la memoria: la Guerra Civil en Manuel Rivas*. No texto, a autora analisa todo o romance, percebendo como a memória da guerra surge no decorrer da narrativa, exaltando o papel do lápis do carpinteiro, objeto que passa a ganhar vida na obra.

Além de teses, encontramos também alguns artigos no Portal de Periódicos da CAPES que têm como objeto de estudo as obras aqui analisadas e que partem do mesmo pressuposto teórico. Tratando da temática do universo feminino na obra *La plaza del Diamante*, encontramos os seguintes artigos: *Variaciones de lo femenino: "La plaza del diamante" y las representaciones sociales de la mujer*, de Adriana Minardi, publicado em 2010, texto que analisa as variações da estrutura do romance a partir do ponto de vista da personagem feminina principal, fazendo um paralelo entre literatura e história; e *Espaço Cotidiano e Imagens da Mulher em La plaza del Diamante*, de Elisa Maria Amorim Vieira, publicado em 2012, que propõe

uma análise das configurações do espaço cotidiano e das imagens da mulher no romance, baseando-se nas reflexões da antropologia da vida cotidiana, de Nadia Seremetakis. Ainda sobre a obra *El lápiz del carpinteiro*, há um artigo intitulado *Lo fantástico y la memoria histórica en Rivas*, de Frauke Bode, publicado em 2015, que faz uma análise de três obras de Manuel Rivas buscando compreender qual a função “do fantástico” em relação à memória cultural de eventos traumáticos como a guerra civil espanhola e o franquismo. Não obstante, observamos que nenhum desses estudos apontados tem o mesmo enfoque dado em nossa pesquisa, ou seja, são textos que abarcam a mesma área de trabalho, mas em campos distintos.

Nesta pesquisa, buscamos aproximar as duas obras elencadas, já que seus autores criam as narrativas a partir das margens, colocando como protagonistas personagens que geralmente não têm voz nesse contexto histórico. As histórias que são rememoradas trazem minúcias do cotidiano, não são grandes feitos ou conquistas. É importante lembrar que tanto Rodoreda quanto Rivas pertencem a literaturas/culturas que, durante o franquismo, foram estigmatizadas na Espanha, isto é, são obras que reivindicam também uma memória a partir do que se considerava periférico no país, as culturas e línguas catalã e galega. No caso de Rodoreda, reivindica uma memória feminina da guerra e da ditadura, com uma protagonista mulher; já em Rivas a reivindicação parte do apagamento e do silenciamento da memória; a geração de “netos da guerra” tem o direito e a necessidade de materializar a memória que lhes foi negada.

Acreditamos que esta pesquisa poderá contribuir de maneira significativa com os estudos literários comparados que abordam os estudos da reconstrução da memória, principalmente naqueles em que surgem acontecimentos trágicos como a guerra civil espanhola e ditadura militar. É importante reconhecer esses romances e o papel que eles desempenham na sociedade e na comunidade espanhola como um todo, pois as histórias que foram silenciadas no passado são agora contadas pelos autores em suas narrativas e reavivam as memórias que estavam perdidas ou/e esquecidas, possibilitando questionamentos e uma revisitação ao passado.

Este texto de dissertação está dividido em três seções, a seção introdutória, intitulada *Guerra civil: perspectiva histórica e literária*, apresenta os acontecimentos importantes presentes na trajetória histórica da Espanha durante a sua guerra civil e o período da ditadura militar franquista. Na tessitura das reflexões, baseamo-nos em autores como Walter Benjamin (1940), Helen Graham (2013), Martin Blinkhorn

(1994) e Fernando de García Cortázar (2009). Ainda nesse capítulo, destacamos os principais itens relacionados à trajetória da literatura nesse período da história espanhola, buscando compreender como o percurso para a criação dessas narrativas foi construído. Para tanto, as reflexões tiveram como base os estudos de Maria Corredera González (2010), José María Izquierdo (2003), Paul Preston (2007), Ignacio Soldevilla (2001), Antonio Sánchez e Pilar Huertas (2007).

Na segunda seção, intitulada *Memórias da Espanha na guerra civil e no pós-guerra*, damos enfoque nas formas em como a memória se manifesta nos romances, ou seja, de que maneira os escritores Mercè Rodoreda e Manuel Rivas constroem essa memória silenciada dentro das obras, tornando-as evidentes e fazendo com que a sociedade se identifique com a temática. Desse modo, nos balisamos em autores como Zilá Bernd (2013), Jaques Le Goff (1994), Maurice Halbwachs (1990), Mercedes Juliá (2006), Yosef Yerushalmi (1989), Lopes-Quiñones (2006), Paloma Aguilar Fernández (2008), Pierre Nora (1993), Paul Ricoeur (2007) e Ecléa Bosi (2015) que trabalham com conceitos relacionados à memória histórica, à memória coletiva, à memória individual e aos demais aspectos relacionados às estratégias da memória. Ainda para corroborar com as análises, servirão como base teórica Chevalier e Gheerbrant (2002), Ataíde (1974) e Bakhtin (2008).

Por fim, na última seção, denominada *Marisa, Maria da Visitação e Natalia: Representações da mulher na guerra civil espanhola*, abordaremos a temática das principais personagens femininas na obra, buscando compreender a importância de cada uma delas dentro da narrativa e percebendo os espaços que elas ocupam dentro das histórias. Para a elaboração desse capítulo, utilizaremos teóricos como Lúcia Osana Zolin (2009), Patrícia Rocha (2009), Mary Nash (1999), Katia Oliveira (2016) Biruté Cipliauskaitė (1998), Stuart Hall (2006) e Pierre Bourdieu (2017).

1 GUERRA CIVIL: PERSPECTIVA HISTÓRICA E LITERÁRIA

A guerra civil espanhola foi um momento bastante conturbado e amedrontador para a sociedade espanhola, assim como o período de ditadura militar. Mesmo após se passarem anos do ocorrido, suas marcas ainda são visíveis, afetando diariamente a vida de milhares de espanhóis. Desse modo, em nosso trabalho, consideramos importante fazer uma contextualização desses momentos para compreender o que motivou tantos escritores a utilizarem esse cenário como parte de seus romances, bem como compreender como a literatura era vista nesse período e como ela conseguiu sobreviver a tantos percalços, sendo considerada uma das grandes formas de expressão contra o regime ditatorial. Assim sendo, o objetivo desta seção é apresentar os acontecimentos importantes presentes na trajetória histórica da Espanha durante a sua Guerra Civil e o período da ditadura militar franquista. Ademais, destacamos também os principais itens relacionados à trajetória da literatura nesse período da história espanhola, buscando compreender como o percurso para a criação dessas narrativas foi construído.

1.1 A GUERRA CIVIL: PRINCIPAIS ACONTECIMENTOS

Antes da guerra civil se instaurar na Espanha, o país vivia a Segunda República, que se iniciou em 1931 com a convocação de novas eleições. O primeiro presidente desse período foi Niceto Alcalá-Zamora, que liderou o governo até 1936. Ainda nesse ano houve novas eleições e o presidente eleito foi o republicano Manuel Azaña Díaz; logo após a sua vitória, ocorreu o golpe militar. Segundo Paul Preston (2011), a guerra civil foi a culminação de várias lutas desiguais entre as forças da reforma e as da reação que dominavam a história espanhola desde 1908.

A guerra civil espanhola, que ocorreu entre os anos de 1936 e 1939, iniciou como uma rebelião liderada por indivíduos da direita, os quais acreditavam que a tomada do território espanhol seria rápida e fácil, haja vista que tinham em mente a ideia de uma rebelião salvadora da pátria. Segundo Martin Blinkhorn (1994), “o levante militar teve início no Marrocos espanhol e nas ilhas Canárias, no dia 17 de julho de 1936.” (BLINKHORN, 1994, p. 52). O autor afirma ainda que, nesse

momento, quem liderava o comando era o general Franco, que foi um aderente tardio à revolta, mas que teve grande importância, já que mais tarde assumiu o poder no movimento fascista.

Para Graham (2013), três fatores foram fundamentais para que a faísca da guerra pudesse se iniciar:

Primeiro, a extrema disparidade dos níveis de desenvolvimento da Espanha na década de 30. Isso fez com que o golpe militar desencadeasse o que, na realidade, eram várias guerras entre culturas distintas: a cultura urbana e seus estilos cosmopolitas de viver em oposição à tradição rural; o secular opondo-se ao religioso; a cultura política autoritária em confronto com as ideias liberais; a polarização entre centro e periferia, entre os papéis tradicionais de gênero e o conceito da “nova mulher”, e inclusive o conflito de gerações que opunha os jovens aos velhos. Segundo, a força com que influencia cultural de uma corrente maniqueísta do catolicismo, que continuava a predominar na Espanha e afetava até mesmo aqueles que haviam rejeitado conscientemente o credo religioso e a autoridade da Igreja. Terceiro, dado que os acontecimentos foram deflagrados por um golpe militar, é preciso examinar também o papel do exército na Espanha e, em especial, o surgimento de uma cultura política rígida e intolerante entre a oficialidade durante as primeiras décadas do século XX. (GRAHAM, 2013, p. 12).

Levando em consideração todos esses elementos, podem-se compreender de maneira mais profunda quais foram os princípios que fundaram os ideais propícios para iniciar o levante militar. Martin Blinkhorn (1994) afirma que o maior erro dos militares rebeldes era o de crer que não haveria resistência por parte do governo; porém, ao dar os primeiros passos das tomadas de cidade, perceberam que havia milhares de pessoas, principalmente trabalhadores, que formavam a resistência, impedindo que o movimento ganhasse espaço de forma rápida e assertiva. Isso ocorreu porque o governo decidiu armar as milícias da União Geral dos Trabalhadores (UGT) e da Confederação Nacional do Trabalho (CNT). Ademais, houve divisão dentro do corpo militar, pois nem todos que concordavam com o golpe; grande parte dos militares de alta patente não compactuava dos ideais, por isso, não seguia adiante com o movimento. Já os militares mais novos, ou que haviam entrado no exército há pouco tempo, foram convencidos a participar do levante.

Além dos fatores expostos anteriormente, outro destaque importante foi a intervenção de forças estrangeiras. Blinkhorn (1994) assevera que “em 19 de julho

os dois lados buscavam assistência externa” (BLINKHORN, 1994, p. 56), assim, o governo republicano contava com o apoio da França, que enviou aviões e armas, conforme o pedido de Giral. Não obstante, alguns dias depois, ele precisou recuar de sua decisão de auxiliar a Espanha, tendo em vista que parte do gabinete francês não concordava com a decisão, e também porque recebeu sinais de que a Inglaterra não compactuava com a ideia de que a França fosse aliada da república espanhola. Desse modo, Léon Blum “sugeriu que as principais potências europeias adotassem uma política de não-intervenção na Espanha. No fim de agosto, a não-intervenção já era oficial.” (BLINKHORN, 1994, p. 57).

Entretanto, não foi dessa maneira que aconteceu, já que Franco pediu ajuda a Hitler e a Mussolini, ditadores de Alemanha e Itália, respectivamente, que enviaram armas e aviões para os rebeldes continuarem a sua rebelião. Abandonada pelas democracias, a república precisava encontrar alguma forma de manter-se armada e firme na luta, por isso, buscou assistência da União Soviética. Stalin respondeu ao pedido de ajuda, que começou a chegar em outubro de 1936; tal apoio seguiu por dois anos, e durante esse tempo enviavam armas, munições, aeronaves, tanques, conselheiros militares e políticos soviéticos, além de um efetivo com quase sessenta mil voluntários estrangeiros. A ajuda, entretanto, não durou muito tempo, já que Stalin tinha interesse apenas em manter os republicanos na luta, na esperança de que outros países ajudassem a república espanhola, no caso França e Inglaterra, o que não aconteceu devido ao acordo de Munique em outubro de 1938. Em decorrência disso, Stalin passou a não fornecer mais ajuda ao país, que também já havia esgotado praticamente todos os seus recursos econômicos. Do outro lado, a assistência fornecida pelos líderes da Itália e da Alemanha continuava a chegar sempre que necessária, permitindo que os nacionalistas avançassem na rebelião e ganhassem mais territórios.

A Espanha estava então dividida em dois grupos: “um dos lados era republicano, legalista ou vermelho; o outro, insurgente, nacionalista ou fascista” (BLINKHORN, 1994, p. 60). Contudo, a realidade era um pouco diferente, de um lado:

[...] a causa republicana reunia conservadores, nacionalistas católicos bascos, catalanistas de todos os matizes, republicanos moderados e esquerdistas socialistas e anti-stalinistas, anarquistas—alguns deles sentindo-se pouco a vontade na companhia dos outros. [...] As forças nacionalistas também representavam uma coalizão.

Eram militares rebeldes, falangistas, carlistas, monarquistas alfonsistas, membros e simpatizantes da CEDA, conservadores independentes, católicos e oportunistas. (BLINKHORN, 1994, p. 60).

No grupo dos nacionalistas, quem ganhava destaque aos poucos era Francisco Franco, que à época comandava o Exército da África, em 1936; com apenas 44 anos, o general foi conquistando a confiança e simpatia dos colegas da rebelião. O que mais lhe favoreceu durante o processo foi a sua boa relação com outros líderes fascistas, como, por exemplo, Hitler e Mussolini; isso lhe assegurou soberania diante de outros comandantes, já que até então ninguém mantinha uma linha de entendimento tão firme com aliados poderosos como eles.

No mês de setembro de 1936, precisamente no dia 28, Franco aceitou a posição de *Generalísimo* das forças armadas e de chefe do governo do Estado espanhol. Mais tarde se promoveu a chefe de Estado, posição na qual se manteve por 39 anos, quando então faleceu.

Completando quase três anos de resistência, a República já não tinha mais forças para combater os nacionalistas, entrando em colapso rapidamente nos primeiros três meses de 1939. Franco declarou o fim da guerra civil no dia 1º de abril, e na sequência iniciou-se o período de ditadura militar na Espanha. De acordo com Blinkhorn (1994),

Milhares de espanhóis e estrangeiros morreram nos campos de batalha da Espanha, entre 1936 e 1939; pelo menos mais de duzentos mil seriam executados nos anos seguintes; dois milhões seriam presos, ou condenados a trabalhos forçados; e outros milhões sofreriam uma vida de discriminação por terem lutado à favor da república. Num sentido puramente militar, a Guerra Civil Espanhola pode ter terminado em 1º de abril de 1939; mas, para o vitorioso Francisco Franco, ela nunca terminaria verdadeiramente. (BLINKHORN, 1994, p. 78).

Dá-se por findada a guerra civil, mas os anos posteriores mostraram que Franco estava disposto a continuar com as barbáries e as crueldades que acontecerem no período anterior. O autor Paul Preston (2007) avalia que:

Dentro da própria Espanha, as memórias da guerra e sangrenta repressão que se lhe seguiu foram cuidadosamente alimentadas, de forma a manter o chamado <<pacto de sangue>>. O ditador era apoiado por uma constrangida aliança composta pelos grandes privilegiados, latifundiários, industriais e banqueiros, por elementos

do chamado <<comércio e serviços>> do franquismo, por membros das classes média e operária que, por qualquer razão, oportunismo, convicção, lealdade geográfica em tempo de guerra, aderiram ao regime e, ainda, pelos católicos espanhóis comuns, que apoiavam os nacionalistas enquanto defensores da religião e da lei e da ordem. As referências à guerra serviam para arregimentar as lealdades hesitantes de qualquer um destes grupos ou de todos eles. (PRESTON, 2007, p. 12).

Nesse sentido podemos compreender que o franquismo ia se alastrando a cada dia na sociedade espanhola, fazendo com que a população que não tinha recursos financeiros ficasse à mercê dos mais abastados.

Após o anúncio de que Franco havia se autointitulado ditador da Espanha, muitos espanhóis refugiados em outros países, como a França, por exemplo, começaram a se unir no que foi chamado de resistência clandestina, formando uma linha de solidariedade entre si, sabotando também os trabalhos aos quais eram forçados a realizar na França. Helen Graham (2013) pondera que:

[...] à população masculina ativa restante nos campos franceses foi oferecida a escolha entre continuar internados, seguir para a Legião Estrangeira, integrar-se aos Bataillons de Marche (espécie de serviço militar quarentado) ou às brigadas de trabalhos semimilitares. (GRAHAM, 2013, p. 134).

A autora afirma, ainda, que a maioria dos indivíduos optou por fazer parte das brigadas, que combatiam a invasão alemã em maio de 1940, foi nesse local onde puderam fazer sabotagens contra as forças de ocupação, sendo considerados os primeiros atos de resistência. Com isso, o movimento criou força, impelindo os demais espanhóis que viviam na França. Quem não havia sido enviado para um dos locais de serviço vivia à margem da sociedade, evitando ser notado, para não ser repatriado. Todos temiam voltarem à Espanha e serem enviados aos campos de concentração ou à prisão.

As crianças também eram vítimas do regime ditatorial de Franco; elas foram chamadas de “crianças perdidas”, pois “eram tiradas dos braços das mães prisioneiras; com nomes trocados, as crianças eram oferecidas à adoção por famílias adeptas ao regime.” (GRAHAM, 2013, p. 147).

Outro tópico de muita importância durante o regime militar foi o trabalho, visto como uma forma de redenção dos que perderam a guerra. Nas palavras de Graham (2013)

Prisioneiros republicanos foram usados como mão de obra escrava: 20 mil trabalharam na escavação da rocha bruta para construir a basílica do Vale dos Caídos, o monumento de Franco à sua cruzada vitoriosa e aos vencedores da guerra civil. (GRAHAM, 2013, p.148-149).

Além de ter sua liberdade retirada e ter que realizar um trabalho escravo, sem condições dignas, os republicanos que estavam trabalhando precisavam construir um monumento de exaltação ao ditador Franco.

Segundo Paul Preston (2007), “até a década de 1960, uma torrente de publicações, destinadas, sobretudo, às crianças, apresentavam a guerra como uma cruzada religiosa contra a barbárie comunista.” (PRESTON, 2007, p.13). Portanto, era preciso, por parte dos fascistas, mostrar outra versão da verdade, na qual eles eram os soberanos, que salvaram o país dos comunistas. Diante disso, compreende-se porque foi uma época tão difícil para os educadores, professores e universitários; não havia espaço para ideias contrárias. Graham (2013) verifica que no conjunto da Espanha, um quarto de todos os professores perdeu o direito de exercer sua profissão. Houve também grande repressão à cultura, a língua espanhola foi imposta como sendo o único idioma obrigatório e oficial, as demais línguas faladas no país, como o basco, catalão e galego, foram proibidas.

O período que sucedeu o fim militar veio ainda repleto de vestígios de todos os anos aos quais os espanhóis sofreram. Nessa direção, a autora Helen Graham (2013) afirma que, no final dos anos 70 e início dos anos 80 do século passado, houve uma abertura política que permitiu que houvesse pesquisas sobre os acontecimentos da guerra e da ditadura militar, inclusive a maioria dos espanhóis envolvidos nos estudos eram de novas gerações, as quais não tinham vivido de fato a guerra de forma direta, porém essas pesquisas foram obstruídas pelo governo da transição. Isso se deu porque nesse momento havia sido criado o acordo tácito do “pacto do silêncio”, que tinha como objetivo evitar que se falasse sobre o acontecido, ou seja, “ninguém seria responsabilizado judicialmente, nem haveria algo equivalente a uma comissão da verdade e reconciliação” (GRAHAM, 2013, p.158).

O autor José María Izquierdo (2003) define com clareza o significado do pacto; segundo ele, “[...] ese pacto entre la derecha y la izquierda tradicionales de la época produjo lo que se ha denominado: amnesia de la Transición. O lo que es lo

*mismo: 'hay que olvidar el pasado, yo olvido mis muertos y tú olvidas los tuyos'*⁷ (IZQUIERDO, 2003, p. 2). Havia um medo de que, ao falar sobre o tema, reabrissem feridas que estavam esquecidas, mas não cicatrizadas, e que pudesse haver grande comoção na população, causando uma revolta iminente, fato que só foi acontecer mais tarde depois da década de 1990.

Um dos nomes importantes desse período vivenciado pela sociedade espanhola foi o do ditador Franco, por isso, discorreremos sobre alguns fatos que foram destaques na vida do general. Francisco Hermenegildo Paulino Teódulo Franco Bahamonde, conhecido como Francisco Franco, nasceu na Galícia em 4 de dezembro de 1892, tendo sua ascensão ao poder ingressando na carreira militar. Helen Graham (2013) assevera que Franco entrou para a academia militar de Toledo em 1907, onde se graduou como segundo tenente em 1910. “Franco assumiu a direção da principal academia militar de Zaragoza, em 1927, montou a equipe de professores na qual predominavam [...] oficiais oriundos das campanhas coloniais, os *africanistas*” (GRAHAM, 2013, p. 20).

Nessa época, com trinta e cinco anos, Francisco Franco tinha uma carreira militar bastante consolidada, já que aos 30 anos recebeu a patente de Comandante e aos 34 a de General, sendo o mais novo depois de Napoleão Bonaparte a conquistar a patente sendo tão jovem. Devido à sua grande influência militar e à competência no trabalho, “a academia tornou-se um centro formulador de idéias sobre o renascimento imperial, o papel dos militares como guardiões e salvadores da Espanha, transformando-se assim em parte importante de uma nova política da direita ultranacionalista.” (GRAHAM, 2013, p. 20).

Em 18 de Julho de 1936, Franco uniu-se ao General Sanjurjo e a outros militares para acabar com o governo de Frente Popular, que governava a Espanha, durante os três anos que sucederam o levante militar. Ao findar a guerra, conseguindo vencer os republicanos, o generalíssimo comandou anos e anos de repressão política e de perseguição aos seus adversários. Acreditava-se que o período turbulento da Espanha havia acabado, mas apenas estava começando. A visão que o ditador tinha de si mesmo era a de que ele era “*el centinela que velaba por el bien común de los españoles mientras dormían y el fundador de un nuevo*

⁷ “[...] esse pacto entre a direita e a esquerda tradicionais da época produziu o que foi denominado: amnésia da Transição. Que é o mesmo que: ‘há que esquecer o passado, eu esqueço os meus mortos e você esquece os seus’” (IZQUIERDO, 2003, p. 2, tradução nossa).

*orden, nacido del dolor y la sangre de la contienda y destinado a ser el instrumento de regeneración de España.*⁸ (CORTÁZAR, 2009, p. 9).

Foram muitos anos de violência e de repressão que sucederam o governo do ditador, que perdurou até o momento de sua morte em 20 de novembro de 1975:

[...] el fallecimiento de Franco fue para muchos el fin de una horrible pesadilla, la desaparición, tantas veces esperada, de un dictador que habría de arrastrar con él un estado autoritario, personalista, desfasado y sembrado de cadáveres, los últimos cinco a manos de un pelotón de fusilamiento a finales de septiembre, tan sólo dos meses atrás.⁹ (SÁNCHEZ; HUERTAS, 2007, p. 180).

Os atos de barbáries cometidos pelo *Caudillo*, apelido dado ao ditador espanhol, continuaram durante todo o período de seu tempo à frente do país, e o que mais ajudou a fazer com que esse período perdurasse foi “*la falta de conciencia política y la frustración cultural que el franquismo mantuvo a los españoles. Todos forzados a vivir en un mundo donde fieles burócratas mantienen un férreo control de la palabra y la imagen [...]*.”¹⁰ (CORTAZÁR, 2009, p. 18). Não havia espaço para questionar e duvidar; nesse tempo, o imperador maior era o medo, que mantinha os espanhóis em seus lugares, conforme o regime ditava. Surge, nesse contexto, a literatura como uma expressão de resistência; é nela que alguns poucos intelectuais encontraram espaço para denunciar o período ou até mesmo para tentar esboçar uma tentativa de rompimento com o pensamento predominante do país.

Essa expressão de resistência para o povo espanhol é o tema tratado na sequência.

⁸ “o sentinela que velava pelo bem comum dos espanhóis enquanto dormiam e o fundador de uma nova ordem, nascida da dor e do sangue da guerra e destinado a ser o instrumento de regeneração da Espanha.” (CORTÁZAR, 2009, p. 9, tradução nossa).

⁹ “[...] o falecimento de Franco foi para muitos o fim de um horrível pesadelo, o desaparecimento, tantas vezes esperado, de um ditador que havia de arrastar com ele um estado autoritário, individualista, defasado y repleto de cadáveres, os últimos cinco estiveram na frente de um pelotão de fuzilamento no final de setembro, apenas dois meses atrás” (SÁNCHEZ; HUERTAS, 2007, p. 180, tradução nossa).

¹⁰ “a falta de consciência política e a frustração cultural que o franquismo manteve aos espanhóis. Todos forçados a viver em um mundo fiéis burocráticos mantinham um ferrenho controle da palavra e da imagem [...].” (CORTAZÁR, 2009, p. 18, tradução nossa).

1.2 LITERATURA: TRAJETÓRIA NA GUERRA CIVIL E NO PÓS-GUERRA

A literatura aparece dentro do contexto da guerra civil espanhola e do pós-guerra como uma forma de expressão da resistência, que buscava mostrar de alguma maneira tudo o que estava acontecendo no país. De acordo com Ignacio Soldevilla (2001), há inicialmente uma divisão literária dentro da Espanha; de um lado, há a literatura que acompanha o lado nacionalista; de outro há a literatura que acompanha os republicanos. A literatura dos nacionalistas segue algumas características apresentadas pelo autor:

No solamente se establece un sistema de censura previa, sino que se crea, a imitación de las ditaduras fascista y nazi (que a su vez lo habían tomado de la ditadura soviética), un organismo rector dedicado a la propaganda y al control activo de la prensa bajo todas sus formas.¹¹ (SOLDEVILLA, 2001, p. 236).

Dessa maneira, os escritores passam a escrever seguindo essas normas estabelecidas por uma hierarquia política, evitando usar termos que seriam censurados, criando uma narrativa dentro dos moldes estabelecidos, sendo utilizada para um o propósito de disseminar o discurso nacionalista, dentre esses autores podemos citar Giménez Caballero, Agustín de Foxá, Dionisio Ridruejo e Manuel Machado.

Já a literatura republicana tinha outro viés; seus escritores não estavam amarrados à censura, podiam fazer críticas duras aos nacionalistas, assim como criticar os seus próprios aliados, entre eles destacam-se Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Ramon J. Sender, Manuel Altolaguirre, José Bergamín e Rafael Alberti.

Entretanto, não foi possível, por muito tempo, manter a escrita de forma tão livre como era anteriormente. Soldevilla (2001) avalia que “*la libertad de expresión no dejó de existir legalmente en la zona republicana*”¹² (SOLDEVILLA, 2001, p. 237), entretanto houve a criação de organismos dentro do governo, nos quais os escritores

¹¹ “Não somente se estabelece um sistema de censura previa, mas se cria, a imitação das ditaduras fascistas e nazi (que por sua vez haviam tomado da ditadura soviética), um organismo governante dedicado a propaganda e ao controle ativo da imprensa de todas as formas possíveis” (SOLDEVILLA, 2001, p. 236, tradução nossa).

¹² “a liberdade de expressão não deixou de existir legalmente na zona republicana.” (SOLDEVILLA, 2001, p. 237, tradução nossa)

deviam filiar-se, e isso os levou a ter que seguir determinadas orientações com relação às suas escritas, o que acabou por censurar de certa maneira o que estes autores tinham a dizer.

Escribir y publicar <<por libre>>, sin el abrigo o bajo el amparo de algun partido u organismo estatal, se convirtió em una arriesgadísima y casi imposible aventura que llevó a muchos escritores de las generaciones mayores a sentirse a disgusto en la España republicana y a buscar refugio en el extranjero [...].¹³ (SOLDEVILLA, 2001, p. 237, destaques no original).

Diante disso, muitos dos escritores espanhóis se exilam do país, já que não conseguem ter a sua liberdade de expressão garantida. Um dos exemplos é a autora aqui analisada, Mercè Rodoreda. Segundo a Instituição Mercè Rodoreda (2019), a autora empreendeu o caminho do exílio junto de outros intelectuais. Em 1939, saiu de Barcelona rumo à França, indo para um castelo que abrigava refugiados em uma vila próxima à Paris. É nesse local que ela tem contato com outros escritores espanhóis que também estão abrigados ali. Mais tarde, ao ver a França ser invadida pelos alemães, fugiu a pé para a Suíça em uma travessia conturbada e congelante.

Dentre os gêneros literários produzidos no período do franquismo destaca-se o romance. Segundo Sánchez e Huertas (2007), a partir dos anos cinquenta, o romance na Espanha passou a ter sua forma própria; é nessa época que emerge o realismo social, que deixa de lado as preocupações existencialistas que norteavam a literatura da década anterior e passa a uma temática centrada em conflitos sociais, na qual há um espaço para a denúncia contra as injustiças cometidas. Para os autores,

Su interés va a radicar en mostrar a todo el conjunto de personajes que conforman el tejido social en su vida diaria, a veces anódina, reproduciendo fielmente sus formas de expresión y moviéndose, generalmente, en un reducido marco espacio-temporal que suele caracterizar el desarrollo de los acontecimientos que sustentan la trama.¹⁴ (SÁNCHEZ, HUERTAS, 2007, p. 34).

¹³ “Escrever e publicar << por conta própria>>, sem o apoio ou sob o amparo de algum partido ou organização estatal, se transformou em uma arriscadíssima e quase impossível aventura que levou muitos escritores das gerações mais velhas a se sentir decepcionados com a Espanha republicana e a buscar refúgio no estrangeiro” (SOLDEVILLA, 2001, p. 237, destaques no original, tradução nossa).

¹⁴ “Seu interesse está em mostrar todo o conjunto de personagens que constituem o tecido social em sua vida diária, às vezes insignificante, reproduzindo fielmente suas formas de expressão e movendo-se, geralmente, em reduzido marco espaço-temporal que costuma caracterizar o desenvolvimento dos acontecimentos que sustentam a trama” (SÁNCHEZ, HUERTAS, 2007, p. 34, tradução nossa).

É importante destacar que grande parte das obras com essas temáticas era publicada quando os autores estavam exilados, sem contato direto com a Espanha. No país, havia a possibilidade de publicações em revistas, como sinaliza Cerqueira (2007):

Através das revistas *El mono azul*, *Caballo verde para la poesia*, *Cruz y Aura*, *Octubre*, *Hora de España* é divulgada poesia, crítica literária e teatral, ensaios e reflexões políticas. Em edições com preço reduzido são publicados *España en el corazon* de Pablo Neruda e *El romancero* de Garcia Lorca. Nas frentes de combate e junto das populações distribuem-se jornais, revistas e boletins culturais, são expostas obras de arte e organizadas sessões de teatro, cinema, conferências, recitais. (CERQUEIRA, 2007, p. 141).

Percebemos que os textos publicados com o apoio dos republicanos não recebiam grande destaque, haja vista que, no período da ditadura militar franquista, a situação da literatura passou a ter função única dentro do país: narrar os acontecimentos e feitos dos nacionalistas. Paul Preston (2007) afirma que “até 1975, a propaganda oficial alimentava cuidadosamente as memórias da guerra e da repressão sangrenta, não só para humilhar os vencidos, mas também para ajudar os vencedores a recordar o quanto deviam a Franco.” (PRESTON, 2007, p. 18).

Nesse período, há também repressão na literatura, com a censura ou até mesmo a queima de muitos livros. Como assevera Pico (2017):

Las autoridades franquistas controlaban los libros que se publicaban y los que ya existían. Se purgaron las bibliotecas públicas y se hicieron quemas de libros. En A Coruña, por ejemplo, se hizo una pira en 1936 con libros de la biblioteca de Santiago Casares Quiroga. Otro ejemplo: En 1939, para celebrar la Fiesta del Libro, el Sindicato Español Universitario quemó libros: ardieron Voltaire, Lamartine, Marx, Freud o Rousseau. En Barcelona se destruyeron justo después de la Guerra Civil 72 toneladas de libros de editoriales y bibliotecas públicas y privadas.¹⁵ (PICO, 2017, n.p., grifos da autora).

¹⁵ “**As autoridades franquistas controlavam os livros que eram publicados e os que já existiam. As bibliotecas públicas foram censuradas** e houve queima de livros. Em Corunha, por exemplo: foi feita uma fogueira em 1936 com livros da biblioteca de Santiago de Casares Quiroga. Outro exemplo: em 1939, para celebrar a Festa do Livro, o Sindicato Espanhol Universitário queimou livros: arderam Voltaire, Lamartine, Marx, Freud e Rousseau. Em Barcelona foram destruídos logo depois da Guerra Civil 72 toneladas de livros de editoriais e de bibliotecas públicas e privadas” (PICO, 2017, n.p., grifos da autora, tradução nossa).

Os livros eram censurados porque faziam críticas à ditadura e à igreja, eram considerados imorais segundo o contexto da época ou tinham uma conotação sexual. A maneira de adequar esses livros ao regime militar era retirar algumas páginas e frases da narrativa. Para os demais livros que não se enquadravam nessa forma de censura, o que os franquistas faziam era proibir a publicação e a circulação da obra, tanto de autores espanhóis quanto de autores estrangeiros.

Uma das autoras exiladas que escreve sobre o tema da ditadura e sobre o que acontece no país é Mercè Rodoreda; não vemos a escrita de um romance comum, mas sim a possibilidade de falar dos momentos nos quais a Espanha passava por meio do olhar de uma jovem mulher, que aparentemente não teria muito que revelar sobre tais acontecimentos, haja vista que ela é uma personagem secundária nos eventos que ocorreram durante a rebelião e até mesmo depois que Franco se intitulou Chefe de Estado. Não obstante, estamos diante de uma obra que traz com muita sensibilidade todos os efeitos sentidos pelas pessoas que não vivenciaram diretamente a Guerra Civil; é como se estivéssemos em mundo paralelo, desconexo da realidade, mas que tem em si uma sombra gigante e amedrontadora do que acontecia no mundo exterior.

Sendo assim, observamos que as narrativas que tinham como temática o franquismo eram normalmente advindas do exterior; não há na literatura produzida dentro do país espaço para narrativas com outro viés histórico, e isso perdurou por muitos anos. Preston (2007) argumenta que,

Mesmo depois do falecimento do ditador, o problema da confrontação da guerra civil continuava extremamente difícil de resolver, porque os ódios da guerra tinham-se mantido latentes durante trinta e sete anos após a sua conclusão final. A ditadura impusera uma visão única do passado, mas havia outras memórias, escondidas e reprimidas. (PRESTON, 2007, p. 18-19).

Pensando nessas “outras memórias” é que vários escritores resolvem colocar em seus textos a temática da guerra civil e do pós-guerra, buscando dar voz às memórias que foram escondidas e reprimidas, tentando compreender outra história que não havia sendo contada. Nas palavras de Preston (2007), “Muitos milhares de famílias queriam saber o que tinha acontecido aos seus entes queridos e se, tal como temiam, tinha sido assassinados, onde jaziam seus corpos” (PRESTON, 2007,

p. 19). Somente uma versão da história não era mais capaz de representar aquela sociedade. Com a abertura política, pôde-se começar a discorrer sobre o assunto:

Só nos últimos anos, para muitas famílias, se começou a tratar, a sério, de uma grande parte dos assuntos pendentes, a localização, o enterro propriamente dito e o luto dos mortos. Trata-se de um processo que, para a metade da Espanha, ficara encerrado a mais de sessenta anos. O facto de, até recentemente, tal ter sido negado à outra metade do país é uma das razões pelas quais a Guerra Civil Espanhola continua a despertar tanta paixão. (PRESTON, 2001, p. 17).

Ao possibilitar uma abertura política relacionada aos anos de repressão da memória, muitos espanhóis passam a questionar o que de fato havia acontecido com seus familiares e amigos; com isso, a memória passa a ganhar destaque na sociedade. O medo passa a deixar de existir, dando margem para que a verdade sobre os fatos passe a ser um tema aceito na sociedade, permitindo que os indivíduos se reconectem com o passado e com a história.

É nesse ponto que a literatura ganha maior espaço, as narrativas começam a tratar desses assuntos e a querer contar muitas histórias desconhecidas, apagadas e silenciadas. A sociedade exige essa demanda da criação literária e, por isso, muitos escritores espanhóis resolvem criar romances baseados nessas histórias não contadas, ou resolvem dar a oportunidade às personagens que eram marginalizadas, que não tinham voz naquele contexto. Mesmo não vivendo o período no qual suas histórias estão inseridas, esses autores buscam reavivar a memória. Corroborando desse fato, Lopes-Quiñones (2006) argumenta:

La narración de ese tiempo pasado no se realiza, en el caso de estos escritores, sobre la base de las vivencias y la memoria personales, sino en función de narraciones y recuerdos ajenos, de la investigación historiográfica, de la consulta de fuentes literarias anteriores, en definitiva, sobre la aceptación de la guerra como narración y discurso de otros.¹⁶ (LOPES-QUIÑONES, 2006, p. 36).

O autor Manuel Rivas parece ter consciência de que há a necessidade de mostrar que a memória que ele busca reavivar está permeada de narrativas de

¹⁶ “A narrativa desse tempo passado não se realiza, no caso destes escritores, sobre a base da vivência e a memória pessoal, mas sim em função de narrativas e lembranças alheias, da investigação historiográfica, da consulta de fontes literárias anteriores, em definitiva, sobre a aceitação da guerra como narração e discurso de outros” (LOPES-QUIÑONES, 2006, p. 36, tradução nossa).

outras pessoas, por isso, em seu romance *El lápiz del carpintero*, busca iniciar a história com um jornalista indo ao encontro de um “*viejo exilado*”, para entrevistá-lo e conhecer de fato a sua história; não é um terceiro que conta o que aconteceu naquele período, mas sim um próprio sobrevivente. Além disso, Manuel Rivas, sendo um jornalista, consegue expressar também sua indignação com outros companheiros de profissão, que negligenciam sua função de contar histórias e investigar assuntos do passado. Essa indignação é personificada na pessoa de Carlos Sousa, jornalista que não tem interesse em história, não tem interesse nos efeitos que a guerra causou em seu povo. Ademais, tem tendências depressivas e bebe para esquecer-se dos problemas, podemos dizer que ele representa grande parte da população espanhola, que se afugenta do passado através de muitas maneiras, sem conseguir enfrentar o passado, e assim vivendo em uma bolha, isolado das memórias de seus antepassados. Carlos Souza diz para Daniel Da Barca que ele tem interesse apenas nas pessoas, e é a partir da história pessoal do médico que o jornalista é confrontado com os acontecimentos da guerra, e vê-se na obrigação de adentrar em uma realidade que ele fugia constantemente.

É importante destacar que obras literárias foram publicadas na Espanha no período ditatorial, havia literatura nessa época, passavam por censura, muitas vezes eram modificadas para atender as obstinações de Franco, porém não conseguia atingir grande parte da população, seja por questões de acesso à obra publicada, pela quantidade de cópias produzidas, ou até mesmo pelas condições nas quais a população vivia, que era de extrema pobreza, colocando a literatura de lado, pois não era prioridade naquele cenário. Além disso, antes mesmo da guerra se instaurar no país o número de analfabetos era grande, segundo o censo da população de Espanha, na década de 1920, dos 750.896 habitantes de Madrid, 161.135 não sabiam ler¹⁷ dessa forma podemos considerar que o analfabetismo também foi um item que contribuiu para que a literatura não pudesse ter grande espaço naquele momento.

Por isso, mais tarde quando a guerra emerge e os republicanos precisam divulgar seus ideais grande parte do material exposto são cartazes, Cerqueira (2005) afirma que isso ocorre porque

¹⁷ Dados do Ministério do Trabalho, Comércio e Indústria – Dirección Regional de Estadística, 1920. Tomo II, Madrid, 1924

Franco não dá importância ao cartaz. Para Franco o saber era encarado como uma força perigosa, de difícil controle uma vez nas mãos do povo, reservada a elites detentoras do poder para a manutenção do sistema. Os cartazes possuem em comum a luta contra o fascismo. Utilizam-se dos elementos de vanguarda e deixam a população em contato com a Arte Moderna e, dessa forma, o cartaz assimila influências cubistas, surrealistas, expressionistas, futuristas, construtivistas e da fotomontagem. (CERQUEIRA, 2005, p. 72).

Inicialmente os cartazes tinham textos mais longos, que foram sendo diminuídos ao longo do tempo, com a intenção de passar a mensagem de maneira mais rápida, atingindo um número maior de pessoas e buscando dar destaque para imagens e frases de efeito. Outrossim, segundo Cerqueira (2005), durante esse período de guerra foram produzidos mais de 2000 cartazes, o que equivale em média a dois cartazes por dia, se utilizarmos como base os 997 dias de guerra.

Portanto, ao analisarmos todos esses fatores, podemos perceber que a literatura tem o grande poder no que se refere à construção de narrativas que trazem como tema central a memória. Observar, desse modo, o grande potencial das obras literárias, que perpassaram períodos sangrentos, turbulentos e ressurgiram mais tarde abordando assuntos que eram proibidos, ou seja, a literatura foi maior e mais forte que a censura.

Como destacado nessa primeira seção, história e literatura se conectam para narrar momentos que haviam sido trancafiados na memória dos espanhóis. Ao produzirem tais narrativas, objetivavam reavivar a memória esquecida para não permitir que os horrores da guerra fossem deixados de lado e, acima de tudo, dar conhecimento às futuras gerações sobre o que havia acontecido, para que assim não fosse permitido que o caos se instaurasse na Espanha novamente. Por isso precisamos compreender como se deu o processo de materialização da memória dentro dos romances analisados nesta pesquisa, é necessário compreender como os diferentes tipos de memória se conectam e permitem criar um espaço simbólico de rememoração desses eventos marcantes para a sociedade espanhola, essas considerações e análises são o foco da próxima seção.

2 MEMÓRIAS DA ESPANHA NA GUERRA CIVIL E NO PÓS GUERRA

Nesta segunda seção, concentramo-nos nas formas em como a memória se manifesta nos romances, ou seja, de que maneira os escritores Mercè Rodoreda e Manuel Rivas constroem essa memória silenciada dentro das obras, tornando-as evidentes e fazendo com que a sociedade se identifique com a temática.

As obras analisadas têm diversas características em comum, sendo que a principal delas é a memória. Dentro das narrativas, cada autor cria um ambiente em que os variados tipos de memórias surgem e se desmembram no decorrer da história, possibilitando que os leitores tenham acesso a fatos e a relatos de situações do passado, permitindo que esses acontecimentos sobrevivam anos e anos de silenciamento e de censura. Por isso, analisamos os conceitos de memória dentro das obras a fim de compreender a sua importância para a sociedade.

2.1 MATERIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA NAS NARRATIVAS

Em *La plaza del Diamante*, somos guiados pelos olhos de Natalia; é por meio de seu cotidiano que entendemos como a guerra civil espanhola foi se alastrando na vida dos espanhóis em todos os sentidos, principalmente, dos sujeitos que não lidavam diretamente com os acontecimentos e embates entre os republicanos e nacionalistas. São as memórias individuais da personagem que nos permitem compreender o espaço que ela ocupa dentro da situação em que vive naquela época.

Na obra *El lápiz del carpintero*, o encarregado de nos apresentar tudo o que ocorre naquele período é Herbal, guarda franquista que também é um dos narradores da história e que nos mostra situações vividas pelos militares aliados a Franco. Somos guiados por ele a observar os fatos que eram determinantes para os resultados da guerra. Trata-se de um olhar que perpassa pela violência e pelos crimes contra a dignidade humana, ou seja, é um espaço de denúncia que permite que Herbal relate tudo o que viu e viveu naquele período. Nesse sentido, Manuel Rivas humaniza Herbal mostrando que, apesar de ser um militar que lutava pelos nacionalistas, ele também era capaz de ter sentimentos de pena, culpa e amor,

tornando-se um personagem que consegue fazer uma conexão positiva com o leitor, mesmo sendo considerado um vilão no período da guerra.

Podemos tomar como exemplo algumas situações que ocorrem logo ao início da narrativa, em que Herbal conta sobre a morte do pintor e faz uma relação com uma história sua de infância, na qual o seu tio ao matar uma raposa lhe deu um tiro certeiro na cabeça e disse: “*lo siento mucho, socio*”¹⁸ (RIVAS, 2006, p. 23); em seguida, Herbal diz: “*eso fue lo que yo sentí ante el pintor*”¹⁹ (RIVAS, 2006, p. 23), comprovando que ele se sentiu culpado por ter matado o homem; porém ao mesmo tempo, foi um ato de piedade, uma vez que o pintor seria torturado pelos demais militares. Em outro momento do romance, ele defende Marisa Mallo, personagem pela qual ele é apaixonado, Quando o sargento Landesa questiona a relação dela com o médico Daniel da Barca, ele afirma: “*Es muy guapa, sí, pero no tiene nada que ver*”²⁰ (RIVAS, 2006, p. 45).

Os narradores de ambos os romances são quem nos apresentam as memórias iniciais, que nos dão a oportunidade de entender a realidade que eles vivem. Compreendemos, dessa forma, que o papel do narrador se torna fundamental, visto que é por meio dele que as memórias individuais são transmitidas. Por isso, é necessário identificar qual o ponto de vista que o autor designa para a narrativa, pois será de grande valor para a compreensão e a interpretação da história. Vicente Ataíde (1974) assevera que

o ponto de vista é o modo de contar a estória, resolver a situação-ambiente, iluminar as personagens, fazer evoluir a narrativa, apresentar uma decisão para o problema do tempo, tudo feito mediante o emprego de um ou diversos narradores. (ATAÍDE, 1974, p. 55).

Levando em conta a importância do narrador na história, precisamos identificar como os autores formulam os narradores nos romances em análise, mostrando que as decisões de criar um ou mais narrador são uma estratégia literária utilizada para materializar as memórias. Em *El lápiz del carpintero*, quem inicia a narrativa no primeiro capítulo é um narrador que relata o momento em que o jornalista Carlos Sousa vai ao encontro de Daniel da Barca para fazer uma

¹⁸ “Sinto muito, meu” (RIVAS, 2000, p.19).

¹⁹ “Foi isso que eu senti diante do pintor” (RIVAS, 2000, p. 19).

²⁰ “É muito bonita, mas ela não tem nada a ver” (RIVAS, 2000, p. 36).

entrevista. Haviam lido no jornal que da Barca era *“un viejo exilado”*²¹ e é com essa visão que o jornalista segue até encontrar o médico e compreender que ele não aparenta a velhice que ele imaginava, pois *“era alto y ancho de hombros, y mantenía alzados los brazos em arco”*²² (RIVAS, 2006, p. 11). A imagem que Sousa tinha sobre o entrevistado baseava-se apenas no que os outros haviam lido falado sobre o assunto, ele não se deu ao trabalho de realizar uma pesquisa prévia e conhecer o seu entrevistado, pois já imaginava que seria apenas mais um velho sobrevivente da guerra, com histórias que as pessoas não teriam interesse em ouvir.

Em seguida, no capítulo dois, há outro ponto da história, que é narrado por Herbal, um guarda franquista, que, depois de muitos anos, passa a ser vigia em um Bordel. Deparamo-nos com outra realidade, na qual o narrador-personagem vivenciou o período da guerra e passa a contar os detalhes dos acontecimentos para uma das prostitutas do local chamada Maria da Visitação. Todo o enfoque narrativo surge porque Herbal estava lendo uma matéria de jornal, na qual havia uma entrevista que lhe chamou a atenção por se tratar de uma pessoa que ele conheceu no passado, que era o doutor Daniel da Barca: *“Herbal cogió el lápiz de carpintero y dibujó una cruz em el blanco de la esquila del periódico, dos trazos burdos como hechos com um buril em piedra de losa. Maria da Visitação leyó el nombre del fallecido: Daniel da Barca”*²³ (RIVAS, 2006, p. 167). É por meio desse momento que Herbal começa a relembrar o passado, contando o que aconteceu com ele naquele período, porém essa informação só é dada a conhecer ao leitor no final da obra, inicialmente não sabemos o que leva Herbal a iniciar a história.

Mesmo ainda não sendo introduzido diretamente na narrativa, notamos que há outro narrador junto com o guarda, um narrador, que surge nessa perspectiva como uma espécie de subconsciente da personagem, narrando fatos que Herbal deixa de lado e que são importantes para o desenrolar da trama. Descobrimos mais tarde que esse narrador é o próprio lápis do carpinteiro, objeto que Herbal carrega atrás da orelha. Esse jogo de narradores torna a narrativa complexa, permitindo que muitas vezes o leitor não consiga identificar a origem das vozes que narram o romance, como se nota no seguinte fragmento:

²¹ “Um velho exilado” (RIVAS, 2000, p. 9).

²² “era alto e largo de ombros, e conservava os braços erguidos em arco” (RIVAS, 2000, p. 9).

²³ “Herbal pegou o lápis de carpinteiro e desenhou uma cruz no branco da notícia necrológica do jornal, dois traços grosseiros, como que feitos a buril em pedra de laje. Maria da Visitação leu o nome do falecido: Daniel da Barca” (RIVAS, 2000, p. 133).

He visto a un hombre y a una mujer hacerse de todo, pero aquellos dos se bebían uno al otro. Se lamían el agua con los labios y con la lengua. Sorbían en las orejas, en el hueco de los ojos, cuello arriba desde los pechos. Estaban tan empapados que se debían de sentir desnudos. Se besaban como dos peces. **De repente, Herbal dibujó con el lápiz dos líneas paralelas en la servilleta de papel blanco. Y luego las cruzó con otras más gruesas y cortas. Las traviesas.**²⁴ (RIVAS, 2006, p. 128-129, grifos nossos).

No trecho, é possível notar dois narradores em contato. O trecho a seguir, retirado da citação, exemplifica este movimento: “*Se besaban como dos peces. De repente, Herbal dibujó con el lápiz dos líneas paralelas en la servilleta de papel blanco*”: A primeira frase é dita por Herbal, já a segunda é feita pelo narrador onisciente e não há nenhuma marcação explícita da troca de narradores, por isso o leitor deve estar atento para compreender as intervenções realizadas ao longo do romance. Há no desdobramento da obra uma polifonia, há múltiplos narradores, são diversas vozes que se cruzam para formar o contexto narrativo necessário para dar existência ao romance.

O conceito de polifonia voltado ao romance foi utilizado metaforicamente por Bakhtin (2008) na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski (PPD)*. Nesse livro, Bakhtin desenvolve o conceito baseando-se nos estudos que realizou sobre Dostoiévski, onde concluiu que os romances escritos por esse autor além de serem plurivocais eram ainda dotados de uma independência excepcional:

Dostoiévski é o criador do romance polifônico [...]. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2008, p. 5).

Nesse sentido, podemos afirmar que há na obra de Rivas uma polifonia, já que o autor usa diversos narradores para contar histórias que se cruzam dentro da

²⁴ “Tenho visto homens e mulheres fazerem de tudo, mas aqueles dois bebiam-se um ao outro. Lambiam a água um do outro com os lábios e com a língua. Sorviam-se nas orelhas, no cavalo dos olhos, pelo pescoço acima a partir do peito. Estavam tão ensopados que deviam sentir-se despidos. Debicavam-se como dois peixes. **De repente Herbal fez com o lápis dois traços paralelos no guardanapo de papel branco. E depois cruzou-os com traços mais grossos e curtos. As travessas**” (RIVAS, 2000, p. 113, grifos nossos)

narrativa. É um recurso literário utilizado pelo autor que permite a multiplicidade de olhares dentro da mesma realidade, aproximando-nos do que as personagens vivenciavam na história. No primeiro capítulo, surge um narrador que nos permite olhar a realidade de Carlos Souza e Daniel da Barca no início dos anos de 1990; na sequência temos Herbal como narrador, que vai nos mostrando a sua realidade atual, assim como o seu passado; junto a ele temos um outro narrador, que podemos identificar como sendo o lápis do carpinteiro que ele carrega consigo, o qual apresenta detalhes das histórias que Herbal se nega a contar. Para Bakhtin (2008),

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autência polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências eqüipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais, são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. (BAKHTIN, 2008, p. 4-5).

Partindo dessa ideia de várias consciências e dos diversos mundos que se combinam em uma unidade de acontecimentos, podemos considerar que Manuel Rivas utiliza essa artimanha da polifonia para criar um espaço propício para que suas personagens se transformem nesses sujeitos que retém em si os discursos do romance. Devido às diferentes vozes que estão inseridas no texto, há na obra de Rivas uma mescla entre o passado e o presente, e é nessa conexão que surgem as minúcias e nuances simbólicas da narrativa. Essa mescla ocorre principalmente quando analisamos os capítulos individualmente. Por exemplo, o capítulo dois retrata o presente de Herbal, contando sobre o seu trabalho no bordel:

Herbal no hablaba casi nunca.
Le pasaba un paño a las mesas, meticuloso, como quien abrillanta con gamuza un instrumento. Vaciaba los ceniceros. Barría el local, lentamente, dándole tiempo a la escoba a hurgar en las esquinas. Esparcía en círculo un spray de aroma a pino canadiense, eso decía el bote, y era él quien encendía el neón que daba a la carretera, con letras rojas y una figura de valquiria que parecía le levantar las pesas de sus tetas con unos forzudos bíceps. Conectaba el equipo de música y ponía aquel disco largo, *Ciao, amore*, que se

repite como una letanía carnaval toda la noche.²⁵ (RIVAS, 2006, p. 19).

Já no capítulo três, faz-se um retorno ao passado, no qual Herbal relembra uma história com seu tio: “*Y mi tío apretaba el gatillo. Preferiría no tener que hacerlo, amigo. Y entonces mi tío le dava duramente com la estaca, um golpe cierto em la nuca del zorro atrapado en el cepo*”²⁶ (RIVAS, 2006, p. 23), e, desse modo, com a mescla entre passado e presente, vai ocorrendo a construção da narrativa.

No romance de Rodoreda, por outro lado, temos um único narrador, que é Natalia, que narra todas as suas vivências desde antes da guerra e do casamento. Nesse caso, o monólogo interior proposto pela autora surge como uma estratégia literária que permite que o leitor identifique-se com a personagem e siga tranquilamente os seus relatos, sem muitas surpresas e mudanças bruscas no enfoque narrativo. Sendo a única narradora da obra, conseguimos adentrar no mundo de Natália, e essa ligação rápida e consistente com o seu cotidiano propicia que a materialização da memória seja consolidada no romance.

Os acontecimentos são apresentados em ordem cronológica e há uma fluência grande na história, que permite que a passagem de tempo não seja um fator que cause confusão na narrativa, pelo contrário, a leveza da escrita proposta pela autora permite que o tempo cronológico passe rápido e que o leitor não se sinta perdido na história.

Com base nesses aspectos, constatamos que, em *La plaza del diamante*, o ponto de vista predominante é o interno, ou seja, é o que Vicente Ataíde (1974) considera como uma narrativa vista por dentro, feita por alguém que está em contato direto com os fatos que estão sendo narrados. Já no romance de Rivas, além do ponto de vista interno, o autor traz ainda a perspectiva do ponto de vista externo. Ataíde (1974) considera que o ponto de vista externo é apresentado por alguém que está fora dos acontecimentos, mas os conhece muito bem. Para o teórico, “o ponto

²⁵ “Herbal quase nunca falava.

Passava um pano pelas mesas, meticuloso, como quem puxa o lustro um instrumento com o tecido de la. Esvaziava os cinzeiros. Varria o estabelecimento, muito devagar, dando tempo à vassoura para rebuscar nos cantos. Deitava em círculo um spray de aroma de pinheiro -do-canadá, dizia a embalagem, e era ele que acendia o néon que dava para a estrada, com as letras a vermelho e uma figura de valquiria que parecia levantar os pesos das mamas com os biceps robustos. Ligava a aparelhagem de música e punha aquele disco comprido, *Ciao, amore*, que se repetia durante toda a noite como uma carnal Ladainha” (RIVAS, 2000, p. 15).

²⁶ “E meu tio apertava o gatilho. Preferiria não fazer isto, companheiro. E então meu tio dava uma pancada violenta com a estaca, um golpe certo na nuca do raposo apanhado no cepo” (RIVAS, 2000, p. 19).

de vista externo apresenta quase sempre o escritor onisciente e observador da vida interior e exterior da personagem, do enredo, da situação ambiente, do tempo, dos lugares onde se passam as cenas” (ATAÍDE,1974, p. 57). O autor afirma também que o emprego de ambos os tipos de ponto de vista propicia um enriquecimento da narrativa, isso porque elimina “as deficiências naturais que cada tipo de enfoque da narrativa apresentam” (ATAÍDE,1974, p. 57).

Vale destacar que o fato de Rivas fazer uso de dois pontos de vista distintos não o torna melhor ou pior que Rodoreda, pelo contrário, apresenta uma visão diferente e ampla da história a qual ele se propõe a contar; é um recurso literário utilizado pelo autor para apresentar os diversos cenários propiciados pela guerra. Precisamos sublinhar que as duas narrativas têm personagens e histórias distintas, nas quais cada um dos autores buscou trabalhar com enfoques narrativos que fossem condizentes com a realidade que as personagens conviviam.

No caso de Rodoreda, não faria sentido ter outro narrador para narrar os acontecimentos vividos por Natalia; a intenção da autora era justamente dar voz à mulher que vivia nos tempos da guerra e deixar que ela expressasse seus sentimentos e vivências naquele período histórico, logo no começo da história Natalia nos dá detalhes do seu cotidiano: “*Yo no tenía ganas de ir a bailar, ni tenía ganas de salir, porque me había pasado el día despachando dulces, y las puntas de los dedos me dolían de tanto apretar cordeles dorados y de tanto hacer nudos y lazadas*”²⁷ (RODOREDA, 1987, p. 5). Já para Rivas, ter diversos narradores é fundamental, visto que são eles que nos dão detalhes dos eventos da vida de Herbal, que ele mesmo nega a contar tanto por vergonha quanto por medo de encarar a sua própria face perante as atrocidades da guerra; é como se houvesse a necessidade de outros narradores contarem o que Herbal não podia.

É por meio dos pontos de vista apresentados anteriormente que as memórias das personagens surgem nos romances, propiciando que o leitor se depare com uma narrativa consistente na qual as memórias vão sendo revisitadas e se tornando parte importante do enredo criado pelos autores. Segundo Maria Corredera González (2010), “*los vencidos fueron condenados [...] a la marginación y al*

²⁷ “Eu não tinha vontade de ir dançar nem de sair, porque passara o dia empacotando doces e as pontas dos meus dedos doíam de tanto apertar barbantes dourados e de tanto dar nós e fazer alças” (RODOREDA, 2017, p. 13).

*silencio*²⁸ (CORREDERA GONZÁLES, 2010, p. 26), e as lembranças seriam a única forma de dismantelar o passado, por isso, encontramos nessas obras analisadas uma possibilidade de materializar todas as memórias silenciadas e marginalizadas.

Nesse sentido, quando abordamos a temática da memória, precisamos saber e compreender o seu significado; uma das definições é apresentada pelo autor francês Le Goff (1994), como sendo a

propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças as quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, que, ou que ele representa como passada. (LE GOFF, 1994, p. 424).

Desse modo, os autores retomam essas impressões passadas que são conservadas de alguma maneira e buscam reativá-las em uma nova perspectiva. Em *La plaza del diamante*, deparamo-nos com situações cotidianas da vida de uma jovem mulher recém-casada, Natalia, que nos conta sobre os presentes recebidos no casamento:

Ya hacía dos meses y siete días que nos habíamos casado. La madre del Quimet nos había regalado el colchón y la señora Enriqueta una colcha antigua, con flores de ganchillo que sobresalían. La tela del colchón era azul, con un dibujo de plumas brillantes y rizadas. La cama era de madera clara. La cabecera y los pies estaban hechos de columnitas puestas en fila y las columnitas eran todo de bolas puestas unas encima de otras.²⁹ (RODOREDA, 1987, p.18)

As memórias individuais surgem de forma bastante singelas e quase não nos damos conta de que elas de fato estão ali; é como se fosse o contar de uma história com uma sequência bastante definida, sem paradas bruscas.

Vamos embrenhando-nos na história da vida pessoal de Natalia, e isso faz com que os detalhes do contexto histórico não sejam tão perceptíveis, fazendo com que o leitor compreenda seus efeitos somente quando a vida da personagem é afetada. O que a autora nos dá são apenas pequenos vestígios ao longo da trama,

²⁸ “os vencidos foram condenados à marginalização e ao silêncio” (CORREDERA GONZÁLES, 2010, p. 26, tradução nossa).

²⁹ “Já fazia dois meses e sete dias que estávamos casados. A mãe de Quimet nos dera o colchão de presente, e a dona Enriqueta, a colcha, antiga, com flores de crochê em relevo. O tecido do colchão era azul, com um desenho de penas brilhantes e eriçadas. A cama era de madeira clara. A cabeceira e os pés eram feitos de coluninhas enfileiradas, e as outras coluninhas era todas de bolas, umas por cima das outras” (RODOREDA, 2017, p. 46)

como nos momentos em que Natalia diz que o marido e os amigos conversavam sobre muitos assuntos dentre eles: *“hasta que acababan hablando de la republica”*³⁰ (RODOREDA, 1987, p. 33-34), e, ao pararmos para refletir e analisar, conseguimos perceber que todos esses detalhes são a caracterização do momento histórico no qual o romance está inserido.

A narrativa transcorre mostrando inicialmente como Natalia lida com a presença de Quimet em sua vida, isso após conhecê-lo na Praça do Diamante e dançar com ele. Notamos que a personagem se sente atraída pelo rapaz, pois representa um tipo de homem distinto do qual ela estava acostumada a conviver. *“Tenía unos ojitos de mono y llevaba una camisa blanca con rayitas azules, arremangada sobre los codos y con el botón del cuello desabrochado.”*³¹ (RODOREDA, 1987, p. 5)³². Essa é a descrição que temos de Quimet, e pela sua maneira de se vestir, tendo as mangas da blusa arregaçadas, aparenta ser um homem bastante moderno para a sua época, cheio de si e com muita personalidade.

Natalia sente-se tão atraída pelo rapaz e, ao mesmo tempo intimidada, que não consegue negar a dança. Percebendo que a moça é tímida e não consegue se expressar para negar o pedido, Quimet se sobrepõe e a leva para dançar. Passados alguns dias, os dois encontram-se novamente, fazendo com que a personagem decida romper o noivado com Pere, e é Quimet quem decide por Natalia o rompimento com o outro noivo. Percebemos com essa situação o início da dominação de Natalia por Quimet. A partir do momento em que ela conhece Quimet, ele não deixa espaço para que ela tenha voz própria; Natalia adquire a voz de Quimet, ela passa a existir pela voz de Quimet, por isso, a mudança de nome para Colometa é o símbolo de sua coisificação, de sua dominação e de sua exploração. Quimet representa o patriarcado, assim como representa a contradição dos homens de esquerda, que, contrariando o discurso, não abrem mão do controle sobre as mulheres.

O primeiro indício que haveria uma mudança na vida da personagem decorrente de fatores externos acontece por causa da república, como indica o seguinte trecho da obra:

³⁰ “Até que terminavam falando da república” (RODOREDA, 2017, p. 81).

³¹ “Tinha uns olhinhos de mico e vestia uma camisa branca com risquinha azul, molhada embaixo dos braços, e com o botão do colarinho desabotoado.” (RODOREDA, 2017, p. 15).

³² As citações são da primeira edição da obra no idioma original (RODOREDA, 1987); para as respectivas traduções, utilizamos a edição brasileira (RODOREDA, 2017).

Y todo iba así, con pequeños quebraderos de cabeza, hasta que vino la república y el Quimet se entusiasmó y andaba por las calles gritando y haciendo ondear una bandera que nunca pude saber de dónde había sacado. Todavía me acuerdo de aquel aire fresco, un aire, cada vez que me acuerdo, que no lo he podido sentir nunca más. Nunca más. Mezclado con olor de hoja tierna y con olor de capullo, un aire que se marchó y todos los que después vinieron no fueron como el aire aquel de aquel día que hizo un corte en mi vida, porque fue en abril y con flores cerradas cuando mis quebraderos de cabeza pequeños se volvieron quebraderos de cabeza grandes.³³ (RODOREDA, 1987, p. 32).

Esse trecho chama-nos atenção pela sua representatividade e simbologia, isso porque implica questões relativas à liberdade política vivida no período da República espanhola. Natalia não tem a dimensão política disso, mas ela percebe um ar diferente que nunca mais sentiria. Esse ar representa a liberdade em sua concepção mais ampla, proporcionada por um governo democrático e por um Estado laico, que deixaria de existir imediatamente após o golpe de estado franquista e que implantaria uma ditadura com viés fascista.

Quando a personagem se refere à natureza como um símbolo desse ar puro, remete também à tranquilidade e às certezas do cotidiano que ela tinha antes dos tempos da guerra, como uma maneira de dizer que tudo o que viria depois não afetaria somente as pessoas, mas o ambiente em que viviam, e tudo o que a cercava, ou seja, Natalia percebe que a personalidade forte de Quimet e seus interesses pela política podem afetar a vida familiar e a maneira com a qual ela lida com os dilemas do seu dia a dia. Seria uma mudança de ares. Outro ponto de destaque é que Natalia nos indica que foi no mês de julho que seus problemas pequenos se tornaram grandes, período em que se iniciou o levante militar liderado por Franco. Notamos que a personagem, mesmo que em sua simplória percepção, consegue compreender que as coisas poderiam tomar rumos diferentes.

Cerca de um ano após o nascimento do primeiro filho, Antoni, Natalia engravida novamente, e, diferentemente da primeira gestação e do parto, ela passa

³³ “E tudo seguia assim, com pequenas preocupações, até que veio a república, e o Quimet ficou todo entusiasmado e andava pelas ruas gritando e agitando uma bandeira que nunca consegui descobrir de onde surgira. Ainda recordo aquele ar fresco, um ar, sempre me lembro, que nunca mais consegui sentir. Nunca mais. Misturado com cheiro de folha tenra e com cheiro de flor em botão, um ar que fugiu, e todos que vieram depois nunca mais foram como aquele ar, daquele dia em que produziu um corte na minha vida, porque foi em abril e com as flores ainda fechadas que as minhas pequenas preocupações começaram a virar grandes preocupações.” (RODOREDA, 2017, p. 79-80).

por dificuldades; contudo, apesar dos problemas no decorrer do percurso, nasce uma menina saudável, que recebe o nome de Rita. Passado algum tempo do nascimento da menina, Natalia nota mudanças no comportamento do marido: *“El trabajo había bajado un poco en el taller y yo pensaba que a lo mejor decía que tenía angustia para no decir que estaba preocupado porque el trabajo bajaba...”*³⁴ (RODOREDA, 1987, p. 36). Começaram a surgir alguns vestígios da guerra civil espanhola. O trabalho diminuiu, pois as forças do país estavam destinadas a lutar pelos seus ideais, bem como a batalhar pela manutenção da liberdade na Espanha frente a um eminente fascismo que rondava a Europa. Mais adiante, a personagem pondera:

El trabajo iba mal. El Quimet decía que el trabajo le volvía la espalda pero que al final se arreglaría, que la gente andaba muy alterada y no pensaba en restaurar sus muebles o en hacerse otros nuevos. Que los ricos se hacían los enfadados con la república.³⁵ (RODOREDA, 1987, p. 37).

Nesse sentido, constatamos que não havia espaço para luxos e coisas secundárias para a sobrevivência, como restaurar ou comprar móveis novos. Havia tanto risco que as pessoas não podiam gastar dinheiro com tais produtos, sequer tinham a possibilidade de pensar nesses aspectos de decoração e restauração, pois as preocupações eram a realidade da população, logo os problemas financeiros começaram a aparecer, já que não havia trabalho para Quimet. Assim, Natalia decide que precisa fazer algo, porque a família precisava se alimentar: *“Y yo no podía estar con las manos caídas y un día me decidí a buscar trabajo sólo por las mañanas”*³⁶ (RODOREDA, 1987, p. 36). A decisão surge mesmo sabendo que os filhos precisariam ficar trancados em casa, já que não havia com que deixá-los para que a personagem pudesse trabalhar.

³⁴ “Ele estava com pouco serviço na oficina, e eu achava que talvez dissesse que tinha mal estar para não dizer que estava preocupado porque o trabalho andava escasso.” (RODOREDA, 2017, p. 90).

³⁵ “E o trabalho ia mal. O Quimet dizia que o trabalho lhe tinha virado as costas, mas que no fim tudo ia dar certo, que as pessoas andavam alteradas e não pensavam em restaurar os móveis nem encomendar novos. Que os ricos queriam mostrar que estavam zangados com a república” (RODOREDA, 2017, p. 90).

³⁶ “E eu não podia ficar de braços cruzados e, então, um dia decidi procurar algum trabalho para fazer só de manhã” (RODOREDA, 2017, p. 91).

A situação se complicava a cada dia, até que surge a possibilidade dos homens que já não serviam no exército serem chamados novamente para lutarem na guerra:

Ni el Cintet ni el Quimet paraban de hablar de los «escamots» y de que tendrían que volver a hacer de soldados y de todo lo que hiciese falta. Yo les dije que bueno, que muy bien, que hacer de «escamots» estaba bien, pero que ellos ya habían hecho de soldados y le dije al Cintet que me dejase al Quimet tranquilo, y que no me lo encalabrinasen con eso de los «escamots» porque bastantes quebraderos de cabeza teníamos ya.³⁷ (RODOREDA, 1987, p. 51).

Natalia sente-se aflita com a situação, pois sabe que já não há emprego, os filhos ficam muito tempo em casa sozinhos ou com a vizinha Enriqueta para que ela possa trabalhar e ajudar no sustento da casa. Por isso ela questiona: Quimet tem filhos, é casado e não deveria voltar ao serviço militar; e que por essas razões ela não quer que ele volte a ser soldado.

São nessas minúcias do dia a dia da vida familiar das personagens que as memórias emergem. As situações narradas no romance são individuais, mas ganham proporções maiores quando olhamos para o cenário da guerra e percebemos que tais fatos aconteceram na vida de diversas outras famílias espanholas.

Percebemos, portanto, que tanto Rodoreda quanto Rivas trazem memórias em suas narrativas, e em cada uma existe estruturação e criação de um pano de fundo que permite que elas surjam de maneira sensível ou direta.

Nessa perspectiva, Hawlbachs (1990) assevera: “diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.” (HAWLBACHS, 1990, p. 51). Por esse motivo, os romances conseguem abarcar um grande número de leitores, haja vista que são obras que conseguem transpor sua individualidade e emergir na memória coletiva. Para o mesmo teórico,

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos

³⁷ “Tanto o Cintet quando o Quimet não paravam de falar das brigadas e que teriam que voltar a ser soldados e tudo o que fosse preciso. Eu disse a eles que estava bem, muito bem, virar brigadiano tudo bem, mas que eles já tinham servido no exército, e disse para o Cintet deixar o Quimet tranquilo, que não o ficasse aticando com história das brigadas porque a gente já tinha bastante dor de cabeça” (RODOREDA, 2017, p. 124).

envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBAWACHS, 1990, p. 30).

A coletividade que existe nas memórias está no fato de que o ser humano não consegue ser individual em suas relações, e vivendo em sociedade utiliza-se dela para criar a sua singularidade, e dessa forma acaba por incorporar em si e em suas ações um pouco de outros seres. A pesquisadora Mercedes Juliá (2006) afirma que “[...] *por memoria colectiva se entiende el conjunto de tradiciones, ritos y creencias que comparten las personas pertenecientes a un determinado lugar o sector social, y que anteriormente se transmitía oralmente de generación en generación*”³⁸ (JULIÁ, 2006, p.165).

É nessa constante de crenças, de tradições e de ritos que as pessoas compartilham o que emerge da história de Natalia, pois Rodoreda apresenta fatos específicos da vida da personagem que se desdobram da memória individual para a coletiva, pois o que acontecia com Natalia também ocorria com outras pessoas, isso se dá principalmente no que concerne aos fatos do cotidiano da guerra.

Inicialmente, itens básicos de consumo foram se tornando escassos: “*De momento nos quedamos sin gas [...] Un día, a la hora en que traían la leche Sila, no la trajeron.*”³⁹ (RODOREDA, 1987, p. 54). É nesse ponto da narrativa que podemos perceber como as pessoas que não estavam diretamente ligadas à guerra começam a ser afetadas. Até mesmo as personagens burguesas do romance se questionam quanto ao fato de não ter mais leite:

Y el hombre de la leche Sila bajó la tapadera y le dijo al señor si quería hacer el favor de pagarle, le pagaban de semana en semana, porque no sabía si al día siguiente les podría traer más leche. Subió la señora y lo oyó, y preguntó que qué habían hecho con las vacas, y dijo que suponía que las vacas no hacían la revolución, y el hombre de la leche Sila dijo, no señora, creo que no... pero todo el mundo va por las calles y nosotros cerraremos. ¿Y qué vamos a hacer, sin leche?, dijo la señora. Y el señor se metió y dijo, cuando los obreros quieren hacerse los amos no saben cómo hacerlo. ¿Usted quiere la revolución?, dijo el señor. No señor, dijo el hombre de la leche Sila. Y

³⁸ “[...] *por memória coletiva se entende o conjunto de tradições, ritos e crenças que compartilham as pessoas pertencentes um determinado lugar ou setor social, e que anteriormente se transmitia oralmente de geração em geração*” (JULIÁ, 2006, p. 165, tradução nossa).

³⁹ “*Naquele momento, estávamos sem gás [...] Um dia, era a hora em que entregavam o leite Sila, e não o trouxeram.*” (RODOREDA, 2017, p. 133-134).

ya empujaba el carretón para arriba sin acordarse que tenían que pagarle y el señor le hizo pararse y le pagó y le dijo que se veía que era una buena persona aunque fuese un trabajador, y el hombre de la leche Sila le dijo, es que ya soy viejo...⁴⁰ (RODOREDA, 1987, p. 55).

Nesse trecho, temos a representação da burguesia e do proletariado, grande parte dos burgueses era a favor dos nacionalistas e não via a necessidade de haver uma luta, também não compreendia que a guerra trazia a fome, a morte, o desemprego, o caos. Queriam, na realidade, que seus itens de consumo básicos fossem mantidos independentemente das condições em que o país se encontrava. Se os burgueses reclamavam da falta de gás e de leite, o proletariado se via em situação pior, já não havia empregos, a comida era cara e escassa. Nesse excerto, temos ainda em destaque a maneira como o senhor trata o entregador de leite; há um tom ameaçador na pergunta “¿Usted quiere la revolución?”. Trata-se de uma forma de diminuir a classe trabalhadora e questionar qual lado da guerra o trabalhador apoiava, pois a Frente Popular lutava justamente para que o proletariado tivesse melhores condições de vida.

A relação familiar começa a ficar distanciada, como se observa neste trecho: “Al Quimet le veía muy poco, y ya era mucho si venía a dormir a veces. Un día me dijo que la cosa se ponía negra y que tendría que ir al frente de Aragón”⁴¹ (RODOREDA, 1987, p. 56). Natalia percebe que está desamparada, com o marido seguindo em frente como soldado na guerra, inclusive o próprio Quimet imagina que seu futuro seja a morte, por isso, sugere que ela fique próxima aos patrões, pois, caso algo aconteça, ele acredita que a esposa não ficaria sem auxílio:

Quimet añadió que no dejase a mis señores, que con el tiempo que hacía que les servía, siempre me podrían sacar de un apuro y que

⁴⁰ “E o homem do leite Sila abaixou a tampa e disse ao senhor se queria fazer o favor de pagar, era pago por semana, porque não sabia se no dia seguinte poderia trazer-lhes mais leite. A senhora subiu e ouviu a conversa e perguntou o que tinham feito com as vacas, e disse que ela achava que as vacas não faziam revolução, e o homem do leite Sila disse, não senhora, acho que não...mas todo mundo anda pelas ruas e nós vamos fechar. E como é que a gente vai fazer sem leite? disse a senhora. E o senhor se intrometeu e disse, quando os operários querem ser patrões, não sabem o que fazer. Você quer a revolução? perguntou o senhor. Não senhor, disse o homem do leite Sila. E já ia empurrando o carrinho sem lembrar que ainda não tinha recebido e o senhor o fez parar e pagou, e disse que já se via que ele era uma boa pessoa apesar de ser um trabalhador, e o homem da leite Sila disse, já estou velho...” (RODOREDA, 2017, p. 134).

⁴¹ “Via o Quimet pouquíssimo, a muito custo de vez em quando ele vinha dormir. Um dia me falou que a coisa estava ficando preta e que teria de ir para o *front* de Aragão.” (RODOREDA, 2017, p. 139).

aunque la cosa se pusiese negra se acabaría pronto y que no había más remedio que bailar con la más fea.⁴² (RODOREDA, 1987, p. 56).

Não obstante, as coisas não saíram conforme Quimet imaginava, os patrões de Natalia a dispensaram do trabalho quando descobriram que o marido era um soldado republicano, além, é claro, do fato de estarem falidos e sem condições de pagar o seu salário:

Estamos muy contentos con usted, siempre que quiera venga a vernos. Pero resulta que nos lo han quitado todo y nos hemos quedado sin inquilinos. **Nos hemos enterado de que su marido es de los que están en el tinglado y con personas así no nos gusta tener tratos, ¿comprende?** Nosotros, oímos cada noche la radio galena y eso es lo que tendrían que hacer todos ustedes y verían que son unos ignorantes que viven en la luna. **En vez de sacar tantas banderas, valdría más que preparasen vendas porque del trastazo que les van a pegar a todos no les va a quedar entero ni un brazo ni una pierna.** Y mientras me decía eso se paseaba arriba y abajo por el comedor, y, de vez en cuando, se tocaba la nuez. Y todavía siguió: no crea que tengo nada que decir de usted... es que no podemos pagarla. **Desde el primer día les estoy diciendo que sin los ricos los pobres no pueden vivir** y que todos esos automóviles con que se pasean los cerrajeros y los albañiles, los cocineros y los mozos de cuerda, los tendrán que devolver con mucha sangre⁴³. (RODOREDA, 1987, p. 57, grifos nossos).

Mais uma vez, o discurso burguês surge, impondo o cinismo dos ricos, mostrando que eles se importavam apenas com eles mesmos e com seus interesses pessoais e econômicos, fechando os olhos para o que acontecia ao seu redor. Inclusive, os mais abastados queriam impor seus ideais para seus empregados, insinuando que os pobres só vivem graças aos ricos. Trata-se de um discurso recorrente da época, haja vista que muitas pessoas não compreendiam o que

⁴² “Quimet acrescentou que não deixasse meus patrões, que como fazia muito tempo que eu trabalhava para eles sempre poderiam me tirar de algum apuro, e que mesmo que a coisa ficasse preta ia terminar logo, e que não havia outro remédio a não ser passar pelo caminho mais estreito” (RODOREDA, 2017, p. 139-140).

⁴³ “Estamos muito contentes com você, sempre que quiser pode vir nos visitar. Mas acontece que nos tiraram tudo e ficamos sem os aluguéis. Ficamos sabendo que seu marido está bem metido nessa história e com pessoas assim a gente não gosta de ter muito contato, compreende? A gente ouve toda noite a rádio de galena e é o que todos vocês deveriam fazer, para perceber que são uns ignorantes e vivem no mundo da lua. Em vez de ficar agitando bandeiras, era melhor que fizessem bandagens, porque vão receber tanta pancada que não vai sobrar um braço inteiro nem uma perna. E enquanto me dizia isso andava para cima e para baixo da sala, e de vez em quando, passa a mão no gogó. E continuou, ainda; não pense que tenho alguma reclamação da senhora...é que não podemos pagá-la. Desde o primeiro dia estou falando que sem os ricos os pobres não podem viver, e que todos esses automóveis em que passeiam os serralheiros e os pedreiros, os cozinheiros e os carregadores, eles terão de devolvê-los com muito sangue” (RODOREDA, 2017, p. 140).

significava a luta entre direita e esquerda no país, apoiando os nacionalistas de maneira contundente, até mesmo injetando dinheiro na guerra para que eles se tornassem vencedores.

Há ainda uma situação pior no que tange às memórias individuais da guerra pela perspectiva de Nátalia; a personagem passa por uma crise financeira muito grande ao ponto de não ter o que comer: *“Le hablé de los niños y le dije que cada día tenían menos que comer y que no sabía lo que hacer.”*⁴⁴ (RODOREDA, 1987, p. 65). Pensando no bem-estar dos filhos, Natalia consegue ajuda para enviar Antoni para uma colônia, na qual ele teria alimento durante o período dramático que viviam. A personagem diz, referindo-se ao fato de mandar o filho para longe: *“Pero encontrar comida me resultaba tan difícil que le dije que no había otro remedio, que sería una temporada corta y que vería cómo le gustaba poder jugar con niños como él”*⁴⁵ (RODOREDA, 1987, p. 65). Esse é um dos trechos que reflete a dureza do momento em que viviam, no qual uma mãe precisa mandar para longe o filho, que ainda era apenas uma criança. A guerra não perdoava nada nem ninguém.

Deparamo-nos com uma realidade muito dura da época, na qual as pessoas passavam fome e não conseguiam o mínimo para sobreviver; o país estava destruído pela guerra: *“No se puede contar, lo tristemente que lo pasábamos: nos metíamos temprano en la cama para no acordarnos de que no teníamos cena. Los domingos no nos levantábamos para no tener nunca hambre.”*⁴⁶ (RODOREDA, 1987, p. 65). Já sem saber como reagir ao caos em que vivia, a personagem recebe mais uma dura notícia, a de que o marido havia morrido:

Si habían tocado las sirenas, al lado de la puerta del piso, con los labios temblando, pero sin decir nada. Como un bofetón. Como dos bofetones. Hasta que un miliciano llamó a la puerta para decirme que el Cintet y el Quimet habían muerto como unos hombres. Y me dio todo lo que quedaba del Quimet: el reloj.⁴⁷ (RODOREDA, 1987, p. 66).

⁴⁴ “Falei das crianças e contei que cada dia comiam menos e que não sabia o que fazer” (RODOREDA, 2017, p. 158).

⁴⁵ “Mas encontrar comida começou a ficar tão difícil para mim que disse a ele que não havia outro jeito, que seria só por um tempinho e que ele ia até gostar de poder brincar com meninos como ele.” (RODOREDA, 2017, p. 159).

⁴⁶ “Passamos uma época tão triste que nem dá para explicar: a gente ia cedo para a cama para não perceber tanto que não havia janta. No domingo não levantávamos cedo para não sentir tanta fome.” (RODOREDA, 2017, p. 159).

⁴⁷ “Se as sirenes tivessem soado, junto à porta do apartamento, com os lábios tremendo, mas sem dizer nada. Como um tapa na cara. Como dez tapas na cara. Até que um miliciano bateu à porta para

Nesse contexto, o relógio de Quimet adquire uma simbologia poderosa dentro da narrativa, de acordo com Sato (2015) esse objeto é usado para medir a passagem do tempo e costuma relacionar-se com início e fins de ciclos. Consideramos, dessa forma, que a entrega do relógio para Natalia finaliza o ciclo da vida no qual Quimet existia e dominava, permitindo que, ao mesmo tempo, se inicie um novo ciclo, no qual ela é a proprietária do relógio, podendo regular o seu próprio tempo.

A partir desse acontecimento, as coisas pioram para a família de Natalia, ela se vê sozinha, sem o marido e com dois filhos pequenos para cuidar. Não tendo trabalho, vê a necessidade de vender alguns de seus bens pessoais para manter os filhos alimentados: *“me lo vendí todo: las sábanas bordadas, la mantelería buena, los cubiertos... [...] Con muchos esfuerzos apenas podía comprar para comer, porque casi no tenía dinero y porque no había comida.”*⁴⁸ (RODOREDA, 1987, p. 69). Além do desconforto de ter pouco alimento, ainda corria pelas ruas os rumores de que o pouco que estava circulando nos estabelecimentos não era comida adequada: *“La leche no era leche, la carne era de caballo, decían”*⁴⁹ (RODOREDA, 1987, p. 69).

É nesse ponto da narrativa que somos levados para a realidade desumana que Natalia estava vivendo, ela conta com franqueza e simplicidade todos os seus pensamentos, levando-nos a crer que ela mesma já não via saída para a situação em que estavam inseridos.

O mote do cotidiano da personagem é conseguir simplesmente manter os filhos vivos, pois a situação estava degradante, e não era somente para os pobres, mas para todos. Sua vizinha, inclusive, que sempre foi um exemplo para ela, acaba se envolvendo em um ato de roubo de alimento, porque a população já não tinha como pagar pela comida: *“La señora Enriqueta me llevó unas cuantas latas de un*

me dizer que o Cincet e o Quimet tinham morrido como homens. E me deu tudo o que restara do Quimet: o relógio” (RODOREDA, 2017, p. 162).

⁴⁸ “vendi tudo o que era meu: os lençóis bordados, o jogo de mesa bom, os talheres ...[...] As duras penas conseguia comprar para comer, porque praticamente não tinha dinheiro e porque não havia comida.” (RODOREDA, 2017, p. 167).

⁴⁹ “O leite não era leite. A carne, quando havia, era de cavalo, diziam.” (RODOREDA, 2017, p. 167).

*almacén de por allí cerca que los vecinos habían assaltado.*⁵⁰ (RODOREDA, 1987, p. 69).

Apesar de todos os problemas enfrentados pela personagem, sentimos sua força ao tentar encontrar soluções para saciar a fome dos filhos, e mais uma vez ela volta a vender os objetos da casa, dessa vez, sendo o último recurso financeiro que ela poderia usar:

Sin trabajo, sin nada que hacer, acabé de venderme todo lo que tenía: mi cama de soltera, el colchón de la cama de las columnas, el reloj del Quimet que quería darle al niño cuando fuese mayor. Toda la ropa. Las copas, las jicaras, el aparador... Y cuando ya no me quedaba nada, aparte de aquellas monedas que me parecían sagradas, agarré la vergüenza por el cuello y me fui a casa de mis antiguos señores.⁵¹ (RODOREDA, 1987, p. 69).

Voltar à casa dos patrões é deixar todo orgulho de lado, pois a personagem havia sido humilhada por eles anteriormente. Ciente disso, Natalia informa a família de que o marido havia morrido na guerra: “[...] *el señor dijo que lo sentía mucho pero que él no le había mandado ir. Y dijo que yo era roja, y dijo, ¿comprende usted?, una persona como usted más bien nos compromete, nosotros no tenemos ninguna culpa [...]*.”⁵² (RODOREDA, 1987, p. 69). Nesse sentido, podemos perceber que mesmo sem entender o que a divisão de lados significava de fato dentro do contexto político da sociedade espanhola, a personagem segue sendo taxada como “roja” e levando consigo o peso das decisões do marido. Sobre esse tema Oliveira (2016) assevera que:

[...] além das dificuldades vividas pelas mulheres durante a guerra ligadas à sobrevivência, muitas delas foram perseguidas pelos nacionais por atuarem em favor da República, por simpatizarem com ideologias de esquerda ou simplesmente por terem homens em sua família relacionados com os republicanos. (OLIVEIRA, 2016, p.116).

⁵⁰ “A dona Enriqueta me trouxe algumas latas de um armazém lá por perto que os vizinhos tinham saqueado.” (RODOREDA, 2017, p. 167).

⁵¹ “Sem trabalho, sem nada à vista, terminei de vender tudo o que tinha: minha cama de solteira, o colchão da cama das colunas, o relógio do Quimet que eu queria dar para o menino quando crescesse. Toda a roupa. Os copos, as xícaras, o armário da cozinha... E quando já não me sobrava nada, a não ser aquelas moedas que me pareciam sagradas, engoli minha própria vergonha e fui até a casa dos meus antigos patrões” (RODOREDA, 2017, p. 168).

⁵² “[...] o senhor disse que sentia muito, mas que não tinha sido ele que o mandara para lá. E disse que eu era vermelha, e falou, está entendendo?, uma pessoa como você acaba nos comprometendo, nós não temos nenhuma culpa [...]” (RODOREDA, 2017, p. 170).

Notamos, portanto, que a personagem e seus filhos sofriam pelas decisões políticas do marido. Para finalizar o diálogo, dizem que *“no estaban para compromisos, que no querían pobretería en su casa, que preferían tener la casa sucia a tener que tratar con pobretería.”*⁵³ (RODOREDA, 1987, p. 69).

Agora que o último recurso havia se esgotado e não sabendo como manter os filhos alimentados, a personagem decide que o melhor naquele momento seria acabar com o sofrimento que a guerra impôs sobre ela e seus filhos. Surge, dessa maneira, o pensamento desesperado do homicídio e do suicídio:

Y una noche, con la Rita a un lado, y Antoni al otro, con las varillas de las costillas que les agujereaban la piel y con todo el cuerpo lleno del dibujo de las venas azules, pensé que los mataría. No sabía cómo. A puñaladas no podía ser. Taparles los ojos y tirarles por el balcón no podía ser... ¿Y si sólo se rompían una pierna? Tenían más fuerza que yo, más fuerza que un gato seco. No podía ser. Me dormí con la cabeza que se me partía y con los pies como de hielo. [...] Cuando durmieran, primero a uno y después a otro, les metería el embudo en la boca y les echaría el aguafuerte dentro y después me lo echaría yo y así acabaríamos y todo el mundo estaría contento, que no habíamos hecho mal a nadie y nadie nos quería.⁵⁴ (RODOREDA, 1987, p. 70).

Natalia não via no assassinato dos filhos um crime, mas sim uma maneira de livrá-los de todas as mazelas que enfrentavam naquele longo período de tempo. Por isso, o pensamento não causa nela nenhuma repulsa ou até mesmo medo; em sua concepção não há motivo para manter os filhos e ela mesma naquela situação degradante, sem nenhum familiar perto, com os amigos mortos e contando apenas com a ajuda e companhia da vizinha Enriqueta, que também sofria como eles.

Apesar dos diversos percalços pelos quais Natalia passa dentro do seu percurso no período da guerra, surge uma ponta de esperança e ela acaba não colocando em prática o plano de findar sua vida e a dos filhos. Era uma situação rara para o momento social que estavam inseridos. A partir da oferta de trabalho

⁵³ “E que eles não estavam ali para assumir compromissos, que não queriam pobres na casa deles, que preferiam ter a casa suja do que ter de lidar com essa gentinha.” (RODOREDA, 2017, p. 170).

⁵⁴ “E uma noite, com a Rita de um lado e o Antoni do outro, com as pontas das costelas lhes furando a pele e com o corpo inteiro cheio de desenho das veias azuis, pensei que deveria mata-los. Não sabia como. A facadas não podia ser. Vendar-lhes os olhos e atirá-los lá de cima da sacada não era possível...E se só quebrassem uma perna? Tinham mais força do que eu, mais força do que um gato magro. Não era possível. Adormeci com a cabeça que parecia que ia rachar e com os pés congelados [...] Quando estivessem dormindo, primeiro um, depois o outro, enfiaria o funil na boca deles e jogaria o ácido nítrico dentro, e depois eu também tomaria e assim a gente terminaria com tudo, e todo mundo ia ficar feliz, porque a gente não fazia nenhum mal a ninguém e não tinha ninguém que gostasse da gente” (RODOREDA, 2017, p. 172-173).

feita por Antoni, dono de uma mercearia do bairro que ela vivia, a personagem começa a colocar sua vida nos eixos, conseguindo alimentos para a família e pagando dívidas atrasadas. Torna-se, nesse ponto, a provedora oficial da família, considerando que, com o marido morto, as responsabilidades agora recaem oficialmente sobre ela.

Depois de analisarmos todos esses elementos que Mercè Rodoreda insere no romance *La plaza del Diamante*, podemos compreender que a vida de Natalia reflete uma realidade muito dura pelas quais diversas outras mulheres passaram no período de crise que a Espanha viveu devido à guerra entre os republicanos e nacionalistas. Sentimos que a escrita da autora consegue transpor todas aquelas memórias que muitos sequer pronunciavam sobre aquele momento, empoderando a personagem Natalia em um momento no qual ela mesma se vê como fraca.

O romance de Manuel Rivas, por sua vez, oferece-nos uma perspectiva direta sobre a guerra, diferente do que vimos na obra de Rodoreda. Em *El lápiz del carpintero*, as memórias individuais são apresentadas em duas narrativas distintas dentro do mesmo romance. Daniel Da Barca e Herbal são duas pessoas velhas que viveram o período da guerra e que nos levam para as histórias por meio de suas memórias. Ao retratarmos a memória de pessoas idosas, Ecléa Bosi (2015) assevera que:

Se existe uma memória voltada para a ação, feita de hábitos, e uma outra que simplesmente revive o passado, parece ser está a dos velhos, já libertos das atividades profissionais e familiares. Se tais atividades nos pressionam, nos fecham o acesso para a evocação, inibindo as imagens de outro tempo, a recordação nos parecerá algo semelhante ao sonho, ao devaneio, tanto contrasta com a nossa vida ativa. Esta repele a vida contemplativa. (BOSI, 2015, p. 81).

Por conseguinte, deparamo-nos com a importância da idade e do percurso de vida das personagens para a construção efetiva e límpida dessas memórias, liberto dos sufrágios do cotidiano, esses velhos conseguem reviver o passado de forma coesa.

Refletindo sobre como essas memórias são passadas a diante, temos inicialmente o jornalista Carlos Souza que, ao entrevistar o médico Daniel da Barca, descobre fatos da vida do republicano, e posteriormente temos a narrativa do guarda Herbal, que conta as situações vividas durante o período da contenda para a

prostituta Maria da Visitação. Nesse sentido, têm-se dois velhos, dois anciãos que relatam suas vivências passadas. Ecléa Bosi (2015) afirma que “o ancião não sonha quando rememora, desempenha uma função para a qual está maduro, a religiosa função de unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens.” (BOSI, 2015, p. 82). Desse modo, a maturidade das personagens permite que haja um enfrentamento em relação ao passado, dando espaço para uma reavaliação cautelosa dos fatos e criando uma sincronia entre o começo e fim da história.

Constamos, portanto, que os encarregados de receber as memórias são Maria da Visitação, prostituta no bordel onde Herbal trabalha como guarda, e Carlos Sousa, repórter que entrevista o Doutor Daniel da Barca após seu regresso para a Espanha, depois da morte de Franco. Eles representam a ausência de memória, não tem antecedentes do passado e, no caso de Carlos, não há interesse em conhecer esse passado, pois ele representa a geração da transição⁵⁵ entre a ditadura e a democracia espanhola.

A personagem Maria da Visitação, estrangeira, sem conhecimentos sobre os temas políticos da Espanha - o que é notado nos momentos em que ela questiona Herbal sobre fatos da história que ele está contando - apenas se interessa na história de amor que vivem Marisa Mallo e Daniel da Barca, ou seja, ela representa parte da população que é marginalizada, que não tem acesso às informações e que não vê problemas em não saber o que aconteceu. Seu interesse pela história é gerado pelo amor que nasce entre Da Barca e Marisa, por isso ela quer saber o que ocorreu com o casal, em vários momentos ela se mostra curiosa: “¿Y qué se decían?, preguntó

⁵⁵ A morte de Franco, em novembro de 1975, marcou o fim do período de ditadura na Espanha e o início do período da transição, no qual os cidadãos espanhóis buscaram recomeçar suas vidas esquecendo-se os terríveis acontecimentos que haviam marcado suas histórias até então. Segundo Helen Graham (2006), essa abertura política que se deu na Espanha entre o final da década de 1970 e o começo de 1980 permitiu que se iniciassem pesquisas historiográficas sobre a Guerra Civil, baseadas nos arquivos existentes. A maioria dessas pesquisas foi realizada pelas novas gerações de espanhóis, entretanto, a mesma política da “transición” colocou um grande obstáculo para o desenvolvimento dessa historiografia. As elites franquistas aceitaram a transição, mas, em troca, solicitaram uma grande “amnésia coletiva” do povo espanhol, marcado pelo acordo tácito do “Pacto del Olvido” que tinha como intuito esquecer os terrores ocorridos no passado, o medo, as proibições e os homicídios daquela época.

*Maria da Visitação, cuando juntaban las manos por la punta de los dedos.*⁵⁶ (RIVAS, 2006, p. 60)⁵⁷.

Apesar disso, Maria da Visitação é peça fundamental para que Herbal consiga reviver o passado e repassar suas memórias adiante, ela é a pessoa que o faz sentir-se capaz de regressar ao passado, Bosi (2015) afirma que “o vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião a alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância.” (BOSI, 2015, p. 82).

Já Carlos Souza representa a população espanhola que tem acesso aos conteúdos, mas que não tem interesse pelos acontecimentos passados, esse desinteresse pode ser motivado pelo *Pacto del Olvido*, que levou os espanhóis a esquecerem certos eventos acontecidos no período de guerra e pós-guerra. Isso mostra a ambiguidade da personagem de Carlos Souza, ao mesmo tempo em que representa o desinteresse de sua geração, também representa a busca pelo conhecimento, pois ele é jornalista e faz entrevistas que visam contar as histórias das vítimas e fazer com que essas informações possam ser acessadas por todas as pessoas.

Em ambos os relatos, tanto o de Daniel quanto o de Herbal, a base para que a história comece a ser contada são as lembranças. Nessa direção, Yosef Yerushalmi (1989) assevera que:

[...] cuando decimos que un pueblo “recuerda”, en realidad decimos primero que un pasado fue activamente transmitido a las generaciones contemporáneas, a través de lo que en otro lugar llamé “los canales y receptáculos de la memoria” y que Pierre Nora llama con acierto “los lugares de la memoria” y que después ese pasado transmitido se recibió como cargado de un sentido propio. En consecuencia, un pueblo “olvida” cuando la generación poseedora del pasado no lo transmite a la siguiente, o cuando ésta rechaza lo que recibió o cesa de transmitirlo a su vez, lo que viene a ser lo mismo.⁵⁸ (YERUSHALMI, 1989, p. 17-18).

⁵⁶ “E que diziam eles?, perguntou Maria da Visitação, juntando as mãos pela pontinha dos dedos” (RIVAS, 2000, p. 49).

⁵⁷ Utilizaremos as citações da obra na língua original (RIVAS, 2006), e as respectivas traduções serão da versão em língua portuguesa (RIVAS, 2000).

⁵⁸ “[...] quando dizemos que um povo “lembra”, na verdade dizemos primeiro que um passado foi ativamente transmitido as gerações contemporâneas, através do que em outro lugar chamei de “os canais e receptáculos da memória” e que Pierre Nora chama com acerto “os lugares de memória” e que depois esse passado transmitido se recebeu como carregada de um sentido próprio. Em consequência, um povo “esquece” quando a geração que possui o passado não o transmite a

Há na obra de Rivas a representação dos dois aspectos, tanto o esquecimento quanto a rememoração, já que vemos o jornalista entrevistar um idoso que participou daquele momento histórico e posteriormente essa história seria publicada em um jornal.

Nesse sentido, podemos perceber que da parte de Daniel Da Barca há uma expressão da memória de forma um pouco mais guiada, já que as memórias vão florescendo conforme a sua conversa com o jornalista flui. O médico relembra conversas do passado, recita um poema, são as memórias tranquilas e amorosas que surgem na conversa. A narrativa de Manuel Rivas permite que exista uma confluência das memórias de Herbal e de Daniel, que permeiam um espaço no qual essas memórias não tinham um espaço para serem revividas ou revisitadas. Portanto, ao abrir possibilidades de reavivar essas memórias pelos personagens, Rivas permite que o leitor viva a experiência do outro. Nessa direção, Ecléa Bosi (2015) aponta que:

Um mundo social que possui uma riqueza e uma diversidade que não conhecemos pode chegar-nos pela memória dos velhos. Momentos desse mundo perdido podem ser compreendidos por quem não os viveu e até humanizar o presente. A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento de entes amados, é semelhante a uma obra de arte. Para quem sabe ouvi-la, é desalienadora, pois contrasta a riqueza e a potencialidade do homem criador de cultura com a mísera figura do consumidor atual. (BOSI, 2015, p. 82-83).

Partindo dessa possibilidade de adentrar em outros mundos e outras realidades a partir da memória, ficamos sabendo como Marisa Mallo conheceu Daniel da Barca. Nesses termos, afirma a personagem:

Yo ya me había fijado en él paseando por la Alameda. Pero lo escuché hablar por primera vez en un teatro, explicó Marisa mirando para el doctor Da Barca. Me habían llevado unas amigas. Era un acto republicano en el que se debatía si las mujeres debían o no tener derecho a voto.⁵⁹ (RIVAS, 2006, p. 17).

geração seguinte, ou quando esta rechaça o que recebeu ou cessa de transmiti-la, o que vem a ser o mesmo” (YERUSHALMI, 1989, p. 17-18, tradução nossa).

⁵⁹ “Eu reparava nele a passear pela Alameda. Mas ouvi o falar pela primeira vez num teatro, explicou Marisa olhando para o doutor Da Barca. Era uma sessão republicana em que se discutia se as mulheres deviam ter ou não direito de voto” (RIVAS, 2000, p. 13).

O amor de Marisa por Daniel floresce pela admiração que ela sente pela pessoa que ele é, principalmente ao saber que defende causas nobres e importantes para a sociedade, como o direito ao voto: “*Él ya me gustaba. Pero fue después de oírlo aquel día cuando me pareció verdaderamente atractivo. Y más aún cuando mi familia me advirtió: a ese hombre, ni te acerques.*”⁶⁰ (RIVAS, 2006, p. 18). O interesse é recíproco, já que o médico quando a vê pela primeira vez, imaginando que ela fosse uma costureira diz: “*¡Pues qué costurera más bonita! Debes de coser con seda.*”⁶¹ (RIVAS, 2006, p. 18). Sousa escuta a história do casal e em seguida observa que os dois após todos os anos juntos seguem apaixonados: “*El doctor Da Barca la miraba con sus viejos ojos tatuados de deseo.*”⁶² (RIVAS, 2006, p. 18).

Finalizando esse arco da história, temos a primeira menção a algo relacionado diretamente à guerra, Daniel da Barca fala sobre um revólver: “*Entre las ruinas arqueológicas de Santiago, aún debe de haber un revólver herrumbroso. El que nos llevó ella a la cárcel para que intentáramos salvarnos.*”⁶³ (RIVAS, 2006, p. 18). E justamente quando se começa a falar sobre a guerra em si, o arco da história se fecha e inicia a narrativa de Herbal.

Dando seguimento à narrativa, deparamos-nos com um olhar direto para o sufrágio da guerra, na qual a personagem vive e presencia diretamente os acontecimentos. Somos guiados pelas memórias diretas de Herbal, que surgem sem a necessidade de um interlocutor direto. É o próprio guarda que, ao ler o jornal, se depara com a matéria feita por Sousa e por isso começa a revisitar o seu passado. Maria da Visitação surge no momento em que essas memórias aparecem e Herbal vê na moça uma possível ouvinte, para quem ele possa relatar seu passado, e ele o faz, contando diversos fatos que ocorreram naquela época: “*El hospital de los presos era el doctor Da Barca. Em la enfermeira había algún personal más, le contó Herbal a Maria da Visitação, pero era él quien llevaba el peso de todo.*”⁶⁴ (RIVAS, 2006, p. 72).

⁶⁰ “Ele agradava-me. Mas depois de o ouvir naquele dia é que me pareceu atraente de verdade. E mais ainda quando na família me avisaram: Desse homem não te aproximes.” (RIVAS, 2000, p. 14).

⁶¹ “Mas que costureira mais linda! Deves coser com seda.” (RIVAS, 2000, p. 14).

⁶² “O doutor Da Barca olhava-a com os velhos olhos tatuados de desejo” (RIVAS, 2000, p. 14).

⁶³ “Entre as ruínas arqueológicas de Santiago deve haver ainda um revólver enferrujado, o que ela nos levou à prisão para nos tentar salvar.” (RIVAS, 2000, p. 14).

⁶⁴ “O hospital dos presos era o doutor Da Barca. Havia mais algum pessoal na enfermaria, contou Herbal a Maria da Visitação, mas era ele que carregava o peso todo” (RIVAS, 2000, p. 58).

Nesse sentido, podemos compreender Maria da Visitação como a representação dos próprios espanhóis que não têm conhecimento nenhum sobre esse determinado período histórico do país, e ainda mais profundo do que isso, ela não tem interesse pelos aspectos políticos e sociais envolvidos na guerra, o único que atrai a sua atenção é a história de amor entre Da Barca e Marisa Mallo.

Entretanto, ela tem a oportunidade de ouvir o que aconteceu, permitindo que, mesmo sem o interesse inicial, as memórias sejam repassadas para outro indivíduo e que Herbal possa se libertar dos tormentos que tais memórias lhe causaram por anos e anos, já que até então todas essas lembranças estavam guardadas sem um possível receptor à vista.

Ao refletirmos sobre a concepção de memória usada por Manuel Rivas na construção da sua história, podemos perceber que vai de encontro ao que propõe a autora Zilá Bernd (2010):

Partimos de uma concepção de memória como processo, em movimento constante de construção/desconstrução. Como processo, memória não é, portanto, um objetivo a ser atingido, nem uma totalidade a ser alcançada, mas algo que se persegue e que se atinge sempre de forma fragmentária, inacabada, algo que se situa em um espaço para intervalar entre memória e esquecimento (BERND, 2010, p. 25-26).

A narrativa de Herbal não tem uma ordem cronológica, ele vai contando os detalhes conforme suas lembranças vão surgindo, isso fica claro pela disposição dos capítulos da obra, que mesclam passado e presente.

Ao compararmos as duas obras, notamos a diferença entre a maneira como os autores dispõem os acontecimentos. Em "*La plaza del diamante*", conhecemos aos poucos Natalia e sua vida, tudo em uma ordem cronológica, no sentido em que Rodoreda vai preparando um caminho para os fatos chocantes. Em "*El lápiz del carpintero*", porém, o autor apresenta fatos chocantes logo de início, como a morte do pintor, fato de extrema importância dentro da construção da trama, já que o lápis de carpinteiro que Herbal leva ao pé da orelha pertencia ao pintor e depois passa a pertencer a Herbal:

Cometí muchas barbaridades, pero cuando me encontré ante el pintor murmuré por dentro que lo sentía mucho, que preferiría no tener que hacerlo, y no sé lo que él pensó cuando su mirada se cruzó con la mía, un destello húmedo en la noche, pero quiero creer que él

entendió, que adivinó que yo lo hacía para ahorrarle tormentos.⁶⁵ (RIVAS, 2006, p. 23).

Iniciamos a trama com uma das milhares de mortes da guerra, e entendemos desse modo que a narrativa mostrará essas situações que eram silenciadas e tendiam a cair no esquecimento. Não há uma busca por amenizar as atrocidades da guerra, o autor busca na narrativa mostrar o que não era revelado, como se fosse necessário criar essa estética de choque de realidade, no sentido de que a população carecia de um romance que trouxesse o drama das mortes, das torturas e das táticas de guerra. Isso precisava ir além da vida cotidiana, dos encontros, dos amores que normalmente eram expostos nas obras publicadas nos anos de 1990. Era uma forma de retomar o passado trazendo o que o público gosta de ler nas histórias, mas, ao mesmo tempo, fazer conexões com tudo o que estava escondido e que as pessoas não tinham o costume de encontrar nos romances.

Ao nos defrontarmos com a morte do pintor, imaginamos de imediato que Herbal seria um vilão, alguém que mata a sangue frio; não obstante, no decorrer da narrativa, damos-nos conta de que aquela morte rápida foi uma forma de acabar com o sofrimento do pintor que seria muito maior:

Los de la partida, los paseadores que se hacían llamar la Brigada del Amanecer, se cabrearon mucho. Primero lo miraron con sorpresa, como diciendo qué burro, se le escapó el tiro, no se mata así. Pero luego, de regreso, rumiaban que les había jodido la fiesta con tanta diligencia. Habían pensado alguna maldad. Quizá cortarle los cojones en vivo y metérselos en la boca. O cercenarle las manos como hicieron con el pintor Francisco Miguel, o con el sastre Luis Huici. ¡Cose ahora, dandy!⁶⁶ (RIVAS, 2006, p. 25).

Os soldados da Brigada do Amanhecer tinham uma tarefa maior do que simplesmente matar; nesse caso, a morte era um benefício para os presos. O que eles queriam era ver o terror e o pavor estampados na face dos seus inimigos

⁶⁵ “Fiz muitas barbaridades, mas quando me encontrei diante do pintor murmurei por dentro que sentia muito, que preferia não fazer aquilo, e não sei o que ele pensou quando o seu olhar se cruzou com o meu, um lampejo húmido na noite, mas quero crer que ele entendeu, que adivinhou que o fazia para lhe poupar tormentos” (RIVAS, 2000, p. 19).

⁶⁶ “Os do bando, os que traziam as vítimas a <<passear>> e se denominavam Brigada do Amanhecer, zangaram-se muito. Primeiro olharam para ele com surpresa, como que a dizer: mas que burro, escapou-lhe o tiro, não é assim que se mata. Mas depois, no caminho de regresso, ruminaram que lhe foderam a festa com tanta diligência. Tinham pensado numa maldade qualquer. Talvez cortar-lhe os colhões com ele e meter-lhos na boca. Ou cortar-lhe as mãos, como tinham feito com o pintor Francisco Miguel ou com o alfaiate Luís Huici. Cose lá agora, ó *dandy!*” (RIVAS, 2000, p. 21).

enquanto os torturavam. Necessitavam que o medo dominasse aqueles indivíduos, era o momento de glória deles, em que se sentiam os maiores, os vencedores, os poderosos. Herbal afirma para Maria da Visitação que tais fatos eram normais naquela época: *“No te asustes, mujer, se hacían cosas así, le dijo Herbal a Maria da Visitação. Sé de uno de esos que le fue a dar el pésame a una viuda y le dejó un dedo del marido en la mano. Supo que era de él por la alianza.”*⁶⁷ (RIVAS, 2006, p. 25).

Consideramos, nessa perspectiva, que o narrador pretende evidenciar para o leitor o clima de terror que era comum às ditaduras militares, implantando um sistema de terror, pois as pessoas aterrorizadas se calavam e deixavam de lutar. Era uma prática comum disseminar o terror e o medo, ocasionado inclusive pelos boatos, que era um importante aliado nessas situações. Para silenciar, era necessário o exemplo, o bode expiatório.

Ainda no contexto de perseguição política dentro da guerra, o guarda Herbal confessa que conhecia muito bem o médico Daniel da Barca: *“yo también conocía muy bien el doctor Da Barca [...] Nunca podría sospechar cuánto sabía yo de él. Durante una larga temporada, fui su sombra. Seguí sus huellas como un perro de caza. Era mi hombre.”*⁶⁸ (RIVAS, 2006, p. 41). A maneira que os nacionalistas conseguiam prender os republicanos era colocando espões para segui-los e, posteriormente, se encontrassem vestígios, mesmo que mínimos, de que essas pessoas estavam incitando pensamentos a favor da luta republicana, prendiam-nos e cometiam crimes horrendos contra eles. Herbal dá mais detalhes sobre como a perseguição funcionava:

Fue después de las elecciones de febrero de 1936, cuando ganó el Frente Popular. El sargento Landesa reunió en secreto a un grupo de hombres de su confianza y lo primero que les dijo fue que aquella reunión nunca había tenido lugar. Grábense bien esto en la cabeza. Lo que aquí se hable, nunca se ha hablado. No hay órdenes, no hay instrucciones, no hay jefes. No hay nada. Sólo existo yo, y yo soy el Espíritu Santo. No quiero cagadas. A partir de ahora ustedes son sombras, y las sombras no cagan, o cagan blanco como las gaviotas.

⁶⁷ “Não te assustes, mulher, faziam-se coisas assim, disse Herbal a Maria da Visitação. Eu sei de um desses que foi dar os pésames a uma viúva e lhe deixou o dedo do marido na mão. Soube que era dele pela aliança.” (RIVAS, 2000, p. 21).

⁶⁸ “O guarda Herbal conhecia muito bem o doutor Da Barca, embora ele não o pudesse imaginar. Seguiria-lhe as pegadas desde uns tempos antes, não porque lho mandassem, mas porque lhe saía de dentro. Podia dizer-se que andava atrás dele como cão doente, a cheirar-lhe os passos.” (RIVAS, 2000, p. 36).

Quiero que me escriban una novela sobre cada uno de estos elementos. Quiero saberlo todo.⁶⁹ (RIVAS, 2006, p. 41).

O guarda segue o médico e faz anotações sobre sua rotina, inclusive vai até a faculdade onde Da Barca ministra aula, e sua desculpa para tal fato é que “*queria saber se adoctrinaba en clase*”⁷⁰ (RIVAS, 2006, p. 45), o que seria uma causa provável para sua prisão. Todavia, o leitor sabe que Herbal o seguia, pois era apaixonado por Marisa Mallo, que na ocasião mantinha uma relação de amor com o médico, não é por acaso que Herbal se voluntaria para seguir Da Barca, ele tem a necessidade de compreender esse homem que conseguiu conquistar o coração da mulher que ele amava: “*Le venía siguiendo las huellas desde hacía tiempo no porque se lo hubiesen mandando, sino porque le salía de dentro[...] Él odiaba al doctor Da Barca*”⁷¹ (RIVAS, 2006, p. 46). Nesse sentido, podemos perceber que o que movimenta as ações de Herbal é o descontentamento que sente pelo namoro de Daniel e Marisa.

Mais adiante, o guarda conta para Maria da Visitação como o médico foi preso, relembra que no início Daniel ficava escondido: “*Los primeros días del alzamiento anduvo huido. Sólo había que esperar a que se confiase, a que pensase que la caza amainaba.*”⁷² (RIVAS, 2006, p. 48). Posteriormente, crendo que não estava sendo seguido, aparece na casa de mãe, onde é preso e levado à prisão:

Se le echaron encima los cinco que formaban la patrulla y él se resistió como un jabalí. La madre gritaba como loca desde la ventana. Pero lo que más les cabreó fue cuando salieron las costureras de un taller que había enfrente. Los maldecían, les escupían, y alguna de aquellas costureritas hasta se atrevió a tirarles de la guerrera y arañarles en el cuello.⁷³ (RIVAS, 2006, p. 48).

⁶⁹ “Foi depois das eleições de Fevereiro de 1936, ganhas pela Frente Popular. O sargento Landesa reuniu em segredo um grupo de homens da sua confiança, e a primeira coisa que lhes disse foi que aquela reunião jamais se realizara. Gravem isto nas vossas cabeças. O que aqui se disser não foi falado. Não há ordens, não há instruções, não há chefes. Não há nada. Só existo eu e eu sou o Espírito Santo. Não quero cagadas. A partir de agora, vocês são sombras, e as sombras não cagam, ou cagam branco como as gaivotas. Quero que me escrevam um romance sobre cada um destes elementos. Quero saber tudo” (RIVAS, 2000, p. 33).

⁷⁰ “Quería saber se doutrinava nas aulas.” (RIVAS, 2000, p. 35).

⁷¹ “Seguira-lhe as pegadas desde uns tempos antes, não porque lho mandassem, mas porque saía de dentro [...] Ele odiava o doutor Da Barca.” (RIVAS, 2000, p. 36-37).

⁷² “Nos primeiros dias do Levantamento andara fugido. Só era preciso esperar que ganhasse confiança e pensasse que a caça amainara.” (RIVAS, 2000, p. 38).

⁷³ “Caíram-lhe em cima os cinco da patrulha e ele resistiu como um javali. A mãe berrava da janela como uma louca. Mas o que mais os incomodou foi quando saíram as costureiras de um *atelier* que havia em frente. Amaldiçoavam-os, cuspiam-lhes e houve até costureirinhas que se atreveram a puxar-lhes pela dólman e a arranhar-lhes o pescoço. O doutor Da Barca sangrava pelo nariz, pela

As pessoas conheciam Daniel e sabiam que era uma boa pessoa, por isso, não concordavam com sua prisão, o médico, revoltado com a situação na qual se encontrava, resistia à prisão e, devido a isso, apanhou dos guardas: *“El doctor Da Barca sangraba por la nariz, por la boca, por las orejas, pero no se rendía. Hasta que él, el guardia Herbal, le acertó un culatazo en la cabeza y cayó de bruces contra el suelo.”*⁷⁴ (RIVAS, 2006, p. 48). Herbal rende Da Barca, fica nervoso porque não entende o valor que o médico possui para aquelas mulheres e diz: *“¿Qué carajo le veis a este cabrón? ¿Qué os da? ¡Putas, que sois todas unas putas!”*⁷⁵ (RIVAS, 2006, p. 48). Mesmo seguindo o doutor por vários dias, sabendo de sua rotina em ajudar os mais pobres, em defender os direitos das mulheres e tantas outras coisas que ele fazia, Herbal não consegue compreender a importância da pessoa de Daniel. Naquele momento, simplesmente está prendendo o homem que namora a mulher que ele ama. Não há um pensamento político-social por parte do guarda.

Depois de preso, Daniel torna-se alvo dentro da prisão, isso devido à sua influência política e à sua habilidade de liderança, que na prisão causava descontentamento nos líderes militares: *“No muchas noches después los de la saca vinieron por él”*⁷⁶ (RIVAS, 2006, p. 55). Nesse momento, Daniel começa a ser perseguido dentro da prisão, e mesmo Herbal odiando o médico, ajuda-o sob influência do pintor, que age como uma presença/voz em seu subconsciente: *“Diles que ya no está aquí, que casualmente lo han llevado para Coruña esta tarde. Qué casualidad. Ese que buscáis, dijo él, ha sido conducido hoy para Coruña con un proceso sumarísimo.”*⁷⁷ (RIVAS, 2006, p. 55).

Herbal segue as instruções do pintor; podemos imaginar que alguns motivos o levam a consentir com as falas do falecido. Uma das possibilidades seria o peso na consciência do guarda em ter matado o pintor a sangue frio; outro motivo seria o de querer Marisa Mallo sempre por perto, mesmo que fosse para vê-la sofrer pelo namorado na prisão. De alguma forma, Herbal ajuda o médico em situações

boca, pelas orelhas, mas não se rendia. Até que ele, o guarda Herbal, ele acertou na cabeça, e então caiu de bruços no chão” (RIVAS, 2000, p. 38).

⁷⁴ “O doutor Da Barca sangrava pelo nariz, pela boca, pelas orelhas, mas não se rendia. Até que ele, o guarda Herbal, lhe acertou na cabeça, e então caiu de bruços no chão” (RIVAS, 2000, p. 38).

⁷⁵ “Que porra vocês vêem neste cabrão? Que é que lhes dá? Putas, são todas umas putas!” (RIVAS, 2000, p. 38).

⁷⁶ “Não muitas noites depois, vieram procura-lo os da leva.” (RIVAS, 2000, p. 44).

⁷⁷ “Diz-lhes que já não está cá, que por acaso o levaram para a Corunha esta tarde. Que casualidade. Esse que vocês procuram foi levado hoje para a Corunha com um processo sumaríssimo” (RIVAS, 2000, p. 45).

variadas, sendo essa uma das principais razões de o médico sobreviver todo o período de traslado entre prisões. Para ajudar a manter a mentira que havia contado, Herbal segue fazendo processos ilícitos dentro da prisão, tudo com a ajuda do pintor: *“El difunto le dijo: Coge la orden, ahora la pluma del director y escribe en esse espacio en blanco el nombre entero de Da Barca. No te preocupes, yo te ayudo con la caligrafía”*⁷⁸ (RIVAS, 2006, p. 56). Herbal faz todo o processo porque sabia que se outros militares levassem Daniel ele seria morto antes mesmo de chegar à prisão.

Algun tempo depois de Da Barca ter sido enviado à prisão de *La Coruña*, Marisa Mallo vai visitar seu amado, e Herbal lhe informa que Daniel não estava mais ali: *“sin más explicaciones, con la mayor frialdad, como si el referido fuese un total extraño, um desaparecido en el tempo.”*⁷⁹ (RIVAS, 2006, p. 56). Herbal age dessa maneira para saber como Marisa iria reagir ao imaginar que Daniel teria morrido, percebendo que ela ficou atônita e sem palavras, Herbal se pronuncia dizendo: *“Está en Coruña. Vivo.”*⁸⁰ (RIVAS, 2006, p. 56).

Além de todos os detalhes terríveis de como se dava o processo prisional no período da guerra civil espanhola, o narrador nos mostra também o que os soldados nacionalistas pensavam sobre aquele período:

Libramos una guerra implacable contra el mal, de nuestra victoria depende la salvación de la cristiandad, miles de hombres se juegan el pellejo a esta hora em las trincheras. Mientras tanto, ¿qué hacemos nosotros? Tramitar solicitudes. Mariconadas. Voluntarios, voluntários para luchar por Dios y por la patria, eso quisiera yo tener aquí, en fila, a la puerta de mi despacho.⁸¹ (RIVAS, 2006, p. 57).

A matança e as torturas eram em nome de Deus. E nesse sentido, há contradição nas ações desses homens, pois o Deus que eles seguem e adoram prega o amor, a justiça, mas, para que eles consigam tais coisas, precisam utilizar-

⁷⁸ “O defundo disse-lhe: Pega na ordem, agora na pena do diretor e escreve nesse espalho em branco o nome inteiro de Da Barca. Não te preocupes, eu ajudo-te com a caligrafia.” (RIVAS, 2000, p. 45).

⁷⁹ “Sem mais explicações, com a maior frieza, como se o dito fosse um estranho total, um desaparecido no tempo.” (RIVAS, 2000, p. 45).

⁸⁰ “Está na Corunha. Vivo.” (RIVAS, 2000, p. 45).

⁸¹ “Estamos a travar uma guerra implacável contra o mal, da nossa vitória depende a salvação da cristandade, milhares de homens arriscam a pele a estas horas nas trincheiras. E entretanto o que fazemos nós? Despachar petições. Mariquices. Voluntários, voluntários para lutar por Deus e pela pátria, isso é que eu queria ter aqui, a porta do gabinete” (RIVAS, 2000, p. 46).

se do ódio e da violência. Em determinado momento da obra, temos destacada uma das diversões dos nacionalistas:

Entre las diversiones de los paseadores nocturnos figuraba la de la muerte aplazada. A veces, entre los prisioneros escogidos para ser asesinados, sobrevivía alguno al que le tocaba una bala de fogueo. Y esa suerte, esa vida por azar, hacía todo más dramático, antes y después. Antes, porque una mínima y caprichosa esperanza perturbaba como guijarros en el camino la compasión de los que iban en la cordada. Y después, porque el que volvía certificaba el horror con el espanto de sus ojos.⁸² (RIVAS, 2006, p. 59).

Percebemos que a diversão dos “*paseadores nocturnos*” era a de causar medo e angústia nos presos; não havia um sentimento de religiosidade, como alguns acreditavam existir, mas sim ódio por ódio, haja vista que não havia outro motivo para tratar as pessoas daquela maneira. Na história contada por Manuel Rivas, Da Barca é um dos homens que vai com o grupo até a praia e que iria ser morto, mas, graças ao pintor, que fala no subconsciente de Herbal, o médico sai como o sobrevivente:

Arrastró al doctor Da Barca hasta el arenal. Lo tumbó de rodillas, de un puñetazo en el vientre. Lo agarró por los cabellos: Abre la boca, hostia. El cañón contra los dientes. Mejor que no me los rompa, pensó el doctor. Le metió el cañón. La uña de la muerte hurgando el paladar. En el último momento, bajó la trayectoria.⁸³ (RIVAS, 2006, p. 63).

Com o desvio da bala, Daniel sai vivo da matança provocada pelos soldados, é encontrado na praia por algumas mulheres que por ali lavavam roupas, as quais informam o presídio de que encontraram um preso vivo e ele volta para o cárcere e é tratado pelo doutor Soláns, médico que atendia aos presos do local. Após passar por diversos perigos que colocaram sua vida em risco, Daniel ganha notoriedade, isso devido ao fato de ser um grande nome no movimento republicano e por resistir dentro da prisão: “*Dicen que ese doctor Da Barca debería estar muerto hace tiempo,*

⁸² “Entre os divertimentos dos homens dos <<passaios>> nocturnos figurava o da morte adiada. Às vezes, entre os prisioneiros escolhidos para serem assassinados, havia um que sobrevivia. E essa sorte, essa vida por acaso, tornava tudo ainda mais dramático, antes e depois. Antes, porque uma mínima e caprichosa esperança perturbava como pedras no caminho a compaixão dos que iam na fila. E depois porque aquele que regressava atestava o horror no terror dos seus olhos” (RIVAS, 2000, p. 47).

⁸³ “Arrastou o doutor Da Barca até o areal. Derrubou-o de joelhos com murro na barriga. Agarrou-o pelos cabelos: Abre a boca, porra! O cano encostado aos dentes. Oxalá não mos parta, pensou o doutor. Meteu=lhe o cano. No último momento baixou a trajetória” (RIVAS, 2000, p. 50).

*de los primeros, desde que comenzó el Movimiento. No quieren que llegue al juicio. Por lo visto, tiene doble nacionalidad y podría armarse una buena.*⁸⁴ (RIVAS, 2006, p. 63).

Nesse trecho, percebemos que todos os atos contra a vida do médico foram propositais, já que os nacionalistas queriam matá-lo a todo custo, tendo em vista que temiam que ele conseguisse apoio internacional para se tornar um refugiado e ter sua transferência para outro país. Ainda buscando acabar com a vida de Daniel da Barca, seus inimigos tentam uma última possibilidade:

Cuando se recuperó, el doctor Da Barca fue sometido a consejo de guerra y condenado a muerte. Se le consideraba uno de los dirigentes del Frente Popular, coalición política de la «Anti- España», propagandista del Estatuto de Autonomía de Galicia, de tendencia «separatista», y uno de los cerebros del «comité revolucionario» que organizó la resistencia contra el «glorioso Movimiento» de 1936.⁸⁵ (RIVAS, 2006, p. 65).

Tudo o que os líderes nacionalistas temiam aconteceu: *“El caso del doctor Da Barca había trascendido al exterior y se había desatado una campaña internacional para conseguir su indulto”*⁸⁶ (RIVAS, 2006, p. 66). As tentativas frustradas de eliminar o médico possibilitou que ele se tornasse um símbolo forte da resistência republicana em meio ao caos da guerra, e, por isso, *“Por esta vez, la campaña internacional surtió efecto. En el último momento. A petición del gobierno de Cuba, al doctor Da Barca le conmutaron la pena de muerte por una de cadena perpetua.”*⁸⁷ (RIVAS, 2006, p. 71).

É importante destacar que dentro da prisão, mesmo estando do mesmo lado, os presos nem sempre compartilhavam os mesmos ideais; havia pessoas de diversas vertentes políticas e sociais naqueles locais e a única coisa em comum entre eles era o desejo de manterem-se vivos, por isso: *“personas que no se*

⁸⁴ “Dizem que esse doutor Da Barca devia estar morto há que tempos, entre os primeiros desde que começou o Movimento. Não querem que chegue a julgamento. Pelos vistos tem dupla nacionalidade e pode armar uma das boas.” (RIVAS, 2000, p. 50).

⁸⁵ “Quando se restabeleceu, o doutor Da Barca foi submetido a conselho de guerra e condenado à morte. Consideravam-no um dos dirigentes da Frente Popular, coligação política da <<Antiespanha>>, propagandista do Estatuto de Autonomia da Galiza, de tendência <<separatista>>, e um dos cérebros do <<comité revolucionário>> que organizou a resistência contra o <<glorioso movimento>> de 1936” (RIVAS, 2000, p. 53).

⁸⁶ “O caso do doutor Da Barca transpirara para o exterior e desencadeara-se uma campanha internacional para conseguir o seu indulto.” (RIVAS, 2000, p. 53).

⁸⁷ “Desta vez a campanha internacional produziu efeito. À última hora. A pedido do governo de Cuba, comutaram a pena do doutor Da Barca por uma de prisão perpétua.” (RIVAS, 2000, p. 57).

*hablaban en la calle, que se tenían verdadero odio, como los anarquistas y los comunistas, se ayudaban dentro de la cárcel.*⁸⁸ (RIVAS, 2006, p. 71).

Analisando as diversas memórias que ancoram as narrativas elencadas, constatamos que Rivas e Rodoreda inserem em seus romances memórias que surgem em diferentes ambientes dentro do mesmo contexto histórico e social e permitem que suas personagens transitem por percursos bastante difíceis e cruéis dentro da guerra. Criam, desse modo, um ambiente propício para que os leitores possam encontrar em seus romances as memórias que haviam sido negadas pelo governo e pela própria sociedade.

Por conseguinte, somos arrastados para um mundo desconhecido por muitas pessoas alheias aos eventos da guerra civil e pós-guerra. Os romances, dessa forma, cumprem uma de suas funções, que é a materialização da memória. Ao transpor para as narrativas os fatos individuais que atingiram uma grande parte da população espanhola, as memórias alcançam o âmbito coletivo e abrangem um grupo maior de pessoas, criando um espaço global na qual compartilham suas histórias.

2.2 SIMBOLISMOS E LUGARES DE MEMÓRIA

Quando analisamos obras que têm um cunho de memória e de significados tão profundos em uma sociedade, entramos em contato com as diversas simbologias e os lugares de memória. As narrativas de Rodoreda e Rivas seguem esses moldes e nos permitem refletir sobre diversos ângulos alguns dos momentos mais difíceis vivenciados pela comunidade espanhola. Os romances têm trechos e até mesmo objetos que têm uma aura simbólica, podemos considerar, assim, que são lugares de memória. Para Pierre Nora (1993),

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico, funcional, simultaneamente, somente em graus diferentes. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica (NORA, 1993, p. 21).

⁸⁸ “Homens que não se falavam na rua, que se odiavam verdadeiramente, como os anarquistas e os comunistas, ajudavam-se uns aos outros dentro da prisão” (RIVAS, 2000, p. 57).

Desse modo, iniciamos a análise desses lugares de memória pelo lápis do carpinteiro, peça que dá nome ao romance de Manuel Rivas “*El lápiz del carpintero*”. É um objeto que permeia toda a obra e tem sua própria história dentro da narrativa; surge em diversos momentos como uma personagem viva, que causa emoção e comoção pelo seu papel desempenhado. Tudo inicia quando o pintor consegue um lápis de carpinteiro dentro da prisão:

El pintor había conseguido un lápiz de carpintero. Lo llevaba apoyado en la oreja, como hacen los del oficio, listo para dibujar en cualquier momento. Ese lápiz había pertenecido a Antonio Vidal, un carpintero que había llamado huelga por las ocho y que con él escribía notas para *El Corsario*, y que a su vez, se lo había regalado a Pepe Villaverde, un carpintero de ribera que tenía una hija que se llamaba Mariquiña y otra Fraternidad. Villaverde era, según sus propias palabras, libertario y humanista, y empezaba sus discursos obreros hablando de amor: “Se vive como comunista si se ama, y en proporción a cuánto se ama”. Cuando se hizo listero del ferrocarril, Villaverde le regaló el lápiz a su amigo sindicalista y carpintero Marcial Villamor. Y antes de que lo matasen los paseadores que iban de caza a la Falcona, Marcial le regaló el lápiz al pintor, al ver que éste intentaba dibujar el Pórtico de la Gloria con un trozo de teja.⁸⁹ (RIVAS, 2006, p. 35).

É um pequeno trecho dentro da história maior que nos conta a história do lápis de carpinteiro. Com isso, inteiramo-nos de que o objeto foi sempre repassado de uma pessoa para outra, como uma forma de presente, uma maneira de perpetuar a arte, até que em certo momento chega às mãos do pintor, artista preso pelo regime franquista e que mesmo dentro do cárcere continua a desenhar, a criar suas obras de arte.

Devido à sua influência artística e política dentro da prisão, não tarda que o artista seja levado para ser executado. É o momento da morte do pintor que permite a Herbal reviver a sua infância; o guarda relembra quando seu tio matou uma raposa, mas, antes de fazê-lo, pediu desculpas, pois sabia da inocência do animal,

⁸⁹ “O pintor conseguiu um caderno e um lápis de carpinteiro. Andava com ele preso na orelha, como fazem os do ofício, pronto a desenhar a todo momento. Aquele lápis tinha pertencido a Antonio Vidal, um carpinteiro que convocará uma greve pelas oito horas e com ele escrevia notas para *El Corsario*, oferecera-o a Pepe Villaverde, carpinteiro de barcos, que tinha uma filha chamada Palmira e outra Fraternidade. Villaverde era, segundo as suas próprias palavras, libertário e humanista, e começava os seus discursos operários falando de amor: <<vive-se em comunismo se se ama e na proporção do que se ama>>. Quando se fez verificador das obras dos caminhos-de-ferro, Villaverde ofereceu o lápis ao seu amigo sindicalista e carpinteiro Marcial Villaamor e antes de ser morto pelos <<passeadores>> que iam a caça à Falcoa, Marcial ofereceu o lápis ao pintor, quando viu que este tentava desenhar o pórtico da Glória com um pedaço de telha” (RIVAS, 2000, p. 29).

todavia, precisava atirar para conseguir dinheiro. O guarda faz a conexão e entende que o pintor é apenas uma vítima do sistema político da época, que matava e torturava quem lutava por uma Espanha livre. Ao ver que irá ser torturado pelos demais militares que lhe batem, ameaçam cortar as suas mãos e os seus órgãos genitais, decide tirar a vida do pintor com um tiro certo na cabeça, mas, antes disso, *“cuando me encuentre ante al pintor, murmuré por dentro que lo sentía mucho, que preferiría no tener que hacerlo.”*⁹⁰ (RIVAS, 2006, p. 26).

É na sequência do assassinato que Herbal toma o lápis para si, usando-o na orelha como se fosse de fato um carpinteiro. O lápis passa a conversar com Herbal, a dar-lhe conselhos, sendo uma espécie de subconsciente. Entretanto, o lápis não tem uma consciência própria, o objeto carrega consigo muitas vozes, dentre elas a de humanistas, libertários, sindicalistas e, por isso, ao sussurrar no ouvido de Herbal, o lápis tem uma postura baseada nas ideologias de todos os seus donos anteriores, mas o que mais se destaca é a ideologia do pintor, seu último dono. O guarda mata o pintor e rouba-lhe o lápis para si, como se fosse algo mágico ou até mesmo algo para lembrá-lo do que aconteceu, tornando-se uma espécie de amuleto. Nessa perspectiva, a personagem assassinada passa a guiá-lo em algumas ocasiões decisivas dentro da narrativa, como quando ocorrem os momentos de visitas na prisão, em que Marisa Mallo pode estar com Daniel por alguns momentos:

[...] **la voz del pintor le dijo: Procura ir voluntario esta noche.** Y él, sin miedo de que alguien pudiese escucharlo, respondió enojado: No me jodas. **Venga, Herbal, ¿vas a dejarlo ahora?** No me jodas más, pintor, ¿te das cuenta de cómo me mira? Es como si me espetase dos jeringas en los ojos. Cuando Marisa viene a verlo, piensa que es cosa mía que me ponga justo en el medio a escuchar lo que dicen y no dejar que se toquen ni la punta de los dedos. ¡Ese tipo no sabe lo que son las ordenanzas! **Hombre, le dijo el pintor, podías hacerte un poco el ciego.** Ya lo hice, sabes que ya lo hice, dejé que se tocasen con la punta de los dedos.⁹¹ (RIVAS, 2006, p. 60, grifos nossos).

⁹⁰ “Quando me encontrei diante do pintor murmurei por dentro que sentia muito, que preferia não fazer aquilo.” (RIVAS, 2000, p. 19).

⁹¹ “E a voz do pintor disse-lhe: **procura ir como voluntário esta noite.** E ele, sem medo de que ninguém o ouvisse, respondeu incomodado: Não me fudas. **Vamos, Herbal, vais deixa-lo agora?** Não me fudas mais, pintor, tu vês como ele olha pra mim? É como se me espetasse duas seringas nos olhos. Quando a Marisa vem vê-lo pena que sou eu que quero pôr-me mesmo no meio a escutar o que eles dizem e não deixar que se toquem nem na ponta dos dedos. Esse tipo não sabe o que são as instruções! **Homem, disse-lhe o pintor, podias fazer-te um bocadinho de cego.** Já fiz isso, bem sabes que fiz, deixei que se tocassem com a pontinha dos dedos” (RIVAS, 2000, p. 47-48, grifos nossos).

Há ainda outros trechos nos quais notamos a presença do pintor sendo representada pelo lápis. Por exemplo, no momento em que os soldados vêm buscar Daniel para ser executado na praia junto com outros presos, o pintor surge como um defensor do médico:

Pero al doctor Da Barca lo fueron a buscar de nuevo a los pocos días. **¡Despierta, los cerrojos!, alertó el pintor, sacudiendo a Herbal por la oreja.** No, no, esta vez no, le dijo el guardia a la voz. Se acabó. Déjame en paz. Si tiene que morir, que muera de una puñetera vez. **Escucha. ¿Te vas a echar atrás ahora? Tú no corres ningún riesgo, dijo el pintor.** ¿Que no?, respondió Herbal a punto de gritar. Me voy a volver loco, ¿te parece poco? **No está mal para estos tiempos, dijo lacónico el pintor.**⁹² (RIVAS, 2006, p.61-62, grifos nossos).

Podemos compreender esses momentos de intervenção do pintor como uma espécie de redenção de Herbal, já que ele está inserido em um espaço repleto de violência, de ódio, de morte, de dor e alguma parte dele não aguenta mais aquelas situações. O gatilho dessa nova percepção sobre a sua realidade acontece ao ver o pintor ser morto, pois ele sabia que o artista não era uma pessoa ruim, e não havia motivos suficientes que pudessem justificar a sua morte, a não ser o próprio regime, que matava sem justificativas. Sabendo que não há como se desvencilhar daquele meio, o subconsciente de Herbal transforma o pintor na voz que o auxilia a driblar o sistema, permitindo que ele cometa pequenas fraudes em defesa de Daniel da Barca e Marisa, personagens que o guarda segue e persegue na obra.

O lápis segue o guarda durante toda a sua trajetória na narrativa, sendo um guia em muitas das difíceis decisões que Herbal precisou tomar. Inclusive é com ele que a personagem risca o jornal no qual lê e descobre a morte de Da Barca anos após o fim do regime militar. No último capítulo de *El lápiz del carpintero*, o guarda ainda escuta o pintor falar com ele por meio do lápis: **“Mira, el brillo de las camelias tras la lluvia, dijo el pintor a Herbal al oído. ¡Regálale el lápiz!**

⁹² “Mas poucos dias depois foram outra vez buscar o doutor Da Barca.

Acorda, os ferrolhos!, alertou o pintor, sacudindo Herbal por uma orelha. Não, não, desta vez não, disse o guarda em voz alta. Acabou-se. Deixa-me em paz. Se tem de morrer, que morra d euma vez, porra! **Escuta! Vais agora deixar-te ficar para trás? Não corres nenhum risco, disse o pintor.** Ai não?, respondeu Herbal quase aos gritps. Vou endoidecer, achas pouco? **Não está mal para os tempos que correr, disse o pintor, lacónico”** (RIVAS, 2000, p. 49, grifos nossos).

¡Regálasele a la morena! Toma, te lo regalo, Le dijo tendiéndole el lápiz de carpintero.⁹³ (RIVAS, 2006, p. 169, grifos nossos).

Ao ser presenteado, o lápis passa a ter novamente toda a simbologia que tinha antes de ser roubado por Herbal, é como uma espécie de redenção e também de presságio de morte. Ainda depois de entregar o lápis à prostituta, Herbal sente como se o objeto estivesse com ele e, quando a morte chega, a primeira coisa que busca é o lápis; porém, dá-se conta de que não o tem mais e que sem o seu objeto conselheiro e protetor a morte o alcançará. A narrativa literária termina com a morte de Herbal, deixando apenas as memórias para os que continuam vivendo.

Por meio do lápis de carpinteiro - vermelho, a cor dos republicanos - é que se conhece verdadeiramente o guarda franquista. O guarda representa a esfera vencedora da guerra, ou seja, os nacionalistas, mas, ao longo da narrativa, ao conhecer a história de vida de Herbal, o leitor consegue perceber que ele é o vencido e não o vencedor. Todos os sofrimentos, os desamores e o ódio que ele carregou durante a vida só o fizeram mais um vencido, diferente de Daniel da Barca, que é considerado um vencido na guerra, mas que na vida é um vencedor e isso fica claro ao compararmos as vidas de ambos.

Outro aspecto de destaque dentro da romance de Manuel Rivas é a abordagem que ele dá para a resistência mesmo dentro da prisão. Daniel da Barca surge como uma personagem que figura dentre os demais presos, levando sempre discursos e conversas que retratam o movimento social e político do momento, além, é claro, de sempre apoiar os colegas nos momentos difíceis dentro da prisão.

Um dos grandes momentos de resistência apresentados na literatura e que também ganhou vida nas telas foi a cena na qual acontece uma missa dentro da prisão, para comemorar a vitória dos nacionalistas sobre os republicanos, e no meio do sermão do padre, Daniel da Barca começa a tossir, sendo seguido pelos demais presos:

Fue entonces cuando se escucharon los primeros carraspeos. Era el doctor Da Barca, le contó Herbal a Maria da Visitação.[...] La suya era una tos seca, fingida, como la de esa gente fina que va a los conciertos. Por eso para mí fue casi un alivio que la tos se extendiese como un contagio entre todos los reclusos. Sonaba como un gigantesco carillón que se desprende del campanario.

⁹³ **“Olha, o brilho das camélias depois da chuva, disse o pintor na orelha de Herbal. Oferece-lhe o lápis! Oferece-lhe à mulatinha! Toma, ofereço-to, disse ele estendendo-lhe o lápis de carpinteiro.”** (RIVAS, 2000, p. 135, grifos nossos).

No sabíamos qué hacer. ¡No íbamos a zurrarles a todos en plena misa! Las autoridades se removían inquietas en sus asientos. [...] ¡Existe la ira de Dios! ¡Ha sido La victoria de Dios! Y su voz fue ahogada por las toses, que ahora ya no eran refinados carraspeos de ópera sino una resaca de mar de fondo. El rostro enrojecido del capellán fue palideciendo, absorbido por aquella catarata de hombres tosiendo como silicóticos.⁹⁴ (RIVAS, 2006, p. 75).

A tosse aparece dentro das duas narrativas como uma forma simbólica de demonstrar a insatisfação com relação à vitória dos nacionalistas na guerra civil espanhola, e, mais do que isso, Daniel da Barca assume para si a responsabilidade de ser resistência dentro da prisão, mesmo sabendo dos riscos que corria ao se expor de tal maneira num espaço que não era propício para nenhum tipo de manifestação política contrária ao regime imposto.

Outro trecho de resistência coletiva que surge na sequência da cena da tosse dos presos é ainda mais forte:

Al acabar la ceremonia, el director lanzó las consignas de rigor. España! Y solamente se escucharon las voces de autoridades y guardias: ¡Una! ¡España! Los presos seguían em silencio. Gritaron los mismos: ¡Grande! ¡España! Y **entonces atronó toda La prisión: ¡Libre!**⁹⁵ (RIVAS, 2006, p. 77, grifos nossos).

Os atos de resistência são muito importantes dentro do contexto histórico e político da época, pois figuram como expressão de um coletivo que destoava da maioria, dando continuidade à luta pelos direitos civis, mesmo correndo o risco de morte.

Na obra *La plaza del Diamante*, confrontamo-nos com simbologias ligadas também ao momento histórico em que o país vivia. Defrontamo-nos dentro da

⁹⁴ “Com esta ouviu-se o primeiro pigarrear.

Era o doutor Da Barca, contou Herbal a Maria da Visitação. [...] A dele era uma tosse seca, fingida, como a dessa gente fina que vai aos concertos. Por isso, para mim foi quase um alívio que a tosse de estendesse como por contágio a todos os reclusos. Soava como um gigantesco carrilhão que se despenha do campanário.

Não sabíamos o que fazer. Não íamos malhar neles todos em plena misa. As autoridades remexiam-se inquietas nos assentos. [...]

Existe a ira de Deus! Foi a vitória de Deus!

E a sua voz ficou afogada pelas tosses, que já não eram agora requintadas carraspeiras de ópera, mas uma ressaca de mar de profundidade.” (RIVAS, 2000, p. 78).

⁹⁵ “Quando acabou a cerimónia o diretor soltou os gritos de rigor.

Espanha! E ouviram-se só as vozes das autoridades e dos guardas: Uma!

Espanha! Os presos continuavam em silêncio. Foram os mesmos que gritaram: Grande!

Espanha! **E então toda a prisão atroou: Livre!**” (RIVAS, 2000, p. 78, grifos nossos).

história da personagem com a forte presença das pombas, inclusive pelo apelido que Quimet lhe dá quando a conhece “Colometa”, que em catalão significa pombinha⁹⁶. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2002), na acepção judaico-cristã, a pomba representa a pureza e a simplicidade, características muito presentes na personalidade de Natalia; significa ainda esperança, harmonia e felicidade renovada. Tais aspectos podem ser considerados como uma representação inicial da própria moça; porém, com o passar do tempo, tais características deixam de existir, corrompendo a simbologia positiva que o animal representa, agregando qualidades opostas à sua representação inicial. Para compreendermos como os animais tomaram conta da vida da personagem, precisamos entender o ponto de entrada deles na narrativa:

A la paloma la vi una mañana cuando abría los postigos del comedor. Tenía una ala herida, estaba medio amortecida y había dejado gotas de sangre por el suelo. Era jovencita. La curé y el Quimet dijo qué la guardaríamos, que le haría una jaula en la galería, para que pudiéramos verla desde el comedor.⁹⁷ (RODOREDA, 1987, p. 28).

Não satisfeito apenas com uma pomba, Quimet tem a ideia de comprar outra pomba e fazer com que o casal de animais procrie, e, por isso, ao invés de ter apenas uma gaiola, ele, com a ajuda de seus amigos, constrói um pombal. As pombas representadas na obra podem ser consideradas como uma representação do casal humano. Natalia nos dá a descrição das aves, quando nos conta como foi o primeiro voo no pombal: “*Primero salió la blanca, con los ojitos colorados y las patas coloradas con uñas negras. Después salió el negro, negro de patas y gris de ojos, con el gris de los ojos rodeado de una rayita amarilla que hacía cerco.*”⁹⁸ (RODOREDA, 1987, p. 31).

As características dos animais vão ao encontro com as das personagens: Natalia é simples, sonhadora e batalhadora, aspectos esses que vamos conhecendo ao longo da sua história e condizem com a descrição da pomba branca, de olhos

⁹⁶ Uma análise sobre esse tópico foi feita na terceira sessão desta dissertação.

⁹⁷ “Ele viu o pombo em uma manhã ao abri os janelões da sala. Estava com uma asa machucada, meio moribundo, e tinha deixado gotinhas de sangue pelo chão. Era novinho. Tratei dele e o Quimet disse que a gente ficaria com o pombo, que ele ia fazer uma gaiola na sacada para a gente poder olhar para ele da sala” (RODOREDA, 2017, p. 72).

⁹⁸ “O primeiro a sair foi a pomba branca, com olhinhos vermelhos e patas vermelhas com unhas pretas. Depois saiu o pombo preto, de patas pretas e olhos cinzas, com o cinza dos olhos rodeado por uma pequena linha amarela.” (RODOREDA, 2017, p. 76).

coloridos e patas com unhas negras; já Quimet pode ser comparado à pomba negra, com patas negras e olhos cinza, rodeados por uma lista amarela, considerando que ele demonstra ser egoísta, egocêntrico e pretencioso, colocando-se sempre em primeiro lugar e ignorando as vontades e desejos da esposa.

Desse modo, consideramos que o pombal é uma metáfora da própria vida de Natalia; é uma espécie de representação simbólica do que ela vive no seu cotidiano. Ela é aprisionada em um contexto no qual é submetida às circunstâncias de menosprezo e de inferioridade, sendo enjaulada em um mundo pequeno.

Quimet cerca Natalia na Praça do Diamante e a encontra em um relacionamento com Pere, no qual não tinha nenhuma projeção de futuro, mas tinha espaço para ser a Natalia, aquela moça que admira uma vitrine com bonecas com olhos brilhantes. Depois que conhece o moço, encanta-se com o mistério que ele representa e também com sua personalidade pretenciosa, que impõe opinião. Todavia, a personagem não imagina que o que Quimet, assim como tantos outros homens da época, realmente quer é usá-la para criar e moldar uma esposa que agrade seus gostos.

Sem ter uma opinião e conhecimento sobre esse tipo de relação doentia, Natalia afunda-se no relacionamento e começa a ser apenas uma sombra dentro da casa, alguém sem voz. Cria os filhos, faz as vontades do marido e deixa sua personalidade de lado, tudo isso somado às durezas da guerra, que ela enfrenta sozinha com as crianças, pois o marido, sem opção, a deixa para ir para o fronte de batalha.

Todos esses altos e baixos da história pessoal da personagem são vividos também pelas pombas no pombal, dando indícios de que era mesmo uma simulação da vida de Natalia. Inicialmente, o marido traz mais pombas para conviver com o casal que já estava no pombal; podemos representar essas demais pombas que vão chegando como os amigos de Quimet, que invadem o espaço de Natalia, tendo mais direitos a opinar na vida do casal do que ela mesma. A princípio, ela sente-se incomodada, mas não exterioriza esse sentimento, mantendo-se calada e observando os amigos do esposo.

Em outro ponto da narrativa, vendo a guerra chegar aos poucos, afetando o trabalho do marido, as pombas surgem como uma forma de salvação para Quimet: *“me dijo que si quería ponerme a trabajar era cosa mía, que él por su lado, trataría de hacer marchar la cría de palomas. Y que, vendiendo palomas, nos haríamos*

ricos. ⁹⁹ (RODOREDA, 1987, p. 41). Mesmo vendo tudo o que acontecia ao seu redor, sendo uma pessoa que estava atenta às notícias, o marido de Natalia insiste em acreditar que as pombas seriam a salvação para a crise que eles viviam. Até que a vizinha Enriqueta lhe faz um alerta: “[...] *me dijo que de cada tres parejas de palomas el Quimet regalaba dos, sólo por el gusto de regalar... y tú, trabajando como una tonta...*”¹⁰⁰ (RODOREDA, 1987, p. 46).

Todos aqueles animais concentrados em um espaço pequeno acabam por aterrorizar a vida de Natalia, que cuidava dos filhos e trabalhava ao mesmo tempo, além de cuidar dos afazeres domésticos e de ter que limpar o pombal: “*Sólo oía zureos de palomas. Me mataba limpiando porquería de palomas. Toda yo olía a palomas. Palomas en el terrado, palomas en el piso; soñaba con ellas. La chica de las palomas.*”¹⁰¹ (RODOREDA, 1987, p. 47). O mesmo terror que tinha com relação às pombas, tinha também com relação à vida que levava, tendo que assumir responsabilidades cada vez maiores nas relações familiares:

No podía decirle que sólo oía a las palomas, que tenía en las manos el tufo a azufre de los bebederos, el olor de las arvejas que resbalaban dentro de los comederos. No podía decirle que si un huevo se caía del ponedero a medio incubar, el olor me hacía recular aunque me apretase la nariz con dos dedos. No podía decirle que sólo oía gritos de pichones que pedían de comer con toda la furia de su cuerpo lleno de cañones amarillos clavados en la carne morada. No podía decirle que sólo oía el zureo de las palomas porque las tenía metidas en casa y que si dejaba abierta la puerta de la habitación-palomar del piso, las palomas se me desparramaban por todas partes y salían por el balcón de la calle sin parar, como en un juego de locos. [...] No le podía decir que mis hijos eran como flores mal cuidadas y que mi casa, que había sido un cielo, ahora era un batiburrillo, y que por las noches, cuando llevaba a los niños a dormir y les levantaba el camisón y les hacía ring-ring en el ombligo para hacerles reír, sentía el zureo de las palomas y tenía la nariz llena de olor de fiebre de paloma. Me parecía que toda yo, pelo, piel y vestido, olía a paloma. Cuando no me veía nadie me olía los brazos y me olía el pelo cuando me peinaba y no comprendía cómo podía llevar

⁹⁹ “O Quimet me falou que se eu quisesse sair para trabalhar era coisa minha e que, da parte dele, trataria de levar adiante a criação de pombos. E que, vendendo pombos, a gente ficaria rico.” (RODOREDA, 2017, p. 101).

¹⁰⁰ “[...] me disse que de cada três casais de pombos o Quimet dava dois de presente, só pela alegria de dar...E você, trabalhando como uma tonta...” (RODOREDA, 2017, p. 115).

¹⁰¹ “Eu só ouvia o arrulhar de pombos. Me matava limpando os pombos. Fedia a pombo dos pés a cabeça. Pombos no terraço, pombos no apartamento, sonhava com pombos. A moça dos pombos.” (RODOREDA, 2017, p. 116).

pegado a la nariz aquel olor, de paloma y de pichón, que casi me ahogaba.¹⁰² (RODOREDA, 1987, p. 47).

Os desabafos de Natalia passam a ser constantes. Rodoreda cria um ambiente no qual permite a personagem transitar entre o relato e o desabafo. Como leitores, queremos que Natalia desperte, que saia do estado catatônico que ela vive desde o momento em que conheceu Quimet. Queremos que ela veja seu potencial e sua força, e isso acontece por meio das próprias pombas: *“Y fue aquel día cuando me dije que aquello se había acabado. “Que se habían acabado las palomas. Palomas, arvejas, bebederos, ponedores, palomar y escalera de palo. ¡todo a paseo! Pero no sabía cómo...”*¹⁰³ (RODOREDA, 1987, p. 53). Tentando livrar-se dos animais para conseguir conquistar espaço na sua casa e também na vida, Natalia confessa que *“empecé a molestar a las palomas mientras empollaban. Aprovechando que los niños dormían después de comer subía entonces al terrado y atormentaba a las palomas.”*¹⁰⁴ (RODOREDA, 1987, p. 53). Sem sucesso, apenas incomodando as pombas, ela busca alternativas para findar a situação:

Descansé una temporada y fue como si no hubiese pasado nada. Tenía que acabar. Y en lugar de espantar a las palomas para que aborreciesen a las crías, me puse a coger los huevos y a sacudirlos con rabia. Esperaba que ya estuviese el pollo dentro. Que se le atontase bien la cabeza contra la cáscara del huevo. Las palomas empollaban la cría dieciocho días; cuando estaban a medias, yo sacudía los huevos. Cuanto más avanzadas estaban en el trabajo de

¹⁰² “Não podia lhe contar que só ouvia os pombos, que minhas mãos tinham cheiro de enxofre dos bebedouros, cheiro de ervilhar escorregando para dentro dos comedouros, acompanhando com a mão para que não caísse fora, empurrando os grãos para que saíssem por todos os buracos por igual. Não podia contar que, se um ovo caía da chocadeira no meio da incubação, o fedor me fazia recuar, mesmo que apertasse o nariz com os dois dedos. Não podia contar que só ouvia gritos de filhotinhos pedindo comida com toda a fúria do corpo cheio de penugem amarela cravada na carne roxa. Não podia contar que só ouvia o arrulhar dos pombos porque estavam enfiados dentro da minha casa e que, se deixasse aberta a porta do quatinho-pombal do apartamento, os pombos se espalhavam por toda parte e saíam pela sacada da rua sem parar, como em uma brincadeira maluca [...] Não podia dizer a ele que meus filhos eram como flores mal cuidadas e que minha casa, que havia sido um céu, virara uma bagunça e que, à noite, quando punha as crianças para dormir, levantava a camisa delas e fazia cócegas na barriga para fazê-las rir, ouvia o arrulhar dos pombos e tinha o nariz cheio de fedor de febre de filhotinho. Tinha impressão de que eu todinha, cabelos, pele e vestido, tinha fedor de pombo. Quando me via sozinha, cheirava meus braços e cheirava meu cabelo quando me penteava e não entendia como podia trazer grudado no nariz aquele fedor, de pombo e de filhote, que quase me sufocava” (RODOREDA, 2017, p. 117).

¹⁰³ “E foi naquele dia que disse a mim mesma que tinha terminado. Que tinha acabado a história dos pombos. Pombos, ervilha, bebedouros, chocadeira, pombal e escada de pedreiro, tudo fora! Mas não sabia como..” (RODOREDA, 2017, p. 129).

¹⁰⁴ “E comecei a incomodar os pombos enquanto chocavam. Aproveitava quando as crianças dormiam depois do almoço e, então, subia para o terraço e atormentava os pombos.” (RODOREDA, 2017, p. 129).

incubar, más se enconaban. Más fiebre. Más ganas de picar. Cuando ponía la mano debajo de las plumas calientes, la cabeza y el pico de la paloma buscaban mi mano por entre sus plumas, y cuando mi mano salía con los huevos, la picaban.¹⁰⁵ (RODOREDA, 1987, p. 56).

Todas as tentativas de eliminar os bichos da casa e da sua vida fizeram com que a personagem sentisse que estava também em uma espécie de guerra, só que em outro contexto e realidade: “*Y mientras yo armaba la gran revolución con las palomas vino lo que vino, que parecía una cosa que tenía que ser muy corta.*”¹⁰⁶ (RODOREDA, 1987, p. 55). Quando Natalia diz “vino lo que vino” se refere às consequências da guerra, que foram aos poucos chegando para todos os espanhóis, por isso, afirma que “*Se puso muy difícil lo de encontrar arvejas y las palomas empezaron a marcharse.*”¹⁰⁷ (RODOREDA, 1987, p. 56). Com isso, o número de pombas diminuiu consideravelmente; porém, não permitiu que ela conseguisse se desvencilhar do tormento causado pelos animais, foi algo tão traumático para ela que os bichos apareciam até mesmo nos sonhos:

Y vinieron unas manos. El techo de la habitación se hizo blando como si fuese de nubes. Eran unas manos de algodón flojo, sin huesos. Y mientras bajaban se hacían transparentes, como mis manos, cuando, de pequeña, las miraba contra el sol. Y esas manos que salían del techo juntas, se separaban mientras bajaban, y los niños, mientras las manos bajaban, ya no eran niños. Eran huevos. Y las manos cogían a los niños todos hechos de cáscara y con yema dentro, y los levantaban hasta muy alto y les empezaban a sacudir: Al principio sin prisa y en seguida con rabia, como si toda la rabia de las palomas y de la guerra y de haber perdido se hubiese metido en aquellas manos que sacudían a mis hijos. Quería gritar y la voz no me salía. Quería gritar que viniesen los vecinos, que viniese la policía, que viniese alguien a llevarse aquellas manos y cuando ya tenía el grito a punto de salir, lo pensaba y dejaba el grito dentro porque la policía me habría cogido a mí porque el Quimet había

¹⁰⁵ “Dei um tempo por alguns dias, e era como se nada tivesse acontecido. Tinha de acabar com aquilo. E, em vez de espantar os pombos para que se desinteressassem dos filhotes, passei a pegar os ovos deles e a sacudi-los com fúria. Achava que já tinham um filhote dentro. Que ia fazer a cabeça dele bater contra a casca do ovo e desmaiá-lo. Os pombos chocavam o filhote por dezoito dias; quando estavam na metade, eu sacudia os ovos. Quanto mais adiantados estavam na tarefa de chocar, mais ficavam irritados. Mais febre. Mais vontade de querer bicar. Quando enfiava a mão por baixo das penas quentes, a cabeça e o bico do pombo procuravam minha mão por entre suas penas, e, quando minha mão saía com os ovos, bicavam-na” (RODOREDA, 2017, p. 130-131).

¹⁰⁶ “E enquanto me dedicava à grande revolução com os pombos, aconteceu o que aconteceu, como uma coisa que era para ser muito curta.” (RODOREDA, 2017, p. 133).

¹⁰⁷ “Ficou muito difícil encontrar ervilha, e os pombos começaram a ir embora.” (RODOREDA, 2017, p. 138).

muerto en la guerra. Aquello tenía que acabarse.¹⁰⁸ (RODOREDA, 1987, p. 77).

É nos sonhos em que Natalia consegue perceber que estava emudecida e que não conseguia sequer de expressar quando algo acontecia com os filhos. Ela se vê no lugar das pombas e entende que aquela situação degradante em que ela estava precisava de alguma forma acabar.

Passados anos da contenda, Natalia tinha uma vida diferente, na qual não sofria mais com a escassez de produtos, com a violência da guerra. Os filhos agora eram adultos, tinham suas vidas, ela estava casada novamente, mas o que a perseguia eram as pombas, era algo de seu passado que ela não conseguia esquecer, como se precisasse daquelas lembranças para estar sempre atenta a nunca mais deixar a aquele tipo de situação acometer sobre ela novamente:

Y al día siguiente se lo conté a una señora que se sentó a mi lado en un banco del parque, de cara a las rosas. Le conté que había tenido cuarenta palomas... cuarenta parejas de palomas: ochenta... De todas clases. Palomas con corbata de seda y palomas con las plumas peinadas hacia atrás que parecían nacidas en el país de todo al revés... Buchonas... de cola de pavo... blancas, rubias, negras, manchadas... con capucha, con toquilla... con un revuelo de plumas desde la cabeza al pico, tapándoles los ojos... con lunares de color de café con leche... Todas vivían en una torre hecha a propósito, a la que se subía por una rampa de caracol y la rampa tenía ventanitas estrechas y largas en la parte de fuera y, en la parte de dentro, al pie de cada ventanita, había un ponedero con una paloma empollando. Y la que esperaba para relevarla estaba en el antepecho de la ventanita y, si uno miraba la torre desde lejos, era como una gran columna toda cubierta de palomas que hubieran podido ser de piedra pero que eran de verdad. Y nunca echaban a volar desde las ventanitas, sino desde arriba de todo de la torre y de allí salían como una corona de plumas y picos, pero con la guerra había caído una bomba y todo se había acabado.¹⁰⁹ (RODOREDA, 1987, p. 84).

¹⁰⁸ “E apareceram umas mãos. O teto do quarto ficou mole como se fosse feito de nuvem. Eram umas mãos de algodão, sem ossos. E enquanto desciam se tornavam transparentes, como as minhas mãos quando eu era pequena e as olhava contra o sol. E aquelas mãos que saíram do teto juntas, ao descer se separavam, e as crianças, enquanto as mãos desciam, já não eram mais crianças. Eram ovos. E as mãos pegavam as crianças, todas feitas de casca e com gema dentro, e as levantavam com muito cuidado e começavam a sacudí-las: primeiro sem pressa e depois com raiva, como se toda raiva dos pombos e da guerra e de ter perdido tivesse enfiado naquelas mãos que sacudiam meus filhos. Queria gritar e a voz não saía. Queria gritar que viessem os vizinhos, que viesse a polícia, que viesse alguém perseguir aquelas mãos, e quando já tinha o grito a ponto de sair pensava melhor e abafava o grito por que a polícia teria me prendido, porque o Quimet tinha morrido na guerra. Aquilo tinha que acabar” (RODOREDA, 2017, p. 172).

¹⁰⁹ “No dia seguinte, contei isso para uma senhora que sentaria ao meu lado no banco de um parque, de frente para as rosas. Contei que havia tido quarenta pombos... quarenta casais de pombos: oitenta... De todo tipo. Pombos de gravata de cetim e pombos com as penas penteadas para cima

Ao falar com as senhoras do parque sobre a sua vida, em específico sobre as pombas e o pombal, notamos que Natalia não conta como realmente foram aqueles momentos de tormento que ela sofreu com os animais; conta a sua história acrescentando algumas informações que não são verídicas, que eram apenas desejos de Quimet na época, como o a torre com a rampa em forma de caracol. Sabemos, no entanto, que o palomar era algo diferente, feito no sótão da casa e que dava trabalho para limpar. Devido aos detalhes que ela dava da história e a toda a beleza que as pombas pareciam representar, a história acabou se espalhando entre as mulheres que frequentavam o parque:

Se ve que aquella señora se lo contó a otra. Y ésta a otra más. Y todas se lo iban diciendo al oído y cuando veían que me acercaba siempre había alguna que avisaba a las otras: ya viene la señora de las palomas. Y a veces alguna que todavía no sabía la historia preguntaba: ¿y la guerra se las mató? Y otra decía a su vecina de banco: y dice que siempre piensa en ello... y otra les contaba a las que no lo sabían, su marido la hizo una torre a propósito para que pudiese llenarla de palomas y parecía una nube de gloria... Y cuando hablaban de mí tal como creían que yo era, decían: añora las palomas, añora las palomas, la señora que sólo vive añorando las palomas y la torre alta con ventanitas altas.¹¹⁰ (RODOREDA, 198, p. 85).

Percebemos que a imagem que Natalia queria ter de si mesma era a de que seu marido havia feito um belo local para que ela tivesse pombas e tudo ali era lindo e mágico, diferente do cheiro horroroso e asqueroso das pombas e de tudo o que elas tocavam. Há, com isso, a repulsa transformada em um desejo de que o que ela

que pareciam nascidos no país do tudo ao contrário... Romanos, rabo de pavão... Brancos, vermelhos, pretos, manchados...com tufo de penas, com xalezinho... Com uma volta de penas da cabeça até o bico, que descobria os olhos... Com pintinhas cor de café com leite... todos viviam em uma torre feita especialmente para eles, na qual se subia por uma rampa em caracol, e a rampa tinha do lado de fora janelinhas estreitas e compridas, e do lado de dentro, ao pé de cada janelinha tinha uma chocadeira com o pombo chocando. E o que esperava para revezar ficava no parapeito da janelinha e, se alguém olhava a torre de uma certa distância, era como uma grande coluna toda coberta de pombos que pareciam de pedra, mas que eram de verdade. E nunca levantavam voo das janelas, e sem do alto da torre, e de lá partiram como uma coroa de penas e bicos, mas com a guerra tinha caído uma bomba em cima e acabará com tudo” (RODOREDA, 2017, p. 208-209).

¹¹⁰ “Parece que aquela senhora contou isso para outra, e essa outra para uma terceira. E uma ia contando para outra ao pé do ouvido, e quando me viam chegando sempre tinha uma que avisava as demais: lá vem a senhora dos pombos. E às vezes alguma que ainda não sabia da história perguntava: a guerra matou todos os pombos dela? E outra dizia para sua vizinha de banco: e diz que ela sempre pensa neles... E outra explicava para quem não sabia, o marido dela mandou construir uma torre especial para que ela pudesse enchê-la de pombos e parecia uma nuvem de glória... E, ela sente falta dos pombos, tem saudade dos pombos a senhora dos pombos, que vive só com saudade dos pombos e da torre com as janelinhas no alto de tudo ...” (RODOREDA, 2017, p. 209).

viveu fosse diferente; ela recria a sua memória utilizando-se apenas dos fatos que acreditava necessário, o restante reiventa para lembrar-se da maneira que gostaria que fosse. Nessa direção, Nora (1993) argumenta:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e, de repentinas revitalizações. (NORA, 1993, p. 9).

Natalia manipula, desse modo, a sua memória e a revitaliza, criando uma lembrança com novo significado, apagando, pelo menos na fala, as marcas terríveis do período sangrento da guerra, no qual ela viveu ao lado das pombas. Com o passar do tempo, a personagem cria consciência de que, mesmo recriando as suas memórias e tornando-as algo positivo, continuava a ser lembrada como a senhora das pombas, e isso a incomodava, era uma imagem que não queria carregar consigo mais:

Y para el parque, que también me cansaba ya. Empezaban a cansarme tantas señoras conocidas esperándome con cara de pena porque había tenido palomas. Y aquella comezón que yo tenía antes, de hablar de las palomas y de la torre, se me había ido pasando con los años. Si alguna vez quería pensar en las palomas, prefería pensarlo sola.¹¹¹ (RODOREDA, 1987, p. 93).

Destarte, Natalia percebe que algumas de suas memórias podem ser apenas suas e não necessitam ser compartilhadas, principalmente aquelas que fizeram ela sofrer. É uma referência que ela prefere, depois de algum tempo, guardar para si mesma.

Articulando as memórias individuais e as coletivas, deparamo-nos ainda com outro tipo de memória, a histórica. Todos os eventos narrados pelas personagens, em ambas as obras, contribuem significativamente para que a memória histórica aflore. Paloma Aguilar Fernández (2008) afirma que a memória histórica ocorre quando:

¹¹¹ “la para o parque, o que também me cansava. Ficava cansada de ver todas aquelas senhoras conhecidas me esperando com cara de pena porque havia tido pombos. E aquela compulsão que eu tinha antes, de falar dos pombos e da torre, foi passando com os anos. Se por vezes queria pensar nos pombos, preferia pensar nele sozinha” (RODOREDA, 2017, p. 224).

[...] el recuerdo atañe a un acontecimiento cuya relevancia excede la que pueda tener para un individuo particular, o para su entorno más próximo, o, dicho, de otra forma, cuando se trata de un hecho que tiene una transcendencia pública incuestionable para quienes comparten una identidad común o están adscritos a un mismo grupo.¹¹² (AGUILAR FERNÁNDEZ, 2008, p. 769).

Nesse sentido, consideramos a guerra civil espanhola como esse marco que tem transcendência pública inquestionável para a população espanhola e, por isso, os romances analisados estão inseridos nesse contexto histórico tão marcante e notório. Aguilar Fernández (2008) assevera ainda que “*en particular, podría decirse que el sintagma <<memoria histórica >>, cuando se ha empleado en España, ha estado casi siempre ligado a acontecimientos como la Guerra Civil o el franquismo [...]*”¹¹³ (AGUILAR FERNÁNDEZ, 2008, p. 769). O fato de o conceito de memória histórica na Espanha estar normalmente relacionado à guerra civil espanhola cria um espaço que permite discussões que permeiam essa relação. Assim, podemos compreender que a guerra civil espanhola teve grande relevância histórica no país e, devido a todos os atos relacionados a esse evento, a população, quando colocada diante do sintagma <<memória histórica>>, logo faz referência a esse momento.

Reviver esses acontecimentos se torna uma situação dolorida para os cidadãos espanhóis, é como se eles fossem inseridos na posição de ter que reviver os acontecimentos dramáticos. Por isso, a necessidade de se reconciliar com o passado e conseguir viver em “paz”.

Não obstante, é preciso pensar na posição do grupo que cometeu o crime contra essas pessoas. No que se refere à guerra civil, sabemos que um nome aparece como principal: Franco. Surge, então, a pergunta: Como perdoar alguém que nunca pediu perdão ou que não intencionava pedi-lo? Paul Ricoeur (2007) assevera que:

Mas, mais importante que a punição - e mesmo que a reparação-continua ser a palavra de justiça que estabelece publicamente as responsabilidades de cada um dos protagonistas e designa os

¹¹² “A memória diz respeito a um acontecimento cuja relevância excede a que possa ter para um indivíduo particular, ou em seu ambiente imediato, ou, dito, de outra forma, quando se trata de um feito que tem uma transcendência pública inquestionável para quem compartilha uma identidade comum ou estão atribuídos ao mesmo grupo” (AGUILAR FERNÁNDEZ, 2008, p. 769, tradução nossa).

¹¹³ “Em particular, se poderia dizer que o sintagma <<memória histórica>>, quando foi empregado na Espanha, esteve quase sempre ligado a acontecimentos como a Guerra Civil e o franquismo [...]

lugares respectivos do agressor e da vítima numa relação de justa distância. (RICOUEUR, 2007, p. 481).

Na Espanha não houve uma reparação do que aconteceu durante a guerra civil, não houve justiça para aqueles que foram massacrados e desamparados, os crimes cometidos contra a humanidade ficaram impunes. O que o governo propôs depois da morte do ditador Franco foi o “Pacto do Silêncio”, o qual tinha como objetivo acobertar tudo o que ocorreu na guerra, tanto os nacionalistas quando os republicanos deveriam silenciar, esquecer suas dores. Mais do que um problema político, para Ricouer (2007) trata-se de uma culpabilidade moral dos indivíduos que estiveram à frente de tais eventos:

Trata-se da massa dos atos individuais, pequenos ou grandes, que contribuíram, por sua aquiescência tácita ou expressa, para culpabilidade criminal dos políticos e para a culpabilidade política dos membros do corpo político. Aqui termina a responsabilidade coletiva de natureza política e começa a responsabilidade pessoal. (RICOUEUR, 2007, p. 482).

Ao analisarmos essa responsabilidade pessoal, defrontamo-nos com a dificuldade de encarar a realidade do perdão, pois “o perdão é tão difícil de ser dado quanto compreendido” (RICOUEUR, 2000, p. 465), já que é construído de forma deliberada pelas pessoas que irão perdoar, e essas pessoas estavam frustradas com a impunidade daqueles que lhes inferiam dor. É difícil existir o perdão porque, ao mesmo tempo em que ele permite que uma ferida aberta comece a ser cicatrizada, permite que aquela dor da cicatriz comece a sumir, e isso pode causar nos sujeitos o medo de que aquilo que ele viveu caia no esquecimento.

Para Ricouer (2006), o perdão só pode se dar em esfera institucional, portanto, para haver perdão, é necessário o reconhecimento do crime por parte do Estado, é necessário que haja um reconhecimento público do crime e um pedido de perdão oficial por sua parte. Houve uma tentativa na Espanha com a Ley de Memória Histórica, em 2007, mas, ao entrarem governos de direita no poder, como o caso do PP, a lei não foi colocada em prática. No ano de 2018, o governo socialista de Pedro Sánchez retomou o projeto que havia se iniciado anos antes, o de exumar o corpo de Franco do Vale dos Caídos; contudo, isso ocorreu apenas em 2019¹¹⁴.

¹¹⁴ Buscando conceder a possibilidade do perdão aos espanhóis, muitos políticos e líderes de governo buscaram formas legais de retirar o corpo de Franco do Vale dos Caídos, local onde ele

Tal fato possibilitou que muitos militantes favoráveis a causa franquista e a ditadura se manifestassem, provando que o fascismo ainda existe na Espanha. Ademais, isso indicou que todas as bárbaries cometidas naquele período não foram suficientes para que eles compreendessem a magnitude do atentado contra a humanidade cometido pelo “*Caudillo*”.

Pensando em todos esses aspectos políticos, sociais e pessoais envolvidos no ato do perdoar, Ricoeur (2008) afirma que o perdão é uma dádiva, não é algo fácil de conseguir, mas é possível:

O perdão escapa ao direito tanto por sua lógica quanto por sua finalidade. De um ponto de vista que se pode dizer epistemológico, **ele pertence a uma economia da dádiva**, em virtude da lógica de superabundância que o articula e que deve ser oposta a lógica de equivalência que rege a justiça. (RICOEUR 2008, p. 196, grifos nossos).

Essa dádiva é concebida aos indivíduos “em torno do desejo de uma memória feliz e apaziguada” (RICOEUR 2007, p. 466), não há um local que permita um perdão coletivo, algo público, pois “não somente requer muito tempo, mas um trabalho sobre si em que não é excessivo discernir algo como um incógnito do perdão sob a figura de um exercício público de reconciliação política” (RICOEUR 2007, p. 492).

Nas obras aqui analisadas percebemos que a dádiva do perdão não foi alcançada pelas suas personagens, mas abre um espaço para que os leitores compreendam a importância do perdão nesse cenário. É preciso haver justiça por parte dos órgãos públicos, mas também é necessário que os sujeitos consigam

estava sepultado sob uma laje de 1,5 tonelada, com flores frescas colocadas diariamente sobre sua tumba. Franco resiste no monumento aos caídos, a maior vala comum da Espanha, onde foram enterrados sem consentimento familiar centenas de republicanos exumados de fossas e valas espalhadas por todo o território nacional. Todavia, a ideia de exumar o corpo de Francisco Franco não era de comum acordo dentro do governo, o que gerou um tempo de espera enorme para que isso ocorresse, mais precisamente: 43 anos, dois meses e 11 dias. Segundo Junquera (2019), “Foi o Governo de Adolfo Suárez (1976-81) que iniciou as medidas que atualmente conhecemos como memória histórica, ativando reparações ao lado dos vencidos na Guerra Civil (1936-39), o dos que sofreram represálias (prisão, expurgo, ruína) na ditadura posterior. A tarefa continuou nos Executivos seguintes, mas o Vale dos Caídos ficava sempre de fora, “desafiando o tempo e o esquecimento”, como tinha determinado Franco no decreto de 1940.” (JUNQUERA, 2019, n. p.). Agora com a exumação do Franco, se faz um pouco de justiça àqueles que estão enterrados no Vale dos Caídos, eles não precisaram repousar ao lado do seu assassino. Em entrevista ao jornal El país Ramón Jáuregui, ministro da Presidência sob José Luis Rodríguez Zapatero, descreve esta exumação como “a grande dívida pendente”, e afirma ainda que “a exumação de Franco é uma condição necessária, mas não suficiente para a ressignificação do Vale” (JUNQUERA, 2019, n. p.).

ultrapassar seus medos e limitações para conseguir de algum modo prover esse perdão, que é tão necessário para ambos os lados, mas em especial para si, que é quem vive com esse peso constantemente.

Portanto, consideramos que em ambas as narrativas encontramos alguns lugares de memória, constituídos pela memória individual, coletiva e histórica, os quais, devido à sua aura simbólica, constituem um espaço significativo na construção de sentidos dentro das histórias narradas. O lápis do carpinteiro surge como referência no sentido de rememorar os acontecimentos que estavam esquecidos, permitindo que Herbal não conseguisse deixar essas ideias de lado, e permitindo que as memórias fossem repassadas mais tarde, evitando o esquecimento. Por outro lado, as pombas que cercam a vida de Natalia permitem que ela se livre de suas próprias amarras, que até então evitavam que as suas memórias pudessem ser significativas. A personagem tem a necessidade de viver o tormento causado pelos animais para perceber sua força interior e lidar com as recordações anos mais tarde.

Nesse sentido, compreendemos que ambos os autores conseguiram dar sentido aos lugares de memória e criar tessituras em suas histórias que permitissem a transição desses objetos na narrativa, criando um espaço propício para a propagação das memórias e de seus significados, contribuindo para a transposição e a materialização das memórias de um tempo sangrento.

3 MARISA, MARIA DA VISITAÇÃO E NATALIA: REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA GUERRA CIVIL ESPANHOLA

Nesta seção, abordamos a temática da representação e da construção da identidade da mulher na guerra, tendo como objeto de análise as duas personagens femininas em destaque nas obras analisadas: Marisa e Natalia. Para tanto, pautamo-nos em uma abordagem que envolve os aspectos da mulher e da guerra, buscando compreender como essa relação se dá nesse contexto histórico, percebendo como os autores constroem as relações de cada personagem com o seu ambiente social. Além disso, realizamos análise específica da personagem Natalia, da obra *La plaza del Diamante*, com o intuito de reconhecer o processo de construção da identidade da personagem no decorrer do romance, percebendo como as influências do patriarcado contribuíram para que ela fosse silenciada e reprimida como indivíduo feminino, trazendo também aspectos que mostram a libertação de Natalia desse mundo hostil no qual ela viveu por muitos anos. Para a elaboração desta seção, utilizamos teóricos como Lúcia Osana Zolin (2009), Patrícia Rocha (2009), Pierre Bourdieu (2017) e Mary Nash (1999).

3.1 A MULHER E A GUERRA

Os romances em análise nesta dissertação são cercados por personagens femininas, as quais, de maneira direta ou indireta, contribuem para o desenrolar da trama e dos acontecimentos principais. É importante conhecermos o papel das mulheres no período de guerra e pós-guerra, pois, segundo Shirley Mangini (1991),

Dos milhares de artigos e livros sobre a Guerra Civil espanhola, poucos contêm informações sobre o papel das mulheres na guerra e no período seguinte, exceto algumas descrições ou simples referências em notas de rodapé. E, no entanto, [...] a oportunidade mais revolucionária para a emergência das mulheres na cena intelectual e política ocorreu nesse momento. (MANGINI, 1991, p.171).

Nesse sentido, precisamos compreender o papel das mulheres na construção histórica de seu país, buscando entender quais foram os pressupostos que as

tornaram revolucionárias nesse espaço e as razões pelas quais não se falam sobre mulheres na guerra. A literatura, por seu iminente papel questionador e reflexivo, poderia ajudar nesse processo de compreensão, ao permitir que se vislumbre, por meio do discurso ficcional, uma memória das mulheres republicanas e não republicanas desse momento histórico na Espanha. Ainda sobre a posição da mulher na guerra, Nash (1999) assevera:

Como colectivo, miles de mujeres realizaron con gran coraje un esfuerzo decisivo en la Guerra Civil española. Protagonizaron la lucha antifascista, y defendieron los derechos democráticos de la Segunda República. Entre ellas, un núcleo significativo impulsó también proyectos de revolución social. Y, en la medida en que las restricciones de género de su época se lo permitieron, muchas mujeres republicanas emprendieron una lucha que, por lo menos, cuestionó la definición masculina del poder, y asoció la emancipación de las mujeres con la causa antifascista.¹¹⁵ (NASH, 1999, p. 20).

Partindo desse pressuposto, deparamo-nos com as personagens femininas dos romances analisados e em ambas as obras não vemos as mulheres agindo de forma ativa no combate, exceto em um trecho de *La plaza del Diamante*, no qual surge uma personagem feminina que está no fronte da guerra chamada Julieta, amiga de longa data de Natalia, e ela, inclusive, não é bem vista pelas demais mulheres, mostrando também o preconceito que sofria pelas pessoas do seu próprio gênero, que pensavam assim por influência dos homens da família ou por questões culturais e sociais.

Julieta é uma personagem que aparece na obra desde o primeiro capítulo, é ela quem convida a amiga para ir ao baile na Praça do Diamante, local onde conhece Quimet. Percebemos de imediato que as duas têm personalidades distintintas, enquanto Natalia é mais retraída e tímida, Julieta é ativa e destemida. Logo após o envolvimento de Natalia com o jovem, as duas não se veem com frequência e a relação volta a se estreitar somente quando Julieta reaparece na vida da personagem durante a guerra:

¹¹⁵ “Como coletivo, milhares de mulheres realizaram com grande coragem um esforço decisivo na Guerra Civil espanhola. Protagonizaram a luta antifascista, e defenderam os direitos democráticos da Segunda República. Entre elas, um núcleo significativo impulsionou também projetos de revolução social; e, à medida que as restrições de gênero da sua época permitiram, muitas mulheres republicanas empreenderam uma luta que, pelo menos, questionou a definição masculina do poder, e associou a emancipação das mulheres com a causa antifascista” (NASH, 1999, p. 22, tradução nossa).

Un día, por la mañana temprano, cuando iba a trabajar, oí que me llamaban desde un coche que pasaba. Me volví, el coche se paró, y, vestida de miliciana, saltó de él la Julieta, muy delgada, muy blanca de cara, con los ojos llenos de fiebre y cansados.¹¹⁶ (RODOREDA, 1987, p. 63).

O encontro das duas acaba sendo fundamental para Natalia, que naquele momento passava por grandes dificuldades, já que não tinha quase alimento em casa e o sustento dos filhos era seu maior objetivo. Ademais, o reencontro propicia interação entre duas mulheres que viviam situações distintas na guerra. Oliveira (2016) aponta que:

Com o início da Guerra Civil e o fim da República, as mulheres se viram numa situação complexa. Se, por um lado, alguns grupos de mulheres participaram da guerra de forma mais ativa – algumas atuando inclusive como milicianas, embora em número bastante reduzido –, a grande maioria das espanholas teve de assumir as suas famílias, cuidando de seus filhos e dos idosos, já que boa parte dos homens jovens participaram da contenda. (OLIVEIRA, 2016, p. 116).

Julieta e Natalia representam essa dualidade femina, que atuava em diferentes posições nesse período conturbado. Com o objetivo de colocar a conversa em dia e compreender como as suas histórias se cruzaram novamente, as duas combinam de se encontrar em outro momento, pois Julieta poderia ajudá-la a enviar o filho mais velho, Antoni, para uma colônia de meninos refugiados. Natalia comenta com a vizinha Enriqueta: “*Yo le dije que tenía que quedarme porque iba a venir a verme la Julieta, que estaba encargada de unas colonias de niños refugiados, porque venían de toda España.*”¹¹⁷ (RODOREDA, 1987, p. 62).

Estar junto com a amiga propicia que as duas possam conversar sobre suas vidas, que, naquele período, estavam muito diferentes uma da outra. Natalia estava casada, tinha dois filhos, cuidava da casa e trabalhava fora para conseguir manter a família, já que o marido estava lutando na guerra. Já Julieta fazia parte da revolução, era uma miliciana, cuidava de um abrigo para meninos refugiados e vivia um romance com um rapaz que conheceu na guerra. Natalia, em conversa com a

¹¹⁶ “Um dia, bem cedo, quando ia trabalhar, ouvi alguém me chamar de um carro que passava. Virei-me, o carro parou e, vestida de miliciana, saltou a Julieta, muito magra, com o rosto pálido, os olhos febris e cansados” (RODOREDA, 2017, p.150).

¹¹⁷ “Eu disse que precisava ficar porque ia receber a visita de Julieta, que era encarregada de colônias de crianças refugiadas, que vinham de toda a Espanha” (RODOREDA, 2017, p.151).

amiga, afirma que, para ela, a vida não proporcionou tantas aventuras quanto as de Julieta. Mais tarde, Natalia conta as histórias de Julieta para a vizinha Enriqueta:

Quando se lo conté a la señora Enriqueta se puso furiosa y **dijo que esas muchachas de la revolución eran todas unas muchachas que no tenían vergüenza**, que cuándo se había visto eso de pasar una noche en una casa donde a lo mejor habían matado a los dueños, sola con un muchacho y poniéndose vestidos de señora para encandilar al chico y acabar robándolos. Dijo que eran cosas que no se podían hacer ni en broma.¹¹⁸ (RODOREDA, 1987, p.63, grifos nossos).

Nesse trecho podemos compreender que as mulheres que iam para a guerra não eram bem vistas, principalmente as que eram republicanas. Julieta também tinha uma visão definida sobre as pessoas mais velhas que eram contra a guerra: *“me dijo que los viejos eran los que estorbaban, que todos pensaban al revés y que la juventud quería vivir sanamente.”*¹¹⁹ (RODOREDA, 1987, p. 65). Nesse trecho, notamos que há um contraponto entre os jovens e os mais velhos, muitos dos que lutavam pelo lado republicano eram jovens e não recebiam apoio dos mais velhos, por isso, sentiam-se traídos de alguma forma. Natalia segue dizendo: *“Y dijo que, vivir sanamente, está mal visto por según que clase de personas y que si quieres vivir sanamente se te echan encima como ratas venenosas, y te cogen y te hacen meter en la cárcel.”*¹²⁰ (RODOREDA, 1987, p. 65).

Portanto, é de suma importância compreender o papel da mulher nesse percuso da guerra, no qual ela também poderia estar no frente, atuando com uma miliciana e lutando por seus direitos. Para Mendes (2017), “foi uma oportunidade das mulheres serem vistas como sujeitos sociais, exercendo atividades que antes eram consideradas exclusivamente masculinas.” (MENDES, 2017, p. 22).

Por isso, é fundamental pensarmos como se deu a construção das personagens femininas em destaque nas obras *El lápiz de carpintero* e *La plaza del Diamante*, buscando compreender como essas mulheres cruzaram esse período tão

¹¹⁸ “Quando contei para a dona Enriqueta ela ficou muito zangada e **disse que essas moças da revolução eram todas sem-vergonha**, que onde já se viu passar uma noite em uma casa, onde talvez tivessem matado os donos, sozinha com um rapaz e experimentando vestidos de senhora para deixar o rapaz excitado e acabar roubando-os” (RODOREDA, 2017, p. 153, grifos nossos).

¹¹⁹ “Disse que os velhos eram os que atrapalhavam, que todos pensavam ao contrário e que a juventude queria uma vida saudável” (RODOREDA, 2017, p. 158).

¹²⁰ “E disse que vida saudável, para um certo tipo de gente, é algo malvisto, e que se você quer uma vida saudável eles se atiram em cima de você que nem ratazanas envenenadas, fazem você ser detido e enfiado na prisão” (RODOREDA, 2017, p. 158).

devastador. Nesse sentido, percebemos que tanto Marisa Mallo quanto Natalia são personagens que conquistam o leitor por suas qualidades e suas características psicológicas, emergindo como sujeitos complexos em uma realidade mais complexa ainda.

É importante ressaltar ainda que “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagens exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados, e valores que o animam” (CANDIDO, 1985, p. 53-54), portanto, as personagens são fundamentais para o desenrolar do enredo, para a credibilidade que o leitor dará à história que está sendo contada. São duas personagens que conquistam o posto de heroínas em suas realidades distintas; Natalia constitui o que Nash (1999) chama de heróina da retaguarda, pois traz “*la clásica imagen de madre combativa cuyo eje de vida era crear el bienestar familiar y colectivo*”¹²¹ (NASH, 1999, p. 68), e Marisa desponta como uma heróina que perpassa as a divergência entre ela e a família - que tinham opiniões e ideologias políticas opostas -; ela prova que, mesmo diante de todos os problemas governamentais que o país enfrentava, havia espaço para lutar pelos sentimentos humanos, como o amor.

Iniciamos com o romance de Manuel Rivas, que traz como personagem uma mulher bastante forte e inteligente, afastando-a das características comumente direcionadas às mulheres, especialmente em uma história que retrata o período de guerra civil. Marisa Mallo surge como uma mulher repleta de qualidades, que vão além da beleza física, que obviamente ela tinha, haja vista que o médico Daniel da Barca se encanta inicialmente com seus atributos físicos.

Ao conhecermos Marisa, damos-nos conta de que ela é uma mulher que capta a singularidade dos momentos em que vive de maneira diferente das demais mulheres da época. Logo no início da narrativa, por exemplo, ela conta que foi ao teatro com as amigas em um ato republicano que falava sobre a importância das mulheres terem direito ao voto: “*hoy nos parece raro, pero em aquellos tempos era algo muy controvertido, incluso entre las mujeres*”¹²² (RIVAS, 2006, p. 17). Em outro momento, quando vai visitar Daniel na prisão, ela usa um lenço vermelho, cor dos

¹²¹ “A clássica imagem de mãe combativa cujo eixo de vida era criar o bem estar familiar e coletivo” (NASH, 1999, p. 68, tradução nossa).

¹²² “Hoje parece-nos esquisito, mas naquele tempo era uma coisa muito controversa, mesmo entre as mulheres, não era?” (RIVAS, 2000, p. 13).

republicanos, como forma de resistência, no momento em que vai entregá-lo para Daniel ela ouve de Herbal: “*El rojo no está permitido.*”¹²³ (RIVAS, 2006, p. 14)

Vinda de família abastada, não permite que o dinheiro seja o seu guia, inclusive se empenha para que todos a conheçam pela pessoa que é e não pela riqueza de sua família. Neta de Benito Mallo, nacionalista convicto e um dos financiadores da guerra, ela mostra-se contrária as decisões e as opiniões do avô, tornando-se uma revolucionária dentro da própria família. Em determinado momento da narrativa, Marisa afirma que: “*el abuelo era de los vencedores*”¹²⁴ (RIVAS, 2006, p. 121).

Marisa aparece para o leitor logo no início da narrativa de Rivas, não como uma moça jovem, mas sim como uma senhora. Sua aparição ocorre no momento em que ela atende à porta quando o jornalista Carlos Souza chega para realizar a entrevista com Daniel da Barca. A personagem não é apenas uma esposa que cuida do marido doente, mas uma pessoa que sente plena admiração pela trajetória do esposo e também que entende e reconhece os seus próprios percalços durante uma época bastante sofrida para ela e para muitos outros compatriotas.

No decorrer da narrativa, ela é descrita pelos olhos do guarda Herbal, que a conhece desde pequena, já que viviam na mesma comunidade e frequentavam a feira grande de Fronteira: “*Destacaba como una dueña entre el ramillete de las otras chicas, que parecían acompañarla sólo para que señalasen con el dedo y dijesen ésa es la reina.*”¹²⁵ (RIVAS, 2006, p. 50). É ele quem nos apresenta a origem da família de Marisa, mostrando a importância da personagem como uma pessoa notória na cidade:

Y así fue como pudo ir viendo crecer y hacerce mujer a Marisa Mallo, de las familias pudientes de la comarca, la ahijada del alcade, la hija del notário, la hermana pequeña del señor cura párroco de Fronteira. Y, sobre todo, la nieta de don Benito Mallo.¹²⁶ (RIVAS, 2006, p. 51).

¹²³ “Não é permitido o vermelho” (RIVAS, 2000, p. 79).

¹²⁴ “O avô era dos vencedores” (RIVAS, 2000, p. 96).

¹²⁵ “Destacava-se como uma rapariguinha no ramallete das outras garotas, que parecia que a acompanhavam só para que a apontassem o dedo e dissessem que aquela era a rainha” (RIVAS, 2000, p. 40).

¹²⁶ “E eis que foi vendo Marisa Mallo crescer e fazer-se mulher, ela que era das famílias poderosas da freguesia, a afilhada do << alcade>>, a filha do notário, a irmã mais nova do senhor padre prior de Fronteira. E, sobretudo, a neta de don Benito Mallo” (RIVAS, 2000, p. 40-41).

Os demais narradores do romance oferecem uma visão de Marisa já adulta e de como era a sua relação com a família e o local onde vivia: “*Marisa Mallo miró hacia la araucária y sintió, a su vez, el peso de su mirada. [...] Los perros le habían dado la bienvenida. Reconocían su olor, y se lo disputaban con una alegría fiera.*”¹²⁷ (RIVAS, 2006, p. 105). Marisa sentia-se parte do espaço em que vivia, tinha uma ligação com a natureza e com os animais que a cercavam, “*de alguna forma, aquel mundo le pertenecía.*”¹²⁸ (RIVAS, 2006, p. 105). Todavia, o que mais lhe incomodava eram as relações familiares, já que ela era a única republicana da casa, os demais eram todos nacionalistas. Em determinado momento, o avô até tornou-se um *rojo*: “*cuándo llegó la República, él se hizo republicano. Le duró sólo unos meses.*”¹²⁹ (RIVAS, 2006, p. 115). Benito Mallo adaptava-se ao contexto que lhe rodeava para se beneficiar pessoalmente, não havia interesse coletivo. Por isso, quando a guerra emerge, ele escolhe se aliar aos nacionalistas, sendo a pessoa de maior influência e importância dentro da família:

Benito Mallo había atravesado la frontera. Se había hecho rico con el contrabando. Se hablaba del café, del aceite, del bacalao. Pero la imaginación popular sabía más. Las toneladas de cobre acumuladas por medio de un tendido eléctrico que terminaba en una manivela que giraba día y noche; las joyas que pasaban en ele vientre del ganado; las sedas que llevaban una legión de mujeres falsamente preñadas; las armas que rendían honores a un muerto en su ataúd. Benito Mallo se había enriquecido hasta ese nivel en que la gente deja de preguntarse cómo. Forjó una leyenda. El paletó que vestía trajés cortados en Coruña. Que compró un coche Ford de asientos forrados de cuero en que las gallinas anidaban. Que tenía grifos de oro pero usaba el monte por retrete y se limpiaba con berzas. Que se regalaba a sus amantes billetes falsos.¹³⁰ (RIVAS, 2006, p. 106-107).

¹²⁷ “Marisa Mallo olhou para a araucária e sentiu, por sua vez, o peso do olhar. [...] Os cães deram-lhe as boas-vindas. Reconheciam-lhe o cheiro e disputavam-no com alegria feroz.” (RIVAS, 2000, p. 85).

¹²⁸ “Aquele mundo pertencia-lhe de algum modo.” (RIVAS, 2000, p. 85).

¹²⁹ “Quando veio a República, fez-se republicano. Durou-lhe só uns meses.” (RIVAS, 2000, p. 93).

¹³⁰ “[...] Benito Mallo atravessara a fronteira. Tornara-se rico com o contrabando. Falava-se do café, do azeite, do bacalhau. Mas a imaginação popular sabia mais: as toneladas de cobre acumuladas por meio de uma rede de cabos de eletricidade que terminava numa manivela que girava de dia e de noite; as jóias que passavam na barriga do gado; as sedas transportadas por uma legião de mulheres falsamente grávidas; as armas que prestavam honras a um morto no caixão. Benito Mallo reunira a riqueza até àquele limite a partir do qual as pessoas deixam de querer saber donde ela veio. Forjou uma lenda. O lapuz que vestia fatos por medida cortados na Corunha. Que comprou um automóvel Ford de assentos forrados de cabedal onde as galinhas faziam ninhos. Que tinha torneiras de ouro mas usava o monte como retrete e limpava-se com folhas de couve. Que oferecia notas falsas às amantes” (RIVAS, 2000, p. 86).

Diante dos itens listados, podemos conjecturar que o avô de Marisa é uma pessoa de bastante destaque em sua comunidade, tido como uma “lenda”. Por isso, quando Marisa se opõe aos desejos de Benito Mallo, ela não está indo contra o avô, mas sim contra uma figura poderosa no âmbito político e financeiro daquele momento histórico. A personagem de Marisa era distinta de tudo que se relacionava ao avô, não tinha ambição pelo dinheiro, se preocupava mais com as pessoas do que com os bens materiais, e, isopor conta disso, ela mantia uma relação afetiva com os funcionários da casa. Em uma das ocasiões, ela conta sobre sua amizade com o jardineiro Alírio:

De niña Marisa pensaba que las estaciones eran en parte una creación de aquel jardinero tan callado que parecía mudo. [...] A Marisa le maravillaba el diagnóstico sentimental con que resumía el estado de los árboles, cosa que sólo hacía en momentos imprevistos, como si escribiese una receta en el aire. ¡ Esas hojas pálidas! El limonero tiene melancolía. El rododentro está simpático. El castaño tiene la respiración claudicante.¹³¹ (RIVAS, 2006, p. 117).

Dessa forma, percebemos que Marisa tinha uma facilidade em reconhecer as qualidades dos que a rodeavam, mantendo sempre o olhar sobre essas pessoas, buscando compreender o mundo que a cercava e os sujeitos que faziam parte dele.

Seguindo com os detalhes da narrativa, é importante destacar que nesse período as mulheres não tinham direitos garantidos por lei, e seu dever como mulher, sendo filha ou esposa, era de zelar pelos cuidados dos filhos, do marido e da casa. É nesse sentido que a personagem criada por Rivas se destaca; ela aparece como uma mulher que toma a frente de determinadas situações no momento em que a luta fica mais intensa e afeta a sua vida. Ela tenta, de alguma maneira, agir para que a guerra não tire Daniel da Barca de sua vida. Nesse caso, temos o enlace amoroso como o fator que determina as ações de Marisa. Entretanto, não é só isso; ela tem força e perspicácia, qualidades que permitem que ela execute seus planos, que ela pense em situações que poderiam facilitar a vida do amado na prisão. Marisa poderia obedecer às determinações da família e ficar

¹³¹ “Em criança, Marisa pensava que as estações eram em parte uma criação daquele jardineiro tão calado que parecia mudo. [...] Marisa maravilhava-se com o diagnóstico sentimental com que resumia o estado das árvores, coisa que só fazia em momentos imprevistos, como se escrevesse uma receita no ar. Essas folhas pálidas! O limoeiro tem melancolia. O rododendro está simpático. O castanheiro tem a respiração claudicante” (RIVAS, 2000, p. 95).

em casa chorando pelo namorado que foi preso e que possivelmente seria morto, mas ela não faz isso; ela vai à luta.

Um dos momentos mais simbólicos que representam a luta de Marisa ao lado de Daniel ocorre quando ela tenta levar um revólver desmontado para a cadeia. Tal episódio é relatado por um dos múltiplos narradores:

Por la plaza del Obradoiro, envuelta en rayos de sol, con un cesto cubierto por un paño blanco, venía Marisa Mallo con la comida. [...] Y nada más levantar el paño vio aquel queso del país, envuelto en una hoja de berza. Ahí va la culata, le dijo el visor de la cabeza. Y al día siguiente ella volvió con el cesto y él vio el tambor del revólver dentro de un bizcocho, y dijo con un gesto todo bien, que pase el cesto. Al tercer día ya sabía que dentro del pan iba el cañón. Y esperó con curiosidad la nueva entrega [...] Traigo unas truchas, dijo ella. Y él vio una bala en la panza de cada trucha, y dijo bien, ya se las pasaré, ahora vete.¹³² (RIVAS, 2006, p. 54-55).

O plano, contudo, não obtém sucesso, já que Herbal discretamente troca as balas do revólver. Aquela história torna-se um mistério para Marisa e Daniel, já que ela havia enviado junto com os alimentos o tipo de bala condizente ao calibre da arma e, quando recebe a encomenda, Daniel percebe que as balas são de outro calibre. Mais tarde, Herbal conta para Maria da visitação que ele fez a troca das balas para evitar que Marisa fosse punida, ao mesmo tempo ele informa que pretendia saber até onde ela era capaz de chegar para salvar o amado Daniel da Barca. Tal informa o, entretanto, so   dada a conhecer aos leitores, já que para ela e o agora marido Daniel da Barca aquela situa o sempre foi uma incógnita.

Conhecendo o perfil da personagem, percebemos que ela era uma das mulheres que tinha contato direto com os efeitos da guerra e que buscava ser efetiva para contribuir de forma positiva dentro do contexto em que estava inserida. Ela   um dos perfis de mulher da época, e havia tantas outras como ela, que agiam firmemente em um momento tão delicado e perigoso como aquele. Sabemos ainda que havia outras mulheres que tinham ainda papel de maior destaque naquele

¹³² "Pela Praça do Obradoiro, envolta em raios de sol, com um cesto coberto por um pano branco, vinha com a refei o Marisa Mallo. [...] E logo que levantou o pano viu aquele queijo da região, embrulhado numa folha de couve. Ali vai a culatra, disse o visor da cabeça. E no dia seguinte voltou com o cesto e ele viu o tambor do revólver num biscoito e disse com um gesto, tudo bem, o cesto pode passar. Ao terceiro dia já ele sabia que no pão ia o cano. E esperou com curiosidade pela nova entrega [...] Trago umas trutas, disse ela. E ele viu uma bala na barriga de cada truta e disse, bem, eu já lhas entrego, agora vai-te embora" (RIVAS, 2000, p. 44).

contexto. Dentre eles os das mulheres que seguiam no fronte de batalha e com certeza foram fontes de inspiração para que ela agisse da maneira como agia.

Apesar da grande força demonstrada por Marisa, aos poucos, os efeitos da guerra começaram aparecer em sua vida. Em uma das ocasiões, ela tentou suicídio: *“ella desangrándose, com las venas abiertas en el baño. Tuvieron que echar la puerta abajo. El abuelo decidió que aquello no había sucedido nunca.”*¹³³ (RIVAS, 2006, p. 118). Marisa percebe que nada do que ela faça tirará o namorado da situação em que ele se encontra na prisão, sendo transferido diversas vezes, sofrendo violência física e psicológica, ameaças constantes de morte; por isso, crê que a única saída é a morte. Sendo salva pelo avô, Marisa passa a ser mais uma sombra dentro da casa, sem ter a altivez que outrora era sua marca.

Aqui o tema do suicídio é comum em ambas as obras, tanto Natalia quanto Marisa cogitam a morte como uma possível solução para os problemas que enfrentam durante o período de guerra e do pós-guerra. Buendía Gómez afirma que, para Natalia, o suicídio dela e dos filhos *“servirá de refugio, allí podrían exilarse y descansar. La protagonista quiere dejar de existir para dejar de padecer [...]”*¹³⁴ (BUENDÍA GÓMEZ, 2006, p. 115). As duas protagonistas acabam sendo salvas de sua tentativa de suicídio: no caso de Marisa, ela chega a cortar os pulsos, mas o avô a salva; já Natalia é salva por Antoni, o dono do mercado que oferece um emprego a ela, dando-lhe uma possibilidade de recomeçar sua vida. Tanto para Natalia quanto para Marisa, há uma chance de recomeçar, de olhar para a vida com outros olhos. As pessoas que as cercam não compreendiam suas dores e por isso não percebiam o suicídio como uma saída plausível para todo esse sofrimento que lhes era imposto.

Dando sequência à narrativa de Rivas, mesmo sabendo que seria quase impossível que Daniel saísse da prisão, Marisa não desiste do médico, ela entende que ele é a representação de tudo o que os nacionalistas repudiam e, por isso, Daniel tem mínimas chances de conseguir se desvencilhar das acusações, mas, mesmo assim, continua com as visitas na prisão. Logo, Herbal revela que Marisa começa a apresentar sinais físicos de cansaço por viver uma vida baseada em medo e terror, além é claro da tentativa de suicídio:

¹³³ “Ela a dessangrar-se de veias abertas no banho. Tiveram de deitar porta abaixo. Ele decidira que aquilo jamais acontecera.” (RIVAS, 2000, p. 95).

¹³⁴ “Servirá de refúgio. Lá podiam se exilar e descansar. A protagonista quer deixar de existir para deixar de padecer.” (BUENDÍA GÓMEZ, 2006, p. 151, tradução nossa).

Hasta entonces había evitado los ojos de Marisa Mallo. Com la cabeza gacha, le clavaba la mirada em las muñecas. Y le dolió saber que era certo lo que se rumoreaba. Que se había cortado las venas de las muñecas cuando sus parientes, los señores de Fronteira, habían tratado por todos los medios de que se olvidase para siempre del doctor Da Barca. Marisa Mallo estava em los huesos. Marisa Mallo llevaba como pulseras unas vendas hospitalarias. Marisa Mallo estava disputa a morir por el doctor Da Barca.¹³⁵ (RIVAS, 2006, p. 54).

Passando o final da guerra e os nacionalistas tendo a vencido, Daniel continua preso e Marisa recorre ao avô para que ele lhe ajude a salvar o médico e diz: *“Vengo a pedirle um favor”*¹³⁶ (RIVAS, 2006, p. 118). O avô responde dizendo *“Esto está bien. Es mi especialidad”*¹³⁷ (RIVAS, 2006, p. 118). Marisa segue dizendo: *“Hace ya un año y ocho meses que ha acabado la guerra. Dicen que habrá indultos para navidad.”*¹³⁸ (RIVAS, 2006, p. 118). Nesse momento, o avô percebe que não adianta trazer pretendentes, fazer jantares e tentar desviar a atenção de Marisa para outras coisas, o que ela realmente deseja é estar junto de Daniel da Barca. Por isso, Benito Mallo assevera:

No voy a hacer nada más. Sigue tu camino. Ese es mi favor. Marisa no protestó, pues era lo que esperaba conseguir. Según las leyes de Fronteira, puja diez para ganar uno. Además, la palabra del abuelo comprometia a todo el clan, empezando por sus padres, sumisos como corderos ante el albedrío de Benito Mallo. Un salvoconducto familiar. No más maniobras, no más pretendientes para Penélope. Sigue tu camino, Me casaré con mi amor encarcelado.¹³⁹ (RIVAS, 2006, p. 119).

Finalmente, depois de muitas batalhas travadas com a família, Marisa consegue o aval do avô para continuar o relacionamento com Daniel da Barca e

¹³⁵ “Até ali evitara os olhos de Marisa Mallo. De cabeça baixa, cravava o olhar nos pulsos dela. E doeu-lhe saber que era verdade o que se dizia. Que cortara as veias dos pulsos quando os seus parentes, os senhores de Fronteira, tentaram por todos os meios fazer ela esquecer para sempre o doutor Da Barca. Marisa Mallo estava pele e osso. Marisa Mallo trazia umas ligaduras do hospital como pulseiras. Marisa Mallo estava disposta a morrer pelo doutor Da Barca” (RIVAS, 2000, p. 44).

¹³⁶ “Venho pedir-lhe um favor.” (RIVAS, 2000, p. 96).

¹³⁷ “Muito bem. É a minha especialidade.” (RIVAS, 2000, p. 96).

¹³⁸ “Há já um ano e oito meses que a guerra acabou. Dizem que haverá indultos pelo Natal.” (RIVAS, 2000, p. 96).

¹³⁹ “Não farei mais nada. Segue o teu caminho. É esse o favor que te faço. Marisa não protestou, pois era o que esperava conseguir. Nas leis de Fronteira, puxa dez para ganhar um. Além disso, a palavra do avô comprometia todo o clã, a começar pelos seus pais, submissos como cordeirinhos ao alvedrio de Benito Mallo. Um salvo-conducto familiar. Não mais manobras, não mais pretendentes para Penélope. Segue o teu caminho. Casarei com o amor preso” (RIVAS, 2000, p. 96).

casar-se com ele. Benito Mallo mostra compaixão pela neta e lhe informa: “*Pasado mañana, dijo volviéndose de nuevo hacia Marisa, sale un tren de Coruña. Un tren especial. Y tu doctor va en él*”¹⁴⁰ (RIVAS, 2006, p. 120, grifos do autor).

Em seguida, ficamos sabendo como se deu o casamento dos dois; quem relata o fato é Herbal. A madre Izarne entrega um telegrama para Daniel da Barca, no qual constam os dados da celebração de casamento, que ocorrera naquela manhã, eles haviam casado por procuração: “*el hermano de ella, Fernando, ocupaba en la iglesia el lugar del novio. El doctor había tenido que firmar un documento ante notario. En todo eso le ayudó la superiora de las monjas, la madre Izarne, que incluso firmó como testigo.*”¹⁴¹ (RIVAS, 2006, p. 143). Herbal segue com o relato do tão aguardado casamento:

Marisa había dicho el: “Sí, quiero”, en la iglesia de Fronteira. Sabía la hora. En Porta Coeli, a mil kilómetros de distancia, el doctor acompañaba a los enfermos en su paseo matutino. Llevaba camisa blanca y su viejo traje de fiesta. Entre pinos y olivos, cerró los ojos y dijo: Sí, quiero, claro que quiero.¹⁴² (RIVAS, 2006, p. 142).

Já no final do romance, acontece o reencontro do casal protagonista, no qual, já casados, Marisa encontra Daniel em um trem a caminho da prisão onde cumpriria prisão perpétua. Um menino que vendia jornal na estação de trem presencia a cena: “*la mujer joven recorría con angustia la fila de presos, sin contar números, y como al fin se abrazaba al hombre del traje viejo sin corbata*”.¹⁴³ (RIVAS, 2006, p. 125).

Em seguida, ao ser confrontada pelo Sargento García, ela informa: “*Yo tengo los papeles, dijo muy digna Marisa. Y los sacó de aquel cesto de meriendas. La actitud del sargento García cambió desde ese momento. Estaba impresionado y no me extraña, dijo Herbal. Aquella mujer convertía la noche en día [...]*”¹⁴⁴ (RIVAS, 2006, p. 160). Esse encontro gera comoção até mesmo nos militares que

¹⁴⁰ “Depois de amanhã, disse virando-se para Marisa, sai um comboio da Corunha. Um comboio especial. O teu doutor vai nele.” (RIVAS, 2000, p. 96, grifos do autor).

¹⁴¹ “O irmão dela, Fernando, ocupava na igreja o lugar do noivo. O doutor tivera de fazer um documento perante o notário. Em tudo isso foi muito ajudado pela superiora das religiosas, a madre Izarne, que até assinou como testemunha”. (RIVAS, 2000, p. 113).

¹⁴² “Marisa dissera o Sim, quero, na igreja de Fronteira. Sabia a hora. Em Porta Coeli, a mil quilômetros de distância, o doutor acompanhava os doentes no passeio matutino. Vestia camisa branca e o velho fato de festa. Entre pinheiros e oliveiras, fechou os olhos e disse: Sim, quero, claro que quero” (RIVAS, 2000, p. 114).

¹⁴³ “A mulher mais nova percorria com angústia a fila dos presos, sem contar números, e como por fim se abraçava ao homem do fato velho e sem gravata.” (RIVAS, 2000, p. 100).

¹⁴⁴ “Eu tenho os papéis, disse Marisa. E tirou-os do tal cesto de merenda. A atitude do sargento García mudou a partir desse momento. Estava impressionado e não me espanta, disse Herbal. Aquela mulher transformava a noite em dia [...]” (RIVAS, 2000, p. 127).

acompanham o comboio e, por conta disso, o sargento permite que eles tenham sua noite de núpcias antes que Daniel seja levado para cumprir sua pena: “*Bien. Entonces vamos a hacerle un favor a esta pareja. Al fin y al cabo, están casados.*”¹⁴⁵ (RIVAS, 2006, p. 161).

Após a noite de núpcias, Daniel é levado junto com os outros para o ancoradouro para ser transportado com os demais presos para a prisão de San Simón. Antes que ele pudesse ser colocado no bote, um fotógrafo aparece e se oferece para tirar uma fotografia do casal, pois, segundo ele, dessa prisão “*casi nadie vuelve*”¹⁴⁶:

Él la abrazó por detrás y ella le cubrió los brazos para que no se viesen las esposas. Enfundados el uno en el otro, con el mar al fondo. Ojeras de noche de bodas. Sin mucha convicción, como de trámite, el fotógrafo le pidió que sonriesen.¹⁴⁷ (RIVAS, 2006, p. 165).

A narrativa que envolve o casal se encerra com Marisa acenando para Daniel enquanto ele vai de barco para a prisão, mas sabemos que os problemas enfrentados pelo casal continuariam, pois, somente alguns anos após enfrentar mais um período na prisão, é que conseguiu exilar-se no México junto com a esposa, retornando à Espanha somente depois da morte do ditador Franco.

Manuel Rivas aproveita-se dos seus múltiplos narradores para nos apresentar diversos olhares para a personagem de Marisa, mostrando várias faces que ela tem. Isso causa maior empatia nos leitores, permitindo que possamos acreditar no que ela apresenta e no que ela representa dentro do contexto político social em que vive.

Outra personagem de destaque no romance de Rivas é Maria da Visitação, uma prostituta que trabalha no mesmo bordel que Herbal. “*Maria da Visitação había llegado hacía poco de una isla del Atlántico africano. Sin papeles. Como quien dice, se la habían vendido a Manila.*”¹⁴⁸ (RIVAS, 2006, p. 21). Deparamo-nos com outra face da mulher; é uma personagem que se distingue de Marisa Mallo, não tem um sobrenome a zelar e nem sequer possui documentos.

¹⁴⁵ “Bem, vamos então fazer o favor a este casal. Afinal, estão casados.” (RIVAS, 2000, p. 128).

¹⁴⁶ “Quase ninguém volta.” (RIVAS, 2000, p. 130).

¹⁴⁷ “Ele abraçou-a por detrás e ela cobriu-lhe os braços para que não se vissem as algemas. Afundados um no outro, com o mar ao fundo. Olheiras de noite de núpcias. Sem muita convicção, por formalidade, o fotógrafo pediu-lhes que sorrissem” (RIVAS, 2000, p. 130)

¹⁴⁸ “Maria da Visitação chegara havia pouco tempo de uma ilha do Atlântico africano. Sem papéis. Como quem diz, fora vendida a Manila.” (RIVAS, 2000, p. 16).

Maria da Visitação é descrita como uma imigrante que foi para a Espanha sem ao menos ter conhecimentos sobre a história, a cultura ou a geografia do país: “*De su nuevo país poco más conocía que la carretera que iba hacia Fronteira*”¹⁴⁹ (RIVAS, 2006, p. 21), isso porque ela foi vítima do tráfico de mulheres: “*se la habían vendido a Manila.*” (RIVAS, 2006, p. 21). O romance traz essa personagem para tratar de um tema atual, a exploração da mulher imigrante invisibilizada pela sociedade espanhola e a sua violação. Embora a narrativa se passe na década de 1930, é um tema dos anos 2000.

Sua função dentro do bordel no qual trabalhava era entreter e divertir os seus clientes, que eram de todas as estirpes; havia jornalistas e até mesmo bandidos e contrabandistas: “*Venga, niñas, que hoy vienen los de zapatos blancos. Atún blanco. Harina de pescado. Cocaína. Los de zapatos blancos habían invadido el territorio de los viejos contrabandistas de Fronteira.*” (RIVAS, 2006, p. 20). Vale destacar o próprio bordel como sendo um espaço que possibilita esses encontros; trata-se de um espaço neutro, onde todos são bem-vindos, desde que paguem e não maltratem as mulheres que ali trabalham.

Outro aspecto significativo é que a personagem tinha uma grande qualidade humana: a habilidade de escutar. Por isso, Herbal vê nela uma pessoa para quem ele pode se abrir e contar suas memórias da guerra e do pós-guerra. É ela quem recebe todas as memórias do guarda e, com sua curiosidade, instiga-o para que lhe conte os detalhes amorosos da história.

Herbal sente que pode confiar naquela mulher e, por isso, quando ele termina de narrar as suas memórias, com a intervenção do lápis, resolve presenteá-la com o objeto, mostrando que finalmente ele pode tranquilizar sua alma e coração, ao colocar pra fora tudo aquilo que lhe consumiu durante anos e mais anos. Desse modo, o próprio lápis fala com ele novamente dizendo que pode enfim apresentar a bela morena com o objeto. Esse gesto é uma espécie de aval que o lápis lhe dá, dizendo: a minha função é ser sempre presenteado a alguém, carregar histórias, e agora que você contou a ela tudo isso, você permitiu que eu agregasse em mim mais um pouco de vida, de experiência; agora, você e eu estamos finalmente livres para prosseguir.

¹⁴⁹ “Do seu novo país conhecia pouco mais que a estrada que ia para Fronteira.” (RIVAS, 2000, p. 16).

Ademais, o nome dado à personagem carrega consigo bastante significado; Maria é um nome de origem hebraica e remete à Maria, mãe de Jesus. Além disso, a junção do primeiro nome com o segundo - Visitação - faz referência ao episódio no qual a virgem Maria visita a prima Elisabete, dando a ela a notícia de que estava grávida do menino Jesus, trazendo a boa nova. Por isso, Maria da Visitação é aquela que traz a boa notícia, que traz festividade.

Diante dessa descrição, percebemos que o significado do nome não condiz com a condição e com as características da personagem que Manuel Rivas constrói; diferentemente da Bíblia, ela não anuncia nenhuma novidade, ao contrário, ela apenas ouve a memória de Herbal, que se transforma em coletiva e posteriormente em memória histórica. Maria da Visitação torna-se uma guardiã da memória, tanto das de Herbal quanto das dos outros homens que ela atende no bordel; a sua função como prostituta é a de fornecer prazer carnal e de acalantar as dores da alma. Segundo Araujo (2014), Maria da Visitação *“es la antítesis de Marisa Mallo. Mientras ésta representa una historia de amor con precedentes, aquélla es un mero objeto de placer momentáneo, de las relaciones ocasionales, transitorias. Son dos personajes totalmente antagónicos”*¹⁵⁰ (ARAUJO, 2014, p. 262).

Já na obra de Rodoreda, temos contato com outra personagem feminina cujas características são distintas das de Marisa. Somos apresentados à personagem principal da obra, que leva o nome de Natalia, moça ingênua, jovem, que anda pelas ruas de Barcelona, em que aprecia e admira bonecas pelas vitrines das lojas. Nesse caso, Natalia é a única narradora do romance, não permitindo esses múltiplos olhares; todavia, isso não diminui a nossa empatia por ela, o seu monólogo permite que possamos ter uma visão intimista de sua vida.

Partindo do fluxo de consciência de Natalia é que somos apresentados a outra perspectiva acerca da realidade vivida pelas mulheres espanholas, já que ela aparentemente não tem conhecimento político e histórico e, portanto, não vê importância no contexto social que a rodeia, fazendo com que não note as mudanças que vão acometendo o país até chegar à sua realidade.

Refletindo sobre o seu papel no cenário que envolve a guerra civil espanhola, percebemos que ela aparece como uma pessoa que não está ligada diretamente ao

¹⁵⁰ “É a antítese de Marisa Mallo. Enquanto ésta representa una história de amor con precedentes, aquela é um mero objeto de prazer momentáneo, de relacionais ocasionais, transitórias. São duas personagens totalmente antagônicas” (ARAUJO, 2014, p. 262, tradução nossa).

fron­te de batalha, mas que enfrenta diariamen­te as con­sequên­cias de deci­sões que não são tomadas por ela. Vejamos: Natalia sempre trabalhou, mas, ao se casar, é influenciada pelo marido a deixar o emprego e dedicar-se aos cuidados da casa e da família; com o passar do tempo, vê o marido envolvido cada vez mais com os assuntos da luta republicana, e percebe ainda que Quimet já não tem tanto trabalho quanto antes, e que possivelmente poderá faltar itens para a casa, assim como alimento; por isso, toma à frente e começa a trabalhar.

A falta de trabalho e a escassez de alimentos são alguns dos primeiros sinais que de que as coisas não estavam bem no país, e a partir disso tudo só tendia a piorar. Natalia representa uma grande parcela de mulheres que, ao se depararem com as consequências dos eventos catastróficos de uma guerra civil, se veem na posição de liderar a família e a casa, precisando em muitos casos tomar decisões que até então eram responsabilidade do homem. E é nesse momento que conhecemos de fato a personalidade dessa personagem, que, a princípio, parecia bastante ingênua e sem perspectiva.

O trabalho é o primeiro passo de libertação da personagem. Mais adiante, quando o marido afasta-se do lar para participar ativamente dos combates contra os nacionalistas, é ela quem toma as rédeas de tudo que envolve a casa. Natalia se vê em um espaço de fala e de ação que não lhe é tão familiar; ela não tinha espaço antes e agora que o tem isso não lhe permite ter opções grandiosas no momento de tomar atitudes. Precisa pensar única e exclusivamente no bem-estar dela e dos filhos. Obter comida é o principal objetivo da personagem e de muitos outros espanhóis naquele período, por isso, ela começa a procurar emprego para manter pelo menos as mínimas condições de sobrevivência.

Como Natalia não tem uma formação educacional ou sequer apoio de terceiros para influenciar em um possível emprego, ela aceita trabalhar de empregada doméstica, limpando a casa de uma família rica que vivia no mesmo bairro que ela. Mais tarde, com o furor da guerra e com todos os recursos escassos, a família dispensa seus serviços. Novamente, com o peso de carregar todo o sustento dos filhos sozinha, a personagem volta a procurar emprego, conseguindo-o, dessa vez na prefeitura, com a mesma função que tinha antes, fazer limpeza.

Podemos perceber que o trabalho de Natalia fora do âmbito familiar consiste em fazer limpeza, em manter os espaços organizados, arejados; porém, em sua vida particular, há uma turbulência tão perturbadora que ela sequer percebe que vive em

uma constante bagunça. As pombas fazem sujeira na casa, deixam o espaço com mau cheiro; os filhos choram constantemente, seja por saudade do pai, por medo, por saudade da mãe que agora passa o dia inteiro fora buscando sustento para eles; até mesmo Natalia sente dificuldade em se sentir limpa, afirma que o cheiro das pombas e da sujeira estão impregnados em sua pele. Observamos que a personagem está em constante luta contra tudo que a cerca, não há momentos de paz e sossego em sua vida, seja pelo contexto político ou pelos problemas pessoais aos quais ela está submetida.

Nesse sentido, refletimos sobre a realidade das duas personagens. De um lado, Marisa Mallo e, de outro, Natalia, que nem se quer tem um sobrenome. Marisa o tem porque vem de família rica e influente e, por isso, seu sobrenome agrega respeito. Natalia, por sua vez, é de família humilde, e o sobrenome no seu contexto não faria diferença. As duas têm características que as unem como mulheres fortes e que resistem; cada uma com as suas especificidades. Marisa busca maneiras de salvar o namorado da morte na cadeia, usando de sua influência e de sua inteligência emocional para conseguir lidar diretamente com os guardas nacionalistas e também com sua família que é contra o relacionamento. Natalia, por outro lado, mostra muita força e capacidade de resiliência ao transformar-se de menina ingênua em uma mulher grandiosa que luta pela sobrevivência dos filhos.

Além dos fatos já descritos, é importante lembrar que os romances, apesar de retratarem o mesmo período histórico, foram escritos em épocas distintas com mais de 25 anos de diferença. Ademais, Mercè Rodoreda vivenciou a guerra civil espanhola enquanto Manuel Rivas conheceu os fatos por meio de relatos que lhe foram contados e de seus conhecimentos advindos de sua carreira jornalística. Tais dados impactam diretamente na construção das narrativas assim como nas características específicas de cada uma das protagonistas dos romances. As diferentes vivências desses autores permitem que eles construam um ambiente fictício com características que remetem às suas experiências: Mercè Rodoreda cria uma personagem feminina que representa a mulher que não ia ao frente de guerra, mas que se tornava parte importante desse momento histórico por manter a família e a casa enquanto o marido lutava na guerra; e Manuel Rivas importa para o seu romance as características de uma sociedade desmemoriada, que não tem interesse nos acontecimentos históricos e nas memórias do passado.

É importante destacar também que os efeitos da guerra continuaram na vida das personagens depois de anos. Da parte de Marisa, toda sua história surge como uma forma de lembrar as durezas pela qual ela e o marido passaram naquele período, tanto que ele é conhecido como um republicano revolucionário e que mereceu destaque em um jornal. Nesse sentido, compreendemos que há a necessidade de rememorar, de compreender toda uma época que foi silenciada e permitir que a sociedade tome conhecimento desses eventos. A história de Natalia também tem o mesmo viés de rememoração que vemos na história de Marisa. Anos após a guerra, ela não consegue esquecer todas as situações precárias que viveu e todo o terror psicológico pelo qual foi exposta, nem mesmo todos os confortos que ela tem agora conseguem dar conta de eliminar as memórias ruins do que ela viveu. Isso é importante porque mostra que a memória é parte fundamental da construção cultural-social de um país; nesse sentido, é necessário lembrar para não permitir que tais horrores voltem a ocorrer.

Além disso, é de suma importância destacar a diferença no posicionamento político dessas duas mulheres que foram tão importantes, cada uma a sua maneira, dentro de suas histórias. Temos a possibilidade de observar dois contextos distintos: Marisa tem maior conhecimento e acesso às informações políticas da época, utilizando-se desses dados a favor de suas atitudes, provando a necessidade de a mulher ter educação, saber ler, ter conhecimentos que vão além daqueles exigidos pelo patriarcado; Natalia não compreende de política, sente seus efeitos na pele, sem ao menos compreender de fato o porquê deles estarem acontecendo, mas consegue mostrar sua importância na retaguarda da guerra, cuidando da família e da casa, sendo a provedora daquele momento. Apesar de distintas em seus conhecimentos e em suas personalidades, ambas provam ser importantes para aquele momento, cada uma com suas características.

3.2 DE NATALIA À COLOMETA

Ao pensarmos na construção da personagem Natalia, precisamos refletir inicialmente sobre sua criadora, a escritora catalã Mercé Rodoreda. Entre os anos de 1930 e 1940, houve uma grande produção literária na Espanha; porém, dentre esses escritores que produzem, não havia espaço para a divulgação dos destaques

femininos. Esse dado se reflete inclusive nesta pesquisa, já que encontramos dificuldades em encontrar teóricos que tenham como objeto de pesquisa os textos literários produzidos por mulheres no período da guerra e pós-guerra. Sabemos que essas obras existem, mas não há registros sobre eles. Temos o olhar da guerra e do pós-guerra sendo destaque pelo viés masculino, já que a visão da mulher sobre os acontecimentos é praticamente silenciada. Não obstante, faz-se necessário compreender a relevância desse romance para a literatura espanhola, já que foi um dos livros mais vendidos do pós-guerra, sendo um sucesso dentro e fora da Espanha. Para Ciplijauskaitė (1988),

Con *La plaza del Diamant* (escrita en 1960), Rodoreda da un paso importante en la evolución de la novela de formación. Permaneciendo muy ligada al contexto, logra compaginar la visión exterior y la sensación íntima. El efecto de inmediatez se afirma desde las primeras páginas. La asociación libre, la visión fragmentaria permiten seguir el crecimiento de Colometa desde dentro, en retahílas sin ordenar, expresadas por una conciencia que refleja magistralmente su estrato social.¹⁵¹ (CIPLIJAIUSKAITĖ, 1988, p. 47).

Ao trabalhar com uma visão íntima na obra, podemos considerar que Rodoreda possibilita em seu romance o nascimento de protagonista mulher que vivencia o período de guerra civil e de pós-guerra, ou seja, é colocar em prova o papel feminino nesse contexto, mostrando que vai além de ser apenas dona de casa. Zolín (2005) afirma que a “constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e descoberta de novos horizontes de expectativas” (ZOLÍN, 2005, p. 161), por isso, podemos conjecturar que o romance construído por Mercè Rodoreda buscava trazer novas expectativas sobre como era a realidade da mulher na guerra.

Buscamos estabelecer aqui uma relação entre mulheres, mostrando uma obra escrita por uma mulher, Mercè Rodoreda, que dá vida em seu romance a uma personagem também mulher, Natalia, mostrando o olhar feminino sobre os

¹⁵¹ “Com *La Placa del Diamant* (escrito em 1960), Rodoreda dá um passo importante na evolução do romance de formação. Permanecendo intimamente ligado ao contexto, consegue combinar a visão externa e a sensação íntima. O efeito imediatista é afirmado a partir das primeiras páginas. A livre associação, a visão fragmentária permite acompanhar o crescimento de Colometa a partir de dentro, em trechos não ordenadas, expressas por uma consciência que reflete magistralmente seu estrato social” (CIPLIJAIUSKAITĖ, 1988, p. 47, tradução nossa).

acontecimentos da guerra e permitindo que outras tantas mulheres se identifiquem com a narrativa. Para Ciplijauskaitė (1988), Rodoreda consegue apresentar também um tempo diferente em sua obra, confirmando a teoria de Ann Belford Ulanov que estuda o tempo sob a perspectiva de Jung:

Según ella, cuando se trata de la mujer no se debería hablar de *chronos*, y sino de *kaires*. El tiempo femenino es siempre personal, lo cual influye su percepción global del mundo y de la vida, que suele producirse como una iluminación repentina frente a la exposición masculina., que se destaca por racional, progresiva y lógica. ¹⁵² (CIPLIJAIUSKAITĖ, 1988, p. 47).

Pensando assim, estamos diante de uma criação literária de Rodoreda que precisa ser lida e refletida em seu aspecto mais amplo, pensando também em como esse tempo feminino se reflete na construção da sua personagem. Nesse sentido, é importante fazer a análise tanto da obra quanto da personagem pelo viés da crítica literária feminista, que, segundo Zolín (2005),

[...] é profundamente política à medida que trabalha no sentido de interferir na ordem social. Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura. [...] implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, diferença essa que não existe fora do contexto ideológico, mas como parte de um processo de construção social e cultural. (ZOLÍN, 2005, p. 162).

Ao nos defrontarmos com todos esses aspectos que são alvos de análise da crítica feminista, podemos considerar que, por meio deles, teremos maior facilidade em diagnosticar os itens que marcaram o romance de Rodoreda e que o transformaram em um dos maiores romances do pós-guerra da Espanha. Ainda se tratando da crítica literária feminista, Zolín (2005) destaca ainda que:

O objetivo desses debates, se os contemplarmos de modo amplo, é a transformação da condição subjugada da mulher. Trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem. Tais discursos não só interferem no

¹⁵² “Segundo ela, quando se trata da mulher não se deveria falar de *chronos*, e sim de *kaires*. O tempo feminino é sempre pessoal, o que influencia sua percepção global de mundo e da vida, que costuma produzir-se como uma iluminação repentina diante da exposição masculina, que se destaca por racional, progressiva e lógica” (CIPLIJAIUSKAITĖ, 1988, p. 47, tradução nossa).

cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura. Assim a crítica feminista trabalha no sentido de desconstruir a oposição homem/mulher e as demais oposições associadas a esta, numa espécie de versão do pós-estruturalismo. (ZOLÍN, 2005, p. 162).

Rodoreda proporciona que Natalia seja muito mais do que uma personagem secundária no contexto da guerra, em que, na maioria das obras literárias, o destaque é masculino; ela dá margem para que a jovem cresça no romance como protagonista e como indivíduo no mundo em que vive. A escritora catalã busca dar vida a uma jovem que se encaixe no cotidiano da cidade de Barcelona. No decorrer da leitura, identificamo-nos com Natalia, conseguimos sentir o que ela sente. Gabriel García Marques (1983)¹⁵³ afirma que os livros de Rodoreda “[...] só permitem vislumbrar uma sensibilidade quase excessiva e um amor pela sua gente e pela vida de sua vizinhança que talvez seja o que dá um alcance universal a seus romances.” (MARQUES, 1983, n. p.).

É nesse sentido de ter um alcance universal que Natalia tem uma áurea simbólica tão grande dentro do romance *La plaza del Diamante*, pois torna-se, no decorrer da narrativa, uma personagem que cresce gradualmente, mostrando o quanto é possível evoluir ao longo de nossa existência. Ainda sobre a perspectiva de narrativa emulada por Natalia, Josefa Buendía Gomez (2006) assevera que:

En La Plaza del Diamante, las indeterminaciones, pausas y vacíos, que deja Natalia en el contar su historia, son los elementos que estimulan nuestra interacción y diálogo con el texto. Son ellos los que nos llevan a establecer las conexiones entre lo que la protagonista dice y lo que no dice; las inseguridades, vacíos y pausas dejan en nuestras manos la responsabilidad y la oportunidad de dar contenido y dirección a las frases incompletas, a las insinuaciones y a los silencios que existen en el discurso de Natalia.¹⁵⁴ (BUENDÍA GOMÉZ, 2006, p. 34).

Portanto, como leitores cativos e atentos, precisamos nos conectar com o mundo de Natalia para conseguir perceber as nuances que ela vai nos dando sobre

¹⁵³ Citação retirada do prólogo da edição brasileira da obra *A praça do Diamante*, de 2017.

¹⁵⁴ “Em *La plaza del Diamante*, as indeterminações, pausas e vazios que Natália deixa ao contar sua história, são os elementos que estimulam nossa interação e diálogo com o texto. São eles que nos levam a estabelecer as conexões entre o que a protagonista diz e o que a protagonista não diz; as inseguranças, vazios e pausas deixam em nossas mãos a responsabilidade e a oportunidade de dar conteúdo e direção as frases incompletas, as insinuações e ao silêncio que existem no discurso de Natália” (BUENDÍA GOMÉZ, 2006, p. 34, tradução nossa).

como a guerra afeta a sua vida, bem como os efeitos de seu relacionamento com Quimet, pois são esses dois elementos que promovem a mudança na vida e na personalidade da personagem.

Inicialmente, tem-se uma Natalia inocente e jovem que logo se casa e se torna uma mulher emudecida pelo marido. Já no primeiro contato com Quimet, o seu nome é rejeitado; ao se conhecerem no baile da Praça do Diamante, Quimet a chama de Colometa, que significa pombinha em catalão: “[...] **gira que gira, Colometa. Me le miré muy incomodada y le dije que me llamaba Natalia y cuando le dije que me llamaba Natalia se volvió a reír y dijo que yo sólo podía tener un nombre: Colometa**”¹⁵⁵ (RODOREDA, 1987, p. 6, grifos nossos). Buendía Gómez (2006) afirma que Quimet age “*como conquistador que toma posesión de las tierras descubiertas, como el que marca una propiedad adquirida, o como el creador que da nombre a la obra creada.*”¹⁵⁶ (BUENDÍA GOMÉZ, 2006, p. 75). Esse é o primeiro sinal na narrativa de que Natalia deixaria sua personalidade de lado e se apropriaria do papel de Colometa.

Quimet assume de imediato uma postura possessiva com relação à moça quando ela tenta correr dele, que diz: “*¿no ve que no puede ir sola por las calles, que me la robarían?... y me cogió del brazo y me paró, ¿no ve que me la robarían, Colometa?*”¹⁵⁷ (RODOREDA, 1987, p. 6, grifos nossos). Notamos nesse trecho que, além de reduzir Natalia à Colometa, Quimet usa de sua força física para segurá-la pelo braço e impor a sua vontade. A violência é uma das características de uma cultura baseada no patriarcado, de acordo com Patrícia Rocha (2009): “nesse regime social, a mulher deveria corresponder, incondicionalmente, as expectativas masculinas e em troca receber proteção e sustento. Portanto, a mulher ideal deveria ser dócil e frágil para pertencer a um homem.” (ROCHA, 2009, p. 17). Pensando ainda nas características desse regime que predominava a Espanha, Zolín (2005) define o patriarcado como sendo o “termo utilizado para designar uma espécie de organização familiar originárias dos povos antigos, na qual toda instituição social

¹⁵⁵ “**Gira que gira...Colometa. Olhei para ele muito intrigada e disse que meu nome era Natália, e, quando falei que meu nome era Natália, ele ainda riu e falou que meu nome só podia ser um: Colometa.**” (RODOREDA, 2017, p. 17).

¹⁵⁶ “Como conquistador que toma posse sobre a terra descoberta, como aquele que marca uma propriedade adquirida, ou como um criador que dá nome a obra criada.” (BUENDÍA GOMÉZ, 2006, p. 75, tradução nossa).

¹⁵⁷ “Não está vendo que você não pode andar assim sozinha pela rua, alguém poderia roubar você de mim!... **E me agarrou pelo braço** e me fez parar, você não entende que alguém poderia me roubar você, Colometa?” (RODOREDA, 2017, p. 17).

concentrava-se na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável” (ZOLÍN, 2005, p. 162). Ainda sobre a conceituação do patriarcado, Lima e Souza (2019) afirmam:

Como qualquer fenômeno histórico, a família patriarcal não corresponde a um modelo único de organização familiar, apresentando variações ao longo do tempo e de acordo com o lugar, porém mantendo sempre a superioridade e o poder do patriarca em relação aos seus outros membros. E esse poder masculino não se limita ao espaço doméstico, mas se reflete na forma de organização da sociedade como um todo. (LIMA; SOUZA, 2019, p. 580).

Por isso, Quimet, imerso em uma sociedade que reproduz as características desse regime, sente-se no direito de chefiar e de mandar em Natalia já no começo do relacionamento.

A narrativa continua com muitas outras demonstrações de que Quimet iria de fato criar outra personalidade para Natalia e que iria aprisioná-la em uma relação machista e possessiva. Antes do casamento, ela aceita encontrar-se com Quimet em um parque da cidade de Barcelona, porém, o rapaz atrasa-se e a deixa esperando quase uma hora:

Quimet me había dicho que nos encontraríamos a las tres y media y no llegó hasta las cuatro y media; pero no le dije nada porque pensé que a lo mejor lo había entendido mal y que la que se había equivocado era yo y como él no dijo ni media palabra de excusa... No me atreví a decirle que los pies me dolían de tanto estar parada porque llevaba zapatos de charol, muy calientes, y que un joven se había tomado algunas libertades.¹⁵⁸ (RODOREDA, 1987, p. 7).

De acordo com Rocha (2009), “as mulheres não eram ouvidas ou melhor nem sequer se manifestavam pois eram educadas para o silêncio a resignação e a obediência.” (ROCHA, 2009, p. 18). Com medo de questionar Quimet, Natalia acredita que havia entendido errado qual seria o horário do encontro entre os dois, quando o leitor claramente percebe que ele a deixou esperando de propósito, pois não demonstra nenhum tipo de preocupação com a moça.

¹⁵⁸ “O Quimet combinou que a gente se encontraria às três e meia e só chegou às quatro e meia, mas eu não falei nada porque pensei que talvez eu tivesse entendido mal e estivesse enganada, e como ele não disse nem meia palavra de desculpas... Nem me atrevi a dizer que meus pés estavam doendo de ficar tanto tempo em pé, pois estava usando sapatos de verniz, muito quentes, e que um rapas tinha tomado liberdades comigo” (RODOREDA, 2017, p. 19).

Ainda no Parque Güell, outra cena chama a atenção quando Natalia discorda dos pensamentos do rapaz no tocante às obras de Gaudí em Barcelona:

Yo le dije, demasiadas ondas y demasiados picos. **Me dio un golpe en la rodilla con el canto de la mano que me hizo levantar la pierna de sorpresa y me dijo que si quería ser su mujer tenía que empezar por encontrar bien todo lo que él encontraba bien.** Me soltó un gran sermón sobre el hombre y la mujer y los derechos del uno y los derechos de la otra y cuando pude cortarle le pregunté:
—¿Y si una cosa no me gusta de ninguna manera?
—Te tendrá que gustar, porque tú no entiendes.¹⁵⁹ (RODOREDA, 1987, p. 8, grifos nossos).

A cena nos permite averiguar que, além de encurralá-la emocionalmente, Quimet pratica novamente violência física contra a moça, que nem se quer tem uma ação responsiva com o ocorrido. A agressão física aparece em outros trechos da narrativa: “**Y me dio un pellizco en la molla del brazo.** Mientras me lo frotaba, porque me había hecho daño de verdad [...]”¹⁶⁰ (RODOREDA, 1987, p. 10, grifos nossos). Mais adiante na história ele volta a machucá-la: “cuando intentaba salir **me daba un golpe en la cabeza,** ¡castigada!, gritaba. Y cuando yo trataba nuevamente de salir por un lado o por otro, ¡plaf!”¹⁶¹ (RODOREDA, 1987, p. 18, grifos nossos). A violência figura como algo comum na relação entre os dois.

Refletindo ainda sobre o início do relacionamento de Natalia e Quimet, notamos que, mesmo se encontrando pela segunda vez, o rapaz já demonstrava ter características de um homem machista e preconceituoso, características bastante comuns para os homens da época. Ainda nesse contexto, constatamos que há a repressão intelectual de Natalia, pois, segundo Quimet, ela não entende de nada e, por isso, deve aceitar e acatar tudo o que ele diz. Há nessa relação “ausência de liberdade pessoal e autoritarismo de ideias” (ROCHA, 2009, p. 17).

Nesse sentido, há na relação de Quimet e Natalia o que Pierre Bourdieu (2002) chama de “violência simbólica”. Essa violência não apresenta lesões físicas,

¹⁵⁹ “Eu disse a ele que, em resumo, achava que tudo aquilo eram ondas demais e pontas demais. Ele me deu uma pancada no joelho com o canto da mão que jogou minha perna para o ar de surpresa e me disse que, se eu queria ser mulher dele, tinha que começar por gostar de tudo que ele gostava. Passou-me um grande sermão sobre o homem e a mulher e os direitos de um e os direitos do outro e quando pude interrompê-lo, perguntei:

- E se eu não gostar de uma coisa de jeito nenhum?

- Tem de gostar, porque você não entende disso.” (RODOREDA, 2017, p. 21-22).

¹⁶⁰ “E me deu um beliscão na parte mole do braço. Enquanto eu esfregava o braço, porque tinha doído de verdade [...]”. (RODOREDA, 2017, p. 27).

¹⁶¹ “Quando eu tentava sair, batia na minha cabeça lá de cima, de castigo!, gritava. E fosse qual fosse o lado pelo qual eu tentava sair, plaf!” (RODOREDA, 2017, p. 47).

pois está intimamente ligada ao processo de relação interpessoal entre os sujeitos e também na relação de poder que é construída entre eles. Os danos não são necessariamente físicos, mas trazem ferimentos mais profundos ao violentado, ferem a sua alma e o seu desejo de ser. Partindo dessa ideia, o autor salienta que a violência simbólica não exclui a violência física e vice-versa, pelo contrário, precisam-se avaliar e buscar formas de compreender o processo pelo qual ambas se instauraram na sociedade. Bourdieu (2002) nos explica como a violência simbólica se engendra:

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto. (BOURDIEU, 2002, p. 46).

Sendo assim, as violências que a personagem sofre no decorrer de sua vida são decorrentes de um sistema que proporciona que esse tipo de comportamento por parte de Quimet seja considerado normal. Bourdieu (2002) assevera que as estruturas de dominação “são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos [...] e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado” (BOURDIEU, 2002, p. 46), por isso, constatamos que a visão que a personagem Natalia tem de como deve ser o seu relacionamento com futuro namorado/marido é pautada nos princípios do patriarcado, que vem sendo mantido e perpetuado por grande parte dos agentes que constituem a sociedade. Não há possibilidade de ruptura, visto que até aquele momento a personagem não se enxerga como um indivíduo capaz de enfrentar os modelos impostos pela comunidade.

Em outro momento da narrativa, observamos mais um aspecto de preconceito e de negação de Natalia como uma mulher trabalhadora e digna de ter suas próprias conquistas acontece. Quimet começa a impor as suas vontades na vida pessoal dela e não somente na relação amorosa que os dois tinham. De fato, ele está

intencionado a transformar Natalia em Colometa. Exige, então, que ela deixe o seu emprego, pois insinua que o patrão está interessado nela:

—¡No quiero que trabajes más para ese pastelero! ¡Me he enterado de que va detrás de las dependientas! Me puse a temblar y le dije que no gritase, que no podía dejar la casa así, de cualquier manera, y sin educación, que, pobre hombre, no me decía nunca ni palabra y que vender dulces me gustaba y que si me hacía dejar de trabajar haber qué... Me dijo que en el invierno, una tarde, cuando ya era oscuro, había venido a verme trabajar... Y dijo que mientras yo acompañaba a una clienta a escoger una caja de bombones al escaparate de la derecha, el pastelero me seguía con los ojos, no a mí, sino a mi trasero. Le dije que iba demasiado lejos y que valía más lo dejásemos si no tenía confianza en mí.

—Sí que tengo confianza, pero no quiero que el pastelero se divierta. —¡Te has vuelto loco —le dije—, es un señor que sólo piensa en su negocio! ¿Oyes? Me enfadé tanto que la cara me ardía.¹⁶² (RODOREDA, 1987, p. 8).

As desconfianças de Quimet eram baseadas em fatos que ele criava em sua própria cabeça. Com base neles, ele queria que, de qualquer maneira, Natalia deixasse o emprego, mesmo que ele tivesse que mentir para conseguir isso e que precisasse tirar a liberdade dela, a qual, nesse caso, era conquistada pelo fato de ter um trabalho e ter seu próprio dinheiro. Além disso, ao inventar tais histórias, ele utilizava o corpo de Natalia como uma desculpa para afastá-la do emprego, como se ela fosse um objeto. Nessa direção, Bourdieu (2002) assevera que:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam "femininas", isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa "feminilidade" muitas vezes

¹⁶² “- Não quero mais que você trabalhe para esse confeitiro! Soube que ele fica atrás das balconistas.

Comecei a tremer e disse para ele não gritar, que eu não podia deixar a loja assim, de qualquer jeito, e sem educação, que, coitado do homem, nunca tinha me dito uma palavra a mais do que devia e que eu gostava de vender doces e que se ele me fizesse sair de lá como é que eu ia...Ele me disse que no inverno, uma tarde, quando já estava escuro, ele viera ver como eu trabalhava. E disse que, enquanto eu acompanhava uma cliente que escolhia uma caixa de bombons na vitrina da direita, o confeitiro me seguia com os olhos, não a mim, mas ao meu traseiro. Eu disse que eles estava indo longe demais e que era melhor a gente desistir se ele não tinha confiança em mim.

- É claro que confio em você, mas não quero que o confeitiro fique se divertindo.

- Você ficou louco – disse eu - ,é um senhor que só pensa no negócio. Está ouvindo? Fiquei tão brava que minha bochecha queimava.” (RODOREDA, 2017, p. 24).

não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em conseqüência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser. (BOURDIEU, 2002, p. 82).

Ao mesmo tempo em que precisava demonstrar sua feminilidade, Natalia precisa também esquivar-se de qualquer olhar masculino, por mais inocente que fosse. Quimet objetificava a personagem, buscando ajustá-la conforme seu gosto. Tais atitudes do rapaz estão alinhadas com a “estrutura de um mercado de bens simbólicos cuja lei fundamental é que as mulheres nele são tratadas como objetos que circulam de baixo para cima” (BOURDIEU, 2002, p. 55). Ainda na mesma discussão sobre a possibilidade da moça deixar o trabalho, o rapaz volta a praticar violência física contra a jovem, pois ela havia discordado dele e o questionado:

Me cogió por el cuello con una mano y me zarandé la cabeza. Le dije que se retirase y que si no me hacía caso llamaría a un guardia. Estuvimos tres semanas sin vernos y cuando ya me arrepentía de haberle dicho al Pere que entre nosotros todo se había acabado, porque el Pere al fin y al cabo era un buen muchacho que nunca me había dado ningún disgusto, volvió a comparecer, más tranquilo que el tronco de un árbol [...].¹⁶³ (RODOREDA, 1987, p. 9).

Nesse trecho, notamos que Natalia ainda consegue ter discernimento e perceber que Pere, seu ex-noivo, tinha características boas, diferentes das de Quimet. Contudo, o jovem é esperto e consegue novamente chamar a atenção da moça, volta tranquilo, fingindo que nada aconteceu. Natalia não dá detalhes de como os dois se reconciliaram, e desse modo a narrativa de violência tanto física quanto simbólica vai ganhando cada vez mais espaço no contexto dos dois. Mais adiante, ela é levada pelo rapaz para conhecer a sogra:

A media tarde Quimet me dio un codazo que quería decir, vámonos. Y cuando ya estábamos a la puerta de entrada, su madre me preguntó,
¿y el trabajo de la casa, también te gusta?
—Sí, señora, mucho.

¹⁶³ “Ele me agarrou pelo pescoço com a mão e sacudiu minha cabeça. Eu disse para ele ir embora e que, se não me atendesse, eu chamaria um guarda. Ficamos três semanas se nos ver e quando já me arrependia de ter dito ao Pere que entre nós dois estava tudo terminado, porque o Pere afinal de contas era um bom rapaz, nunca me havia dado um desgosto, só pensava em sua profissão, era trabalhador, ele voltou a aparecer, mais tranquilo do que um tronco de árvore [...]” (RODOREDA, 2017, p. 24-25).

—Tanto mejor.¹⁶⁴ (RODOREDA, 1987, p. 9).

Mais uma vez, vemos incutidas na sociedade as características do patriarcado. A mãe de Quimet questiona se Natalia gosta de fazer o trabalho doméstico, e isso é algo muito importante, já que no “sistema patriarcal, as mulheres nasciam com destino traçado, eram educadas para corresponder aos respectivos papéis de esposa zelosas, boas donas-de-casa e mães dedicadas em tempo integral.” (ROCHA, 2009, p. 18). Natalia, com medo de ser rechaçada pela sogra, responde de imediato que gosta muito do trabalho de casa. Em outro trecho da obra, a vizinha, dona Enriqueta, diz: “*Haces bien en casarte joven. Necesitas un marido y un techo.*”¹⁶⁵ (RODOREDA, 1987, p. 11). Observamos novamente que a visão que se tinha das mulheres era relacionada única e exclusivamente ao casamento e à casa, não havia espaço para atividades intelectuais e para que pudessem realizar seus desejos individuais.

Como argumenta Rocha (2009), essa submissão e dependência do marido vinham embrulhadas na embalagem atraente do romantismo; o homem seria o poderoso, o ativo, o protetor e a mulher a passiva, a frágil e a protegida. Diante disso, muitas mulheres anulavam-se e repreendiam as suas próprias qualidades para corresponder às expectativas do marido. Outro aspecto a ser analisado está no fato de que algumas mulheres tinham o casamento como uma possibilidade de elevar-se socialmente ou sair da pobreza. A esse respeito, Bourdieu assevera que:

[...] as mulheres que se mostram mais submissas ao modelo "tradicional" [...] encontram-se sobretudo entre as artesãs, as comerciantes, as camponesas e as operárias, categorias nas quais o casamento continua sendo, para as mulheres, o meio privilegiado de obter uma posição social; como se, sendo resultantes de um ajustamento inconsciente às probabilidades associadas a uma estrutura objetiva de dominação, as predisposições submissas, que se expressam naquelas preferências, produzissem algo semelhante a um cálculo interessado, bem-compreendido. (BOURDIEU, 2002, p. 49).

¹⁶⁴ “No meio da tarde, o Quimet me deu uma cotovelada, que queria dizer vamos embora. E, quando a gente já estava junto à porta de entrada, a mãe dele perguntou, você também gosta do serviço da casa?

- Sim, senhora, muito.

- Tanto melhor.” (RODOREDA, 2017, p. 27).

¹⁶⁵ “Acho que você faz bem em se casar novinha. Você precisa de um marido e de um teto.” (RODOREDA, 2017, p. 29).

Entretanto, esse não parece ser o caso de Natalia, visto que a jovem tem seu próprio trabalho e, antes de conhecer Quimet, já tinha um namorado. Ao que tudo indica, o abrupto rompimento da personagem com o ex-namorado Pere deu-se pelo fato dela ter sido enfeitiçada pelos encantos e pela modernidade de Quimet, que conseguiu conquistá-la rapidamente. Não obstante, é importante compreender que a visão que se tinha sobre as relações matrimoniais eram relacionadas, principalmente, à transformação que o casamento traria à vida das mulheres, tanto no aspecto social quanto financeiro. Essa ideia confirma-se pela fala da vizinha Enriqueta: *“Me parece que el Quimet te conviene más que el Pere. Tiene un establecimiento, mientras que el Pere trabaja por cuenta ajena. El Quimet es más despabilado y se sabe ganar mejor la vida.”*¹⁶⁶ (RODOREDA, 1987, p. 11). Não importava como era a relação interpessoal entre o casal, mas sim o que ele poderia proporcionar à futura esposa.

Não satisfeito em causar confusão com relação ao trabalho de Natalia, Quimet volta a brigar com a moça, pois acredita que ela anda saindo novamente com o ex-noivo Pere:

[...] dijo que había venido a pedirme explicaciones, porque me había visto paseando con el Pere. Le dije que me habría confundido con otra. Dijo que era yo. Le juré que no era verdad y él juraba que sí. Al principio se lo discutí normalmente, pero como no me creía me hizo gritar y me dijo, al ver que gritaba, que todas las mujeres estaban locas y que no valían ni un real y entonces le pregunté en qué sitio me había visto con el Pere.

—En la calle.

—¿Pero en qué calle?

—En la calle.

—¿Pero en cuál? ¿Pero en cuál?

Se fue dando grandes zancadas. No dormí en toda la noche. Al día siguiente volvió y me dijo que le tenía que prometer que no saldría nunca más con el Pere y para acabar de una vez y no oír más aquella voz, que cuando estaba rabioso no parecía la suya, le dije que no saldría más con el Pere. En lugar de ponerse contento se enfureció como un demonio, me dijo que ya estaba harto de mentiras, que me había puesto una trampa y que yo había caído en ella como un ratón, y me hizo pedirle perdón por haber salido a pasear con el Pere y por haberle dicho que no había salido y al final me hizo llegar a creer que había salido con el Pere y me dijo que me arrodillase. —¿En medio de la calle? —Arrodíllate por dentro. Me hizo pedirle perdón arrodillada por dentro por haber salido a pasear

¹⁶⁶ “Acho que o Quimet é melhor para você do que o Pere. Ele está estabelecido, enquanto o Pere trabalha para os outros. O Quimet é mais esperto e sabe se virar melhor.” (RODOREDA, 2017, p. 29).

con el Pere al que, pobre de mí, no había visto desde que reñimos.¹⁶⁷ (RODOREDA, 1987, p. 11).

Vemos claramente a facilidade com que ele tinha de criar histórias e usá-las para manipular Natalia e transformá-la na personalidade de Colometa, desejo que ele demonstra ter desde o começo da história dos dois. Seu poder sobre ela e sobre a relação amorosa dos dois é tão grande que ele sequer permite que ela escolha itens relacionados à casa que os dois iriam morar após o casamento; ele é quem determina as cores da cozinha e a qualidade dos móveis e dos demais itens da casa; no entanto, quem faz o serviço pesado enquanto ele diverte-se com os amigos é Natalia.

Seguindo no contexto da transformação de Natalia em Colometa, podemos argumentar que isso se deu aos poucos durante a narrativa; são pequenos pontos que se entrelaçam para que essa nova identidade seja experienciada pela personagem. Podemos afirmar que “a identidade é [...] algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (HALL, 2006, p. 38). Quimet já assume que Natalia não é mais Natalia desde que se conheceram, por isso, refere-se a ela sempre como Colometa: “*Y como si yo no conociese al aprendiz, me lo presentó, Colometa, mi señora. El aprendiz con su cara de golfillo me dio la mano como si me diese una rama muerta. Andreuet, para servirla... Y siempre igual, Colometa,*

¹⁶⁷ “Que tinha vindo pedindo explicações, porque me vira passeando com o Pere disse que ele devia ter me confundido com outra. Ele falou que era eu mesma ponto jurei que não era verdade, e ele jurava que era. De início, discutindo normalmente, mas como ele não acreditava em mim acabou me fazendo gritar e disse, quando me viu gritando, que todas as mulheres eram loucas e que não valia um tostão, então eu perguntei onde é que ele tinha visto com o Pere.

-Na rua.

-Que rua?

-Na rua.

Foi embora a passos largos. Passei a noite toda em claro.

No dia seguinte, voltou e disse que eu tinha de lhe prometer que não iria mais sair com o Pere e, para acabar com aquilo de vez e não ter de ouvir mais a sua voz, pois quando ele ficava furioso não parecia dele, eu disse que ele ia fazer o que ele queria e não sairia mais com o Pere. Em vez de ficar contente, ficou que nem um capeta, falou que já estava farto de mentiras, que me havia preparado uma armadilha e eu tinha caído que nem o ratinho, me fez pedir desculpas por ter saído para passear com o Perry e por ter lhe dito que não havia saído e, no fim me fez chegar acreditar que eu havia saído e disse que me ajoelhasse.

- No meio da rua?

- Ajoelha por dentro.

E me fez pedir perdão de joelhos por dentro por ter saído para passear com Pere, que, pobre de mim, eu não via desde que a gente tinha brigado.” (RODOREDA, 2017, p. 32-33).

*Colometa..*¹⁶⁸ (RODOREDA, 1987, p. 19). A personagem vai se conectando aos poucos com essa nova identidade, ela não se libera de sua identidade anterior e passa a ser outro sujeito de maneira rápida como sugere o marido, é um processo que ocorre ao longo da narrativa.

A identidade de Natalia começa a ser emudecida no momento em que os dois se conhecem e, conforme o tempo passa e a relação entre eles se estreita, Colometa vai crescendo na trama e ganhando existência. Nesse sentido, podemos entender que há em Natalia diversas identidades. Sobre essa temática, Stuar Hall (2006) afirma que:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2006, p. 13).

Por isso, Natalia não perde sua identidade, mas sim assume outra que lhe foi imposta pelo marido, e naquele contexto repressor precisava ganhar vida, caso contrário, não seria aceita por Quimet como sua esposa.

Em outro ponto da narrativa, a personagem relata que era constantemente colocada em destaque pelo marido por meio do novo nome/identidade que ele lhe concebera: *“y el malhumor lo pagaba yo. Y cuando estaba de mal humor salía aquello de, Colometa, no seas pasmada, Colometa, has hecho una tontería, Colometa, vete, Colometa, ven.*¹⁶⁹ (RODOREDA, 1987, p 22). Percebemos que não é somente um caso no qual Quimet dá um apelido à esposa, mas sim que a considera como Colometa de fato, como uma pomba que está indefesa e aprisionada a uma vida na qual ela não consegue assumir de fato essa nova identidade.

Tal relação de aprisionamento e de mudança de identidade fica clara também para a própria Natalia, que, ao ouvir chamarem seu nome, não se reconhece como dona dele:

¹⁶⁸ “E como se eu e o aprendiz ainda não nos conhecêssemos, me apresentou, Colometa, minha senhora. O aprendiz, com sua cara de velhaco, me estendeu a mão como se me desse um galho morto. Andreut, a seu dispor.” (RODOREDA, 2017, p. 50).

¹⁶⁹ “E seu mau humor caía em cima de mim. E quando ficava de mau humor vinha com aquela coisa de Colometa, presta atenção, Colometa, vem cá, Colometa, vai lá.” (RODOREDA, 2017, p. 58).

Un día, en la Rambla de las Flores, en medio de un torbellino de olores y de colores, sentí una voz detrás de mí:

—Natalia...

Creí que no era a mí, de tan acostumbrada como estaba a oír sólo, Colometa, Colometa. Era mi primer novio, el Pere. El novio que había dejado.¹⁷⁰ (RODOREDA, 1987, p. 23).

A personagem era cercada por pessoas que a conheciam e a reconheciam como Colometa, por isso, ao ouvir o ex-noivo chamá-la pelo seu verdadeiro nome ela, sente um estranhamento porque a Natalia, naquele contexto, já não existia mais. Aquela construção de sua identidade foi rompida e substituída por outra que ela não teve a oportunidade de construir; Natalia teve de assumir-se como Colometa, sem sequer entender os motivos pelos quais a levaram a ser essa nova pessoa. Hall (2006) argumenta que “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2006, p. 12). Diante disso, compreendemos que Natalia não consegue perceber a fragmentação da sua identidade; ela opta por seguir o novo papel indicado por Quimet e, por isso, o seu poder de decisão é vetado pelo marido nos mais diversos níveis, inclusive em um dos mais sensíveis para as mulheres: a maternidade.

Ter filhos, ou melhor, querer ter filhos é uma escolha que só foi possível para as mulheres a partir dos anos de 1961 com a chegada dos anticoncepcionais ao mercado. É evidente que ainda existe um debate bastante significativo envolta do tema até mesmo nos dias de hoje, já que, para muitas mulheres, esse poder de escolha ainda é vetado, seja por questões religiosas ou culturais, dentre outras. Sobre a importância da pílula anticoncepcional, Patrícia Rocha (2009) assevera:

Essa descoberta foi a principal causa da “revolução sexual feminina” da década de 1970 e, conseqüentemente, da atual busca por novos modelos de estrutura familiar convencional. Foi a maior e mais significativa modificação no comportamento humano, ajudando no surgimento de uma nova mulher, que pode, enfim, controlar melhor o próprio corpo. (ROCHA, 2009, p. 170).

¹⁷⁰ “Um día, na Rambla de les Flors, diante de una tempestade de cheiros e cores, ovi una voz atrás de mim...

-Natália...

Pensei que não era comigo, de tão acostumada a ouvir apenas Colometa, Colometa. Era meu primeiro novo, o Pere. O noivo que eu havia deixado.” (RODOREDA, 2017, p. 60).

Vivendo uma realidade distante desse contexto, a personagem não teve poder de escolha no quesito maternidade. Em determinada parte da história ela nos conta que *“estaba así, en estado”*¹⁷¹ (RODOREDA, 1987, p. 25). A seguir, ela conta mais sobre o seu cotidiano, mas não há relatos específicos de como foi sua gestação, algo que seria comum para uma mãe desejosa de receber o filho nos braços. Não vemos essas belas histórias comuns sobre a maternidade, não vemos ela contando como esperava ansiosamente essa criança e, em seguida, temos o relato do parto, seguindo com uma fala na qual ela explica que não pode amamentar: *“no pude criar. Tenía un pecho pequeño y liso como siempre y el otro lleno de leche. El Quimet dijo que ya se imaginaba él que le saldría con una broma.”*¹⁷² (RODOREDA, 1987, p. 46).

Notamos que, além de não ter voz no desejo de ser mãe, Natalia sofre por não poder amamentar o filho, sendo considerada fraca por seu marido. Não há preocupação com a mulher que acabara de se tornar mãe, não há uma busca em tentar entender os motivos que a levaram a não poder amamentar o bebê. Quimet age como se fosse algo intrínseco à esposa, como se ela fosse uma mulher totalmente frágil e sem a capacidade de conseguir nutrir o filho.

Nesse cenário, a mulher não tem importância nenhuma, o bebê ganha todos os mimos e a mulher fica esquecida, a sua fragilidade momentânea toma proporções grandiosas, tornando-se algo que a define naquela situação. Mais adiante na narrativa, a personagem nos informa que estava grávida novamente, dessa vez, era uma menina, que recebeu o nome de Rita e, assim como na anterior, não há o relato da gestação.

Natalia sente-se encurralada no seu cotidiano, não vê no marido um companheiro para compartilhar tanto as alegrias quanto os problemas do seu dia a dia: *“No podía contarle que no me podía quejar a nadie, que mi mal era un mal para mí sola y que, si alguna vez me quejaba en casa, el Quimet decía que le dolía la pierna”*¹⁷³ (RODOREDA, 1987, p. 47). O marido não permitia que houvesse um

¹⁷¹ “Eu estava grávida.” (RODOREDA, 2017, p. 62).

¹⁷² “Não pude amamentar. Um peito continuava pequeno e chato como sempre e o outro cheio de leite. O Quimet disse que já imaginava que eu fosse aprontar alguma brincadeira desse tipo.” (RODOREDA, 2017, p. 68).

¹⁷³ “Não podia lhe explicar que não podia me queixar a ninguém, que minha dor era uma dor só para mim e que, se alguma vez me queixava em casa, o Quimet me dizia que a perna dele doía” (RODOREDA, 2017, p. 117).

diálogo familiar entre eles, impondo sempre as suas vontades e as suas dores, como se fosse sempre maiores e mais importantes do que as que Natalia sentia:

Estaba cansada; me mataba trabajando y todo iba para atrás. El Quimet no veía que lo que yo necesitaba era un poco de ayuda en vez de pasarme la vida ayudando, y nadie se daba cuenta de mí y todo el mundo me pedía más, como si yo no fuera una persona.¹⁷⁴ (RODOREDA, 1987, p. 51).

A personagem entende que o marido não a enxerga como um ser humano como ele, sabe que dela só lhe é cobrado que esteja sempre disposta a cumprir seu papel de mãe e esposa, sem ao menos haver algum sinal de preocupação com seus desejos e sentimentos. Tanta repressão causa desgosto pela vida que levava com a família, por isso, simples ações do cotidiano tomam grandes proporções, como o choro das crianças que leva Natalia a chorar também:

Le pegué un par de cachetes al niño sin razón, y lloró, y la niña, cuando le vio llorar, también se puso a llorar, y ya éramos tres, porque yo también me puse a llorar y las palomas zureaban y cuando llegó el Quimet nos encontró con la cara chorreando lágrimas y dijo que sólo le faltaba eso.
—Toda la mañana encerando y tapando agujeros de carcoma y llego a casa y en lugar de encontrarme paz y alegría, encuentro llanto y dramas. Lo que faltaba para el duro.¹⁷⁵ (RODOREDA, 1987, p. 53).

O choro descontrolado da personagem é desencadeado pelo choro dos filhos, que, por sua vez, iniciou-se com uma agressão que ela mesma afirma não saber o porquê. Natalia está acostumada a ser agredida pelo esposo, que demonstra sinais de estar repetindo os atos com os filhos, mas no fim, ao perceber que fez algo equivocado, acaba por unir seu choro ao deles. Tal fato torna-se também um escape para toda a dor e silenciamento que Natalia vem sofrendo como mulher, mãe, esposa e dona de casa. Ela leva uma vida miserável ao lado do marido, uma vida

¹⁷⁴ “Estava cansada; eu me matava trabalhando e tudo andava para trás. O Quimet não via que o que eu precisava era de um pouco de ajuda em vez de passar minha vida só ajudando, e ninguém reparava em mim, e todo mundo me pedia mais, como se eu não fosse uma pessoa.” (RODOREDA, 2017, p. 125).

¹⁷⁵ “Meti um par de sopapos no menino sem motivo, e ele chorou, e a manina, quando o viu chorando, também começou a chorar, e já éramos três, porque eu também me pus a chorar, e os pombos arrulhavam, e quando o Quimet chegou nos encontrou com a cara jorrando lágrimas e disse que só lhe faltava essa.

- A manhã inteira encerando e cobrindo buracos de cupim e eu chego em casa e, em vez de encontrar paz e alegria, encontro choro e drama. Quanto mais eu rezo, mais assombração aparece.” (RODOREDA, 2017, p. 128).

que ela não imaginava para si, o casamento era uma possibilidade de melhorar de vida; porém, ela se sente aprisionada em um mundo que não é dela, em uma realidade que ela não queria estar presente. O marido interpreta o choro dela e das crianças como drama, sem ao menos tentar entender o que levou a esposa a chorar, sem nenhum tipo de empatia; para ele, o importante no momento era encontrar um lar de paz e alegria, independente do que acontecia quando ele estava fora.

Natalia, apesar de sentir-se uma estranha dentro da própria casa, ainda consegue olhar ao seu redor e ver que nem todos a tratam como o marido ou pensam que ela deveria cumprir somente as suas tarefas da casa. Ela reconhece em Mateu, amigo do marido, uma boa pessoa, que a valorizava, por isso, quando se lembrava dos olhos azuis dele sentia certo conforto e alívio:

Por la noche, en lugar de pensar en las palomas y en mi cansancio, que a veces no me dejaba dormir, pensaba en los ojos del Mateu, con aquel color de mar. El color que tenía el mar cuando hacía sol y salía con el Quimet a correr en la moto, y, sin darme cuenta, pensaba en cosas que me parecía que entendía y que no acababa de entender... o aprendía cosas que empezaba a saber entonces...¹⁷⁶ (RODOREDA, 1987, p. 52).

A personagem sabia que Mateu a valorizava e gostava dela, ele conseguia ver além do raso, conseguia perceber as suas características como pessoa e, por isso, reascendia em si a esperança de que a mulher que ela via no espelho não era a Colometa e sim a Natalia, mulher que ela sempre foi, mas que em determinado momento precisou ceder parte do seu espaço e dar vida à Colometa. Um dos destaques da relação de amizade entre os dois se dá quando Mateu externaliza seus sentimentos:

[...] y dijo que antes de marcharse me quería decir una cosa: que el **Quimet no sabía la suerte que tenía de tener una mujer como yo**, y que me lo decía en un momento en que a lo mejor no nos veríamos nunca más, para que siempre me acordase de ello... **del respeto y del afecto que me había tenido desde el primer día, cuando había venido a hacernos la cocina**. Y yo, para disimular, le dije que por qué se iba, que se quedase, que la Griselda al fin y al cabo era

¹⁷⁶ “À noite, em vez de pensar nos pombos e no meu cansaço, que à vezes não me deixava dormir, pensava nos olhos do Mateu, naquela cor de mar. A cor do mar quando fazia sol e eu e o Quimet corríamos de moto, e, sem perceber, pensava em coisas que tinha a impressão de entender, mas que não conseguia entender...ou aprendia coisas que apenas começava a perceber...” (RODOREDA, 2017, p.127).

una buena chica y se daría cuenta del disparate que había hecho [...].¹⁷⁷ (RODOREDA, 1987, p. 58, grifos nossos).

Constatamos que Natalia estava consciente da sua posição e de como era tratada pelo marido, sabia que merecia mais e reconhece em Mateu uma pessoa que lhe dá valor, que a admira pela pessoa que ela é, observando ainda como ela é tratada pelo marido, pois, segundo ele, Quimet não sabia a sorte que tinha em ter uma mulher como ela ao lado dele. Esse é um raro momento em que a personagem é elogiada, vista como uma pessoa com qualidades, e tal elogio parte de alguém que está fora do seu círculo de convivência diária. Foi necessário que alguém de fora lhe mostrasse que ela era digna, respeitada e amada, porém, Natalia tenta se desvencilhar da conversa e ignora os comentários de Mateu, mudando o foco do assunto. Mas sabemos que as palavras dele fizeram grande efeito em sua pessoa, pois, quando ela descobre mais tarde que ele havia sido fuzilado em uma praça, imediatamente notamos a sua tristeza.

Acreditamos que esse é um dos pontos da narrativa que faz com que Natalia perceba que ela é múltipla e não deixou de ser quem era, mas sim que assumiu a identidade de Colometa temporariamente, e que os outros sujeitos podiam perceber essas suas diversas identidades melhor que ela mesma. Mais tarde, depois de viver duros dias causados pelo furor da guerra e casar-se com o dono da venda chamado Antoni, Nátalia passa ser chamada de senhora Natalia: *“Dije a la Rosa que volvía en seguida. Muy bien, señora Natalia.”*¹⁷⁸ (RODOREDA, 1987, p. 88). A personagem se renova em seu contexto e provoca a existência de um novo “eu”. Essa possibilidade de imersão em sua própria multiplicidade cria um espaço para Natalia compreender que a sua identidade é o que Hall (2006) chama de fantasia:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13).

¹⁷⁷ “[...] e disse que antes de ir embora queria me dizer uma coisa: que o Quimet não sabia que sorte tinha de ter uma mulher como eu, e que dizia isso em uma hora em que poderia ser que nunca mais nos víssemos, para que me lembrasse para sempre disso... do respeito e do afeto que tinha por mim desde o primeiro dia que viera para fazer nossa cozinha. E eu, para disfarçar, perguntei porque estava indo embora, que ficasse, que a Griselda no fim das contas era uma boa moça e ia perceber o disparate que fizera [...]” (RODOREDA, 2017, p. 142).

¹⁷⁸ “Disse a Rosa que voltava logo. Está bem, Dona Natália” (RODOREDA, 2017, p. 215).

Por isso, segundo Hall (2006), a identidade não é uma coisa acabada; o autor sugere ainda que seja usada a terminologia “identificação” em seu lugar, já que é um processo em andamento e em constante mudança. A personagem tem diversas identidades: mãe, filha, esposa, mulher, Colometa, Natalia, senhora Natalia. Todas elas são diferentes e existem ao mesmo tempo dentro dela, são formas distintas que convivem juntas para possibilitar a identificação; é um processo contínuo ao longo da vida, que exprime as relações sociais, pessoais, culturais, políticas etc. e que permeiam o contexto da personagem.

A identificação da personagem continua sendo criada até o final do romance, no qual ela agrega para si mais uma identificação: a de senhora Natalia, pois, depois de ter vivenciado todos os percalços da guerra, ter sofrido perdas familiares significativas, casado novamente, criado os filhos da maneira que ela havia sonhado ao fim da jornada, ela estava transformada, havia absorvido muito de tudo que aconteceu ao seu redor e por isso não era mais a mesma. Podemos considerar, portanto, que a identidade da personagem era fragmentada, composta por diversas outras identidades que transitavam pelo espaço-tempo da narrativa conforme a necessidade do momento. Nesse sentido, conforme sinaliza Hall (2006), somos constituídos por representações que a todo o momento estão passíveis de mudanças e transformações.

Constatamos que todo o percurso vivido pela personagem Natalia foi essencial para que, ao final da jornada dura que ela enfrentou, pudesse compreender e entender que ela não tinha uma identidade única, mas que era múltipla e que era essa a característica maior do seu ser, era essa possibilidade de mudança que a tornava quem ela realmente era. Todas as memórias que perpassaram a sua trajetória de vida foram fundamentais para que ela compreendesse o seu passado e construísse o seu presente. A memória, nesse caso, é a linha tênue que permite a existência dessas múltiplas identificações.

As relações que compreendem o papel das diferentes personagens femininas dentro dos romances são fundamentais para propiciar que o leitor consiga identificar a magnitude do que foi a guerra civil por meio desse olhar da mulher. Conseguimos descobrir, assim, que as mulheres foram parte significativa do processo da guerra, seja como uma companheira e esposa, que se mantinha firme ao lado do marido, dando suporte emocional quando necessário; sendo aquela mulher que cuidava da

casa, da família, dos filhos e trabalhava para sustentar todos enquanto o esposo lutava nas linhas de frente; ou até mesmo a prostituta, que mais tarde abria seus ouvidos e coração para escutar histórias da guerra contadas por homens que carregavam consigo traumas e tristezas imensuráveis.

Além disso, verificamos, mesmo de que relance, algumas das características que tornavam cada uma dessas mulheres (Marisa, Maria da Visitação e Natalia) peculiares em suas duras realidades, sendo aquela que lutava pelo amor em tempos em que amar não era prioridade, ou aquela que vivia um casamento repleto de abusos ou ainda aquela que era considerada apenas um objeto sexual. Cada uma delas tinha seus próprios dilemas e dramas, vivia dia após dia, desejando que o fato de ser mulher não fosse um fardo.

Para além do exposto, outro aspecto contundente dessa seção foram os desdobramentos da identidade de Natalia (Colometa), que aparecem nesse cenário como uma personagem capaz de ser múltipla, apresentando diversas identificações e mostrando que as pessoas não precisam ser apenas uma única coisa, mas podem ser diversificadas e, em muitos casos, devemos nos diversificar, seja pelas condições as quais somos submetidos ou até mesmo almejando mudança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da observação e da análise da tessitura desse texto, conseguimos apontar a maneira como se configuram as relações entre as narrativas que são situadas no período histórico da guerra civil espanhola e da ditadura militar franquista. É pertinente ter o conhecimento sobre como se deu a guerra civil e o pós-guerra, para que possamos perceber como o poder de Franco influenciou e determinou como as questões de cunho social, político e cultural iriam se instaurar nesse novo período que assolaria o povo Espanhol.

A nova política ditatorial do franquismo coibiu tudo que iria contra os seus propósitos e, por isso a literatura, assim como outras ciências e áreas do conhecimento, foram desmanteladas e silenciadas, sendo necessário haver um grupo de escritores e intelectuais que lutassem contra esse sistema. Assim, mantiveram a literatura como uma possibilidade de resistir e lutar contra as bárbaries que assolavam a Espanha; desse modo, “a literatura se mostra como um elemento transgressor em uma realidade alienada.” (OLIVEIRA, 2016, p. 34).

Nas obras analisadas nessa pesquisa, deparamo-nos com a realidade de duas personagens marginalizadas: Herbal e Natalia, ambos narram a trajetória de suas vidas em meio ao caos em que estão inseridas. Tanto Herbal quanto Natalia têm suas vidas arrastadas pelos conflitos históricos e políticos que assolavam a Espanha; são dois sujeitos que precisam compreender suas individualidades e suas memórias para conseguir dar continuidade às suas vidas.

A literatura de Rivas se propõe a contribuir para a construção da identidade e da consciência dos espanhóis, uma vez que o que existia foi destruído pelo período da ditadura franquista. Ao buscar a memória da guerra e do pós-guerra, Rivas faz com que ela seja repensada e analisada, tornando-se exemplo de uma situação que os espanhóis não deveriam permitir que se repetisse. Para Araújo (2014), o romance apresenta:

[...] la re-memoria y reconstrucción del reciente pasado turbulento de la historia de España, que tiene mucha trascendencia en el presente; es una historia de historias; un intento de mantener viva la memoria; una forma de reflexionar sobre el lado más salvaje del ser humano;

es un muy valioso vehículo de interrogación, de inquietud, pero también de esperanza.¹⁷⁹ (ARAUJO, 2014, p. 257).

Quando transforma Herbal no narrador principal da obra, Rivas coloca também os nacionalistas como narradores, como personagens principais de sua obra, mostrando como eles conseguiram se apossar do que pertencia à população que não compartilhava esses ideais, ou seja, da população que acreditava nos ideais republicanos. Prova disso é o fato de Herbal tomar para si o lápis do carpinteiro, assim como sua simbologia e significância, haja vista que o lápis sempre foi um objeto que era passado de pessoa para pessoa, dado como um presente, porém, no caso de Herbal, foi roubado da mesma forma que roubaram as identidades e o passado de milhares de espanhóis. Essa cena é muito simbólica na obra, pois representa também tudo o que foi retirado dos espanhóis pelos nacionalistas e por Francisco Franco: roubaram a vida, o sossego, a paz e a liberdade.

Já no romance de Mercè Rodoreda somos levados a conhecer outro lado da guerra, um lado que afetava a população que não estava na linha de batalha. Para Ciplijauskaitė (1998), Mercè Rodoreda consegue transpor os acontecimentos históricos em seus romances “*de un modo más subjetivo y los deja percibir a través de la conciencia de la protagonista cuya voz - más oral, más personal - oímos.*”¹⁸⁰ (CIPLIJAIUSKAITĖ, 1998, p. 36). Somos apresentados à Natalia, uma jovem mulher que sucumbe à guerra assim como muitas outras que viveram esse período duro e cruel. Por meio de um monólogo interior, conhecemos a intimidade dessa personagem que se transforma no decorrer da narrativa; deixa de ser a jovem Natalia para transformar-se em Colometa, renunciando a sua própria identidade para ceder protagonismo ao marido, que espelha nela todas as características que ele gostaria que ela tivesse. Ciplijauskaitė (1998) afirma que “*Mercè Rodoreda ha sabido unir las dos direcciones; sus narraciones siguen teniendo como eje la*

¹⁷⁹ “A re-memória e reconstrução do recente passado turbulento da história da Espanha, que tem muita transcendência no presente; é uma história de histórias; uma tentativa de manter a memória viva; uma maneira de refletir sobre o lado mais selvagem do ser humano; é um veículo muito valioso de questionamentos, de inquietação, mas também de esperança” (ARAUJO, 2014, p. 257, tradução nossa).

¹⁸⁰ “De um modo mais subjetivo e os deixa perceber por meio da consciência da protagonista cuja voz – mais oral, mais pessoal – ouvimos.” (CIPLIJAIUSKAITĖ, 1998, p. 36, tradução nossa).

*experiencia histórico-social, pero a la vez, presentan el despertar de la conciencia en un lenguaje nuevo*¹⁸¹ (CIPLIJAUSKAITÉ, 1998, p. 21).

São duas realidades paralelas que se interseccionam por meio dos diferentes tipos de memória: individual, coletiva e histórica. Rivas e Rodoreda propiciam ao leitor a possibilidade de conhecer uma realidade histórico-social repleta de memórias, permitindo que esse interlocutor transite por memórias de tempos difíceis e marcantes para muitos espanhóis; é a memória de uma realidade que havia sido negada tanto pelo governo quanto pela sociedade, que se calou diante da barbárie que foi a guerra civil espanhola e todo o pós-guerra. Sobre o romance de Rivas, Araujo assevera que:

Es posible creer que en *El lápiz del carpintero* las huellas dejadas por la guerra civil son una de las principales fuentes que alimentan la necesidad de mantener viva la memoria para que no se vuelvan a cometer los mismos errores del pasado, puesto que ya no hay lugar para ningún tipo de silencio, para miedos o incertidumbres.¹⁸² (ARAUJO, 2014, p. 264).

Desse modo, os romances analisados cumprem seu papel no sentido de materializar a memória. Ao transpor para as narrativas as memórias individuais que atingiram grande parcela da comunidade espanhola, os autores conseguem criar um espaço que abrange também as memórias coletivas da população, pois os fatos individuais são ampliados, uma vez que grande parte dos sujeitos teve as mesmas experiências. Ainda se tratando de um tema de grande importância como a guerra civil e o pós-guerra, aparece também a memória histórica, que ganha espaço nos romances pelo fato dos mesmos estarem situados em um contexto histórico de grande importância na Espanha e também no mundo. Nesse viés, para Oliveira (2016),

A literatura tem a função social de provocar a reflexão nos seres humanos, de representar identidades culturais e de preservar o passado, a memória coletiva dos povos. Não significa escrever história, como um historiador, mas registrar, por meio de histórias

¹⁸¹ “Mercè Rodoreda tem sido capaz de unir as duas direções; suas narrativas ainda têm como eixo a experiência histórico-social, mas ao mesmo tempo, apresentam o despertar da consciência em uma nova linguagem.” (CIPLIJAUSKAITÉ, 1998, p. 21, tradução nossa).

¹⁸² “Assim, é possível acreditar que em *El lápiz del carpintero* as pegadas deixadas pela guerra civil são uma das principais fontes que alimentam a necessidade de manter a memória viva para que os mesmos erros do passado não sejam cometidos novamente, já que não há mais espaço para qualquer tipo de silêncio, por medos ou incertezas.” (ARAUJO, 2014, p. 264, tradução nossa).

ficcionais, memórias e experiências vividas por muitos. (OLIVEIRA, 2016, p. 33).

Partindo dessa ideia de reunir memórias e experiências, as memórias e as narrativas abrem espaço para que emergjam os lugares de memória: em *El lápiz del carpintero*, temos um objeto com aura simbólica que circunda todo romance, sendo o próprio lápis que dá nome à obra quem nos apresenta fatos específicos da história e carrega em si muitas histórias e memórias; em *La plaza del Diamante*, temos a simbologia das pombas, que são a representação de toda a tragédia da guerra civil, pois são elas que permanecem na vida de Natalia, causando muitos estresses e crises de choro e desespero; é a imagem da própria guerra e de todas as terríveis coisas que assolavam a população.

Dentro desses dois romances temos a oportunidade de conhecer intimamente algumas de suas grandes personagens femininas, que têm suas trajetórias de vida afetadas pela guerra, mas continuam lutando diariamente para sobreviver. Natalia torna-se esposa, mãe, dona de casa, empregada e tem grandes responsabilidades dentro de casa. Convive com um marido egoísta e machista, e, se não bastasse tudo isso, ela ainda sofre as consequências de uma sociedade baseada no patriarcado, na qual a mulher deve abdicar de seus desejos para atender aos desejos do outro. Contrastando-se com a imagem de Natalia, temos Marisa Mallo, personagem da obra de Rivas, com um papel mais ativo nos acontecimentos da guerra. Ela visita o namorado na prisão, busca formas de tentar ajudá-lo na cadeia e enfrenta os familiares que são contra o relacionamento. Vindo de família com boas condições financeiras e com bom sobrenome, ela não tem preocupações básicas como as de Natalia em ter alimento para ela e os filhos, por exemplo.

Outra personagem feminina de destaque é Maria da Visitação, prostituta que trabalha no mesmo bordel que Herbal. Sendo considerada apenas um objeto de prazer, não tem documentos e é alvo do tráfico de mulheres. Ademais, serve como uma ouvinte das memórias de seus clientes, tornando-se refém de todas as histórias que os homens ousam contar apenas para ela, por acreditarem que ela não iria julgar seus atos, uma espécie de confissão.

São realidades distintas que, ao mesmo tempo em que têm aspectos de divergência, compartilham também pontos de convergência. Natália e Marisa vivem o mesmo período histórico, sofrem os efeitos da guerra - cada uma a sua maneira -,

inclusive pensam no suicídio como uma forma de se livrar de todo aquele sofrimento que as afetava diariamente. Já Maria da Visitação vive em outro momento histórico, nos anos 90, porém, ainda sofre com os acontecimentos passados, mostrando o quanto aqueles atos antigos ainda afetam a população. É a maneira de mostrar ao leitor que os atos de Franco foram tão profundos que anos após sua morte eles ainda afetavam a população.

No que concerne ao papel desempenhado pela mulher na guerra, deparamo-nos ainda com os conflitos identitários de Natalia. A personagem sente-se encurralada em sua própria rotina e vida, sem entender que pode ser múltipla e capaz de ter diversas identificações. Natalia é mãe, esposa, dona de casa, lutadora, mulher, filha, vizinha, trabalhadora, Sra. Natalia e é também Colometa. Todas elas constituem a personagem como pessoa, como ser. É uma trajetória de vida que permite que ela, ao fim de sua jornada, perceba que foi e é todas essas identificações; trata-se de um processo de revisitação ao passado, de análise profunda de si mesma, culminando na descoberta de si mesma.

Por fim, com base em todos os itens analisados nesse estudo, podemos afirmar que literatura atinge a sua função como revisitadora das memórias na sociedade em que vivemos, percebendo como a constituição das memórias individuais, coletivas e históricas são fundamentais para evitar o esquecimento de períodos e dos fatos tão significativos, possibilitando ainda que tais memórias sejam uma ponte entre gerações que vivenciaram a guerra civil/pós-guerra e as gerações que não tiveram contato com esse período histórico.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. "Memoria Histórica". **Diccionario político y social del siglo XX español**. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- ARAUJO, Gracineia dos Santos. La condición social de los personajes de la novela *El lápiz del carpintero*, del escritor Manuel Rivas. **Revista Soletras**, v.27, p. 254-264, 2014.
- ATAÍDE, Vicente de Pauia. **A Narrativa de Ficção**. São Paulo: Macgraw-Hill do Brasil, 1974.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros**. Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **As Teses sobre o Conceito de História**. Obras Escolhidas, Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLINKHORN, Martin. **A Guerra Civil Espanhola**. São Paulo: Ática, 1994.
- BODE, Faruk. **Lo fantástico y la memoria histórica en Rivas**. Olivar, 2015.
Disponível em:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7354/pr.7354.pdf. Acesso em: 18 abr. 2019.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.
- BUENDÍA GOMÉZ, Josefa. **De mujeres, palomas, y guerra: gritos y silencios en 'La plaza del diamante' de Mercè Rodoreda**. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2006.
- CANDIDO, Antônio. A personagem do Romance. In: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida Prado; GOMES, Paulo Emílio Salles. (Orgs). **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, p. 51-80.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CERQUEIRA, João. **Arte e literatura na guerra-civil espanhola**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2005.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. **La novela femenina contemporánea**. Barcelona: Editorial Anthropos, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CORREDERA GONZÁLEZ, María. **La guerra civil española en la novela actual: silencio y diálogo entre generaciones**. Madrid: Iberoamericana, 2010.

CORTÁZAR, Fernando García de. **El franquismo: 1939 – 1975**. Madrid: Anaya, 2009.

GRAHAM, Helen. **Breve História da Guerra Civil de Espanha**. Madrid: Espasa Libros, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

IZQUIERDO, José María. **La literatura de la generación del cincuenta en España y la narrativa actual de la memoria**. Universidad de Oslo, 2003. Disponível em: <http://folk.uio.no/jmaria/lund/2003/ponencias/lzquierdo.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2014.

JULIÁ, Mercedes. **Las ruinas del pasado: Aproximaciones a la novela histórica posmoderna**. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.

JUNQUERA, Natalia. Exumação de Franco põe fim ao último grande símbolo da ditadura. **El país**. Madrid: 24 out. 2019. Internacional. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/23/internacional/1571826925_555416.html. Acesso em: 11 nov. 2019.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

LIMA, Lana Lage da Gama; SOUZA, Suellen André de. Patriarcado. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (Orgs.). **Dicionário Crítico de Gênero**. 2. ed. Dourados: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.

LOPES-QUIÑONES, **La guerra persistente: Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española**. Madrid: Iberoamericana, 2006.

MANGINI, Shirley. **Memories of resistance: Female Activists of the Spanish Civil War**. Chicago: University of Chicago Press/Signs, 1991.

MARTINI, Elena. **El lápiz de la memoria: la Guerra Civil en Manuel Rivas**. Università Degli Studi di Padova – Facoltà di Lettere e Filosofia, Padova, 2011.

MENDES, Patrícia Dal'moro. **O feminino na luta antifranquista e a memória nos romances *La voz dormida* e *Las trece rosas***. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel - PR, 2017.

MINARDI, Adriana. Variaciones de lo femenino: La plaza del Diamante y las representaciones sociales de la mujer. **Ogigia: Revista Electrónica de Estudios Hispánicos**, Vol.7, , p.73-80, 2010.

NASH, Mary. **Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil**. Digitalização KCL, 1999.

NORA, Pierre. Entre Memória e História – a problemática dos lugares. (Trad. Yara Aun Khoury). **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP** (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo),. São Paulo: PUC, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, Katia Aparecida da Silva. **Palimpsestos: a memória, a mulher e a construção ficcional em Montserrat Roig** . Tese (Doutorado em Letras).Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis – SP, 2016.

PICO, Raquel. Los libros prohibidos durante la dictadura franquista. **Libropátas**, 2017. Disponível em: <http://www.libropatas.com/listas/los-libros-prohibidos-la-dictadura-franquista/>. Acesso em: 22 abr. 2019.

PRESTON, Paul. A Guerra Civil Setenta Anos Depois. In: LOURENÇO, Jorge Fazenda; VIEIRA, Inês Espada. (Orgs.). **Guerra Civil de Espanha: cruzando fronteiras 70 anos depois**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2007, p. 11-22.

RICOUER, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RIVAS, Manuel. **O lápis do carpinteiro**. 1. ed.Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

RIVAS, Manuel. Prestige: renacer en el naufragio. **Galícia: Xornal.com**, 2004. Disponível em: <http://archive.is/nxAuO>. Acesso em: 27 mar. 2014.

RIVAS, Manuel. **El lápiz del carpintero**. Madrid: Prisa Ediciones, 2006.

ROCHA, Patrícia. **Mulheres sob todas as luzes**. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 2009.

RODOREDA, Mercè. **La plaza del Diamante**. 1.ed. Barcelona: Ediciones Orbis,1987.

RODOREDA, Mercè. A praça do Diamante. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2017.

SÁNCHEZ, Antonio; HUERTAS, Pilar. **La época de Franco: del desarrollismo a la muerte del Caudillo 1956-1975**. Madrid: Libsa, 2007.

SATO, Cleverson Zocche. **[Simbologia] Relógio**. 2015. Disponível em: <https://cleversonzocchesato.wordpress.com/2015/06/12/simbologia-relogio/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

SOLDEVILLA, Ignacio. **Historia de la novela española I (1936-2000)**. Madrid: Cátedra, 2001.

VIEIRA, Elisa Maria Amorim. Espaço Cotidiano e Imagens da Mulher em La plaza del Diamante. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, Vol.17, p. 81-94, 2012.

ZOLIN, Lucia Osana. Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009.

YERUSHALMI, Yosef: "Reflexiones sobre el olvido". In: CLAUDE, Jean; LORAU, Nicole; MOMMSEN, Hans; VATTIMO, Gianni; YERUSHALMI, Yosef (Ed.) **Usos del Olvido**, Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.