

Natalino da Silva de Oliveira

**O CALEIDOSCÓPIO E O PALIMPSESTO:
REFLEXÕES SOBRE A MEMÓRIA EM *RAMONA*, *ADIÓS DE*
*MONTSERRAT ROIG***

Belo Horizonte

2010

Natalino da Silva de Oliveira

**O CALEIDOSCÓPIO E O PALIMPSESTO:
REFLEXÕES SOBRE A MEMÓRIA EM *RAMONA*, *ADIÓS DE*
*MONTSERRAT ROIG***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre
em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2010

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Oliveira, Natalino da Silva.
R741r.Yo-c O caleidoscópio e o palimpsesto [manuscrito] : reflexos sobre a memória em Ramona, adiós de Montserrat Roig / Natalino da Silva Oliveira. – 2010.
116 f., enc. : il.

Orientadora: Graciela Inês Ravetti de Gómez.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 105-116.

Apêndices: f. 1-8.

1. Roig, Montserrat, 1946–1991. Ramona, adiós – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura e história – Teses. 3. Memória na literatura – Teses. 4. Sistemas de hipertexto – Teses. I. Gómez, Graciela Inês Ravetti de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 863.64



Faculdade de
Letras da UFMG



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Dissertação intitulada *O caleidoscópio e o palimpsesto: reflexões sobre a memória em "Ramona, adiós", de Montserrat Roig*, de autoria do Mestrando NATALINO DA SILVA DE OLIVEIRA, aprovada pela banca examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profª. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez - FALE/UFMG - Orientadora

Profª. Dra. Ana Maria Chiarini - FALE/UFMG

Profª. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG

Prof. Dr. JULIO JEHA
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 1 de fevereiro de 2010.

Para minha filha Mariana. Por dedicar a mim, todos os dias, a palavra inspiradora mais linda que ouvi - papai. Saiba que te amo em todas as línguas vivas e mortas do mundo.

Para Joelma que me apoiou nos momentos em que fui diagnosticado com a síndrome de Bartleby.

AGRADECIMENTOS

A Deus por fazer com que o Verbo se tornasse carne.

À minha avó Odila de Almeida da Silva, matriarca de minha família, que antes de partir me ensinou o poder das palavras.

Ao meu Pai Antonio Cesar por ensinar-me a valorizar o estudo e por motivar-me a buscar conhecimento.

Ao meu irmão Nelson pela amizade de sempre.

Às três mulheres mais importantes da minha vida: Maria da Silva minha mãe, Joelma minha companheira e Mariana minha filha - sem as três nada disso faria sentido.

À Prof.^a Dra. Graciela Ravetti, pela amizade e por saber clarear o caminho que eu mesmo queria percorrer com carinho, sabedoria e delicadeza.

À Prof.^a Dra. Sara Rojo que provocou em mim a paixão pela pesquisa.

À Prof.^a Dra. Elisa Amorim, pela amizade, compreensão e orientação durante minha iniciação científica.

Ao Prof. Dr. Marcos Alexandre (meu professor na FALE e no Ensino Médio), pela amizade e por acreditar numa Educação Pública eficiente.

Ao Prof. Dr. Georg Otte, pelas conversas sobre as obras de Walter Benjamim.

À Prof.^a Dr. Geraldine Cleary Nichols, por sua paixão por Montserrat Roig que rendeu conversas virtuais produtivas.

À Juliana Helena Gomes Leal, pela amizade e pela troca intelectual tão produtiva.

À Secretaria do POSLIT que me acolheu e me ajudou em questões das quais não tinha nenhum conhecimento.

Agradeço à CAPES, pelo auxílio financeiro crucial para manutenção de minhas pesquisas.

La memoria despierta para herir
a los pueblos dormidos
que no la dejan vivir
libre como el viento.

La memoria apunta hasta matar
a los pueblos que la callan
y no la dejan volar
libre como el viento.

(Estrofas retiradas da música “La memoria” de
León Gieco)

RESUMO

Este estudo aborda as relações entre História, Memória e Literatura em *Ramona, adiós* (*Ramona, adéu* 1972) de Montserrat Roig (Barcelona, 13 de junho de 1946 – 10 de novembro de 1991). A análise aplica as imagens do caleidoscópio e do palimpsesto como metáforas criativas para abordar a memória apresentada no romance. O conceito de hipertexto surge como elemento de coesão entre as imagens utilizadas. Para as relações entre Memória e História trabalhamos com Walter Benjamim, Nietzsche, Paul Ricœur, Márcio Seligmann-Silva, Gagnebin, entre outros. Para questões relativas à Teoria do Romance trabalhamos com Luckács, Bakhtin, Auerbach, Barthes. Como operadores teóricos utilizamos as ideias de transgênero performático e de prosa catacrésica desenvolvidas por Ravetti.

Palavras-chave: Montserrat Roig, História. Memória. Hipertexto. Caleidoscópio. Palimpsesto.

RESUMEN

Este estudio aborda las relaciones entre Historia, Memoria y Literatura en *Ramona, adiós* (*Ramona, adéu* 1972) de Montserrat Roig (Barcelona, 13 de junio de 1946 – 10 de noviembre de 1991). La pesquisa aplica las imágenes del caleidoscopio y del palimpsesto como metáforas creativas para abordar la memoria presentada en la novela. El concepto de hipertexto surge como elemento de cohesión entre las imágenes utilizadas. Para las relaciones entre Memoria e Historia trabajamos con Walter Benjamin, Nietzsche, Paul Ricœur, Márcio Seligmann-Silva, Gagnebin, entre otros. Para cuestiones relativas a la Teoría de la Novela trabajamos con Luckács, Bakhtin, Auerbach, Barthes. Como operadores teóricos son aplicadas las ideas de *transgénero performativo* y de *prosa catacresica* desarrolladas por Ravetti.

Palabras-clave: Montserrat Roig, História. Memoria. Hipertexto. Caleidoscopio. Palimpsesto.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Guernica – Pablo Picasso p. 55.

FIGURA 2 - Marcel Duchamp Fontaine readymade 1917 p. 84.

FIGURA 3 - Marcel Duchamp Roda de bicicleta 1913 p. 84.

FIGURA 4 - Le Diverse ET Artificiose Machine - Agostino Ramelli – 1588 p. 89.

FIGURA 5 - Esboço do dispositivo Memex proposto por Vannevar Bush em 1945 p. 90.

FIGURA 6 - Neurônio. Santiago Ramón y Cajal. 1899 p. 91.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 - Linhas de força.....	12
2 - Girando o caleidoscópio.....	14
3 - Temas.....	15
CAPÍTULO I – O CALEIDOSCÓPIO.....	18
1 - Primeiro vitral: a autora.....	19
2 - Montserrat Roig, escritora engajada.....	20
3 - Segundo vitral: a obra.....	24
4 - Narradores.....	28
CAPÍTULO II – HISTÓRIA E DESMEMORIA.....	30
1 - As fissuras – a violência do lembrar e do esquecer.....	37
2 - A memória em Ramona, adiós.....	40
3 - A memória das Ramonas.....	45
Ramona Ventura.....	47
Ramona Jover.....	51
Ramona Claret.....	53
4 - Guerra Civil Espanhola.....	55
5 - Catalunha e Guerra Civil Espanhola: as memórias de Ramona Ventura.....	67
CAPÍTULO III - EXPERIÊNCIA E NARRAÇÃO EM RAMONA, ADIÓS.....	73
1 - Romance: a arte de narrar depois de suas perdas.....	75
2 - A riqueza do romance.....	78
3 - Pensar a crise da narrativa: a experiência do narrar em <i>Ramona, adiós</i>	82
CAPÍTULO IV - O HIPERTEXTO PALIMPSÉSTICO EM RAMONA, ADIÓS DE MONTSERRAT ROIG.....	87
1 - Tecnologia e inteligência.....	88
2 - Palimpsesto e hipertexto: metáforas criativas.....	91
3 - A escrita hipertextual e palimpséstica em <i>Ramona, adiós</i>	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS.....	105

INTRODUÇÃO

Si existe un acto de amor, éste es la memoria. Josep Brodski¹

Devemos recordar, devemos evocar, não existe arte mais temporal que a literatura. Podemos adoecer com a recordação, mas, no fim do longo e lento processo da escrita, descobriremos que há algo, que há alguém, do outro lado, que ainda bate, que ainda existe. (Roig, 1992, p. 27)²

“Todas as memórias são falsas. O que existe são memórias de memórias, vestígios de outras memórias, memória da memória primordial. Vivemos no meio de nossa memória, como um caleidoscópio, os pedacinhos são os mesmos, mas mudam”. José Saramago, programa “Roda Viva”, 1992.

O objetivo deste trabalho é abordar a questão da memória escrita, inscrita e problematizada no livro *Ramona, adiós*. É importante definir que a pesquisa buscará como foco os estudos literários e não pretende, neste momento, ser uma abordagem interdisciplinar. Ainda assim, como a literatura não possui grilhões que a impeçam de voar, podemos esbarrar em questões da História enquanto disciplina acadêmica (*Historie*) e até mesmo pensar a memória estabelecendo relações com a Filosofia e com a Psicanálise. Mas este flerte com outras disciplinas não deve ser fatal, pois o foco é a escavação da história, de uma história – tomando emprestadas as palavras de Gagnebin (1999) – de uma narração (*Erzählung*).³

Entre tantos problemas possíveis de serem abordados no âmbito dos estudos literários surge uma questão, minha como leitor desta dissertação, e que poderá ser compartilhada por outros leitores: por que refletir sobre a memória? E, afinal, por que estudar memórias neste livro específico – *Ramona, adiós*?⁴

Bem, buscar respostas para as questões levantadas no parágrafo acima será o objetivo desta Introdução. Por isso, talvez, esta parte da dissertação seja a mais importante.

¹ Citação retirada do livro de Roig *Dime que me quieres aún que sea mentira*, p. 27.

² Hay que recordar, hay que evocar, no hay arte más temporal que la literatura. Podemos enfermar con el recuerdo, pero, al final del largo y lento proceso de la escrita, descubriremos que hay algo, que hay alguien, al otro lado, que todavía late, que todavía existe. (Roig, 1992, p. 27)

³ A utilização de termos em Alemão (*Historie* e *Erzählung*) é interessante para que a distinção entre disciplina acadêmica e narrativa fique clara. Também poderiam ser utilizados os termos *History* e *Story* em língua inglesa e História e história em Português. Mas a utilização da língua alemã também funciona como aproximação aos termos originais utilizados por Walter Benjamin, pensador de grande importância para esta dissertação.

⁴ Faço minhas as questões levantadas por Henri Bergson: "por que esse momento e não outro? E qual a razão especial que faz com que um fenômeno, de que eu era de início apenas o espectador indiferente, adquira de repente um interesse vital para mim?" (Bergson, 1990, p. 56)

Aqui serão levantadas as reflexões teóricas que deram origem a esta pesquisa, os diversos autores com que estabeleceremos diálogos e as possíveis relações com a obra literária analisada.

Sabemos ser possível buscar a memória tratada como tema em diversos textos literários. O ato de recordar, esquecer e escrever/cantar o passado faz parte da condição humana. Ainda assim, o *corpus* a ser analisado não foi escolhido de forma aleatória, ao acaso. E explicaremos o porquê desta escolha em momento oportuno. Agora tentaremos pensar as relações entre memória e literatura.

Literatura e memória sempre caminharam juntas. Antes mesmo do surgimento da História, antes mesmo do surgimento da escrita. Antes de Heródoto eram os *aedos* gregos que cantavam e lembravam os feitos humanos. Para isso rogavam à *Mnemosyne* a ajuda necessária e se rendiam à inspiração fornecida pelas musas. A partir disso podemos perceber que o passado é objeto tanto da História quanto da Literatura. Os dois campos de estudo ainda possuem outros elementos comuns: são constituídos de narrativas e também são formas de linguagem. Por isso a relação que aqui se estabelece não é artificial ou inovadora, e sim comum e natural.

Os dois textos fundadores da cultura literária ocidental⁵ são, respectivamente, a Bíblia (*Pentateuco*) e as epopeias homéricas. Os dois possuem como elemento fundador, constituinte, a memória. O eixo que tornou possível o nosso conhecimento destas narrativas foi a lembrança.

Durante muito tempo os homens se valeram da oralidade para a rememoração, para a passagem da tradição. Com o advento da escrita, aconteceu uma evolução no suporte utilizado para recordar. Entretanto, a escrita da memória é um processo catacrésico⁶ – tentar construir com linguagem letrada algo que é da natureza do simbólico e do imagético. Escrever a memória é uma ilusão necessária e que, por conseguinte, sempre revelará incongruência e incompletude. Pois onde está a memória? No objeto lembrado ou no objeto esquecido? Por que esta ambição de rasurar o vazio? As possíveis respostas para estas questões revelam os objetivos almejados pelas ciências que se preocupam em narrar o passado: a História e a Literatura.⁷

⁵ De acordo com Auerbach em seu *Mimesis* (1989).

⁶ Para as abordagens da prosa catacrésica serão utilizados os trabalhos de Ravetti.

⁷ A relação entre os dois campos mencionados será trabalhada em capítulo específico e em quase todo este trabalho.

1 - Linhas de força

Alguns trabalhos não levam em consideração que a obra é o objeto primeiro da teoria da literatura e acabam incorrendo no erro de tentar afirmar a literatura apenas com instrumentos teóricos. Nesta pesquisa será utilizado como pressuposto metodológico o foco na literatura e a partir da literatura. O desafio encarado será o de defender as teorias apresentadas a partir da literatura, da obra escolhida como *corpus*, a obra mesma como medium-de-reflexão. Pois a relação entre objeto e pesquisa é de mutualismo. Ou, conforme as palavras de Deleuze:

É aquela história: o conceito não existe sozinho. O conceito, ao mesmo tempo em que cumpre sua tarefa, ele faz ver coisas, está ligado aos perceptos. E o percepto, a gente o encontra em um romance. Há uma comunicação perpétua entre conceito e percepto. (...) De maneira tal que uma obra literária tanto traça conceitos, de forma implícita, quanto traça perceptos. Isso é certo. Mas não cabe ao literato, pois ele não pode fazer tudo ao mesmo tempo. Está tomado pela questão do percepto, em nos fazer ver e perceber e em criar personagens! (Deleuze abecedário)⁸

Sendo assim, para melhor entender a narrativa aqui analisada seria melhor escolher o caminho direto, a fonte, o livro. Pois toda e qualquer interpretação está ligada a um contexto específico. Neste sentido seria inútil tentar reconstruir os sentidos colocados pelo autor. Pois “(...) a crítica não é uma ‘homenagem’ à verdade do passado, ou à verdade do ‘outro’, ela é construção da inteligência de nosso tempo” (Barthes, 1970, p. 163). E é este que acreditamos ser o trabalho da crítica, procurar entender o que a obra diz sobre nosso tempo. De forma alguma também seremos radicais a ponto de esquecer o passado da obra, mas entenderemos este passado como uma reminiscência iluminada em nosso presente.

O caminho percorrido durante a abordagem da obra de Roig não foi direto, nem foi linear. Neste sentido fizemos justiça ao objeto, o romance de Roig, que é fragmentado e complexo. Deste modo, o ato de leitura e pesquisa do livro foi condição inicial do trabalho.

No princípio o esforço era encontrar ecos, cacos da Guerra Civil Espanhola no romance, a partir das falas entre personagens ou em diálogos interiores.⁹ Após este primeiro passo, foi verificado que focar o estudo no conflito bélico seria limitar as potencialidades do

⁸ O Abecedário de Gilles Deleuze é uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. A série de entrevistas, feita por Claire Parnet, foi filmada nos anos 1988-1989.

⁹ Esta necessidade de levantar dados que possibilitassem uma leitura da obra a partir das lembranças da Guerra Civil Espanhola surgiu no momento em que participava de um grupo de estudos que trabalhava especificamente o tema.

livro. Pois há na narrativa outros eventos históricos relevantes. Além disso, o mais interessante é a forma da escrita da memória escolhida pela autora. E foi pensando no tema escolhido como foco desta dissertação (a memória) e no “como” este tema está apresentado no livro que encontramos as imagens que serviram de inspiração para a análise aqui proposta. A imagem do palimpsesto relacionada com a memória e a ideia do caleidoscópio ligada à forma.

Então, pelo percurso delineado acima, é possível perceber que as figuras teóricas surgiram como conceitos durante a leitura, associadas aos sinais presentes no texto.

Nas páginas de *Ramona, adiós*, os eventos históricos que configuram a ficção saltam aos olhos do leitor e o impedem de tentar ler de forma sequencial simples, ou seja, obrigam a desdobramentos e entradas em outros discursos disciplinares, como a História. A busca por uma linearidade, um fio condutor, é um esforço desnecessário. Por este fato, a pesquisa acabou tomando o rumo da procura da forma através da qual esses eventos são apresentados, respeitando seu próprio ritmo e oportunidade de aparecimento, que consideramos peculiar e inerente à poética da autora e às suas percepções heurísticas para a construção do romance.

Entretanto, é preciso reconhecer que nem tudo foi escolhido a partir do romance. Afinal, o recorte teórico parte também da subjetividade do pesquisador. Partimos da premissa de que cada obra exige uma apropriação teórica específica. E o *corpus* teórico escolhido para a abordagem que propomos fazer foi o que acreditamos mais se encaixar às características da própria obra.

Ainda assim, reconhecendo as limitações da busca de objetividade, é preciso saber equilibrar estas duas linhas de força: a imposição de temas que surgem da própria leitura da obra e a necessidade de fazer com que estes temas dialoguem, de alguma forma, com o que pensamos, com as ideias que defendemos. Assim, a satisfação é um benefício para todos. Para o pesquisador que conseguirá apresentar seu ponto de vista como autor e para o leitor que encontrará um novo e coerente ponto de vista sobre determinada obra literária. Também beneficiará o campo de estudos da Teoria da Literatura, que será nutrido com uma nova perspectiva.

2 - Girando o caleidoscópio

No primeiro momento o giro do eixo proporcionou para este trabalho a visão de um fato isolado e marcante durante a narração de Ramona Ventura (segunda componente da família e primeira a narrar): a Guerra Civil Espanhola. Encontrando o tema, tentamos buscar possíveis relações entre História e Literatura enquanto narrativas e possíveis formas de trabalhar com a memória.

Para a abordagem acima utilizamos o pensamento de Walter Benjamin, suas reflexões sobre a memória/História e, de modo especial, suas críticas à historiografia burguesa e à positivista. Outro aspecto levantado a partir da leitura do pensador alemão foi a história dos vencidos e o gesto de escrever a história a contrapelo. Durante a leitura do relato de Ramona Ventura dois aspectos devem ser ressaltados: o fato de a narrativa ser enunciada por uma voz feminina e também o de dar voz a pontos de vista ou perspectivas contraditórias entre os participantes da guerra.

O segundo giro revelou que restringir a análise da obra a um levantamento de aspectos históricos relevantes sobre o conflito bélico ocorrido na Espanha seria insuficiente. Foi a partir desta observação que uma nova guinada no trabalho permitiu a visão de outros eventos importantes presentes na obra: fatos históricos que ocorreram antes e depois da guerra e que são significativos para o entendimento do romance.

Ainda assim, a apresentação de eventos históricos no interior das narrativas (o romance possui três formas de narrar distintas) não é o único artifício que torna a obra interessante, pelo menos não para os objetivos desta pesquisa. Qualquer livro de História que levasse em consideração as múltiplas versões presentes seria mais interessante que a literatura (se o objetivo fosse só o conhecimento dos fatos). É a forma em que os acontecimentos são narrados, profundamente relacionados com a vida das personagens e com os aspectos fictícios que compõem a trama, o que convida o leitor a levantar os olhos. As múltiplas vozes que surgem misturadas formam um todo assimétrico e desordenado.

Deste modo, entramos nas observações proporcionadas pelo terceiro giro do caleidoscópio, a perspectiva, o foco narrativo. A narrativa, a princípio, parece estar desfocada, provocando um efeito de estranhamento pela alternância brusca de narradores. Mas a obra possui, sim, um foco, o qual procuraremos definir durante a análise do narrador.

3 – Temas

Um primeiro tema observado em *Ramona, adiós* é a representação do tempo e a tentativa de problematizá-lo. O tempo como construtor de identidades e subjetividades, mediante o artifício/malefício de escrita da memória. A humanidade sempre se preocupou com o tempo. Às vezes o tempo passa rápido demais, em outras é muito lento. Mas a necessidade de lembrar o que aconteceu é vital. Até porque o tempo perdido não pode ser recuperado.

O segundo tema do romance é a relação dos personagens com o amor, com seus seres amados. Esta relação sempre é conflituosa e frustrante. Os homens apresentados no romance não respeitam o direito de ser das mulheres e quase sempre apresentam atitudes machistas.¹⁰

O terceiro tema é a revolta, que acaba gerando conflitos. As revoltas provocadas pela relação das Ramonas com o tempo surgem como resultado de um conflito de gerações. Cada uma delas, a seu modo, está tentando libertar-se da geração imediatamente anterior: “(...) Annis Pratt (1981:53) faz notar que já no século XIX ‘as novelistas frequentemente utilizam dois, e às vezes três, gerações de mães e filhas para mostrar como os heróis são punidos por seus modelos mais fechados’. Surge a dicotomia eu/outra” (Ciplijauskaité, 1986, p. 201).¹¹ Já os conflitos internos provocados pelo amor são gerados pelo machismo e pelas convenções sociais que quase sempre sufocam o indivíduo e o impedem de “ser”, privilegiando o “parecer”, como no fragmento a seguir: “(...) nos fazíamos de mocinhas de família, sem renda, mas com aspirações. Que queríamos resolver nossa situação com um casamento de certa dignidade e nos apavorava a possibilidade de ficar para vestir santos”. (Roig, 1993, p.232 – tradução nossa).¹²

A presença da geração anterior impulsionando a vida das Ramonas é muito forte na obra, seja com admiração ou com desgosto. A imagem da mãe surge como um espelho que, em determinado momento, funciona como contraponto, elemento necessário para

¹⁰ Neste tema está incluída uma questão ética ligada às ideologias defendidas pela autora: a igualdade de direitos e o feminismo.

¹¹ (...) Annis Pratt (1981: 53) hace notar que ya en el siglo XIX "women novelists frequently make use of two, and sometimes even three, generations of mothers and daughters to show how heroes are punished by their closest role models." Surge la dicotomía yo/otra.

¹² (...) hacíamos de señoritas de casa bien, sin rentas pero con aspiraciones. Que queríamos resolver nuestra situación con una boda de una cierta dignidad y nos aterraba quedarnos para vestir santos. Obs: todas as traduções apresentadas serão feitas pelo autor da dissertação, as exceções serão seguidas dos devidos créditos.

definição do eu. Pois, “De acordo com psicanalistas, a imagem da mãe é o primeiro espelho em que se mira ainda que inconscientemente, o recém-nascido” (Ciplijauskaitė, 1986, p. 201).¹³ Como afirma ainda Ciplijauskaitė:

Ramona, adiós de Montserrat Roig é um exemplo bem sucedido da técnica do ‘espelho de gerações’, tanto no conjunto estrutural como no desenvolvimento dos detalhes. Além da justaposição vertical das gerações, usa também a horizontal, contrastando duas figuras dentro da mesma geração para sublinhar a diferença entre o espelho negativo (Kati, Anna) e o que, frente a este, parece mais positivo (Mundeta). (Ciplijauskaitė, 1986, p. 205)¹⁴

Juntamente com o conflito entre gerações diferentes de mulheres (vertical: Mundeta – avó, Mundeta – filha e Mundeta – neta; e horizontal: Kati, Anna) surge o conflito entre sexos. As gerações femininas surgem quase sempre apresentando os contrastes entre homens e mulheres, diz Ciplijauskaitė:

O mundo masculino tem suas bases no mundo econômico e político (o avô prestamista; o pai, homem de negócios enriquecido por meio de ‘práticas ilícitas’; o amante, líder dos universitários rebeldes, catalanista teimoso), as mulheres, por sua vez, são moldadas segundo as leituras e diversões de moda em sua época. (Ciplijauskaitė, 1986, p. 205)¹⁵

A construção das personagens e da narrativa leva em consideração as características de mulheres da época. Neste sentido, as Ramonas representam toda uma geração de mulheres catalãs: “(...) A linguagem, as alusões literárias, os sonhos mudam de acordo com a geração, incorporando o estilo dos romances em voga, de anúncios de televisão, de artigos periodísticos” (Ciplijauskaitė, 1986, p. 206)¹⁶. O fato de a narrativa apresentar paralelamente três gerações diferentes leva o leitor, inevitavelmente, a questionar os elementos de uma geração em relação aos de outra.

Roig conseguiu levantar os aspectos enumerados acima os focalizando especificamente no contexto da sociedade barcelonesa. Entretanto, nem por isso sua obra

¹³ Según los psicoanalistas, la imagen de la madre es el primer espejo en el que se mira, aún inconscientemente, el recién nacido. (Ciplijauskaitė, 1986, p. 201).

¹⁴ Ramona, adiós de Montserrat Roig es un ejemplo muy logrado de la técnica del "espejo de las generaciones", tanto en el conjunto estructural como en el desarrollo de los detalles. Además de la yuxtaposición vertical de las generaciones usa la horizontal, contrastando dos figuras dentro de la misma generación para subrayar la diferencia entre el espejo negativo (Kati, Anna) y el que, frente a éste, parece más positivo (Mundeta).

¹⁵ El mundo masculino tiene sus bases en el mundo económico y político (el abuelo prestamista; el padre, hombre de negocios enriquecido por el "extraperlo"; el amante, líder de los universitarios rebeldes, catalanista empecinado) mientras que las mujeres se moldean según las lecturas o las diversiones de moda en su época.

¹⁶ (...) El lenguaje, las alusiones literarias, los sueños cambian según la generación, incorporando el estilo de las novelas en boga, de anuncios de televisión, de artículos periodísticos.

chega a ser um romance de época ou de costumes. A sabedoria da autora foi saber dosar elementos temporais (localizados em determinado tempo) e espaciais (localizados em determinado espaço) com elementos atemporais, fazendo a intermediação dialética entre eles.

I – O CALEIDOSCÓPIO

Não está no tempo sucessivo,
mas nos reinos espectrais da memória.
Como nos sonhos, (...) Essas misérias são os bens
que o precipitado tempo nos deixa. / Somos nossa memória,
somos esse quimérico museu de formas inconstantes,
essa pilha de espelhos rotos. (Borges, 1999, p.383)

A memória apresentada no romance de Roig é fragmentada, repleta de vazios, de coisas inacabadas, de momentos que se confundem com outros, de repetições, falta de coesão e coerência. Deste modo, as vidas apresentadas na obra surgem misturadas, incompletas. As personagens são vistas a partir de diferentes ângulos, dando a ideia de um caleidoscópio que, apesar do eixo comum (a vida de cada Ramona), muda constantemente, distorcendo a imagem refletida em múltiplos espelhos.

O texto se insere na página como um quebra-cabeça desorganizado e no qual faltam peças. Depende do leitor a atividade de montar as possíveis conexões, os fios da trama. Sendo assim, o potencial é infinito, pois necessita da criatividade, das intermediações hipertextuais entre o que se apresenta como corpo textual e a própria vida de quem faz a leitura. Como afirma Roig: “A memória serve para mentir-nos à base de pequenos fragmentos. Mas é aí que você tenta por em ordem o quebra-cabeça. Você quer conjurar o inconsciente, fechar com força suas pálpebras, tentar sair do embotamento”. (Roig, 1992, p. 31) ¹⁷

A técnica de construção do romance é semelhante à composição de um mosaico. Mas os fragmentos isolados não são partes separadas de um todo, eles são completos em si mesmos e se unem formando outras modulações. Neste capítulo apresentaremos os múltiplos vitrais que compõem o caleidoscópio (mosaico em movimento). Cada vitral, como denominado aqui, representará um espaço de memória: a autora, a obra e os narradores.

¹⁷ La memoria sirve para mentirnos a base de pequeños fragmentos. Pero he aquí que intentas poner en orden el rompecabezas. Quieres conjurar el inconsciente, cierras con fuerza los párpados, intentas salir del embotamiento. (Roig, 1992, p. 31)

1 - Primeiro vitral: a autora

Não é possível afirmar de forma categórica (como se fazia no passado) determinados traços da personalidade do autor na confecção das personagens ou na tessitura da obra. Depois da ideia de morte do autor fica até complicado pensar em uma instância autoral no âmbito do narrado, do ficcional. Entretanto, seria impertinente desprezar a participação do sujeito no processo de criação, ainda que alguns autores contemporâneos tentem por diversas razões apagar suas imagens em suas obras.

O que propomos ao analisar aspectos da vida da autora é procurar uma lógica na complexa relação entre o social, o artístico e o político. Seria ingênuo pensar em causa e efeito, pois o número de vetores que se cruzam é vasto e não admite um detalhamento exaustivo que dê conta do todo. Além disso, destacar a utilização dos elementos político e social como pano de fundo seria minimizar o problema. Uma forma mais produtiva de abordar estes elementos seria através de um entrelaçamento sinérgico, até porque a arte se vê obrigada a fundar em si mesma a sua regra como um ato contínuo, reconhecendo a finitude de todas as possíveis caracterizações e objetivações.

A relação entre criador e obra é a mesma que se estabelece entre o oleiro e o vaso: por mais perfeita que seja a confecção, sempre restarão traços da mão na superfície do vaso e, por que não, resquícios do vaso na mão de seu modelador.

Percebemos no romance de Roig uma “certa” ausência da voz autoral, como se o ser que escreve fosse um mero escrevente:

Este desejo de silêncio total ou eliminação do “autor” teve como resposta, sem dúvida, o nascimento de um antigo recurso romanesco: o da *transcrição*. Recurso por meio do qual se oculta outro desejo de maior alcance e implicação estética: a despersonalização, a objetividade, a verossimilhança. (Tacca, 1973, p. 36 – grifo do autor)¹⁸

Entretanto, é nessa “ausência” que o autor se inscreve, pois seu objetivo foi alcançado: dar voz a personagens, ao narrador, deixar que a obra siga seu próprio caminho. A obra, ainda que dê a impressão de autonomia, não é construída somente por seus narradores. Há uma organização peculiar que foge, e que está além do foco narrativo. No caso específico

¹⁸ A este afán de silencio total o eliminación del “autor” ha respondido, sin duda, el nacimiento de un antiguo recurso novelesco: el de la *transcripción*. Recurso detrás del cual se oculta otro afán de mayor alcance e implicación estética: la despersonalización, la objetividad, la verosimilitud”.

de *Ramona, adió*s, quem teria organizado os fragmentos? E qual seria a razão desta organização que mais parece um mosaico ou um quadro vanguardista? Quem forma o caleidoscópio e embaralha a narração, deixando o leitor perdido e dando outro sentido ao narrado?

Depois das teorizações de Roland Barthes, o autor é visto com outros olhos. Mas não podemos negar sua importância. Por isso é necessário o levantamento de aspectos relevantes da biografia de Roig. Ainda assim, a abordagem da vida da autora será breve e fugirá de um biografismo exagerado. Nesta etapa também oferecemos aspectos de sua produção literária, tais como a contextualização de suas obras e a recepção crítica.

2 - Montserrat Roig, escritora engajada

A autora, Montserrat Roig, nasceu no bairro barcelonês de *l'Eixample*. Com seu pai, Tomás Roig (escritor e advogado), aprendeu a amar o país; da mãe, Albina Fransitorra, herdou a defesa de ideias feministas. As duas influências também estarão presentes em sua obra.

Roig participou de atos reivindicatórios do sindicato democrático dos estudantes e se filiou ao PSUC¹⁹ em 1968 (fato que influenciou toda sua obra). Foi assim herdeira dos ideais políticos dos vencidos pela Guerra Civil, militante crítica de esquerda e progressista.

A obra de Montserrat Roig abrangeu gêneros literários diversos. Ainda que o gênero que lhe deu mais notoriedade e foi mais difundido seja o romance, a escritora também cultivou a prosa de não-ficção e escreveu uma obra teatral, *Reinvindicació de la senyora Clito Mestres*. Escritora de dicção fluida, sua obra ficcional será reflexo de sua atuação como jornalista. Há em seus romances uma forte influência do realismo de Josep Maria de Sagarra²⁰ e da narrativa urbana de Mercè Rodoreda.²¹

Roig começou sua carreira de escritora nos anos 1970 e pertence à chamada “*Década de los 70*” da literatura catalã. Esta geração, praticante de uma literatura conhecida como “*literatura de creació*” (literatura de criação), possui como característica marcante o

¹⁹ Partido Socialista Unificado da Catalunha.

²⁰ Escritor espanhol que escrevia em língua catalã. Nasceu em Barcelona no dia 05 de março de 1894 e morreu em 27 de setembro de 1961.

²¹ Escritora influente tanto dentro quanto fora de Espanha. Nasceu em Barcelona no dia 10 de outubro de 1908 e morreu no dia 13 de abril de 1983, em Gerona.

abandono do “realismo histórico” da década imediatamente anterior. No caso específico dos romances de Roig, a preocupação está voltada mais para o plano histórico.

A década de 1970 possui duas grandes tendências narrativas: as novelas de ciclo familiar e as que apresentam o mito de *nord enllà* (além do norte). Nos livros de Roig é possível verificar as duas vertentes. De acordo com Àlex Broch (1993), a obra roigueana apresenta na primeira categoria três gerações de uma família catalã, abrangendo a extensão de um século (*Ramona, adéu, El temps de les cireres y L’hora violeta* – apresentando nesta trilogia a história das famílias Claret-Miralpeix).

A narrativa escrita por mulheres da geração da década de 1970 é marcada também pela influência do Movimento Feminista e pela temática urbana. Três escritoras importantes dessa época apresentam estas tendências em seus romances, abordando a situação da mulher em seu contexto urbano: Roig (Barcelona), Simó (Elx) e Oliver (Mallorca). Aliadas a outros grandes nomes da literatura catalã, estas autoras, segundo Jaume Pont, também trabalharão com temas como a crise existencial do casamento, a herança do pós-guerra, a crise ideológica dos anos sessenta e a chegada da democracia:

Estes dez anos [1976-1986] envolvem assim mesmo a progressiva afirmação ou o descobrimento de uma série de narradoras até aquele momento desconhecidas. Ao lado de outras de trajetória reconhecida, como Mercè Rodoreda, Maria-Aurèlia Capmany, Montserrat Roig ou Maria-Antònia Oliver, realçaram nomes de narrativa incipiente, como Carmen Riera, Maria-Angels Anglada, Olga Xirinacs, Núria Pompeia, Helena Valentí, Isabel-Clara Simó, Joana Escobedo, Margarida Aritzeta, Lalí Cisteré y Maria Barbal. Como característica comum das mais jovens estava o manifesto de uma temática que tendia a sublinhar a crise existencial do casamento, em suas coordenadas gerais, cuja complexidade psicológica se sustenta na herança sociopolítica do pós-guerra, a crise ideológica dos anos sessenta e a chegada da democracia. De todas elas, brilharam com luz própria Montserrat Roig (1946) e Carmen Riera (1948). Em ambas é possível perceber marcas de Mercè Rodoreda: o que em Montserrat Roig é a intensidade do componente social e histórico, evolução da psicologia em relação ao espaço e ao tempo, em Carmen Riera é pura imanência lírica. (Pont, 1987, p. 251)²²

²² Estos diez años conllevan asimismo la progresiva afirmación o el descubrimiento de una serie de narradoras hasta aquel momento desconocidas. Al lado de otras de trayectoria reconocida como Mercè Rodoreda, Maria-Aurèlia Capmany, Montserrat Roig o Maria-Antònia Oliver, cobraron relieve nombres de narrativa incipiente como Carmen Riera, Maria-Angels Anglada, Olga Xirinacs, Núria Pompeia, Helena Valentí, Isabel-Clara Simó, Joana Escobedo, Margarida Aritzeta, Lalí Cisteré y Maria Barbal. Como característica común de las más jóvenes se ponía de manifiesto una temática tendente a subrayar la crisis existencial de la pareja, en sus coordenadas generales cuya complejidad psicológica se sustenta en la herencia sociopolítica de posguerra, la crisis ideológica de los años sesenta y la llegada de la democracia. De todas ellas brillaron con luz propia Montserrat Roig (1946) e Carmen Riera (1948). En ambas se hace sentir la huella de Mercè Rodoreda: lo que en Montserrat Roig es intensidad del componente social e histórico, devenir de psicologías en el espacio y en el tiempo, en Carmen Riera es pura inmanencia lírica. (Pont, 1987, p. 251).

Na trilogia, *Ramona, Adiós* (1972), *El temps de lès cireres* (1977) e *L' hora violeta* (1980), perceberemos características importantes para a obra da autora: a situação da mulher em um mundo dominado por uma criação determinantemente machista, o conflito de gerações, a crítica social, a passagem do tempo, o fracasso e a solidão, constituem uma síntese dos temas principais abordados em seus romances. De acordo com Akiko Tsuchiya:

(...) estes romances incluem *Ramona, adéu* (1972) [*Ramona, Adiós*], *El temps de les cireres* (1977) [*Tiempo de cerezas*], e *L' hora violeta* (1980) [*La hora violeta*]. A sequência desses romances revela a evolução de um modelo de narrativa marcado por vestígios do neo-realismo para um modelo que questiona concepções aceitas de subjetividade, referencialidade, e historiografia manifestamente autorreflexiva. (Tsuchiya, 1998, p. 163)²³

A partir do trecho acima é possível afirmar que, por meio da narração da vida das personagens, Roig aborda a evolução moral da sociedade catalã entre o período que compreende os momentos finais da Guerra Civil e o pós-guerra, numa tentativa de escrever uma história focada a partir da mulher, intermediando os conflitos interiores das protagonistas com as revoltas externas e o espaço comum das três – Barcelona.²⁴ É por meio de uma subjetividade feminina que ela sempre dá maior importância às vozes das mulheres em seus livros. De acordo com Tsuchiya: “Montserrat Roig, uma das mais proeminentes escritoras catalã da era pós-franquista, explorou de maneira coerente a construção da subjetividade feminina em relação à história catalã e à questão da identidade nacional”. (Tsuchiya, 1998, p. 163).²⁵

²³ (...) these novels include *Ramona, adéu* (1972) [*Ramona, adiós*], *El temps de les cireres* (1977) [*Tiempo de cerezas*], and *L' hora violeta* (1980) [*La hora violeta*]. The sequence of these novels shows an evolution away from a narrative mode marked by vestiges of neorealism, to one that questions accepted conceptions of subjectivity, referentiality, and historiography in an overtly self-reflexive way.

²⁴ “Nessa Barcelona, Montserrat Roig colocou os personagens em seus romances. Les Mundete de *Ramona, adéu*, a Sílvia de *El temps de les Cireres*, a Natàlia, a Judith e a Agnès de *L' hora violeta*, a Patrícia de *L' Opera quotidiana* e até mesmo o personagem masculino Esperdenya de *La veu melodiosa* tinham aprendido a viver fechados no útero de *L' Eixample*, o bairro que simbolizou a modernização da cidade na segunda metade do século XIX e que Roig se empenhou a retratar nos anos de sua decadência, nos anos em que todos ficamos emudecidos por um longo tempo”. (Duplóa, 2000, p. 93) En esa Barcelona Montserrat Roig situó a los personajes de sus novelas. Les Mundetes de *Ramona, adéu*, la Sílvia de *El temps de les cireres*, la Natàlia, la Judit y la Agnès de *L' hora violeta*, la Patrícia de *L' Òpera quotidiana*, e incluso el personaje masculino el Esperdenya de *La veu melodiosa* habían aprendido a vivir encerrados en el útero de *L' Eixample*, el barrio que simbolizó la modernización de la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX y que Roig se empeñó en retratar en los años de su decadencia en los años en que todas y todos enmudecimos por un largo periodo.

²⁵ Montserrat Roig, one of the most prominent Catalan writers of the post-Franco era, consistently explored the construction of the female subject in relation to Catalan history and to the question of national identity.

O projeto estético da literatura de Roig está intimamente vinculado ao seu modelo de pensamento, à sua ideologia. O conjunto de ideias defendidas pela autora se faz presente tanto em seus textos ficcionais quanto em suas atividades como jornalista ou como ativista política. Sua estética está alinhada com sua ética: “Um aspecto que faz com que a obra de Roig seja particularmente interessante é a multiplicidade de discursos que estruturam sua literatura, particularmente o marxismo, o feminismo e o catalãnisimo” (Szumurk, 2002, p. 159).²⁶ De acordo com Nichols:

(...) sua presença foi especialmente destacada nas obras de várias escritoras catalãs, entre elas Ana Maria Matute, Carmen Laforet, Ana Maria Moix, Cristina Fernández-Cubas, Esther Tusquets, Maria Barbal e Carme Riera. Se comparado o uso que Roig faz deste mito (Éden, *locus amoenus* – explicação minha) com o tratamento de suas contemporâneas, se nota que ela se mostra menos nostálgica do passado, e se nega a criar um Éden. Não é casual que Roig tenha sido a única escritora dentre as mencionadas que militou no partido comunista: não podia deixar de lado o peso da história e da injustiça social. (Nichols, 2006, p. 548).²⁷

A recepção crítica da obra de Roig ainda é um pouco tímida, principalmente na Espanha, onde segundo Mónica Szurmuk há “(...) duas grandes linhas de análise. Por um lado, em antologias realizadas tanto em Barcelona quanto em Madrid, Roig é mencionada como autora de uma obra ‘profusa’, realista, testemunhal e de ‘mediana’ qualidade literária” (Szumurk, 2002, p. 159).²⁸ A posição da crítica espanhola diante da obra de Roig é diferente da posição de críticos dos Estados Unidos ou da Inglaterra. De acordo com Szurmuk:

Por outro lado, está sendo formado nos Estados Unidos e na Inglaterra um *corpus* crítico de análise feminista sobre Roig. A maioria dos trabalhos incluem Roig em um contexto maior de narradoras espanholas do pós-franquismo. Estes textos privilegiam a análise do gênero sobre todos os demais níveis de análise. Na opinião de Geraldine Cleary Nichols, uma das críticas mais envolvidas na difusão de autoras catalãs em EEUU: “Seu forte compromisso em explorar o mundo das mulheres e o impacto do mundo sobre elas faz dela um objeto especialmente interessante para a análise feminista (1993: 437). (Szumurk, 2002, p. 159-160).²⁹

²⁶ Un aspecto que hace que la obra de Roig sea particularmente interesante es la multiplicidad de discursos que estructuran su literatura, particularmente el marxismo, el feminismo y el catalismo.

²⁷ (...) su presencia fue especialmente destacada en las obras de varias escritoras catalanas, entre ellas Ana María Matute, Carmen Laforet, Ana María Moix, Cristina Fernández-Cubas, Esther Tusquets, Maria Barbal y Carme Riera. Si se compara el uso que hace Roig de este mito con el tratamiento de sus coetáneas, se nota que ella se muestra menos nostálgica del pasado, y se niega a crear un Edén. No es casual que Roig haya sido la única escritora entre las mencionadas que militó en el partido comunista: no podía dejar de lado el peso de la historia y la injusticia social.

²⁸ (...) dos grandes líneas de análisis. Por un lado, en antologías realizadas tanto en Barcelona como en Madrid, se menciona a Roig como autora de una obra “profusa”, realista, testimonial y de “mediana” calidad literaria.

²⁹ Por otro lado, se está formando en Estados Unidos y en Inglaterra un *corpus* crítico de análisis feminista sobre Roig. La mayoría de estos trabajos incluyen a Roig en el contexto mayor de narradoras españolas del posfranquismo. Estos textos privilegian el análisis de género sobre todos los demás niveles de análisis. En opinión de Geraldine Cleary Nichols, una de críticas más involucradas en la difusión de autoras catalanas en

3 - Segundo vitral: a obra

(...) eu sentia que o mundo é um labirinto, do qual era impossível fugir (...). (Borges, 1998, p. 564).

Estruturalmente, o texto de Roig se apresenta como um caleidoscópio com uma sucessão vertiginosa, cambiante, de ações, sensações e memórias. Tematicamente podemos observar a abordagem da memória, sendo essa tratada como um palimpsesto de recordações em que surgem mesclados os tempos passado e presente. Nesta parte da dissertação serão abordados tanto os temas presentes no livro quanto sua estrutura.

Ramona Adiós tem como protagonistas três mulheres barcelonesas³⁰ de uma mesma família – avó, mãe e filha -, que possuem um mesmo nome, Ramona.

E perdoe-me, não me lembro do seu nome, Mundeta. É um nome estranho. Vem do campo, minha mãe também se chama assim, e minha avó, e minha bisavó. Todo o mundo acredita que é um diminutivo de Raimunda, mas na realidade nos chamamos Ramona. (Roig, 1993, p.110)³¹

As duas primeiras têm forte estima por Barcelona, mas Mundeta, a última componente da saga, viveu em uma Barcelona em decadência (época franquista de opressão que influencia o sentimento da terceira Ramona para com a cidade).

A estrutura engenhosa da obra permite que o leitor ouça a voz feminina em três tempos, em três gerações distintas. Esta voz sofre uma gradação: a avó (narradora – observadora) utiliza o formato do diário íntimo para falar, e está situada no século XIX. A neta conduz uma narração em terceira pessoa, conseguindo que o texto se aproxime com

EEUU: “Her uncompromising commitment to explore the world of women and the world’s impact on them makes her an especially interesting subject for feminist analysis (1993: 437). (Szumurk, 2002, p. 159-160).

³⁰ É importante ressaltar aqui que a maioria dos protagonistas das mulheres romancistas são mulheres. Talvez este fato deva ser associado a uma tendência frequente nas escritoras, o de se aproximar de suas heroínas e de contar histórias parecidas com as suas. (...) distinguir entre memórias e romance chega a ser muito árduo. (Bertrand de Muñoz, 2006, p. 2). Es interesante señalar aquí que la mayoría de los protagonistas de las mujeres novelistas son mujeres. Quizá haya que asociar este hecho a una tendencia frecuente en las escritoras, el de estar muy cerca de sus heroínas y de contar historias parecidas a la suya. (...) distinguir entre memorias y novelas llega a ser muy arduo.

³¹ Y perdone, no recuerdo su nombre, Mundeta. Es un nombre extraño. Viene del campo, mi madre también se llama así, y mi abuela, y mi bisabuela. Todo el mundo cree que es un diminutivo de Raimunda, pero en realidad nos llamamos Ramona.

frequência do monólogo interior, um dos procedimentos, como se sabe, mais utilizados no romance moderno. Mesmo alternando estilos, o romance é um bom exemplo de estrutura cíclica: o destino das protagonistas não varia muito; ainda que as circunstâncias exteriores pareçam diferentes, as mulheres da obra continuam prisioneiras das convenções sociais.

A narrativa rompe com o pacto de espaço e tempo lineares firmado no começo e, após ter envolvido o leitor em sua teia, já não há como voltar. A memória na obra funciona como um hipertexto, conforme podemos verificar na descrição feita por Lévy:

um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. (Lévy, 1993, p. 33)

No momento do rompimento do pacto, da “traição” impetrada pelo texto, o leitor se dá conta de que a leitura da narrativa “Não se trata de uma mera aquisição de saber, mas sim de uma dinâmica que leva à interação de sujeito e objeto implícitos nela, que se definem e se modificam reciprocamente” (Pereira, 2001, p. 46).³²

O romance direciona o leitor, o guia, rumo à sua teia. Cercado no emaranhado de vozes que o confundem e que se confundem, ele (leitor) duvida do que leu e, a partir daí, duvida de si, de sua própria capacidade de lembrar o que está sendo contado, narrado. Sempre que duvida do texto é fácil voltar às ou à página(s) anterior(es), mas como é impossível banhar-se no mesmo rio duas vezes, a cada nova leitura o fragmento lido é outro. A questão se complica ainda mais quando o sujeito duvida de sua memória, pois essa sim não pode ser controlada de maneira racional.

Há no livro dois procedimentos que nos dão a ideia de mimetizar os processos cognitivos que ocorrem quando utilizamos a memória para relembrar algo. Existe um procedimento formal, que é elaborado por meio da organização das narrativas. A intercalação dos narradores sem o aviso prévio causa um efeito de confusão e provoca o leitor a voltar às páginas anteriores num exercício de tentar entender, ou de tentar reter todas as informações, de não perder nada. Mas todas as vezes em que ele volta no texto, todas as vezes em que relê um trecho, o resultado experimentado é distinto da leitura feita anteriormente. Assim

³² “(...) No se trata de una mera adquisición del saber, sino de una dinámica que lleva a la *inter-acción* del sujeto y objeto implícitos en ella, que se definen y se modifican recíprocamente.” (Pereira, 2001, p. 46)

percebemos que é impossível retornar àquele agora de cognoscibilidade (Benjamin), àquele “instante já” (Lispector). Ou, nas palavras da autora, o leitor:

Deve recordar e esquecer ao mesmo tempo. A memória também é esquecimento. Alguém disse que todos possuem duas memórias: a pequena memória, que serve para recordar o pequeno, e a memória grande, que serve para esquecer o grande. À medida que avançam, os narradores/narradoras deixam pistas dos esquecimentos mais do que das lembranças. (Roig, 1992, p. 32)³³

Mas o procedimento mais interessante é o que ocorre no interior de cada narrativa apresentada pelos narradores presentes na obra.³⁴ Em dois narradores especificamente (Ramona Ventura e Ramona Claret) ocorrem efeitos de polifonia e de interrupções bruscas da linearidade narrativa, digressões, cortes provocados por outras vozes (personagens) que influenciam a narrativa e também passam a ideia de confusão. A presença marcante do discurso indireto livre³⁵ dá para o leitor a ideia de um afastamento do narrador ou até mesmo de que narrador e personagem se confundem em uma única voz. A personagem várias vezes fala sem precisar estar subordinada à fala do narrador, sem pedir licença para apoderar-se do fluxo narrativo.

A mescla de narrativas faz com que o universo elaborado por Roig em *Ramona, adiós* seja descontínuo e fragmentado. Há discontinuidades de ordem temporal (tempo não linear), narrativa (lapsos, fraturas, lacunas), espacial (mudanças de espaços que acompanham as constantes mudanças temporais) e estrutural (narração simultânea, mesclada de falas e diálogos): “Abunda o uso da ironia através do romance. A interrupção da rotina e a tradição é refletida pela interrupção do discurso”. (Ciplijauskaité, 1986, p. 206).³⁶ Todavia, estes procedimentos não são aleatórios, utilizados somente com a função de dificultar a leitura. Montserrat Roig “tenta ir além de uma simples confissão ou rememoração em *Ramona, adiós* (1980) e em *La hora violeta* (1981). À complexidade estrutural de ambos romances se une a

³³ Hay que recordar y olvidar al mismo tiempo. La memoria también es olvido. Alguien dijo que todos tenemos dos memorias: la pequeña memoria, que sirve para recordar lo pequeño, y la memoria grande, que sirve para olvidar lo grande. A medida que avanzan, los narradores/narradoras dejan pistas de los olvidos más que de los recuerdos. (Roig, 1992, p. 32).

³⁴ Na obra há três narradores: 1- Ramona Jover: narração em primeira pessoa em forma de diário, narrativa linear organizada em datas; 2 – Ramona Ventura: narração em primeira pessoa com diálogo interior e presença de outras vozes (falas de personagens) que alteram a estrutura e dificultam o entendimento da narrativa; 3 – Ramona Claret: a única que apresenta narrativa predominantemente em terceira pessoa, apresentando certo distanciamento da personagem com o fato narrado; também apresenta diálogo interior e falas de outros personagens.

³⁵ O discurso indireto livre começa a ganhar espaço no meio literário a partir do século XIX, sob a influência dos escritores franceses Gustave Flaubert e Émile Zola.

³⁶ Abunda el uso de ironía a través de la novela. La disrupción de la rutina y la tradición es reflejada por la disrupción del discurso. (Ciplijauskaité, 1986, p. 206)

complexidade das preocupações” (Cipliajauskaité, 1983, p. 404).³⁷ Eles são efeitos, resultados de uma escrita feita de lembranças e a partir de processos cognitivos de lembrar; por isso a forma vem carregada estruturalmente pelo sentido, pela ideia que permeia todo o texto, motor do romance: a memória.

Por ser elaborado com uma concepção estética que organiza o texto visando respeitar a ordem e a sequência determinadas pelas lembranças das personagens, o romance de Roig problematiza o conceito de livro. Um tipo definido de conceito, o que considera o livro uma totalidade ordenada, com princípio e fim.³⁸ *Ramona, adiós* apresenta uma aparente desorganização, ou melhor, uma organização peculiar. Construído através de fragmentos, nos faz refletir sobre o que seria o fragmento, uma parte de um todo e, nesse sentido, incompleto, ou um todo breve, completo, mas que se complementa e ganha novo sentido em contato com outros fragmentos, constituindo um mosaico.

As descrições de paisagens são escassas e ocorrem conforme a memória das personagens. O ponto forte são as descrições de personagens e não as descrições físicas, que também são poucas e apresentam apenas alguns traços. Tudo que ficamos conhecendo no livro é apresentado de dentro para fora, do micro para o macro. Primeiro conhecemos o interior das personagens para depois conhecê-las fisicamente. Primeiro conhecemos os pátios, os jardins, para depois vislumbrar dos balcões o bairro de *L’Eixample* e, por fim, a cidade de Barcelona. Ainda assim as paisagens descritas não são apenas acessórias, seria incorreto pensar assim. Tudo o que é apresentado, descrito, narrado parte de um único ponto, são engrenagens de um único motor cujo centro é alternado entre as três protagonistas.

É justamente pelos aspectos levantados acima que a obra está marcada por uma subjetividade rebelde, que não se deixa dominar. Em diversos textos literários a subjetividade

³⁷ Montserrat Roig intenta ir más allá de la simple confesión o rememoración en *Ramona, adiós* (1980) y en *La hora violeta* (1981). A la complejidad estructural de ambas novelas une la complejidad de preocupaciones. (Cipliajauskaité, 1983, p. 404).

³⁸ A concepção de livro problematizada por Roig é a ancorada num conceito antigo aplicado já na invenção do códice, na imprensa de Gutenberg. As tecnologias empregadas em seu uso (separação de páginas, numeração, capitulação, titulação, capa, contracapa, introdução-desenvolvimento-conclusão) influenciam o modo de utilização do leitor e a maneira de escrever do autor. Desta forma, o livro que seria, aprioristicamente, uma mera estrutura midiática, passa a ser um formato, um estilo de escrita, um molde. A tentativa de escapar desta formatação não surge com Roig e suas obras não são os melhores exemplos desta estratégia. É tão grande o número de romances que buscaram efeitos semelhantes que é possível pensar numa tradição de ruptura para com os padrões estabelecidos a partir do surgimento do códice. Além disso, se pensamos em obras que não são especificamente literárias, mas sim filosóficas, a organização das ideias à forma livresca (estruturação de pensamentos em escrita) não segue os moldes já cristalizados da retórica erudita (vide Ferdinand de Saussure e Jacques Lacan, que não escreveram muitos livros e se expressavam oralmente); ou Marx, Husserl, Peirce, Wittgenstein, Valéry, Benjamin, Eisenstein e tantos outros que escreveram poucos livros publicados, sendo a maioria de suas ideias apresentadas por meio de anotações e/ou aforismos.

das personagens é sufocada pela malha textual. Uma única voz controla toda a narrativa impondo um único ritmo, um único sentido. Em Roig isso não ocorre. A obra provoca a sensação de complexidade por sua lógica hipertextual, e “Navegar em um hipertexto necessariamente resulta em elaboração e perda de sentido, em um processo semelhante ao da construção literária em que o futuro do texto é sempre a cartografia da incerteza” (Pereira, 2001, p. 46).³⁹

4 – Narradores

A complexidade de uma obra literária depende de todos os elementos presentes no texto. Mas de forma mais intensa é possível perceber a influência do narrador. O que seria de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, ou do *Ulisses* de James Joyce sem a complexa forma de narrar. Em *Ramona, adiós* esta questão não é diferente; as histórias de vida que compõem a obra não possuem nada de extraordinário. O narrador é a essência da obra e não apenas uma engrenagem. Ele é criado durante o processo de construção do romance. O caleidoscópio pensado nesta pesquisa somente é possível a partir desta múltipla perspectiva narrativa. Enquanto o caleidoscópio ocorre pela presença de pontos de vistas diversos (vitrais), o palimpsesto ocorre no interior de cada narração graças aos constantes câmbios no tempo.

Este trabalho almeja fugir de explicações meramente biográficas para a obra literária. Entretanto, é possível e será feito um esforço de tentar entender o que está narrado no livro pela visão e posicionamento do narrador. No livro há narradores que são também personagens. Será dada atenção especial para estes, tentando encontrar explicações em suas vidas para a maneira com a qual constroem suas histórias. Afinal, como é formada a perspectiva destes seres de papel? De acordo com Tacca:

A visão do narrador determina, pois, a perspectiva do romance. (...) Dita perspectiva tem sido caracterizada de diversas maneiras. A nosso juízo deve traduzir sempre a relação entre *narrador e personagem* (ou personagens), desde o ponto de vista do “conhecimento” ou “informação”. Esta relação entre o conhecimento do narrador e o de seus personagens pode ser de três tipos: *onisciente* (o narrado possui uma soma de conhecimentos igual à de seus personagens); *equisciente* (o narrador possui uma

³⁹ Navegar en un hipertexto necesariamente resulta en elaboración y pérdida del sentido, en un proceso semejante al de la construcción literaria donde el futuro del texto es siempre la cartografía de la incerteza. (Pereira, 2001, p. 46).

soma de conhecimentos igual à de seus personagens); *deficiente* (o narrador possui menor informação que seu personagem – ou personagens). (Tacca, 1973, p. 72).⁴⁰

As personagens são de épocas diferentes: Ramona Jover, Ramona Ventura e Ramona Claret, todas apresentadas também pelo diminutivo do nome – Mundeta. Três mulheres de uma mesma família, três gerações distintas:

Mundeta se apresenta como uma consciência que observa e analisa à distância. Mundeta se revela através do seu diário que a situa em um mundo de fantasia formado por suas leituras. Mundeta representa o estereótipo tipicamente burguês. Cada uma das três possui seu “mistério”, que constitui sua fortaleza. (Ciplijauskaitė, 1986, p. 205)⁴¹

Todas buscam o amor e nessa busca encontram o fracasso. Ainda que encarem a vida de forma diferente, que tenham diferentes formas de pensar, elas apresentam características semelhantes. Nenhuma delas encontra a felicidade em contato com o sexo oposto. Os nomes iguais, Ramona (ou seu diminutivo Mundeta), poderiam revelar uma mesma sina, um mesmo destino. Mas é possível perceber mudanças de comportamento numa tentativa de contrariar a geração imediatamente anterior.

As Ramonas são construídas de forma conjunta com a elaboração da obra. Em cada palavra, frase, parágrafo, em cada narração é possível perceber a construção da personalidade de cada uma. Ainda que haja no romance separação entre os diversos fragmentos apresentados, as três aparecem em todas as três narrações. O segundo capítulo deste trabalho abordará com maior cuidado o tema da memória e as particularidades da vida de cada uma das Ramonas, assim como suas respectivas técnicas de narrar.

⁴⁰ La visión del narrador determina, pues, la perspectiva de la novela. (...) Dicha perspectiva ha sido caracterizada de diverso modo. A nuestro juicio debe traducir siempre la relación entre *narrador y personaje* (o personajes), desde el punto de vista del “conocimiento” o “información”. Esta relación entre el conocimiento del narrador y el de sus personajes puede ser de tres tipos: *omnisciente* (el narrador posee un conocimiento mayor que el de sus personajes); *equisciente* (el narrador posee una suma de conocimientos igual a la de sus personajes); *deficiente* (el narrador posee menor información que su personaje – o personajes).

⁴¹ “Mundeta se presenta como una conciencia que observa y analiza a distancia. Mundeta se revela a través de su diario que la sitúa en un mundo de fantasía formado por sus lecturas. Mundeta representa el engendro típicamente burgués. Cada una de las tres tiene su “misterio”, que constituye su fortaleza”. Na citação apresentada, Ciplijauskaitė apresenta características específicas de cada uma das Ramonas, mas o fato de não as distinguir e apresentar o nome comum a todas causa certa confusão. O mesmo estranhamento é sentido pelo leitor de *Ramona, adiós*.

II – HISTÓRIA E DESMEMÓRIA

Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (...) O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. (Benjamin, 1985, p.224)

Neste capítulo tentaremos fazer uma viagem pela história da memória. Passaremos por momentos em que a memória foi muito valorizada, por um momento de excesso de história e vazios de memória, e por fim chegaremos à nossa época, em que vivemos um excesso de memória artificial, virtual.

No texto *O início da história e as lágrimas de Tucídides*, de Jeanne M. Gagnebin, a autora faz uma análise dos conceitos de História de Heródoto e Tucídides, considerados os “primeiros historiadores”.⁴² Neste contexto, a palavra história não se fazia presente ou não tinha o mesmo sentido que o empregado em nossos tempos, pois:

Heródoto não quer escrever “história”. Ignora o que ela é, tão completamente como qualquer um de seu tempo. Isso não só significa apenas que faltasse a ele e a seus contemporâneos uma palavra, um conceito. Mais do que isso, o próprio objeto ainda não estava suficientemente destacado do amplo círculo da experiência humana para que, de algum modo, fosse bem delimitado e ainda não bastante pensado e conceituado para que estivesse seguro de si mesmo. (Meier, C., 1980, p. 374 *apud* Costa Lima, 2006, p. 54)

Heródoto utilizava o método de escrita da História,⁴³ descrevendo os fatos dignos de menção e de memória. Nas narrativas dele, observamos um narrador apaixonado, de linguagem emotiva, que dialoga com a Antropologia, a Arte e a Geografia.

Já Tucídides, posterior a Heródoto, despreza a memória; considerado um historiador crítico, apresenta o advento da razão e da objetividade na escrita histórica:

Na passagem da épica para Heródoto e deste para Tucídides, acentua-se a solidificação da via aporética – eu, homem, sem assistência de qualquer outro ser, digo o que me disseram ou presenciei e julgo ser verdadeiro e, com minha palavra, torno justa a ambição de escrever para os que me escutam e para os que, depois, me lerão. Da glória (*kléos*), oferecida pelo aedo ao herói então imortalizado, ao *Kléos*

⁴² “Mas Heródoto e Tucídides não são o princípio da escrita da história: são apenas os primeiros historiadores de quem possuímos os textos integrais. (...) falar não de acordo com a Musa, mas a partir das investigações que reuniram ou do que viram – (...) Mas qual o campo, o da literatura ou o da ficção?” (Gagnebin, 1997, p. 32)

⁴³ A palavra grega *historie* tem nesta época e no contexto dos autores citados uma significação mais ampla. O termo *histôr* está relacionado com o verbo *videre* (ver) e significa “aquele que viu, testemunhou”.

que Heródoto procura que não se desfaça e deste ao *ktema* (patrimônio) que Tucídides procura assegurar, “o deslocamento é sensível” (Hartog, F.: 1980, 28). Nenhuma surpresa, portanto, em que Tucídides venha a ser tomado como o verdadeiro pai da história, tendo, para isso, de divergir radicalmente de seu antecessor – “Tucídides apagará mais ainda, na sequência de sua narrativa, as marcas da primeira pessoa, na medida em que fará da vista (*ópsis*) o critério essencial capaz de tornar possível uma história verdadeira” (id., ib.) (COSTA LIMA, 2006, p. 61)

É possível observar que, a partir deste momento, o processo de rememoração do passado ficou, oficialmente, a cargo da História.⁴⁴ E Heródoto inicia uma longa tradição na historiografia ocidental, o processo de construção de uma história do presente, procedimento observado nas obras de Tucídides, Políbio, César, Tocqueville, Marx, B. Croce e Henri Pirenne. Contudo, a expansão do ideário positivista no momento da consolidação do ofício do historiador no século XIX impôs a interdição da história recente e a exclusão do uso de testemunhos diretos.

No entanto, esta forma de escrever e reescrever o passado, tão criticada (História dos antiquários), faz parte de um processo que se iniciou com a fundação da historiografia ocidental. Essa técnica historiográfica foi criticada por diversos pensadores, entre eles Nietzsche e Walter Benjamin.

O século XIX estava marcadamente preocupado com a ciência, uma ciência que pudesse melhorar a existência humana. Nietzsche percebia esta preocupação como um perigo. Para ele era perigoso um pensamento predominantemente vinculado a um devir. E assim o filósofo alemão voltou seus olhos para trás, tomando como inspiração a filosofia pré-socrática – uma filosofia mais ligada à arte – caótica e dionisíaca.

Nietzsche percebe que até mesmo uma disciplina que deveria (grosso modo) estar preocupada com o passado e com o presente, preocupava-se mais com o futuro. A História estava sempre visando o progresso, por isso a utilização de tantas relações de causa e efeito. Durante o século XIX e em boa parte do século posterior, as correntes de pensamento sonhavam com uma racionalidade pura, pela qual conseguiríamos explicações para tudo.

⁴⁴ A necessidade dos “primeiros historiadores” de descrever os fatos dignos de menção com medo de que estes se percam nas ruínas do tempo é um afastamento da tradição. Segundo Halbwachs, esse distanciamento se dá “porque geralmente a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Enquanto uma lembrança subsiste, é inútil fixá-la por escrito, nem mesmo fixá-la, pura e simplesmente. Assim, a necessidade de escrever a história de um período, de uma sociedade, e mesmo de uma pessoa desperta somente quando eles já estão muito distantes no passado, para que se tivesse a oportunidade de encontrar por muito tempo ainda em torno de si muitas testemunhas que dela conservem alguma lembrança.” (Halbwachs, 1990, p. 80)

Já para Benjamin o passado possui uma estreita relação com o presente,⁴⁵ pois este é o tempo da rememoração, da memória. Segundo Benjamin, as historiografias oficiais tendem a evocar o passado, fazendo despertar recordações dominadas por uma temporalidade ordenada e linear, alinhando, desse modo, os acontecimentos de uma forma particular. Uma forma que apenas permite que as pessoas se lembrem de uma sucessão distorcida e pré-determinada de eventos passados.

O direcionamento político no ordenamento dos fatos também dificultou muito a aproximação entre História e memória. Fato que pode ser observado nos livros de História oficial, em particular os didáticos, em que o domínio e a censura estatal estão presentes no processo de escrita. George Orwell sintetizou, na novela *1984*, de forma exemplar, essa complexa relação entre o presente, a percepção do passado e o poder, reduzindo-a a um notável axioma: “Quem controla o passado controla o futuro: quem controla o presente controla o passado” (Orwell, 1996, p. 35)⁴⁶.

A História oficial, segundo Benjamin (1985), não é mais que ficção: seu método exemplifica seu aspecto funcional – uma montagem seletiva de acontecimentos passados num encadeamento linear significativa. Esse argumento do autor, pelo qual a história oficial constitui uma versão deformada do passado construída no presente, vem ao encontro das crescentes e multifacetadas pesquisas de estudiosos que se têm debruçado sobre a problemática da memória (individual e coletiva)⁴⁷ e da percepção do tempo. Dessas reflexões resultou a constatação da influência decisiva do presente sobre a percepção do passado, desfigurando-o e distorcendo-o. O sociólogo francês Maurice Halbwachs, na sua célebre obra póstuma *La Mémoire Collective*, afirmou a esse respeito que “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada” (Halbwachs, 1990, p. 71). Reflexões mais recentes ampliam essas conclusões sugerindo que não só as condições presentes alteram a percepção do passado, mas a própria vivência do presente é influenciada pelos acontecimentos passados e pela percepção destes (Connerton, 1999).

⁴⁵ “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘agoras’, que ele fez explodir do continuum da história”. (Benjamin, 1985, p. 229)

⁴⁶ “Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past” (Orwell, 1990, p. 35).

⁴⁷ A memória coletiva não pode ser confundida com a história apresentada nos livros, ainda que seja ela também uma ilusão e uma falsa “memória”, pois a memória é um processo individual.

Em consonância com a relação entre os tempos (passado e presente), François Bédarida (1996) propõe que o caráter inacabado e em constante movimento é constitutivo da história do tempo presente, sendo esse o desafio que temos que enfrentar quando nos deparamos com a questão da responsabilidade social do historiador na abordagem de temas controversos e que ainda tocam indelevelmente a vida das pessoas, como é o caso do tema/trauma tratado em *Ramona, adiós*, ou seja, a Guerra Civil Espanhola. Utilizando a imagem do *palimpsesto*, Bédarida afirma que “o tempo presente é reescrito indefinidamente utilizando-se o mesmo material, mediante correções, acréscimos, revisões” (Bédarida in: Ferreira & Amado, 1996, p. 221), num constante processo de reescrita. Podemos afirmar que a história do presente se identifica aqui com a história escrita por historiadores que testemunharam os acontecimentos do seu tempo e que esta participação nos acontecimentos é enriquecedora, na medida em que a atualidade é restituída em suas raízes.

Atualmente observam-se discussões entre intelectuais sobre o real valor da memória no processo de reconstrução de fatos passados. No entanto seria um engano pensar que este impasse é algo novo, pois as origens desse problema são mais profundas do que parecem. Como pode ser observado desde o nascimento da História, já é latente o distanciamento entre memória e História.

Segundo Patrick Hutton (1997), o interesse crescente que a memória está provocando entre os historiadores decorre de uma tradição historiográfica francesa, em especial a história das mentalidades, fortemente difundida nos anos 1970. Para Hutton, a memória já se encontrava implícita naquele momento, principalmente porque os estudos voltados para a área em questão procuravam abordar aspectos da cultura popular, da vida em família, dos hábitos e costumes de uma localidade, pontos que remetem à constituição social da memória. Entretanto, este processo de valorização da memória coletiva e individual também é fruto da chamada *guinada subjetiva* que influenciou diversos ramos das ciências sociais:

(...) nos colocamos na perspectiva de um sujeito e reconhecemos que a subjetividade tem um lugar, apresentado com recursos que, em muitos casos, vêm daquilo que, desde meados do século XIX, a literatura experimentou como primeira pessoa do relato e discurso indireto livre: modos de subjetivação do narrado. Tomando-se em conjunto essas inovações, a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São passos de um programa que se torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam. Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de “*guinada*”

linguística” ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs-se uma *guinada subjetiva*. (Sarlo, 2007, p. 18)

A partir disso é necessário levar em consideração que a História está intimamente ligada à memória. Alguns historiadores que não concebem essa ideia, mas as observações de Benjamin a esse respeito são muito interessantes. Seligmann-Silva afirma que, para Benjamin, não existe uma História neutra; nela a memória, enquanto categoria abertamente mais afetiva do relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte seus caminhos (Seligmann-Silva, 1999, p. 67). Nega-se estrategicamente a interação dialética entre memória e historiografia. Esta tentativa de separar memória de História é na verdade uma separação entre pessoal e coletivo, podendo ser uma atitude tendenciosa de dar mais valor a um âmbito histórico coletivo em um consequente rechaço ao âmbito individual. Mas são as pessoas que constroem a história, que criam e recriam o passado. É impossível fazer história sem levar em consideração o passado pessoal. Hoje já existem historiadores que fazem pesquisas em micro-história com o intento de valorar mais o individual, logrando bons e interessantes resultados, uma vez que o indivíduo não está no espaço como um objeto, e sim em profunda relação com o meio. Os “grandes” fatos (ou pelo menos os considerados grandes por uma minoria que escreve os livros de História) não ocorrem sem a participação das pessoas comuns em seus distintos graus de atuação. Há um processo dialético entre micro e macro história. Por muitas vezes encontramos num fato ao qual damos pouca ou nenhuma importância um elemento importantíssimo para decifrar determinados aspectos de um momento histórico.

Em *Teses sobre o conceito de história*⁴⁸ texto compactado, concentrado, com ideias que surgirão em toda sua obra, Benjamin buscava uma nova alternativa de escrever a(s) história(s). Sendo assim, ele partiu da dupla recusa: por um lado recusa a historiografia progressista, o encadeamento de fatos, a relação entre causa e efeito e a produção de uma projeção de futuro; por outro, o historicismo ou historiografia “burguesa”, “uma imagem eterna do passado”.⁴⁹ Segundo o autor, “Articular historicamente o passado não significa

⁴⁸ No momento em que escrevia suas famosas teses sobre história (1940), Benjamin estava profundamente influenciado pelos acontecimentos, de maneira particular e mais intensa, pelo nefasto acordo (um pacto de não agressão entre as duas grandes potências, Alemanha e União Soviética) de agosto de 1939 entre Stalin e Hitler. Nesta situação problemática, o filósofo alemão alerta para o fato de que é preciso apropriar-se “de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1996, p. 224). O aviso que ele quer dar é que, no exato momento em que as coisas acontecem, é necessário abstrair os fatos que ocorreram no passado e que relampejam no presente. Caso a abstração necessária não seja alcançada, ainda é possível, ao menos, perceber se o que está ocorrendo no presente possui algum rastro do passado.

⁴⁹ Segundo Gagnebin, Benjamin “crítica duas maneiras aparentemente opostas de escrever a história que, na realidade, têm origem em uma estrutura epistemológica comum: a historiografia ‘progressista’(...). Em primeiro lugar, segundo Benjamin, a historiografia ‘burguesa’ e a historiografia ‘progressista’ se apoiam na mesma concepção de um ‘tempo homogêneo e vazio’” (Benjamin, 1985, p. 8, prefácio).

conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”, como o projeto da historiografia burguesa. “Significa apropriar-se de uma reminiscência”, pois “A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (Benjamin, 1985, p. 224). Segundo Benjamin, o objetivo do materialista histórico seria escrever uma história do tempo presente, do “agora”, deveria construir uma experiência, uma tentativa de apropriar-se de uma imagem, de um relampejar: “O historicista apresenta a imagem ‘eterna’ do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única” (Benjamin, 1985, p. 230-231) e “Considera sua a tarefa de escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1985, p. 225).

O historicismo enquanto modelo do fazer histórico acabou por fragilizar ao extremo a construção memorialística. A tentativa de encaixotar o passado ou colocá-lo em gavetas, arquivos fechados com placas identificando a época e a relacionando, em função de causa e efeito, com outras, foi frustrada pela própria evidência da improdutividade da pretensão de, sem provas de nenhuma espécie, “hipotetizar” a verdade do passado. Essa técnica historiográfica foi criticada por diversos pensadores, entre eles Nietzsche⁵⁰ e Walter Benjamin⁵¹. Em *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, já afirmava Nietzsche no século XIX que o mundo sofria com o excesso de história;⁵² pode-se acrescentar às palavras do filósofo alemão que, enquanto o ser humano vive afogado num mar historicista, a memória pessoal fica coberta por um acúmulo de fatos, dados, datas, documentos, artefatos, monumentos, estes caracterizados por Walter Benjamin como monumentos de barbárie:⁵³

⁵⁰ “Não queremos servir à história senão na medida em que ela sirva à vida. Mas, logo que se abusa da história ou que lhe atribuímos muito valor, a vida se estiola e se degenera: e este é um fenômeno do qual é agora preciso, por mais doloroso que possa ser, tomar consciência examinando alguns sintomas muito evidentes da nossa época”. (Nietzsche, 2005, p. 68)

⁵¹ “Confiante no infinito do tempo, certa concepção da história discerne apenas o ritmo mais ou menos rápido, segundo o qual homens e épocas avançam no caminho do progresso. Onde o caráter incoerente, impreciso, sem rigor, da exigência dirigida ao presente. Aqui, ao contrário, como sempre têm feito os pensadores, apresentando imagens utópicas, vamos considerar a história à luz de uma situação determinada que a resume em um ponto focal. Os elementos da situação final não se apresentam como tendência progressista informe, mas, a título de criações e ideias em enorme perigo, altamente desacreditadas e ridicularizadas, incorporam-se de maneira profunda a qualquer presente (...)”. (Benjamin, apud Löwy, 2002). Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340142002000200013&script=sci_arttext#not1
Acesso em 28 dez. 2009.

⁵² “Certamente, temos necessidade de história, mas, ao contrário, não temos necessidade dela do modo como tem o ocioso refinado dos jardins do saber, por mais que este olhe com altaneiro desdém os nossos infortúnios e as nossas privações prosaicas e sem atrativo. Temos necessidade dela para viver e para agir, não para nos afastarmos comodamente da vida e da ação e ainda menos para enfeitar uma vida egoísta e as ações desprezíveis e funestas”. (Nietzsche, 2005, p. 68)

⁵³ “Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que a criaram, como à corveia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um momento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie”. (Benjamin, 1892-1940, p. 225)

As últimas décadas deram a impressão de que o império do passado se enfraquecia diante do “instante” (os lugares-comuns sobre a pós-modernidade, com suas operações de “apagamento”, repicam o luto ou celebram a dissolução do passado); no entanto, também foram as décadas da museificação, da *heritage*, do passado-espetáculo, das aldeias Potemkin e dos *theme-parks* históricos; daquilo que Ralph Samuel chamou de “mania preservacionista”, do surpreendente renascer do romance histórico, dos best-sellers e filmes que visitam desde Tróia até o século XIX, das histórias da vida privada, por vezes indiferenciáveis do costumbrismo, da reciclagem de estilos, tudo isso que Nietzsche chamou, irritado, de história dos antiquários. “As sociedades ocidentais estão vivendo uma era de autoarqueologização”, escreveu Charles Maier. (Sarlo, 2007, p. 11) ⁵⁴

As fissuras que surgiram na História positivista são resultantes de uma construção mal estruturada por não levar em consideração as bases memoriais. O resultado do desmoronamento do historicismo é a ruína, *mise-en-scène* e metáfora do controle memorial interno, de um sistema de lógica não conhecida. A ruína⁵⁵ é o reflexo de um limite não respeitado. Os limites da ação humana são construídos pelo próprio homem, interior/intimamente e/ou exteriormente. Mas as imposições a curto ou longo tempo apresentarão fraturas, inconsistências e, conseqüentemente, a resistência. A memória é rebelde, não segue regras, não entende de leis, não espera, não chega antes, não chega depois, sempre chega na hora certa. O controle do passado enquanto mônada é inconsciente, por isso não pode ser copiado, não pode ser utilizado conscientemente, não pode ser controlado.

⁵⁴A autoarqueologização ou fossilização é o processo observado na escrita da história pela historiografia ocidental e positivista – tratando a história como um passado, como algo morto, inerte, distante do presente, processo que é fortemente criticado por Benjamin em suas teses sobre o conceito de história.

⁵⁵A ruína é uma imagem do pensamento muito importante para os estudos benjaminianos. O objetivo é pensar a História não como uma ciência que busca preservar o passado descrevendo-o como um “continuum”, sem lacunas, mas sim reconhecer que “(...) como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (Benjamin, 1984, p. 200). A ruína pode também afetar a estética da escrita narrativa ficcional, como é o caso de *Ramona, adiós* (que será discutido posteriormente).

1 - As fissuras – a violência do lembrar e do esquecer

Gagnebin começa seu livro *História e Narração em Walter Benjamin* com algumas questões provocativas que serão problematizadas nas páginas seguintes do livro: “O que é, então, esta narrativa salvadora que evocam as famosas teses *Sobre o conceito de História* e que é este *historiador materialista* que saberia dizê-lo, enraizado na experiência coletiva (*Erfahrung*) dos vencidos?” (Gagnebin, 2007, p. 1). Na segunda página do livro segue mais uma série de questões: “O que é contar uma história? O que é contar a história? (O que isso significa? Serve isso para alguma coisa e, se for o caso, para quê? Por que essa necessidade, mas também, tantas vezes, essa incapacidade de contar? E qual é esse prazer, que Platão denunciava como perigo, de escutar histórias, uma história, a história?)” (Gagnebin, 2007, p.2)

As perguntas que faz Gagnebin são pertinentes e necessárias em nosso tempo. Passamos pela fase das enxurradas testemunhais e agora sofremos pelo advento da museologia.⁵⁶ Em nossa época há um novo fetiche, o sonho de preservar tudo, de lembrar-se de tudo. Talvez esta seja uma reação ao momento anterior em que o historicismo, a historiografia burguesa e a noção de progresso davam as cartas. Muita coisa ficou para trás, muitos eventos foram perdidos, pois não passaram no fino filtro da causalidade histórica (por ser considerado arbitrariamente como um evento isolado e sem relação com eventos posteriores) e/ou pela necessidade de ser um “grande feito”. Entretanto a reação é exagerada, pois o esquecimento sempre irá existir.

Após as inúmeras perdas que sofremos no pensamento ocidental – perda da confiança no papel formador da tradição, perda da prática da narração clássica, perda da aura que imprimia certa sacralidade à arte, entre outras, e da impossibilidade levantada por Benjamin de passar a experiência (*Erfahrung*), de conseguir comunicá-la – as perguntas que Gagnebin levanta são questões que continuamos tentando responder e que deveriam continuar funcionando como incógnitas produtivas, pois cada época deveria reformulá-las e refazê-las. Uma questão que deixa de ser uma provocação ao pensamento corre sério risco de ser instrumento de imposição e de arbitrariedade.

Mas qual seria a função da História enquanto ciência ou pelo menos como disciplina? Para que e por que sua existência? A pergunta é pertinente, pois a História em

⁵⁶ Sobre a autoarqueologização vivida pelas sociedades ocidentais, ver Sarlo (2007), em obra na qual a autora faz uma crítica dos usos e abusos da memória.

outros tempos foi instrumento de opressão. O poder desta ciência é enorme – nos obriga a lembrar, memorizar e comemorar alguns fatos em detrimento de outros que nos obriga a simplesmente esquecer.

De acordo com Ricoeur, “o abuso de memória é também um abuso de esquecimento” (Ricoeur, 2000, p. 97)⁵⁷. Um abuso de memória é uma forma de violência que acaba provocando um abuso de esquecimento e relegando grupos de sujeitos ao ostracismo. Privar o indivíduo de fazer parte da História, privar o indivíduo de contar sua história é privá-lo de sua identidade,⁵⁸ é dificultar seus processos de preservação e, ainda, de elaboração identitária. A necessidade de contar a história está ligada à necessidade de ser do homem e da mulher, pois eles somente são o que um dia foram, e têm esperança de um dia ser algo diferente do que por enquanto são. Assim, as questões levantadas por Benjamin sobre a filosofia da História e a Teoria da literatura estavam relacionadas justamente pelo papel que assumem na própria constituição do(s) sujeito(s), da(s) subjetividade(s). Como pode ser verificado neste trecho de Gagnebin:

Defini a questão que nos ocupa como a da importância da narração para a constituição do sujeito. Essa importância sempre foi reconhecida como a da rememoração, da retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento. (Gagnebin, 1994, p. 3)

Hoje, no mundo do noticiário, principalmente pelo advento da rede e do espaço virtual, há um número crescente de “memórias” artificiais. A cada dia que passa se inventam, com avanços tecnológicos, instrumentos capazes de arquivar, catalogar, engavetar, fichar em pastas, arquivos, bytes, megabytes, gigabytes, terabytes de informações. Numa mesma página de jornal, observamos múltiplas imagens que saltam aos olhos e tomam de assalto a nossa atenção. Lado a lado estão a notícia do último acidente do *Air Bus* (uma fatalidade que marcou eternamente a vida de amigos e familiares das vítimas, centena de mortos) e a propaganda de uma loja ou uma charge; lado a lado estão a notícia da gripe suína que se alastra pelo mundo e os escândalos de corrupção no Senado Federal. Vivemos a banalização da imagem e a conseqüente banalização da memória gerada por excesso.

O terrorismo de imagens bombardeadas para nosso cérebro nos impede um recurso extremamente necessário para pensar, o refletir, ou seja, o recurso de abstração. Segundo Ecléa Bosi:

⁵⁷ “(...) un abuso de memoria es también un abuso de olvido” (Ricoeur, 2000, p. 97).

⁵⁸ A história possui a importante tarefa de ligar os tempos presente e passado e, assim, fundar a identidade de um povo, de um país, de uma nação e até mesmo de um indivíduo num processo incessante de religação.

A informação só nos interessa enquanto novidade e só tem valor no instante que surge. Ela se esgota no instante em que se dá e se deteriora. (...) O receptor da comunicação de massa é um ser desmemoriado. Recebe um excesso de informações que saturam sua fome de conhecer, incham sem nutrir, pois não há lenta mastigação e assimilação. A comunicação em mosaico reúne contrastes, episódios díspares sem síntese, é a-histórica, por isso é que seu espectador perde o sentido da história. (Bosi, 1994, p. 87)

Sendo assim, a cada dado apresentado uma imagem é apagada, ou melhor, arquivada de modo automático pela apresentação de outras imagens/memórias em frações de segundos. As imagens apresentadas perpassam nossos olhos em uma velocidade que não é possível assimilar, compreender, problematizar e até mesmo decodificar. Fato semelhante ocorre com o excesso de arquivos apresentados e armazenados. O passado passou a ser uma mercadoria consumível e lucrativa, interessante para o mercado. A estruturação desses arquivos (por exigência da comercialização) segue uma lógica linear, em que a colagem é camuflada num *continuum* artificial. Assim são produzidos os documentários – uma sucessão vertiginosa de dados e imagens tão veloz, apresentando dupla decodificação simultânea de áudio e vídeo – visando impedir nossa percepção da intensidade do conteúdo apresentado e de suas intenções (a mesma construção que é aqui observada na produção de documentários também pode ser encontrada na estrutura de um livro ou de uma matéria jornalística). Assim, a imagem apresentada é imediatamente consumida, como afirma Sarlo: “A imagem não provoca espanto nem interesse, não resulta misteriosa nem particularmente transparente” (Sarlo, 2004, p. 53-68). Ou como afirma Elisa Amorim Vieira: “Imagens que servem, portanto, para legitimar o texto e dissimular a descontinuidade e a repetição do material de arquivo utilizado a favor da construção de um relato linear de uma realidade ‘pronta’ e sem fissuras, que estava ali apenas esperando que alguém a filmasse” (Amorim Vieira, 2009, p. 42).

Não é assim que grande parte da produção cinematográfica funciona, ou seja, apresentando sequências de imagens estáticas que nos dão a “falsa” ideia de movimento?⁵⁹ Assim também nos são apresentadas os fatos cotidianos, uma sequência de imagens que nos dão a falsa ideia de que sabemos o que está acontecendo, de que dominamos a informação e a tecnologia da informação. Pior é nos passar a falsa sensação de que pensamos e meditamos

⁵⁹ É claro que nem toda obra cinematográfica funciona desta forma. Posteriormente serão apresentados exemplos de obras que problematizam esta concepção de cinema, filmes que impedem que o espectador seja um receptor passivo.

enquanto recebemos passivamente, arquivamos como um *pendrive*, um *hard disk*, incapaz de raciocinar, incapaz de negar-se a receber o que nos dão.

2 - A memória em *Ramona, adiós*

Creio que não somos capazes de valorizar a realidade até o momento em que esta não se converte em recordação (...). Como se assim quiséssemos voltar a viver. Por isso creio que a literatura tenha um sentido. A literatura não é história. A literatura inventa o passado baseando-se em alguns detalhes que foram reais, ainda que só foram reais em nossa mente. (Roig, 1980, p.15)⁶⁰

É nas palavras de Natalia, personagem de *La hora violeta* (1980) – terceiro romance da trilogia composta por *Ramona, adiós* (1972) e *Tiempo de cerezas* (1977), que nos inspiramos para iniciar este capítulo. É com este impulso de valorização de escrita da memória em detrimento de uma História positivista que este projeto apresenta como *corpus* o livro *Ramona, adiós*, de Montserrat Roig.

O romance *Ramona, adiós* é fruto de um projeto de escrita ambicioso de Roig, que objetiva descrever os fatos históricos a partir das versões de personagens que representam pessoas comuns, dar voz a discursos quase sempre excluídos dos espaços oficiais de divulgação da História, encurtar os limites entre a narrativa ficcional e a histórica. Segundo Tsuchiya, Roig:

(...) cria seu contradiscurso, ou “história da diferença”, não para reivindicar uma forma alternativa de experienciar a verdade, mas para minar autocriticamente

⁶⁰ Creo que no somos capaces de valorar la realidad hasta que ésta no se convierte en recuerdo (...). Como si así quisiéramos volver a vivir. Por eso creo que la literatura todavía tiene un sentido. La literatura no es historia. La literatura inventa el pasado basándose en unos cuantos detalles que fueron reales, aunque sólo lo fueron en nuestra mente.

qualquer concepção historiográfica que se baseie implicitamente nas premissas universalista ou fundamentalista. (Tsuchiya, 1998, p.165)⁶¹

No caso específico do romance analisado nesta dissertação, o trabalho da escritora dá voz a mulheres, três representantes femininas de uma mesma família. O estilo de narração de cada uma é influenciado por suas personalidades, contexto histórico e ideologias diferentes. O objetivo de abrir espaço para vozes marginalizadas influencia a estrutura de todas as obras de Roig:

A preocupação de Roig com os problemas da historiografia permite a ela questionar a história oficial e reintroduzir na história as vozes daqueles que têm ocupado uma posição de marginalidade social e cultural, especialmente as mulheres, os catalães e os dissidentes políticos. Ao mesmo tempo, Roig, como suas personagens, está consciente de que nem a história, nem seus sujeitos possuem uma existência essencial, mas em vez disso, eles representam locais conflituosos de significação produzidos pelos discursos e ideologias concorrentes. (Tsuchiya, 1998, p. 171)⁶²

A narrativa, conjunto de memórias das três protagonistas aglutinadas com diálogos e memórias de outras personagens, é uma descrição de fatos que parte do micro para o macro e que são selecionados pela memória afetiva dos narradores.⁶³ Observamos, assim, que os fatos históricos são apresentados por meio de recordações. Os eventos passados surgem a partir de situações comuns e cotidianas, uma mescla entre ficção, imaginação e vivência, o que nos leva a concluir que os fatos narrados não correspondem exatamente à realidade. E quem nos diz isso é uma personagem do livro, Mundeta – neta:

⁶¹ (...) creates her counterdiscourses, or “histories of difference,” not to lay claim to an alternative form of experiential truth, but to undermine self-critically any conception of historiography that rests implicitly on universalizing or foundationalist premises.

⁶² Roig’s preoccupation with the problems of historiography allows her to question official history and to reinsert into history the voices of those who have occupied a position of cultural and social marginality, particularly women, Catalans, and political dissidents. At the same time, Roig, like her characters, is aware that neither history nor its subjects have an essential existence, but rather, they represent contested sites of meaning produced by competing discourses and ideologies.

⁶³ Segundo Bertrand de Muñoz, esta é uma característica da literatura contemporânea na Espanha (“de los años 75 hasta hoy”): “os personagens oscilam constantemente entre os dois espaços, entre o espaço real e o espaço da lembrança. Nos personagens, o tempo privado, pessoal, e o tempo coletivo, o presente e a memória histórica se confundem; todo seu ser tende em direção ao passado e este se faz espacial e concreto. Na sua busca, narrada quase sempre em primeira pessoa, mas raramente em terceira, os personagens tratam de estabelecer um diálogo com os que conheceram então; se não encontram interlocutores, empreendem um autodiálogo com seu *alter-ego* em segunda pessoa”. (Bertrand de Muñoz, 2006, p. 15)

Los personajes oscilan constantemente entre los dos espacios, entre el espacio real y el espacio del recuerdo. En los personajes, el tiempo privado, personal, y el tiempo colectivo, el presente y la memoria histórica se confunden; todo su ser tiende hacia el pasado y éste se hace espacial y concreto. En su búsqueda, narrada a menudo en primera persona, más raramente en tercera, los personajes tratan de establecer un diálogo con los que conocieron entonces; si no encuentran interlocutores, emprenden un autodiálogo, hablan con su “alter ego” en segunda persona.

Não sabes que mal passei quando seu avô morreu e tua mãe não pode ir ao liceu. Foram uns anos duros. Nossa única diversão era passear ou ir tomar chocolate no Núria. Muitas amizades romperam conosco. Por isso agora têm que aproveitar. O dinheiro produz beleza. A pobreza é demasiado feia, Mundeta. Era difícil separar, no que contava minha avó, as coisas reais das imaginadas. Embaralhava as datas, os lugares e as pessoas que faziam parte do seu relato, tudo passava a ser uma espécie de amálgama em que a infância, a adolescência e os anos do seu matrimônio pareciam uma massa compacta e única. *Mundeta chegou suspeitar que naqueles relatos sobrasse fabulação.* (Roig, 1993, p.173, grifo meu).

Esta desconfiança de Mundeta em relação à narração da avó é justificável. O processo de recordação é assim, fragmentado, seletivo, por vezes inventado ou imaginado, e por isso provoca a suspeita.⁶⁴ Estamos tão acostumados com a ordem cronológica, linear e teleológica empregada em narrativas da História oficial que, ao nos depararmos com uma forma diferente de narrar, consideramo-la distante do “real”.

Quando a memória é utilizada para contar um acontecimento, a narração é entrecortada por espaços brancos visíveis, pois “(...) o tempo da memória interior não tem nada a ver com o tempo da história” (Roig, 1980, p. 15)⁶⁵. Segundo Halbwachs:

o que caracteriza a memória é, pelo contrário, o fato de que ela nos obriga a nos determos, a nos afastarmos momentaneamente desses fluxos e, senão a percorrer a corrente, pelo menos a nos engajarmos numa direção oblíqua, como se ao longo dessa série contínua houvesse uma quantidade de pontos que originam bifurcações. (Halbwachs, 1990, p. 129)

Sendo assim, o ato de lembrança carrega dentro de si um índice misterioso, “E a ordem que seguem as lembranças dentro da memória não é nunca cronológica nem coerente. Se acertas, as palavras às vezes te ajudam a enlaçá-las para formar com elas uma ‘história’” (Roig, 1980, p. 111).⁶⁶

No fragmento de *Ramona, adiós* apresentado acima (Roig, 1993, p. 173), também encontramos um bom exemplo da característica principal do livro, a aparente desordem. Os relatos se entrelaçam e o tempo não é ordenado de forma sucessiva, sendo colocado no livro de maneira similar ao que ocorreria em uma situação comum de conversação. Esta é uma

⁶⁴ A suspeita é justificável; afinal, como afirma Bosi: "A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, 'tal como foi, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor." (Bosi, 1994, p. 55)

⁶⁵ “(...) el tiempo de la memoria interior no tiene nada que ver con el tiempo de la historia”

⁶⁶ Y el orden que siguen los recuerdos dentro de la memoria no es nunca cronológico ni coherente. Si acertas, las palabras a veces te ayudan a enlazarlos para formar con ellos una ‘historia’”.

tentativa de descrever como está estruturado o funcionamento da memória. Pois a memória não é um registro fidedigno do nosso passado. Não conseguimos escolher nossas lembranças de forma lógica e linear. A faculdade de reter e recordar o passado que temos não é totalmente segura. Segundo Iván Trujillo Correa, “(...) a memória exhibe o que ela havia buscado manter sempre em segredo: que ela não é nada sem sua perda. Toda reivindicação da memória contra o esquecimento, seja política, moral ou afetiva, conta *a priori* com esta perda” (Correa, 2002, p. 3).⁶⁷ Ainda que soubesse previamente dos riscos, a escolha de Roig por narrar a partir de vozes “testemunhais” se deu de maneira objetiva:

O fez ainda sabendo que esta é traiçoeira, insegura, errônea, e se transforma, com grande facilidade, em mito. Mas precisamente porque a lembrança transmitida tinha para ela vital importância, e porque temia “o poder satânico do esquecimento”. (Roig, 1979, p. 13)⁶⁸

Quando lê um livro de História Positivista, o leitor geralmente fica sabendo de características gerais dos fatos, tais como: quando ocorreu, porque ocorreu e o que foi gerado depois. Os eventos são relacionados em função de causa e efeito e as histórias individuais de quem participou daquele evento histórico, assim como a história dos vencidos, são esquecidas, eliminadas, deletadas, é como se nunca tivessem acontecido ou existido.

De acordo com Benjamin, a História é escrita pelos vencedores; no caso dos dados historiográficos da Catalunha, um dos grupos de esquecidos é constituído por mulheres: “As grandes esquecidas, (...) as que descobriram bem antes de nós que a História foi fabricada pelos homens” (Roig, 1979, p. 13).⁶⁹ Segundo Tsuchiya, “Roig acredita que seu projeto seja ‘[preencher] os imensos canais da nossa memória coletiva’ e de ‘aclarar as zonas escuras da memória coletiva de nossos povos’” (Tsuchiya, 1998, p. 170).⁷⁰

As páginas de *Ramona, adiós* estão repletas de referências a acontecimentos históricos de grande relevância para a história da Catalunha e para a história espanhola. Entretanto, a obra de Roig não ambiciona ser um romance histórico – os eventos ocorridos

⁶⁷ Disponível em: www.philosophia.cl/articulos/antiguos0102/La%20costruccion%20sacrificial%20de%20la%20memoria.pdf. Acesso em 11 jun. 2009.

⁶⁸ Lo hizo aun a sabiendas de que ésta es traicionera, insegura, errônea, y se transforma, con gran facilidad, en el mito. Pero precisamente porque el recuerdo transmitido tenía para ella vital importancia, y porque temía “el poder satânico del olvido”.

⁶⁹ (...) las grandes olvidadas, (...) las que descubrieron mucho antes que nosotras que la Historia ha sido fabricada por los hombres.

⁷⁰ (...) Roig perceives her project to be that of “[rellenar] los imensos canales de nuestra memoria colectiva” and of “aclarar las zonas oscuras de la memoria colectiva de nuestros pueblos” (*Noche y niebla* 22, 13).

não são os focos principais. O foco está nas ficções de vida das protagonistas e, além disso, em buscar entender como as vidas são afetadas pelos acontecimentos:

Muitos dos romances de Roig dramatizam o processo pelo qual as narrativas privadas e ficções de indivíduos socialmente marginalizados ou de alguma forma deslocados do centro podem ser utilizadas para criar uma noção antagônica de história coletiva. Como é o caso da maioria das sociedades totalitárias, a historiografia franquista teve como objetivos a eliminação de todos os contradiscursos e a construção do mito de uma Espanha unificada e homogênea cuja "verdade" essencial deveria ser preservada ao longo do tempo. (Tsuchiya, 1998, p. 164)⁷¹

O mais interessante é que ouvimos a história por vozes femininas, quase sempre esquecidas ou não ouvidas no âmbito da historiografia oficial. De acordo com Ordóñez:

Montserrat Roig também revisou a história feminina. Em *Ramona, adiós* emprega uma técnica de contraponto para narrar as vidas de três gerações distintas de mulheres. (...) Por meio de uma “contra-saga”, como denominou C. B. Cadenas, as histórias pessoais se entrelaçam com a história nacional. As mulheres deixam de ser meras figuras acessórias a uma história autorizada pelos homens para chegar a ser personagens das suas próprias histórias. (...) O resultado revela que as vidas de mulheres nos mais variados contextos apresentam frustrações comuns: do desejo, da potencialidade humana, da imaginação”. (Ordóñez, 1993, p. 232)⁷².

A técnica do contraponto também se faz presente na obra de Roig quando pensamos na mistura entre autobiografia, ficção e testemunho que gera um conteúdo crítico, proporcionando à narrativa ficcional a capacidade de questionar aspectos da realidade:

No trabalho de Roig, noções de identidade sexual ou nacional estão intimamente ligadas aos problemas da historiografia, ou, mais especificamente, às formas em que a história é colocada em discurso. (...) Sobretudo as histórias não oficiais dos oprimidos, os excluídos e os marginalizados – é fundamental para o projeto intelectual de Roig, ela explora simultaneamente a natureza de um processo historiográfico que possibilitou que uma narrativa mestra ganhasse legitimidade sobre todas as outras dentro de um contexto sociopolítico concreto da Espanha franquista. (Tsuchiya, 1998, p. 164)⁷³

⁷¹ Many of Roig's novels dramatize the process by which private narratives and fictions of socially marginalized or otherwise decentered individuals may be used to create an oppositional notion of collective history. As is the case in most totalitarian societies, Francoist historiography had as its goals the elimination of all counterdiscourses and the construction of the myth of a unified and homogeneous Spain whose essential “truth” was to be preserved throughout time.

⁷² Montserrat Roig también ha revisado la historia femenina. En *Ramona, adiós* emplea una técnica de contrapunto para narrar las vidas de tres generaciones distintas de mujeres. (...) Por medio de una “contrasaga”, como ha llamado C. B. Cadenas, las historias personales se entretelen con la historia nacional. Las mujeres dejan de ser meras figuras accesorias a una historia autorizada por los hombres para llegar a ser personajes principales de la suya. (...) El resultado revela que las vidas de mujeres de contextos muy variados se comparan en sus frustraciones comunes: del deseo, de la potencialidad humana, de la imaginación. (Ordóñez, 1993, P. 232)

⁷³ In Roig's work, notions of sexual or national identity are intimately linked to the problems of historiography, or, more specifically, to the ways in which history is put into discourse. (...) particularly the unofficial histories

A história é apresentada no texto literário por meio de citações⁷⁴ que ligam o passado ao presente. Pequenas coisas do cotidiano podem fazer com que nos lembremos do que já passou, um museu sensível que carregamos. Assim, um drapeado de um vestido, um perfume ou um bolo que costumávamos molhar no leite podem desencadear o processo de rememoração, fazendo com que nos desloquemos no tempo e no espaço, trazendo para perto o que estava distante.

Por isso o nosso museu é sensível, intuitivo no sentido kantiano do termo. Está ligado às nossas percepções sensoriais, visão, audição, tato e olfato. Daí a importância do corpo para o nosso processo cognoscível, ele não é só a porta e sim um meio, o corpo como “médium” de reflexão.

3 - A memória das Ramonas

(...) me he dispersado en centenaries de partícules, de fragmentos, de piezas desprendidas de mí misma; me he dispersado para no encontrarme. (Roig, 1980, p. 21)

Geraldine Nichols afirma que nos romances de Roig a consciência das personagens é construída por meio de uma subjetividade fragmentada e complementada pela interpelação de múltiplos discursos e ideologias contraditórias (Nichols, 1995, p. 114). No caso particular do livro *Ramona, adiós*, o que temos são três diferentes maneiras de narrar, que poderiam estar separadas, mas ficariam incompletas. A vida de uma Ramona é completada pelo relato da vida da outra. Assim ficamos sabendo como cada uma vê a si e as outras, numa construção plural.

O que tentaremos fazer neste momento é analisar cada parte da obra, tomando por base a divisão que é apresentada pela própria autora na organização da narrativa. A primeira a

of the oppressed, the excluded, and the marginalized – is central to Roig’s intellectual project, she simultaneously explores the nature of a historiographic process that enabled one master narrative to gain legitimacy over all others within a concrete sociopolitical context of Francoist Spain. (Tsuchiya, 1998, p. 164).

⁷⁴ O que chama nossa atenção quando vamos ao museu (considerado templo da memória) são os objetos, artefatos e documentos. Mas o que é mais intrigante é o fato dos objetos não se encontrarem, de fato, ali. E é por não se encontrarem ali que chamam nossa atenção. Eles são apenas citações, poeira de um tempo que não existe mais, mas que ainda comunga com o presente, como um vetor força.

narrar é Ramona Ventura, caracterizada pela narração em primeira pessoa com intervenções de outras vozes, de personagens ou de diálogos interiores. Posteriormente nos é apresentado o diário de Ramona Jover, narrado em primeira pessoa, mais linear, apresentando inclusive as respectivas datas. Por fim, conhecemos a narrativa em terceira pessoa, marcada também por intervenções.

A maneira como escreve cada um dos narradores no livro *Ramona, adiós* é influenciada por fatos exteriores: “O mundo da avó é o da languidez nostálgica e do bovarismo; o da mãe, o do cinema dos anos trinta e logo da atualidade burguesa. Mundeta luta para chegar à emancipação pregada pela geração jovem (...)” (Ciplijaukaité, 1986, p. 205-206).⁷⁵ Assim como num quadro cubista, em *Ramona, adiós* as perspectivas se nutrem, possuem espaços semelhantes, se potencializam, uma não cala a outra.

Neste momento a separação em formas de narrar é meramente esquemática, pois dedicamos uma parte específica deste trabalho aos narradores, e aqui estamos mais preocupados em relacionar os personagens criados e caracterizados a partir da memória de cada uma das protagonistas.

Ainda que a abordagem aqui apresentada trate de três mulheres diferentes, sob alguns aspectos, as Ramonas são bem parecidas:

a) Classe Social: as três fazem parte da classe burguesa, ainda que os recursos financeiros da família sofram uma queda. A primeira componente da genealogia viveu na época em que os negócios da família estavam em situação melhor; posteriormente verificamos a decadência e Ramona Jover precisa vender suas joias. Os fatos internos da vida das personagens estão relacionados com aspectos históricos, numa tentativa de relacionar a vida pessoal e individual com acontecimentos considerados de “maior relevância”.⁷⁶

b) Amiga “feminista”: todas possuem uma amiga “feminista”, ou melhor, uma amiga que pode fazer coisas que elas não podem.

c) Guerra Civil Espanhola: a Guerra Civil Espanhola está presente na vida das três. Na vida de Ramona Claret por meio das lembranças narradas pela mãe e pela avó.

d) Amante: todas possuem uma relação escondida ou considerada imoral pela sociedade da época.

⁷⁵ El mundo de la abuela es el de la languidez nostálgica y del bovarismo; el de la madre, el del cine de los años treinta y luego de la actualidad burguesa. Mundeta lucha por llegar a la emancipación pregonada por la generación joven (...).

⁷⁶ Os negócios de prestamista de Francisco Ventura são afetados, primeiro pela Guerra das Colônias e depois pela Greve Geral. Durante “la huelga general se fue al agua el negocio de la construcción; la gente no se fía de los prestamistas particulares” (Roig, 1980, p. 224).

e) O nome: o nome individualiza, separa, define, mas em alguns casos ele iguala, delimita características, como no exemplo das Ramonas. Ele passa a ser um elemento de repetição e não de diferença. Funciona como a imposição de um passado, de uma tradição que aprisiona, como no fragmento abaixo:

Já começo a ficar melhor. Quando nasceu a menina, faltou pouco para que as duas fossem dessa para melhor. A menina é feia e triste. Tem uns sulcos no rosto que dão um aspecto mirrado; seus olhos são salientes, como se fossem de cristal. Não será feliz. Uma parte da culpa tem Francisco, colocar Ramona. Ele dizia que era um nome muito bonito, um nome para uma menina sem vaidades nem pretensões. Para mim parece um nome popular, para mulheres desgraçadas. (Roig, 1993, p. 208)⁷⁷

f) A cidade – Barcelona:⁷⁸ A forte ligação com a cidade de Barcelona. Ora uma relação de amor, ora uma relação de ódio. Mas nenhuma delas consegue abandonar a cidade sem que sinta saudade ou nostalgia.

Abaixo estão relacionadas as vidas de cada uma delas. Ainda que o objetivo do romance seja o de embaralhar as vidas das três, faremos o esforço de separá-las para melhor entender.

Ramona Ventura (anos 1930 e Guerra Civil Espanhola)

Nasce no bairro barcelonês de Eixample em 1909, filha de Mundeta Jover e de Francisco Ventura. Passa toda sua vida em Barcelona (Eixample e Vallldoreix). É educada no Colégio Salesiano e posteriormente recebe educação própria para mulheres – “Cultura de La dona” (taquigrafia, bordado e ortografia). Tímida e complexada, educada para o casamento e para ter filhos. Orientação recebida pela educação formal no colégio e passada por sua mãe ou pelos “bons costumes” publicados na revista *La dona catalana*, como na citação abaixo:

⁷⁷ Ya empiezo a encontrarme mejor. Cuando nació la niña, faltó poco para que las dos nos fuéramos al otro barrio. La niña es fea y triste. Tiene unos surcos en la cara que le dan un aspecto esmirriado; sus ojos son saltones, como si fuesen de cristal. No será feliz. Una parte de culpa la tiene Francisco, ¿ponerle Ramona! Él decía que era un nombre precioso, un nombre para una chica sin humos ni pretensiones. A mí me parece un nombre pueblerino, para mujeres desgraciadas.

⁷⁸ Capital da Comunidade Autônoma da Catalunha. Roig a utiliza como cenário na maioria de seus livros. A autora a considera uma de suas pátrias, juntamente com sua paixão pela literatura: “Tanto a vida como os livros, como a cidade em que nasci, foram se convertendo em minhas pátrias (...): as leituras, o aprendizado de viver e Barcelona, a real e a imaginada, se misturam”. (Roig, 1992, p. 14). “Pero tanto la vida como los libros, como la ciudad en que nascí, se han ido convirtiendo en mis patrias [...]: las lecturas, el aprendizaje de vivir y Barcelona, la real y la imaginada, se mezclan”.

Os motivos mais correntes são: quadros, zigzags, triângulos, paralelogramos, ovais e muitos outros. Mas a decoração modernista de figuras geométricas é a mais empregada para este fim. (...) Sabes que a mulher catalã sempre foi a mais fiel guardiã de nossa fé e de nossas tradições ancestrais, sabes que são vossas virtudes raciais/Como se em toda a Barcelona chegassem ondas de gritos. (...) A sensatez que não exclui a alegria, a discricção no comando, a docilidade na obediência, a honestidade nos costumes. (Roig, 1993, p. 51)⁷⁹

Em 1934, conhece Ignasi Costa, ativista de esquerda com quem tem um romance frustrado. Após este evento, conhece um comerciante barcelonês, Joan Claret (machista e conservador) e com ele se casa em 1938 e tem quatro filhos: Sílvia, Nasi, Mundeta e Gèlia. Sua mãe não gostava muito de Joan, mas ainda assim concorda com o casamento por ele ser um comerciante próspero e bem sucedido financeiramente:

Mamãe a princípio não gostou que me casasse com Joan, dizia que era uma pessoa desprezível sem nenhuma graça e que nunca tinha lido um livro, mas logo se calou quando viu que ele sabia como se dar bem na vida. (...) Era muito atencioso com todo mundo, principalmente com as damas (...). (Roig, 1987, p. 10-11)⁸⁰

Durante sua narração podemos acompanhar a citação de alguns eventos importantes da história de Barcelona e da Espanha: greve de La Canadiense (referência a Salvador Seguí Rubinat [Tornabous, 23 de diciembre de 1886 - Barcelona, 10 de marzo de 1923], líder anarquista também conhecido como Noi Del Sucre)⁸¹ em fevereiro e março de 1919, Proclamação da República em 14 de abril de 1931,⁸² fatos de outubro de 1934⁸³ e o

⁷⁹ Los motivos más corrientes son: cuadros, zigzags, triángulos, paralelogramos, óvalos y muchos otros. Pero la decoración modernista de figuras geométricas es la más empleada para este fin.(...) Sabéis que la mujer catalana ha sido siempre la más fiel guardiana de nuestra fe y de nuestras tradiciones ancestrales, sabéis que son vuestras virtudes raciales/Como si toda Barcelona llegaran oleadas de gritos. (...) La sensatez que no excluye la alegría, la discricción en el mando, la docilidad en la obediencia, la honestidad en las costumbres.

⁸⁰ A mamá al principio no le gustó que me casara con Joan, decía que era un pelanas sin ninguna gracia y que nunca había leído un libro, pero luego se calló cuando vio lo bien que sabía ganarse la vida. (...) Era muy atento con todo el mundo, sobre todo con las damas (...).

⁸¹ Em 5 de fevereiro de 1939 começou em Barcelona uma greve que se prolongou por 44 dias, convertendo-se em greve geral e paralisando 70% da indústria catalã, que ficou conhecida como greve de *La Canadiense*. A referência no livro está na seguinte passagem: “E o velho, deverias ter me ouvido na plaza de las Arenas, quando aquilo da Canadiense. Eu estava a três metros do Noi del Sucre e fiquei com a garganta seca de tanto gritar e fazer algazarra”. (Roig, 1993, p.39) “Y el viejo, hubieras debido oírme en la plaza de las Arenas, cuando aquello de la Canadiense. Yo estaba a tres metros del Noi del Sucre y me quedé con la garganta seca de tanto gritar y jalearle”.

⁸² “E o chocolate, mamãe, mas a mãe não a escutava, criatura, que pouco senso tem! Que não vê o que está acontecendo? Mamá, Mundeta apenas alcançava a seguir os passos da mãe, me põe nervosa, explica-me de uma vez, pare e não corras tanto. Mas, filha... a República, proclamaram a República!” (Roig, 1993, p. 68). “Y el chocolate, mamá, pero la madre no la escuchaba, criatura, ¡qué poco seso tienes! ¿Qué no ves lo que está pasando? Mamá, Mundeta apenas alcanzaba a seguir los pasos de la madre, me pones nerviosa, explícamelo de una vez, párate no corras tanto. Pero, hija, ¡la República, han proclamado la República!”

evento mais importante que marcará sua vida, a Guerra Civil Espanhola, de 1936 a 1939 (Explosão de um caminhão de trilita no Coliseu em 17 de março de 1938).

É por meio da narração de Ramona Ventura que ficamos sabendo da Guerra Civil Espanhola (evento histórico que trabalharemos mais profundamente em parte especial desta dissertação) e sobre como este evento afeta a vida das protagonistas. A guerra tem um papel importantíssimo na vida dos personagens e principalmente na vida da segunda componente da *contrasaga*, que vivia angustiada com a dúvida de seu marido estar vivo ou não.

Ramona Ventura vive o evento histórico que marcará indelevelmente sua vida e a vida dos espanhóis: a Guerra Civil Espanhola. O conflito lhe provocará tanta angústia que afetará a temática e a organização de sua escrita. De acordo com Benjamin, “Uma geração que ainda fora a escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano” (Benjamin, 1985, p.115).⁸⁴ E é esse frágil corpo humano que nos é apresentado despedaçado na escrita dos horrores da guerra, narrados por Ramona Ventura. Durante a guerra, não há poesia, como constatamos na fala do personagem de Roig, médico e ex-poeta:

E a voz das mulheres de novo, hoje não vão nos trazer feridos, hoje só mortos; sim, pedaços, peças de carne, restos de esqueletos calcificados, tiras de pele (...). E o médico, não escute estas expressões, que tu pareces ser das finas. E que para ele a guerra tinha arruinado a sua véia poética, que o tinha tornado um grosso. Que antes fazia os versos com cuidado, com muito amor: que aquele sim era tempo para a poesia⁸⁵. (Roig, 1993, p. 33)

Sendo assim, o corpo do texto é fragmentado, repleto de intromissões, de espaços, lacunas, desvios; como podemos verificar no fragmento acima, é mais uma vez resultado, sintoma (e não mero recurso estilístico) do momento vivido, do estado psicológico da protagonista. A confusão de diálogos que se apresentam de forma desorganizada no texto sugere o estado de desespero das personagens no meio do fogo cruzado durante os ataques: “E

⁸³ Uma série de acontecimentos, insurreições e movimentos grevistas que ficaram conhecidos como “hechos del seis de octubre”. Em 06 de outubro de 1934 foi proclamado o Estado Catalão da República Federal Espanhola.

⁸⁴ Benjamin, na passagem destacada acima, não está se referindo especificamente à Guerra Civil Espanhola. O contexto é outro, o da Primeira Guerra Mundial. Mas é possível e viável enquadrar a descrição acima aos fatos ocorridos durante o conflito civil na Espanha.

⁸⁵ Y la voz de las mujeres de nuevo, hoy no nos traerán heridos, hoy sólo muertos; sí, pedazos, trozos de carne, restos de esqueletos calcinados, tiras de pie, restos de quienes la han diñado. Y el médico, no escuches estas expresiones, que tú pareces de las finas. Y que al él la guerra le había desbaratado la vena poética, que se había vuelto como la chusma. Que antes hacía los versos con cuidado, con mucho amor: que aquél sí era tiempo para la poesía.

chamas, e gritos, e lamentos, e ais, e gente sepultada, e braços que se moviam entre as ruínas, e mortos” (Roig, 1993, p. 24).⁸⁶

Os abusos sofridos pelo frágil corpo humano são refletidos na complexidade alcançada pelo corpo do texto - reflexos distorcidos caleidoscopicamente pelo despedaçamento provocado pela guerra. Deste modo, as confusões geradas pela guerra, a desestruturação da sociedade e do corpo humano podem ser percebido na estrutura textual:

E que agora era só um açougueiro que procurava organizar, se possível, pedaços que chamavam humanos. (...) e o médico me dizia que às vezes se equivocavam e que trocavam os esqueletos e que não combinavam as caveiras com seus esqueletos ou ao revés. E a cabeça de uma mulher formosa em cima da ossada de um homem, de um padre por exemplo. (Roig, 1993, p. 32)⁸⁷

Mundeta Ventura resolve olhar para trás e, aproveitando uma reflexão de Castello Branco, podemos afirmar que:

O olhar e a memória caminham lado a lado: afinal, o que é o gesto de memória senão um olhar que se volta para o passado, na tentativa de resgatá-lo? O que resta do sujeito da memória senão as imagens, trapos do passado que o olho olha e vê passar em direção ao que há de vir? (Branco, 1994, p. 15)

O conflito bélico não é um tema muito citado em outras partes da narrativa, mas participa e interfere na vida das personagens. E para cada um ele teve um significado diferente que influencia diretamente na maneira de narrar, como a própria Mundeta percebe: “A guerra era contada entre os seus de mil maneiras distintas, e a diferença entre uma e outra vinha da forma peculiaríssima e <<única>> em que cada um a tinha vivido”. (Roig, 1993, p. 116)⁸⁸.

A Guerra Civil Espanhola está presente no livro como uma memória incômoda, e, embora apenas uma das protagonistas tenha sofrido diretamente com o conflito (Mundeta Ventura), as outras recebem os reflexos e as consequências mais ou menos diretas da guerra. O romance foi construído a partir da memória presente na comunidade Catalã, pois a autora não viveu na época da guerra, não presenciou os fatos e nem mesmo se propõe a construir um testemunho; ela escreve um romance, com tudo o que essa decisão implica no sentido de imaginário e ficcional. O que percebemos na construção da trama é a necessidade de expor os

⁸⁶ Y llamas, y gritos, y lamentos, y ayes, y gente sepultada, y brazos que se movían entre las ruinas, y muertos.

⁸⁷ Y que ahora era solamente un carnicero que procuraba adobar, si podía, trozos que llamaban humanos. (...) Y el médico me decía que a veces se equivocaban y que trastocaban los esqueletos y que no concordaban las calaveras con sus esqueletos o al revés. Y la cabeza de una mujer hermosa encima del osario de un hombre, de un cura por ejemplo.

⁸⁸ “La guerra era contada entre los suyos de mil maneras distintas, y la diferencia entre una y otra provenía de la forma peculiarísima y <<única>> en que cada uno la había vivido.

restos ainda presentes do confronto na vida de gerações posteriores. Todos os relatos referentes à guerra são ficcionais, mas a engenhosidade da obra literária é a provocação de sentimentos reais no leitor.

Ramona Jover (1900, atentados anarquistas e semana trágica)

A primeira componente da genealogia nasce em Siurana, no ano de 1876, filha de família burguesa especializada na exportação de avelãs (“Papai me disse, veja filha, é preciso lembrar que nós viemos do campo, que nos enriquecemos graças à exportação de avelãs de Siurana (...)” [Roig, 1993, p. 42]).⁸⁹ Passa toda sua infância em Siurana e a juventude em Barcelona. Teve educação privilegiada para a época (educação própria para mulheres): aprendeu crochê, piano e gostava de ler poesia e biografias de rainhas e santas. Entretanto, uma leitura que influenciará sua vida será a de *Madame Bovary*, de G. Flaubert. Em Barrio de Gràcia, conhece Francisco Ventura (prestador), com quem se casa em 08 de dezembro de 1894. A escrita em seu diário ocorre entre as datas de 06/12/1894 e de 02/01/1919. A narração de seu diário permite que o leitor saiba que seu casamento foi realizado por convenções sociais e por indicação de seu pai, o que lhe causará frustrações futuras:⁹⁰

Depois de amanhã me caso com o sobrinho da viúva Climent, Francisco Ventura, que me salvou na noite da bomba do Liceu. (...) Francisco é um homem de boa postura, um cavalheiro educado, muito fino e elegante. Seus olhos me mostram ternura quando me veem. É um homem decente e não posso desejar nada melhor. (...) Papai disse que Francisco possui uma fortuna discreta, mas segura e que é pessoa sensata e barcelonês de raiz forte e que sua família, com exceção do bala perdida do seu tio, é honesta e decente. (Roig, 1993, p. 41-42)⁹¹

⁸⁹ Papá me ha dicho, mira, niña, has de tener presente que nosotros venimos del campo, que nos hemos enriquecido gracias a la exportación de avellanas de Siurana (...).

⁹⁰ “Intuí que seu amor, tão seguro, ordenado e minucioso, não me provocaria outra sensação se não o asco ou a monotonia. Sempre me senti atraída por outros mundos, desconhecidos ou distantes, impossíveis de conseguir” (Roig, 1993, p. 224). Intuí que su amor, tan seguro, ordenado y minucioso, no me provocaría otra sensación sino el asco o la monotonía. Siempre me he sentido atraída por otros mundos, desconocidos o alejados, imposibles de conseguir.

⁹¹ Pasado mañana me caso con el sobrino de la viuda Climent, Francisco Ventura, que me salvó la noche de la bomba del Liceo. Francisco es un hombre de buena planta, un caballero educado, muy fino y elegante. Sus ojos me muestran ternura cuando me miran. Es un hombre decente y no puedo desear nada mejor. (...) Papá dice que Francisco tiene una fortuna discreta pero segura y que es persona sensata y barcelonés de raigambre y que su familia, a excepción del bala perdida de su tío, es honesta y decente.

Mundeta Jover é a legítima representante da burguesia, não só da burguesia barcelonesa, mas um estereótipo universal. Criada em um ambiente conservador em que as mulheres eram preparadas para o casamento, torna-se esposa submissa e religiosa, e sua vida é monótona e rotineira:

Mas eu que nunca saio de casa... Segunda, lavar a roupa, terça receber visitas e escrever cartas, quarta, *escudella i carn d'olla*, sábado, limpeza a fundo, e, os dias restantes, retirar o pó que se filtra pelas rachaduras das janelas, organizar as gavetas, passar a roupa branca, escovar com amoníaco os tapetes, engomar as telas de seda das cortinas, cuidar das plantas da sacada e das palmeiras de Francisco; e os talheres de prata, que deveriam reluzir e jamais o fazem. Por mais que os esfregue com terra, em seguida voltam a ficar pretos. (Roig, 1993, p. 69)⁹²

A sua rotina cotidiana contrasta com os desejos escritos e confessados somente em seu solitário diário. Leitora de *Madame Bovary*, ela também possui um amante e almeja ser como a heroína de seu romance predileto, mas não consegue. As rédeas impostas pela sociedade, pela igreja e por sua formação a impelem ao arrependimento e à dor. Ainda assim, ela não consegue desistir de seu romance com Víctor Amat:

Eu gostaria de poder dizer, como madame Bovary, que tenho um amante. Mas é mentira. Estou ferida de amor e morta de medo. Fui confessar-me para os jesuítas, com um padre que não me conhecia. Disse-me que peço, que me precipito ao abismo, que devo deixá-lo. E ele só me beijou uma vez. (Roig, 1993, p. 191)⁹³

O fato de pertencer a uma família burguesa e se casar com um “homem de posses” possibilita que a vida de Mundeta seja repleta de regalias. Viaja para Paris (12 de dezembro de 1894), mas ainda assim passa grande parte de sua vida presa a Barcelona. Após a morte de seu marido passa por inúmeras necessidades financeiras, que afetam o *status* da família, e passa a viver com a filha, genro e netos. Durante a narração de seu diário percebemos a citação de diversos fatos históricos, como a Guerra das Colônias em 1898, a incorporação de Gràcia a Barcelona em 1898, a implantação de bondes elétricos em Gràcia em 24 de fevereiro de 1899, a Guerra da África em 1909, a semana trágica em 28 de julho de 1909, a Primeira Guerra Mundial de 1914 a 1918 e a Greve Geral de 1918.

⁹² Pero yo que nunca salgo de casa... El lunes, lavar la ropa, el martes recibir visitas y escribir cartas, el jueves, *escudella i carn d'olla*, el sábado, limpieza a fondo, y, los días restantes, sacar el polvo que se filtra por las rendijas de los postigos, arreglar cajones, planchar la ropa blanca, cepillar con amoníaco las alfombras, almidonar las gasas de las cortinas, cuidar las plantas del balcón y las palmeras de Francisco; y los cubiertos de plata, que deberían relucir y jamás lo hacen. Por mucho que los friegue con tierra, en seguida se vuelven negros.

⁹³ Me gustaría poder decir, como *madame Bovary*, que tengo un amante. Pero es mentira. Estoy herida de amor y muerta de miedo. He ido a confesarme a los jesuitas, a un cura que no me conocía. Me ha dicho que peço, que me precipito al abismo, que debo dejarle. Y él sólo me ha besado una vez.

A primeira Ramona viveu durante o período dos atentados anarquistas e da *semana trágica*⁹⁴. Ainda que durante esses anos ocorram na Espanha alguns conflitos sérios, e ainda que estes conflitos afetem de uma forma ou de outra a vida da personagem, eles não chegam a afetar a estrutura da obra. A narrativa segue a linearidade cronológica; entretanto, a escrita do diário não se dá todos os dias, há vazios em que o leitor não sabe o que ocorreu.

Ramona Claret (pós-guerra, franquismo)

Mundeta Claret é a última componente da saga. Natural de Barcelona, ela nasce no ano 1949 em Eixample. Passa infância e juventude vivendo junto dos pais e da avó. Entretanto, diferentemente do costume da família, Mundeta sai de casa sem se casar.

Estudou no Colégio de Monges, não frequentou escolas para mulheres e sim a Universidade de Barcelona. Mundeta Claret rompe sob diversos aspectos com características comuns às outras representantes de sua família: enquanto sua mãe e sua avó veem os eventos acontecerem, ela participa ativamente dos fatos históricos de sua região e de seu tempo (Assembleia constituinte – a polícia invade a Universidade Caputxinada para conter os participantes em 1966;⁹⁵ Trancamento da Universidade de Madrid).

⁹⁴ Semana trágica é uma série de acontecimentos ocorridos entre os dias 26 de julho e 02 de agosto de 1902 em Barcelona e outras cidades da Catalunha. A insurreição aconteceu por insatisfação popular devida a vários motivos, entre eles: a perda das colônias de Cuba e de Filipinas; o início da Guerra de Marrocos, que levou o governo a começar o processo de recrutamento obrigatório; o surgimento da solidariedade operária (movimento operário formado por anarquistas, socialistas e republicanos). Fato narrado por Ramona Jover em seu diário: “É triste que a guerra sirva para matar as pessoas mais jovens, ainda que sejam pobres. (...) Dizem que obrigaram que todos os reservistas fossem para a guerra da África. Em toda Barcelona não se fala de outra coisa” (Roig, 1993, p. 215-216). (Es triste que la guerra sirva para matar a la gente más joven, aunque sea pobre. (...) Dicen que han hecho ir a los reservistas a la guerra de África. En toda Barcelona no se habla de otra cosa.). Vários eventos ocorreram durante a Semana trágica: greve geral, protestos contra guerra, proclamação de estado de guerra e lei marcial, ataque e incêndio a edifícios religiosos: “Por arte de magia vimos um grupo de arruaceiros, homens e mulheres, que se lançavam sobre uns guardas que vigiavam a Audiência. Os cavalos não se fizeram esperar. Dispersaram a multidão a golpe de sabre. (...) Quando tudo terminou, o aspecto da rua era desolador. Havia dois feridos que se arrastavam para não receber mais golpes. Um rapaz, um menino quase, tinha uma orelha partida” (Roig, 1993, p. 214). (Por arte de magia vimos un grupo de alborotadores, hombres y mujeres, que se lanzaban sobre unos guardias que vigilaban la Audiencia. Los caballos no se hicieron esperar. Dispersaron a la chusma a golpe de sable. [...] Cuando todo terminó, el aspecto de la calle era desolador. Había dos heridos que se arrastraban para no recibir más golpes. Un muchachito, un niño casi, tenía una oreja partida). O saldo final do distúrbio foram 78 mortos, centenas de feridos e 112 edifícios incendiados. O governo de Antonio Maura (1907-1909) inicia a campanha de repressão fechando os sindicatos e as escolas laicas e prende milhares de pessoas, dentre as quais 2000 foram processadas: 175 com penas de desterro, 59 cadeias perpétuas e 5 condenados à morte.

⁹⁵ A história em *Ramona*, adiós está sempre relacionada a um acontecimento pessoal ou íntimo, como na seguinte passagem: “Tinha começado a sentir um impulso ardente e irreconciliável de sexo nos Capuchinos, três anos antes (...). A noite de nove de março de 1966 representou para os que souberam vivê-la com lucidez, o instante não recuperável, supremo, em que se fundem os anseios mais primários e obscuros com a vontade de reafirmar-se coletivamente. (Roig, 1993, P. 45-46)”. (“Había empezado a sentir el impulso ardiente e

Ramona Claret vive uma época completamente distinta das outras componentes da saga. Carrega o peso de conflitos anteriores, sendo deles o mais contundente a Guerra Civil. Entretanto, o momento em que vive não é menos conflitante; o que a difere das outras é que, aqui, ela participa ativamente dos eventos históricos que marcam sua época e não os assiste passivamente. De acordo com Ciplijauskaitė, a última componente da saga é:

A mais analítica de todas, a neta, contrapõe constantemente suas reações às da mãe e volta repetidamente à sua relação adversativa com o pai, a quem a mãe teme ao passo que ela o deprecia. A isto é acrescentado o contraste da relação mãe-filha nas três gerações: Mundeta obedece cegamente à sua mãe; Mundeta admira à sua; Mundeta vê à Mundeta sempre com uma mirada crítica e inclusive com ódio (...). (Ciplijauskaitė, 1986, p. 205)⁹⁶

Ramona Claret é uma mulher em busca de liberdade. Busca libertar-se das amarras da tradição, da influência das outras mulheres da família, das amarras políticas e do machismo opressor. A escrita que apresenta a narração dos acontecimentos de sua vida é transgressora, desestabilizando a linearidade narrativa e provocando efeito de estranhamento.

Quería contemplar o universo como um amplo leque de possibilidades, como Jordi. Como Jordi, um desterrado que não acreditava no amor monogâmico, no amor ideal que dura toda a vida. Como Jordi, filho de exilados, criado no México, que era capaz de amar todas as mulheres, a todas as que se ofereciam para ele como companheiras no espetáculo do amor. Poder trocar e trocar. E gozar constantemente disso. Deixar-se levar pela sedução da liberdade. Não fincar raízes em nada e em ninguém. (Roig, 1993, p. 64)⁹⁷

A busca de ser livre faz com que Mundeta Claret se afaste das mulheres de sua família. Por um momento ela deseja ser como Jordi – seu amante. Ela deseja ser como um homem e assim tornar-se livre. Este forte desejo é refletido no espelho de sua estrutura narrativa – a mais descentrada dentre as três narrativas presentes no livro.

irreconciliable del sexo en los Capuchinos, tres años antes (...).La noche del nueve de marzo de 1966 representó para quienes supieron vivirla con lucidez, el instante no recuperable, supremo, en que se funden los anhelos más primarios y oscuros con la voluntad de reafirmarse colectivamente”.

⁹⁶ La más analítica de ellas, la nieta, contrapone constantemente sus reacciones a las de la madre y vuelve repetidamente a su relación adversativa con el padre, a quien la madre teme mientras que ella le desprecia. A esto se añade el contraste de la relación madre-hija en las tres generaciones: Mundeta obedece ciegamente a su madre; Mundeta admira a la suya; Mundeta mira a Mundeta siempre con un ojo crítico e incluso con odio (...).

⁹⁷ Quería contemplar el universo como un amplio abanico de posibilidades, igual que Jordi. Igual que Jordi, un desarraigado que no creía en el amor único, en el amor ideal que dura toda la vida. Igual que Jordi, hijo de exiliados, criado en México, que era capaz de amar a todas las mujeres, a todas las que se le ofrecían como compañeras en el espectáculo del amor. Poder cambiar y cambiar. Y gozar constantemente de ello. Abandonarse a la seducción de la libertad. No echar raíces en nadie ni en nada. P. 64

4 - Guerra Civil Espanhola

(...) a guerra, cuja lembrança nos vai durar toda a vida, toda a vida nos roerá por dentro, a nós e a nossos filhos, e quem sabe se a nossos netos. (...) E passarão muitos anos antes que a gente deste país a esqueça. Porque nos fez muito mal, e as penas são muito profundas e não haverá alegria que as enfraqueçam. E fingiremos que aqui não aconteceu nada, aqui paz e lá glória, e todo o mundo voltará à vida de sempre, mas um dia, bum, explodirá a coisa, e talvez seja a geração que seguirá à geração dos mais jovens de agora a que provocará o barulho (Roig, 1987, p.39).⁹⁸

Sólo le pido a Dios
que la guerra no me sea indiferente,
es un monstruo grande y pisa fuerte
toda la pobre inocencia de la gente.
León Gieco



FIGURA 1 - Guernica – Pablo Picasso
<http://www.artchive.com/artchive/P/picasso/guernica.jpg.html>

A aproximação desta pesquisa aos eventos que marcaram a Espanha em momento tão traumático será feita com zelo. O zelo necessário para tratar de um fato que não é importante apenas para os espanhóis, mas para qualquer cidadão do mundo. As tentativas de

⁹⁸ (...) la guerra, cuyo recuerdo nos va a durar toda la vida, toda la vida nos roerá por dentro, a nosotros y a nuestros hijos, y quién sabe si a nuestros nietos. (...) Y pasarán muchos años antes de que la gente de este país lo olvide. Porque nos han hecho mucho daño, y las penas se quedan muy adentro y no habrá alegría que las reblandezca. Y fingiremos que aquí no ha pasado nada, aquí paz y allá gloria, y todo el mundo volverá a la vida de siempre, pero un día, zaz, estallará la cosa, y tal vez sea la generación que seguirá a la generación de los más jóvenes de ahora la que armará el barullo.

simplificação, redução, focalização e exclusão de dados e personagens históricos não são privilégios somente da história da Guerra Civil Espanhola. Estas deturpações (que almejam limar e dar prosseguimento linear e contínuo à historiografia) são o objetivo da maioria das mídias que arquivam o passado (livros e filmes).

A Guerra Civil Espanhola foi o conflito que ocorreu entre julho de 1936 e abril de 1939. Ela aconteceu no período entre guerras (período posterior à Primeira Guerra Mundial e anterior à Segunda Guerra Mundial) e por isso sua importância em âmbito mundial. Nela foram ensaiadas estratégias militares que seriam utilizadas em momentos posteriores, além de ter sido campo propício para a aplicação de correntes ideológicas que estiveram presentes em todo o século XX.

Abordado de maneira simples o conflito se deu entre duas forças:⁹⁹ a nacionalista – fascista, apoiada por Exército, Igreja e Latifundiário; e a Frente Popular (governo Republicano),¹⁰⁰ composta pelos sindicatos, partidos de esquerda e demais apoiadores da democracia. Não se pode resumir uma guerra em uma disputa ideológica entre tirania e democracia, fascismo e liberdade, fome e prosperidade, cristãos e pagãos, ordem e anarquia. Mas muitos dos jovens que perderam suas vidas no conflito acreditavam nestas dicotomias simplificadoras.

O interesse do grupo Nacionalista (direita) era extirpar da Espanha a ideologia comunista e maçônica, reafirmando assim ideais tradicionalistas de obediência a um regime autoritário e católico. As esquerdas,¹⁰¹ por sua vez, precisavam entrincheirar o avanço do fascismo que já havia conquistado outros territórios: Itália (1922), Alemanha (1933) e Áustria (1934). Inglaterra, Estados Unidos e França optaram pela não intervenção.

⁹⁹ Este “abordado de maneira simples” se deve ao fato de que alguns historiadores criticam o posicionamento assumido por alguns estudos de se concentrar o conflito na divisão do país em “dos Españas”. É o que alerta Elisa V. Amorim em seu artigo “Barcelona entre restos e silêncios – a persistência da desmemória: o testemunho de George Orwell”; os estudos realizados por historiadores como Paloma Díaz Aguilar, Pierre Broué e Émile Témime acerca dos acontecimentos em torno da Guerra Civil Espanhola deixam evidente a complexidade de um processo social e político que, ao ir muito além da divisão entre republicanos e fascistas, demonstra a insuficiência da tão propagada ideia das “duas Espanhas” (Amorim Vieira, 2009, p. 38).

¹⁰⁰ É necessário deixar claro que o Governo Republicano estava no poder por voto popular, amparado pela República proclamada no ano de 1931.

¹⁰¹ O plural é necessário, pois a esquerda era composta por variados grupos e partidos. A diversidade era tão grande que os esquerdistas chegavam a divergir de forma contundente em alguns pontos. Amorim, em análise feita sobre o documentário *España en Guerra* (1936-39), produzido pela RTVE em 1986, afirma que no filme, “(...) Embora se diga que esses dois partidos se contrapõem, as causas de tal enfrentamento são omitidas, reforçando-se ainda mais a visão de organizações operárias que se movem por querelas internas, românticos sonhos revolucionários e paixões desmedidas. Não é feita nenhuma relação do antagonismo entre esses partidos e organizações sindicais com a decisão da União Soviética de não apoiar a revolução na Espanha, uma vez que apoiá-la significaria afastar-se das democracias ocidentais. Além disso, anarquistas e comunistas dissidentes, como os do POUM, eram considerados inimigos por Moscou e alvos dos famosos expurgos” (Amorim Vieira, 2009, p. 42). O mesmo descuido ao abordar fatos relevantes da Guerra Civil Espanhola pode ser encontrado em outros documentários e livros sobre o evento.

O conflito, que era local, acabou dividindo o mundo em dois blocos que intervieram de forma decisiva. Por isso a Guerra deixou de ser da Espanha e passou a ser um ensaio de poderio bélico entre as grandes potências mundiais (Alemanha e Itália apoiando o General Franco e União Soviética apoiando o Governo Republicano). Sendo assim: “A revolução espanhola, por fim, não fará se não oferecer às potências que se preparam para a Segunda Guerra um fértil campo de experiência. A revolução transformada em Guerra Civil, não será, finalmente, nada menos que o prelúdio e o ensaio geral da Segunda Guerra Mundial” (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 21).¹⁰²

Mas o que alguns historiadores se esquecem e que a imprensa da época se negava a mencionar é que a guerra começou com uma Revolução legítima em busca de melhores condições de vida:

(...) Na Catalunha, nos primeiros meses, grande parte da força real estava nas mãos dos anarco-sindicalistas, que controlavam a maioria das indústrias-chave. O que aconteceu na Espanha foi, de fato, não apenas uma guerra civil, mas o começo de uma revolução. Foi este fato que a imprensa antifascista fora da Espanha tratou de esconder. A questão foi limitada a “fascismo *versus* democracia”; e o aspecto revolucionário, encoberto tanto quanto possível. Na Inglaterra, onde a imprensa é mais centralizada e o público mais facilmente manipulável do que em outras partes, apenas duas versões da guerra da Espanha tiveram uma publicidade que valha a pena mencionar: a versão da direita, dos patriotas cristãos contra cavalheiros republicanos sufocando uma revolta militar. A questão central foi abafada com sucesso. (Orwell, 2006, p. 208)

Só o passado imediatamente anterior nos ajudaria a entender o “estado de panela de pressão” em que vivia o povo espanhol. A Espanha era um caso excêntrico na Europa Ocidental. Enquanto os outros países europeus viviam a fase de modernização (democracia, instituições políticas, defesa de direitos), a situação espanhola pouco tinha mudado. O povo continuava pressionado por um governo fechado (trindade autoritária: Exército, Igreja Católica e Latifúndio) representado pela figura de Alfonso XIII. O Clero, a nobreza e o alto oficialato das Forças Armadas (constituído de um general para cada cem soldados):¹⁰³ “Original, assim por suas estruturas como pelo lugar que ocupava na sociedade, o Exército espanhol não tinha equivalente na Europa. Regularmente derrotado durante todo um século na defesa das últimas colônias espanholas, se afirmou ao mesmo tempo como um corpo

¹⁰² La revolución española, en definitiva, no hará sino ofrecer a las potencias que se preparan para la segunda guerra un fértil campo de experiencia. La revolución trocada en guerra civil, no será, finalmente, sino el preludio y el ensayo general de la segunda Guerra Mundial.

¹⁰³ “(...) o que menos faltava a este exército eram oficiais. Durante a monarquia havia 15.000 dos quais 800 eram generais, ou seja, um oficial para cada seis homens e um general para um pouco mais de cem soldados”. (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 35).

autônomo” (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 33).¹⁰⁴ As instituições eram verdadeiras sanguessugas da força de trabalho de um povo oprimido.

Cerca de três milhões de camponeses viviam em um ambiente de miséria, obrigados a sustentar cerca de 50 mil fidalgos e latifundiários. A “Espanha de princípios do século XX é o arcaísmo do Ocidente: nesse mundo que é relatado, é uma ilha de tradições e seus senhores se vangloriam de terem sabido manter sua ‘hispanidade’ frente às correntes políticas e econômicas modernas” (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 21).¹⁰⁵

A Espanha, no começo do século XX, era um país essencialmente agrícola. A maioria da população se dedicava à agricultura de subsistência (P. Broué y E. Temime, 1979, p. 23). A extrema miséria alcançava a maioria da população. O regime de exploração acentuava ainda mais as diferenças. Havia um número enorme de exploradores (sacerdotes, militares, intelectuais, grandes proprietários rurais e grandes burgueses) que viviam do trabalho pesado dos “pobres” de Espanha.

O resultado não poderia ser diferente: a crise econômica de 1930 foi o estopim necessário para que a população tomasse uma iniciativa. Em 1923, o governo foi derrubado por um golpe militar liderado pelo General Primo de Rivera. O governo de Rivera tinha como objetivo a finalização de obras públicas, mas a crise econômica de 1929 atrapalhou seus planos. Aterrorizado pelas pressões geradas pela insatisfação da população com a situação econômica e sem contar com o apoio do exército, ele resolve renunciar em 1930.

É o começo da segunda república, tendo Manuel Azaña na figura de Primeiro Ministro. Azaña chegou ao poder com o apoio da esquerda liberal, mas as pressões vindas da igreja e da oligarquia e a impossibilidade de realização de seus projetos fizeram com que ele renunciasse. Entre 1932 e 1936 a república espanhola foi governada por Alejandro Lerroux, num governo marcado por grande insatisfação popular, resultado dos escândalos de corrupção.

Os partidos políticos de esquerda (PSOE, PCE, POUM, UGT, CGT E FAI)¹⁰⁶ se organizaram uma frente popular objetivando assumir o poder, conceder anistia para os presos de esquerda e dar prosseguimento às reformas iniciadas por Azaña. Seguindo a determinação

¹⁰⁴ Original, así por sus estructuras como por el lugar que ocupaba en la sociedad, el ejército español no tenía equivalente en Europa. Regularmente derrotado a lo largo de todo un siglo en la defensa de las últimas posesiones coloniales, se afirmó al mismo tiempo como un cuerpo político autónomo.

¹⁰⁵ La España de principios del siglo XX es el arcaísmo de Occidente: en ese mundo que se informa, es el islote de las tradiciones y sus amos se vanaglorian de haber sabido mantener su “hispanidad” frente a las corrientes políticas y económicas modernas.

¹⁰⁶ Partido Socialista Operário Espanhol, Partido Comunista, Partido Operário da Unificação Marxista (comunista trotskista), União Geral dos Trabalhadores (socialista), Confederação Geral dos Trabalhadores (anarquista), Federação Anarquista Ibérica (anarquista).

do Comintern,¹⁰⁷ eles se uniram aos democratas e aos liberais radicais criando uma Frente Popular. A frente popular estabeleceu uma aliança com os Republicanos (Ação Republicana e Esquerda Republicana) e com outros partidos que buscavam autonomia (Esquerda Catalã, Galegos e o Partido Nacional Basco). A coligação popular venceu as eleições de fevereiro de 1936.

Insatisfeita com a situação e com apoio exterior (Alemanha de Hitler, Portugal de Salazar e Itália de Mussolini), a direita organizou um golpe de estado. Em de julho de 1936, o General Francisco Franco provocou a insurreição do Exército contra o governo republicano. O povo foi às ruas e impediu que o golpe se concretizasse; milícias foram formadas para impedir que novas tentativas fossem tramadas.

Com a intervenção estrangeira, a Espanha e o mundo foram divididos em dois blocos: o nacionalista de Franco, apoiado pelos nazistas alemães (Divisão Condor) e pelos fascistas italianos (aviões e tropa de infantaria – blindados), e os republicanos, apoiado por Stalin/URSS (material bélico¹⁰⁸ e estrategistas militares) e por milhares de voluntários estrangeiros (53 nacionalidades) para formar as famosas Brigadas Internacionais (38 mil homens).

No começo, as principais potências da Europa – França e Grã Bretanha – se mativeram “oficialmente neutras”. Até mesmo a URSS, nos primeiros meses de conflito, se negou a ajudar, pois: O governo de Stalin, na verdade, não tinha nenhuma razão para apoiar ou para ajudar às organizações revolucionárias, C.N.T – F.A.I ou P.O.U.M, cujo papel naquele momento era essencial, e que não tinham em seu regime político especial simpatia. (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 63)¹⁰⁹

Entretanto, com o início da batalha e percebendo que esta estava carregada de aparatos ideológicos, algumas potências se viram na obrigação de intervir. A pressão que forçava a intervenção atingia principalmente os países que assumiram posições ideológicas firmes e foi assim que, no mês de novembro de 1936 chegaram à Espanha os primeiros armamentos russos e na mesma época surgiu o apoio das brigadas internacionais. A

¹⁰⁷ Comintern ou Komintern (*Kommunistische Internationale*) – organização internacional fundada por Vladimir Lenin – controlada pela URSS e pelo PCUS (bolchevique), em março de 1919.

¹⁰⁸ É importante ressaltar que o “apoio” fornecido por Stalin era pago em dinheiro, o que prejudicou muito a situação dos republicanos.

¹⁰⁹ El gobierno de Stalin, en efecto, no tenía ninguna razón para alentar o para ayudar a las organizaciones revolucionarias, C.N.T. – F.A.I o P.O.U.M, cuyo papel en aquellos momentos era esencial, y que no le tenían a su régimen político especial simpatía.

participação da Rússia foi fundamental,¹¹⁰ pois a maioria dos aparatos militares utilizados pela república era proveniente deste apoio: “(...) De acordo com um documento do Estado Norte-americano, em 25 de março de 1937, de 460 equipamentos republicanos, havia 200 aviões de caça, 150 bombardeiros e 70 aviões de reconhecimento russos” (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 67).¹¹¹

Mas o armamento recebido pelos republicanos era quase sempre insuficiente: “(...) Havia metralhadoras na proporção de uma para cinquenta soldados; eram armas velhas, mas razoavelmente precisas a trezentos ou quatrocentos metros. Além disso, tínhamos fuzis e a maioria dos fuzis era ferro-velho” (Orwell, 2006, p. 58). Além desta carência, faltavam também outros equipamentos de manutenção e de apoio, imprescindíveis para um exército em guerra: “Não tínhamos mapas ou cartas topográficas, por exemplo. Nunca se tinha feito um levantamento topográfico completo da Espanha, e os únicos mapas dessa área eram os velhos mapas militares, que estavam quase todos em poder dos fascistas”. (Orwell, 2006, p. 59)

A intervenção francesa não ocorreu oficialmente, por meio do governo francês, mas muitos franceses participaram da guerra. Muitas pessoas de outros países também estiveram presentes no conflito. Esta participação foi possível graças à criação da Brigada internacional.¹¹² O “(...) recrutamento seguiu sendo individual. Os voluntários, procedentes de todos os países, se reuniram em França, e daí chegaram à Espanha, em pequenos grupos, pela fronteira dos Pirineus” (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 79):¹¹³

Se acreditamos em Víctor Alba, em junho de 1937 havia 25.000 franceses, 5.000 polacos, 5.000 anglo-norteamericanos, 10.000 belgas, 2.000 balcânicos, 5.000 germano-italianos, ou seja, um total de 45.000 homens pelo menos. (...) até o início de 1938, deveríamos propor uma cifra global que não fosse inferior a 50.000 homens: sendo assim, esta cifra é provavelmente superior às cifras reais. (...) A opinião de Malraux é a de que o número total de voluntários não passou de 25.000 homens. Esta é também a opinião, altamente confiável, de Vidal Gayman, segundo o qual nunca houve mais de 15.000 homens simultaneamente em ação, dos quais uns 10.000 eram combatentes (...). (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 80)¹¹⁴

¹¹⁰ “Esta ajuda indispensável, entretanto, nunca foi suficiente. As tropas republicanas nunca deixaram de precisar de material de aviação, de armas antiaéreas e de armas mais rápidas durante toda a duração do conflito”. Esta ayuda indispensable, sin embargo, nunca fue suficiente. Las tropas republicanas nunca dejaron de carecer de material de aviación, de armas antiaéreas y, aun de armas ligeras, durante toda la duración del conflicto.

¹¹¹ (...) Según un documento de Estado norteamericano, el 25 de marzo de 1937, de 460 aparatos republicanos, había 200 aviones de caza, 150 bombarderos y 70 aviones de reconocimiento rusos.

¹¹² Brigadistas famosos enfrentaram situações adversas no campo de batalha: escritores e poetas como Ralph Fox, Ernest Hemingway, Charles Donnelly, John Cornford e Christopher Caudwel.

¹¹³ (...) reclutamiento siguió siendo individual. Los voluntarios, procedentes de todos los países, se reunieron en Francia, desde donde llegaron a España, en pequeños grupos, por la frontera de los Pirineos.

¹¹⁴ Si hemos de creer a Víctor Alba, en junio de 1937 había 25.000 franceses, 5.000 polacos, 5.000 anglo-norteamericanos, 10.000 belgas, 2.000 “balcánicos”, 5.000 germano-italianos, o sea en total 45.000 hombres por lo menos. (...) hasta principios de 1938, deberíamos proponer una cifra global que no fuese inferior a 50.000 hombres: de hecho, esta cifra es probablemente superior a las cifras reales. (...) La opinión de Malraux, es la de

O número de voluntários é diferente de pesquisador para pesquisador, de uma época para outra. Mas um fato é visível e indiscutível, a forte presença dos franceses. Também não se pode discutir, independente do número de voluntários, que aqueles que largaram seus países de origem para lutar uma guerra que não era a deles tiveram muita coragem. A participação destes voluntários foi decisiva para a atuação republicana.

Do lado nacional o apoio mais efetivo veio da Itália. A Alemanha também enviou material bélico e soldados para a Espanha. Segundo Nazario, Mussolini enviou para o conflito armas, munições e 70 mil soldados e quatro divisões completas. Hitler apoiou o Bando Nacional fornecendo o transporte rápido de armamento e enviando a Legião Condor (Nazario, 2009, p. 68).

Mas o apoio alemão esteve associado ao comércio de armas. Havia também o interesse em treinar o Exército alemão em técnicas militares (guerra total) e utilização de armas experimentais. Além da necessidade de extração de tungstênio (abundante nas minas espanholas). Ainda assim não se pode negar que havia um posicionamento ideológico por parte de Hitler, entretanto a ajuda só foi possível por meio do lucro monetário recebido.¹¹⁵

Como se não bastasse ter que enfrentar uma guerra, na frente de batalha a esquerda ficava dividida entre anarquistas e comunistas. O POUM chegou ao ponto de ser considerado ilegal, sendo acusado injustamente de apoiar o fascismo:

As relações de Largo Caballero, presidente do governo, com os comunistas serão cada vez mais tensas. O PCE exige a dissolução do POUM, sob a falsa acusação de seus militantes serem “agentes do fascismo”. Largo Caballero se nega a fazê-lo, mas quando seu governo cai e Juan Negrín se torna o novo presidente, com apoio do PSOE e do PCE, são adotadas medidas drásticas contra o POUM. Acusado de ser o principal instigador das batalhas de maio em Barcelona e de participar de uma rede de espionagem franquista em Madri, o POUM é posto na ilegalidade e seus principais dirigentes são presos e, posteriormente, condenados a vários anos de prisão. Andreu Nin, um dos dirigentes mais importantes do movimento operário catalão, desaparece. (Amorim, 2009, p. 45)

que el número total de voluntarios no pasó de 25.000 hombres. Ésta es también la opinión, muy autorizada, de Vidal Gayman, según el cual nunca hubo más de 15.000 hombres simultáneamente en acción, de los cuales unos 10.000 eran combatientes (...).

¹¹⁵ “Material e munições alemãs continuavam sendo enviadas para Espanha durante toda a guerra, com exceção do curto período da crise na Checoslováquia de setembro-outubro de 1938. Os alemães montaram uma verdadeira empresa comercial, pois não se esqueceram de dar para o assunto espanhol alguma lucratividade” (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 52). Material y municiones alemanes se siguieron enviando a España a lo largo de toda la guerra, con excepción del corto periodo de la crisis checoslovaca de septiembre-octubre de 1938. Los alemanes montaron una verdadera empresa comercial, pues no se olvidaron de darle al asunto español alguna lucratividad.

Temendo que o grupo anarquista e trotskista assumisse a liderança, em maio de 1937 o Partido Comunista Espanhol (seguindo ordem de Stalin) assume o comando e dissolve as milícias, criando um único exército.¹¹⁶

Com o enfraquecimento da esquerda e com apoio exterior, em 1938, a direita comandada pelo General Franco apresenta superioridade militar e consegue dividir a Espanha em duas partes. Assim, a Catalunha fica isolada do resto do país. Em 1939 as tropas nacionalistas, após uma terrível batalha (três anos de ataques aéreos acompanhados da ofensiva de blindados e tropas de infantaria),¹¹⁷ entram em Barcelona e Madri se rende.

No dia do conflito em Barcelona “a artilharia republicana havia reduzido, segundo Rojo, à sexta parte da artilharia inimiga. E faltava também o armamento individual: 60.000 fuzis, que não bastavam para armar a todos os combatentes” (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 246)¹¹⁸. Sendo assim, a ocupação da cidade, apesar da resistência dos combatentes de esquerda, não foi muito complicada: “A ocupação mesma da cidade não custou para os franquistas mais que um morto” (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 248):¹¹⁹ Havia casas em ruínas com os ferros retorcidos e afogadas pela tristeza. Suas paredes estavam cheias de pó que caía em fiapos como uma chuva de farinha. Mas outras casas olhavam para o céu, contentes de estarem vivas (...). Havia um silêncio de morte, um silêncio oprimido, mas pouco a pouco a cidade se recuperava. (Roig, 1987, p. 236-237)¹²⁰

A população da cidade resolve fugir da morte que alcançava quase sempre os inocentes que não estavam no campo de batalha. O anúncio da catástrofe fez com que se lançassem às “estradas uma multidão de refugiados que se dirigiram desordenadamente até todos os pontos de passagem da fronteira francesa. Segundo *Temps*, de 6 de fevereiro, já

¹¹⁶ George Orwell afirma que “(...) As milícias dos trabalhadores, formadas apressadamente pelos sindicatos no começo da guerra, ainda não tinham sido organizadas em uma estrutura de exército comum. As unidades de comando eram a ‘seção’ com cerca de trinta homens, a *centúria*, com cerca de cem homens e a ‘coluna’ que, na prática, queria dizer qualquer número maior de homens” (Orwell, 2006, p. 31).

¹¹⁷ A Legião Condor bombardeou Madri entre junho e julho de 1937, procedendo ao que historiadores militares consideraram como o primeiro experimento na história do mundo de “desmoralização do inimigo” (bombardeio aéreo sistemático da população civil). Mas o episódio mais lembrado da guerra é outra experiência militar, a do primeiro tapete de bombas sobre uma cidade, que ocorreu a 26 de abril de 1937, quando 26 bombardeiros da Legião Condor, escoltados por 16 caças, despejaram 45 toneladas de bombas sobre Guernica. Após três horas de uma tempestade de fogo e aço, a aldeia basca encontrou-se destruída. Ao receber a notícia, Pablo Picasso, que pintava um painel sobre a Guerra Civil Espanhola encomendado pelo Governo republicano para ser exibido no pavilhão espanhol da Exposição Universal de Paris daquele ano, decidiu nomeá-lo Guernica. (Nazario, 2009, p. 69)

¹¹⁸ La artillería republicana se había reducido, según Rojo, a la sexta parte de la artillería enemiga. Y faltaba también el armamento individual: 60.000 fusiles, que no bastaban para armar a todos los combatientes.

¹¹⁹ (...) La ocupación misma de la ciudad no les costó a los franquistas más que un muerto.

¹²⁰ Había casas en ruinas con los hierros retorcidos y ahogadas por la tristeza. Sus paredes estaban llenas de polvo que caía en hilachas como lluvia de harina. Pero otras casas miraban al cielo, contentas de estar vivas (...) Había un silencio de muerte, un silencio abrumado, pero poco a poco la ciudad se reponía.

havia passado umas 100.000 pessoas. Rojo estimou todavia que uma centena de milhares se apertavam diante dos postos aduaneiros” (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 249).¹²¹ O inimigo encontrou uma cidade morta, vazia.

Os refugiados sofreram a rejeição dos outros países, que não os queriam receber: “Para todos estes refugiados começou então a terrível prova do exílio. Na África do Norte e na França foram internados em campos onde conheceram condições materiais e morais muito duras, esperando o acolhimento de um país estrangeiro ou a autorização para permanecer na França” (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 273)¹²². A França resolveu aceitá-los, mas “a guerra de 1939 enviou novamente para os campos boa parte destes refugiados. E o governo Pétain aceitou os entregar para a Alemanha: muitos deles conheceram a deportação e os ‘campos da morte’” (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 274).¹²³

Em março de 1939 o conflito chega ao fim e todas as zonas republicanas são ocupadas pelas tropas franquistas em no máximo oito dias. Em 26 de março, Franco anuncia uma nova ofensiva, mas não havia restado nenhuma milícia do exército republicano.

A Guerra Civil Espanhola foi um evento traumático na vida do povo espanhol (tenham sido eles “republicanos” ou “nacionalistas”). Durante todo o conflito morreram cerca de 500 mil pessoas¹²⁴ (como em toda guerra, a maioria da força produtiva – composta por jovens e adultos – foi dizimada, mas também mulheres e crianças sofreram com os bombardeios aéreos),¹²⁵ meio milhão de prédios foi destruído e a renda *per capita* ficou reduzida em 30%. Muitas mortes foram fruto de execuções sumárias efetuadas pelos dois grupos (o grupo nacional perseguia os sindicalistas e políticos republicanos – o grupo republicano perseguia os simpatizantes da direita, sobretudo sacerdotes e membros da Igreja

¹²¹ (...) carreteras a una multitud de refugiados que se dirigieron desordenadamente hacia todos los puntos de pasaje de la frontera francesa. Según *Temps*, del 6 de febrero, ya habían pasado una 100 000 personas. Rojo estimó todavía en un centenar de millares los que se apretujaban ante los puestos aduaneros.

¹²² Para todos estos refugiados comenzó entonces la terrible prueba del exilio. En África del Norte y en Francia fueron internados en campos donde conocieron condiciones materiales y morales muy duras esperando la acogida de un país extranjero o la autorización de permanecer en Francia.

¹²³ (...) la guerra de 1939 envió de nuevo a los campos a buena parte de estos refugiados. Y el gobierno de Pétain aceptó entregarlos a Alemania: muchos miles conocieron la deportación y los “campos de la muerte”.

¹²⁴ O número de mortos é discutível. No começo, a cifra era de cerca de 1.000.000; com o passar do tempo, os historiadores foram diminuindo cada vez mais este número.

¹²⁵ Os ataques aéreos mais sangrentos foram os provocados pelos bombardeios aéreos. Cidades inteiras foram bombardeadas e pessoas inocentes sofreram as consequências. Guernica foi o evento mais famoso, imortalizado pela arte de Pablo Picasso. Mas os que atacaram as cidades de Madri e Barcelona também causaram muitas mortes. Outras cidades bombardeadas foram Alicante, Bilbao, Cáceres, Cartagena, Córdoba, Gijón, Granollers, Málaga, Santander, Sevilla, Valencia e Valladolid. Uma prática covarde foi testada durante a Guerra Civil Espanhola, isto é, a utilização de aviões de caça em ataques noturnos, tendo como resultado o aumento no número de mortes inocentes.

Católica). A Espanha entrou em um período caótico de estagnação econômica, fome e desilusão que se prolongou por quase 30 anos, afetando toda uma geração posterior.

Após a guerra os perdedores sofreram as consequências do governo franquista. Os simpatizantes da República foram exilados ou mortos por ações autoritárias que ficaram conhecidas como “Espana Roja”. Toda a população sofreu consequências diretas ou indiretas do conflito. O resultado final foi uma Espanha ainda mais pobre e problemática. A economia espanhola estava alicerçada na criação de gado e na produção agrícola. Durante o conflito grande parte desta economia foi destruída.

As palavras de Broué e Témime que se seguem são pesadas para descrever a insatisfação e a falta de esperança, sentimentos resultantes do conflito:

Os ingênuos talvez se surpreenderam de que depois de uma guerra civil proclamada sob as bandeiras da “renovação”, da “pátria” e da “independência nacional” Espanha se encontrasse ainda mais arcaica e dependente dos demais, frente ao mundo do século XX. (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 279)¹²⁶

Em parte concordo com os autores, já que é fato que, após o evento, a situação na Espanha tornou-se ainda mais difícil. Mas discordo no que se refere a que nem todos foram ingênuos ao entrar na guerra e que, depois de um evento tão dramático, é impossível ser o mesmo. O povo mudou, suas ideologias mudaram. E ainda que por “Vinte anos depois, o caudilho seguisse construindo todavia monumentos à sua glória” (P. Broué y E. Témime, 1979, p. 280),¹²⁷ posteriormente o que observamos é um “boom” de expressões artísticas que almejam resgatar a memória e as vozes silenciadas dos “perdedores”. Muitos filmes,¹²⁸

¹²⁶ Los ingenuos quizá se sorprenderán de que después de una guerra civil librada bajo las banderas de la “renovación”, de la “patria” y de la “independencia nacional” España se encuentre más arcaica y más dependiente todavía de los demás que antes, frente al mundo del siglo XX.

¹²⁷ “Veinte años después el Caudillo sigue construyendo todavía monumentos a su gloria”. Lendo esta frase é impossível não pensar em Benjamin, afinal “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (Benjamin, 1985, p. 223). Aqui, pensando na história oficial, no historicismo que emudeceu muitas vozes, também é possível estabelecer uma relação de semelhança com o período franquista. Outras palavras-chave da obra de Benjamin podem ser facilmente relacionadas com a frase: como a “história dos vencidos” (Benjamin, 1985), que depois dos conflitos é censurada e impedida de ser oficialmente contada.

¹²⁸ *Aurora de esperanza* (Antonio Sau), *Barrios bajos* (Pedro Puche), *España 1936* (Luis Buñuel), *Sierra de Teruel*, *Tierra de España* (Joris Ivens), *Noticiero Español* (32 documentários), *¡Vivan los hombres libres!* (Edgar Neville), *Romancero marroquí*, *O caminho de Madrid*, *Arriba Spagna. Scene della guerra civile in Spagnay*, *In Kampf Gegen den Weltfeind* o *legión Cóndor*, *Las largas vacaciones del 36* e *Dragon rapide*, *La vieja memoria* (Jaime Camino), *El largo invierno*, *Los niños de Rusia*, *Una vita venduta* (Aldo Florio), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri), *La vaquilla* (Luis García Berlanga), *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu), *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura), *Tierra y libertad* (Ken Loach), *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), *La hora de los valientes* (Antonio Mercero), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda), *Soldados de Salamina* (David Trueba), *Retablo de la guerra civil española* e *Canciones para después de una*

romances,¹²⁹ peças de teatro,¹³⁰ livros de poesia¹³¹ e esculturas e pinturas¹³² retrataram o período ou o utilizaram como tema.

Abordar o tema da Guerra Civil Espanhola é uma tarefa muito complexa. Escrever sobre uma época que não é a minha, sobre um povo ao qual não pertencço, sobre uma história que não vivi. Claro que muitas lacunas ficaram e não existe neste trabalho ambição alguma de preenchê-las. O objetivo desta abordagem do conflito civil espanhol é apenas levantar características contextuais que estarão presentes no livro *Ramona, adiós* determinando este como um de seus eventos históricos mais importantes.

A Guerra Civil Espanhola narrada por Ramona Ventura é o momento mais tenso e bonito do livro. A guerra também está presente na memória e na vida das outras protagonistas. Neste momento será abordado o conflito tal como apresentado no romance.

guerra (Basilio Martín Patinoel), *El honor de las injurias* (Carlos García Alix), *El Perro Negro- Historias de la Guerra Civil española* (Péter Forgács).

¹²⁹ Ficção: *Por quién doblan las campanas* (Ernest Hemingway), *Frente de Madrid* (Edgar Neville), *La forja de un rebelde* (Arturo Barea), *Réquiem por un campesino español* e *Contraataque* (Ramón J. Sender), *La fiel infantería* e *Plaza del castilho* (Rafael García Serrano), *Cumbres de Extremadura* e *Niebla de cuernos* (José Herrera), *Cuerpo a tierra* (Ricardo Fernández de la Reguera), *La retaguardia* e *Alas invencibles* (Concha Espina), *Madrid, de corte a checa* (Agustín de Foxá), *Los cipreses creen en Dios*, *Un millón de muertos* e *Ha estallado la paz* (José María Gironella), *El laberinto mágico* e *Campo de los almendros* (Max Aub), *Las últimas banderas*, *Los que perdimos* (Ángel María de Lera), *El mono azul* (Aquilino Duque), *Tanguy* (Michel del Castillo), *Duelo en el Paraíso* (Juan Goytisolo), *La novela número 13* (Wenceslao Fernández Flórez), *Sanco Panco* (Salvador de Madariaga), *Volverás a Región*, *Herrumbrosas lanzas* (Juan Benet), *Las hermanas coloradas* (Francisco García Pavón), *El otro árbol de Guernica* (Luis de Castresana), *Los años únicos* (Carmen Díaz Garrido), *San Camilo, 1936* (Camilo José Cela), *Soldados de Salamina* (Javier Cercas), *Tiempo de memoria* (Carlos Fonseca), *En el día de hoy* (Jesús Torbado). Relato Autobiográfico: *Homenaje a Cataluña* (George Orwell), *L'Espoir* o *La Esperanza* (André Malraux), *Los grandes cementerios bajo la luna* (Georges Bernanos).

¹³⁰ *Cruz y espada, "romance patriótico en cinco retablos"* (José Gómez Sánchez-Reina), *A Madrid: 682, "escenas de guerra y amor"* (Juan Ignacio Luca de Tena), *De ellos es el mundo* (José María Pemán), *Miaja defiende la Villa y rinde culto a Zorrilla* (Joaquín Pérez Madrigal), *Velada en Benicarló* (Manuel Azaña), *Noche de guerra en el Museo del Prado* e *Radio Sevilla* (Rafael Alberti), *Las bicicletas son para el verano* (Fernando Fernán Gómez).

¹³¹ *Poema de la Bestia y el Ángel* e *Juglar de la Cruzada* (José María Pemán), *Canciones de guerra* (Antonio Machado), *Viento del pueblo. Poesía en la guerra* (Miguel Hernández), *España, aparta de mí este cáliz* (César Vallejo), *España en el corazón: himno a las glorias del pueblo en la guerra* (Pablo Neruda).

¹³² A Exposição Internacional de Paris de 1937(*Pabellón de España*), que apresentou o *Guernica* de Picasso, a *Fuente de Mercurio* de Alexander Calder, *La Montserrat* de Julio González, *El Campesino catalán en rebeldía* de Joan Miró e *El Pueblo Español tiene una estrella* de Alberto Sánchez.

5 - Catalunha e Guerra Civil Espanhola: as memórias de Ramona Ventura

Com o advento da “Ley de Memoria Histórica”, aprovada em 31 de outubro de 2007 pelo governo do Presidente José Luis Rodríguez Zapatero no Congresso dos Deputados, é grande o número de espaços que estão surgindo com o objetivo de “recuperar” a memória histórica da Guerra Civil Espanhola e da ditadura franquista. Como afirma Benet:

Debater sobre a memória da Guerra Civil Espanhola e do franquismo se transformou, sem dúvida, em um dos assuntos mais freqüentes do cenário cultural e midiático espanhol de nossos dias. Ainda que nos interessemos pouco pelo tema, nos assalta uma enorme quantidade de produções culturais e midiáticas que transbordam a capacidade de percepção de qualquer pesquisador que pretenda abarcar, ainda que seja minimamente, sua projeção na esfera pública. (Benet, 2007, P. 349) ¹³³.

Ainda que seja uma lei que gere certa polêmica,¹³⁴ pode ser um caminho para a recuperação da memória histórica de dois eventos de grande relevância para o povo espanhol. Claro que é preciso manter a atenção redobrada, pois o número de documentários, reportagens e outras expressões midiáticas sobre a Guerra Civil e sobre a ditadura só tendem a aumentar. E, às vezes, o excesso de memória ou de representações desta memória, e o processo de montagem e articulação de dados e imagens podem ter a função de apaziguar (funcionar como uma anistia) as dores e a revolta provocada pelos traumas originados nas catástrofes acontecidas no passado (somente fechando a ferida, sem curar). Pois, como afirma Amorim, “A mídia, que se estabelece cada vez mais como um poderoso instrumento de decantação da memória, não no sentido de exaltação ou celebração, mas de filtragem das ‘impurezas’”, pode utilizar-se de “mecanismos de seleção em relatos jornalísticos e cinematográficos no sentido de construir uma memória tranquilizadora e aceitável no novo contexto de uma Espanha democrática e europeia”. (Amorim Vieira, 2009, p. 40)

Mas nem sempre foi assim. Hoje o problema parece ser o excesso, mas quando Roig escreveu *Ramona, adiós* a situação era de escassez. Durante um bom tempo a história da

¹³³ Debater sobre la memoria de la Guerra Civil Española y del franquismo se ha convertido, sin duda, en uno de los asuntos más frecuentes del escenario cultural y mediático español de nuestros días. A poco que nos interesemos por el tema, nos asaltan ingentes cantidades de producciones culturales y mediáticas que desbordan la capacidad de percepción de cualquier investigador que pretenda abarcar, aunque sea mínimamente, su proyección en la esfera pública.

¹³⁴ Polêmica, pois os intelectuais de esquerda a consideram fraca e os de direita a consideram inútil e vingativa (Benet, 2007, p. 349). (...) la izquierda que lo encuentran demasiado tibio, de la derecha que lo consideran inútil y revanchista y también de los grupos nacionalistas.

Guerra Civil Espanhola sofreu de uma amnésia silenciosa. Devido a esta escassez de lugares de memória em Barcelona,¹³⁵ a literatura e as artes passam a assumir a função de manter vivas as vozes silenciadas ou esquecidas, as fissuras cobertas com a argamassa da linearidade e de relações de causa e efeito. Este é o espaço ocupado por *Ramona, adiós* e por outros romances da mesma época (década de 1970 – pós-franquista).

A Guerra Civil Espanhola é apresentada no romance como um evento histórico que afeta a vida de três gerações de mulheres espanholas. É apresentada e não representada, como alguns livros de Histórias o fazem. Não há uma tentativa de demonstrar causas, efeitos e consequências por meio de uma construção linear. Os fatos surgem das recordações das personagens e os grandes acontecimentos não são os únicos lembrados. Os acontecimentos são narrados conforme a sucessão de eventos que surgem na memória, como afirma a própria personagem: “Os acontecimentos vêm um pouco porque sim, sem prólogos, sem interlúdios, e se vão sem sequer um epílogo, deixando atrás só a marca do envelhecimento” (Roig, 1993, p. 220).

Entretanto, quem viveu com mais intensidade a situação e dá mais importância para conflito em sua narração é a segunda componente da saga, *Ramona Ventura*. A narrativa sobre os eventos que ocorreram durante o conflito bélico, apresentada pela segunda *Mundeta*, começa e termina o livro.

A parte mais chocante do livro é a que narra a violência dos ataques aéreos. Durante a Guerra Civil foram ensaiadas práticas que seriam utilizadas em conflitos posteriores: “(...) disparou pelo menos três sirenes. Têm-nos irritado bastante, os sem-vergonha. E outra, que eram aviões estrangeiros que faziam treinos. E que sumam com estes treinos, não param de chegar cadáveres de todos os tipos” (Roig, 1993, p. 32).¹³⁶ Os bombardeios castigavam Barcelona o tempo todo. “As bombas eram de grande potência e tinham sido lançadas desde uma altitude mínima de 5.200 metros. (...) E chamadas, e gritos, e lamentos, e ais, e gente sepultada, e braços que se moviam entre as ruínas, e mortos” (Roig, 1993, p. 25-26). Os alarmes tocavam várias vezes ao dia, anunciando as ameaças de bombas sobre a cidade: “Senti um alarme, a quarta em um só dia” (Roig, 1987, p. 17).¹³⁷ A artilharia aérea se destacava pela crueldade, atacando áreas de habitação civil e vitimando mulheres e

¹³⁵ De acordo com Resina, “Barcelona es la que mejor oculta su historia” (Resina, 2005, p. 79). Sendo assim, “Para encontrá-la seria preciso procurá-la por recantos e esconderijos da cidade antiga, ao passo que o espaço comemorativo se concentra numa área restrita do perímetro urbano” (Amorim, 2009, p. 38).

¹³⁶ (...) han sonado por lo menos tres sirenas. Nos tienen bien fastidiados, los muy sinvergüenzas. Y otra, que eran aviones extranjeros que hacían prácticas. Y vaya prácticas, no cesan de llegar cadáveres de todas clases.

¹³⁷ Sentí una alarma, la cuarta en un solo día.

crianças: “Tía Sixta gemia, que as bombas de hoje foram terríveis, que os aviões não distinguem, Senhor, nem brancos nem vermelhos” (Roig, 1993, p. 18).¹³⁸

Os ataques incendiavam a cidade e deixavam o céu negro pela fumaça. Até mesmos as sacadas (*El balcón*, elemento arquitetônico comum nas casas da Catalunha, que funciona no texto como uma citação de um aspecto tradicional. As sacadas representavam um espaço em que a mulher poderia experimentar a liberdade) estavam sujas, cheias de poeira e de sujeira: “A fumaça negra dos incêndios poluía o ar da cidade e as sacadas estavam cheias de pó e sujeira” (Roig, 1993, p. 19).¹³⁹ Além disso, devido à ameaça constante, era perigosa a permanência nestes locais.

A relação que estabelece a protagonista com a cidade em ruínas era de profunda intimidade e de dor:

Horrorizava-me ver Barcelona cheia de escombros, de lixo em estado de putrefação. Tudo fedia a ovos podres e à cal fervida. Havia muitas casas destruídas e entre das ruínas despontavam cadeiras, mesas, às vezes presépios e bonecas de trapo. Para mim as ruínas sempre me davam muita tristeza. (Roig, 1993, p. 17)¹⁴⁰

O modo como Mundeta trata Barcelona dá ao espaço urbano características próprias de um ser vivo e até mesmo de um personagem,¹⁴¹ o que podemos perceber quando ela afirma que a cidade estava *em estado de putrefação*. Como se as mudanças sofridas pelo espaço urbano fossem provocadas por uma reação da cidade às ofensas sofridas:

(...) saí à rua, *onde fazia mais frio que nunca*. Aquele inverno era muito frio e os pavimentos das ruas sempre estavam úmidos. Barcelona tinha para mim uma cor insólita, meus olhos descobriam um espetáculo desconhecido, de gente, de movimento, era como se fosse outra cidade. (Roig, 1993, p. 24, grifo meu)¹⁴²

¹³⁸ Tía Sixta gemía, que las bombas de hoy han sido terribles, que los aviones no distinguen, Señor, ni a blancos ni a rojos.

¹³⁹ El humo negro de los incendios enturdiaba el aire de la ciudad y los balcones estaban llenos de polvo y suciedad.

¹⁴⁰ Me horrorizaba ver Barcelona llena de escombros, de basuras en estado de putrefacción. Todo hedía a huevos podridos y a col hervida. Había muchas casas hundidas y de entre las ruinas salía sillas, mesas, a veces cunas y muñecas de trapo. A mí las ruinas siempre me han dado mucha lástima.

¹⁴¹ Christina Duplãa, em sua análise da cidade na obra de Roig, afirma que “No caso de Montserrat Roig, o espaço urbano denominado Barcelona, é elevado à categoria de personagem-testemunha, tanto na narrativa de ficção como nas reportagens e crônicas jornalísticas. As mulheres de seus romances estão sempre no mesmo espaço: o bairro de ‘L’Eixample’” (Duplãa, 1996, p.142). En el caso de Montserrat Roig, el espacio urbano denominado Barcelona, es elevado a la categoría de personaje-testimonio, tanto en la narrativa de ficción como en reportajes y crónicas periodísticas. Las mujeres de sus novelas están localizadas siempre en el mismo espacio: el barrio de “L’Eixample”.

¹⁴² (...) salí a la calle, donde hacía más frío que nunca. Aquel invierno era muy frío y los pavimentos de las calles siempre estaban húmedos. Barcelona tenía para mí un color insólito, mis ojos iban descubriendo un espectáculo desconocido, de gente, de movimiento, era como si fuese otra ciudad. Este posicionamiento asumido por Mundeta se assemelha ao desenvolvido por Olgária Matos no filme *Paisagens Urbanas*, de Nelson Brissac Peixoto (Ed. Senac): "A rua é o único campo válido da experiência moderna. Porque uma rua, ela não é um

O trabalho de Roig possui a capacidade de agregar as características estéticas da ficção em conjunto com dados históricos: “Como Christina Duplóa convincentemente demonstrou, Roig usa o gênero testemunhal revelando sua natureza inerente de híbrido: ‘por estar entre os limites de análise histórica e da literária’” (Tsuchiya, 1998, p. 169). Desta forma, “(...) Roig revela que o processo de narratização e ficcionalização é crucial para o entendimento da história” (Tsuchiya, 1998, p. 171).¹⁴³

A Guerra Civil representou um grande golpe na trajetória crescente da criação literária catalã. A partir de 1939 a atividade literária sofre uma profunda estagnação. Muitos escritores foram exilados e tiveram que passar a viver fora da Catalunha. Além disso, havia escritores que viviam um exílio mesmo no interior da Catalunha, com a proibição da publicação de seus livros. Durante a ditadura, a cultura catalã foi perseguida, sendo relegada a sobreviver na clandestinidade. Inclusive havia a proibição de impressão em livros em catalão, que durou até o ano 1943. No livro *Ramona, adiós* há, em vários momentos, a defesa da língua catalã:

Os versos em catalão me soam melhor que os em castelhano. São mais puros, os sinto mais perto de mim. Os versos de Francisco, ao lado dos de Víctor, são torpes, tensos, de comédia. Agora me dou conta do que significa expressar-nos em nossa língua. Fazia tempo que eu escrevia em meu diário em catalão. E só agora que tinha notado! (Roig, 1993, p. 181)¹⁴⁴

A própria autora escolhe o catalão como língua oficial de suas obras ficcionais, o que já é, por si mesmo, uma *performance* política. Seus livros foram escritos em catalão para posteriormente serem traduzidos para o espanhol. Segundo a autora: “Se me perguntam por que escrevo em catalão, penso em três razões: primeiro, porque é minha língua; segundo, porque é uma língua literária e, terceiro, porque me dá vontade” (Roig, 1992, p. 41).¹⁴⁵ Expressar-se em catalão é para ela um ato de liberdade e uma defesa de sua identidade, um

espaço abstrato. Uma rua, ela concentra memórias e sentimentos. Uma rua é um lugar onde uma guerra aconteceu, um amor acabou, algo se passou. E a rua também, ela é testemunha dos grandes acontecimentos históricos. Por isso que a rua lateja fora e dentro daquele que vai mapeá-la, que vai atravessá-la.”

¹⁴³ As Christina Duplóa convincingly demonstrates, Roig’s use of the testimonial genre reveals its inherently hybrid nature: “por estar lindando los límites del análisis histórico y del literario”; (...) Roig reveals the processes of narrativization and fictionalization to be crucial to the understanding of history.

¹⁴⁴ Los versos catalanes me suenan mejor que los castellanos. Son más puros, los siento más cerca de mí. Los versos de Francisco, al lado de los de Víctor, son torpes, tensos, de comedia. Ahora me doy cuenta de lo que significa expresarnos en nuestra lengua. Hacía tiempo que yo escribía mi diario en catalán, ¡y hasta ahora no lo había notado!

¹⁴⁵ Si me preguntan por qué escribo en catalán, se me ocurren tres razones: primero, porque es mi lengua; segundo, porque es una lengua literaria y, tercero, porque me da la gana.

posicionamento ético e político: “Escrevo em castelhano e sou uma, escrevo em catalão e sou outra. Mas talvez seja mais eu quando falo a língua dos meus, quando escolho a língua. Em castelhano me sinto como se estivesse do outro lado da peneira (...)”. (Roig, 1992, p. 49)¹⁴⁶

Com todos os problemas apresentados acima, o que Roig levanta como hipótese no romance é que a Guerra Civil Espanhola, apesar da dor que evidentemente produziu, acabou servindo de estímulo para que a mulher buscasse e ganhasse uma maior autonomia. Durante o conflito, algumas mulheres foram para o campo de batalha:¹⁴⁷ “Suas atuações ressoaram forte durante a Guerra Civil, pois tomaram parte bem ativa, e a seu lado, no front, muitas enfermeiras tiveram um papel preponderante e as milicianas se fizeram célebres (...)” (Bertrand de Muñoz, 2006, p. 1).¹⁴⁸ As que ficaram tiveram que assumir a posição de chefes de família, fato que podemos verificar no romance no momento em que Ramona Ventura se dá conta de sua atitude passiva diante de fatos importantes da história da Catalunha:

E então me dei conta de que contava coisas de quando eu estava já no mundo e me deu vergonha de dizer que eu, de tudo isso da Plaza de Las Arenas, não sabia uma palavra. Que estudava nas Salesianas e que ia sempre com minha mãe do colégio para casa e de casa para o colégio. E que me dava muita raiva as meninas do colégio da Presentación porque levavam dois uniformes, um de inverno e um de verão, e uma sombrinha negra, bonita como uma pâmela, e que nós que estudávamos em Salesianos não levávamos sombrinha e só tínhamos um uniforme. Disse-lhe que não comecei a dar-me conta disso de política até o dia em que proclamaram a República. (Roig, 1987, p. 41)¹⁴⁹

A posição de passividade foi abandonada: “A mulher adquiriu um papel cada vez mais importante nos anos da Segunda República. (...) Seu trabalho de escrita se estendeu muito além das cartas aos namorados ou aos afilhados” (Bertrand de Muñoz, 2006, p. 1).¹⁵⁰ O fato está apresentado no romance pelo posicionamento da personagem Kati: “Kati disse que a

¹⁴⁶ Escribo en castellano y soy una, escribo en catalán y soy otra. Pero quizá soy más oy cuando hablo la lengua de los míos, cuando elijo el habla. En castellano me siento como si estuviera al otro lado del tamiz (...).

¹⁴⁷ Fato abordado no filme *Libertárias*, de Vicente Aranda (Espanha, 1996).

¹⁴⁸ Sus actuaciones resonaron luego fuerte durante la guerra civil pues tomaron parte muy activa, y a su lado, en el frente, muchas enfermeras tuvieron un papel preponderante y las milicianas se hicieron célebres (...).

¹⁴⁹ Y entonces me di cuenta de que contaba cosas de cuando yo estaba ya en el mundo y me dio vergüenza decirle que yo, de todo eso de la plaza de las Arenas, no sabía una palabra. Que estudiaba en las Salesianas y que iba siempre con mi mamá del colegio a casa y de casa al colegio. Y que me daban mucha rabia las niñas del colegio de la Presentación porque llevaban dos uniformes, uno de invierno y uno de verano, y un sombrero negro bonito como una pâmela, y que las que estudiábamos en las Salesianas no llevábamos sombrero y sólo teníamos un uniforme. Le dije que no empecé a darme cuenta de eso de la política hasta el día en que proclamaron la República.

¹⁵⁰ La mujer adquirió un papel cada vez más importante durante los años de la Segunda República. Su labor de escrita se extendió mucho más allá de las cartas a los novios o a los ahijados.

guerra movimentou seu cérebro, pois se deu conta de que as mulheres servem para algo e que não devem servir somente de adorno” (Roig, 1987, p.16).¹⁵¹

¹⁵¹ Kati dice que la guerra le ha despejado el cerebro, que se ha dado cuenta de que las mujeres sirven para algo y que no sólo han de servir de adorno.

III - EXPERIÊNCIA E NARRAÇÃO EM *RAMONA, ADIÓS*

O diagnóstico feito por Walter Benjamin sobre a crise da narrativa e a consequente crise do romance pode parecer um réquiem melancólico se o veredicto for baseado em “O narrador”.¹⁵² Em “Experiência e pobreza”,¹⁵³ ele retoma o tom de melancolia e indica um possível caminho com a ideia positiva de *barbárie*¹⁵⁴. Entretanto, em “A crise do romance” o pensador alemão indica uma saída para a situação da narrativa. Para ele, somente no momento em que a forma romanesca reconhecesse sua pobreza de experiência poderia alcançar um efeito estético interessante. E isso significava deixar de lado a herança épica da necessidade de transmitir uma experiência, pois, de acordo com Benjamin, “Na realidade, esse processo que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo, ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo (...)” (Benjamin, 1985, p. 201).

Utilizando estes três textos como provocação, tentaremos pensar questões que surgem: estaria o romance em crise? Seria possível pensar em uma “explosão do *continuum*” no âmbito narrativo-ficcional? A experiência que o autor possui antes, durante ou após o processo de escrita da obra não pode ser transmitida, mas será que uma simples transmissão, passiva, ainda seria interessante para o leitor?

As três perguntas levantadas no parágrafo anterior possuem como centro comum a figura do narrador. É estudando este ser, responsável no passado pela transmissão da tradição oral e hoje se apresentando como um ser de papel, que encontraremos respostas ou caminhos possíveis para pensar alternativas para as indagações levantadas.

¹⁵² “Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (Benjamin, 1985, p. 197). Este ensaio é muito utilizado por estudos que desejam defender a tese de morte do narrador. Entretanto, é preciso levar em consideração que Benjamin estava abordando um tipo de narrador específico – o tradicional.

¹⁵³ “(...) quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorratamente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie.” (Benjamin, 1985, p. 115)

¹⁵⁴ A situação de barbárie exige algo novo, uma nova concepção de valores estéticos: “Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um novo conceito e positivo de barbárie... Em edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro” (Benjamin, 1985, p. 115-119). Diante desta nova situação, Benjamin propõe duas questões: “(...) qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós”? (Benjamin, 1985, p. 115) e “A questão é: podem essas instituições ser adaptadas a uma concepção mais estruturada e lúcida?” (Benjamin, 1985, p. 111).

Sendo o narrador o centro desta discussão, poderíamos começar afirmando que o declínio da experiência e a crise da narrativa são acontecimentos datados. O começo da expulsão da narrativa tradicional de nossa vida cotidiana se dá com o nascimento do Romance, conforme afirma Benjamin: “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da arte de narrar ocorre com o surgimento do romance no início do período moderno” (Benjamin, 1985, P. 201).

Com o crescimento do capitalismo, as novas tecnologias e a divisão do trabalho com a industrialização, o romance alcança o auge. As personagens que assumiam a posição de narradores tradicionais são afastadas de nosso convívio. Assim, afirma Benjamin que, “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais” (Benjamin, 1985, p. 197). Já não há mais lugar para o marinheiro comerciante, “o que vem de longe” e nem para o camponês sedentário.

Estes dois grupos arcaicos de narradores¹⁵⁵ tiveram seu apogeu com as corporações de ofício. É nesse espaço que observamos a fusão entre os dois tipos fundamentais, pois “cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro” (Benjamin, 1985, p. 199). Os artífices medievais eram mestres em contar histórias, em narrar e em saber passar saberes, tradições, experiências.

A forma romanesca foi criada para o homem em sua solidão e nasceu juntamente com um avanço tecnológico que influenciaria decisivamente, dando uma nova guinada à história da narrativa: o desenvolvimento da imprensa. Ainda que venha nascer no seio da épica e que Hegel o considere como a epopeia burguesa, o romance se distingue assumindo características bem peculiares.

Esta nova forma de narrar já não é uma filha da tradição oral, como a poesia e a epopeia. É uma forma literária nova, rebelde e bárbara, no sentido benjaminiano do termo, como criação de algo novo. Afinal, “O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta” (Benjamin, 1985, p. 201)

Deste modo fica claro que, no âmbito narrativo do romance, realmente não há muito espaço para a experiência coletiva (*Erfahrung*), por mais que tentemos aproximá-lo

¹⁵⁵ De acordo com Ecléa Bosí, "O narrador é um mestre do ofício que conhece seu mister: ele tem o dom do conselho. A ele foi dado abranger uma vida inteira. Seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo. Uma atmosfera sagrada circunda o narrador." (Ecléa Bosí, 1994, p. 91)

desta categoria. Diante disso, talvez fosse o momento de reconhecer a “sua pobreza de experiência” e, partindo desta constatação, encontrar seu caminho. O romance não deve tomar para si a função pedagógica; ele pode, sim, carregar em seu interior vivências que provoquem a sensibilidade do leitor.

1 - Romance: a arte de narrar depois de suas perdas

Ler o mundo nas malhas da obra. (Merquior)

A época, os costumes, a religiosidade, o modo em que vive, enfim, a relação do ser com o mundo influencia suas narrações. Nesta parte tentaremos abordar, grosso modo, as marcantes diferenças entre o narrador grego (contador de histórias) e o narrador de papel presente no romance moderno.

Na época das epopeias, o homem não estava só. Ora era abençoado pelos deuses e assim conseguia tudo o que buscava, ora era amaldiçoado e assim conseguia nossa misericórdia. Mas é certo que este homem nunca estava só: mesmo que algumas vezes se sentisse só, mesmo que os deuses o abandonassem, havia toda uma pesada tradição para carregar. Mas hoje o indivíduo é solitário, o herói é solitário, o que não chega a ser um egoísmo, pois se vencer carregará sozinho todas as glórias, mas se perder reconhecerá em si a única razão de sua desgraça.

Da epopeia até o romance de nossos dias há um longo caminho a percorrer. Mas faremos uma pequena digressão partindo das ideias de Lukács. Durante a época homérica nós temos o homem e sua relação com os deuses, ele nunca está só. Depois temos o homem e sua relação com a tradição: a tradição o constrange, o aprisiona, e o impede de fazer o que quer, poda sua liberdade.

Na época homérica, o herói vive suas aventuras e é ajudado ou prejudicado pela ação dos deuses. Porém, no romance de aventura do final do século XIX, o herói sobrevive aos desafios sozinho ou na companhia de outras pessoas, as grandes aventuras, grandes viagens, a personagem que enfrenta o mar, que enfrenta imensas adversidades.¹⁵⁶ Na

¹⁵⁶ O romance de aventuras surgiu no final do século XIX (período de descobertas científicas e geográficas), influenciado pelos diários de exploradores, como *As montanhas da lua* e *Em busca das nascentes do Nilo*, de Sir

antiguidade clássica, a grande questão era a finitude. Por isso a necessidade de contar histórias de vitórias do herói sobre a morte. A lembrança dos grandes feitos regozijava a alma inquieta diante da morte. Já na época atual, o grande desafio, a grande adversidade, é viver. A morte agora é a única certeza, mas viver provoca inquietação, e questionando a vida, questionamos tudo.

Outra diferença é que geralmente nas epopeias não há tempo passado. Podemos perceber este fato na *Odisseia* de Homero: a narração não faz uso do passado para falar do que já passou. A épica homérica é composta de agoras, de presentes. Para lembrar fatos passados, o autor utiliza digressões que nada mais fazem que a interpolação de dois presentes (o de agora e o anterior). Como podemos verificar no exemplo dado por Auerbach em seu *Mimesis*, quando nos lembra o momento da digressão na narrativa homérica, provocada pela apresentação da cicatriz de Ulisses. Segundo Auerbach, “(...) Homero (...) não conhece segundos planos. O que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor” (Auerbach, 1989, p. 3)

Esse tipo de narração foi perdendo valor com acontecimentos significativos da história da humanidade. Avanços tecnológicos, novas descobertas no âmbito das ciências sociais, o surgimento da psicanálise, a ideia de um eu fraturado e o fato que marcou profundamente os estudos benjaminianos, as duas grandes guerras. Todos estes aspectos fragilizaram nossas certezas, provocando uma crise epistemológica. A partir desse momento já não é possível confiar nos grandes relatos, o que acaba provocando uma crise, também, da representabilidade: condição estrutural da modernidade literária.

O estilo homérico constitui-se “por não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado” (Auerbach, 1989, p. 3), por “representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais” (Auerbach, 1989, p. 4). Na narrativa homérica “(...) há um desfile ininterrupto, ritmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em parte alguma, uma forma fragmentária ou só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, um vislumbre de profundezas inexploradas” (Auerbach, 1989, p. 4). A vivência do povo grego era ordenada, até mesmo o que não possuía explicação lógica recebia uma explicação divina. Por

Richard Burton, *O diário do descobrimento das nascentes do Nilo*, de John Hanning, e *Viagem ao Marrocos*, de Charles Foucauld. As obras introdutórias deste tipo de romance são: *A Ilha do Tesouro* (*Treasure Island*, 1883), de Robert Louis Stevenson (1850-94) e *As Minas do Rei Salomão* (*King's Solomon Mines*, 1886), de Rider Haggard (1856-1925). O herói (o estereótipo do herói clássico, e não o anti-herói que fará sucesso posteriormente) geralmente enfrenta grandes adversidades e para vencer se utiliza de qualidades como: astúcia, coragem, inocência, inteligência, honestidade.

isso, esta forma de narrar com clareza de detalhes é abandonada. Mas a busca da forma fragmentada não se pode dar por terminada apenas abordando o modo de narrar homérico. Pois há outra matriz que alimentou o romance: a narrativa bíblica.

A narrativa bíblica não apresenta detalhes, não explica tudo e nem tem interesse em seduzir o leitor, ou ouvinte. Para exemplificar, Auerbach utiliza a passagem que relata o sacrifício que Deus pede a Abraão: o do próprio filho. O relato é extremamente direto, não sabemos o lugar em que se encontra Abraão, não há descrição de paisagens, o diálogo entre os interlocutores ocorre “sem interpolação alguma, em poucas orações principais, cuja ligação sintática é extremamente pobre, desenvolve-se a narração” (Auerbach, 1989, p. 7). Além disso, “Nada se diz, também, da causa que o movera a tentar Abraão tão terrivelmente” (Auerbach, 1989, p. 6).

Essas duas formas de narrar, tão diferentes em estilo, afirma Auerbach, alimentaram a técnica do narrador dos romances. Enquanto durante a época Realista os autores exibiam a exuberância de detalhes com objetivo de alcançar a verossimilhança, os autores posteriores abusam da fragmentação, de fraturas, vozes e perspectivas.¹⁵⁷

Auerbach está convicto de que algumas narrativas antigas focam a narração no fato narrado, enquanto outras estão mais preocupadas com a forma de narrar. As narrativas que chamam a atenção tanto de Lukács quanto de Benjamin são as últimas. Os dois pensadores estão preocupados com o “como” na arte e na literatura. E sobre esse aspecto discorreremos a seguir.

¹⁵⁷ O que Lukács denomina “luciferismo”, ou seja, o caos, as formas fragmentadas apresentadas no romance moderno, recebem a inspiração bíblica.

2 - A riqueza do romance

O paradoxo da questão levantada anteriormente sobre o declínio da experiência está na constatação de que a riqueza do romance é a sua pobreza, ou explicitando melhor, a riqueza do romance é resultado de sua pobreza. Sendo assim, reconhecer a incapacidade de transmitir experiências é o caminho que o narrador, após os grandes conflitos mundiais, deverá seguir para encontrar a riqueza, “Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para direita nem para esquerda” (Benjamin, 1985, p. 116).

Na literatura romanesca, a narrativa não se limita a retratar o mundo, não está ligada ao mundo com função utilitária, afinal “O romancista se separou do povo e do que ele faz” (Benjamin, 1985, p. 54). No âmbito da narrativa oral, a literatura possuía uma função, passar um conselho, um ensinamento. O leitor de romances é aquele “homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (Benjamin, 1985, p. 54).

Em “A crise do romance”, Walter Benjamin abordará elementos que separam o romance da épica, e o elemento mais importante para tal seria a relação com a tradição oral. Enquanto na epopeia esta relação é evidente, o romance não é fruto e nem alimento da tradição oral (Benjamin, 1985, P.55). Ainda segundo Benjamin, “Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopeia,¹⁵⁸ ficou evidente que nele a musa épica – a reminiscência – aparecia sob outra forma que na narrativa” (Benjamin, 1985, P. 211).

Podemos perceber então que, para Benjamin, seria importante que o narrador buscasse um novo sentido para sua arte, sem buscar, em vão, algo que já está completamente perdido. Mas quais seriam os caminhos para atingir essa nova maneira de narrar?

George Lukács viu com grande lucidez esse fenômeno. Para ele, o romance é “a forma do desenraizamento transcendental”. Ao mesmo tempo, o romance, segundo Lukács, é a única forma que inclui o tempo entre os seus princípios constitutivos. “O

¹⁵⁸ Bakhtin defende a tese de que o romance tenha nascido no seio da épica. Mas afirma que o romance possui como autênticos predecessores a sátira romana, os diálogos socráticos, os diálogos de Luciano e a sátira menipeia (Bakhtin, 1993, p.397-428 *passim*). Bakhtin fornece nova luz à teoria do romance quando conclui que a obra romanesca é filha de gêneros considerados “menores”. Mas ainda assim o pensamento de Bakhtin difere do de Benjamin, pois o primeiro continua defendendo a ideia do romance como fruto de expressões orais.

tempo”, diz a *Teoria do romance*, “só pode ser constitutivo quando cessa a ligação com a pátria transcendental... Somente o romance... separa o sentido e a vida, e, portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo... Desse combate... emergem as experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência... Somente no romance... ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma...” (Benjamin, 1985, p.212).

A ideia de uma “reminiscência criadora” no interior do romance e a sugestão de “desenraizamento transcendental” são etapas para que o gênero atinja seu objetivo, a ação interna de luta contra o tempo. Em alguns textos de Walter Benjamin, esboça-se um projeto de construção de uma obra aberta, um romance aberto, e a técnica sugerida por ele é a da montagem: “O princípio estilístico do livro é a montagem. (...) A montagem faz explodir o ‘romance’, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, do caráter épico. Principalmente a forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário” (Benjamin, 1985, p. 56). Mas não a montagem exagerada, já que “não é necessário usar expressões artificiais, falar de ‘dialogue intérieur’ ou aludir a Joyce. Na realidade trata-se de uma coisa inteiramente diferente” (Benjamin, 1985, p. 56).

O diferente que ele tanto buscava foi encontrado através de pistas deixadas no projeto de escrita utilizado por Proust:

Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. Assim o queria Proust, e assim devemos interpretá-lo, quando afirmava preferir que toda sua obra fosse impressa em um único volume, em coluna dupla, sem um único parágrafo. (Benjamin, 1985, p. 37)¹⁵⁹

A partir do “diferente” encontrado em Proust, o autor alemão desenvolveu o seu projeto particular de escrita. Benjamin utilizou a técnica da montagem em *Passagens*, obra caracterizada pela ousadia, pela transgressão à norma. *Passagens*, a grande obra de Benjamin, passou a integrar o elenco das grandes obras inacabadas da história do pensamento. A vida do filósofo alemão terminou antes que pudesse concluir seu projeto. Entretanto, talvez esse tenha sido o objetivo final do projeto, construir uma obra sem começo e sem fim.

De acordo com Benjamin já não seria possível a existência do narrador tradicional. Aquele que possuía o poder de contar, de transmitir uma experiência. Mas seria possível que alguns textos literários proporcionassem a criação de uma experiência, a

¹⁵⁹ Estas intermitências na ação narrativa não são utilizadas de modo aleatório pelo narrador, são antes frutos do próprio ato de recordar; o mesmo efeito ocorre em *Ramona, adiós*, como tentaremos mostrar posteriormente.

experimentação de uma sensação nova, da construção de um conhecimento no próprio ato de leitura? O texto não seria uma instância criadora de vivências? Não seria esta a capacidade que a literatura possui de nos mover?

Não é isto que ocorre quando Marcel, o narrador do romance *Em busca do tempo perdido*, pisa em falso e se desequilibra?

Mas no momento em que, procurando equilibrar-me, firmei o pé numa pedra um pouco mais baixa do que a vizinha, todo o meu desânimo se desvaneceu (...). Como quando provei a “madeleine”, dissiparam-se quaisquer inquietações com o futuro, quaisquer dúvidas intelectuais. (...) Um azul intenso ofuscava-me os olhos, impressões de frescura, de luz deslumbrante rodopiavam junto de mim (...). E logo a seguir, bem a reconheci, surgiu-me Veneza (...) e me era agora devolvida pela sensação outrora experimentada sobre dois azulejos desiguais do batistério de São Marcos, juntamente com todas as outras sensações àquela somadas no mesmo dia... (Proust, 2004, p. 148-149).

Não é só a personagem que sente o chão balançar, o leitor também é atormentado pelas sensações sofridas pelo narrador e proporcionadas pela ficção. O leitor é movido pelas sensações da personagem. A leitura do livro nos dá a sensação de estar sonhando e de repente tropeçar, provocando um susto que pode fazer com que ele desperte. O pisar em falso da personagem proustiana provoca em nosso ser o ruído que pode nos despertar.

O animal doméstico está sempre tranquilo, desconhece os perigos do existir. É preciso que a literatura nos coloque de sobreaviso, em constate estado de atenção. O que se busca não é só a capacidade da literatura de renovar os procedimentos narrativos tradicionais. Afinal, isso já foi feito em outros momentos; o que se busca é renovar nosso modo de agir, de interagir com o mundo de sensações que recebemos. Uma literatura que provoque o leitor, distorcendo sua maneira de ver a realidade, tornando-o atento para a ilusão provocada pelos sentidos. Desta maneira, se a literatura pode mudar nossa percepção das coisas, se pode afetar nossos sentidos, nossos sentimentos, ela é, então, uma forte arma para alterar nossa realidade.

É preciso que deixemos de ocupar a função de animais domésticos. O homem é o animal que habita e que constrói seu *habitat*. Nesse sentido, poderíamos dizer também, que o ser humano é um animal doméstico, de *domus* – casa, que constrói sua casa. Ainda que esta construção seja sempre simbólica e varie de pessoa para pessoa, há algo que se repete com frequência quando a casa é descoberta: o sentimento de proteção seguido do sentimento de prisão.

Um efeito interessante que a literatura pode causar é o de estranhamento. O papel da literatura de fazer com que as metáforas voltem a causar estranhamento. Quantas coisas

que aprendemos como sendo autoevidentes não passam de catacreses, figuras de linguagem que, por repetição de uso, tornam-se comuns e são aceitas como verdade.

É isso o que nos provoca a leitura de *Em busca do tempo perdido*. De acordo com Proust, “Alguns queriam que o romance fosse uma espécie de desfile cinematográfico das coisas. Concepção absurda. Nada se afasta tanto daquilo que de fato percebemos do que a visão cinematográfica” (Proust, 2004, p. 161). Benjamin afirma que “O verdadeiro leitor de Proust é constantemente sacudido por pequenos sobressaltos” (Benjamin, 1985, p. 43). O que Proust provoca é o mesmo efeito que sentimos quando assistimos aos filmes de Eisenstein ou de Buñuel. Como sabemos, o filme é construído a partir de imagens que, colocadas em sequência, nos dão a ideia de movimento. O que Eisenstein e Buñel fazem é problematizar a sequência, fazendo com que fiquemos de sobreaviso, desconfiando da ordem dos fotogramas.

A obra de Roig produz os mesmos efeitos que são produzidos pelas obras cinematográficas de Buñel e de Eisenstein. A leitura do livro nos impede de engolir passivamente as informações. O rompimento da linearidade do texto (como a desarticulação dos fotogramas), a polifonia, a (des)organização da obra impele o leitor a digerir, abstrair, pensar.

O mesmo efeito pode ser encontrado em *Em busca do tempo perdido*. O livro é feito de pedaços escritos em circunstâncias e épocas diferentes. Proust compara seu trabalho com o de uma costureira. Ele ajusta e cola os fragmentos. De acordo com Jean-Louis Curtis:

Não há tempo perdido nem tempo recuperado em *La recherche* [*À la recherche Du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*)], há apenas um tempo sem passado e sem futuro, que é o tempo próprio da criação artística. Por isso a cronologia em *La recherche* é tão fluida, tão iludível, tão inapreensível, ora extensível, ora em curto-circuito, ora circular, jamais linear (...). (Jean-Louis Curtis *apud* Lévi-Strauss, 1997, p. 9)

Ainda que seja “fluida”, “circular” e nunca “linear”, a instância temporal que sobressai é a da própria criação. Já em *Ramona, adiós*, os tempos se misturam e se transformam, pois contaminam uns aos outros. Sendo a obra construída a partir da visão de três narradores, temos perspectivas temporais diferentes: temos o tempo em que estes narradores narram, o tempo em que a autora escreve, o tempo em que o leitor lê o texto (todos estes tempos e contextos influenciam o entendimento da obra).

A fragmentação deixa de ser apenas uma ferramenta estética e passa a ser também um recurso filosófico, nos deixando atentos para detectar os fotogramas alinhados, a ordem linear que nos apresentam.

3 - Pensar a crise da narrativa: a experiência do narrar em *Ramona, adiós*

Em suma, para ser livro, para satisfazer docilmente à sua essência de Livro, o livro deve ou escorrer como uma narrativa ou brilhar como um estilhaço. (Barthes, 1970, p. 115)

Na citação acima, recolhida do crítico Roland Barthes, o autor apresenta dois caminhos possíveis para que o livro siga enquanto estrutura, quanto à sua organização. Os dois recursos apresentados acima estão relacionados à forma, como é possível confirmar em outra citação do próprio Barthes:

O paradoxo é que como o material se torna de certa forma seu próprio fim, a literatura é no fundo uma atividade tautológica, (...) o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*. E o milagre, se se pode dizer, é que essa atividade narcisista não cessa de provocar (...) fechando-se no *como escrever*, o escritor acaba por reencontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? Qual é o sentido das coisas? (...) o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio, e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta. (Barthes, 1970, p. 33 – grifo do autor)

Diante desta encruzilhada Roig escolhe a segunda orientação formal, a trilha do estilhaço. *Ramona, adiós* é uma estrutura narrativa caracterizada pela polifonia. O aspecto polifônico em *Ramona, adiós* ocorre por causa deste jogo de vozes que surgem fragmentadas em um todo, mas que estão correlacionadas pelo aspecto memorial da obra. O jogo de vozes que surgem desordenadas fragmenta a memória do passado, ou seja, o procedimento narrativo mimetiza o procedimento da rememoração.¹⁶⁰ As vozes pertencem a pessoas completamente distintas, de gerações diferentes, de visões de mundo diferentes. Percebemos no fragmento abaixo uma colocação de falas, de discursos diretos que se misturam. Esta organização, ou desorganização, sem qualquer respeito às regras de pontuação, exemplifica características que

¹⁶⁰ Em *Ricardo Piglia y sus precursores*, Maria A. Pereira afirma que, “Según Pierre Lévy, la mente humana funciona básicamente por medio de asociaciones que excluyen, por ejemplo, el fenómeno de la linealidad, presente en la escrita. El pensamiento no es secuencial: se desdobra de forma infinita, como una red cuyas conexiones incontrolables y heteróclitas establecen asociaciones entre los datos exteriores que, a su vez, son responsables por la constitución y por el desencadenamiento del propio acto de pensar”. (Pereira, 2001, p. 45) A partir desta ideia observamos que não só a rememoração possui funcionamento fragmentado. Segundo Lévy, o próprio pensamento não ocorre de forma linear e se dá por meio de conexões.

mencionamos anteriormente e nos traz a ideia da transcrição de uma conversação – representação oral ¹⁶¹:

(...) as torradas não muito tostadas, mamãe. ¡Manteiga outra vez! Nunca têm, mel, ¡caralho! Filha, não sejas desbocada. Estou farta de acordar e comer todos os dias a mesma coisa. A tonta. Cala-te Gèlia, não te metas. Sim, mamãe, já li no jornal, bom, não, quero dizer que a estúpida da Gèlia...Filha, não sejas desbocada. Me disse que fecharam a Universidade de Madrid. Tenho medo por ti, não vá fazer besteiras, Mundeta. Seria melhor que tivesses medo por outras cosas. Hoje chegastes tarde novamente. Que não, que não... Sim, às sete. Gèlia mete-te a língua donde queira. Filha, não sejas desbocada. (Roig, 1993, p. 82)¹⁶²

O que encontramos no romance é uma dupla articulação entre as narrativas das Ramonas que, *a priori*, já se constituem enquanto obras literárias, mas que associadas ao processo de montagem, de organização do texto, produzem um método de composição assimilado tão perfeitamente que se torna praticamente um modo de pensar – *médium de reflexão*. O diário de Mundeta Jover seria só um diário, uma narrativa literária comum, se não estivesse fazendo parte do romance, se fosse uma obra autônoma e ocupasse um espaço particular. O fato de ocupar o espaço juntamente com as outras duas narrativas potencializa suas capacidades expressivas, seus efeitos.

O procedimento aplicado por Roig em seu romance é semelhante ao utilizado pelas vanguardas. Fica mais fácil entender esta comparação quando são utilizadas como exemplos duas obras artísticas de Duchamp, *Fontaine* e *Roda de bicicleta*:

¹⁶¹ É interessante observar que há uma fascinação pela utilização da oralidade como estratégia discursiva na construção de romances contemporâneos (principalmente os escritos na América hispânica). Talvez seja a tentativa de resgatar um elemento presente na épica (ainda que não seja fruto desta ou descendente direto da tradição oral). Uma das características do romance é a capacidade de carregar em seu interior características de outros gêneros, ou como afirma Lukács, “A composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada” (Lukács, 2000, p. 85). Talvez por isso esta nova tendência de tentar abranger elementos de oralidade.

¹⁶² “Las tostadas no muy hechas, mamá. ¡Mantequilla otra vez! Nunca tenéis miel, ¡carajo! Niña, no seas malhablada. Estoy harta de desayunar todos los días lo mismo. La tonta. Cállate, Gèlia, no te metas. Sí, mamá, ya lo he leído en el periódico, bueno, no, quiero decir que la estúpida de Gèlia...Niña, no seas malhablada. Me ha dicho que han cerrado la Universidad de Madrid. Tengo miedo por ti, no vayas a liarle, Mundeta. Más valdría que tuvieras miedo por otras cosas. Hoy has vuelto a venir muy tarde. Que no, que no... Sí, a las siete. Gèlia, métete la lengua donde te quepa. Niña, no seas malhablada”.



FIGURA 2 - Marcel Duchamp Fontaine ready-made 1917
<http://www.art-et-voyage.com/blog/index.php?Television>



FIGURA 3 - Marcel Duchamp Roda de bicicleta 1913
<http://www.revistaea.org/artigo.php?class=13&idartigo=584>

Afinal, este era o espírito do *readymade*, ou seja, o deslocamento de um determinado objeto de seu uso cotidiano e vulgar para sua aplicação em determinados espaços artísticos. É isso que pode ser encontrado em *Ramona, adiós*: a montagem transforma o cotidiano em arte, atribuindo-lhe um valor diferenciado.

Durante a leitura de *Ramona, adiós* ficamos como Teseu, buscando o fio de Ariadne, “Pois estamos habituados a estudar os enigmas do estilo a partir de obras de arte mais ou menos estruturadas e intencionais (...)” (Benjamin, 1989, p.50), e terminamos o livro tentando o encontrar. A montagem é a técnica que nos deixa perdidos no interior deste labirinto textual: múltiplas vozes, narradores diferentes com técnicas diferentes de narrar e com histórias diferentes para contar surgem, se encontram, se mesclam, produzem ecos e emudecem a voz autoral:

(...) vários núcleos narrativos, muitos dos quais são os micro-relatos da máquina. O funcionamento de tais núcleos torna-se semelhante ao dos “centros móveis” do hipertexto por várias razões, além de seu caráter heterogêneo e metamórfico. Um núcleo narrativo, como seu próprio nome indica, tem como principal atributo a possibilidade de desdobrar-se em outra história ou nova rede, cuja deflagração depende de um leitor-narrador. (Pereira, 2001, p. 46)¹⁶³

É assim que o leitor conhece as confissões das Ramonas, que utilizam desde o diário ao monólogo interior, nos abrem as janelas dos seus quartos e nos permitem conhecer suas frustrações, seus segredos, suas dores. Assuntos que não são revelados a nenhum dos outros personagens: o confessor é o livro e o ouvinte, o leitor.¹⁶⁴ É uma escrita do interior ao exterior, em que a memória individual é mais valorizada que a história coletiva.

A narrativa de Roig não objetiva passar uma experiência em sua temática, a experiência é vivida experimentalmente na estrutura do texto, em sua construção. As Ramonas não se confundem com as heroínas dos romances burgueses ou com as dos romances de formação, a história de suas vidas é comum e fútil, não acontece nada de espetacular. É a técnica de elaboração do romance que é interessante, e “Tão densa é essa

¹⁶³ (...) varios núcleos narrativos, muchos de los cuales son los micro-relatos de la máquina. El funcionamiento de tales núcleos se torna semejante al de los “centros móviles” del hipertexto por varias razones, además de su carácter heterogéneo y metamórfico. Un núcleo narrativo, como su propio nombre lo indica, tiene como principal atributo la posibilidad de desdoblarse en otra historia o nueva red, cuya deflagración depende de un lector-narrador. (Pereira, 2001, p. 46)

¹⁶⁴ “Nem sempre proclamamos em voz alta o que temos de mais importante a dizer. E, mesmo em voz baixa, não o confiamos sempre à pessoa mais familiar, mais próxima e mais disposta a ouvir a confidência.” (Benjamin, 1985, p. 40).

montagem que o autor,¹⁶⁵ esmagado por ela, mal consegue formar a palavra” (Benjamin, 1985, p. 57):

(...) o autor cria o mundo do seu romance; mas também este mundo se cria a si mesmo por meio dele (...). São quase as palavras de Michel Butor: “Há uma certa matéria que quer dizer-se; e em um sentido não é o romancista que faz o romance, é o romance que se faz só, e o romancista não é mais que o instrumento de sua vinda ao mundo, seu parteiro; conhecida é a ciência, a consciência, a paciência que isto implica.” (Tacca, 1973, p. 32-33)¹⁶⁶

Ramona, adiós é uma obra aberta que reconhece e problematiza a pobreza de experiência culminada no pós-guerra e a impossibilidade de narrar descrevendo através de fragmentos uma história que começa sem início e finda sem terminar. O livro questiona os valores impostos pela sociedade sobre a vida dos indivíduos, e questiona também os conceitos e categorias vigentes.

¹⁶⁵ A voz autoral está dissimulada na narração e aparece com mais intensidade na organização do livro. É esta voz que torna possível relacionar a vida das Ramonas (aparentemente banal para a historiografia oficial) com grandes eventos do século (guerras e revoluções). Os grandes eventos são passados pela visão das vítimas que não possuem, *a priori*, o poder de abstrair. A aproximação de um evento considerado banal (eventos particulares, privados e cotidianos) com outros considerados importantes faz com que o leitor questione o real valor destes na vida das protagonistas.

¹⁶⁶ (...) el autor crea el mundo de su novela; pero también este mundo se crea a sí mismo a través de el (...). Son casi las palabras de Michel Butor: “Hay una cierta materia que quiere decirse; y en un sentido no es el novelista quien hace la novela, es la novela que se hace sola, y el novelista no es más que el instrumento de su venida al mundo, su partero; sabido es la ciencia, la conciencia, la paciencia que esto implica”.

IV - O HIPERTEXTO PALIMPSÉSTICO EM *RAMONA, ADIÓS* DE MONTSERRAT ROIG

E quando tudo parecia a esmo
E nesses descaminhos me perdia,
Encontrei muitas vezes a mim mesmo...

Eu temo é uma traição do instinto
Que me liberte, por acaso, um dia
Deste velho e encantado Labirinto.
(Mário Quintana, retirado do poema *Astrologia*, In: *Baú de Espantos*, 1986)

O objetivo deste capítulo é trabalhar os conceitos de hipertexto e de palimpsesto de forma conjunta. A relação entre eles propiciará uma abordagem crítica criativa do romance *Ramona, adiós*.

A análise da obra pode ser ampliada com a utilização de operadores críticos e de instrumentos de leitura diferentes dos utilizados tradicionalmente. Deste modo, utilizaremos noções aplicadas para o estudo de novas tecnologias para estudar uma tecnologia antiga, mas jamais ultrapassada – o livro.

Os conceitos de hipertexto (bastante utilizado por profissionais da área da informática) e de palimpsesto serão importantes para a leitura do livro *Ramona, adiós*. O primeiro será utilizado para pensar a organização do romance e o segundo para pensar como se dá a construção temática e o tratamento da memória.

Entretanto, antes de chegar à ideia de hipertexto, variadas inovações tecnológicas foram inventadas com objetivo de aumentar as possibilidades de interação do leitor com o texto. Neste momento, relataremos de forma breve os avanços alcançados.

1 - Tecnologia e inteligência

A ambição do homem em controlar a memorização, o controle de informações, existe há muito tempo. Para isso ele inventou as mais diversas formas de armazenar informação. Primeiro a invenção da escrita como um modo de evitar a instabilidade da linguagem oral. E com a invenção da escrita surge outro desafio: como aumentar a velocidade da leitura e do acesso a informações específicas.

Assim, a tecnologia da escrita passou do "rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico" (Chartier, 1999, p. 77). Estas rupturas compõem a história das relações estabelecidas entre o leitor e o código. A invenção do sistema de paginação, as divisões do livro em capítulos e a utilização de índices numerados constituem um primeiro passo para facilitar o processo de acesso à informação presente no livro ou fora dele (resgatada por meio da bibliografia e de citações). Mas a busca não se deu apenas na modernização do suporte livro. Diversos aparatos foram inventados para aumentar a velocidade de resgate de informações armazenadas.

A primeira máquina interessante é encontrada em uma gravura renascentista atribuída ao Capitão Agostino Ramellium, um sistema que possibilita ao pesquisador o acesso a um conjunto de livros. As obras são ordenadas e alocadas numa espécie de roda que, girando sobre um eixo, permite saltar de uma informação a outra rapidamente.



FIGURA 4 - Le Diverse ET Artificiose Machine - Agostino Ramelli – 1588
<http://www.letas.ufrj.br/ciencialit/encontro.htm>

Outro projeto desenvolvido com objetivos semelhantes (acesso e armazenamento de informações) foi o Memex (*memory extension*). Seu inventor foi Vannevar Bush. O Memex surgiu da preocupação de Bush com o extraordinário aumento de informações e a precária existência de meios de armazenamento e acesso a esses dados. Mas o projeto ainda funcionava por meios de processos mecânicos de armazenamento de microfilmes, com capacidade de produzir ligações entre dados, como podemos verificar na próxima figura:

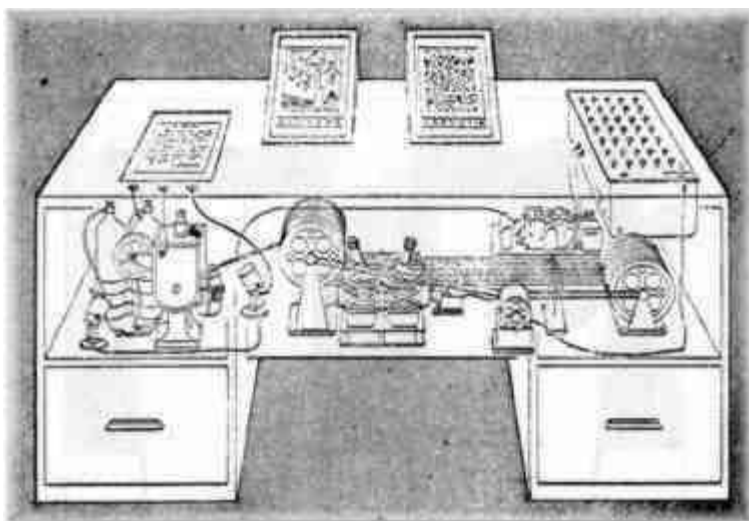


FIGURA 5 - Esboço do dispositivo Memex proposto por Vannevar Bush em 1945.
<http://www.eca.usp.br/prof/mylene/grad/disciplinas/metodologia/aula2.htm>

Quem chegou mais próximo do que hoje conhecemos como Web foi o sociólogo Theodor Holm Nelson, que em 1960 pensou em um sistema de base de dados que ele denominou *Xanadu Docuverse* (inspirado pela cidade mítica em que ficava o palácio do imperador mongol Kubla Khan). O projeto Xanadu foi ousado, uma espécie de biblioteca universal aberta em espaço virtual. O objetivo era o mesmo dos projetos anteriores, facilitar o acesso e armazenamento de conhecimento, possibilitando o cruzamento de ideias (links, hipertextos) entre os mais diversos materiais (livros, enciclopédias, revistas, jornais e imagens).

Até este momento foram abordadas apenas as inovações tecnológicas que são “exteriores” à escrita, inovações relacionadas à interface. Isto foi necessário para que o leitor possa estabelecer um paralelo com as inovações que serão apresentadas a seguir. Agora sim serão abordados os termos Palimpsesto e Hipertexto como inovações da própria técnica, do estilo de escrever.

2 - Palimpsesto¹⁶⁷ e hipertexto: metáforas criativas

A alternativa encontrada para tornar o sistema de armazenamento e de busca de informações mais eficaz foi o desenvolvimento de uma lógica hipertextual. Seguindo o exemplo do funcionamento do cérebro,¹⁶⁸ os pesquisadores chegaram à lógica hipertextual, que não possui um centro único (descentramento) e sim uma centralidade rizomática, capilar, reticular. Pensar em uma imagem representativa desta lógica é simples. É só voltar nossa reflexão para as estruturas cerebrais. Assim, a representação seria semelhante à apresentada abaixo:

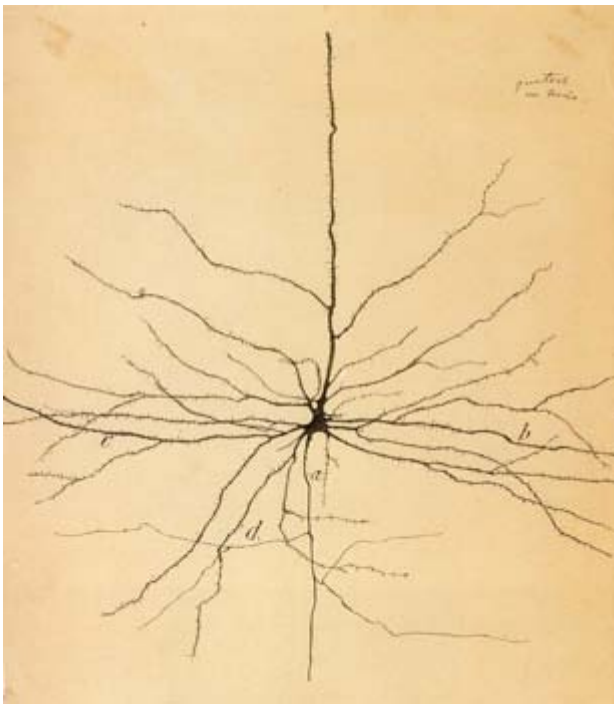


FIGURA 6 - Neurônio. Santiago Ramón y Cajal. 1899
www.papelderascunho.net/images/neuron.jpg

¹⁶⁷ “O palimpsesto deriva do grego: pálin = novamente, psetos = raspado, apagado. Na antiguidade, como o pergaminho e o couro eram materiais caros os escribas reutilizavam diversas vezes os mesmos manuscritos colocando-os numa dissolução de água de cal para assim os despojarem das primeiras escritas que eles continham. Tais couros e manuscritos, depois de raspados e alisados com pedra pomes, eram aproveitados várias vezes para novos escritos”. (Massaud Moisés, 2004, p. 333)

¹⁶⁸ É preciso atentar para o fato que Vanevar Bush já havia estabelecido esta relação entre o cérebro e a criação de uma nova lógica de armazenamento de conhecimento: “A mente humana não trabalha dessa maneira. Ela opera por associação. Com um item a seu alcance, move para o seguinte, que é sugerido por uma associação de pensamentos, de acordo com alguma pista da rede intrincada composta pelas células do cérebro” (Ribeiro & Coscarelli, 2007, p. 24).

O sistema hipertextual está tão difundido na internet que hoje, quando se ouve falar em hipertexto é feito um link automático com a World Wide Web - WWW. Mas o estudo mais aprofundado demonstrará que o termo e suas relações já existiam antes mesmo da invenção do computador.

O próprio conceito de hipertexto elaborado por Ted Nelson¹⁶⁹ admite um número mais amplo de possibilidade, de interfaces e de tecnologias hipertextuais:

Por hipertexto, eu entendo escrita não sequencial – um texto com vários caminhos que permite que os leitores façam escolhas, e que são melhor lidos numa tela interativa. Popularmente, são concebidos como uma série de pedaços de textos conectados por links que oferecem ao leitor diferentes caminhos. (Theodore Nelson, 1978)¹⁷⁰

Entretanto, não entraremos aqui na polêmica da vinculação obrigatória ou não da noção de hipertexto com o ambiente da informática. Independente das controvérsias, o termo será utilizado mais como um operador teórico ou como uma metáfora criativa para pensar a literatura.

Desta forma, podemos pensar que até mesmo a bíblia pode, em alguns aspectos, ser considerada uma obra hipertextual. Assim como obras de consulta, as enciclopédias e os dicionários. Peter Burke (2004) e Chartier (2002) afirmam que as primeiras manifestações hipertextuais surgem nos séculos XVI e XVII, por meio da escrita em papiros e da *marginalia*. No primeiro caso os copistas, no ato de copiar os originais, acabavam alterando o texto, às vezes até mesmo mudando o sentido, e assim de copista para copista o *volumem* se transformava em uma escrita interativa, coletiva. As *marginalias*, por sua vez, eram anotações feitas pelos leitores nas margens dos livros (escrita não-linear, participação do leitor na elaboração do texto).

Outro elemento que pode ser considerado uma manifestação hipertextual seria o palimpsesto. A ideia de palimpsesto como hipertexto não surge com a escrita deste capítulo. Outros autores já fizeram esta aproximação e, para a proposta aqui defendida, utilizaremos os estudos de Genette em sua obra *Palimpsestes – la littérature au second degré*.

O objetivo de Genette era fazer um estudo mais aprofundado das relações de transtextualidade, com especial atenção ao tipo de relação denominada hipertextualidade:

¹⁶⁹ Theodore Nelson criou o termo hipertexto na década de 1960 para designar uma escrita não linear. Ted Nelson desenvolveu a ideia a partir do sistema *Xanadu*. Mas a primeira pessoa do ramo de tecnologia da informação a pensar em hipertextualidade foi Vannevar Bush, em seu ensaio *As we way think* de 1945, publicado na *The Atlantic Monthly*, no qual descrevia o funcionamento do *Memex*.

¹⁷⁰ Disponível em: www.unb.br/fac/ncint/site/parte31.htm. Acesso em 13 out. 2009.

“Adiei deliberadamente a referência ao quarto tipo de transtextualidade porque é dele e só dele que nos ocuparemos diretamente aqui. Então o rebatizo daqui pra frente hipertextualidade.” (Genette, extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho, 2006, p. 12). A hipertextualidade é definida pelo autor de forma simples: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (Genette, extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho, 2006, p. 12).

Entretanto, o assunto mais importante para o desenvolvimento deste capítulo é abordado de forma breve por Genette – o autor utiliza o termo palimpsesto apenas para fazer uma ilustração do que seria hipertexto:

Essa duplicidade do objeto, na ordem das relações textuais, pode ser figurada pela velha imagem do palimpsesto, na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência. (...) uma leitura relacional cujo sabor, tão perverso quanto queiramos, se condensa muito bem neste adjetivo inédito que Philippe Lejeune inventou recentemente: leitura palimpsestuosa”. (Genette, extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho, 2006, p. 45-46)

O palimpsesto é utilizado por Genette para ilustrar o que ele designa uma leitura relacional, um *estruturalismo aberto*, o fugaz e o provisório. Na verdade todo texto, em menor ou maior grau, poderia ser lido de uma maneira *palimpséstica*. E esta ideia já estava apresentada em Barthes: “O texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo” (Barthes, 1973, p. 101).

A imagem do palimpsesto será aqui também utilizada para pensar a relação de hipertextualidade. Mas não relacionaremos esta imagem somente com um tipo específico de hipertextualidade, como o fez Genette: a relação de um texto anterior com um texto posterior. Acreditamos que há outros tipos de relações hipertextuais. Afinal, pode ser que no exato momento de escrita de um texto outro autor esteja também escrevendo um texto que esteja diretamente relacionado com o primeiro. E esta forma de hipertextualidade é totalmente diferente do tipo de hipertextualidade expressado pela metáfora do palimpsesto. A hipertextualidade palimpsestuosa, tal como a pensamos, carrega necessariamente a relação (que pode ser inclusive contraditória ou de negação do anterior) de um texto A anterior

(hipotexto) a um texto B posterior (hipertexto), mas também pode ser ampliada e alcançar outros tipos de hipertextualidade.¹⁷¹

3 - A escrita hipertextual e palimpséstica em *Ramona, adiós*

Primeiramente abordaremos a construção hipertextual do romance conseguida por meio da estrutura. Posteriormente serão levantadas as características (tema, citações) que aproximam a obra da noção de palimpsesto.

Os livros que apresentam características de hipertexto possuem uma estrutura de organização multilinear que apresenta lacunas, aberturas e são flexíveis ao contato com os leitores. Não há nestas obras uma totalidade hierarquizada e fechada; sendo assim, o que se dispõe a fazer a leitura deve também estar disposto a se perder em meio aos labirintos textuais.

Pierry Lévy, em *As tecnologias da inteligência*, trabalha com a metáfora do hipertexto levantando as características de um hipertexto que são definidas através de seis princípios abstratos:

1. *Princípio de metamorfose*
A rede hipertextual está em constante construção e renegociação. (...)
2. *Princípio de heterogeneidade*
Os nós e as conexões de uma rede hipertextual são heterogêneos. (...)
3. *Princípio de multiplicidade e de encaixe das escalas*
O hipertexto se organiza em um modo “fractal”, ou seja, qualquer nó ou conexão, quando analisado, pode revelar-se como sendo composto por toda uma rede (...).
4. *Princípio de exterioridade*
A rede não possui unidade orgânica, nem motor interno. (...) um exterior indeterminado: adição de novos elementos, conexões com outras redes, excitação de elementos terminais (captadores), etc. (...)
5. *Princípio de topologia*
Nos hipertextos, tudo funciona por proximidade, por vizinhança. (...)
6. *Princípio de mobilidade dos centros*
A rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros que são como pontas luminosas perpetuamente móveis (...). (Levy, 1993, p. 25-26)

¹⁷¹ O livro *Ramona, adiós* é, com certeza, um projeto da autora. Sendo assim, o palimpsesto está relacionando apenas um texto anterior (história positivista da Catalunha) com um texto posterior (história narrada e problematizada no romance). É o contato deste texto com o leitor que pluraliza as possibilidades relacionais, transformando-o em uma produção labiríntica que será tão variada quanto maior for o número de sinapses – ligações feitas pelo leitor. O leitor passará a reescrever a obra, e esta escrita será inserida no palimpsesto como uma nova camada, uma terceira dimensão. É por meio deste contato com o leitor que a escrita palimpséstica alcança sua pluralidade hipertextual, torna-se performática e viva.

Sendo assim, analisando as características de um hipertexto, poder-se-ia utilizar a mesma metáfora¹⁷² para caracterizar a memória labiríntica¹⁷³ apresentada na obra de Roig. Um hipertexto palimpséstico, metamórfico, heterogêneo, múltiplo, infinito. Um objeto capaz de provocar uma reação em cadeia que se assemelha ao processo de funcionamento do nosso cérebro.¹⁷⁴ Por meio da visualização do exemplo anterior, é possível vislumbrar a mobilidade entre os diferentes centros.

A narrativa de *Ramona, adiós* segue certa linearidade em suas primeiras páginas (talvez para não amedrontar o leitor). No início, o leitor acredita estar diante de um diário comum, ainda que seguido de digressões e apresentando características de um *diálogo interior*. O romance começa como uma narrativa em primeira pessoa: “Vinha até mim um fedor que saía das entradas do metrô (...)” (Roig, 1993, p. 9)¹⁷⁵. Entretanto, é quando surge o primeiro espaço em branco que o leitor percebe que está perdido, pois aparece outra narrativa.

O pacto estabelecido entre autor-leitor sofre alterações quando é desenvolvido a partir de uma obra hipertextual. A interatividade é outra característica presente nestes modelos de obras. Durante a leitura da obra de Roig, o leitor exerce a função interativa de *bricoleur*, recolhendo restos, pedaços de recordações e tentando montar o mosaico que para ele é apresentado. A passagem de Martín-Barbero e Rey ilustra o papel interativo da literatura hipertextual: “Entendo por (...) hipertexto uma escrita não sequencial, mas uma montagem de conexões em rede que, ao permitir/exigir uma multiplicidade de trajetos, transforma a leitura em escrita”. (MARTÍN-BARBERO e REY, 2004, p.63)

É no lado obscuro, nos “nudos blancos” da narrativa, que podemos vislumbrar o “clarão”, o “relampejar” histórico. O leitor que lê os vazios consegue ler o livro que ninguém

¹⁷² Como pode ser verificado no decorrer da dissertação, utilizamos muitas metáforas (Hipertexto, palimpsesto, quebra-cabeça, caleidoscópio) na tentativa de descrever elementos da obra. Este ab(uso) de metaforicidade não tem como objetivo apenas facilitar o entendimento dos mecanismos internos que encontramos no texto: aqui as metáforas são utilizadas como imagens de pensamento.

¹⁷³ Olgária Matos, no filme *Paisagens Urbanas*, de Nelson Brissac Peixoto (Ed. Senac), define assim a memória labiríntica: "A memória labiríntica é aquela que nos permite o acesso à cidade subterrânea que há em cada um de nós. Cada um de nós se assemelha mimeticamente à cidade na qual ele vive. Mas nós só temos acesso a essa cidade, a nossa própria história, através de uma memória involuntária, pois é uma memória inintencional e o inesperado de um detalhe do espaço ou de um acontecimento no tempo que podem transformar inteiramente o acesso a nossa própria história. Reabrir, por exemplo, o nosso passado."

¹⁷⁴ A aproximação da noção de palimpsesto com a estrutura de funcionamento de nosso cérebro não é nova, Baudelaire já a fazia: “O que é o cérebro humano, senão um palimpsesto imenso e natural? Meu cérebro é um palimpsesto e o vosso também, leitor. Grandes camadas de ideias e imagens, de sentimentos, caíram sucessivamente sobre o vosso cérebro, com a mesma suavidade da luz. A impressão era de que cada uma sepultava a precedente. Mas nenhuma perece, na realidade.” (Baudelaire, 2001, p. 188). A estética empregada na obra de Roig é uma recuperação desta ideia de Baudelaire com uma aplicação direta no texto.

¹⁷⁵ “Me venía el tufo de las bocas del metro (...)”.

escreveu. Pois, quando o autor escreve um livro, deixa de escrever outros. O ato de escrever é um ato arbitrário, um exercício de poder. Enquanto dá voz a uma personagem o autor impede que outra fale, quando realça determinado aspecto contextual, joga outros para debaixo do tapete.

Os espaços em branco que encontramos em uma narrativa podem significar muitas coisas. Podem marcar o ritmo de respiração, servir para separar palavras e tornar o texto cognoscível. Mas em *Ramona, adiós*, além das funções já conhecidas, um espaço em branco pode servir para separar uma narrativa da outra ou um passado do outro. O romance não é separado em capítulos, como é comum. Aqui os limites são tênues: limites entre uma história e outra, entre um tempo e outro, entre uma personagem e outra.

O texto de Roig se insere na página como um quebra-cabeça desorganizado e no qual faltam peças. Depende do leitor a montagem das possíveis imagens. Sendo assim, o potencial é infinito: depende da criatividade, das intermediações hipertextuais entre o que se apresenta como corpo textual e a própria vida de quem lê. Na divisão de Barthes, *Ramona, adiós* estaria no grupo dos textos de fruição:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (Barthes, 1973, p. 22 – grifo do autor).

Claro que os textos de fruição também proporcionam prazer, principalmente quando o leitor não assume uma posição de passividade ou de detetive, tentando descobrir o segredo escondido no interior do texto. Afinal, como diria Barthes:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o *vestuário se entreabre*? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (Barthes, 1973, p. 16).

O prazer surge da adequação do texto com sua temática, ou seja, sua estética está ancorada em valores éticos. Não há a tentativa ditatorial de organizar e ordenar o discurso para encobrir suas fendas. Apresentando, dessa forma, “(...) um estado muito sutil, quase insustentável, do discurso: a narratividade é desconstruída e a história permanece no entanto

legível: nunca as duas margens da fenda foram mais nítidas e mais tênues, nunca o prazer foi melhor oferecido ao leitor (...)"'. (Barthes, 1973, p. 15).

Assim, a estrutura do romance é hipertextual, pois apresenta como características principais a intertextualidade, a apresentação dinâmica dos textos, a apresentação reticular (estrutura em rede), a interatividade e, principalmente, a transitoriedade. Tal como afirma Barthes:

nesse texto ideal as redes são múltiplas e se entrelaçam sem que nenhuma possa dominar as outras, este texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível e nela penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma delas possa qualificar-se como principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a perder de vista, eles não são dedutíveis (o sentido nesse texto nunca é submetido a um princípio de decisão e sim por um processo aleatório); os sistemas de significados podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem. (Barthes, 1992, p. 39).

No romance de Roig percebemos aspectos de transitoriedade apresentados por uma escrita em que o narrador se utiliza da memória para narrar e por uma leitura em que o leitor também depende da lembrança para reconstruir os fragmentos. A intertextualidade se apresenta tanto em seu interior (a obra apresenta três narradores principais e as histórias narradas possuem uma ligação de interdependência) quanto em seu exterior (citações e ligações intertextuais).

Outro aspecto estrutural que pode ser aproximado da hipertextualidade é a polifonia presente na obra – “multiplicidade de vozes e de consciências independentes” (Bakhtin, 1981, p. 2). Por isso a análise do livro deve privilegiar um levantamento plural das linhas de força apresentadas. Pois, como afirma Szurmuk: Privilegiar as relações entre os sexos sobre qualquer outro tipo de ralação invalida grande parte da força dos romances de Roig, que está baseada na multiplicidade de discursos articulados de maneira complexa. (Szurmuk, 2002, p. 160)¹⁷⁶.

A polifonia pode apresentar-se na forma de diálogo entre o texto literário e outros textos (dialogismo que pode ser construído pela escrita ou pela leitura) e pela presença de variadas vozes no interior do romance. Em *Ramona, adiós*, o narrador é constantemente interrompido seja por sua própria voz (diálogo interior) ou pela voz das outras personagens,

¹⁷⁶ Privilegiar las relaciones entre los sexos sobre cualquier otro tipo de relación invalida gran parte de la fuerza de las novelas de Roig, que está basada en multiplicidad de discursos articulados de manera compleja. (Szurmuk, 2002, p. 160)

como podemos verificar no seguinte trecho: “Mas ele em seguida me contou que veio ver se encontrava a um sobrinho seu, filho de minha irmã viúva, está como louca, filho único, imagine” (Roig, 1993, p. 36).¹⁷⁷ Como é possível verificar, a interrupção ocorre sem avisar previamente o leitor (não há marcador ortográfico - travessão).

Nos parágrafos anteriores foram abordados aspectos estruturais, para que neste momento fosse mais perceptível os aspectos relacionados ao tema. A separação, meramente didática, facilitará o entendimento do que é considerado palimpsesto na obra de Roig.

A escrita palimpséstica¹⁷⁸ de Roig pode ser resumida na relação entre o texto presente na obra e outros textos anteriores (relação palimpséstica mais simples). Esta relação pode ocorrer internamente, entre a história contada por um narrador e outras presentes no livro, ou externamente, entre o que está narrado no livro e outras histórias.

A narração é apresentada embaralhada, as vozes dos narradores surgem mescladas. O efeito que este tipo de escrita gera no leitor é uma sensação de leitura palimpséstica, na qual um fragmento acaba trazendo à memória outro(s) trecho(s), outras leituras, como no seguinte exemplo: “Adaptava-se às mil maravilhas à monotonia religiosa das ladainhas e do rosário, mais para manter um rito que para salvar a alma. *Kyrie eleison*. Talvez porque intuía que ela não tinha uma alma para salvar. *Sancta Dei Genitrix* (Roig, 1993, p. 172)¹⁷⁹”. No fragmento apresentado observamos a fala do narrado intercalada por expressões latinas características das ladainhas, dos rosários. Há o contraponto entre o texto do diálogo interior e o texto apresentado pelas orações do terço. Exemplos como este ocorrem em vários momentos. Além deste tipo há os que apresentam polifonia (presença de vozes embaralhadas de duas ou mais personagens) e presença de discursos do presente (momento em que o enunciador se expressa) e do passado (relacionado ao enunciador ou a alguma personagem).

¹⁷⁷ Pero él en seguida me contó que había venido a ver si encontraba a un sobrino suyo, hijo de mi hermana viuda, está como loca, hijo único, imagínate.

¹⁷⁸ Outra relação palimpséstica interessante e que inclusive é defendida por intelectuais de peso, como Nietzsche, Benjamin, Halbwachs, entre outros citados nesta dissertação, é a relação entre passado e presente. Não seria o presente, assim como o passado, apenas uma camada inserida no palimpsesto? Afinal, o próprio Halbwachs afirma que os “(...) costumes modernos repousam sobre antigas camadas que afloram em mais de um lugar” (Halbwachs, 1990, p.68). Ou conforme Martin-Barbero e Rey: “Entendo por palimpsesto o texto no qual um passado apagado emerge tenazmente, embora imprecisamente, nas entrelinhas escritas pelo presente; e por hipertexto uma escrita não seqüencial, mas uma montagem de conexões em rede que, ao permitir exigir uma multiplicidade de trajetos transforma a leitura em escrita. Enquanto o tecido do palimpsesto nos põe em contacto com a memória – e com a pluralidade de tempos – que todo texto carrega, acumula, o hipertexto remeta à enciclopédia, às possibilidades presentes na intertextualidade e intermedialidade. (Martin-Barbero e Rey, 2004, p. 63). Relação semelhante à proposta por Martin-Barbero e Rey é a que estabeleceremos nesta dissertação.

¹⁷⁹ Se adaptaba a las mil maravillas a la monotonía religiosa de las letanías y del rosario, más para mantener un rito que para salvar el alma. *Kyrie eleison*. Tal vez porque intuía que ella no tenía ni alma para salvar. *Sancta Dei Genitrix*. P. 172

O romance também está cheio de referências históricas, datas de eventos significativos da história da Catalunha e da Espanha. A Guerra Civil Espanhola, a Guerra das Colônias, a inauguração do trem elétrico, a Assembleia Constituinte do sindicato democrático de estudantes da Universidade de Barcelona, e a Proclamação da República são eventos históricos citados na obra. Mas as referências estão misturadas aos eventos particulares da vida das personagens: “(...) é um híbrido complexo de ficção, autobiografia, e testemunho, cujo efeito é estimular uma reflexão auto-crítica sobre as práticas narrativas que dão sentido à história e à experiência”. (Tsuchiya, 1998, p.168)¹⁸⁰

Também há citações textuais e contextuais sociais e políticas. Além disso, existe a citação¹⁸¹ de obras artísticas: literatura (Flaubert, Maeterlinck, Sudermann, Kropotkin, Faulkner, Henry Miller, Maragall), música (*Claro de luna*, *Vals de las flores*, *Vals de Coppelia*, Otis Redding, Beatles, Bob Dylan) e pintura (Botticelli, Urgell). Todos estes elementos funcionam como peças de um museu, conduzindo o leitor para um passado específico, um momento particular,¹⁸² como os objetos que Mundeta relaciona com suas lembranças:

De hoje não iria passar: prepararia a maleta com os objetos necessários. Como gostaria de levar uma montanha inteira de lembranças, os utensílios lendários do colégio, os objetos significativos da adolescência, os minúsculos vestígios que configuravam e definiam seu passado recente! (...) Talvez todos aqueles objetos, fiéis e silenciosos como a noite barcelonesa, não seriam de agora em diante mais que fragmentos de lembranças. Como tudo o que tinha deixado em sua casa. Ou como tudo o que acabava de enterrar no jardim da Universidade. (Roig, 1993, p. 194 e 228)¹⁸³

¹⁸⁰ (...) is a complex hybrid of fiction, autobiography, and testimony, whose effect is to prompt a self-critical reflection on the narrative practices that give meaning to history and to experience.

¹⁸¹ O conceito de citação é empregado nesta dissertação de forma ampliada. A citação seria, sim, a presente no corpo do texto como referência textual. Mas também seria uma materialização do tempo passado por meio de um objeto (um som, uma música, um sabor presente em um alimento, um cheiro, uma obra de arte, uma roupa, e/ou qualquer outro objeto que consiga fazer o “link” presente-passado). Afinal, como afirma Halbwachs, “cada objeto encontrado, e o lugar que ocupa no conjunto, lembram-nos uma maneira de ser comum a muitos homens” (Halbwachs, 1990, p.132).

¹⁸² É importante observar que, enquanto as citações utilizadas por Ramona Jover e Ramona Ventura apresentam em sua maioria elementos (expressões artísticas, músicas e obras de arte) da Espanha e da Catalunha e alguns da França, os apresentados por Ramona Claret são mais variados.

¹⁸³ De hoy no iba a pasar: prepararía la maleta con los objetos necesarios. ¡Como le gustaría llevarse una montaña entera de recuerdos, los cachivaches legendarios del colegio, los objetos significativos de la adolescencia, los minúsculos vestigios que configuraban y definían su pasado reciente! (...) Tal vez todos aquellos objetos, fieles y silenciosos como la noche barcelonesa, no serían de ahora en adelante más que fragmentos de recuerdo. Como todo lo que había dejado en su casa. O como todo lo que acababa de enterrar en el jardín de la Universidad.

As histórias narradas nos livros possuem como centro a vida ficcional das personagens em conjunção diegética com os fatos históricos constatáveis que, ainda que importantes, não são em si mesmos o objeto da narração e só surgem se tiverem relação com a vida particular de cada uma. Deste modo, os discursos das Ramonas se inserem como textos escritos acima de outros textos, constituindo, assim, o palimpsesto. É como se o hipotexto, o texto anterior, fosse a História positivista e o hipertexto, o texto posterior, a história das protagonistas tal como é apresentada no romance.

Da relação presente na estrutura hipertextual e de uma escrita palimpséstica surge o romance. O hipertexto palimpséstico apresentado na obra segue o esquema não linear similar ao funcionamento da memória. O texto é transitório, fugaz e escorregadio – constitui um desafio constante para o leitor.

V - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluir um trabalho que consumiu longos anos de dedicação é sempre doloroso.¹⁸⁴ Os sentimentos de apego, ciúme e zelo para com o objeto resultante de seu suor são inevitáveis. Mas não há como mantê-lo em segredo, isso não é fazer teoria. Penso que o fazer teórico não existe como exercício individual.

Entretanto, o trabalho aqui “concluído” jamais será considerado terminado. O texto necessita da cumplicidade e o leitor que seguiu sua leitura até estas linhas saiba – é cúmplice – é partícipe – e sinta-se advertido.

Seria perfeito poder entregar esta dissertação sem a conclusão, por isso, pelo peso da palavra, optei por chamar esta parte de *considerações finais* (minhas últimas considerações até o momento). Pois sei que algumas perguntas me seguem. Algumas impossíveis de serem respondidas. Questões que faço como leitor de meu próprio texto.

Afinal, quais seriam os motivos que me levaram a abordar determinadas questões, focalizar alguns conceitos, maximizar algumas discussões, reduzir e até mesmo excluir outras? Talvez seja questionado sobre o porquê de não ter trabalhado a fundo com o fato do nome das personagens principais ser o mesmo, ou por não ter-me dedicado à presença tão importante da mulher no romance... Por que isso? Por que aquilo? Sei que algumas dessas indagações tento responder hora aqui, outrora ali. Mas sinceramente, confesso baixinho que algumas respostas estarão relacionadas ao tempo, ou porque realmente não foram consideradas relevantes para a pesquisa (e o pior é que até poderiam ser de grande relevância).

Também há de se reconhecer que me foi impossível deixar de lado minha subjetividade.¹⁸⁵ Na realidade, esta não foi uma preocupação primordial, então ora ou outra,

¹⁸⁴ Creio que há certa semelhança entre as conclusões de pesquisas acadêmicas (em especial na área de Literatura) e a narrativa de romances. Ou seja, é no processo, na construção que encontramos os aspectos mais prazerosos.

¹⁸⁵ De acordo com Eagleton, “Não se deve censurar às teorias literárias por terem características políticas mas sim por as ter encoberto o inconscientemente, pela cegueira com que as apresentam supostamente como verdades – técnicas, – axiomáticas, – científicas ou – universais – doutrinas que, se se reflexiona um pouco sobre elas, se vê que favorecem e reforçam interesses particulares de grupos particulares em épocas particulares”. No se debe censurar a las teorías literarias por tener características políticas sino por tenerlas encubierta o inconscientemente, por la ceguera con que presentan como verdades supuestamente técnicas, —axiomáticas, —científicas o—universales doctrinas que, si se reflexiona un poco sobre ellas, se ve que favorecen y refuerzan intereses particulares de grupos particulares en épocas particulares. (Eagleton, 1983, p. 119). A citação de Eagleton é corroborada pela de Paulo Freire: “Em tempo algum pude ser um observador ‘acizentadamente’ imparcial, o que, porém, jamais me afastou de uma posição rigorosamente ética. Quem observa o faz de um certo ponto de vista, o que não situa o observador em erro. O erro na verdade não é ter um

aqui e ali é possível perceber que algumas reflexões teóricas foram afetadas pelo posicionamento político. Afinal, o sujeito que observa não tem mais como se furtar de observar sua observação. Não existe objetividade desencarnada. “O que isso quer dizer? Antes de mais nada que *não* existe um sujeito desinteressado no seu tema” (Seligmann-Silva, 2003, p. 68). E essa crença já é por si só uma catacrese, e uma grande ilusão.

Seria bom tentar enumerar alguns problemas e as grandes conquistas que tive a satisfação de conseguir durante o processo. Nos anos de estudos (o número de anos dedicados não é exato, pois a germinação da ideia ocorre em momento anterior, até mesmo antes do início da vida acadêmica), pesquisa, leitura e escrita surgiram dificuldades.

A primeira está relacionada ao fato da autora ser contemporânea. Isto exigia que o trabalho fosse mais cauteloso pelo temor de estar “inventando a roda”. Pois, como afirma Barthes:

Pode-se dizer que a tarefa crítica (esta é a única garantia de sua universalidade) é puramente formal: não consiste em “descobrir”, alguma coisa de “escondido”, de “profundo”, de “secreto”, que teria passado despercebido até então (por que milagre? Somos nós mais perspicazes do que nossos predecessores?), mas somente em ajustar, como um bom marceneiro que aproxima “apalpando inteligentemente” duas peças de um móvel complicado, a linguagem que lhe fornece sua época (existencialismo, marxismo, psicanálise) à linguagem (...). (Barthes, 1970, p.162)

O acesso à bibliografia específica também foi complicado e só foi possível graças à internet. Neste sentido, o grande arquivo virtual possui uma enorme gama de informações e funciona mesmo como um instrumento democrático de divulgação. O cuidado que se deve ter é saber distinguir o joio do trigo. Nem sempre os dados mais fáceis de serem encontrados são os mais confiáveis. É necessário confrontar fontes diversas de dentro da própria rede e também de fora.

Trabalhar com a memória apresentada no livro *Ramona, adiós* foi o objetivo primordial desta pesquisa. O objeto de estudo escolhido, a partir das lembranças, engloba outras bifurcações. E entrar no labirinto elaborado pela estética do livro e pela teoria escolhida foi um verdadeiro desafio. Por vezes, a escrita da dissertação acabou sendo contaminada pela estética do fragmento. Mas, ainda assim, os resultados poderão ser utilizados por muitos pesquisadores da área de Teoria da Literatura – Literatura, História e Memória Cultural e até mesmo de outras áreas (reflexo da multiplicidade de elementos abordados).

certo ponto de vista, mas absolutizá-la e desconhecer que, mesmo do acerto de seu ponto de vista é possível que a razão ética nem sempre esteja com ele.” (Paulo Freire, 1996, p. 9)

No primeiro momento o trabalho desenvolveu a imagem do caleidoscópio, apresentando os elementos primordiais da obra: os narradores, a estrutura da obra e a autora.¹⁸⁶ As memórias das Ramonas nos levaram a pensar as possíveis relações entre Memória, Literatura e História. O contexto da Guerra Civil Espanhola foi abordado partindo sempre de aspectos relevantes da narrativa. A análise da narração do romance possibilitou pensar o romance contemporâneo e dialogar com as reflexões benjaminianas sobre o narrador. A abordagem da temática (memória) e da estética (fragmento) facilitou o entendimento das imagens do palimpsesto e do hipertexto empregadas no último capítulo. O caminho percorrido foi longo e diversificado para dar conta de um objeto estético também múltiplo e, algumas vezes, até mesmo complexo.

O contato estabelecido entre objeto de pesquisa e pesquisador é dialógico. Assim foi meu contato com o livro *Ramona, adiós*. Tentei apresentar uma leitura diversificada do livro (durante a pesquisa observei que a maioria dos críticos da obra de Roig apresentavam uma leitura feminista da obra, por isso tentei abordar o romance por outro foco) abordando aspectos mais relacionados à forma.

Penso que a leitura neste sentido foi produtiva. Ao deparar-me com *Ramona, adiós* pela primeira vez (minha primeira leitura), tive um desejo enorme de tentar entender o livro, de tentar organizar lineamente as informações encontradas. Este, creio, era um caminho não apropriado para abordar uma narrativa com as características da obra de Roig. As leituras posteriores confirmaram esta percepção inicial.

Não só minhas concepções em relação ao livro mudaram, mas também as que tinha em relação ao estudo da literatura sofreram alterações. O aprendizado e os conhecimentos adquiridos durante todo o processo possibilitaram o amadurecimento de alguns pontos, de alguns posicionamentos e de uma consciência crítica. Alguns posicionamentos assumidos foram:

1 – A literatura é um campo do saber - uma ciência. Assumo este posicionamento, ainda que seja polêmico. Acredito que há nos textos ficcionais uma capacidade de provocar a fricção com outros campos do saber, caminhando lado a lado. Por isso, eles constituem elemento rico para ajudar a preencher e criar novas lacunas em nossa tentativa de entender a humanidade.

¹⁸⁶ O leitor foi abordado em vários momentos do texto e não em uma parte específica.

2 – Pensar teoria por meio da teoria é um exercício interessante. Pensar teoria por meio da literatura é obrigação.

3 – Teoria não é prisão:

Uma teoria não é o conhecimento, ela permite o conhecimento. Uma teoria não é uma chegada, é a possibilidade de uma partida. Uma teoria não é uma solução, é a possibilidade de tratar um problema. Uma teoria só cumpre o seu papel cognitivo, só adquire vida, com o pleno emprego da actividade mental do sujeito. (Morin, 1999, p. 256)

4 – A literatura pode ser uma forte arma para libertação, desde que não seja imposta para ela uma função. E principalmente uma função política. Pois a própria atividade estética já é também política:

Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política correta, que determina a qualidade da obra. (Benjamin, 1985, P. 121)

5 – A obra literária está relacionada (além de outras relações que podem ser estabelecidas) com o contexto de sua criação. A crítica e teoria literárias também possuem uma dimensão contextual que deve ser respeitada.

Desta forma, penso que por um ponto de vista mais amplo o objetivo desta dissertação também foi o de fortalecer o campo de estudos sobre a literatura. Principalmente por acreditar no seu potencial de transformar o mundo, as coisas e as pessoas. Pensar a literatura de maneira ampla em que os limites são aqueles impostos por seus próprios pesquisadores.

REFERÊNCIAS

- AGUIRRE, Joaquim Maria. *Crítica - Hipertexto: La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología* <http://www.ucm.es/info/especulo/numero2/landowhi.htm>, acesso em 19/05/1999.
- ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2 ed. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Ed. Sudamericana / Sur, 19
- ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Ed. Taurus, 1980.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ALONSO, Silvia. *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, Editora da FGV, 1996.
- AMORIM VIEIRA, Elisa. *Barcelona entre restos e silêncios: a persistência da desmemória*. In: *Aletria – Revista de Estudos de Literatura – Número especial Guerra Civil Espanhola*. Jan./Jun. 2009. <http://www.letras.ufmg.br/site/> (acesso em 23/12/2009)
- ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. São Paulo, Forense/Edusp, 1981.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ARENDT, Hannah. *Illuminations: Walter Benjamin Essays and Reflections*. Nova York, Schocken Books.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- AUSTIN, John L. *How to do Things with words*. New York: Oxford University Press, 1965.

AZEVEDO, Luciana. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. 2004. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 207 p.

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1993.

BARBOSA, Marialva. *Jornalistas, “senhores da memória”?* In: IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. XXVII Congresso da INTERCOM. Porto Alegre, 2004.

BARTHES, Roland et al. *Linguística e Literatura*. Lisboa 1968: Edições 70, Tradução de Isabel Gonçalves e Margarida Barahona.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. Tradução de Léa Novaes.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993. 9a edição.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance – vol. I*. Trad. Leyla Perrone. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *Aula. 6*. Ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

BARTHES, Roland. *A escrita do romance. Novos ensaios críticos*. Trad. Heloísa Dantas. São Paulo: Cultrix, 1976, pp. 133-139.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARTHES, Roland; AGUIAR, Márcia Valéria Martinez de. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland; LARANJEIRA, Mário. *O grau zero da escrita; seguido de Novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1973.

BASSNETT, S. *Da Literatura Comparada aos estudos de Tradução*. IN: _____. *Comparative Literature: a critical introduction*. Oxford/Cambridge: Blacknell, 1993. (Capítulo traduzido por Amanda Francisco)

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais*. Trad. Alexandre Ribondi. Porto Alegre: L&PM, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Coelção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BÉDARIDA, François. *Tempo Presente e Presença na história*. In: FERREIRA, Marieta de M. & AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, Editora da FGV, 1996.

BELLVER, Catherine G. *Montserrat Roig and the Penelope Syndrome*. *Anales de Literatura Española Contemporánea* 1. 1987. P.111-21.

BELLVER, Catherine G. *Montserrat Roig and the Creation of a Gynocentric Reality*. en Brown, Joan. *Women Writers of Spain. Exiles in the Homeland*. Delaware: U of Delaware P, 1991. (217-39)

BENET FERRANDO, J. Vicente José, *Excesos de memoria: el testimonio de la guerra civil española y su articulación fílmica* *Hispanic Review* - Volume 75, Number 4, Autumn 2007, pp. 349-363

BENJAMIN, W. "La Vie des Étudiants" (1915), em *Mythe et violence*. Paris: Lettres Nouvelles, 1971, p. 37.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Reflections: essays, aphorisms, autobiographical writings*. New York, Helen & Kurt Wolff, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. 1984.

BENJAMIN, Walter; TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgaria C. F.; ARON, Irene. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. *La mujer, la novella y la Guerra Civil Española*. Congreso Internacional: La Guerra Civil Española. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. 2006. http://www.secc.es/media/docs/34_1_Maryse_Bertrand.pdf acesso em 18/07/2009.

- BOLTER, J.D. *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale, New Jersey: Laurence Erlbaum Associates, 1991. BUSH, Vannevar. As we may think. *The Atlantic Monthly*, Boston, MA, 1945 (<http://www.ps.unisb.de/~duchier/pub/vbush/vbush.shtml>)
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* vol. 1. São Paulo: Globo, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* vol. 2. São Paulo: Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 4v.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade - lembranças de velhos*. 3ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- BRENES GARCÍA, Ana María. *El cuerpo matrio catalán como ideograma en Ramona adéu de Montserrat Roig*. In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 21:1-2(1996). p. 13-26.
- BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BROCH, Alex. *Dues notes sobre la novel·la dels setanta. Balanç d'urgència*. Cairell (València), núm. 3, març 1980.
- BROUÉ, P., TÉMIME, E. *La revolución y la guerra de España*. Trad. Francisco González Aramburo. México, D.F.: FCE, 1979. v. 1 e 2.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. 3 ed. revista e ampliada.
- CARREIRA, André Luiz Antunes N.; VILLAR-QUEIROZ, Fernando; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara (orgs). *Mediações Performáticas Latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.
- CARREIRA, André Luiz Antunes N.; VILLAR-QUEIROZ, Fernando; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara (orgs). *Mediações Performáticas Latino-americanas II*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004.
- CASTELLET, Josep M^a. *A Montserrat Roig en homenatge. Hommage to Montserrat Roig*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992.
- CARVALHAL, Tania. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- CARVALHAL, Tania et al. *Transcrições. Teoria e Práticas*. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

- CASULLO, Nicolás. *Pensar entre épocas. Memória, sujetos y crítica intelectual*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.
- CHARLON, Anne. *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*. Barcelona: Edicions 62, 1990.
- CHARLON, Anne. *El feminisme en la narrativa catalana contemporània*. In: *L'Aiguadolç* 4. 1987. P. 9-30.
- CHARTIER, Roger. *A visão do historiador modernista*. In: FERREIRA, Marieta de M. & AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, Editora da FGV, 1996.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento. Ensaio sobre a Obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birute. *Actas del XI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas – 18-23 agosto de 1986, Berlín*. Pesquisado em http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_2_022.pdf
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė. *La novela femenina como autobiografía*. In: *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 22-27 agosto 1983. Vol.1. P. 397-405. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=870941> acesso em 01/12/2009.
- COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. 2ª edição. Oeiras, Celta, 1999.
- CORDEIRO GOMES, Renato. *Deslocamentos – Uma proposta para a narrativa desde milênio ou: Estratégias contra uma imaginação exausta*. *Revista Semear*, 7. http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_20.html
- COSTA LIMA, Luiz. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COSTA LIMA, Luiz. *Literatura e sociedade na América Hispânica*. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- COSTA LIMA, Luiz. 1984a. *Documento e ficção*. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

COSTA LIMA, Luiz. 1985. "*Júbilos e misérias do pequeno eu*", em *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986. CUESTA, Josefina. *Historia del presente*. Madrid: EUEDEMA, 1993.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania F. (Org). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUESTA, Josefina. *Historia del presente*. Madrid: EUEDEMA, 1993.

DÍAZ AGUILAR, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza, 1996.

DOMINGUES, Ivan. *Em busca do método. Conhecimento e transdisciplinaridade II – aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

DÍEZ, María Angels Francés. *Finestra endins i enfora: sobre algunes protagonistas de Montserrat Roig*. In: *Feminismo/s: revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*. Nº 5, 2005. P. 97-115.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1970842> acesso em 01/12/2009

DUMOULIN, O. *História Contemporânea*. In: BURGUIÈRE, André (org.). *Dicionário das Ciências Históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

DUPLÁA, Christina. *La voz testimonial en Montserrat Roig: estudio cultural de los textos*. In: NICHOLS, Geraldine C. *Mitja poma, mitja taronja: Génesis y destino literario de la catalana contemporánea*. Anthropos. Barcelona: Icaria. P. 60-61, 118-125.

DUPLÁA, Christina. *Caída/re(s)puesta: la narrativa femenina de la posguerra*. Ed. María Ángeles. 1987.

DUPLÁA, Christina. "Historia del avance espacial de Barcelona y sus mujeres. Ideología y estética de la ciudad en Montserrat Roig." *Confluencia* 13:2 (Spring 1998)

DUPLÁA, Christina. *La voz testimonial en Montserrat Roig. Estudio cultural de los textos*. Barcelona: Icaria, 1996.

DURÁN y José Antonio Rey. *Literatura y vida cotidiana*. Actas de las Cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Zaragoza: Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid. 325-335.

DURÁN, M^a Angeles & GALLEGO, María Teresa. *The Women's Movement in Spain and the New Spanish Democracy*. In: Drude Dahlerup *Political Power in Europe and the USA*. London: Sage, 1986.

DURÁN y José Antonio Rey. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures. 1989.

- EAGLEATON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires – Argentina, Fondo de Cultura Económica de Argentina. 1983.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- FENTRESS, James e WICKMAN, Chris. *Memória Social*. Lisboa: Teorema, 1994.
- FERREIRA, Marieta de M. & AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, Editora da FGV, 1996.
- FEHER, Ferenc. *O romance está morrendo (contribuição a teoria do romance)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. 83p.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Vega: Passagens, 1992. Tradução de Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro.
- FRANK, Robert. *Questões para as fontes do presente*. In: CHAVEAU, A. & GAMBOA, Ángel Soto. *Historia del presente: Estado de la cuestión y conceptualización*. Revista Electrônica Historia Actual On-Line. Año II, n. 3, Invierno 2004 [http://www.hapress.com].
- PAULO Freire. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra. 1996.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34. 2006.
- GAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vejga, 1995.
- GENETTE, Gerard . *Fronteiras da narrativa*. In: *Análise estrutural da narrativa*. BARTHES, Roland et al. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 255-274.
- GENETTE, Gerard. *Nuevo discurso del relato*. Madri: Cátedra, 1998.
- GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectivas, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2006.
- GONZÁLEZ, Juan Sánchez. *Sobre la memoria. El pasado presente en los medios de comunicación*. Revista Electrônica Historia Actual On-Line. Año II, n. 4, Primavera 2004 [http://www.hapress.com].

- GRAELLS, Guillem-Jordi. *La narrativa catalana reciente: Desde los rigores del Franquismo hasta las últimas tendencias*. In: *La Chispa. The Fourth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. New Orleans: Tulane U, 1983. (115-24)
- HABERMAS, Jürgen. *Pensamento Pós-Metafísico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002.
- HALBWACHS, Maurice (1877-1945). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HELLER, Agnes; FEHER, Ferenc. *A condição política pós-moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (orgs). *O corpo em performance: imagem, texto, palavra*. Belo Horizonte, NELAP/FALE/UFMG, 2003.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTTON, Patrick. *History and Memory; Assassins of Memory: Essays on the Denial of the Holocaust*. History and Theory. Volume 33, Issue 1 (feb., 1994).
- HUTTON, Patrick. *Memoric Schemes in the New History of Memory*. History and Theory. Volume 36, Issue 3 (Oct., 1997), 378-391.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, c1996-1999. 2 v.
- JAECKEL, Volker. *Guerra Civil Espanhola na literatura e no cinema dos anos 1990: a idealização da luta revolucionária*. In: *Aletria – Revista de Estudos de Literatura – Número especial Guerra Civil Espanhola*. Jan./Jun. 2009. <http://www.lettras.ufmg.br/site/> (acesso em 23/12/2009)
- JAMESON, Fredric. *Modernidade Singular*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2004.
- JAMESON, F. *O inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1992.
- JENNY, Laurent. *Poétique. Intertextualidades. Revista de Teoria e Análise Literárias* Trad. Clara C. Rocha, Coimbra, 1979.
- KAFKA, Frank. *Parables and Paradoxes; in German and English*. New York: Schocken Books, 1961.

KLINGER, Diana. *Escrita de si como performance*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada / Associação Brasileira de Literatura Comparada*. v.1, n. 12. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2008. p. 11-30. Acesso em: 12 abr. 2009. Disponível em: <[http://www.abralic.org/file.php/1/revistas/Revista Brasileira de Literatura Comparada - 12.pdf](http://www.abralic.org/file.php/1/revistas/Revista_Brasileira_de_Literatura_Comparada_-_12.pdf)>.

LANDOW, George P. *Hipertexto: La Convergencia de la Teoría Crítica Contemporánea y la Tecnología*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995. Tradução de Patrick Ducher.

LE GOFF, Jacques (org.). *Memória e História. Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência: O Futuro do Pensamento na Era da Informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. Tradução de Carlos Irineu da Costa.

LÉVY, Pierre. *A Globalização dos Significados*. In: *Folha de São Paulo*, 1997. Suplemento mais!, 7 de dezembro, pág. 3.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999. Tradução de Carlos Irineu da Costa.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, Escutar, Ler*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LÖWY, Michael. *A filosofia da História de Walter Benjamin em Revista de Estudos Avançados*. Vol. 16. Nº 45. São Paulo: USP. Mai/Ago. 2002.
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340142002000200013&script=sci_arttext#not1
acesso em 28/12/2009

LUCKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. J. Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Linearização, Cognição e Referência: o desafio do hipertexto*. 1999. Disponível em <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/Editorial/libros/discurso_cambio/17Marcus.pdf> Acesso em 29 ago. 2005.

MARTIN, Henry-Jean & FEBVRE, Lucien. *O aparecimento do livro*. São Paulo, Hucitec/Ed.Unesp, 1992.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Medios: olvidos y desmemorias. Debilitan el pasado y diluyen la necesidad de futuro*. In: *Ciberlegenda*. N. 6, 2001. Capturado no endereço eletrônico: <http://www.uff.br/mestcii/barbero1.htm>.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1987 (1997).

MARTÍN-BARBERO, Jesus ; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.

MATEOS, Abdón. *Historia, Memoria, Tiempo Presente*. In: *Hispania Nova: Revista de História Contemporânea*. Capturado no endereço eletrônico <http://hispanianova.rediris.es> em 13/4/2000.

MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of Perception*. London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978.

MERLEAU-PONTY, M. *The Structure of Behavior*. Boston: Beacon Press, 1967.

MERLEAU-PONTY, M. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MIRANDA, Wander Melo (Org.) *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp. 199-213.

MIRANDA, Wander Melo. *A poesia do reesvaziado*. In: *Cadernos da Escola do Legislativo*, Belo Horizonte 2(4): jul./dez., 1995.

MIRANDA, Wander Melo. *Contra a corrente: a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987. (Tese, Doutorado em Letras).

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTERO, Rosa. *La pasión de escribir en Castellet, Josep M^a. A Montserrat Roig en homenatge. Hommage to Montserrat Roig*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992. (23-25).

MORAES, Nilson Alves de. *Memória e Mundialização: Algumas considerações*. In: LEMOS, Maria Teresa T. B. & MORAES, Nilson A. de (orgs.). *Memória e Construções de Identidades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. Maria Teresa T. B. & MORAES, Nilson A. de (orgs.). *Memória e Construções de Identidades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

MORIN, Edgar. *O Método I. A Natureza da Natureza*. Lisboa, Europa-América, 1977.

MORIN, Edgar. *O Enigma do Homem: para uma nova antropologia*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

MORIN, Edgar. *O Método II. A Vida da Vida*. Lisboa, Europa-América, 1980

MORIN, Edgar. *Epistemologia da Complexidade*. In: SCHNITMAN, Dora Fried (org) *Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1996.

MORIN, Edgar. *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

- NAZARIO, Luiz. *Os imaginários da Guerra Civil Espanhola*. In: *Aletria – Revista de Estudos de Literatura – Número especial Guerra Civil Espanhola*. Jan./Jun. 2009. <http://www.lettras.ufmg.br/site/> (acesso em 23/12/2009)
- NEGROPONTE, Nicholas. *A Vida Digital*. São Paulo: Companhia das Letras, Tradução de Sérgio Tellaroli, 1995.
- NELSON, Teodhore H. - *Computer Lib/Dream Machines*. South Bend, The Sistributors, 1978.
- NELSON, Teodhore H. - *Literary Machines 93*. Sausalito, California, Mindful Press, 1992.
- NICHOLS, Geraldine C. *Aixó era I no era: mito y memoria em Montserrat Roig*. In: *Arbor – Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXII 720. Escritoras Españolas del siglo XX*. julio-agosto (2006). P. 547-552. Volume II. Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Ministerio de Educación y Cultura. Madrid, Espanha.
- NICHOLS, Geraldine C. *The construction of subjectivity in contemporary women writers of Catalonia*. In: *Spain today. Essays on literature, culture, society*. Ed: José Colmeiro et al. Hanover: Dartmoth College, 1995.
- NIETZSCHE, Fredrich. *Escritos sobre História*. Apresentação, tradução e notas de Noeli Correia de Mello Sobrinho. RJ: Ed. PUC-Rio; SP, Loyola, 2005.
- NORA, Pierre. *Entre a memória e a história: a problemática dos lugares*. Trad. Yara Aun Khoury. Projeto História, São Paulo: Educ, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- ORDÓÑEZ, J. Elizabeth. *Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española*. In: ZAVALA, Iris M. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- ORWELL, George. *1984*. Tradução de Wilson Velloso. 23. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1996.
- ORWELL, George. *Homage to Catalonia*. London: Penguin Modern Clasi, 2000.
- ORWELL, George. *Lutando na Espanha*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2006.
- PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *Memoria y tradición*. In: CONGRESSO ABRALIC, 2. *Anais...* Belo Horizonte: Abralic, 1991. p. 60-66. v. 1.
- PINKER, Steven. *Como a mente funciona*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONT, Jaume. *Literatura Catalana* in: *Letras Españolas, 1976-1986*. España: Editorial Castalia S&A y Ministerio de Cultura. 1987.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann: à sombra das moças em flor*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. 15. Ed. rev. por Olgária Chaim Féres Matos. São Paulo: Globo, 2004.

RAMBLADO MINERO, María de la Cinta. *Conflictos generacionales: la relación madre-hija en Un calor tan cercano de Maruja Torres y Beatriz y los cuerpos celestes de Lucía Etxebarria*. In: *Espéculo Revista de Estudios Literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.

RAVETTI, Graciela. *Narrativas performáticas*. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Organizado por Graciela Ravetti e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG: Poslit, 2002.

RAVETTI, Graciela. Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos. *Diálogos Latinoamericanos*, número 004. Universidad de Aarhus, p. 47-57, 2001. Acesso em: 09 agost. 2006. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/162/16200404.pdf>>.

RAVETTI, Graciela. *O corpo na letra: o transgênero performático*. In: CARREIRA, André *et al.* (orgs.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2003. p. 81-90.

RESINA, Joan Ramón; WINTER, Ulrich (Ed.). *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional 1978-2004*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2005.

RIBEIRO, Ana Elisa; COSCARELLI, Carla. (Orgs.). *O hipertexto em tradução*. Revista Viva Voz. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2007.

RICŒUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: FCE, 2000.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RIERA, Ignasi. *Montserrat Roig or the Passion for Writing*. In: *Catalan Writing* 6. Spring 1989. P. 1-21.

ROGERS, Elizabeth. *Montserrat Roig's Ramona, Adiós: A Novel of Supression and Disclosure*. In: *Revista de Estudios Hispánicos* 20. 1986. P.103-121.

ROIG, Montserrat. *Dime que me quieres aunque sea mentira*. Trad. Antonia Picazo. Barcelona: Ed. Península. 1992.

ROIG, Montserrat. *Ramona,adiós*. Barcelona: Plaza & Janez, 1993.

- ROIG, Montserrat. *La hora violeta*. Trad. Enrique Sordo. Madrid: Ediciones Castalia, 1980.
- ROJO, Sara. *Identidad tráfuga y memoria: dos caras de un mismo dolor*. Colección de Ensayos Críticos. Chile: Carola Oyarzún.
- SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.
- SANTOS, Alckmar Luiz dos (s/d) *Textualidade Literária e Hipertexto Informatizado* <http://www.cce.ufsc.br:80/~alckmar/texto1.html>, consultado em 02/02/1999.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-moderna*. Intelectuais, Arte e Videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAYEG, Maria Elisa Marchini. *Hipertexto como Recurso e como Metáfora*. <http://www.geocities.com/Paris/LeftBank/8592/htxrecurso.htm>, consultado em 24/01/2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Editora Unicamp.SP. 1999.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2005), *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo: Editora 34.
- SCHWARTZ, Regina M. *The Curse of Cain: The Violent Legacy of Monotheism*. Chicago: University of Chicago Press. 1997.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidades Terminais: As Transformações na Política da Pedagogia e na Pedagogia da Política*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- SIMÓ, Isabel-Clara & ROIG, Montserrat. In: *Diàlegs a Barcelona/5*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Editorial Laia. 1985.
- SIMÓ, Isabel-Clara. *El placer de tornar en Castellet, Josep M^a. A Montserrat Roig en homenatge*. In: *Hommage to Montserrat Roig*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992. P.57-8.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Saberes narrativos*. *Revista semear* 7. Cátedra Puc-Rio. http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_7.html
- SOUZA, Eneida Maria de. *Preguiça e saber*. *Letras*, nº 7. Santa Maria, 1993.
- SOUZA, Eneida M. de, MIRANDA, Wander Melo. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- SNYDER, Ilana. *Hypertext: The Electronic Labyrinth*. Victoria: Melbourne University Press, 1996.

SZURMUK, Mónica. *Intersecciones ideológicas em la obra de Montserrat Roig*. In: *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Nº 25. Enero-Junio de 2002. Pp. 157-174.
<http://www.escritos.buap.mx/escr25/mszurmuk.pdf> acesso em 14/07/2009.

TACCA, Oscar. *Las Voces de La Novela*. Madrid. Gredos, 1973.

TÉTARD, Ph. (org.). *Questões para a história do presente*. Bauru/SP: EDUSC, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000.

TORRANO, Jaa. *O sentido de Zeus: o mito do mundo e o modo mítico de ser no mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

TSUCHIYA, Akiko. *Reflections on Historiography in Montserrat Roig's "L' hora violeta"*. In: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Nº 2. 1998. P. 163-174.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2579919>

VIDAL, Paloma. *Depois de tudo: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea*. 2006. Tese (Doutoramento em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia. das Letras, 1990.

WEINRICH, H. *Lete – Arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WINTER, Ulrich (Ed.). *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2006.

WOHLFARTH, Irving. *Walter Benjamin's Image of Interpretation in New German Critique*, n. ° 17, pp. 70-98.