

Luíza Santana Chaves

FRANCISCO AYALA E JOSÉ SANCHIS SINISTERRA:
o lampejo da reminiscência e a palavra calada

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
2010

Luíza Santana Chaves

FRANCISCO AYALA E JOSÉ SANCHIS SINISTERRA:
o lampejo da reminiscência e a palavra calada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Prof^a Dr^a Elisa Maria Amorim Vieira

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

Dissertação intitulada **Francisco Ayala e José Sanchis Sinisterra: o lampejo da reminiscência e a palavra calada**, de autoria de LUIZA SANTANA CHAVES, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a. Elisa Maria Amorim Vieira – FALE/UFMG – Orientadora

Prof^a. Dr^a. Sara del Carmen Rojo de la Rosa – FALE/UFMG

Prof^a. Dr^a. Sílvia Inés Cárcamo de Arcuri – FALE/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Elzimar Goettenauer de Marins Costa – FALE/UFMG

Prof^a. Dr^a. Leda Maria Martins
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, _____.

Agradecimentos

Agradeço de todo coração:

À Luz Maior.

À minha família:

Aos meus queridos pais, Sueli e Daécio, pelo imenso amor, apoio e incentivo, por me guiarem desde as primeiras letras (orais e nas paredes de casa com o inseparável giz de cera);

Ao Rômulo, por me acompanhar na trajetória, por apostar, por fazer minha família crescer (Lea, Renan e Cia.) e por ser meu presente (nos dois sentidos da palavra);

Ao meu irmão Pedro, pelo companheirismo e pelas risadas;

Aos meus avôs, Odete, José (*in memoriam*), Lourdes e Henrique pela culinária, pela terra, pelas orações, pelos “causos”;

Às minhas tias Sônia, Branca, Josebete, Andréia, Delinha, Mônica, Patrícia e Célia, pelas conversas de domingo, pelos tantos livros compartilhados, pelos sábios conselhos, pela torcida, pela yoga, pelas primas e primos, tios e netinhas;

Aos meus mestres:

À Elisa Amorim, pela orientação carinhosa e atenta do texto e da vida, pela amizade, pela biblioteca de possibilidades, pelo crédito, pelo amor à literatura, pelo sabor do saber;

À Elzimar Costa e Cristiano Barros, por me inculcaram o gosto pela docência e pela pesquisa, pelo exemplo de aprender cada vez mais para ensinar cada vez melhor;

À Sara Rojo, pelas orientações instrutivas sobre teatro, pela escuta atenciosa, pelas ótimas aulas;

À Graciela Ravetti, por ter sido minha primeira banca, me ajudando a crescer, me deslocando das minhas “verdades” e me incentivando a seguir;

À Ludmila Coimbra, por acreditar em meu trabalho, pelas oportunidades, pelas vezes de “psicóloga”, pelo ombro amigo;

À Aline, por me guiar sabiamente nos caminhos de auto(des)conhecimento;

À Ana Lúcia Esteves, Marcos Alexandre, Elizabeth Guzzo e Rômulo Monte Alto, meus professores nas salas e “corredores” da Fale, pelas orientações da prática docente, dos percalços gramaticais e pela preocupação com o outro.

Aos meus amigos:

À Cléo, pelo apoio constante, nas alegrias e momentos difíceis;

Ao Sebastião, pelo companheirismo compartilhado diante das preocupações e dos desafios;

À Ju Soares, pela parceria produtiva e sonhos construídos em conjunto;

À Carla, Marci e Luna, pela nossa “velha” infância;

À turma do espanhol: Rena, Nai Castilho, Lu Massai, Lúbia, Rogério, Ju e Tati Barcelos, Dani Mazzaro, Ana Paula, Beth Alejandra, Mari di Sálvio, Loiany, pela convivência alegre na graduação e depois dela.

Resumo

Como significar a experiência da guerra? Como narrar o horror e a brutalidade extrema? Nessa pesquisa, buscamos realizar uma leitura das obras *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala e *Terror y miseria en el primer franquismo*, de José Sanchis Sinisterra, ambos autores espanhóis, verificando a relação entre memória, experiência e ficção suscitada pelos contextos da Guerra Civil Espanhola e do período pós-guerra imediato, o chamado primeiro franquismo, presentes nessas obras. Nosso principal intento foi o de perceber e apontar algumas nuances no modo de contar/externalizar dessas textualidades que deixam entrever uma época povoada por enfrentamentos marcadamente político-ideológicos, cujas experiências atrozes geraram como heranças uma memória amarga e silenciada pela censura, pela autodefesa, pela impossibilidade de ser transmitida, pela necessidade de esquecer.

Palavras chave: Guerra Civil Espanhola, Experiência, Memória, Ficção.

Resumen

¿Cómo significar la experiencia de la guerra? ¿Cómo narrar el horror y la brutalidad extrema? En esa investigación, buscamos realizar una lectura de las obras *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala y *Terror y miseria en el primer franquismo*, de José Sanchis Sinisterra, observando la relación entre memoria, experiencia y ficción que aparece en estas obras a partir de las temáticas de la Guerra Civil Española y del período posguerra inmediato, el primer franquismo. Nuestro principal intento fue notar y apuntar algunas matizaciones en el modo de contar/externalizar de esas textualidades que nos permiten visualizar una época poblada por conflictos marcadamente político-ideológicos, cuyas experiencias atroces generaron como herencias una memoria amarga y silenciada por la censura, por la autodefensa, por la imposibilidad de ser transmitida, por la necesidad del olvido.

Palabras clave: Guerra Civil Española, Experiencia, Memoria, Ficción.

Abstract

How to give meaning to the experience of war? How to narrate the horror and the extreme brutality? In this research I attempt to interpret the Spanish works *La cabeza del cordero* (1949), by Francisco Ayala, and *Terror y miseria en el primer franquismo* (2003), by José Sanchis Sinisterra, by investigating the relationship between memory, experience and fiction raised by the contexts of the Spanish Civil War and the immediate postwar period, called the First Francoism present in these works. I mainly aimed at identifying some nuances in the narrative style of these textualities, which give us a glimpse into a time filled with political-ideological confrontations and whose atrocious experiences generated as legacies a bitter memory silenced by censorship, by self-defense, by the impossibility of being transmitted and by the need to forget.

Keywords: Spanish Civil War, Experience, Memory, Fiction.

“sondar el fondo de lo humano y contemplar los abismos de lo inhumano.” (AYALA, 2004: 69).

“¿De dónde sales? / De dónde tú: de la guerra.” (SINISTERRA, 2003: 87)

“De repente, me sentí cansado, y bajé la vista. ¡Muy cansado, de repente! Hubo un silencio.” (AYALA, 2004: 220).

“sí, ya sé: es absurdo, irracional... Despertarse así, en la mitad de la noche, con el presentimiento de que van a venir.” (SINISTERRA, 2003: 144)

Sumário

Introdução.....	11
1.1 Francisco Ayala, narrando traumas: autor e obra.....	13
1.2 José Sanchis Sinisterra, ficcionalizando experiências: dizer e fazer	15
1.3 Ayala e Sinisterra: estilhaços de memória.....	17
Capítulo 1: Lacunas e silêncios, necessidade e impossibilidade.....	21
2.1 Lembrar/Esquecer: história, memória, bloqueios e censuras.....	21
2.1.1 O lampejo da reminiscência.....	21
2.1.2 Narrar o silêncio, contar o passado.....	32
2.2 Notas de uma guerra	42
2.3 O passado cobra redenção: a indigestão e o sacrifício do cordeiro (“La cabeza del cordero”, de Francisco Ayala).....	54
2.4 Encenando a memória: silêncios e silenciamentos (“Primavera 39” e “Intimidad”, de José Sanchis Sinisterra)	61
2.5 Conflitos: história oficial e história vivida (“El sudario de Tiza”, de José Sanchis Sinisterra).....	68
Capítulo 2: Encruzilhada experiência/ficção.....	72
3.1 Memória e ficção	72
3.2 Os exilados e a volta para casa: a memória exilada (“Dos exilios”, de José Sanchis Sinisterra e “El regreso”, de Francisco Ayala).....	80
3.3 A ironia e o caso dos <i>topos</i> : homens e ratos no porão (“La vida por la opinión”, de Francisco Ayala e “El topo”, de José Sanchis Sinisterra).....	93
3.4 Os lados envolvidos e os que não se envolvem: paródia, fome e hipocrisia (“Plato único” e “El anillo”, de José Sanchis Sinisterra)	99
Capítulo 3: A constatação dos sentidos e dos sem-sentidos: o prelúdio, a guerra e o pós-guerra.....	104

4.1 Posicionamentos: o nível ético-político do ato de escrever e compartilhar.....	104
4.2 Memórias da violência: traumas de guerra, o corpo do outro.....	114
4.3 O horror e a “banalidade do mal”: (“El tajo”, de Francisco Ayala e “Filas prietas”, de José Sanchis Sinisterra).....	116
4.4 Atmosfera paranóica (“El mensaje”, de Francisco Ayala).....	127
4.5 A santa intrasigência, a santa coação e a santa desvergonha: caminhando por atalhos (“Atajo”, de José Sanchis Sinisterra)	132
Conclusões: batalha das memórias, a versão de quem não venceu.....	138.
Referências Bibliográficas.....	145

Introdução

A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) representa um evento único na história mundial, já que nenhum outro acontecimento bélico contou com a participação direta e indireta de tantos escritores e intelectuais, engajados nos objetivos de defender a República e lutar contra as correntes fascistas que interferiam na Espanha somando forças aos militares sublevados sob o comando do General Franco. A produção literária gerada em torno dessa guerra é abundante, mesmo porque nessa época tão conturbada da história da Europa – o entremeio da Primeira e da Segunda Guerra Mundial–,¹ estavam presentes na Espanha as ideologias determinantes do século XX, isto é, socialistas, anarquistas, comunistas, nazistas, fascistas, entre outros. Enquanto os militares sublevados recebiam o apoio da Alemanha de Hitler e da Itália de Mussolini, do lado republicano, vários voluntários estrangeiros, partidários dos mais diferentes grupos políticos, se dirigiram para Espanha e se juntaram às milícias² ou às Brigadas Internacionais.³

Evidenciamos em nossa pesquisa, porém, a necessidade de uma análise mais aprofundada não só do tratamento dado às memórias/experiências da guerra em si, mas também de como essa memória recente repercute em obras literárias que possuem no seu cerne constitutivo uma preocupação com o período imediato do pós-guerra, o chamado primeiro franquismo, já que não é um assunto tão explorado, quanto o da guerra civil, no âmbito acadêmico. Assim, pensando nas questões das memórias traumáticas que ficaram caladas (como a dos órfãos, dos torturados, dos expatriados, dos sobreviventes da Guerra Civil Espanhola), tomamos como pressuposto teórico a constatação de que o que escapa à verossimilhança necessita de um tratamento artístico, ficcional, para ser comunicado, ideia essa desenvolvida por Márcio Seligmann-Silva⁴ a partir dos escritos de Jorge Semprún.

Partimos, pois, em busca de obras literárias que, tratando da memória traumática do pós-guerra, não se querem *arquivísticas*: desejam figurar na linguagem uma preocupação com o efeito não só estético, mas também ético do que narram/poetizam/encenam, prefigurando o que, segundo Luiz Costa Lima, nos levaria além do arquivamento inútil: “para irmos além dos arquivos, os extremos do mundo sensível hão de estar *na* linguagem e não só referidos *por*

¹ Segundo BROUÉ; TÉMINE. (1979), tomo I, p.21: “La revolución rusa anunció el final de la Primera Guerra Mundial. 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”.

² Como, por exemplo, o escritor George Orwell.

³ Fundadas em 22 de outubro de 1936, reunindo combatentes de 53 países.

⁴ SELIGMANN-SILVA (2003), p.380.

ela”.⁵ Também, na esteira dos escritos de Jeanne Marie Gagnebin acerca das reflexões de Adorno após-Auschwitz, pensamos em obras que evidenciam as imbricações profundas entre ética e estética, conseguindo escapar de uma “concepção meramente estetizante da estética ou meramente consensual da ética”.⁶

Nesse sentido, selecionamos como *corpus* dessa pesquisa o livro de contos *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala, verificando a relação entre memória, experiência e ficção que aparece na obra desse autor em função de sua vivência pessoal da Guerra Civil Espanhola e de seu longo exílio na América Latina durante o período ditatorial franquista, e a obra teatral *Terror y miseria en el primer franquismo*, de José Sanchis Sinisterra, verificando como esse autor traslada ao campo do ficcional as memórias e vivências relatadas por outras pessoas, incorporadas em seu repertório e construídas intersubjetivamente.

O interesse pelas obras de Francisco Ayala e José Sanchis Sinisterra surgiu a partir da nossa participação em dois projetos de pesquisa durante os anos de 2007 e 2008: o projeto de iniciação científica “Memória, Experiência e Ficção: Narrativas da Guerra Civil Espanhola”, vinculado ao Núcleo Walter Benjamin, e o projeto “PEG - Programa Especial de Graduação: Memórias da Guerra Civil Espanhola na literatura e no cinema”. Também no I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas / V Congresso Brasileiro de Hispanistas, realizado na FALE/UFMG em 2008, pudemos assistir a muitas apresentações sobre o eixo temático literatura e guerra civil e a uma conferência de encerramento de José Sanchis Sinisterra dedicada às dramaturgias dos séculos XX-XXI.

Tivemos, assim, a oportunidade de ler várias obras literárias que tratam da guerra civil espanhola sob diferentes pontos de vista: seja através de uma perspectiva testemunhal daqueles que lutaram diretamente na guerra, seja a partir da visão dos que a vivenciaram enquanto crianças ou, ainda, dos relatos de terceiros. Porém, como será explicitado a seguir, entre todos os autores que tratam dessa temática, Francisco Ayala e José Sanchis Sinisterra chamam a atenção pelo modo como as memórias da guerra e do pós-guerra encontram-se plasmadas em seus livros, respectivamente, *La cabeza del cordero* e *Terror y miseria en el primer franquismo*.

Perscrutamos essas obras no intuito de, com base nos teóricos que pensam as relações entre história, memória, experiência e ficção, tais como Walter Benjamin, Paul Ricœur, Tzvetan Todorov, Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Jeanne Marie Gagnebin, Márcio Seligmann-Silva, entre outros, indagar como funcionam essas linguagens condensadas em

⁵ COSTA LIMA (2006), p.364. Grifos do autor.

⁶ GAGNEBIN (2003), pp.91-92.

instantes, marcadas por choques, saltos, estilhaços que evidenciam a impossibilidade de um tratamento totalizador, isto é, não fragmentário do passado, principalmente quando marcado pelo signo do trauma.

1.1 Francisco Ayala, narrando traumas: autor e obra

La cabeza del cordero foi publicado pela primeira vez em 1949, dez anos após o fim da Guerra Civil, na cidade de Buenos Aires, sendo difundido na Espanha somente em 1969, devido a uma forte oposição do regime franquista, que censurou sua distribuição nesse país por vinte anos. Nessa obra, Francisco Ayala apresenta cinco relatos que têm como fio condutor a Guerra Civil Espanhola, que aparece na maioria das vezes como pano de fundo, mais ou menos evidenciada na trama textual, denotando a desilusão e a frustração generalizada que tomou conta da parte “vencida” da sociedade espanhola no período imediato do pós-guerra e que, durante muito tempo, acabou por “silenciar” o acontecido. E, somando-se a isso, houve um silêncio imposto pela ditadura, importante em nossa análise para situarmos a questão da memória e do esquecimento também no âmbito político.

Ayala não se propõe escrever uma literatura de testemunho propriamente dito, mas coloca suas experiências no campo do: *é muito provável que tenha ocorrido dessa forma ou me contaram que assim aconteceu*. Os relatos contidos no livro *La cabeza del cordero* fazem parte de uma mescla de vida/ficção: tratam-se de experiências vivenciadas pelo autor, porém *ficcionalizadas* em episódios que buscam mostrar “una versión, entre tantas posibles”, do modo como o “eu” Francisco Ayala percebe “en esencia, el tremendo acontecimiento”, pelo qual “los españoles hubimos de abrir la grande y violenta mutación histórica a que está sometido el mundo”.⁷

O autor explica no “Proemio” da obra a sua intenção de relatar a Guerra Civil Espanhola sob distintas perspectivas: a primeira narrativa, “El mensaje”, se passa antes dos acontecimentos da Guerra Civil; a segunda, “El tajo”, apresenta a guerra no presente narrado, porém condensada em um único fato, que propriamente não fala do combate em si, mas de um episódio isolado. Nos outros relatos, “El regreso” e “La cabeza del cordero”, conto que titula a obra, a guerra já aparece como um pretérito consumado. Por fim, o conto “La vida por la opinión”, acrescentado na segunda edição da obra, narra uma experiência, também já do período pós-guerra que, por sua vez, foi contada ao narrador por outra pessoa.

⁷ AYALA (2006), p.69.

Em *La cabeza del cordero* convivem, juntamente à impossibilidade de narrar/compartilhar, a importância e a necessidade de rememoração/narração para a configuração do sujeito: é necessário lembrar para esquecer, contar para redimir, reviver para liberar os fantasmas pretéritos e, sobretudo, deixar de fugir do passado para não acabar fugindo de si mesmo, o que nos remete à problematização das identidades socioculturais do povo espanhol, aos conceitos de experiência e *memória coletiva*⁸ e sua realização/transfiguração na obra ficcional.

Entretanto, cabe-nos indagar e problematizar: como significar a experiência da guerra, da fome, da tortura, do abandono, da opressão, da interdição? Como narrar o horror e a brutalidade extrema? Como transformar uma experiência inumana em algo comunicável? E, ao mesmo tempo, como deixar caladas tantas vozes que carregam as dores e os equívocos de toda uma geração? Nossa investigação aborda a possibilidade de um desnudamento do ato de rememoração empreendido em *La cabeza del cordero* como uma tarefa messiânica que pode ser lida sob o prisma analítico de Walter Benjamin (1940),⁹ isto é, a *arqueologia* memorialista, a escavação de ruínas, o ato de rememorar impor-se-iam como um passo no caminho para quem deseja a *redenção*, o bálsamo representado pelo sentimento de *missão cumprida*, que permitiria também certo direito ao esquecimento.

Para Walter Benjamin (1940), as fracassadas experiências da guerra (podemos dizer, das sucessivas guerras que assolaram o mundo no século XX), como também as vivências da fome, da inflação, da falta de ética, conduziram a vida humana ao enfraquecimento da experiência transmissível na modernidade e, em consequência, ao fim da arte de contar, da narração tradicional de pai para filho. Com base nessa reflexão, buscaremos perceber como a história passa a se relacionar à memória coletiva, investigando se há diferenças no tratamento dado pelos narradores ayalianos entre a memória carregada pela *geração sacrificial*,¹⁰ que viveu os anos de guerra, e as reminiscências “herdadas” pelas gerações posteriores, dos filhos e netos da guerra e do exílio.

Ressaltamos, pois, o fato de que paradoxalmente à necessidade de narrar das outras personagens, os narradores de *La cabeza del cordero*, todos “testemunhas” oculares da guerra, empreendem narrativas “silenciosas”, que mais escutam que falam, bordejando vazios e lacunas. Não se trata de uma narrativa nem de uma memória propriamente “voluntárias”: os narradores desses contos se vêm invadidos pelas recordações, se sentem, de certa forma,

⁸ Conceito utilizado aqui com base nos estudos de Maurice Halbwachs.

⁹ BENJAMIN (1940). *Sobre o conceito de história*. Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996).

¹⁰ Termo cunhado por BUSTILLO (2007).

obrigados a lembrar, pois são acometidos por uma espécie de memória involuntária que, à maneira proustiana, persegue os sujeitos e não permite o esquecimento deste “vínculo de filiación que es, a la vez, brecha y sutura”,¹¹ de que nos fala Paul Ricœur e que, à maneira benjaminiana, cobra a redenção dos fantasmas pretéritos através da rememoração do trauma, do resgate dos “cacos”, do dever para com o outro.

1.2 José Sanchis Sinisterra: ficcionalizando experiências, dizer e fazer

Já na obra teatral *Terror y miseria en el primer franquismo*¹² nos interessa investigar a potencialidade da mescla de abordagens e de estéticas empreendidas por José Sanchis Sinisterra como forma primordial de se trabalhar a(s) memória(s) de uma época marcada pela interdição acirrada de vozes contrárias ao poder instituído. Assim, com base em uma concepção estética e ética do teatro, Sinisterra busca delinear uma imagem multifacetada das personagens e uma reflexão ético-política da cena.

Parafraseando o título da obra de Bertolt Brecht, *Terror e miséria no Terceiro Reich* (1938), José Sanchis Sinisterra observa em “Una propuesta del autor”¹³ que tomou como ponto de partida a configuração que o dramaturgo alemão empreende em suas peças – cenas isoladas que juntas compõem um panorama da sociedade – porém, diferentemente da coerência formal do texto brechetiano, referida por Sinisterra, o autor lança mão de uma estética heterogênea, através de uma variedade estrutural que vai desde o teatro do absurdo, passando pelo sainete,¹⁴ pelo romance burguês e pela superposição de cenas. Citando Sinisterra (1980): “¿Capricho formalista? Es posible. Pero también la íntima convicción de que lo que llamamos <<forma>> es una necesidad inherente al tema, a la trama, a la intención expresiva, incluso al talante instantáneo que empuja la mano trazadora de signos”.¹⁵ Vê-se, aí, a preocupação com uma “forma” ou constituição que esteja totalmente imbricada ao tema, o que se refletirá na preocupação com uma estética que seja marcadamente ética.

Ao tratar-se de um assunto tão relacionado à identidade e à memória traumática de um povo e de uma época, o autor sente a necessidade de aproximar público/atores, explorando a

¹¹ RICŒUR (2004), citado por BUSTILLO (2007). s.p.

¹² Composta por nove cenas, quatro escritas em 1979 e as outras cinco terminadas em 2002, a saber: “Primavera 39”, “El sudario de Tiza”, “Plato único”, “El anillo”, “Filas prietas”, “Intimidad”, “Dos exilios”, “El topo”, “Atajo”.

¹³ Apêndices. In: SANCHIS SINISTERRA. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, 2003.

¹⁴ Peça dramático-jocosa.

¹⁵ Nota prévia ao texto, escrita por Sinisterra em 1980 e transcrita por Milagros S. Arnosi. In: SANCHIS SINISTERRA. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, 2003.

dimensão cênica da condensação, pois para Sanchis Sinisterra *lo menos es más*. Nesse sentido se poderia falar de um teatro de condensação, um teatro poético. A partir dessa afirmação, percorremos a hipótese de que expressando o mínimo, aportando o máximo, esse teatro permite que o espectador/leitor participe e interaja de maneira bem singular com a obra: através da produção de efeitos de escuta (postura do “eu” para com o “outro”) que se convertem também em efeitos de fala – o ato de refletir, no qual falar e pensar são também formas de agir no mundo.

Importou-nos, assim, visitar essa obra com um olhar indagador, trilhando a tessitura dessas cenas teatrais disponibilizadas como texto independente da encenação dos palcos para serem lidas como literatura de forma a aproximar-nos dessa textualidade que explora as fronteiras entre narratividade e teatralidade e coloca o teatro como interação verbal, em que falar é também fazer algo. E, na esteira das teorias da recepção e do efeito, indagamos a dimensão sociopolítica dessa obra, que busca devolver ao receptor a responsabilidade de interpretar, experimentar, questionar imagens e imaginários, o que, na nossa hipótese, seriam as preocupações centrais desse texto que se quer “fronteiriço”¹⁶ (no sentido de tocar nas regiões do real e do ficcional, do encenado e do lido) e deslizante (no sentido de possibilitar à imersão de marcos históricos no campo das memórias tanto das personagens quanto dos espectadores/leitores).

Assim, *Terror y miseria en el primer franquismo* parece recorrer a estratégias de estranhamento/aproximação, o que permitiria maior abrangência de público. Pois, mesmo não estando familiarizado com certas maneiras de configuração teatral, o público será tocado por uma ou outra personagem ou cena que esteja enquadrada numa estética mais difundida ou tradicional, porém, estará gradualmente sendo inserido e colocado em contato com outras formas estéticas, perdendo, então, o “tapete” da comodidade. Desse modo, segundo nossa hipótese, trabalhar-se-ia a questão da estética-ética: a poética que estrutura as cenas baseia-se ora na estética da verossimilhança, da lógica do contexto, como forma de democratizar o acesso à obra, não afastar o espectador/leitor de sua sintaxe, e, ora na estética do estranhamento, do absurdo, da não explicação, dentro da mesma peça ou, até mesmo, imerso nas mesmas cenas, havendo a preocupação de deixar uma imagem “poliédrica”,¹⁷ multifacetada da cena e da personagem.

¹⁶ O conceito “fronteiriço” se origina em 1977, a partir do grupo El Teatro Fronterizo, cujos principais objetivos, segundo o próprio Sinisterra, são: pesquisar as “fronteiras” da teatralidade, modificar os mecanismos perceptivos do espectador e provocar um processo de redução dos elementos da teatralidade. (AZNAR, Manuel Soler. Introducción. In: SINISTERRA, *Nãque, Ay, Carmela!*, 2006, p.32).

¹⁷ ARNOSI (2003), p.26.

Poderíamos falar, então, que estruturalmente, a obra se configuraria à maneira de um mosaico com peças-cenas que funcionariam a modo de contos condensando tramas em momentos altamente significativos. Ou, também, como um retábulo,¹⁸ tal como o “retablo de gestos”,¹⁹ nome dado por Brecht, precursor de Sinisterra, à sua própria técnica. Tematicamente, a abordagem da memória se daria de várias maneiras: 1) como lampejos de reminiscências (levadas pela necessidade de comunicação) que atravessam o silêncio (monólogos entrelaçados que levam à interpelação e que culminam em um diálogo); 2) diálogos que se calam pela censura exterior ou interior; e 3) diálogos surdos que se assemelham a um monólogo sem interlocução (em que duas ou mais personagens não se escutam entre si por não interagirem – cada uma mais interessada no que fala que na voz do outro).

1.3 Ayala e Sinisterra: estilhaços de memória

A partir da leitura de *La cabeza del cordero* e *Terror y miseria en el primer franquismo*, tivemos o intuito de analisar as relações entre memória, experiência e ficção que aparecem nessas obras de modo a verificar como se dão as relações entre história/ficção imbricadas nessas escrituras que estão marcadas pelas brechas silenciosas e pelos saltos revolucionários de um tempo não linear, trabalhando ambas com diálogos e/ou narrativas surdas e caladas, seja pela censura interior ou exterior, seja pela impossibilidade de verbalizar o trauma.

Justificamos, pois, que a aproximação que se pretende fazer entre os dois autores baseia-se em um diálogo essencialmente marcado pelas indagações sobre ética e estética, ressaltando que ambos escritores pertencem a gerações diferentes, trabalham com gêneros literários distintos e, em vários pontos de suas obras, enveredam por caminhos não coincidentes no tocante à memória coletiva traumática. Dessa forma, buscamos analisar as duas obras em diálogo, ressaltando os pontos comuns e os divergentes em relação a forma e o viés escolhidos para tratar certas temáticas da guerra civil e da ditadura franquista. Assim, por este trabalho inserir-se na linha de pesquisa denominada *Literatura, História e Memória Cultural*, tivemos como norte propor um diálogo, partindo de análises críticas dessa temática

¹⁸ Cenários colocados nos altares das igrejas com pinturas e esculturas remetendo a personagens e passagens bíblicas formando um painel.

¹⁹ ARNOSI (2003), p.28.

com referente histórico e das formas de contar com inspiração memorialística de ambas as obras.

No caso de experiências traumáticas, particularmente de uma guerra tão sangrenta como o foi a Guerra Civil Espanhola com seus milhares de mortos,²⁰ exilados e sua Guernica²¹ e o longo período ditatorial que a sucedeu, o silêncio talvez seja mais amargo que a narrativa. Além disso, há que se lembrar do chamado *pacto de silêncio*, difundido no período de transição da ditadura para a democracia como tentativa de apaziguar ânimos e salvaguardar a república atual. Sobre isso, Josefina Cuesta Bustillo (2007) ressalta: “no ha sido explicado suficientemente el proceso memorial, arbitrado políticamente desde el poder dictatorial, hasta la transición y la democracia”,²² já que “el velo del silencio cubrió a criminales de guerra, a verdugos y a torturadores, tanto del periodo bélico como del dictatorial”.²³

Essa questão nos remete a Francisco Ayala, pois segundo ele caberia aos espanhóis, assim como a todos os povos que sofreram extermínios, bombardeios, invasões e os demais horrores de uma guerra, de uma ditadura: “sondear el fondo de lo humano y contemplar los abismos de lo inhumano”.²⁴ Pode-se, assim, pensar nessas textualidades que buscam retomar o passado segundo as demandas presentes, denunciando os abusos de poder em atos que ressurgem através da experiência de leitura, enfim, apropriando-se de uma reminiscência que lampeja,²⁵ devolvem ao leitor-espectador a responsabilidade de encarar a literatura, suas falas e silêncios como uma forma de estar no mundo e, por isso, ser imprescindível pensar sobre os mundos (textual e extra textual), num jogo de espelhos em que o ficcional devolve ao real novas possibilidades e perspectivas de ler os fatos.

O passado recente da ditadura franquista e da Guerra Civil Espanhola não seria, assim, resgatado em *La cabeza del cordero e Terror y miseria en el primer franquismo* simplesmente com a intenção de produzir mais uma obra destinada às comemorações, exaltações da

²⁰ Há muitas controvérsias sobre os números de mortos na GCE. As baixas oscilam, em diferentes fontes, entre 350 a 750 mil mortos. Além disso, é imprecisa a soma de mortos no período pós-guerra, durante a ditadura do Gen. Franco, variando, em diversas fontes, entre 500 a 1 milhão, o número de assassinados. (MATTHEWS, H. 1975; THOMAS, H. 1964; BROUÉ, P., TÉMINE, E. 1979). O grande número de desaparecidos, isto é, pessoas não identificadas, enterradas em fossas anônimas, assassinadas na guerra e após a ela, motivaram a criação de associações para o esclarecimento das mortes e a identificação dos cadáveres, como por exemplo, a Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), que segundo Walther L. Bernecker, “desde su fundación (...) lucha por aclarar asesinatos políticos y ejecuciones en masa perpetrados por los rebeldes durante la guerra civil contra los defensores de la República. Pero debido al gran número de muertos no identificados, la Asociación no dispone de los medios necesarios para las exhumaciones (BERNECKER, 2009: 14)”.

²¹ Referência ao bombardeio aéreo de Guernica realizado pelos nazistas da Legião Condor. A cidade era habitada por civis – crianças, mulheres e homens que não tinham como se defender. Esse episódio foi eternizado pelo “Mural de Guernica”, pintado em 1936, por Pablo Picasso.

²² BUSTILLO (2007), sp.

²³ BUSTILLO (2007), sp.

²⁴ AYALA (2006), p.69.

²⁵ BENJAMIN (1940) Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996), “Sobre o conceito da História”, p.224.

memória através de solenidades. Não é disso que se trataria nessas obras: tratar-se-ia antes de denunciar e rever os cerceamentos da rememoração de um povo submetido a um longo período de desmemória, dialogando com silêncios, já que o medo e a interdição são características reinantes nas personagens desse teatro e desses contos, sobreviventes do período imediato à guerra civil, que passaram a viver numa Espanha extremamente frustrada e envolta numa atmosfera de terror. Obras que, escavando as ruínas e, parafraseando Susan Sontag (2003), portando-se “diante da dor do outro”,²⁶ outro que não deixa de sermos nós, tratariam o passado sem as amarras do épico, com o cuidado de não “romancear” os episódios do trauma, procurando articular e indagar as fronteiras do íntimo e do público, do narrar e do escutar, do fazer e do falar.

Em resumo, os objetivos principais dessa pesquisa são: (1) divulgar no âmbito das pesquisas sobre literatura e memória histórica as obras de Francisco Ayala e José Sanchis Sinisterra, pela sua relevância, tendo como objetos de pesquisa os livros *La cabeza del Cordero* e *Terror y miseria en el primer franquismo*; (2) verificar como essas obras trabalham as seguintes questões: a) o tratamento estético articulado às concepções éticas; b) as fronteiras entre ficcional e real tratadas de forma a não cair em dicotomias simplistas ou em catarses alienantes, possibilitando reflexão; c) a narração/encenação do silêncio, do que é indizível e incomunicável; d) a forma como retratam essa memória amarga e silenciada pela censura, pela autodefesa, pela impossibilidade de ser transmitida, pela necessidade de esquecer; (3) a partir dessas obras, verificar como se dá o trabalho com os conceitos de memória, experiência e ficção nessas narrativas literárias cujo núcleo central está associado à Guerra Civil Espanhola e a ditadura franquista, utilizando as concepções de história enquanto experiência com o passado, analisando, para isso, o trabalho com a memória no texto ficcional.

Nosso objetivo geral foi de, a partir do suporte dos autores que teorizam a relação entre história, literatura e memória, analisar como essas questões estão plasmadas nas obras-*corpus* dessa pesquisa. Assim, como hipóteses procuramos (1) analisar se os aportes do legado teórico/crítico desses autores²⁷ deixam entrever o processo de reconstrução do passado empreendido nos textos ficcionais de ambos; (2) verificar, nas obras-*corpus*, os pontos de aproximação e de rechaço entre essa concepção do passado como trauma que implica pensar, entre outras questões: na memória involuntária que atinge o indivíduo levando a uma compulsão pela repetição ou alienação dos fatos pretéritos; na memória voluntária, isto é, na

²⁶ SONTAG (2003).

²⁷ Francisco Ayala também escreveu muitos ensaios de sociologia, filosofia e política, tendo sua vida marcada pelo trabalho como professor universitário e José Sanchis Sinisterra possui muitos textos que realizam uma reflexão meta-teatral.

busca de recordações motivada pela necessidade de trabalhar, não negar ou denegar os acontecimentos catastróficos; e, ao mesmo tempo, o desejo de esquecer/abafar esses mesmos fatos, o que se faz necessário quando o passado já se encontra livre das amarras traumáticas.

Visando alcançar os objetivos e demonstrar as hipóteses, organizamos a exposição da pesquisa da seguinte maneira: além da introdução e das considerações finais, a dissertação está dividida em três capítulos. Cada capítulo, por sua vez, será subdividido em subtítulos: os primeiros têm a tarefa de apresentar a discussão teórica, que será aprofundada na análise das cenas e contos dos outros subtítulos que seguem. Entre parênteses, nomeamos nos títulos das seções os contos de Ayala e as cenas de Sinisterra que serão analisados em cada subdivisão.

Capítulo 1 - Lacunas e silêncios, necessidade e impossibilidade

Neste capítulo, nossa intenção é refletir como alguns aspectos e passagens das obras de Ayala e Sinisterra podem ser lidos a partir do que Walter Benjamin (1940) propõe como forma de articular historicamente o passado através da apreensão de *uma reminiscência que lampeja no instante do perigo*.²⁸ Perigo que, na nossa leitura, é o de não lançar um olhar crítico e inconformado para a história e entregar-se simplesmente como instrumento do *status quo*. Para aprofundarmos nossa leitura dos ensaios benjaminianos, utilizaremos textos de Jeanne Marie Gagnebin, Márcio Seligmann-Silva e Michael Löwy. Além disso, colocaremos algumas reflexões de outros estudiosos sobre a atividade rememorativa, principalmente Pierre Nora e Paul Ricœur, em diálogo com a concepção benjaminiana de relato histórico. Em seguida, para pensarmos a relação entre as experiências traumáticas e o silêncio, encaminharemos a discussão a fim de fazermos algumas considerações sobre a época histórica à qual fazem referência as obras-*corpus* desta pesquisa: a Guerra Civil Espanhola e sua memória calada no primeiro franquismo. Por fim, nos debruçaremos na análise do conto “La cabeza del cordero” de Francisco Ayala, que titula o livro, e de três cenas teatrais de José Sanchis Sinisterra, a saber, “Primavera 39”, “Intimidad” e “El sudario de tiza”, por considerarmos que as discussões teórico-históricas referidas antes são primordiais para analisarmos criticamente esse conto e essas cenas.

2.1 Lembrar/Esquecer: história, memória, bloqueios e censuras

2.1.1 O lampejo da reminiscência

Segundo Benjamin (1940) nas *Teses sobre o conceito de História*,²⁹ cada imagem do passado que não é reconhecida no presente pode desaparecer ameaçadoramente, o que implica uma espécie de obrigatoriedade de recordar para se livrar/entender a origem/natureza do trauma. O filósofo alemão, em uma clara crítica à historiografia burguesa e à historiografia progressista, contrapõe a essas uma concepção da história enquanto experiência com o passado: o historiador como um *catador de trapos*, que pensa os fatos históricos através dos choques e saltos, identificando o tempo como um *saturado de ‘agoras’*. Escapando de uma

²⁸ BENJAMIN (1940). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996).

²⁹ BENJAMIN (1940). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996).

visão que corrobora com uma falsa linearidade, que gera a sensação de progressão, de causas e consequências, o historiador para Benjamin deve *escovar a história a contrapelo*, expressão essa que agrega um alcance político ao “ato” historiográfico.

Tal concepção vai de encontro ao pensamento de Sinisterra, quando o autor declara que “la memoria es algo frágil, maleable, pero a la vez enormemente poderosa, peligrosa, incluso”.³⁰ De acordo com Sinisterra, sua peça *Terror y miseria en el primer franquismo* busca fazer com que o público atente para a urgência de *revisitar* um período que não pode ser dissolvido no esquecimento, que deve ser estudado, lido, refletido, já que “abolir el pasado – el contenido de la memoria – o maquillarlo ha sido siempre, y muy especialmente en el siglo XX, un objetivo prioritario de los totalitarismos”.³¹ Isso é visível na sua peça (escrita e encenada) quando as personagens instauram no texto e na representação cênica o dizer como ato político. Dessa forma, agir no mundo e falar sobre o mundo passado, presente e futuro é também atuar politicamente, e, ao mesmo tempo, é arejar a memória, dar lugar as vozes silenciadas, deslocar a rememoração do *arquivo* para colocá-la em *diálogo*, em ação, instaurando, então, a intersubjetividade nos discursos sobre a(s) história(s), colocando em xeque a pretensa impessoalidade da História Oficial.

Pois bem, nos contos e cenas teatrais aqui analisados, empreenderemos uma leitura com respaldo nessa outra forma de vislumbrar a história. Por ora, nos deteremos a pensar nas reflexões benjaminianas sobre o conceito de história e como as mesmas se relacionam aos questionamentos sobre a memória segundo o próprio Benjamin e na visão de outros autores. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2007), a concepção benjaminiana de “enunciação verdadeira da história”³² está entrelaçada à emergência de uma “retomada do passado na fidelidade transformadora do presente”.³³ Isto é, um labor historiográfico muito mais envolto numa necessidade de “cunho ético e político”³⁴ que numa “ordem epistemológica ou científica”.³⁵ Além disso, as teses de Benjamin sobre o conceito de história instauram “não apenas uma indagação sobre o devir histórico ‘enquanto tal’, mas uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias)”.³⁶ Dessa forma, “a questão da escrita da história remete às questões mais amplas da prática política e da atividade de narração”,³⁷ que antes era pautada nas transmissões geracionais de base comunitária, – um tempo longínquo do

³⁰ SINISTERRA (2002), p.9 *apud* ARNOSI (2003), p.29.

³¹ SINISTERRA (2002), p.9 *apud* ARNOSI (2003), p.29.

³² GAGNEBIN (2007), p.110.

³³ GAGNEBIN (2007), p.110.

³⁴ GAGNEBIN (2007), p.110.

³⁵ GAGNEBIN (2007), p.110.

³⁶ GAGNEBIN (1996), Prefácio de BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, p.7.

³⁷ GAGNEBIN (1996), Prefácio de BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, p.7.

moderno, que seguia o ritmo do artesão. Nesse laço existente entre história e narração, Gagnebin nos convida a questionar sobre “o que é contar uma história, histórias, a História”.³⁸

Os relatos da guerra e do pós-guerra são contados pelos narradores de Francisco Ayala como um golpe e um corte que separa irremediavelmente suas vidas em partes desiguais, sem possibilidades de religação, isto é, os laços afetivos que os ligavam foram estremecidos e cambiados de tal forma que os tornaram portadores de uma biografia desconexa, em que sonhos naufragaram e verdades próprias foram abaladas em seu aspecto mais significativo (a identidade). A maioria das personagens desses contos está em busca de um sentido para a própria vida ou para as vidas alheias; outras desistiram da busca ou simplesmente não conseguem conviver, entender e escutar o outro, já que a externalização do impacto sofrido ainda lhes soa como impossibilidade. Segundo Rosário Hiriart (2006), em *La cabeza del cordero*, “la Guerra Civil Española, con sus dolorosas consecuencias, personajes públicos y privados”,³⁹ e, também “el escritor mismo en su experiencia real, entran a componer una estructural verbal, que se encierra una cierta interpretación del sentido – o sinsentido – de la vida, o del carácter inescrutable del destino”.⁴⁰

Isso porque, as narrativas dessa obra são intensas e curtas em duração como um golpe momentâneo que, ao ser estalado, permanece latejando no rosto de quem o recebeu. Nas palavras de Hiriart (2006), o livro “corta el aliento con una terrible inmediatez”.⁴¹ Estrutura que abre ao leitor ao final de cada história um leque de reflexões a serem empreendidas junto à constatação de que a verbalização de uma experiência é inseparável de sua interpretação.

Os documentos constitutivos da sociedade (classe letrada, instituições governamentais, monumentos, cânones, etc.) também são, de certo modo, artefatos ficcionais, na medida em que são construídos da linguagem, frutos de um recorte interpretativo. O que nos levaria a pensar que na construção do texto histórico, o historiador utiliza os mesmos recursos do escritor; só que o historiador precisa de documentos que comprovem a veracidade do narrado. Porém, como nos leva a perceber Wolfgang Iser (1996; 1999), ser fictício não é ser falso, mentiroso⁴² e, além do mais, há certa simplificação do problema quando se afirma (em algumas leituras apressadas) que o texto histórico é sempre tão ficcional (ou tão “forjado”) quanto o literário: os mortos e a dor dos sobreviventes das grandes catástrofes, por exemplo,

³⁸ GAGNEBIN (1996), Prefácio de BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, p.7.

³⁹ HIRIART. *Introducción*. In: AYALA (2006), p.34.

⁴⁰ HIRIART. *Introducción*. In: AYALA (2006), p.34.

⁴¹ HIRIART. *Introducción*. In: AYALA (2006), p.34.

⁴² ISER In: ROCHA (1996), p. 68: “Não deveria surpreender que as ficções literárias tenham sido muitas vezes estigmatizadas como mentiras, já que falam do que não existe, como se existisse”. ISER (1999), p.14: “como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade?”.

impedem essa equiparação tão direta. Isto é, a referência à História como também narrativa não pode ser feita através de uma desconsideração da questão ética. Então, tendo-se em conta que a escrita historiográfica será sempre provisória, passível de reescrita, re-elaboração e revisão, a preocupação ética central na abordagem histórica seria a requisição de uma ética da re-presentação como a-presentação.

Márcio Seligmann-Silva (2003), através da noção de *historia como trauma*, nos leva a pensar a respeito dos problemas de *representabilidade* e simbolização estética com relação à Shoah, que beiram os perigos de banalização e mitificação do horror, do inominável. Assim, as considerações desse estudioso sobre a necessidade de problematização dos limites do tratamento de questões traumáticas são importantes para essa pesquisa na medida em que nos ajudam a visualizar a dimensão da *representabilidade* do trauma também em relação às questões que levantamos a partir das obras-*corpus* aqui estudadas: como apresentar em ficção um trauma histórico? Pode a história desvincular-se, em definitiva, da memória ou vice-versa? Uma história veiculada através da literatura é mais ficcional que a difundida em outros meios? A memória, por si só, já não é uma operação que ficcionaliza, no sentido de lidar com as lacunas e incertezas da vivência/mente humana?

A memória é, enquanto relato, uma tessitura criativa de circunstâncias, e, para Sanchis Sinisterra, “todo texto es – mal que les pese a algunos – circunstantial. Tejido (*textum*) de múltiples circunstancias concretas: hilos diversos que configuran su inextricable trama, hilos surgidos, a impulsos del azar y de la necesidad, desde la espesa prosa de la vida”.⁴³ Os textos e seu processo redatório, e posteriormente, seu processo de revisão, são, em suma “avatares del tiempo y del espacio, de días y lugares, segregan la sustancia del autor – tejedor impaciente – organiza y dispone em relativa libertad (condicional)”.⁴⁴ Assim, a linguagem só pode ser parcialmente controlada. Para Francisco Ayala (2006), a literatura está intimamente relacionada à experiência, não pode prescindir dela. Entretanto, isso não significa que uma instância esteja presa às amarras da outra: “en toda creación literaria (...) hay una base de realidad sobre la que la invención opera”,⁴⁵ mas claro está que “la aproximación literaria al material de la experiencia lo modifica de alguna manera”.⁴⁶

A história, o sujeito, a realidade são instâncias a serem interpretadas e produzidas, não estão “dadas” ou “predadas” *naturalmente* ou de antemão à ação humana. O homem é um ser semiótico e isso significa que a percepção do real se constrói a partir da linguagem (não só a

⁴³ SINISTERRA (1980). In: ARNOSI (2003), p.30.

⁴⁴ SINISTERRA (1980). In: ARNOSI (2003), p.30.

⁴⁵ AYALA. In: HIRIART. *Conversación con el autor* (2006), p.252.

⁴⁶ AYALA. In: HIRIART. *Conversación con el autor* (2006), p.252.

verbal). Veem-se, assim, como as chamadas “aporias entre o lembrar e o esquecer e seus desdobramentos no debate entre a história e a memória”⁴⁷ nos lançam interrogantes fundamentais sobre a problemática da *ética da representação*: acontecimentos limites nos levam a perceber a dificuldade e a resistência do “real” em reduzir-se e deixar-se aprisionar pela linguagem e vice-versa. Experiências que não aceitam divisão estanque entre real-linguagem nem um apagamento total de fronteiras, situando as literaturas que se enveredam no terreno do trauma em um *limiar*, benjaminianamente falando: literaturas que promovem um encontro com o outro, e por isso, convidam-nos à ética da escuta, que “exige engajamento reflexivo”.⁴⁸ O que nos remete ao desejo de Sinisterra de fazer do teatro “un lugar cercano que favorezca el encuentro entre actores y espectadores”,⁴⁹ onde as memórias de ambos vão sendo confrontadas ao texto espetacular, mobilizadas e reavaliadas pelos próprios sujeitos. E, a concepção de Ayala de transcendência do texto, ao referir-se ao seu personagem “topo”, quando o autor afirma que “lo que yo he puesto es un tono unificador que hace significativos los hechos en un plano donde la anédocta queda transcendida”.⁵⁰

Segundo Seligmann-Silva (2003), a memória é tão necessária, por ser parte determinante da identidade subjetiva e coletiva, isto é, da configuração do “eu” no tempo presente, do processo de re-significação/ re-inscrição do mundo, e impossível, por não poder ser apreendida em sua totalidade, por ser sempre composta de lacunas, vazios e incertezas, como é o esquecimento. Não significando esse o apagamento, mas sim o bálsamo, a redenção, o descanso, a mudança. Além disso, o vínculo história-memória nos informa, segundo Benjamin (1940), que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo”.⁵¹ Os acontecimentos tais como se sucedem tornam-se de difícil resgate, já que estão sob a influência das distâncias temporal/espacial, das lacunas provocadas pelo esquecimento e da seletividade subjetiva da memória.

Assim, o passado, a cada vez que se tenta resgatá-lo, apreendê-lo, traz consigo a dificuldade de dar forma à ausência. São justamente o vazio, as lacunas, os silêncios, as rasuras, os esquecimentos que nos apontam para a impossibilidade de uma memória totalizante, conduzindo-nos ao desmascaramento da história escrita de maneira triunfalista, casualística, tal como o é a História Oficial e as diversas outras concepções que pensam a

⁴⁷ SELIGMANN-SILVA (2003), p.9.

⁴⁸ SELIGMANN-SILVA (2003) comentando o texto de LANDA que trata da “ética pós-Shoah”, pp. 14-15.

⁴⁹ ARNOSI (2003), p.32.

⁵⁰ AYALA In: HIRIART. *Conversación con el autor* (2006), p.257.

⁵¹ BENJAMIN (1940). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996) “Sobre o conceito da História”, p.224.

história como evolução e progresso que, segundo Benjamin, são difundidas pelos vencedores. Benjamin dirige, segundo Löwy (2005), uma crítica ao historicismo conservador, ao evolucionismo socialdemocrata e ao marxismo vulgar. Assim como os combatentes, referidos por Benjamin, que atiram nos relógios das catedrais a fim de parar as horas, o tempo histórico se insurge contra o tempo vazio e mecânico dos relógios. Introduce-se uma quebra e uma irrupção do novo que deve ser lida desde o ponto de vista da revolução, da reconstrução política: “o tempo qualitativo, constelado de estilhaços messiânicos, se opõe radicalmente ao tempo vazio e puramente quantitativo do historicismo e do ‘progressismo’”.⁵²

Percebe-se pela leitura dos ensaios benjaminianos que a rememoração (e a arte de contar memórias) é um passo no caminho para quem deseja a redenção do passado, o bálsamo representado pelo sentimento de “missão cumprida”, que permitiria também certo direito ao esquecimento. Essa missão frente aos fatos pretéritos é apontada por Benjamin como uma “frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo”, apelo este que “não pode ser rejeitado impunemente”.⁵³ Assim, não se trata aqui da *desmemória* egoísta de quem deseja alienar-se, fingir que nada aconteceu, mas sim, do descanso merecido de quem não silenciou o passado, de quem escavou as ruínas e escombros da guerra e se deparou com os fatos vividos pelos antepassados vencidos, “experimentando” estes fatos no presente, redimindo-os, salvando-os, dando voz aos sem voz: “o passado traz consigo um índice misterioso, que impele à redenção”.⁵⁴ Isso pode ser percebido no conto de Ayala em que o narrador afirma sobre o soldado que matou sem lutar, “él no olvidó; pensó olvidarlo, pero no pudo”,⁵⁵ acrescentando mais adiante:

Frases hechas como ésta: <<herir la imaginación>>, o <<escrito con sangre>>, o <<la cicatriz del recuerdo>>, tenían em su caso um sentido bastante real, porque conservaban el dolor quemante del ultraje, el sórdido encogimiento de la cicatriz, ya indeleble, capaz de reproducir siempre, y no muy atenuado, el bochorno, su actual ironía.⁵⁶

Vemos que, para Sinisterra a memória deve ser cultivada sobretudo quando tenha havido uma intensão de “eludirla”,⁵⁷ não para entranhar “rencor y venganza”,⁵⁸ mas sim para se valer do ato de recordar quando “el olvido no ayuda a superar heridas, ni a crear un puente

⁵² LÖWY (2005), p.141.

⁵³ BENJAMIN (1940). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “Sobre o conceito da História”, p.223.

⁵⁴ BENJAMIN (1940). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “Sobre o conceito da História”, p.223.

⁵⁵ AYALA (2006), p.107.

⁵⁶ AYALA (2006), p.121.

⁵⁷ SINISTERRA *apud* ARNOSI (2003), p.38.

⁵⁸ SINISTERRA *apud* ARNOSI (2003), p.38.

sobre el futuro”.⁵⁹ O passado é, dessa maneira, fonte de aprendizagem e de preparação para o presente. A memória sobre a Guerra Civil Espanhola não deve ser estudada como nostalgia e comemoração de grandes feitos, mas sim como memória ativa, que atua e permite atuar no hoje. E não uma memória oca, vazia de sentido e de importância real. Nas palavras do autor:

Lo malo es que los regímenes democráticos, fascinados por el cambio y la innovación, ávidos en conquistar el futuro y empeñados en no perder el tren del presente, descuidan a menudo de la preservación, la recuperación del pasado, relegando la memoria a los museos, a los archivos y a los viejos. Ocurre entonces que se olvida la dañina labor del olvido. Y mucha gente se encuentra avanzando hacia donde le dicen, sin recordar de dónde viene y sin saber hacia dónde quería ir.⁶⁰

A verdadeira imagem do passado, para Walter Benjamin (1940) é a que perpassa veloz, que nos leva a conceber o presente como um “‘agora’ no qual se infiltram estilhaços do messiânico”,⁶¹ despertando nossa atenção, segundo Jeanne Marie Gagnebin (1996), “para a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado”,⁶² numa semelhança profunda que transforma ambos os tempos. E, de acordo com Michael Löwy, esses estilhaços do tempo messiânico “são os momentos de revolta, os breves instantes que salvam um momento do passado”,⁶³ “enquanto redensões fragmentadas, parciais, eles prefiguram e anunciam a possibilidade da salvação universal”,⁶⁴ fazendo lampear a potencialidade de realização das utopias escondidas nas ruínas, enterradas nos escombros.

É certo que as memórias são, em si, discordantes: nem todos lembram tudo da mesma forma. Porém, há que se fazer aqui uma distinção entre *esquecimento*, que por si só não é oposto à rememoração, já que para se lembrar de alguma coisa tem-se que esquecer-se de outras, e *apagamento* (ou *desmemória*), que implica uma censura, um silenciamento de certas vozes em favor de outras. Nesse sentido, Seligmann-Silva (2003) afirma que “a memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve”,⁶⁵ já que “a memória – assim como a linguagem, com seus atos falhos, torneios de estilo, silêncios, etc. – não existe sem a sua resistência”.⁶⁶ Porém, como nos informa Sinisterra, há que se considerar também que revisitar memórias é aproximar-se às outras verdades históricas, é “abrir nuevas formas de comprensión de la historia e inducir

⁵⁹ SINISTERRA *apud* ARNOSI (2003), p.38.

⁶⁰ SINISTERRA *apud* ARNOSI (2003), p.38.

⁶¹ BENJAMIN (1996), “Sobre o conceito da História”, p. 232.

⁶² GAGNEBIN (1996), Prefácio de BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, p.15.

⁶³ LÖWY (2005), p.140.

⁶⁴ LÖWY (2005), p.140.

⁶⁵ SELIGMANN-SILVA (2003), p. 53.

⁶⁶ SELIGMANN-SILVA (2003), p. 52.

interpretaciones más exactas”,⁶⁷ é também voltar ao passado para “nutrir el presente, para dortarlo de raíces, de sentido, de densidad”.⁶⁸

Para Benjamin (1940), o passado não deve ser narrado como algo contínuo e imutável, isto é, o historiador não deve apontar para uma “imagem eterna do passado” e, sim, “constituir uma ‘experiência’ com o passado”.⁶⁹ A(s) história(s) não deve(m) ser tratada(s) / narrada(s) como romance, mas como “experiência única”,⁷⁰ pois, só assim se logra a redenção do passado oprimido e, conseqüentemente, a “salvação” dos antepassados vencidos. Nesse sentido, Michael Löwy comenta que “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente”,⁷¹ isto é, não se trata do estudo dos fatos pretéritos por si só, como um fim em si mesmo, mas de um olhar ao passado que interrompe o fluxo do tempo, que imobiliza o desenvolvimento falsamente linear e progressista da narrativa oficializada pelos vencedores. Um passado que é exigido no presente, não como uma narrativa substituta, “oposta e simétrica à história oficial”,⁷² mas uma narrativa de choques, de rupturas eficazes que logra parar o pensamento, gerando a reflexão.

Vemos na obra de Ayala e de Sinisterra que o encontro entre teatro/espectador/texto/leitor é desencadeador do impacto necessário para pensar de que forma o passado afeta o agora e por quais razões ele é encarado por algumas personagens dos contos e da peça sob o prisma do *não devemos/conseguimos falar sobre*, mas, no entanto, *isso é-nos imprescindível*. Para indagarmos esse passado que se faz presente, é fundamental, então, tocar na questão da impossibilidade de narrar o trauma que aparece nas teses de Sigmund Freud relacionada à tarefa memorialística. Segundo Freud (1948), o histérico, isto é, o que sofre de neurose traumática, padece a maior parte das vezes de reminiscências:⁷³ há uma enorme fixação ao momento do trauma e ao sentimento de terror que pode culminar numa incapacidade de superar a dor e “perlaborar” o trauma através do processo de luto. O sujeito permanece preso a um sentimento melancólico, apático e paralisante. Essa situação aparece com frequência e com diferentes nuances na literatura da chamada *era das catástrofes*, que traz à tona uma série de relatos e vozes testemunhais que clamam o direito à memória dos oprimidos. No caso da nossa pesquisa, tratamos de obras literárias que não se propõem como

⁶⁷ SINISTERRA *apud* ARNOSI (2003), p.41.

⁶⁸ SINISTERRA *apud* ARNOSI (2003), p.42.

⁶⁹ GAGNEBIN (1996), Prefácio de BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, p.8.

⁷⁰ BENJAMIN (1940). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “Sobre o conceito da História”, p. 231.

⁷¹ LÖWY (2005), p.61.

⁷² GAGNEBIN (2007), “História e Cesura”, p.104.

⁷³ FREUD (1948), “La aflicción y la melancolía”. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres.

testemunhos, mas que também aportam muito de experiência: são textos igualmente baseados em fatos históricos, em memórias coletivas e individuais, algumas vividas pelos escritores.

Ayala e Sinisterra transferiram para a literatura sua tarefa-intenção-necessidade de contar, partindo do paradoxal sentimento, demonstrado por suas personagens, de que “a sua experiência não pode ser contada, que ninguém pode entendê-la”.⁷⁴ Sentimento esse que “talvez seja um dos piores que foram sentidos pelos sobreviventes após a guerra”.⁷⁵ Isso nos remete à observação que alguns fizeram de que em *La cabeza del cordero*, “Ayala trata el tema de la guerra de manera oblíqua”,⁷⁶ ao que o autor contesta que o fez como forma de “establecer de este modo la distancia necesaria a la objetivación artística, ya que los acontecimientos me quedaban demasiado próximos, emocional y temporalmente”.⁷⁷

Lembrando Benjamin (1933), no texto “Experiência e Pobreza”, com referência à Primeira Guerra Mundial, vemos o impacto da constatação de que a experiência como algo comunicável entre gerações encontra-se cada vez mais enfraquecida, ou seja, as narrativas de *boca a boca* dos mais velhos para os mais jovens estava no auge da sua decadência: “está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história”,⁷⁸ uma vez que “os combatentes voltavam silenciosos dos campos de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”.⁷⁹ Em um contexto em que a sabedoria humana é trocada por combates, não fica muito difícil entender o pessimismo com relação ao futuro da narrativa por parte de Benjamin. Pois, se ao mesmo tempo os que tinham vivenciado a guerra não encontravam maneiras de significar o horror vivido ou não queriam narrá-lo, e sim esquecê-lo, podemos perceber nas histórias de *La cabeza del cordero* e *Terror y miseria en el primer franquismo* que, muitos dos que tinham ficado longe das trincheiras não estavam dispostos a ouvir, não lhes interessava “saber”.

De alguma forma, o ato de ouvir um relato de experiência congrega em si uma mútua doação em que o ouvinte compartilha com o narrador o vivenciado e adquire, à maneira dos *Aedos* gregos, certa obrigação de passá-los para frente, de não deixar morrer o passado, de significar, refletir sobre, enfim, de redimir o passado narrado, já que agora é portador de um testemunho. A dor, muitas vezes, não é encarada como um sentimento que pode ser compartilhado: ninguém quer ou pode dividir a dor, a dor não encontra ouvintes e, além disso,

⁷⁴ Paul Celan e Dan Pagis *apud* SELIGMANN-SILVA (2003), p. 57.

⁷⁵ Paul Celan e Dan Pagis *apud* SELIGMANN-SILVA (2003), p. 57.

⁷⁶ HIRIART (2006), p.24.

⁷⁷ AYALA *apud* citado por AMORÓS (1972), p.40.

⁷⁸ BENJAMIN (1940). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “Experiência e pobreza”, p. 114.

⁷⁹ BENJAMIN (1940). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “Experiência e pobreza”, p.114-115.

os traumas extremos são incomunicáveis. E isso se torna ainda mais difícil quando encontra as barreiras da alienação e da violenta censura do longo período ditatorial, como foi o franquismo.

Uma ilustração da atmosfera da época se dá no fato de que, para Francisco Ayala, todas as personagens de *La cabeza del cordero*, “inocentes-culpables o culpables-inocentes, llevan sobre su conciencia el peso del pecado, caminan en su vida oprimidos por ese destino”⁸⁰ que suportam no pós-guerra, sob o governo de Franco. E, na obra teatral de Sanchis Sinisterra, quando o autor trata da vida cotidiana daqueles que “sobrevieron a las inmediatas consecuencias de la Guerra Civil”,⁸¹ tais como “pérdidas enormes de vidas, el exilio, hundimiento del poder adquisitivo, el hambre, la cárcel, depuración de los maestros, racionamiento de alimentos, mercado negro, corrupción”,⁸² mas também “cuenta la de aquellos que apoyaban al régimen”⁸³ instaurado, calando diante de injustiças e, muitas vezes, lucrando com elas.

O silêncio que se abateu sobre os combatentes e testemunhas oculares da Guerra Civil Espanhola na forma como foi relatado por Ayala e encenado por Sinisterra pode ser explicado tanto pelo caráter ácido da experiência em si e, talvez de forma mais contundente, devido à ditadura do General Francisco Franco, que se instaurou no poder nos anos posteriores à guerra, em um regime marcado pela opressão e pela censura. Nesse sentido, a lembrança da Guerra Civil Espanhola pode ser entendida como uma tentativa de recuperação de um momento traumático que foi abafado pelo poder e pela ânsia/necessidade de alienação/esquecimento. Porém, segundo Benjamin (1940), “somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado”,⁸⁴ poderá encarar o passado não mais como um fantasma que lhe vem cobrar a salvação, isto é, “somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos”.⁸⁵

Isso implica estudar a história do ponto de vista da ruptura e não o da linearidade: um modo de pensar que nos permitiria intervir, construir, resgatar o passado histórico para a instância da redenção: “todavia, a lembrança, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes”.⁸⁶ É preciso a efetiva reparação do sofrimento e a realização das promessas dos antepassados

⁸⁰ AYALA (2006), *Proemio*, pp.65-66.

⁸¹ ARNOSI (2003), p.42.

⁸² ARNOSI (2003), p.42.

⁸³ ARNOSI (2003), p.42.

⁸⁴ BENJAMIN (1940). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “Sobre o conceito da História”, p.223.

⁸⁵ BENJAMIN (1940). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “Sobre o conceito da História”, p.223.

⁸⁶ LÖWY (2005), p.51.

vencidos, tarefa messiânica e revolucionária que nos foi legada como herança: “não há um Messias enviado do céu: somos nós o Messias: cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la”.⁸⁷

Nesse sentido, a seleção do nosso *corpus* guarda uma dimensão não apenas temática, mas também e, sobretudo, quando se dá a fusão entre tema e estrutura: elegemos a análise desses textos por acreditar que Francisco Ayala e José Sanchis Sinisterra logram empreender em suas escrituras um jogo fecundante entre a memória como algo não totalizador e a ‘puesta’ na linguagem dessa concepção. São autores que aportariam não apenas os cacos e as ruínas de um passado traumático em sua escritura, mas que também desnudam a impossibilidade de inscrevê-lo de modo total, propondo saltos e asperezas fundamentais para provocar o choque, tão necessário, segundo Walter Benjamin, para a capacidade de “pensar” que “não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização”,⁸⁸ “quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada”,⁸⁹ pensando a figura da mônada não como uma bola de bilhar, mas como o átomo e seus espaços vazios: o instante de condensação da unidade significativa da experiência e os vazios que permitem o movimento das ideias, a reflexão.

Vê-se assim outra forma de pensar a mônada, não apenas como algo que aponta para o isolamento do contexto, mas como uma configuração que ressalta um ato, um detalhe do todo. Nesse ponto divergimos da fala de Milagros S. Arnosi na Introducción⁹⁰ de *Terror y miseria en el primer franquismo*, na leitura que a crítica faz do fato das personagens de Sinisterra não serem mônadas, por não se configurarem como “sujeitos autônomos”⁹¹ do contexto. Apontamos, a modo de ressalva, que ao usarmos esse termo tocamos na possibilidade de pensar a mônada, tanto em Sinisterra como em Ayala, tal como o faz Benjamin na passagem citada anteriormente: como uma unidade significante que condensa, cristaliza um momento, espacializando-o e dotando-o de uma significação amplamente *potencializadora* na geração de idéias, reflexões, impressões.

Nesse sentido, notamos a possibilidade de ler essas linguagens como estruturas próximas ao choque benjaminiano, necessário à imobilização do pensamento e, por

⁸⁷ LÖWY (2005), p.51.

⁸⁸ BENJAMIN (1996), “Sobre o conceito da História”, p.231.

⁸⁹ BENJAMIN (1996), “Sobre o conceito da História”, p.231.

⁹⁰ ARNOSI (2003), p.23.

⁹¹ ARNOSI (2003), p.23: “En primer lugar, el personaje no es una mónada, un sujeto autónomo, sino que se define y se constituye por su interacción con los demás, tanto presentes como ausentes (un personaje ausente es aquel que, sin aparecer en escena encarnado por un actor, forma parte del universo ficcional de la obra)”.

consequência, à experiência de pensar-iluminando e se chocando às complexidades históricas e individuais, verificando, dessa forma, a possibilidade de leitura dos contos de Ayala e das cenas de Sanchis Sinisterra ambos como mosaico de histórias que, através de situações autônomas, isoladas e individualizadas em “mônadas” do tempo, apresentam uma época de traumas e operam como hiatos da compreensão humana. Assim, ao contrário de certos modos de narrar/encenar a(s) história(s) que priorizam as façanhas do vencedor do alerta benjaminiano, dando uma ilusória sensação de linearidade, de progresso, de causas e efeitos no desenrolar dos fatos, Sinisterra, apresentar-nos-ia monólogos que culminam em diálogos concisos, silenciosos e silenciados pelo medo dos que estão acostumados ao medo, ao não dizer, enquanto os contos de Ayala seriam tecidos por uma narrativa marcada pelas arestas, brechas e buracos de uma representação não contínua, pontual ou única de vivências dos períodos antes e pós-guerra civil, já que a guerra é apresentada de forma subjetiva (ou até mesmo intersubjetiva), fugindo de uma visão total/panorâmica dos fatos.

Cabe-nos, agora, perguntar: o que fazer com as memórias? O que não fazer? É possível precaver-se do desequilíbrio entre lembrança excessiva e esquecimento total? Os textos “Entre a memória e a história: a problemática dos lugares”, de Pierre Nora (1993), e “La memoria ejercida: uso y abuso”, de Paul Ricœur (2000), lidos sob um prisma aproximativo, nos indicam um possível caminho de resposta, fazendo-nos perceber que o dever de memória é completamente oposto a uma atitude comemorativa que coloca a memória ou a história mais oculta que como alvo de reflexão. As abordagens dos dois estudiosos se articulam num *plano ético-político*, pensamento que se aproxima das considerações benjaminianas em sua apreensão do componente político existente no *tempo do agora*, instante da revolução, da mudança. Tanto Nora como Ricœur tecem reflexões em torno dos abusos da memória, usando, para isso, as noções de “lugares de memória”, “comemoração” e considerações acerca da memória e da história colocadas de forma dialógica.

2.1.2 Narrar o silêncio, contar o passado

O historiador francês Pierre Nora (1993) dedica a primeira parte de seu texto “Entre a memória e a história: a problemática dos lugares” ao que identifica como o fim da história-memória. O autor afirma a não similitude entre memória e história nas sociedades atuais. O fim da ruralidade – das chamadas *sociedades-memória* em que havia o compartilhamento coletivo de sabedorias e experiências entre seus membros (as chamadas narrativas de “pai

para filho”), que proporcionavam uma reatualização do imaginário ao longo de várias gerações – gerou a insegurança e a obsessão por registrar. Isto é, nas sociedades pós-modernas a perda da memória significativa, da dimensão da coletividade levaria ao arquivamento inútil e não reflexivo: arquivos particulares que não interagem com outros arquivos, pois não há interlocutores, não há reflexão intersubjetiva, não há compartilhamento entre eles. O que pode ser visto nos contos ayalianos, cujos personagens sofrem de uma angústia aguda, solitária e em nenhum momento a relatam aos outros: suportam em silêncio, não escutam, e não querem escutar. Remoem suas lembranças, demonstrando “la profundidad tragicómica de la condición humana”.⁹²

Atualmente, no entanto, após setenta anos da Guerra Civil Espanhola, nunca houve tanta preocupação com os arquivos, os museus, os monumentos, enfim, com o registro. Isso porque, segundo Nora, “tudo o que é hoje chamado de memória não é, portanto, memória, mas já história. Tudo o que é chamado de clarão de memória é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história”.⁹³ Assim, “a necessidade de memória é uma necessidade da história”.⁹⁴ O autor empreende uma diferenciação entre memória e história: a primeira instala a lembrança no *sagrado* e a segunda é uma *operação intelectual* que demanda análise e discurso crítico, sendo a reconstrução do já não existente: “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas”,⁹⁵ “a história é o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado”.⁹⁶

Isso é visível na peça de Sanchis Sinisterra quando esta instaura no palco um lugar de memória para as ruínas, objetos, referências, símbolos das reminiscências “esquecidas” e/ou caladas que vão se perdendo no desconhecimento e na comemoração vazia. Nas cenas que compõem *Terror y miseria en el primer franquismo* se descobre o véu do não mostrado e, para Arnosi (2003), se descobre também “cómo la dictadura de Franco penetró en los ámbitos de la vida cotidiana, envenenando y asfixiando las relaciones humanas al crear un clima de miedo y horror”.⁹⁷

A memória, narrativa ligada à esfera subjetiva e afetiva, está sempre se autonarrando, é interior, e a história, discurso com *vocação universal* imbuído de uma *consciência historiográfica*, necessita de narradores, é, por isso, exterior. Assim, Nora fala de uma

⁹² AYALA In: HIRIART (2006), *Conversación con el autor*, p. 256.

⁹³ NORA (1993), p.14.

⁹⁴ NORA (1993), p.14.

⁹⁵ NORA (1993), p.9.

⁹⁶ NORA (1993), p.8.

⁹⁷ ARNOSI (2003), p.30.

passagem da memória para a história nas sociedades contemporâneas, em que a coletividade já não é mais entendida como uma possibilidade de conhecer ou dar a conhecer uma sabedoria, uma experiência e quanto “menos a memória é vivida no interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas”.⁹⁸ A obsessão arquivística e, podemos completar, comemorativa, pode ser vista como “o efeito aguçado de uma nova consciência, a mais clara expressão do terrorismo da memória historicizada”.⁹⁹

É que esta memória nos vem do exterior e nós a interiorizamos como uma obrigação individual, pois ela não é mais uma prática social. A passagem da memória para a história obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história. O dever de memória faz de cada um historiador de si mesmo.¹⁰⁰

O conceito *lugares de memória*, que são simultaneamente materiais, simbólicos e funcionais, desenvolvido por Nora, advém da constatação de que a mediação perceptiva da passagem do tempo passa cada vez mais pela sensação de aceleração da história e isso gera a nítida sensação de uma memória esfacelada. Assim, para Nora, é cada vez mais evidente a existência dos “lugares onde a memória se cristaliza e se refugia”,¹⁰¹ pois os meios de memória (poderíamos ler a partir de Ricœur: os meios de se colocar essa memória em uso, em exercício) já não existem em si, passam a existir “locais de memória porque não há mais meios de memória”;¹⁰² “o sentimento de continuidade torna-se residual aos locais”,¹⁰³ ou seja, “se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares”.¹⁰⁴ Sanchis Sinisterra declara ser esse um dos motivos para a escrita de *Terror y miseria en el primer franquismo*, isto é, a necessidade de consagração de um lugar onde a memória possa ser revisitada a partir da “constatación - ¿errónea? – de que um gran sector de la sociedad española, en estos primeros años de (larga) marcha hacia la democracia, adopta ante los oscuros cuarenta una actitud, sin duda comprensible, de afanoso olvido”.¹⁰⁵ Assim, segundo Sinisterra, “no es extraño que algunos aprovechen la niebla del olvido para difundir

⁹⁸ NORA (1993), p.14.

⁹⁹ NORA (1993), p.16.

¹⁰⁰ NORA (1993), pp.16-17

¹⁰¹ NORA (1993), p.7.

¹⁰² NORA (1993), p.7.

¹⁰³ NORA (1993), p.8.

¹⁰⁴ NORA (1993), p.8.

¹⁰⁵ SINISTERRA (1980) *apud* ARNOSI (2003), p.31.

el gas letal de la nostalgia”,¹⁰⁶ isto é, da lembrança “comemorativista” e difundida acriticamente.

Em Ayala, os lugares de memória não são tanto as referências intertextuais e espaço-temporais como o é em Sinisterra. Os lugares de memória ayalianos são as próprias personagens. Nos seus contos são raras as descrições do espaço, o material literário é a narrativa em si e a figura do narrador, assim como as considerações desse a respeito dos demais. Os acontecimentos da guerra estão intrínsecos à vida das personagens, “la guerra está hecha con sus vidas, con su conducta”,¹⁰⁷ eles são, ainda que seja a maneira de “espejos convexos”,¹⁰⁸ a guerra em si mesma. Já em Sinisterra, tanto o palco e o texto, como os atores/personagens se estruturam como espaços de transição e se confluem como lugares de ativação da memória através da montagem e da recepção: “los restos, los desechos, lleno de elementos irreconocibles que irían tomando forma y sitio en cada escena”,¹⁰⁹ de maneira metaforizada, de forma que a ausência ou a onipresença se torne efetivamente uma presença, para mostrar que no pós-guerra, “el pueblo comieza a vivir una historia rota, falsificada y abolida”,¹¹⁰ marcada pelo medo fantasmagórico, pelo exílio dos sonhos.

Na atualidade, se por um lado se vislumbra a sensação de amnésia e ausência de consciência histórica, por outro, existe uma ânsia crescente de guardar, de registrar, que é gerada pela necessidade das sociedades atuais de consagrar, instituir lugares de memória, cada vez mais entendidos como patrimônios culturais por excelência, passíveis de abusos de comemoração. E desse impasse, advém a hipótese, cada vez mais verdadeira, de que esse enorme acúmulo de informações que a mente não pode processar leva à alienação, ao esquecimento, impedindo, em certa instância, os vazios que permitem o pensamento. A memória não está, assim, oposta ao esquecimento, mas sim aos seus abusos (supressão ou hiperabundância), tal como reflete Tzvetan Todorov (2000) em *Los abusos de la memoria*. É esse paradoxo que nos leva ao texto de Paul Ricœur e sua reflexão acerca dos impulsos comemorativos que convertem história em comemoração e com respeito à inversão de certos lugares de memória que segundo Nora (2000) tiveram um uso contrário ao que pretendiam:

Extraño destino de estos ‘lugares de memoria’: pretendieron ser, por sus enfoques, sus métodos y sus mismos títulos, una historia de tipo contra-conmemorativo, pero la conmemoración los envolvió. (...)

¹⁰⁶ SINISTERRA (1980) *apud* ARNOSI (2003), p.31.

¹⁰⁷ AYALA (2006), *Proemio*, p.67.

¹⁰⁸ AYALA (2006), *Proemio*, p.67.

¹⁰⁹ ARNOSI (2003), p.64.

¹¹⁰ ARNOSI (2003), p.64.

La herramienta forjada para mostrar la distancia crítica se convirtió en un instrumento por excelencia de la conmemoración”.¹¹¹

No seu enfoque da memória, Ricœur (2000) estabelece uma distinção entre memória artificial e memória natural, em que a primeira estaria relacionada com as “ars memoriae” de que fala Frances Yates e com as “maneiras de aprender”, processos que permitem uma automatização do conhecimento, saber de “cor”. Reter-nos-emos, porém, nas reflexões de Ricœur acerca da memória exercida naturalmente – conceito que acentua o caráter não só cognitivo, mas também pragmático do ato de lembrar – buscando os pontos em que suas reflexões tocam nas de Pierre Nora, possibilitando-nos, além disso, um diálogo com as reflexões benjaminianas acerca da história.

Ricœur (2000) empreende no campo da memória natural uma tipologia dos abusos que percorre desde um “nível patológico-terapêutico” (memória impedida) passando por um “nível prático” (memória manipulada) e desembocando num “nível ético-político” (memória obrigada) dos usos e abusos da memória exercida, ponto do texto no qual Ricœur convoca as reflexões de Nora acerca da “obsessão comemorativa”, que passa pelos abusos de “un uso totalmente distinto del pasado, imprevisible, caprichoso”,¹¹² em que “los lugares de memoria, pueden aumentar o disminuir en importancia o significado según las necesidades presentes de los grupos nacionales”.¹¹³ Assim, buscaremos enfatizar os pontos de reflexão que Ricœur associa, em uma leitura de Nora e Todorov, à ânsia comemorativa que distorce tanto o papel do memorial como o do fato histórico, mantendo ativo o pertencimento a determinado “vínculo identificatório” que pode estar a serviço do que Ricœur chama de paradoxo da autoridade: a ideologia a serviço do poder, da dominação de imaginários.

Ao primeiro nível (o patológico-terapêutico) corresponde uma memória impedida, que sofre uma “censura do inconsciente”,¹¹⁴ que numa análise baseada na psicanálise freudiana, seria uma memória que necessitaria de um trabalho de rememoração, de um tratamento para aliviar as lembranças traumáticas de uma memória ferida e doente, caminhando assim para a superação do luto. Quando esse luto é prolongado, com um processo de repetição que não provoca uma reconciliação, uma “per-laboração” das recordações, caminha-se para uma situação de melancolia, impedindo a rememoração de forma ativa, trabalhada. Ricœur indica a possibilidade de estender a análise de Freud do luto ao trauma da identidade coletiva, já que a memória possui uma constituição dual, com base na identidade pessoal e comunitária dos

¹¹¹ NORA *apud* RICŒUR (2000), p. 122.

¹¹² NORA *apud* RICŒUR (2000), p.122.

¹¹³ NORA *apud* CASTIÑEIRA (2005), p.66.

¹¹⁴ RICŒUR (2000), p.101.

sujeitos.¹¹⁵ Assim, se poderia falar em feridas, traumas de memória coletiva, gerados por uma memória histórica enferma, remetendo às relações intrínsecas entre história e violência, memória e identidade, expressão pública e privada das “condutas de luto”:

(...) no existe comunidad histórica que no haya nacido de una relación que se puede asimilar sin ninguna duda a la guerra. Lo que celebramos con el nombre de acontecimientos fundadores son esencialmente actos violentos legitimados después por un estado de derecho precario. Lo que fue gloria para unos fue humillación para los demás. A la celebración de un lado corresponde del otro la execración. Así se almacenaron en los archivos de la memoria colectiva heridas simbólicas que exigen curación. Más precisamente, lo que, en la experiencia histórica, pasa por paradoja, a saber, demasiada memoria aquí, no suficiente memoria allí, se deja interpretar bajo las categorías de resistencia, de la compulsión de repetición, y finalmente se halla sometido a la prueba del difícil trabajo de rememoración.¹¹⁶

A compulsão de repetição quando não trabalhada, gera uma memória resistente à crítica. Em contrapartida, a memória-recordação é apontada por Ricœur como fundamentalmente crítica. No plano coletivo, muitas vezes o processo de rememoração é, pois substituído pelo de celebração, levando à confusão (nem sempre ingênua, na maior parte das vezes efeito de uma manipulação) entre rememoração e comemoração. Essas expressões públicas estabelecem a celebração de uns e a execração de outros, à comemoração acrítica que aciona o alerta de Nora em seu texto em direção de memórias tomadas falsamente como constitutivas, quando, na verdade, elas são mais que isso: são coercitivas, pois comemoram/alienam ao invés de rememorar/refletir. Ricœur chama a atenção para a necessidade de uma distinção rigorosa entre memorização (memória-hábito, processo de aprendizagem), rememoração (não só receber, ser atingido por um fato passado, mas buscá-lo, isto é, revê-lo, encontrá-lo novamente) e comemoração (celebrar algo junto, comemorar que esse algo tenha acontecido).

Tanto em Ayala como em Sinisterra vemos um embate entre rememoração e comemoração, entre os que foram impedidos de se manifestar (“¿qué ha sido de Rosalia en todo este tiempo?”;¹¹⁷ “Yo soy uno de aquellos españoles”;¹¹⁸ “Me da miedo dormir. El cuerpo lo tengo roto de las palizas”;¹¹⁹ “Lo lógico, lo verdaderamente democrático y humano, hubiera sido que las potencias que han luchado por y para la democracia

¹¹⁵ O que nos remete aos textos de Maurice Halbwachs sobre a questão da memória coletiva, que diz respeito também ao fato de que identidade e memória são indissociáveis. A primeira consiste no sentido de permanecer e de ser sustentada pela recordação e a segunda é definida por uma identidade assumida pelo próprio sujeito. Nesse sentido, pode-se falar em traumas da identidade coletiva baseados numa memória comunitária enferma.

¹¹⁶ RICŒUR (2000), p.108

¹¹⁷ AYALA (2006), p.150.

¹¹⁸ AYALA (2006), p.235.

¹¹⁹ SINISTERRA (2003), p.136.

mundial...ja...hubieran procedido de inmediato contra Franco y su gente”¹²⁰) e os que são coniventes com o poder instituído (“He cumplido, me he limitado a cumplir mi estricto deber, y nada más”;¹²¹ “Durante toda la guerra había trabajado el padre en un puesto burocrático del servicio de abastecimientos”;¹²² “¡Heil Hitler!”;¹²³ “De la hoz y del martillo, líbranos Señor”¹²⁴). Há assim um confronto entre memórias e formas de contar a história.

Chegamos assim ao nível prático da memória exercida: uma memória manipulada que pode aparecer como um desvio perverso do trabalho de luto no processo de rememoração, gerando abusos de memória e abusos de esquecimento, isto é, excesso de memória em certos lugares do mundo e não suficiente em outros, o que incide na fragilidade da memória como processo propriamente cognitivo e como ato posto em prática. Ricœur (2000) se refere à memória como componente da identidade e vice-versa, ressaltando as fragilidades dos dois aspectos do sujeito. As principais causas dessa fragilidade seriam para ele: 1) o componente temporal da identidade, isto é, as mudanças e permanências que a identidade pode sofrer ao longo do tempo; 2) o confronto com o outro, isto é, a alteridade entendida, com graus diferentes, como uma ameaça a integridade do *ego*; 3) os atos violentos legitimados por sua antiguidade, ou seja, a herança da violência fundadora.

A terceira causa se funde na segunda e aponta para a “reivindicação da identidade e as expressões públicas de memória”,¹²⁵ que podem tratar-se de uma comemoração entremeada por ideologias não explícitas, não percebidas por um filtro crítico, gerando o que Tzvetan Todorov (2000) define como um controle da memória colocado a serviço e como patrimônio do poder. Insurge, assim, contra esse “frenesi” contemporâneo de comemorações, a necessidade ou dever de estar atento ao “elogio incondicional de la memoria”.¹²⁶ Neste ponto, há que se lembrar Hannah Arendt,¹²⁷ segundo a qual o relato revela o sujeito da ação e através de sua função ou condição seletiva possibilita a lembrança ou o esquecimento, podendo dominar, intimidar, seduzir e manipular através de sua textura narrativa, como, por exemplo, nos relatos de fundação, glória e humilhação:

(...) se hace posible vincular los abusos expresos de la memoria a los efectos de distorsión propios del plano del fenómeno de la ideología. En este plano aparente, la memoria impuesta está equipada por una historia “autorizada”, la historia oficial, la historia aprendida y celebrada públicamente. Una memoria

¹²⁰ SINISTERRA (2003), p.147.

¹²¹ AYALA (2006), p.123.

¹²² AYALA (2006), p.127.

¹²³ SINISTERRA (2003), p.123.

¹²⁴ SINISTERRA (2003), p.132.

¹²⁵ RICŒUR (2000), p.111.

¹²⁶ TODOROV *apud* RICŒUR (2000), p.116.

¹²⁷ ARENDT *apud* RICŒUR (2000), p.116.

ejercitada, en efecto, es, en el plano institucional, una memoria enseñada; la memorización forzada se halla así enrolada en beneficio de la rememoración de peripecias de la historia común consideradas como los acontecimientos fundadores de la identidad común. De este modo, se pone el cierre del relato al servicio del cierre identitario de la comunidad. Historia enseñada, historia aprendida, pero también historia celebrada. A la memorización forzada se añaden las conmemoraciones convenidas. Un pacto temible se entabla así entre rememoración, memorización y conmemoración.¹²⁸

O terceiro nível da memória exercida é o ético-político, que diz respeito a uma memória obrigada pelo “reto moral” que leva a uma reorientação da memória em busca de justiça (um dever de memória). Porém, desse dever pode resultar um equívoco: “la intimación a recordar corre el riesgo de ser entendida como una invitación dirigida a la memoria cortocircuitar el trabajo de la historia”¹²⁹. Não é disso que trata nossa pesquisa, mas sim de problematizar a memória e os contextos em que ela é requerida, usada ou abusada. A memória buscada, isto é, exercida e movida pela busca da verdade deve ser uma releitura crítica do passado, passando pelo entendimento do ato de rememoração como um ato político, e, portanto, inserido num imperativo ético, vinculado a escolhas. Ricœur afirma que “no se puede hacer abstracción de las condiciones históricas en las que es requerido el deber de memoria, a saber, en Europa Occidental y en Francia particularmente, algunos decenios después de los acontecimientos horribles de mediados del siglo XX”.¹³⁰ Reivindicando a questão dos testemunhos que pedem voz, essa memória obrigatória toca, então, na “región de los conflictos entre memoria individual, memoria colectiva, memoria histórica, en ese punto en que la memoria viva de los supervivientes se enfrenta a la mirada distanciada y crítica del historiador, por no hablar del juez”.¹³¹

Portanto, o dever de memória como imperativo de justiça se projeta completando a tríade entre trabalho de luto e trabalho de memória, termos referidos no segundo nível da memória exercida. Há um caráter paradoxal na intimação de lembrar: dizer “recordarás” significa dizer também “não esquecerás”, sendo que os dois atos possuem uma dimensão prospectiva: “es la justicia la que, al extraer de los recuerdos traumatizantes su valor ejemplar, transforma la memoria en proyecto; y es este mismo proyecto de justicia el que da al deber de memoria la forma del futuro y del imperativo”.¹³² Fazer justiça através da rememoração a converte em dimensão veritativa e pragmática do passado; o dever de justiça se dirige para um outro, distinto do “eu” e toca na dívida (e não culpa) pela herança que devemos aos

¹²⁸ RICŒUR (2000), p.116.

¹²⁹ RICŒUR (2000), p.118.

¹³⁰ RICŒUR (2000), p.117.

¹³¹ RICŒUR (2000), p.117.

¹³² RICŒUR (2000), p. 119.

antepassados por uma parte do que somos; nesse processo há como prioridade moral dar voz às vítimas (não uma vitimização de nós próprios, mas um dever para/com o outro): “el deber de memoria hesita continuamente entre uso y abuso porque su proclamación permanece cautiva del síndrome de obsesión”,¹³³ obsessão essa que, como vimos, pode adquirir as facetas do excesso ou da falta.

Ricœur, dessa forma, retoma a questão da “obsessão comemorativa” indicada por Nora, apontando para a inversão do histórico em comemorativo e da memória em comemoração, em que “la inversión, origen de la obsesión conmemorativa, consistiría en la recuperación de las tradiciones muertas, de fragmentos de pasado del que estamos separados”.¹³⁴ E, como vimos, Benjamin propõe pensarmos um presente que não é simplesmente uma transição para o futuro ou um depois do passado. É, sim, um tempo que estanca, imobiliza seu fluxo infinito e instaura um agora- histórico, instante que nos permite agir e salvar os cacos pretéritos. Essa deve ser a pauta da escrita historiográfica, isto é, ser um gesto de interrupção do tempo, pois, segundo Gagnebin (2007): “a história que se lembra do passado também é sempre escrita no presente e para o presente”,¹³⁵ e “a intensidade dessa volta/renovação quebra a continuidade da cronologia tranquila, imobiliza seu fluxo infinito, instaura o instante e a instância da salvação”.¹³⁶ A história tradicional maquia as brechas da narrativa deixando transparecer uma falsa totalidade; optar pelo descontínuo da história é renunciar também a uma sintaxe sem asperezas, sem rupturas, é empreender um “gesto de ruptura salvadora”,¹³⁷ inscrever no presente a cesura da verdade, uma ruptura eficaz, com capacidade de provocar o choque e a reflexão:

Para voltar a uma teoria da narração e da historiografia, as fraturas que escandem a narração não são, portanto, simplesmente as marcas da desorientação moderna ou do fim de uma visão universal coerente. São, igualmente, os indícios de uma falha mais essencial da qual pode emergir uma outra história, uma outra verdade.¹³⁸

Em se tratando do texto ficcional, que não segue (e não precisa seguir) as mesmas pautas que o historiográfico, mas procura trazer implícita certa compreensão da história e da memória, é instigante pensar nas outras verdades que a literatura nos apresenta. Ressoam aqui as ideias de Sílvia Cárcamo em sua análise comparativa do conto ayaliano “El tajo” com

¹³³ RICŒUR (2000), p.121.

¹³⁴ RICŒUR (2000), p.123.

¹³⁵ GAGNEBIN (2007), “História e Cesura”, p.97.

¹³⁶ GAGNEBIN (2007), “História e Cesura”, p.97.

¹³⁷ GAGNEBIN (2007), “História e Cesura”, p.102.

¹³⁸ GAGNEBIN (2007), “História e Cesura”, p.103-104

o romance *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, quando a autora trata do fato de que “cenas ou momentos pontuais da sua ficção”,¹³⁹ isto é, da ficção ayaliana, “relacionados com a guerra civil, apresentam-se como particularmente instigantes se aproximados, pela leitura relacional, a outros textos da literatura espanhola”.¹⁴⁰ Para Cárcamo (2009), pode-se “‘entrar’ na obra de Francisco Ayala ‘saindo’ de Francisco Ayala, como um exercício de pensar a violência na guerra civil, às dimensões política e ética da guerra reatualizadas”,¹⁴¹ por meio de diferentes visões e em discursos impactados em distintas épocas históricas.

Nesse ponto, nos perguntamos: se Ayala e Sinisterra trazem à escrita literária semelhantes aspectos temáticos historicamente identificados (os topos, os anti-heróis, os alienados, os jovens fascistas, os exilados dentro e fora do país etc.), que diferenças e semelhanças existiriam entre suas abordagens? Essas diferenças estão marcadas por qual visão histórica dos fatos? Que lugar ocupa essa memória coletiva traumática no contexto da sociedade espanhola contemporânea, vista sob a ótica desses dois autores? Que rupturas discursivas podemos considerar eficazes para trabalhar essa questão de modo a ter um acesso às memórias “arquivadas”? Como o discurso da memória e do esquecimento sofreu alterações desde o primeiro franquismo, passando pelo período final da ditadura, a transição para a democracia e os últimos dez ou quinze anos?

Torna-se importante, assim, contextualizarmos o momento histórico ao qual se referem às obras que estamos analisando e, nesse sentido, nos será imprescindível um espaço para algumas considerações breves sobre alguns fatos chave. Com esse intuito, procederemos na próxima seção a alguns comentários sobre a guerra em diálogo com alguns historiadores que embasaram nossa pesquisa. Consideraremos a visão e o trabalho de investigação desses autores tendo em vista a acepção da narração histórica que analisamos aqui em conjunção à perspectiva benjaminiana: a história contada como “apresentação” ou “presentificação” e não representação, isto é, os fatos pretéritos pensados sempre como uma construção feita a partir do presente. Essa visão da história enquanto experiência “leitória” do presente em relação ao passado nos permitirá uma crítica mais rica das obras de Ayala e Sinisterra, já que em ambas, a impossibilidade de contar, de significar o trauma vai de encontro com a necessidade da realização/transfiguração ficcional da memória e história coletiva e sua relação conflituosa com a experiência individual.

¹³⁹ CÁRCAMO (2009), *Aletria*, p.2.

¹⁴⁰ CÁRCAMO (2009), *Aletria*, p.2.

¹⁴¹ CÁRCAMO (2009), *Aletria*, p.2.

2.2 Notas sobre a guerra

Jeanne Marie Gagnebin (1996) nos lembra que, segundo informe de G. Sholem, Benjamin “escreveu as teses sob o impacto do acordo de 1939 entre Stalin e Hitler”.¹⁴² Acordo esse que contribuiu imensamente para o desfecho da Guerra Civil Espanhola e a ascensão de Franco ao poder como ditador soberano. É assim, também imersos nesse sentimento impactante, mescla de revolta e frustração, que encontramos os narradores e personagens de Ayala e Sinisterra. Nessa seção, iremos destacar alguns aspectos históricos e sociais da guerra, nos atendo àqueles imprescindíveis para a contextualização das obras de Ayala e Sinisterra, articulando essas reflexões com as realizadas anteriormente sobre a memória, já que os temas da Guerra Civil Espanhola e do primeiro franquismo se apresentam nessas obras como potencializadores da atividade da reminiscência, estabelecendo estreitos vínculos entre história e literatura, guerra e pós-guerra. Além disso, refletiremos sobre as batalhas entre memória e esquecimento que ressurgem após o que Bernecker (2009) se refere como “el olvido derivado de la transición”,¹⁴³ fazendo com que “más de treinta años después de la muerte de Franco”, a memória histórica se converta na Espanha em “un campo de batalla cultural y político. Las memorias divididas y enfrentadas se refieren a ese pasado que no quiere pasar y con el que el país tendrá que vivir todavía por bastante tiempo”.¹⁴⁴

Assim, embora nossa pesquisa não se encontre no contexto dos estudos historiográficos e, sim, no campo dos estudos literários, é-nos, contudo, necessário emprendermos uma revisão, ainda que breve, dos principais acontecimentos relacionados a essa época histórica na qual estão mergulhadas as obras-*corpus* dessa dissertação. E, como todo recorte, subjetivo e direcionado pelo olhar de quem o enquadra, nossa análise se baseará em uma leitura comentada do texto de alguns historiadores, buscando os estilhaços e os lampejos possíveis de serem resgatados nesta pesquisa.

A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) ganha, em diferentes leituras, tintas de revolução popular, de luta internacional contra o nazismo, de guerra antimonarquista e pró-republicana e, em outras óticas, roupagem de guerra entre dois lados, uma Espanha dividida, guerra entre irmãos, vermelhos *versus* azuis. Porém, como podemos perceber na complexidade dos acontecimentos, a guerra não pode ser reduzida a binarismos, como nos simplistas esquemas que separam em somente “dois bandos” os envolvidos no conflito bélico.

¹⁴² GAGNEBIN (1996), Prefácio de BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, p.8.

¹⁴³ BERNECKER (2009), *Aletria*, p.13.

¹⁴⁴ BERNECKER (2009), *Aletria*, p.30.

É fundamental, diante das imagens, documentos e testemunhos da guerra, perceber o quanto de conflituosa heterogeneidade ela abarcou, pois, muitas vezes, segundo Elisa Amorim (2009):¹⁴⁵

Cria-se (...) uma espécie de arquivo de imagens institucionalizadas, que forja a pacificação da memória e, em alguma medida, a eliminação das fissuras de um momento histórico marcado por profundos choques e traumas. Nesse processo de domesticação e neutralização de um passado incômodo, possivelmente a principal arma seja o apagamento sistemático ou a esfumação de seus índices.¹⁴⁶

Setenta anos depois do fim da guerra, muitas vozes, sonhos e dores ainda ecoam de seus escombros: a revolução que não se concretizou, *uma república que não pôde ser*, os que foram soterrados, que ficaram na clandestinidade em seu próprio país, que foram exilados, torturados, borrados da história. A Espanha de 1936, isto é, no prelúdio do conflito armado, é considerada por Broué e Témime (1979) um anacronismo histórico: afogada em uma estrutura arcaica, feudal, a Idade Média espanhola ainda vigorava – grande exploração dos trabalhadores da terra e do proletariado por parte dos poderosos (Igreja, latifundiários e monarquia), uma estrutura social altamente hierarquizada e injusta. Segundo Broué e Témime (1979), de uma população ativa composta por onze milhões de pessoas, oito milhões estavam em uma situação de extrema pobreza (camponeses, artesãos, operários, pequenos lavradores, “braceros”). Sendo sustentados por esse enorme contingente de explorados, viviam os parasitas¹⁴⁷ “señoritos hidalgos”, isto é, um milhão de pessoas privilegiadas e acomodadas em suas altas posições (aristocratas, latifundiários, grandes burgueses, militares, intelectuais e um enorme número de sacerdotes da Igreja Católica). Intercalados a esses dois grupos, se encontrava a classe média, composta de dois milhões de pessoas, em sua maioria, pequenos burgueses. Assim, de acordo com Broué e Témime (1979), “la revolución española había nacido de una profunda crisis social”.¹⁴⁸

al emprenderla, en su acción espontánea, contra los engranajes de un Estado republicano, que sustituían por el suyo propio, los trabajadores españoles habían puntuado más allá de una simple revolución política. Su acción en las semanas que siguieron a la sublevación, constituyó una revolución social en todos los campos. A su manera sumaria y un tanto brutal, sin duda, la emprendieron con los grandes

¹⁴⁵ A autora se refere a um documentário específico sobre a GCE, porém nos parece que esse tipo de tratamento, que se vale de uma colagem (não declarada) de imagens e documentos para estabelecer a História à sua maneira, harmonizando eventos e significados, desconsiderando relatos memorialísticos e outras versões dos fatos, pode ser encontrado em diversos outros meios, como por exemplo, obras literárias, panfletos, reportagens jornalísticas, etc.

¹⁴⁶ AMORIM (2009), *Aletria*, p.11.

¹⁴⁷ BROUÉ; TÉMIME (1979), tomo I, p. 27.

¹⁴⁸ BROUÉ; TÉMIME (1979), tomo I, p. 43.

problemas de España: la estructura oligárquica del Estado, el Ejército, la Iglesia, las bases económicas de la oligarquía, la propiedad industrial y los latifundios.¹⁴⁹

Com a proclamação da República, em 1931, após a queda da monarquia, os grupos conservadores da aristocracia espanhola (carlistas e alfonsistas) começaram a conspirar contra o novo regime, buscando a restauração de seus antigos privilégios: defendiam a autoridade “legítima” do sucessor ao trono e a manutenção da ordem e dos valores tradicionais de uma Espanha autoritária e católica. Firmaram, assim, em 1934, um acordo com Mussolini, no qual o ditador italiano se comprometia a fornecer armas e treinamento militar para numerosos jovens carlistas (os chamados “requêtes”), a fim de empreender um movimento armado contra a República. Soma-se a isso, a conspiração do exército espanhol que, ajudado pela Falange, grupo fascista de inspiração alemã e italiana – antes pequeno, que foi ganhando forças e adeptos –, pleiteava a unificação da Espanha em torno dos ideais nacionalistas de “hispanidade”, língua, cultura e “destino único”.¹⁵⁰

Então, em fevereiro de 1936, com a vitória da Frente Popular nas eleições, ocorre a sublevação dos nacionais, que desejam colocar fim no projeto democratizador começado em 1931. A partir daí, as polarizações políticas e as divisões internas do país, em todos os níveis, vêm à tona. Porém, não se tratava, somente, de uma discussão a nível político. Todas as bases sociais são mobilizadas e todas as instabilidades seculares da Espanha (pobres, ricos, explorados, exploradores, católicos, ateus, republicanos, nacionalistas, comunistas, socialistas, anarquistas, esquerdistas e direitistas regionalistas, minifundiários, latifundiários, operários, camponeses, proprietários, etc.) entram em conflito armado e, em julho de 1936, começa a Guerra Civil Espanhola. O povo armado e reunido sai às ruas de várias cidades espanholas, como Madrid e Barcelona, e impede, momentaneamente, o golpe militar. O país fica, então, dividido em duas áreas: uma dominada por parte do exército que se sublevara contra o governo republicano e outra que se mantia fiel a este e reconhecia sua legitimidade.

Para a chamada “direita espanhola”, ou o lado “azul” da guerra, tratava-se claramente de uma espécie de cruzada contra a República, baseada na nomeação de Franco como “generalíssimo” em outubro de 1936, na imposição da hierarquia militar e do respeito à autoridade da Igreja Católica. Segundo o historiador Gabriel Cardona (2009), “el catolicismo mundial se convirtió en uno de los principales defensores de los sublevados”,¹⁵¹ “no obstante

¹⁴⁹ BROUÉ; TÉMIME (1979), tomo I, p.168

¹⁵⁰ BROUÉ; TÉMIME (1979), tomo I, p. 43.

¹⁵¹ CARDONA (2009), p.55.

como los nacionalistas vascos eran católicos y en cambio estaban en el bando republicano, el Papa Pío XI fue prudente y no se declaró explícitamente partidario del grupo nacional”.¹⁵² Mais tarde, com a conquista do País Vasco, o Vaticano se mostrou publicamente favorável aos “azuis”, ao ponto do Papa abençoar os militares e seu comandante espanhol.

Já, também de acordo com Cardona (2009), Hitler e Mussolini decidiram apoiar a Franco por motivos políticos e estratégicos, pois “un gobierno aliado suyo en España debilitaría la posición francesa, influiría en el mediterráneo y alteraría el equilibrio internacional”.¹⁵³ Além disso, outros fatores contribuíram para essa aliança ítalo-germânica: “tanto Italia como Alemania utilizaron España como campo de entrenamiento para sus ejércitos”,¹⁵⁴ havendo “el aprovechamiento de la guerra española como polígono de experiencias y entrenamiento, sobre todo para la aviación y los carros de combate, y el ensayo de tácticas”,¹⁵⁵ como por exemplo, o bombardeio aéreo e a guerra relâmpago. Assim, “el Reich envió a Franco gran cantidad de armamento y munición, la Legión Condor”¹⁵⁶ e muitos tanques de guerra; “Italia, por su parte, destacó un cuerpo del ejército completo y una numerosa aviación con todos sus equipos”.¹⁵⁷ Também o ditador Salazar interferiu a favor de Franco: “Portugal ayudó a Franco desde el primer momento, se convirtió en el centro del comercio de armas”,¹⁵⁸ apoiou diplomaticamente aos sublevados e enviou os “viriatos”, um exército de, aproximadamente, dez mil soldados voluntários.

O grupo das “esquerdas” estava composto por partidos bastante díspares e controversos: os democratas liberais, os socialistas e os comunistas (estalinistas e trotskistas), que se uniram na Frente Popular no intento de inverter a tendência mundial favorável aos regimes direitistas.¹⁵⁹ Para os chamados “rojos”, era preciso dar um basta ao avanço do fascismo que já havia conquistado Alemanha, Itália, Portugal e Áustria. De acordo com Gabriel Cardona (2009), “la politización presidió la vida republicana durante todo el conflicto. El gobierno intentó funcionar como un ‘gabinete de guerra’, pero fue obstaculizado por la lucha partidista e incluso de tendencias”.¹⁶⁰ Os republicanos autonomistas vascos, os separatistas catalães, os republicanos burgueses que apoiavam Manuel Azaña, os membros do

¹⁵² CARDONA (2009), p.55.

¹⁵³ CARDONA (2009), p.46.

¹⁵⁴ CARDONA (2009), p.46.

¹⁵⁵ CARDONA (2009), p.46.

¹⁵⁶ CARDONA (2009), p.46.

¹⁵⁷ CARDONA (2009), p.46.

¹⁵⁸ CARDONA (2009), p.47.

¹⁵⁹ Os anarquistas não participaram da Frente Popular e da campanha eleitoral. No entanto, pela primeira vez na história da Espanha, não sabotaram as eleições. BROUÉ; TÉMIME (1979), tomo I, pp. 77-78.

¹⁶⁰ CARDONA (2009), p.43.

movimento operário (composto por bases anarquistas, sindicais, socialistas), comunistas stalinistas e comunistas dissidentes (o POUM), todos com suas ideologias, exigências e objetivos próprios estavam agrupados numa aliança contra o fascismo, pró-república ou pró-revolução. Assim, “polémicas como ‘guerra o revolución’ encrespaban los ánimos”,¹⁶¹ pois uns apregoavam a necessidade de primeiro vencer a guerra e, depois fazer a revolução, e outros proclamavam a urgência de uma revolução sem mediações, sem esperas.

Com a crescente dificuldade de subsistência, o governo republicano, sem recursos bélicos devido ao exército rebelado, era urgente a construção de um novo exército, sendo necessário o surgimento de “nuevos organismos de poder”, as chamadas milícias, que nasceram pela iniciativa dos partidos e sindicatos. Porém, segundo Broué e Témime (1979), “la masa de los milicianos ignoraba los rudimentos del manejo de armas y las reglas más elementales de protección”¹⁶², isto é, a República estava longe de contar com um exército tão bem treinado quanto o dos nacionais.

A URSS decidiu intervir na Espanha em 14 de setembro de 1936. Apesar de saber-se militarmente débil, pois seu exército, embora imenso, possuía armamento antiquado, Stalin “conocía el peligro que representaba la Alemania nazi y las ideas de Hitler”¹⁶³, por isso “encargó preparar la operación a los servicios secretos de la NKVD y, ya decidida la intervención, la ayuda soviética se desarrolló sobre dos líneas: la formación de Brigadas Internacionales (...), y la venta de armamento a la República”,¹⁶⁴ assim, “en noviembre de 1936, la llegada de las brigadas internacionales evitó el colapso militar de la República, y desde entonces sus ventas de armamento permitieron proseguir la guerra”.¹⁶⁵ Embora a ajuda soviética tenha sido fundamental nas primeiras batalhas vencidas pelo lado popular, ela foi “descontinua, menos sistemática y cualitativamente inferior a la italo-alemana”¹⁶⁶ do lado nacionalista. É importante também mencionar o fato de que a ajuda soviética custou a reserva em ouro da Espanha.¹⁶⁷

À parte isso, “la revolución y la guerra de España distan mucho de haber sido un asunto puramente español. De cerca o de lejos, todos los gobiernos participaron en ella”,¹⁶⁸ seja através da intervenção ou da não intervenção (por exemplo, França e Inglaterra), seja por meio de interesses estratégicos, diplomáticos, ou tal como denominado por Broué e Témime

¹⁶¹ CARDONA (2009), p.43.

¹⁶² BROUÉ; TÉMIME (1979), tomo I, p.161.

¹⁶³ CARDONA (2009), p.47.

¹⁶⁴ CARDONA (2009), p.47.

¹⁶⁵ CARDONA (2009), p.46.

¹⁶⁶ CARDONA (2009), p.46.

¹⁶⁷ BROUÉ; TÉMIME (1979), tomo I, p. 68.

¹⁶⁸ BROUÉ; TÉMIME (1979), tomo I, p. 14-15.

(1979), interesses “históricos”, que seriam aqueles que buscam traçar, direcionar o rumo dos acontecimentos segundo esta ou aquela ideologia. Assim, apesar da posição francesa e inglesa de não intervir na GCE, houve um enorme engajamento de milhares de voluntários, inclusive franceses e ingleses, cuja cifra, segundo Broué e Témime (1979) é de difícil fixação. Eram pessoas comuns, muitas sem formação como soldado, principalmente comunistas, que vieram de todas as partes do mundo para formar as Brigadas Internacionais com o objetivo de lutar em defesa da República e contra o avanço dos totalitarismos: “estos combatientes eran antifascistas”,¹⁶⁹ inclusive havia entre eles alemães e italianos expulsos de seus países por serem contrários aos regimes de Hitler e Mussolini. O recrutamento desses voluntários era individual e, “en total, 53 países estuvieron representados en las brigadas”.¹⁷⁰

Em muitas partes das chamadas zonas “rojas” ocorreu uma verdadeira revolução social: coletivização de terras, desapropriação das fábricas e posse dos meios de comunicação pelos grupos populares. Nas localidades de domínio anárquico, houve abolição do dinheiro, confiscação e redistribuição de bens. Em ambas as áreas, a nacional e a popular, eram enormes o número de fuzilamentos. Militares, padres e “terratenientes” eram mortos, sobretudo pelas milícias anarquistas. E, intelectuais, sindicalistas e militantes de movimentos sociais em geral, eram abatidos pelos militares nacionais.

Porém, em maio de 1937, a crise entre as esquerdas, numa divisão entre pró-revolução e pró-república, debilitou ainda mais as possibilidades defensivas da Frente Popular. Stalin temia que a revolução social, desencadeada pelos anarquistas e trotskistas, não permitisse um desenlace da guerra a favor da República e, solicitou ao Partido Comunista Espanhol a dissolução e supressão das milícias, passando a recriminar as ações do POUM, uma organização que mantinha uma postura crítica com relação à política oficial da URSS e colocava-se abertamente a favor da revolução. Essa divisão entre as esquerdas fez com que várias áreas, antes integradas à parte republicana, ficassem isoladas e sem ajuda de mantimentos e armas, como, por exemplo, a região da Catalunha nos meses finais de 1938.

Em janeiro de 1939, os militares invadem Barcelona numa batalha sangrenta e, os exércitos do general Franco, cada vez mais fortalecidos, conseguem, no dia 28 de março de 1939, devido à sua superioridade em armamento bélico, invadir Madrid que, após resistir bravamente com os gritos de *¡No pasarán!*, é rendida com poderosos ataques aéreos e terrestres. Em agosto de 1939, se dá o fatídico pacto germânico-soviético, um acordo armistício de não agressão, no qual, entre outras coisas, a União Soviética se compromete a

¹⁶⁹ BROUÉ; TÉMIME (1979), tomo II, p. 77.

¹⁷⁰ BROUÉ; TÉMIME (1979), tomo II, p. 77.

retirar suas tropas de auxílio aos republicanos. É o ponto que falta para a derrocada da República Espanhola: começa, na Espanha, um período longo de ditadura, estagnação econômica e opressão. Espanha, então, se encontra dividida entre mortos e vivos, exilados/perseguidos e cúmplices do novo regime, vencidos e vencedores, um conflito que se manifesta fortemente na censura da exteriorização das lembranças, entre quem (ou o quê) pode ser lembrado e quem (ou o quê) deve ser esquecido e como isso deve ser dito segundo as novas diretrizes do poder. Nesse sentido, para Walther Bernecker (2009) o pensamento de que “interpretaciones históricas resultan de una conjugación de la memoria personal y de la memoria colectiva. Y cada generación se crea las memorias que necesita para formar su identidad”,¹⁷¹ é válido sobretudo diante da Espanha franquista, já que:

Los franquistas practicaron una política de la memoria desde el primer día de la guerra civil. Inmediatamente, se adueñaron del espacio público, eliminaron símbolos democráticos, cambiaron los nombres de calles y plazas, organizaron festividades y manifestaciones. Se esforzaron por legitimar su dominio con una política simbólica y por estabilizar el régimen.¹⁷²

Essa situação é muito bem descrita por Francisco Ayala, no livro *La Imagen de España* (1986). Nesse, Ayala se porta como uma testemunha, tal como Todorov (2000) a entende, isto é, o indivíduo como testemunha de sua própria existência que convoca suas recordações e vivências para dar um contorno a sua própria base identitária. Assim, Ayala se vale, não só da história, como também da memória, fundamental nesse trabalho de reconstrução de imagens, de sentidos, se alimentando –, inclusive dos relatos de outras pessoas (da memória coletiva, como nos explica Halbwachs) e de vestígios materiais (documentos e relatos históricos), que podem ser tidos como lugares de memória (como vimos anteriormente na análise que fizemos de Nora), para comentar minuciosamente e de maneira muito crítica, os imaginários correntes sobre os espanhóis, suas origens históricas, literárias e culturais e como tudo isso foi recuperado pelo franquismo de forma distorsida para justificar a ascensão militar ao poder e fortalecer as instituições ligadas ao regime. Segundo Luis Carlos Montero (2006):

El escritor granadino había apostado durante sus años de exilio por la superación de cualquier nostalgia paralizadora. Seguir viviendo, seguir en el presente, significaba no sólo abrir los ojos a la realidad americana en la que una mayoría de exiliados necesitaba reconstruir sus destinos, sino también permanecer atentos a la situación interior de España. Más que en la mitología sentimental del país perdido con la derrota de la II República, Francisco Ayala se interesó en conocer las transformaciones, los síntomas, los matices de cada voz y de cada grupo, las posibles ventanas abiertas en la sociedad

¹⁷¹ BERNECKER (2009), *Aletria*, p.18.

¹⁷² BERNECKER (2009), *Aletria*, p.4

franquista, aquellos huecos que permitieran establecer un diálogo de aire limpio bajo el cielo sórdido de la dictadura.¹⁷³

Para Ayala (1986), a guerra civil espanhola serviu de “prólogo y general ensayo”¹⁷⁴ para a Segunda Guerra Mundial, o autor comenta também como os olhos de todo o mundo estavam voltados para Espanha na época: “nuestra guerra era vista y sentida en todas las partes como una lucha de principios”.¹⁷⁵ Ayala opina como “vergonzoso”,¹⁷⁶ cruel e deshumano o modo “con que los gobiernos de los países democráticos abandonaron al comienzo y, por último ahogaron la República española”,¹⁷⁷ fato que “sumiría a su pueblo, en medio a ruina total a que la larga contienda lo había condenado, en actitud de amargo resentimiento”.¹⁷⁸ Além disso, o autor analisa a ditadura de Franco, “el régimen implantado en España con la complicidad de unos y la anuencia de otros”,¹⁷⁹ como “un absurdo anacronismo”¹⁸⁰. E, “la tremenda represión política llevada a cabo por las autoridades del bando triunfante sobrepasaba en extensión, duración y crueldad los límites de lo imaginable”.¹⁸¹ Sendo assim, esse passado só deve ser resgatado, segundo a visão ayaliana, sob olhar crítico e indagador, sem as amarras comemorativas e contemplativas de quem se apodera da história para colocá-la em museus de estagnação.

Diante desse quadro, cabe lembrar Benjamin e a imagem da tempestade que impele o anjo da história “irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu”,¹⁸² para refletirmos sobre o tratamento memorialístico empreendido pelas gerações contemporâneas à guerra (as testemunhas oculares, os exilados) e as gerações posteriores à guerra (as crianças da guerra e do exílio, filhos e netos da geração protagonista da guerra civil e do regime franquista e os nascidos já na época democrática). Ou seja, nesse amontoado de recordações destroçadas, é indispensável pensar a *batalla por las memorias*, isto é, o processo de substituição de memórias empreendido pelo regime militar, e, posteriormente pelos agentes da transição democrática, numa espécie de dialética entre memória imposta/memória borrada, uma censura ferrenha ou uma escamoteação pontual de alguns fatos, que culminaria num não diálogo entre gerações. Tal como o anjo da história,

¹⁷³ MONTERO (2006), *Revista Ínsula* nº 718, Octubre 2006.

¹⁷⁴ AYALA (1986), *La imagen de España*, p.184.

¹⁷⁵ AYALA (1986), *La imagen de España*, p.184.

¹⁷⁶ AYALA (1986), *La imagen de España*, p.184.

¹⁷⁷ AYALA (1986), *La imagen de España*, p.184.

¹⁷⁸ AYALA (1986), *La imagen de España*, p.184.

¹⁷⁹ AYALA (1986), *La imagen de España*, p.184.

¹⁸⁰ AYALA (1986), *La imagen de España*, p.184.

¹⁸¹ AYALA (1986), *La imagen de España*, p.184.

¹⁸² BENJAMIN (1940). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996), p.226.

vemo-nos impossibilitados de virar o rosto para o futuro, mesmo que para ele sejamos impelidos, sem nos darmos conta das ruínas pretéritas que seguem formando parte do presente. Assim, faz-se imprescindível pensar as políticas de memória dos períodos de transição para a democracia e no período atual e o tratamento dessas questões na história e na literatura, pois essas questões incidem diretamente nos diversos modos de atuar e de “ler” o mundo.

Nesse cenário, vêm à tona a voz e os trabalhos de vários estudiosos que avaliam que, na transição democrática espanhola, pareceu produzir-se um perigoso “pacto de silêncio” em relação aos acontecimentos da ditadura e da guerra civil. Para alguns, como Ángel Loureiro (2008) e Santos Juliá (2003), “la idea de un pacto del silencio conjura en sí la visión de un grupo de políticos que se habrían puesto secretamente de acuerdo, pero que luego todavía tendrían que imponer esas ideas al cuerpo social”.¹⁸³ Santos Juliá (2003) considera que não houve esquecimento, que o pacto de silêncio não se efetivou, pois não se deixou de falar desses temas, considerando falsa a discussão acerca de um “silencio espeso”.¹⁸⁴ O que seria, em sua visão, comprovado pela enxurrada de publicações jornalísticas, históricas e literárias sobre assunto. E, segundo Ángel Loureiro (2008):

Esa idea de la transición se asienta en un concepto anticuado del poder como una fuerza controladora detentada por una élite, que limitaría a la sociedad a un papel pasivo o meramente reactivo. La transición, sin embargo, se caracterizó por un continuo toma y daca entre el gobierno y el cuerpo social, relación en la que participaron no sólo los grupos que detentaban o aspiraban al poder sino también muchas otras fuerzas políticas y populares. (...) Y tal pacto tiene que presuponer no sólo la connivencia de los políticos sino también el acuerdo tácito de la población española, por lo que habría que asumir que todo el país sufrió un fallo moral colectivo.¹⁸⁵

Os argumentos de Santos Juliá (2003) e de Angel Loureiro (2008) se baseiam, então, no papel do intelectual e da mídia espanhola em geral de difundir as informações, e nas iniciativas de várias associações de resgate da memória histórica, inclusive auxiliadas e incentivadas pelo próprio governo democrático:

Un buen número de iniciativas tomadas entonces tuvieron como trasfondo el recuerdo de la República y de la Guerra civil, en un contexto de movilización nada amnésico y mucho menos pacífico de lo que una distorsionada imagen posterior ha querido presentar: un país desmemoriado y desmovilizado en aquellos años. El pasado, particularmente el de la Guerra civil, estaba de hecho muy presente en las

¹⁸³ LOUREIRO (2008), p.18.

¹⁸⁴ JULIÁ (2003), p.13.

¹⁸⁵ LOUREIRO (2008), p.18.

esferas cultural y social y el alcance del “pacto de silencio” estaba en gran medida limitado al campo político.¹⁸⁶

Há, entretanto, outra corrente de pensamento, que entre seus estudiosos se encontram Encarnación Lemus López (2001) e Paloma Aguilar Fernández (2000), que afirman que “ha sido (...) una transición atravesada por la *amnesia* social. El olvido voluntario del pasado constituyó parte sustancial del pacto para asegurar el futuro”,¹⁸⁷ já que “desaparecieron de la política las referencias al franquismo, y los políticos pasaron a proclamar las virtudes de la democracia. No se pidieron responsabilidades para las viejas, sí, pero largas injusticias”.¹⁸⁸ Aguilar Fernández (2000) não desconsidera que houve uma ativação da memória da violência no período *transicional*, porém, não deixa de ressaltar que sempre há recortes no que está sendo lembrado e no que está sendo esquecido pelos vários discursos:

En la España de 1975 existía el recuerdo (aunque fuera, mayoritariamente, transmitido y no vivido, debido al *cambio generacional*) del enfrentamiento traumático de los años treinta. Lo que permitió que esta memoria se activase con suficiente fuerza y convicción fueron aquellas situaciones de violencia de los años setenta que permitieron evocar dicho acontecimiento. El recuerdo de la única experiencia democrática previa, la Segunda República, y su funesto final, la guerra civil, pudo resucitarse precisamente por el clima de violencia y confrontación que se dio a lo largo de los primeros meses de la transición.¹⁸⁹

Nesse sentido, Aguilar Fernández entende o “acordo” de silêncio como tático, cujo objetivo era evitar a desestabilização do novo regime democrático, já que grande parte da população, incentivada pela política na época transitiva, deixou de lado a discussão sobre a justiça e a responsabilidade de ter-se um posicionamento diante da “memoria traumática del enfrentamiento fratricida”.¹⁹⁰ Assim, “por el deseo obsesivo de evitar su repetición”,¹⁹¹ “dicha sociedad prefería fingir que olvidaba el pasado antes que pedir ningún tipo de rendimiento de cuentas por el mismo”,¹⁹² “la voluntad de olvido resultante contribuye a explicar el modelo reformista, y no rupturista, de cambio político que tiene lugar en España”.¹⁹³ E, segundo Walther Bernecker (2009), “el recuerdo de las muchas víctimas de la guerra civil y la

¹⁸⁶ JULIÁ (2003), p.13

¹⁸⁷ LEMUS (2001), p. 67.

¹⁸⁸ LEMUS (2001), p.67.

¹⁸⁹ AGUILAR (2002), p.146.

¹⁹⁰ AGUILAR (2002), pp.10-11.

¹⁹¹ AGUILAR (2002), p.11.

¹⁹² AGUILAR (2002), p.14.

¹⁹³ AGUILAR (2002), p.11.

dictadura ha vuelto a la memoria colectiva”,¹⁹⁴ e, além disso, “se empezó a discutir si aquel proverbial “pacto de silencio” en el discurso político había existido de verdad, si se había basado en un consenso colectivo o si había sido impuesto por las élites políticas”.¹⁹⁵

A nosso ver, mais necessário do que as declarações governamentais sobre a importância de recordar (ou de esquecer), é pensar, não em termos de amnésia generalizada, mas em termos de memória crítica, isto é, uma profunda reflexão acerca da importância de se indagar: o que é lembrado da guerra e da ditadura? O que é esquecido? O que é ocultado, omitido e o que é ressaltado? E, por quê? Fazemos, assim, nossas as palavras de Josefina Cuesta Bustillo (2007), quando a autora afirma que existe sim uma “batalla por las memorias” que:

se ha prolongado hasta la España actual, [y] ahonda sus raíces a lo largo de toda una centuria. La Guerra civil, periodo traumático, es sobretudo el “recuerdo pantalla” que en la memoria, también en la historiografía, suplanta al “acontecimiento fundador” de un proceso democrático español, que pudo significar la II República española. Las tesis del “fracaso” de ésta ha abonado esta perspectiva de superposición de memorias y de ocultación de un periodo por otro. Pues en la organización del olvido juega un papel importante el concepto de “recuerdo-pantalla”: “con la distancia, la jerarquía de las representaciones ha suplantado la de los hechos, que confunde la importancia histórica de un acontecimiento con su carácter positivo o negativo”.¹⁹⁶

Não se trata, pois, da evocação de uma memória revisionista a fim de provocar desavenças e azedumes, reacendendo velhas querelas e guerras. Não se trata também de pressupor complôs maquiavélicos e maniqueístas e, por outro lado, alienações totais e generalizadas, mas sim de perceber que existem contra-discursos, entrelinhas e não ditos: temos sim que refletir sobre a soberania de certas “verdades” e a ênfase em certos fatos e vozes, junto ao escamoteamento de outros. Trata-se, assim, de indagar conceitos e versões discursivas que se naturalizam no pensamento sem serem colocados em diálogo, em discussão. Walther Bernecker (2009) aponta que a palavra chave buscada pela transição foi “consenso”, entretanto não se conseguiu abafar que “la experiencia traumática de la guerra civil, de violencia brutal y de división social ha sido, implícitamente, el trasfondo de muchas posturas y medidas en la fase de la transición”,¹⁹⁷ já que:

De alguna manera, vencedores y vencidos han conservado sus papeles. Los socialistas en el Gobierno de 1982 a 1996 recurrieron al peso heredado del miedo como consecuencia de la guerra, para asegurar su cautela política, para no realizar ningún cambio radical que posiblemente hubiera podido poner en peligro la estabilidad del sistema. La estabilidad política lograda en España tenía su precio político y moral. La paz sociopolítica debía ser pagada. La supervivencia del sistema simbólico franquista

¹⁹⁴ BERNECKER (2009), *Aletria*, p.24.

¹⁹⁵ BERNECKER (2009), *Aletria*, p.24.

¹⁹⁶ BUSTILLO (2007), p.5.

¹⁹⁷ BERNECKER (2009), *Aletria*, p.21.

recuerda que la reforma política partía de un pacto elaborado en las instituciones autoritarias, y que finalmente condujo a la transición. De acuerdo con este carácter transitorio, las Fuerzas Armadas pasaron sin ningún tipo de purga desde la dictadura al postfranquismo. El hecho de que no hubo una clara ruptura democrática con la dictadura franquista ha arrojado una sombra sobre aquellas áreas del pasado que son llamadas “lugares de la memoria”. La transición fue una especie de “pacto de honor” por el cual se realizó la compensación de los franquistas por desalojar el poder no haciendo uso político en los años después de 1975 del pasado, de la guerra civil y la represión franquista.¹⁹⁸

Nesse sentido, vem à tona que a memória, por assim dizer, “histórica”, desliza sim entre vários pólos de tensão e, por isso mesmo, é imprescindível pensar sobre todos os discursos, pois eles acabam por disseminar imaginários, que muitas vezes estão a serviço (ou desserviço) de algumas vozes em detrimento de outras, que ficam marginalizadas. Toda recepção, seja de textos escritos ou orais, isto é, toda leitura que se faz da vida, possui a potencialidade de influenciar outras recepções e todo discurso está imerso numa rede de discursos anteriores. Fundamental, então, é refletir: o que está sendo dito? Por quê? E como?

A história à qual se tentou escamotear (sobre as vítimas e desaparecidos da guerra civil e do franquismo) retorna com muita força à memória coletiva, colocando em xeque o “pacto de silêncio” consentido e disseminado por alguns setores na transição democrática, prova disso é a criação da *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* (ARMH) fundada pelo jornalista Emilio Silva que, em sua busca pelo avô desaparecido, ajudou a várias pessoas a mobilizar-se no esclarecimento dos vários mortos sem identificação, enterrados em fossas anônimas. Essa e outras campanhas de mobilização, ao exigirem a justiça histórica, colocam em relevo o esforço da sociedade civil de confrontar-se com esse passado nebuloso e traumático: busca-se lutar contra o esquecimento como forma de colocar em pauta os inúmeros crimes contra os direitos humanos cometidos durante a guerra e a ditadura.

Nesse sentido, passamos à nossa análise literária, baseados num jogo com os pontos de abertura e de fechamento das obras aqui analisadas frente a essa memória histórica conflituosa e colocada em *campo de batalha* simbólico. Buscamos apontar como, através de construções discursivas reabilitadoras da memória como conflito, desmitificando a transição como apaziguamento e consenso, Ayala e Sinisterra empreendem o gesto político de desnudar a memória imposta e expor o abafamento de vozes (que foram escamoteadas ou deletadas dos arquivos oficiais).

Pensamos em criação artística como ato político, ressaltando que não existe algo essencialmente político por si só, pois a política aqui é entendida como relação e, a atitude relacional que estabelecemos é a de uma leitura interpretativa, analítica e crítica, nos valendo das teorias sobre a memória e a literatura e dos textos historiográficos como estruturas de

¹⁹⁸ BERNECKER (2009), *Aletria*, p.22.

cognição, de conhecimento, de indagação, para, assim, podermos adentrar no mundo ficcional desses textos e vislumbrar suas verdades e o modo como são articuladas. Partimos, pois, do processo de interpretação como algo também a ser interpretado e, como igualmente, portador de postura ideológica e política.

2.3 O passado cobra redenção: a indigestão e o sacrifício do cordeiro (“La cabeza del cordero”, de Francisco Ayala)

No conto ayaliano *La cabeza del cordero*, José Torres é um empresário que, numa viagem de negócios à cidade de Fez, no Marrocos, depara-se com a existência de uma família moura que possui o mesmo sobrenome (Torres) e a mesma origem de sua família (*Almuñécar*, que está localizada na comunidade autônoma da Andaluzia (Espanha) e, durante a Idade Média, esteve muito tempo sob o domínio árabe), podendo, assim, tratar-se de parentes distantes. Os mouros convidam-no para jantar e cercam-lhe de perguntas sobre seus pais, tios, etc., mas o narrador-personagem se mostra muito incomodado ao falar do passado e quase não dá informações aos parentes de Fez sobre os de *Almuñécar*, esquivando-se de todas as perguntas mais íntimas. Entretanto, em meio às conversas com o primo Yusuf e a tia, as lembranças começam a invadir o narrador José Torres e, ao chegar no hotel em que estava hospedado, ele é acometido de uma insônia que lhe traz as dolorosas recordações de sua família que fora separada pela Guerra Civil: o tio Jesús e o primo Gabriel, ambos assassinados, o tio Manuel que, junto às filhas, fora exilado, etc.

Podemos notar que apenas dois episódios com respeito à família são narrados por José a Yusuf de forma espontânea (as mortes do avô materno, Antonio Valenzuela, que não tem relação nenhuma com a guerra, e a do primo Gabriel Torres). Na maioria das vezes, José não narra os fatos do passado voluntariamente, mas sim quando é forçado a tal. Isto é, ele não compartilha, não intercambia as experiências individuais de bom grado com o grupo formado pelos recém-conhecidos familiares mouros; o que se vê é um verdadeiro mal-estar, definido pelo narrador como náusea, em falar dos horrores ocorridos com a sua família. Esses horrores acometem a todo instante os pensamentos de José Torres: as diferentes posições ideológicas que fomentaram brigas e discussões intermináveis (tio Jesús e os filhos em lados opostos), as traições, mortes e torturas sofridas pelos familiares, etc.

Assim, o mal-estar causado por essas histórias dolorosas o faz calar e se sentir cansado: “De repente, me sentí cansado, y bajé la vista. ¡Muy cansado, de repente! Hubo un

silencio”.¹⁹⁹ A cada vez que ele fala, o incômodo impõe-lhe o silêncio: “La atmósfera se había puesto irrespirable dentro del café, y el ruido resultaba abrumador: no se podía aguantar más”.²⁰⁰ Além do mais, o narrador-personagem, por vezes, recorre à enumeração para contar fatos à família moura, pois se declara sem habilidades para narrar: “yo no tengo ninguna habilidad de narrador y, por lo demás, falta el argumento; de modo que más bien haré una enumeración”.²⁰¹ Essa relação conflituosa entre contar/ouvir e redimir o passado nos remete aos conceitos de memória voluntária e memória involuntária presentes em Proust,²⁰² pois as histórias dos outros membros da família ocorrem a Torres através do lampejo da memória involuntária e indesejada das vivências que tanto o perturbavam, mas que permaneciam escondidas nos escombros dos seus temores:

El recuerdo de la guerra abruma al protagonista; las insistentes preguntas de la tía mora, el retrato que ostentaba su rasgos, que “hubiera podido pasar por un retrato mío trazado ayer mismo” y que le produce una repentina sensación de náusea, la visita al cementerio con el joven Yusuf, hacen que afloren a su conciencia recuerdos que estaban cuidadosamente enterrados. No obstante, como señalara Devoto, es muy poca la información “que los parientes de Fez le sacan sobre los de Almuñecar... El insomnio, en cambio, abre muchas más puertas y le rememora “el cuadro espantoso de mi tío muerto, allí tirado...”. José Torres experimenta el deseo de huir no sólo del pasado (que, repentinamente, y contra su voluntad, se le ha convertido por medio de la familia mora, en un desagradable presente que le persigue y le angustia) sino de sí mismo.²⁰³

Ou seja, as histórias dos outros membros da família ocorrem a Torres através do lampejo da memória involuntária e indesejada das vivências que tanto o perturbavam, mas que permaneciam escondidas nos escombros dos seus temores. Essas recordações só aparecem de forma individual, solitária, em forma de pensamentos, não de palavras. O narrador-personagem de Ayala vivencia de maneira benjaminiana a verdadeira imagem do passado que perpassa veloz: experimenta o passado que “só se deixa fixar, como imagem que lampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”,²⁰⁴ vivencia também o fato de que “a memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência”.²⁰⁵ E isso se dá em meio à solidão da noite insone, revelando-nos, de certa forma, que a narração dos horrores testemunhados na guerra, mesmo sendo impossível/insuportável à linguagem humana, se faz imprescindível, pois a guerra

¹⁹⁹ AYALA (2004), p. 220.

²⁰⁰ AYALA (2004), p. 213.

²⁰¹ AYALA (2004), p.219.

²⁰² PROUST. *Em busca do tempo perdido* (1927).

²⁰³ HIRIART, R. Introducción de “La cabeza del cordero” (2004). Crítico citado pela autora: Daniel Devoto, “Ayala y su cabeza”, *Textos y contextos*, Madrid, Gredos, 1974, p.518.

²⁰⁴ BENJAMIN (1940). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “Sobre o conceito da História”, p.224.

²⁰⁵ BENJAMIN (1929). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “A imagem de Proust”, p.37.

permanece viva nas imagens que não podem ser apagadas da memória. Quando interrogado pela tia moura sobre a família Torres de Almuñecar, sobre qual havia sido a sorte destes, José se vê diante de “una larga, confusa, embrollada explicación”²⁰⁶ que estava por completo fora de seu alcance: “¡Que qué había sido de nosotros! Arruinado estaba ya, sí, definitivamente estropeado, el humor espléndido con que yo había comenzado mi día ¡Dios me valga: que qué había sido de nosotros!”²⁰⁷:

¿Que qué había sido de nuestra familia? Tanto fue el disgusto que me vino al recordar aquel retrato, con su historicismo indisculpable, que esta vez no despertó en mí la compasión ni la rabia de otras veces el representarme – como en seguida me lo representé – al tío Jesús muerto, con un tiro en la nuca, junto a otros muchos cadáveres alienados en el suelo cual mercancía de feria, ante una multitud de gentes angustiadas que se afanaban por identificar en la hilera a algún familiar desaparecido, y de curiosos, los curiosos de costumbre, haciendo observaciones macabras, chistosas muchas veces, otras feroces, repulsivas siempre. Ahora, el horror de la imborrable escena se mezcló en mi ánimo con la indignación por la fotografía absurda, y la mixtura operaba como un raro estupefaciente con el efecto de poner entre paréntesis el dolor, sin suprimirlo; antes al contrario, destacándolo hasta hacerlo insoportable, pero de otra manera, no como dolor presente y activo. ¡Que qué había sido de nosotros!²⁰⁸

A família moura representou a José uma responsabilidade nova, que para ele já estava extinta, pois sua família “antiga” havia se separado devido aos incidentes da guerra civil e o narrador-personagem julgava já ter enterrado as tristes recordações familiares. A responsabilidade advinda desse encontro inesperado reacende, assim, em José Torres antigas lembranças, mágoas e remorsos relacionados à família paterna, cujos tios estiveram diretamente envolvidos com a guerra civil e sofreram as amargas conseqüências disso: separação física e ideológica da família.

Através das recordações de José Torres podemos perceber que a Guerra Civil Espanhola foi uma batalha de espanhóis contra espanhóis, de vizinhos contra vizinhos, de familiares contra familiares. Além disso, lembrando Broué e Témime (1979), a Guerra Civil Espanhola foi uma espécie de “prelúdio y ensayo general”²⁰⁹, para a Segunda Guerra Mundial, pois o país vivenciou um violento enfrentamento de classes no qual estavam envolvidas as diversas forças ideológicas que marcaram profundamente o século XX. Como vimos, ambos os lados da guerra eram heterogêneos em sua composição: as classes conservadoras (os nacionalistas dos partidos políticos de Direita, os fascistas da Falange Espanhola, que possuíam o apoio dos nazistas e a “trindade reacionária” formada pelo Exército, Igreja e Latifundiários) *versus* os anti-fascistas (os republicanos dos partidos políticos de Esquerda –

²⁰⁶ AYALA (2004), p. 204.

²⁰⁷ AYALA (2004), p.204.

²⁰⁸ AYALA (2004), p.204.

²⁰⁹ BROUÉ; TÉMIME. (1979), tomo I, p.21.

socialistas, comunistas, anarquistas, stalinistas, trotskistas; os sindicatos dos trabalhadores do campo e das indústrias; os partidários da democracia – profissionais liberais, intelectuais, etc.; e as Brigadas Internacionais – voluntários esquerdistas de outros países que queriam lutar pela defesa da República). E, como se trata de uma guerra civil (ou entre civis), os lados opostos, muitas vezes, eram ocupados por vizinhos, amigos e parentes com ideologias diferentes.

Assim, no conto José relembra a trágica morte do primo Gabriel, que participava das “Juventudes Socialistas” e que foi preso pelos nacionalistas. Ele conta a Yusuf que devido a um desenho do símbolo do comunismo (a foice e o martelo) que foi feito no forro do uniforme de um soldado nacionalista, todos os adolescentes socialistas presos estavam apanhando dia após dia, porém não aparecia nenhum culpado. Quando todos já estavam machucados ao extremo, acabaram chegando à conclusão “de que no pertenecía al grupo el autor del maldito dibujo; y como era mejor que muriese uno cualquiera, aun inocente”²¹⁰ que “la continuación de aquellas palizas”²¹¹ conseguisse “acabar com todos”,²¹² decidiram fazer um sorteio para que algum deles pudesse se declarar culpado. E justamente o sorteado foi primo Gabriel, que para manter vivos os companheiros, acabou fuzilado por algo que não fez.

Além dessa terrível sorte do primo, José também sofre de dor na consciência em relação a seu tio Jesús, por quem demonstra mais afeto do que pelo tio Manuel, a quem culpa, de certa forma, pela morte do primo Gabriel (filho de ‘Manolo’). José declara em suas digressões em relação a Manuel, que Gabriel “sucumbió muy joven durante la guerra civil”²¹³ graças a “la obsecación insensata de su padre”,²¹⁴ que “siempre le dio por hacer el energúmeno”,²¹⁵ com “actitudes destempladas”²¹⁶ e pelo costume de “hablar demasiado”.²¹⁷ Já em relação ao tio Jesús, José o declara como alguém inocente e obstinado, demonstrando um grande remorso pela morte desse tio, que advém do fato de não tê-lo resgatado quando Jesús lhe chamou ao cárcere em que estava como prisioneiro de guerra (o tio chamou o sobrinho José ao invés de chamar os próprios filhos que, aliás, eram nacionalistas enquanto o pai era republicano), e também se sente constrangido pelo fato de não ter recolhido o corpo do tio para enterrá-lo. José tenta desculpar-se desses fatos, justificando com argumentos racionais a sua conduta, porém fica claro que seu remorso não pode ser apaziguado:

²¹⁰ AYALA (2004), pp.211-212.

²¹¹ AYALA (2004), pp.211-212.

²¹² AYALA (2004), pp.211-212.

²¹³ AYALA (2004), p.225.

²¹⁴ AYALA (2004), p.225.

²¹⁵ AYALA (2004), p.225.

²¹⁶ AYALA (2004), p.225.

²¹⁷ AYALA (2004), p.225.

(...) ¿qué podía haber hecho yo? (...) aumentar con uno insignificante la cifra de las víctimas, sin beneficio para nadie (...) ¿De qué les hubiera servido a mi pobre tío Jesús, una vez muerto, que yo me señalara reconociéndolo, haciendo gestiones para recoger el cuerpo y enterrarlo? De nada le hubiera servido a él, y en cambio a mí hubiera podido comprometerme. (...) ¡A saber por qué tontería no habría sido detenido el pobre tío Jesús!: ¡alguna de sus baladronadas, seguramente! Él no era hombre de aguantarse el genio; un infeliz en fondo, pero ¡fantasioso, el pobre!..., ¡fantasmón!... Ya sé que eso era mera cuestión de carácter, y que él no tenía la culpa de ser como Dios lo había hecho; pero ¿la tenía yo, acaso? Dio lugar con cualquier majadería a que lo detuvieran, y, ¡eso sí!, entonces, para salir adelante, quien debía dar la cara y buscarle avales y poner remedio a sus sandeces, y jugarme por él mientras que sus dos hijos, dejándolo entregado a sí mismo, lo pasaran tan ricamente del otro lado para terminar la guerra, como la terminaron, de jefes de ejército. Demasiado cómodo era venir luego a hacerme cargos, y hasta insinuar los muy canallas con sus reticencias si acaso yo mismo no lo habría denunciado para que lo liquidaran. ¡Canallas!...²¹⁸

Assim, em vários momentos José afirma que preferiu não se envolver com a guerra e não compreende o envolvimento dos tios, que segundo ele, de nada adiantou: tio Manuel foi preso e acabou exilado na América com as duas filhas, além do mais, o primo Gabriel sofreu a morte trágica, já mencionada, na prisão de combatentes “rojos” juvenis e tio Jesús foi morto com um tiro na nuca. Pensando nos tristes finais dos familiares, José justifica sua abstinência das questões da guerra dizendo que o máximo que poderia fazer era salvar-se, porém percebe que a análise de sua conduta não se faz tão fácil assim quando relembra as atrocidades vividas por seus entes queridos, principalmente o primo Gabriel e o tio Jesús, pelos quais demonstra mais carinho. Ele compara sua frieza ante esses terríveis acontecimentos ao “costume” que provoca certa insensibilidade e/ou estado de anestesia quando uma carne já foi demasiado castigada pela cauterização. A través dessa comparação, Torres tenta novamente justificar (não só frente ao leitor, como principalmente, frente a si mesmo) o fato de ter enterrado à força suas lembranças e culpas em relação à família. Culpas e remorsos que, como vimos, foram reacendidos pela circunstância de José Torres ter reconhecido nos mouros gestos/histórias familiares que há muito o narrador-personagem trazia enterrados, mas que, ressurgiram pela noite com a força da memória incontrolável e do passado que busca redenção:

¡Ay! ¿Por qué será que, durante la noche cuando uno está desvelado, todo cuanto se le viene a las mientes toma ese aire tan pesado y angustioso? En pleno día, tantas veces como algún azar me traía a la memoria aquellos tristes sucesos de Málaga – y, por suerte, eran ya pocas; conforme pasaban los años, la cosa ocurría más de tarde en tarde, y con una pena atenuada, por misericordia del tiempo, que, según suele decirse, todo lo mitiga, o porque la sensibilidad se embota igual que una carne demasiado tocada por el cauterio – ; cuantas veces me acordaba todavía de ello en pleno día, era capaz de hacerle frente al recuerdo, examinar con frialdad mi propia conducta y sentirme tranquilo, justificado.²¹⁹

²¹⁸ AYALA (2004), pp.225-226.

²¹⁹ AYALA (2004), p.225.

Como havia dito Benjamin, o fim da maneira tradicional de contar decorre do fracasso das experiências atroztes da humanidade, experiências não “significáveis” pela língua humana, porém impossíveis de não deixar rastros. O tom da voz narrativa no início do relato é totalmente distinto do que encontramos no ápice do conto. Ao final, porém, o tom narrativo inicial parece retornar. Podemos perceber um narrador tranquilo e divertido no início, que, a partir do desenrolar dos fatos, vai se imergindo em uma atmosfera triste, sombria e angustiada, para, enfim, terminar sua história de um modo tranquilo e esquecido. O ápice do clima angustiante é a noite de insônia e náuseas de José Torres, em que todas as lembranças da família despedaçada pela Guerra Civil adentram o seu quarto e o remetem novamente ao ódio a si mesmo e ao seu sangue, a necessidade de fugir do passado, que, conseqüentemente, significa fugir de si mesmo.

Além do mais, a fotografia que a tia moura mostra a José Torres, na qual está retratado um homem muito parecido com ele em feições e olhar, absorve-o em um labirinto de lembranças que lhe causam um mal-estar tremendo, culminando na necessidade de “un movimiento en las entrañas por escapar de si mismo, huir de mi figura y encarnación”.²²⁰ Ou seja, a rememoração que faz José Torres do passado opressor de sua família, que se encontrava cuidadosamente recalcado, leva-o a uma indigestão que significa muito mais do que um mal-estar alimentício causado pelo jantar servido pelos familiares mouros, no qual havia um cordeiro com a cabeça pendente; significa, sobretudo, uma repulsão por toda uma história marcada por experiências tão traumáticas que se tornaram incapazes de serem digeridas, uma repulsão também ao seu próprio sangue, a todo o sangue derramado por sua família e por seu país durante a Guerra Civil.

A figura do ‘cordeiro’ é muito simbólica: esse animal representa em várias culturas o arquétipo da vítima que deve ser sacrificada para assegurar a salvação, a renovação da vida sobre a morte.²²¹ O cordeiro, por meio do seu sacrifício, torna-se o anunciador das grandes revelações e propicia o renascimento de uma nova era. Na Bíblia, o cordeiro é o inocente que morre para salvar o pecador no ritual purificador do sacrifício, no qual o pecador arrependido confessa suas faltas com a mão na cabeça do cordeiro (Antigo Testamento, O Terceiro Livro de Moisés, Levítico, 5:2-19). Jesus Cristo é nomeado muitas vezes como o “cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo” (Novo Testamento, O Evangelho segundo João, 1: 29), e a sua crucificação trouxe a renovação da fé, a redenção dos pecados: *Cristo morreu para salvar o seu povo.*

²²⁰ AYALA (2004), p.204.

²²¹ CHEVALIER, J. CHEERBRANT, A. (2007). *Dicionário de símbolos*. pp-287-288.

No conto, a indigestão de José é marcada pela lembrança da cabeça do cordeiro que parece preencher todo o seu estômago. A cabeça separada do corpo nos remete ao ato de degolar/decepar. Isso pode significar tanto a impossibilidade do personagem lembrar dos “antepassados” sacrificados pela guerra como também a cabeça que volta para delatar sua história sangrenta, como na lenda diversas vezes reiterada na literatura espanhola segundo a qual “un individuo da muerte a otro, le corta la cabeza, la entierra separada del resto del cuerpo, y, finalmente, la cabeza del asesinado acusa al criminal”,²²² e, segundo Rosario Hiriart (2004):

(...) la cena del cordero le causa tal indigestión que sentía en el estómago “la cabeza del cordero, la cabeza, sí, con sus dientecillos blancos y el ojo vaciado... la sensación de tener el estómago ocupado con su indomable volumen...”. Como dice un crítico, “La sangrienta trayectoria de la cabeza delatora corre por dentro del protagonista, obligado a una purificación ritual intestinal que siempre estará lejos de cancelar ‘la imborrable escena’, porque ningún ‘movimiento de las entrañas’ logrará jamás hacerle ‘escapar de mí mismo, huir de mi figura y encarnación’”. Esta indigestión y la vomitera subsiguiente, son no sólo consecuencias de una cena pesada, sino que representan un rechazo del protagonista a su propia sangre.²²³

Acrescentamos: um rechaço, uma repulsão a todo o sangue derramado em sua família e em seu país na terrível Guerra Civil. A experiência sombria da guerra está, assim, relacionada com a impossibilidade de digestão, de “apagamento”. A imagem simbólica da indigestão parece remeter-nos a uma espécie de “digestão” moral em que as terríveis recordações são remexidas, trituradas, saturadas, para, enfim, serem, de certa forma, redimidas/digeridas pelo corpo/mente humano. Advém daí a relação entre memória e esquecimento, narração e silêncio. O narrador José Torres, descrito por Ayala como um personagem “inteligente, cínico, burlón, canalla”²²⁴ se mostra por vezes contido, mais ouve do que narra, e o pouco que conta aos outros personagens é devido às circunstâncias que o forçam a falar (a insistência da tia, as perguntas do primo). Além disso, só sabemos a causa de seu mal-estar em falar do passado quando o narrador estabelece digressões e monólogos interiores que representam nada mais que os pensamentos/a narrativa presa/encarcerada no sujeito e não transmitidos aos ouvintes.

Lembrando Benjamin (1929): “nem sempre proclamamos em voz alta o que temos de mais importante a dizer. E, mesmo em voz baixa, não o fiamos sempre à pessoa mais familiar,

²²² Nota de página de HIRIART In: AYALA (2004).

²²³ HIRIART, R. Introducción de “La cabeza del cordero” (2004). Crítico citado pela autora: Daniel Devoto, “Ayala y su cabeza”, Textos y contextos, Madrid, Gredos, 1974, p.526.

²²⁴ AYALA (2006), p.69.

mais próxima e mais disposta a ouvir confidência”.²²⁵ A presença do leitor, nesse caso, não é a de um ouvinte absorto na narração da história. É, antes, a de um intruso que perscruta as recordações alheias e constata os traumas causados pelos horrores da guerra e, em igual medida, pela repressão dos sentimentos gerados por este “pavoroso assunto”,²²⁶ ficando com o gosto amargo causado pelo “sem sentido”, pelo grande e vazio da autodestruição que, em verdade, é o que representa todo e qualquer tipo de guerra, principalmente uma guerra de esperanças frustradas como a guerra civil da Espanha.

O fim do conto é, de certo modo, inesperado, já que o narrador retoma a tranquilidade e o esquecimento do início do relato, indo contente de encontro à sua rotina e esquecido do passado que lhe havia cobrado redenção. Ficamos, assim, com a sensação de que por mais duras que sejam as experiências, mesmo quando disfarçadas em meio a uma identidade de papel (a ficção), elas nunca conseguem sobrepor-se à força de um novo dia. Em contrapartida, esse porvir guarda sempre o fantasma do lampejo involuntário, da cobrança dos antepassados, das histórias caladas que virão à tona, seja nas lembranças seja na necessidade de relatar, mesmo sob a salvaguarda de relato “ficcional”.

2.4 Encenando a memória: silêncios e silenciamentos (“Primavera 39” e “Intimidad”, de José Sanchis Sinisterra)

A primeira cena de *Terror y miseria en el primer franquismo*, de Sanchis Sinisterra, “Primavera 39” (nome significativo que remete ao fim da Guerra Civil Espanhola e à ascensão do General Franco ao poder), nos apresenta duas mulheres, Madó e Lía, em um lugar indefinido cheio de objetos e resíduos. Essa cena faz alusão aos refugiados que, vindos de várias partes da Espanha, tentavam fugir levando seus pertences mais valiosos. Madó busca incessantemente entre lixos e destroços algo que não sabemos o que é. Chega Lía, carregando um pesado baú e pede à outra ajuda para algo que também não sabemos, pois é interrompida pela primeira que a interpela sobre alguns ruídos. Lía demonstra não escutar nada e Madó a indaga sobre o que está em seu baú. Lía responde que o baú é dela, mas não conta o que tem dentro. A partir daí, se dá um diálogo confuso e absurdo entre as duas mulheres, marcado pelo medo, por lampejos de memórias traumáticas. Entre os destroços estão desde guarda-chuvas até pé de criança.

²²⁵ BENJAMIN (1929). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “A imagem de Proust”, p.40.

²²⁶ AYALA (2004), p. 34.

Os lapsos assombrosos da cena, com as falas esquizofrênicas e os diálogos surdos, desconexos, incompletos remetem-nos à impossibilidade de um tratamento narrativo lógico de experiências que rebaixam o ser à condição de inumano, experiências indignas e impossíveis de serem suportadas semântica e sintaticamente pela linguagem, a saber: a tortura, a fome, a morte de todos que compunham um círculo afetivo, a perda de laços com territórios que de tão hostis não merecem mais o nome ‘casa’. O que pode ser notado quando Madó quer saber sobre a origem de Lía e obtém como resposta: “De donde tú: de la guerra”,²²⁷ reagindo Madó com a frase: “A lo mejor no era la misma”.²²⁸ A casa, o berço, a origem já não é mais uma cidade, uma região ou um país: naquelas circunstâncias, todos estão vindo da guerra, são sobreviventes dela, mas, ao mesmo tempo, não se encontram libertos da pesada carga que ela significa. A resposta também parece indicar uma perda de identidade e de história pessoal: as origens e as identidades estão opacas, nebulosas e verdades factuais como *sou madrilenha*, *venho de Barcelona* já não significam o mesmo, a história cria uma nova significação para esses termos.

Sinisterra, então, nos leva a perceber por meio dessa cena *pertubada e em escombros* a amplitude do acontecido, indo de encontro as idéias benjaminianas de que há que “a maioria das recordações que buscamos aparecem a nossa frente sob a forma de imagens visuais”²²⁹. Imagens que não estão explicadas de antemão: “mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático de sua presença”.²³⁰ Não há, portanto, uma simplificação da dor e uma didatização das reminiscências do outro, os fatos não estão aclarados (o leitor-espectador contribuirá para isso).

A cena da tal primavera que fez das flores, destroços; das esperanças, ruínas; da revolução de um povo, a ditadura de uns poucos, caminha para uma atmosfera paranóica, na qual as duas mulheres indagam perplexas sobre barulhos (choros?, gritos?, risos?, assovios?, bombas?, etc...), e elas trocam os papéis: Lía remexe os escombros e Madó tenta abrir o baú. Signos que talvez sejam metáforas, ou mais bem estejam explícitos para quem carrega na sua biografia uma memória vivida e/ou aprendida do ocorrido. Quando uma percebe o que a outra está fazendo, correm para impedir-se mutuamente e começam a brigar: começaria aí outra guerra? Aparece, no entanto, uma terceira mulher dançando macabramente ao som do hino nacional, ocultando no palco as outras duas personagens. No desfecho da peça, essa terceira

²²⁷ SINISTERRA (2003), p.87.

²²⁸ SINISTERRA (2003), p.88.

²²⁹ BENJAMIN (1929). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “A imagem de Proust”, p.48.

²³⁰ BENJAMIN (1929). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “A imagem de Proust”, p.48.

está sozinha no cenário vazio. Estaria aí encenado, talvez, esse inimigo que não cessa de vencer do alerta benjaminiano? Parece ser essa a pergunta que a cena deixa em suspenso, ao abandonar o cenário para uma única personagem (totalitária), que triunfa calando as outras. No final dessa cena, Sinisterra não simplesmente relembra os acontecimentos, mas, parafraseando a análise de Gagnebin da obra proustiana, se envolve na tarefa de “subtraí-los às contigências do tempo em uma metáfora”,²³¹ já que o autor espanhol se vale de um jogo de imagens alusivas e metafóricas que demonstram o quão cruéis podem ser certas ideologias mascaradas sob o véu da serenidade e/ou do triunfalismo, representados na figura da bailarina macabra.

Através dos diálogos fragmentários e do desfecho, podemos vislumbrar algo significativo no tratamento da história real tal como é trasladada ao ficcional: leva-nos a pensar nessas obras sobre fatos traumáticos que também não deixam de colocar-se “*em guerra*”²³² ao assumirem, “não sem tensão, o caráter paradoxal, discordante e intempestivo da ficção”.²³³ Ao empreenderem a encenação de memórias ficcionais sobre fatos históricos reais de forma a deixar, ao mesmo tempo, no ar a perplexidade e o estranhamento do simbólico, do absurdo, do não explicado. Nesse sentido, através das alusões e da não simplificação em argumentação lógica dos elementos postos em cena, Sinisterra trabalha uma memória impregnada no imaginário e na História: a guerra continua, pois todos nós somos alvos do apelo de redenção que o passado dirige ao presente tal como aponta Benjamin e formamos parte do que Halbwachs denomina uma coletividade, imersos também numa dimensão coletiva da memória. Dessa maneira, “o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”,²³⁴ ao passo que os fatos vividos em si seriam finitos e restritos ao tempo.

Vimos como Lía e Madó das guerras que carregamos como herança histórica, como despojos da cultura, da civilização: as dores ainda não cessaram de doer e o vencedor não cessa de vencer, por isso faz-se imprescindível escutar os ecos das vozes que emudeceram ou foram emudecidas, citadas por Benjamin: “O passado traz consigo um índice misterioso, que impele à redenção”,²³⁵ apelo este que “não pode ser rejeitado impunemente”,²³⁶ e, pensando na esteira do ético, não pode ser tratado levemente, tal como reflete Sinisterra quando

²³¹ GAGNEBIN (1996), p.16.

²³² SOARES (2007). “Leituras da outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental”, p. 232.

²³³ SOARES (2007), p. 232.

²³⁴ BENJAMIN (1929). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “A imagem de Proust”, p.37.

²³⁵ BENJAMIN (1940), Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “Sobre o conceito da História”, p.223.

²³⁶ BENJAMIN (1940), Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “Sobre o conceito da História”, p.223.

ressalta seu interesse em criar um *teatro da memória*, para denunciar o silêncio imposto, a desmemória difundida e acrítica, e a história manipulada.



Primavera 39 (Fotografia: Pilar Aymerich, Teatre Joventut, Hospitalet de Llobregat, 26 de setembro de 2008. Direção: Pepa Calvo. Atrizes: Saïda Lamas e Eva Poch)

A obra de Sinisterra está imbuída de um tratamento da memória que extrapola a solenidade da comemoração e, ao mesmo tempo, denota a desilusão e a frustração generalizada que tomou conta da sociedade espanhola no período imediato ao pós-guerra e que, durante muito tempo, acabou por “silenciar” o acontecido, remetendo às heranças posteriores destas experiências atroz, a saber: uma memória amarga e silenciada pela censura, pela autodefesa, pela impossibilidade de ser transmitida, pela necessidade de esquecer. Essas questões somadas a uma linguagem que encena a questão do choque benjaminiano (vozes marcadas pelas ruínas da linguagem, isto é, os enunciados soltos em palavras que surgem como *despojos de guerra*, cuja sintaxe e semântica já não comportam a linearidade de sentido, de organização), necessário à imobilização do pensamento e, por consequência, à experiência de pensar-iluminando e se chocando às complexidades históricas e individuais aparecem de forma muito nítida quando nos aproximamos dessas cenas de *Terror y miseria en el primer franquismo*.

Retomar o passado segundo as demandas presentes, denunciando os abusos de poder, atos que ressurgem através da experiência de leitura, enfim, apropriar-se de uma reminiscência que lampeja.²³⁷ Parece-nos serem essas as aspirações dessa cena que “pára” o curso tempo e expõe traumas dolorosos, operando como hiato da compreensão humana, apresentando-nos monólogos que culminam em diálogos concisos, silenciosos e silenciados pelo medo: vê-se encenadas as vozes marginalizadas, impedidas de dar testemunho, desconsideradas em muitas esferas discursivas como fonte do saber histórico. No livro *As mulheres na guerra*, Claude Quéstel (2009) afirma que: “nem nação, nem classe social, nem partido político, nem minoria, as mulheres veem sua história dissolvida na história dos homens”.²³⁸ Para o historiador, “isso é verdade em tempos de paz. E é muito mais verdade em tempos de guerra, nos quais os homens ocupam ainda o centro da cena e, por conseguinte, escrevem a História, a *história deles*”.²³⁹ Em *Terror y miseria en el primer franquismo*, Sinisterra dá um destaque especial para as personagens femininas: são maioria em sua peça.

Como em “Primavera 39”, a cena “Intimidad” conta com a presença e o diálogo entre duas mulheres-personagens. A ação se passa em uma espécie de dormitório-prisão. Uma cela estreita, com sombras de várias mulheres dormindo no chão. Teresa sonha inquietamente, pronunciando palavras inteligíveis. Nati acorda com o barulho da outra e reclama de ter sido acordada. Começam a conversar ora de forma ríspida, ora de forma compadecida. Teresa fala de seu medo de dormir, do corpo dolorido por causa das surras, das torturas. Nati comenta que só sente medo de dia, que jamais apanhou, mas, em contrapartida sofreu muitos abusos. Nesse momento, somos remetidos à participação feminina na guerra, como milicianas e guerrilheiras, e também como mães, irmãs, namoradas e esposas. A história não-contada, das heroínas e das carrascas, se desnuda aos olhos do leitor-espectador. Tem-se, encenado aí a necessária “leitura estética do passado”,²⁴⁰ da qual fala Seligmann-Silva, que “opõe-se à ‘musealização’ do ocorrido: ela está desvinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo *no presente*”,²⁴¹ já que ao incorporar elementos ficcionais, busca “apresentar, expor o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes”,²⁴² narrando a impossibilidade de esquecer o trauma. E, tratando da necessidade de lembrar para poder esquecer coisas impossíveis de serem borradas: a violação da privacidade, da honra, da dignidade humana.

²³⁷ BENJAMIN (1940), Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “Sobre o conceito da História”, p.224.

²³⁸ QUÉSTEL (2009), p.3.

²³⁹ QUÉSTEL (2009), p.3. Grifo nosso.

²⁴⁰ SELIGMANN-SILVA (2003), p. 57.

²⁴¹ SELIGMANN-SILVA (2003), p. 57.

²⁴² SELIGMANN-SILVA (2003), p. 57.

Teresa repreende o jeito como Nati consegue os cigarros com a vigia. Nati fala que já esteve em situações piores, mais degradantes, sofrendo de *graça*. Nesse momento, de certa forma “as fronteiras entre ética e estética tornam-se mais fluidas: testemunha-se o despertar para a realidade da morte”,²⁴³ a noite cresce aos olhos das personagens e do leitor-espectador: o medo só faz aumentar a sensação de culpa ante o tratamento desumano e cruel infligido a seres humanos, nos recordando o fato disso ter ocorrido em diversas épocas da humanidade. Teresa fala da necessidade que sente de intimidade e reclama de ser espiada pela outra “até” em sonhos. Entram em conflito diferentes concepções de intimidade: a pessoal e a relacional. Para Tereza, a intimidade é algo que separa as pessoas do obscuro, é o que resguarda um mínimo de “liberdade” individual. Já para Nati, que teve a sua intimidade invadida por muitas violências físicas, morais e psicológicas, a intimidade é uma arma, que pode ser disparada a qualquer momento.

A intimidade de Teresa insurge nos sonhos: ela fala enquanto dorme. Nati insiste em escancarar de todas as maneiras o que a outra falou dormindo. As duas voltam a discutir, pois Teresa não quer escutar: quer um basta para a espiação alheia. Nati insinua que Teresa tem alguma culpa na consciência, alguma traição ou delação no passado. Teresa denota em sua fala a necessidade de proteção à intimidade das vítimas de tortura. As duas personagens possuem a mesma característica de não querer lembrar para não “reabrir feridas”, porém, o fato de acordarem no meio da noite as leva a compartilhar uma com a outra aquilo que não querem contar. Por fim, no desfecho da cena, vemos a personagem Nati disparando a sua “arma”, dizendo sem piedade que a palavra íntima pronunciada em sonhos por Teresa era: perdão.

Há nessa cena uma reconstrução da história nacional a partir da marginalidade: se ouvem as vozes da miliciana, da torturada, da mulher. A cena segue uma direção oposta à tomada pela história oficial, ainda que dialogue constantemente com a historiografia tal como foi difundida: introduz personagens “antiheroicas” ou marginais e faz a desconstrução dos sujeitos a partir de sua marginalidade com relação ao pensamento oficial. Para fomentar o diálogo dessas mulheres, o autor assume uma atitude crítica em relação à história oficial com o intento de resgatar às heroínas esquecidas: desnuda as personagens desde sua singularidade de desconhecidas da história, embora agentes dela. Memória e história confluem, se mesclam. Os conflitos, as feridas, não se findam.

²⁴³ SELIGMANN-SILVA (2003), p. 58.



Intimidad (Fotografia: Xavier Costas, Teatre Joventut, Hospitalet de Llobregat, 26 de setembro de 2008. Direção: Pepa Calvo. Atrizes: Izaskun Martínez e Eva Poch)

A partir dessas cenas de *Terror y miseria en el primer franquismo* de José Sanchis Sinisterra podemos proceder à indagação de como funcionam essas linguagens condensadas em instantes que, próximas ao conto, estão marcadas por brechas silenciosas, pelos saltos de um tempo não linear, possuindo no cerne de sua constituição uma preocupação com o depois da guerra de uma maneira bem singular: a reflexão sobre as interferências mútuas entre história e memória é trasladada ao campo ficcional através de criações estéticas de uma escritura envolta na concepção ética do não-abuso da memória. Isto é, não é uma obra que se presta a elogios incondicionais à memória ou apologias ao esquecimento, alienando o passado traumático, mas que busca refletir e produzir a partir dos fatos pretéritos, por seu valor exemplar, permitindo, então, segundo Todorov (2000), “utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy, y separarse del yo para ir hacia el *otro*”.²⁴⁴

²⁴⁴ TODOROV (2000), p.32. Grifos do autor.

2.5 Conflitos: história oficial e história vivida (“El sudario de Tiza”, de José Sanchis Sinisterra)

Em diversas ocasiões, Benjamin denuncia a intenção de certas narrativas da história de calar e até mesmo tomar lugar das memórias, vozes, em si mesmas plurais, heterogêneas, discordantes. Isso pode ser vislumbrado na segunda cena de *Terror y miseria en el primer franquismo*, intitulada “El sudario de tiza”, na qual um professor desconcerta-se ao chegar à sala de aula e ver escrita no quadro, em letras garrafais, a palavra *ROJO* – que significa vermelho em espanhol e designa uma forma depreciativa usada pelos fascistas para se referirem aos republicanos e aos militantes de esquerda na guerra civil espanhola. A partir daí, o docente empreende um monólogo extenso, que era para ser uma interlocução, mas não o é, pois na cena não há estudantes e, no palco, a mesa e o quadro estão virados para o público, de modo que os interlocutores da aula, os “alunos” são os espectadores e, no texto literário, os leitores. O assunto da aula é a História - tal como deve ser ensinada sob a censura franquista. Segundo Walther Bernecker, os franquistas: “trataron de eliminar, por medio de una *damnatio historiae*, todo tipo de recuerdo histórico, que no se dejaba encuadrar en la tradición del alzamiento del 18 de julio”,²⁴⁵ e, além disso:

La selección de lo que había que borrar de la memoria colectiva fue un proceso de selección negativa, dirigido desde el centro del poder. Las políticas de la memoria abarcaban tiempo y espacio. En cuanto al tiempo, el bando nacional incluso instituyó un nuevo calendario: 1936 fue el Primer Año Triunfal, 1939 el Año de la Victoria. Por lo demás, se hacía ampliamente uso de la historia, ante todo de la época imperial de los Reyes Católicos, de Carlos V y de Felipe II. En cuanto al espacio, los nuevos detentadores del poder tomaron simbólicamente posesión de la topografía, cambiando los nombres de lugares, plazas y edificios, dándoles asociaciones históricopolíticas nuevas. La Seo de la Virgen del Pilar, en Zaragoza, ahora se llamaba “Santuario de la Raza”. Las calles principales de ciudades y pueblos fueron re-denominadas en “Avenida del Generalísimo” o “Avenida de José Antonio Primo de Rivera”. En la ritualización de la memoria política, la Iglesia durante muchos años jugó un papel importante.²⁴⁶

E, como vemos na cena teatral, a instituição escolar também. O professor se mostra extremamente nervoso e angustiado pelo que está dizendo (isto é, a história nos moldes nacionalistas, do ponto de vista dos vencedores) e também se mostra receoso de fazer alguma alusão considerada “falaciosa” pelo novo regime: numa clara tentativa de ensinar nos parâmetros impostos, sua fala transcorre tentando ocultar, manipulando, escondendo suas convicções e determinados fatos... O “xingamento” – *rojo* – que ele encontrou no quadro ecoa

²⁴⁵ BERNECKER (2009), *Aletria*, p.15.

²⁴⁶ BERNECKER (2009), *Aletria*, p.15.

a sua aula passada: ele diz que foi “mal entendido” no dia anterior, pois alguém havia se queixado com o diretor das idéias supostamente “liberais”. Ele fala que irá repassar os conceitos para que fiquem bem claros num novo quadro “sinóptico”, um novo esquema que abarcará “as coisas sérias” que ensina a História com letra maiúscula. Vemos nesse ponto a questão do historicismo que, defendido como acima de qualquer suspeita, aponta para a verdade das causas e das conseqüências, colocando mais ênfase numa narrativa casualística que nos fatos propriamente ditos, oficializando a versão dos fatos do vencedor como sendo, de antemão, a verdadeira, tal como denuncia Benjamin nas teses sobre o conceito de história. Sobre isso lembramos uma passagem de Michael Löwy (2002) a respeito do pensamento benjaminiano:

O historicismo se identifica enfaticamente (Einfühlung) com as classes dominantes. Ele vê a história como uma sucessão gloriosa de altos fatos políticos e militares. Fazendo o elogio dos dirigentes e prestando-lhes homenagem, confere-lhes o estatuto de “herdeiros” da história passada.²⁴⁷

Porém, o mestre da peça se embaraça, não consegue estabelecer uma lógica no seu discurso; conturba-se, desespera-se, ao ponto de ser contraditório, soltando frases desconexas a todo o momento interrompidas e reiteradas. Vislumbra-se, assim, a dificuldade de um professor de História no pós-guerra e, ao mesmo tempo, como o discurso da História oficializada pelos franquistas queria impor-se às memórias dos sobreviventes da guerra que faziam parte do grupo dos vencidos. Ao tentar empreender uma narrativa contínua, típica da historiografia burguesa, o professor acaba deixando-se guiar pela contradição entre seus dizeres e os saltos, rupturas e desconcertos que assolam seu discurso. O título da passagem em questão alude ao sudário, um pano de linho que é colocado sobre o rosto de um defunto ou com o qual se envolve todo o cadáver antes de depositá-lo no caixão. Pois bem, a cena termina com uma chuva de pó de giz caindo sobre o professor a modo de um sudário. Vemos, pois, esse professor ser enterrado pelo que tenta desconcertadamente, ou por que não? “desacreditadamente”, ensinar. Segundo o próprio Sinisterra (2009) em entrevista à revista *Aletria*, “una de las cosas que hizo el franquismo fue falsificar la memoria colectiva, deformar el pasado, reescribir la historia de España en función del ideal fascista y católico”,²⁴⁸ “toda mi generación vivió esa especie de oscilación entre lo permitido y lo prohibido”.²⁴⁹ A censura

²⁴⁷ LÖWY (2002), p.7.

²⁴⁸ AMORIM; ROJO. (2009), “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”. *Aletria*, p. 306.

²⁴⁹ AMORIM; ROJO. (2009), “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”. *Aletria* p. 306.

franquista era totalmente arbitrária: “o sea, no estaba claro nunca qué se podía decir y qué no se podía decir”,²⁵⁰ criando o que o autor denomina de *censor interno*.

Assim, para sobreviver no pós-guerra, o professor de História tem que submeter-se ao sistema e repensar suas “verdades”: esse docente, acusado de “rojo”, tenta retificar sua visão de história e enquadrar seus ensinamentos aos princípios do fascismo e do catolicismo pregados pelos “azuis” (os militares). Mas, paradoxalmente, a censura no discurso da aula acaba por deixar entrever o que foi “proibido” de dizer, construindo na retórica da opressão, a retórica da resistência, que nos é posta em cena através da impossibilidade do mestre dizer algo contra o regime e, ao mesmo tempo, o mal estar que lhe acomete ao falar em favor dele. A cena caminha no sentido de abrir interpretações dos não ditos, de incitar uma fuga dos significados de superfície: o desfecho, aqui, mais uma vez, como em outras cenas da obra sinisterrana, devolve ao expectador a responsabilidade de encarar o teatro, suas falas e silêncios como uma forma de estar no mundo e, por isso, ser imprescindível pensar sobre os mundos (textual e real), num jogo de espelhos em que o ficcional devolve ao real novas possibilidades e perspectivas de vislumbrá-lo.



El sudario de Tiza (Fotografia: Pilar Aymerich, Teatre Joventut, Hospitalet de Llobregat, 26 de setembro de 2008. Direção: Pepa Calvo. Ator: Antonio Alcalde)

²⁵⁰ AMORIM; ROJO. (2009), “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”. *Aletria*, p.306.

Portanto, a personagem do professor busca manter a confiabilidade de seu discurso, ocultando a outra versão dos fatos. Porém, as outras vozes ecoam em seu discurso, mostrando o quanto sua “narrativa” soa vazia, insuficiente, sem verossimilhança. Ademais, toca em uma questão ética e ideológica: como narrar somente uma versão dos fatos? E, mais ainda, como narrar exclusivamente a história contada pelos vencedores? Essas questões apontam também para a problematização do papel dos intelectuais na construção de discursos que permitem a justificação e manutenção de modelos políticos totalitários e ditatoriais. Como referido anteriormente, a história que o personagem principal deseja narrar está incompleta para ele: falta uma versão dos fatos – a versão republicana, isto é, falta o relato dos “rojos” proclamados no quadro negro.

As lacunas e saltos, no caso do professor, não são uma escolha consciente, mas fruto da repressão e da sua própria falta de coragem. São repetições de uma fala que lhe foi imposta. A figura oprimida do professor gagueja porque não consegue reproduzir esse discurso (oficial) que não é o seu. O professor se comporta ao avesso do “catador de trapos” benjaminiano, pois se mostra impossibilitado de insurgir contra o discurso pré-estabelecido, embora fracasse ao tentar reproduzi-lo. Segundo Benjamim (1940), o historiador materialista deve recolher os “cacos”, os destroços abandonados pela história oficial e, através desse mural de fragmentos, re-compor/re-apresentar (no sentido de fazer presente) a história: o relato histórico sempre será uma leitura do passado pelo presente, uma re-presentificação. Cabe ao historiador empreender a tarefa messiânica de recuperar as ruínas, os fatos vividos pelos antepassados vencidos, salvando-os do apagamento e, segundo Márcio Seligmann-Silva, para Walter Benjamin: “o historiador materialista – ou seja, anti-historicista – deve visar a construção de uma montagem: vale dizer, de uma collage de escombros e fragmento de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço”.²⁵¹ E é sobre os destroços que iremos tratar no próximo capítulo dessa dissertação: fragmentos de experiência que se convertem em ficção, estilhaços ficcionais que comunicam uma experiência com múltiplas facetas, buscando ocupar-se: da escuta do outro, da reflexão crítica, do posicionamento político-ideológico, da compaixão diante da dor alheia.

²⁵¹ SELIGMANN-SILVA (2003), p. 70.

Capítulo 2 – Encruzilhada experiência/ficção

Nesse capítulo, pretendemos tratar sobre momentos nos quais a “memória entra em disputa”²⁵² e a rememoração se apresenta como um ato político, e, por isso, também imersa num imperativo ético: o de se refletir como e por quem as memórias são difundidas ou ocultadas, isto é, a existência e convivência, nada pacífica, de “memórias concorrentes”,²⁵³ umas subterrâneas, marginais, proibidas, clandestinas; outras oficializadas, consentidas, dominantes (ou dominadoras).²⁵⁴ Para isso, faremos primeiramente, uma leitura das relações entre memória e ficção como forma de pensar a obra de Ayala, marcada pela experiência brutal (e, por vezes, incômoda) de sobrevivente exilado: “Unos han muerto; otros, sobreviven y callan; y los que continúan escribiendo, escriben también como supervivientes”.²⁵⁵

Encaminharemos os questionamentos teóricos dessa seção a fim de ler analiticamente as obras de Ayala e Sinisterra, especificamente os contos ayalianos “La vida por la opinión” e “El regreso” e as cenas teatrais sinisterranas “Dos exilios”, “El topo”, “El anillo”, “Plato único”, nos quais os autores partem de temáticas como: os exilados, os escondidos em solo pátrio, as hipocrisias e camuflagens de poder, levando-nos a perscrutar as questões das memórias traumáticas herdadas e vivenciadas, distorcidas e redirecionadas, que conformam a visão identitária de seus personagens e narradores, problematizando e colocando em pauta, assim, a tênue linha que separa o histórico do literário, o esquecimento da recordação, a restituição da amnésia e as lacunas/incompletudes inerentes à memória e a linguagem. Lembrando Tzvetan Todorov (2000), nos valem da possibilidade de “fundar la crítica de los usos de la memoria en una distinción entre diversas *formas* de reminiscencia”,²⁵⁶ para pensarmos a relação entre os conceitos memória, história, ficção e experiência em nossa análise.

3.1 Memória e ficção

É fundamental nos referirmos à atualidade e à trajetória teórica da questão da *ficcionalidade*, que está em voga tanto quanto os estudos sobre a memória. Segundo José

²⁵² POLLAK (2009), p.4.

²⁵³ POLLAK (2009), p.4.

²⁵⁴ POLLAK (2009).

²⁵⁵ AYALA (2006), Proemio, p.61.

²⁵⁶ TODOROV (2000), p.30.

Maria Pozuelo Yvancos, “la ficción es un problema clave en la teoría literaria actual y su debate acaba por afectar a la totalidad del universo teórico literario contemporáneo”.²⁵⁷ Nesse sentido, nos parece importante partirmos de uma aproximação entre os dois termos (ficção e memória) para percebermos em que medida, segundo Beatriz Sarlo, seria mais importante entender que recordar, ainda que para entender seja necessário também recordar. Tomamos esse pensamento como ponto de partida para refletirmos sobre as implicações da narrativa/exteriorização de uma memória que se ficcionaliza num texto literário, deixando no ar nítidos interrogantes: como entender o que aconteceu por meio de tantos estilhaços de memória, de tantos discursos dissonantes?

Os contos de Ayala parecem-nos uma tentativa de dominar esse *lapso de silêncio* no campo ficcional, que o atingiu no período imediato pós-guerra e tentar perceber em que consistiu essa mudez literária à luz da realidade política espanhola no final do século 20, face as suas convicções de velho intelectual republicano exilado. Segundo Silvia Cárcamo (2009), “o critério de organização das memórias de Ayala, escritas já na velhice”,²⁵⁸ a saber, *Recuerdos y olvidos* (2006), “indica que a Guerra Civil representou para ele, como para a maioria dos espanhóis que a sofreu, o acontecimento mais fundamental da sua existência”.²⁵⁹ Assim, “há um antes e um depois da guerra, uma vida na Espanha da Ditadura de Primo de Rivera, da República e da guerra e outra diferente no exílio americano”,²⁶⁰ em “um ir e vir através da memória, uma fusão de passado e presente”.²⁶¹

Há que se refletir sobre a construção baseada na brevidade que Francisco Ayala empreende nas suas narrativas de *La cabeza del cordero*. É necessário, assim, lembrar a trajetória do conto enquanto gênero nascido junto ao romance e cujo nome, advém, etimologicamente, da palavra contar (que agrega as acepções de calcular e narrar). Ayala está filiado à concepção estética de toda uma vertente da narrativa contemporânea, que busca conduzir o leitor para além do dito, numa leitura das entrelinhas, inaugurando possibilidades de ler que desvelem não só o que é narrado, mas também, particularmente, a forma como os fatos são contados, a maneira como o texto se realiza estruturalmente.

Isso também pode ser percebido na obra de Ayala na medida em que o autor busca mais que empreender uma espécie de reconstrução de determinada memória histórica, mas, sobretudo, coloca essa memória em diálogo e confronto com uma reflexão pessoal, a memória

²⁵⁷ POZUELO YVANCOS (1994), p.295.

²⁵⁸ CÁRCAMO (2009), *Aletria*, p. 131.

²⁵⁹ CÁRCAMO (2009), *Aletria*, p. 131.

²⁶⁰ CÁRCAMO (2009), *Aletria*, p. 131.

²⁶¹ CÁRCAMO (2009), *Aletria*, p. 131.

individual marcada pela coletividade a qual pertencia (isto é, os que por estarem distantes da terra natal, recebiam notícias vagas e assustadoras, murmurações que os deixavam aflitos e, em alguns, como em Ayala, os faziam céticos e irônicos frente aos fatos esfumados e oblíquos). Ayala escreveu, então, sob impacto de uma reflexão marcada pelo passado imediato da guerra civil como forma de “rendir testimonio del presente, procurar orientarnos en su caos, señalar tendencias profundas y tratar de restablecer dentro de ellas el sentido de la existência humana”.²⁶² Assim, sua escritura confronta o manuseio e distorção da história oficial – com sua política de apagamento físico e simbólico da memória dos vencidos realizada durante o período franquista, e parece perguntar: em que medida a ficcionalização contribui para gerar reflexões sobre experiências limites e brutais vividas pela comunidade a qual o sujeito se insere? Isto é, como diferenciar realidade e ficção? Essa diferenciação é produtiva ou reduz a significância da obra?

A linha entre ficção e realidade é bastante tênue. Porém, não é suficiente afirmar que essas duas instâncias se encontram profundamente imbricadas para percebermos como esse paradigma dicotômico pode ser superado. Na relação entre ficção e realidade, Wolfgang Iser (2002) insere o imaginário como terceiro elemento, tratando-se, pois de “buscar relações, em vez de determinar posições”.²⁶³ Importando-se assim, como ressaltou Luis Alberto Brandão no texto *Ficções Iserianas*,²⁶⁴ a natureza relacional dos termos em detrimento da determinação ontológica dos conceitos: os termos da tríade só se definem enquanto membros de uma relação. Os *atos de fingir* (seleção, combinação e auto-indicação) configuram o fictício, articulando o trânsito entre real/imaginário, instaurando um movimento de transgressão de limites. Pode-se vislumbrar que o real faz referência ao *mundo extratextual*, que o fictício possui a característica de “ato intencional” e que o imaginário opera a modo de um *funcionamento*, porém esses termos não estão ontologicamente determinados, importando sua *natureza relacional*.

Então, para Iser, o texto ficcional estabeleceria uma passagem, que se move entre o real e o imaginário, e, provoca, ao mesmo tempo, complementaridades entre os campos. O jogo da ficção, imbuído da aparência do “como se”, nos leva ao questionamento do nosso suposto conhecimento da realidade: a realidade reconhecível no discurso ficcional nos remete ao fato de que também nos utilizamos de estratégias para conceber a realidade e essas estratégias também são fruto da construção do imaginário. O “como se” é uma maneira de pôr

²⁶² AYALA (2006), Proêmio, p.19.

²⁶³ ISER (2002), p.960.

²⁶⁴ BRANDÃO (2003).

não só o mundo “representado”, mas também o “mundo dado” entre parênteses. A ficção seria um meio de tornar o imaginário “real”, de colocar em suspenso e em suspeita a realidade do mundo dado, desmistificando a existência de supostos “pré-dados”. Assim, a via mestra do ficcional é o imaginário, porém, a idéia de real é, da mesma forma, culturalmente construída, isto é, também passa, em alguma instância, pela via do imaginário.

As visões do que é real e do que é fictício se subsidiam na linguagem: ambas, realidade e linguagem, são construções intersubjetivas, isto é, são formadas culturalmente e estão sempre em formação, isso porque, segundo Maurice Halbwachs (2006), estamos imersos numa dimensão coletiva da memória e, através de nossas memórias incorporadas, vamos construindo nosso arsenal perceptivo do que sejam real e ficcional. Sendo assim, o real está condicionado ao filtro do imaginário para constituir-se como realidade e ser percebido como tal pelo sujeito cognoscente – nas palavras de Iser (2002):

A relação opositiva entre ficção e realidade (...) já pressupõe a certeza do que sejam ficção e realidade. (...) É, entretanto, discutível esta distinção. Há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Como texto ficcional contém elementos do real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário ²⁶⁵.

No imaginário está a *dimensão última do texto* e a própria origem do discurso ficcional. Porém, o imaginário “não é de natureza semântica, pois, em face de seu objeto, tem o caráter difuso, ao passo que o sentido se torna sentido por seu grau de precisão”. ²⁶⁶ A ficção possibilita a “pragmatização do imaginário”, ²⁶⁷ é “a configuração apta para o uso” ²⁶⁸ desse. No ato de leitura, o leitor seria convocado a mobilizar, mobilizando-se na realidade textual, isto é, sendo estimulado a adentrar-se no jogo ficcional e, ao mesmo tempo, pela via do imaginário, estabelecendo um elo entre mundos: quando o ato de ler consegue produzir um “efeito de fala” ²⁶⁹ modifica-se um texto com a leitura e se é modificado por ele, isto é, estabelece-se uma experiência no ato de leitura. Assim, “na leitura pensamos os pensamentos de um outro, pensamentos que – independentemente de quem quer que seja – representam em

²⁶⁵ ISER (2002), p.957.

²⁶⁶ ISER (1983), p.379.

²⁶⁷ ISER (2002), p.980.

²⁶⁸ ISER (1983), p.379.

²⁶⁹ ISER (1996), p.104, Iser (a partir da teoria de Austin): “os atos de fala são unidades comunicativas da fala, que transformam as frases em frases situadas e, assim, em enunciações verbais que ganham seu sentido pelo uso”.

princípio uma experiência estranha”.²⁷⁰ Porém, “vale lembrar que ter uma experiência não significa levar a cabo um procedimento aditivo²⁷¹”, mas “reestruturar o que somos”,²⁷² neste sentido, no “Contraponto 2” do texto “Narrativa histórica e narrativa ficcional”, Benedito Nunes (1988) afirma que:

A dinâmica da leitura, como interação do texto e do leitor, segundo a concepção de W. Iser, possibilita que essa visão seja catártica: ela abre os olhos do leitor, revela-o a si mesmo, à sua verdade e à verdade do mundo. “Os efeitos da ficção, efeitos de revelação e de transformação, são efeitos de leitura. É através da leitura que a literatura retorna à vida, quer dizer, ao campo prático e *pathico* da existência”.²⁷³

Segundo Iser “a literatura necessita de interpretação, pois o que verbaliza não existe fora dela e só é acessível por ela”,²⁷⁴ dessa forma, o caráter ficcional coloca em evidência que todas as experiências, mesmo as mais concretas, estão cheias de indeterminação. O fictício atribui à nossa relação com o mundo do texto um matiz de acontecimento, convertendo o imaginário em experiência, resultando estados de tensão que podem se dissipar por um processo de *semantização*. Os textos ficcionais se valem de estratégias/procedimentos para estabelecer com/atraves (d)o leitor uma ponte e criar nele uma vontade de participação no jogo textual: “como figuração do imaginário, a ficção impõe a necessidade da interpretação”,²⁷⁵ a recepção encontra-se “mais próxima da experiência do imaginário, do que a interpretação, sendo este o sentido que pode apenas semantizar o imaginário”.²⁷⁶ A leitura como catarse seria o momento em que o ‘*eu subjetivo*’ se sente parte do construto ficcional, numa “relação direta entre os dados do sentido que lhe tocam e seu mundo imaginário – a ficção concebida/percebida”.²⁷⁷

Segundo Francisco Ayala, “no hay duda de que la invención literaria puede organizarse – (...) <<componerse>> – com elementos enteramente extraídos de la experiencia práctica”,²⁷⁸ isso porque, as obras ficcionais se rearrajam por processos intencionais de montagem, muitas vezes, implicados por marcos histórico-pessoais aos quais se deseja situar no campo ficcional com uma intencionalidade diferente. Todo relato implica uma elaboração, seleção, disposição e ordenação da linguagem como princípios constructivos

²⁷⁰ ISER (1999), Vol.II, p.41.

²⁷¹ ISER (1999), Vol.II, p.51.

²⁷² ISER (1999), Vol.II, p.51.

²⁷³ NUNES (1988), p. 23.

²⁷⁴ ISER (1996), p.7.

²⁷⁵ ISER (1983), p.380.

²⁷⁶ ISER (1983), p.379.

²⁷⁷ ISER (1996), p.36.

²⁷⁸ HIRIART (2006), *Entrevista a Francisco Ayala*, p.254.

estendidos a todos os usos da linguagem: “pues todos, cuando hablamos, consciente o inconscientemente estamos asumiendo un papel y procuramos ajustarnos a sus exigencias”.²⁷⁹ Porém, a literatura e a arte denunciam sua ficcionalidade, já que “ante todo, la intención inmediata es distinta”. Por exemplo, “el reportaje quiere reproducir la verdad factual, mientras que la obra poética aspira a emplear ésta como una materia prima para erigir una estructura significativa que encierra verdades intemporales”.²⁸⁰ Para Ayala, a diferença entre uma notícia e um romance baseados em fatos reais recai justamente, como em Iser, na intencionalidade do texto, que pode ou não ser apreendida na interpretação, ser ou não conseguida pelo escritor, o que não significa que o texto seja falso, mentiroso, mas sim carregado de outras verdades:

Así, mientras en el primer caso [el reportaje] resulta ilegítima cualquier desviación respecto de lo sucedido, en el segundo [la novela] deberá haber, cuando menos, adaptaciones y modificaciones tendentes a hacer notoria la significación transcendente. Estoy hablado, bien entendido, de la intención, no del logro. Viene luego a cuenta la capacidad, intuición y habilidad para conseguir lo que se propone.²⁸¹

Então, a intencionalidade ficcional é apreendida no ato de leitura, que permite ao relato se desnudar como uma “estructura inventada”,²⁸² já que “la aproximación literaria al material de experiencia lo modifica de alguna manera”.²⁸³ Na teoria iseriana, os atos de fingir, enquanto configurações do fictício funcionam como *objetos transicionais*, isto é, operadores que, de forma contínua, articulam o trânsito entre real/imaginário, instaurando um movimento que só pode ser apreendido enquanto relação. O que nos remete ao processo criativo de Ayala, quando esse destaca uma preocupação com as técnicas da narrativa, considerando-as eixo central para se apreender o tema. Entre os atos de fingir do texto ficcional estão 1) a seleção, 2) a combinação e 3) a auto indicação (o auto desnudamento da ficção). A seleção “possibilita apreender a intencionalidade do texto”,²⁸⁴ pois evidencia os elementos do real selecionados pelo autor e acolhidos pelo texto, numa *ausência de regras* para isso. A combinação funciona como a revelação da *não equivalência*, da diferença no semelhante, criando relacionamentos intratextuais: “como produto de um ato de fingir, o relacionamento é a configuração concreta

²⁷⁹ HIRIART (2009), *Entrevista a Francisco Ayala*, pp.254-255.

²⁸⁰ HIRIART (2009), *Entrevista a Francisco Ayala*, p.252.

²⁸¹ HIRIART (2009), *Entrevista a Francisco Ayala*, p.253.

²⁸² HIRIART (2009), *Entrevista a Francisco Ayala*, p.252.

²⁸³ HIRIART (2009), *Entrevista a Francisco Ayala*, p.252.

²⁸⁴ ISER (1996), p.18.

de um imaginário”.²⁸⁵ A seleção e a combinação provocam “transgressões de limites entre texto e contexto”.²⁸⁶

Além disso, a literatura possui o atributo de auto-indicação, de *desnudamento de sua ficcionalidade*: seu discurso ficcional possibilita a mobilidade do ‘eu’, possibilita ao autor do texto dizer que o seu ‘eu’ é agora ‘apenas’ literatura. E, esse ‘apenas’, longe de ser depreciativo, amplia horizontes. Isso porque o desnudamento fictício do ‘como se’ impede que o leitor avalie a ficção como espelho da realidade e, ao mesmo tempo, a experiência leitora do ficcional lhe proporciona um leque de outros modos possíveis de estabelecer uma leitura da realidade extratextual (“o real se determina como o múltiplo dos discursos”²⁸⁷). O ato de ler torna os fatos ficcionados um *agora*. A literatura, portanto, presentifica e atualiza as narrativas e as poéticas através da experiência da leitura, inaugurando a possibilidade de um acontecimento e pode, por vezes, produzir um *efeito de fala*, devolvendo ao leitor uma ação: o ato de reflexão (que por vezes, congrega um processo rememorativo).

Em uma entrevista,²⁸⁸ Rosaio Hiriart faz uma pergunta a Ayala, cuja resposta nos leva a refletir porque sua obra *La cabeza del cordero* foi tão censurada pelo regime franquista, apesar de muitos críticos ressaltarem que no livro “hay una especie de neutralidad política que lo aleja del partidismo militante”.²⁸⁹ A resposta de Ayala é interessante e vai de encontro à nossa análise de que o efeito de reflexão provocado por uma obra representa um logro criativo muito mais envolto numa ação que se pode denominar propriamente de política (no sentido de gerar uma intervenção, um diálogo) do que, muitas vezes, uma obra imersa numa política partidarista, mas que não gera nenhum tipo de mobilização reflexiva. Ayala defende a estruturação da obra de modo a provocar interrogantes, reflexão e, por isso, seria muito mais eficaz e temida por órgãos censores que partidarismos políticos explicitados na trama textual.²⁹⁰

Ayala e Sinisterra, ao tratarem de acontecimentos históricos, não pretendem uma escrita documental, fáctica, mas sim, insinuar-nos, nas entrelinhas discursivas, que o processo criativo da rede textual se dá nesse jogo entre autonomia frente aos fatos e necessidade de remeter a eles valendo-se de uma imagem impulsionadora da escrita: relatar experiências sem fazer delas simples relatórios e remexer arquivos a fim reavivá-los em memória compartilhada. Enfim, tratar do passado, mostrando sua presentificação, seus resquícios e

²⁸⁵ ISER (1996), p.23.

²⁸⁶ ISER (1996), p.23.

²⁸⁷ ISER (2002), p.985.

²⁸⁸ HIRIART. *Conversaciones con Francisco Ayala*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982. In: AYALA (2006), p.261.

²⁸⁹ HIRIART. *Conversaciones con Francisco Ayala*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982. In: AYALA (2006), p.261.

²⁹⁰ HIRIART. *Conversaciones con Francisco Ayala*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982. In: AYALA (2006), p.261.

ruínas vigentes e atuantes no hoje. O que nos leva a pensar na resposta de Iser (2002) de que a diferenciação dos textos literários das outras linguagens não é da literatura como sendo uma linguagem marcada pelo desvio ou pela recusa da padronização, mas como uma textualidade que possui autoconsciência de sua vocação ficcional. Em todo e qualquer discurso ocorre sempre seleção e combinação de certos elementos para compô-lo de forma a configurar-se em discurso e, como todo discurso provém de um sujeito, o processo discursivo será sempre subjetivo e, por isso, relativo. Nesse sentido, o discurso de memória já acarreta a questão de uma *ficcionalidade*, já que o trabalho de recordação configura-se como intento de recuperação de um original, que se torna ficção ao ser alterado pela narrativa a cada vez que se tenta resgatá-lo, num jogo interativo e contínuo entre verdade e verossimilhança.

Assim, quando essa memória se exterioriza de modo a conceber uma estética e visa, com isso, atingir um público, se transforma em um gesto. Para nós, o gesto de escritura de Ayala e de Sinisterra se encontra envolto não só na necessidade estética, mas também num imperativo ético de comunicar, através de uma “realidade inventada”,²⁹¹ usando a expressão ayaliana, verdades de uma época amnésica para alguns, devido ao abafamento forçado de suas vozes recordantes. Segundo Luis Alberto Brandão (1996):

O gesto de inventar (...) possui um caráter fundamentalmente político na medida em que propõe uma efetiva intervenção nos modos de gestão e vivência dos espaços sociais, ou seja, nas formas de elaboração de uma realidade coletiva. Inventar não é propor uma ordem falsa, incompatível com a ordem do real, mas, ao contrário, é afetar o real, explorar o que o real tem de maleável, ampliando as margens de sua mutabilidade.²⁹²

A partir desse gesto político da criação literária, cabe-nos indagar sobre as implicações éticas do ato de compartilhar que sempre pressupõe uma escolha estética (que também é um posicionamento), buscando driblar a insuficiência da palavra (por fatores internos ou externos à linguagem), e, assim, insistem/persistem em comunicar, em colocar-se na posição de “entre” interlocutores, estabelecendo uma ponte entre um “eu” e um “outro”, entre memória silenciada e memória contada. Recupera, pois, a palavra proferida, signo ideológico por excelência segundo Bakhtin (1998), e restabelece o sujeito como uma noção múltipla que, em seu discurso, incorpora as vozes de vários outros sujeitos discursivos.

²⁹¹ HIRIART (2006), *Entrevista a Francisco Ayala*, p.252.

²⁹² SANTOS (1996). *Nação: Ficção*, p. 108.

3.2 Os exilados e a volta para casa: a memória exilada, exílio exterior e exílio interior (“Dos exílios”, de José Sanchis Sinisterra e “El regreso”, de Francisco Ayala)

Segundo Sônia Torres (2001), “uma das características do mundo contemporâneo é o fato de ele ter produzido mais refugiados, emigrantes e exilados do que qualquer outra época da história”.²⁹³ Pensando nisso, este subcapítulo objetiva percorrer as relações entre os exilados e a memória decorrente de acontecimentos históricos brutais, tais como guerras e ditaduras. Nesse sentido, empreenderemos uma reflexão a partir da cena “Dos exílios”, parte da obra teatral *Terror y miseria en el primer franquismo*, de José Sanchis Sinisterra, e do conto “El regreso”, presente no livro *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala. Como ressalva, afirmamos que as obras dos dois autores nos permitem uma análise teórico-crítica mais pontual, isto é, sem a necessidade de nos determos no todo do livro, já que ambas são estruturadas a modo de histórias curtas e, todas as cenas ou contos que as compõem, embora esbocem uma trajetória de leitura no que concerne ao tema, funcionam estruturalmente independentes das demais.

Ambas as obras parecem encenar a postulação benjaminiana, referida no capítulo 1, de que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo”.²⁹⁴ Pois bem, o lampejo que nos pareceu mais visível foi o estreito vínculo estabelecido pelos autores entre exílio e rememoração, que emerge envolto numa espécie de reivindicação da literatura como espaço de preservação de uma memória que foi deixada à margem da versão da história oficializada pelas vozes no poder. “Dos exílios” e “El regreso” operam, assim, como micro-histórias que buscam contrapor-se à narrativa que foi instituída como macro, dando voz aos que foram retirados de cena, aos que foram silenciados ao serem ‘ausentados’ do lar, tal como se assinalará mais adiante.

Paul Ricœur (2000), como vimos, aponta que há nas operações da memória e da história algo similar, já que “el historiador se propone ‘hacer historia’ como cada uno de nosotros intenta ‘hacer memoria’”.²⁹⁵ As duas noções se encontram extremamente imbricadas, são “dos operaciones indivisamente cognitivas y prácticas”.²⁹⁶ Pensar dessa forma não significa, porém, afirmar a primazia da memória sobre a história, ou vice-versa: trata-se de

²⁹³ TORRES (2001), p.11.

²⁹⁴ BENJAMIN (1996), p.232.

²⁹⁵ RICŒUR (2000), p.82.

²⁹⁶ RICŒUR (2000), p.82.

perceber e problematizar os usos e abusos da memória como dimensão matricial e constitutiva da história.

Nesse sentido, Ricœur (2000) reconhece um nível ético-político da *memória exercida* pelo sujeito, obrigada pelo ‘reto moral’ que reorienta a atitude rememorativa em busca da justiça histórica, estabelecendo um dever de memória. Essa obrigação, entretanto, como tratamos nas discussões anteriores, pode resultar equívoca: “la intimación a recordar corre el riesgo de ser entendida como una invitación dirigida a la memoria cortocircuitar el trabajo de la historia”.²⁹⁷ E, não é propriamente disso que se trata no pensamento de Ricœur e nesse texto. Temos sim, o labor de questionar a memória e os contextos em que ela é requerida, usada ou abusada no que se refere ao exílio vivenciado após a Guerra Civil Espanhola e problematizado na literatura.

A urgência de se dar um tratamento ético ao processo de rememoração está ainda mais evidenciada quando se trata de textos que buscam refletir sobre um passado que foi abafado por poderes que impuseram drásticas políticas de memória (ou de esquecimento), calando diversas vozes por meio da violência. Existe uma relação intrínseca entre a ética de uma memória que é exteriorizada e apontada como ‘oficial’ ou como ‘marginal’, isto é, tornada pública por essa ou aquela voz, e sua dimensão política. Segundo Edward Said (1996), tudo que está na ordem do público, estabelecendo uma relação entre sujeitos, se vincula, por sua vez, à política. Nesse sentido, os atos de escrever e publicar inserem o estudioso e o escritor no mundo público de tal forma que é impossível uma indissociação entre intelectual público e privado. Para Said (1996), não se pode prescindir da idéia de que o mundo é político; nas mais mínimas instâncias, há governantes e governados. E, existe no ato de escrita, uma textura política da qual não se pode fugir, sem correr o risco de alienação. Além disso, é fato que nada é natural no mundo, tudo passa por filtros, todo discurso é mediatizado. Assim, a literatura, como fabulação do mundo, é a política se realizando em textualidade; de forma mais ou menos explícita, mais ou menos consciente.

Pode-se perceber uma postura parecida à reclamada por Ricœur (2000) e Said (1996; 2003) nas obras aqui referidas de Francisco Ayala e José Sanchis Sinisterra: ambas se utilizam do tema da memória do exilado para aportar estruturalmente no texto literário um modo de pensar que reconhecemos como imbuído de um dever ético-político – a saber, refletir sobre o passado, buscando lições válidas para o presente. Dessa forma, o passado não é trabalhado como arquivo morto a ser decodificado: a memória é percebida como fonte viva

²⁹⁷ RICŒUR (2000), p.118.

de história, que não pode ser negligenciada sob o risco de determinar-se uma versão muito *asséptica* (e escamoteadora) dos fatos.

Ademais, a memória exercida e movida pela busca da verdade deve ser uma releitura crítica do passado, ou seja, deve estar entremeada a um entendimento do ato de rememoração como ato político, inserido num imperativo ético. Ricœur (2000) afirma que “no se puede hacer abstracción de las condiciones históricas en las que es requerido el deber de memoria”,²⁹⁸ quer dizer, “algunos decenios después de los acontecimientos horribles de mediados del siglo XX”.²⁹⁹ Como, por exemplo, as guerras e as ditaduras que assolaram continentes inteiros. Reivindicando a questão dos testemunhos que pedem voz, essa memória obrigatória toca, então, na “región de los conflictos entre memoria individual, memoria colectiva, memoria histórica, en ese punto en que la memoria viva de los supervivientes se enfrenta a la mirada distanciada y crítica del historiador, por no hablar del juez”.³⁰⁰

Nesse contexto, é interessante pensarmos nas relações entre escrita/lugar/identidade que aparecem nas obras de Ayala e de Sanchis Sinisterra sob o signo do exílio. Ayala coloca em ficção uma experiência que ele mesmo vivenciou – a condição de exilado. E, Sinisterra evoca o exílio exterior de seu tio e o interior de seu pai, na única cena teatral de sua peça que toca em um fato propriamente autobiográfico:

Un hermano de mi padre, republicano, miembro del gabinete de prensa de Azaña, se exilió a México en el año 39; así que ya desde mi adolescencia hay una relación arquetípica con esta figura del exiliado que es acogido por la sociedad mejicana con una generosidad tal, que le permite desarrollarse profesionalmente.³⁰¹

O exilado é o sujeito que se insere, por excelência, na problemática da identidade ligada ao lar-lembrança. Isso é demonstrado nas obras-*corpus* desse trabalho a partir de diferentes perspectivas: há o exílio externo (do que foi propriamente expatriado), o interno (do que se esconde no seu próprio país e do que se exila em si mesmo), a escrita *além-pátria* (no caso da obra ayaliana), a escrita *sobre* o exílio e, por fim, o regresso do exilado (sempre impossível, segundo Said (2003), pois não se volta verdadeiramente para “casa”, já que essa nunca será a mesma da partida).

Em “Dos exilios” e “El regreso”, os traumas passados ressoam como ecos e se inscrevem no presente como potenciadores da atividade de reminiscência, estabelecendo estreitos vínculos entre história e literatura, memória e trauma: o exílio serve como âncora para descortinar todo um passado traumático velado e obliterado pela versão da história

²⁹⁸ RICŒUR (2000), p.117.

²⁹⁹ RICŒUR (2000), p.117.

³⁰⁰ RICŒUR (2000), p.117.

³⁰¹ SINISTERRA *apud* ARNOSI (2003), p.56.

apregoadada pelo regime franquista. Muitas vezes, o único *bem* que o exilado carregou de casa consigo foi a lembrança. A memória é apresentada, então, como a arma de defesa do exilado contra a prepotência de um poder que o expulsou de casa, enfim, um escudo contra o apagamento e a escamoteação da história por ele vivida.

Relembrando Ricœur (2000), a memória é um processo sempre em revisão, isto é, uma operação que não cessa de processar-se. O autor usa o termo ‘memória exercida’ para matizar um caráter pragmático no âmbito da rememoração. Um nível dessa *memória exercida* é o patológico-terapêutico que corresponde a uma memória ‘impedida’ de exteriorizar-se devido a um forte trauma. Em uma análise baseada na psicanálise, seria uma memória traumática que necessitaria de um trabalho de rememoração, ou seja, um tratamento para aliviar lembranças feridas e doentes, buscando, então, a superação do luto. Como discutido antes, quando esse luto é prolongado por um processo de repetição, que não provoca a reconciliação, e não há “per-laboração” do trauma e caminha-se para uma situação de melancolia, que impede a rememoração de forma ativa.

Nesse sentido, Ricœur (2000) indica a possibilidade de se atribuir a análise freudiana do luto aos traumas da identidade coletiva, já que a memória possui uma constituição dual, com base na identidade pessoal e comunitária dos sujeitos. Como identidade e memória são indissociáveis, uma é parte constitutiva da outra, existem traumas identitários que podem estender-se à memória histórica de toda uma comunidade. Dessa forma, pode-se falar em traumas de memória coletiva gerados por uma desvinculação forçada e problemática, imposta pelo poder instituído, entre relato memorialístico e relato histórico. O que é feito através do silenciamento, da censura, do exílio. Nestes casos, percebe-se a presença de uma memória incômoda, “incluso enferma. Lo demuestran expresiones corrientes como traumatismo, herida, cicatrices, etcétera”.³⁰²

Esse trauma identitário é visível no modo como as personagens de Ayala e de Sinisterra percorrem seus relatos: ambos se sentem molestos com suas lembranças e, ao mesmo tempo, percebem que o que antes chamavam pátria ou casa, agora passa a representar palavras insólitas, vagas, imprecisas, já não existem como porto seguro. O exilado é apresentado como o sujeito que é, ao mesmo tempo, ausente e presente na casa que deixou, pois sua memória é evocada, diversas vezes, pelos familiares que ficaram. Porém, as lembranças deixadas pelos exilados nos que ficaram são terríveis: o expatriado se converte no símbolo da guerra que não se ganhou, da casa que foi invadida, da ditadura que foi instaurada,

³⁰² RICŒUR (2000), p. 96.

da família que se dividiu. Enfim, sua figura passa a simbolizar a desilusão e o fracasso: o exilado é uma parte da pátria que se desgarrou do todo; o que nos remete às relações intrínsecas entre história e violência, memória e identidade, expressão pública e privada do luto em relação aos desaparecidos, expatriados, executados.

Segundo Wander Melo Miranda (2005), em constante deslocamento, “o exilado não tem um caminho prescrito ou seguro: há sempre que inventá-lo”.³⁰³ É “o que está sempre ‘fora do lugar’, fadado ao ‘desassossego’ e ao exílio enquanto condição real e metafórica de sobrevivência”.³⁰⁴ Nesse sentido, o exilado é diferenciado por Edward Said (2003) do imigrante: ele simplesmente não pode voltar. Ou seja, como os imigrantes, os exilados têm que conviver com a solidão, o medo, a nostalgia, com o fato de terem que se adaptar à língua e à cultura num terreno desconhecido e, muitas vezes, hostil. Porém, à diferença desses, o exilado simplesmente não tem escolha, não tem perspectivas de regresso: a pátria é, igualmente, um lugar instável, inseguro, que em algum momento da história expulsou-o de casa. De acordo com Said (2003), “o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico”,³⁰⁵ “é uma condição criada para negar a dignidade e a identidade das pessoas”.³⁰⁶ Enfim, um deslocamento que não se realiza pelo desejo do sujeito e coloca-o sob o estigma de *banido do bando*; uma “viagem” forçada, sem direito à volta, a qual se poderia dar o atributo de *involuntária* ou *voluntária para salvar a própria vida* (o que, no fundo, é a mesma coisa).

Há, em certos casos, uma obsessiva necessidade de autopreservação por parte do exilado em relação ao entorno social, que pode atingir, por vezes, um nível patológico, “porque *nada* é seguro”.³⁰⁷ Assim, para Said (2003), “o exílio é uma condição ciumenta”,³⁰⁸ por mais que tenham êxito, os exilados “sentem sua diferença, como um tipo de orfandade”.³⁰⁹ E, por isso, muitas vezes agarram-se à essa diferença e tentam bloquear o contato externo: insistem “no direito de se recusar a pertencer a outro lugar”.³¹⁰ No caso das personagens dessas histórias, o exílio é mostrado tanto da perspectiva daquele que se apega obsessivamente às recordações da terra natal, como daquele que finge haver se naturalizado, *latino-americanizado*, mas é impelido, por uma força maior, à retornar quando sua condição de exilado é desfeita e já não corre mais risco. Porém, como veremos, a volta não é plena.

³⁰³ MIRANDA (2005), p.5.

³⁰⁴ MIRANDA (2005), p.5.

³⁰⁵ SAID (2003), p.47.

³⁰⁶ SAID (2003), p. 48.

³⁰⁷ SAID (2003), p.51.

³⁰⁸ SAID (2003), p.51.

³⁰⁹ SAID (2003), p.55.

³¹⁰ SAID (2003), p.55.

Além disso, há a perspectiva do que se encontra sitiado em seu solo pátrio, exilado em si mesmo.

Em “Dos exílios” é possível visualizar um enredamento entre espaço e tempo que configura um contato *trans-fronteiriço* entre dois irmãos esquerdistas separados pelo exílio. O diálogo entre alguém que está cozinhando para receber o chefe do jornal em que trabalha no México, e o outro que está na Espanha, vasculhando no meio da noite o próprio escritório, procurando se desfazer dos materiais considerados falaciosos pelo regime franquista, se dá no mesmo palco, no mesmo espaço. É como se o teatro instaurasse uma espécie de *encenação de um sonho*,³¹¹ nas palavras de Patrice Pavis (2000), em que a distância do exílio não fosse suficiente para afastar uma família. Porém, ao final, somos acordados dessa atmosfera onírica: a instabilidade do exílio bate à porta das personagens, como se explicitará a seguir.

Vemos, assim, dois irmãos que optam por atitudes díspares frente à opressão militar, porém os une o fato de que *ambos* estão exilados, como o próprio título da cena nos deixa entrever. Há o que foi expatriado ao México, conseguindo abrigo político, sem chances de retornar. Esse, totalmente desiludido da política espanhola no que se refere a uma possível queda de Franco, segue escrevendo sobre ela nos jornais e teme uma retaliação por parte dos órgãos censores mexicanos, que proibiam que os exilados *se metessem* nos assuntos políticos. E há o que ficou em estado de exílio em seu próprio país, preso pelas circunstâncias e também pela opção pessoal de não abandonar Espanha nas *garras do lobo*, tendo que ocultar sua ideologia, exilado em si mesmo à espera de uma reviravolta republicana.

Ambos, porém, partilham de um sentimento em comum: o de não pertencimento, de não-lugar; estão permanentemente deslocados. Os dois se encontram numa situação de alto nervosismo. Sentem que o exílio não é um simplesmente um *entre-lugar*, enquanto *equidistância* entre dois espaços. É, antes, um fora de lugar. Jorge sofre para adaptar-se *além pátria* e tenta ser admitido na sociedade mexicana, sofrendo, apesar da solidariedade inicial de haver sido refugiado, preconceitos pela sua condição de comunista exilado: “En México o te aclimatas o te mueres”,³¹² “¿Quién me mandaba a mí dárme las de aclimatado?”.³¹³ Ao mesmo tempo em que Jorge se envolve na urgência de acercar-se ao território estrangeiro (como por exemplo, tentar preparar um guacamole), ele estabelece um distanciamento em relação ao país que o abrigou, empreendendo um discurso híbrido, em meio às apropriações de ambos os

³¹¹ PAVIS (2000), p.222.

³¹² SINISTERRA (2003), p.57.

³¹³ SINISTERRA (2003), p.143.

lados (“Las patatas no son como las de allá. Espero que no se me deshagan...”³¹⁴) Nas palavras de Ricardo Piglia (1990), “la ex-tradición supone una relación forzada con un país extranjero”,³¹⁵ encontro esse, vivido por Jorge, como uma mescla de gratidão e nostalgia, incômodo e medo.



Dos exilios. (Fotografia: Pilar Aymerich, Teatre Joventut, Hospitalet de Llobregat, 26 de setembro de 2008. Direção: Pepa Calvo. Atores: Antonio Alcalde e Dani Arrebola)

Leandro vive, também, um dúbio sentimento: está aterrorizado pela situação da Espanha, que não reconhece mais como lar: “exiliados en nuestro propio país”.³¹⁶ Ao mesmo tempo, no entanto, se vê imerso na esperança de um auxílio internacional, na possibilidade de que os outros países saiam da neutralidade e comecem a interferir na política franquista, dando fim à longa ditadura: “Lo lógico, lo verdaderamente democrático y humano, hubiera sido que las potencias que han luchado por y para la democracia mundial... Ja... hubieran procedido con todo vigor contra Franco y su gente”.³¹⁷ O ar ambivalente de Leandro, entre esperançoso e desiludido, se justifica frente à necessidade de agarrar-se a alguma *tábua de salvação* e, ao mesmo tempo, a constatação de que isso está cada vez mais longínquo e difícil.

³¹⁴ SINISTERRA (2003), p.149.

³¹⁵ PIGLIA (1990), p.59.

³¹⁶ SINISTERRA (2003), p.149.

³¹⁷ SINISTERRA (2003), p.147.

Mesmo que faça parte da dramaturgia não só a criação do texto como também a encenação, o espetáculo, como momentos diferentes e, na maioria das vezes, separados, diversas vezes na peça de Sinisterra, o texto dramático se confunde com o texto espetacular, sendo injustificado isolar os dois numa análise. Sinisterra empreende, textualmente, através da linguagem altamente elaborada dos diálogos e das didascálias, uma espécie de encenação literária, fruto de um texto altamente imagético.

Somos remetidos a visualizar, através da leitura, um palco dividido com dois personagens comunicando-se de corpo presente *desde* continentes diferentes: a cozinha e o escritório lado a lado, a América e a Europa no mesmo ato-espacial. Não é um telefonema, uma carta ou uma conferência digital: ambos *estão* ali. O que torna isso possível, isto é, o que desencadeia os monólogos que culminam nesse diálogo, que poderíamos chamar *sem fronteiras*, é a memória: a partir do momento em que um se lembra do outro, podem comunicar-se, e isso é feito literalmente. Uma situação absurda, fantástica, que, em nenhum momento, denota ser tomada pelas personagens como algo ‘anormal’. Nesse ponto, fica explicitado o diálogo literário trans-fronteiriço realizado por Sinisterra: a memória identitária é o elo entre o exilado e o seu lar/entes queridos. Segundo Arnosi (2003), “en esa obra se rompe la quinta pared y los dos hermanos se encuentran para comunicarse por primera vez de verdad, como si no existiera un público que los observara, como si estuvieran solos”.³¹⁸

A cena se interrompe bruscamente quando, não sabemos ao certo “quiénes”, batem nas portas da cozinha mexicana e do escritório espanhol, deixando-nos no ar o enigma e o mau agouro em relação à visita de ambos: na Espanha, serão os militares? Os delatores? Aqueles aos quais “cualquier cosa les sirve, si se te quieren llevar...”³¹⁹? No México, será o chefe de redação do refugiado para cobrar-lhe contas sobre seus artigos comunistas? Será a polícia política? Pairam no ar várias indagações. A situação de insegurança do exilado é, dessa forma, explicitada e a cena aproxima-se das considerações de Said (2003): “O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões”.³²⁰ E espaços familiares tornam-se perigosos com um simples bater nas portas: no exílio *nada* é seguro. Nem mesmo as memórias, já que podem ser impedidas de serem transmitidas seja pela censura, que extirpa os sujeitos, seja pelo trauma, que impossibilita o narrar.

³¹⁸ ARNOSI (2003), p.58.

³¹⁹ SINISTERRA (2003), p.146.

³²⁰ SAID (2003), p.58.

No conto “El regreso”, de Francisco Ayala, vemos um sujeito cético, que não crê ou finge não acreditar mais em nada, porém, guarda como um tesouro suas recordações: “¿qué va a hacer uno tampoco, si no se reúne con los suyos a recordar la patria?”.³²¹ Seus sentimentos são um híbrido das “ganas de regresar” e do distanciamento do passado, pois, já não se identifica com as ideologias de sua juventude. Esse sujeito é um exilado que já pode voltar: “pasada estaba la época en que, por una denuncia anónima, por meras sospechas, por nada, para completar acaso la carga de un camión de presos, sacaban a uno de su cama y lo llevaban a fusilar contra las tapias del cementerio”.³²² Assim, ele decide cruzar novamente o oceano: “de mí sé decir que, después de tantos años suspirando por mi tierra y abominando de la que pisaba, me resolví, al fin, en un raptó, a regresar”.³²³ O narrador sente-se totalmente frustrado por não poder borrar a memória e incorporar-se propriamente na cultura do *outro*. Na verdade, queria haver-se integrado à Argentina, mas ao sentir-se como um *hífen*, um *entre* instaurado num *não-locus*, vê-se, então, acometido por uma enorme angústia que é definida por ele como algo mais que nostalgia, um sentimento mais intenso ao qual denomina de “morriña gallega”,³²⁴ que representaria o selo identitário que o une à sua Galícia:

(...) como mis pasos, después, en América, habían sido silenciosos, y mi vida oscura; en fin, como dada mi insignificancia, ni mi muerte se hubiera notado ni se habría notado mayormente mi ausencia, entendí poderme arriesgarme, pues el riesgo era mínimo, y volver a mi tierra. Creo que también a costa de peligros mayores hubiera vuelto: yo no aguantaba lejos... Hay quienes se burlan de la morriña gallega; yo no lo sé, mas sospecho que toda persona bien nacida ha de sentir por su país ese algo que aprieta la garganta y trae lágrimas a los ojos con su memoria.³²⁵

Quando, finalmente, regressa à sua pátria, começa a tecer comparações irônicas, muitas vezes simultâneas e inconscientes, sobre a vida dos que ficaram na Espanha, uma vez que sua visão não é mais a mesma, pois se sente “outro” também em sua própria terra: a guerra e a ditadura que o exilaram são irrevogáveis para ele, *indistanciáveis* do seu sentimento pátrio. O retorno é marcado pela impossibilidade: *sua* Espanha já não existe mais. É, agora, irreconhecível. Também em Santiago de Compostela, como anteriormente em Buenos Aires, sente que tem que adaptar-se ao novo. Mesmo podendo voltar, é como se seu exílio fosse contínuo, permanente: nunca estará reabilitado/re-habitado na terra natal.

Podemos vislumbrar nesse conto algo que, segundo Walter Benjamin (1995), matiza que o exílio não é um estado, mas sim um modo mais bem particular de nos relacionar-mos

³²¹ AYALA (2006), p.136.

³²² AYALA (2006), p.135.

³²³ AYALA (2006), p.140.

³²⁴ AYALA (2006), p.139.

³²⁵ AYALA (2006), pp.139-140.

com algo que já nos é radicalmente distante:³²⁶ a nação-casa conseguiu expurgar de tal forma o sujeito que nasceu em seu solo que acabou por lançá-lo a um não-lugar, numa cicatriz eterna experimentada pelo narrador ayaliano como uma total impossibilidade de esquecer o que era antes e adaptar-se ao novo. Além disso, de acordo com Stuart Hall (2003), o exílio instaura para sempre uma sutura identitária e uma duplicidade espacial, sentimentos muito parecidos aos do narrador ayaliano, pois, ao final, o narrador-personagem também se encontra numa situação de dupla nostalgia que, nas palavras de Hall (2003), ganha o seguinte contorno: “conheço intimamente os dois lugares, mas não pertencço completamente a nenhum deles. E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma ‘chegada’ sempre adiada”.³²⁷

Eis as notícias que o narrador-personagem recebe ao chegar a Santiago de Compostela e que o remetem ao desconhecido do seu lar: Abeledo, seu companheiro ambíguo, mas inseparável, o denunciou ao exército franquista para matá-lo quando ele, por sua vez, estava lutando no lado republicano da guerra. Não encontrando o narrador-personagem em casa, Abeledo e alguns soldados franquistas atiraram sua tia idosa pela escada. Agora, com seu tio já falecido e a tia, mancando de uma perna, preocupada com o armazém que não consegue conduzir sozinha, a única coisa que o narrador faz na cidade galega é buscar Abeledo e os motivos que o levaram a agir daquela forma. Esse *amigo traidor*, antes só vagamente lembrado, agora emerge, obsessivamente, nas suas lembranças. Fica no ar uma distância emocional e uma estranha frieza do narrador em relação à tia e em nenhum momento nos é explicitado o motivo. O desejo do narrador é apenas um: encontrar Abeledo para gritar-lhe à cara o porquê de ter sido delatado por alguém que considerava amigo, mas, uma dúvida o persegue: “¿Qué hubiera hecho yo?”.³²⁸ A partir de então a figura de Abeledo será sempre associada pelo narrador aos seus traumas de guerra: além da carga do exílio, experimenta no pós-guerra a constatação de que essa amargou para sempre suas recordações mais ternas.

As condutas não estão julgadas de antemão³²⁹: o narrador coloca em dúvida e revisa suas lembranças de forma incessante a fim de averiguar se havia alguma mágoa pessoal em Abeledo que lhe haveria passado despercebida. Ao encontrar María Jesús, irmã de Manuel Abeledo, em um prostíbulo, constata intuitivamente, que o amigo, um rapaz pobre desejando ascensão e ressentido pela recusa do narrador de casar-se com sua irmã, encontrou na carreira

³²⁶ BENJAMIN (1995), p.133.

³²⁷ HALL (2003), p. 415.

³²⁸ AYALA (2006), p.146.

³²⁹ HIRIART (2006), p.30.

militar dos nacionais a tão almejada ascensão na escala social. Porém, no fundo, não sabemos se isso é realmente o motivo ou se essas elucubrações não foram causadas apenas pela obsessão do narrador por respostas.

Portanto, nem a volta, nem a busca por Abeledo (morto e enterrado como militar nacionalista) restabelecem a perda, o vazio interior do narrador-personagem: “al cabo de los años casi ni yo mismo entiendo aquellos sentimientos tan intensos y tan puros que un día llenaron mi pecho”,³³⁰ ao lutar no lado *rojo* da guerra; “fue una especie de arrebatado que hoy me extraña como si se lo viese sufrir a otra persona, a alguien un tanto disparatado en sus motivos, en sus reacciones y actitudes”.³³¹ Nada lhe foi restituído, o narrador-personagem está totalmente distanciado daquilo que lhe era conhecido: o seu “eu” passado, idealista, lutador, apaixonado, também lhe é estranho. Galícia e seus ideais juvenis tornam-se, para sempre, pretéritos. Nada mais são do que lembranças, às vezes esfumadas pela, agora, *incomprensível guerra* que quer esquecer.

O narrador, que sente uma mistura de fascínio e de repulsa pela Buenos Aires que lhe acolheu, decide, ao final do conto, regressar à Argentina, pois, “increíblemente”, “sólo el tiempo anterior a mi regreso” faziam, efetivamente, sentido. Agora, sentia-se nostálgico por “Buenos Aires, (...) mi casa, Mariana, sólo eso tenía consistencia para mí, mientras que Santiago de Compostela”,³³² já não era a mesma de antes, não era mais seu lar. O conto nos deixa em entreaberto a condição do narrador. Nunca será o que era antes de sair do seu país de origem, mas, ainda que tenha cidadania e esposa argentina, jamais irá incorporar-se integralmente ao outro continente: será sempre um exilado em desassossego. Seu exílio não foi somente físico; separou-se, definitivamente, do que acreditava: tornou-se um homem seco, desiludido, sem amigos.

Ayala apresenta o exílio como uma experiência brutal, capaz de transformar um grande herói no maior dos céticos. A guerra civil e a ditadura representaram para esse sujeito um deslocamento total: surge um novo sujeito que, “produzido” pelo exílio, continua a experimentar o mundo através das circunstâncias do exílio, e do seu olhar de exilado, mesmo após muitos anos. A experiência de exilado transformou o narrador-personagem em alguém sem utopias, sem ideais, suas motivações são, no presente do relato, repentinas e egoístas, o que podemos entrever no labirinto mental ao qual submergimos nas suas reflexões sobre sua família e amigos e nas suas atitudes ao encontrar-se com María José, a quem conhece desde a

³³⁰ AYALA (2006), p.145.

³³¹ AYALA (2006), p.145.

³³² AYALA (2006), p.182.

infância, num prostíbulo: converteu-se, como o amigo traidor, em alguém insensível. Marcado pelo pessimismo, decide “volver la espalda”³³³ ao passado e *exilar-se*, agora por opção, novamente em Buenos Aires. No final, tanto os que ficaram na Espanha, como os que foram, estão no ‘mesmo barco’ da desilusão pós-guerra e, estas parecem ser as perplexidades que assolam a narrativa de Ayala: o que a condição de exilado pode significar a um sujeito? O que as guerras e as ditaduras provocam nas relações humanas? Como exteriorizar as memórias que foram, de uma forma ou de outra, exiladas? Com essas indagações instigantes, suscitadas pela nossa leitura do conto ayaliano, caminhamos para a conclusão desse apartado.

A narrativa deve inaugurar entre narrador/ouvinte (escritor/leitor) um desassossego frente à história: omitir é igual a mentir, o imperativo ético se dirige a não interdição e à possibilidade de análise reflexiva. Nesse sentido, uma voz reveladora, como uma memória declarativa que se exterioriza, não pode ser silenciada pelo medo, pela censura. Vê-se que o não-lugar dos contra-discursos produz, também, efeitos de exílio. A marginalização atua como uma forma de silenciamento semelhante à que ocorre no ato de expatriação. Cabe-nos, então, perguntar: o que fazer com as memórias? O que não fazer? É possível precaver-se do desequilíbrio entre lembrança excessiva e esquecimento total? Como transpor para linguagem a memória traumática do exilado (assim como a do torturado, do assassinado, do desaparecido, etc.)?

Um possível caminho de resposta é o de perceber que o dever de memória é completamente oposto a uma atitude comemorativa que coloca a memória ou a história mais oculta, sob o véu do “arquivamento”, do que como alvo de reflexão. A escrita se reveste, nos textos literários aqui analisados, como uma tentativa de suturar algo que estará para sempre perdido na vida dos exilados, pois, a possibilidade de relatar é dada a esses sujeitos *sempre fronteiriços*, para quem a pátria-lar nunca será restituída.

Pode-se ressaltar, assim, através dos razoamentos empreendidos sobre a cena teatral de Sinisterra e o conto de Ayala, uma preocupação desses escritores com os contra-discursos (contra lugares? entre lugares? não lugares?) dissonantes, que inauguram uma reabilitação das vozes marginalizadas pelo poder ou poderes: a preocupação em contar a versão da “história” do que foi exilado. Não se trata, portanto, de inverter os discursos de “vencedor” e “vencido”, mas sim, de inserir uma abertura para que a memória, muitas vezes, não-escrita e/ou não-oficializada, tenha também presença. Em um compromisso com a comunidade, o indivíduo é

³³³ AYALA (2006), p.184.

testemunha de sua própria vida e da existência dos que o cercam: Ayala transpõe para o conto algo de sua vivência e Sinisterra encena sua memória familiar herdada.

Assim, no caso de Ayala e Sinisterra, a memória pode ser vista a partir da responsabilidade pelos próprios fatos, inclusive o de narrar: compartilham experiências na ficção, deixando o texto (ou o palco), como um lugar de ação política (por ser pública) e de abrigo de memórias (a escrita como lar³³⁴), de ideologias e, por isso, passível de escolhas éticas: são textos que não banalizam a dor dos outros e estão de acordo com a afirmativa de Said de que, mesmo sendo “terrível de experimentar”, o exílio “nos compele estranhamente a pensar sobre ele”,³³⁵ pois é uma marca irrevogável, “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada”.³³⁶

Concluimos essa parte com a constatação de Said (2003) de que o exílio, nos séculos XX-XXI, não aceita interpretações puramente estéticas ou humanistas, já que “a diferença entre os exilados de outrora e os de nosso tempo é de escala”,³³⁷ “nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa”.³³⁸ Isso quer dizer que existe uma necessidade imperativa de se problematizar a carga romântica e fantasiosa que é atribuída, muitas vezes, à noção do exílio. Matiz esse que a literatura e a história contribuíram, em vários momentos, para difundir. Porém, de acordo com Said (2003), “o verdadeiro exílio é uma condição de perda terminal”.³³⁹ Nesse sentido, nossas reflexões caminharam de modo a mostrar que a memória do exilado referida em “Dos exílios” e “El regreso” é aquela que, segundo Said (2003), não pode ser confundida com nada além da “dor mutiladora da separação”,³⁴⁰ pois, a nosso ver, não há nessas obras uma espetacularização ou idealização da condição do exilado, mas sim, uma problematização dos sentimentos de insegurança e instabilidade provocados pelo desenraizamento forçado e pela expropriação do próprio lar, enfim, a impossibilidade de retorno, o total deslocamento do sujeito.

³³⁴ SAID (2003), p. 58.

³³⁵ SAID (2003), p. 46.

³³⁶ SAID (2003), p. 46.

³³⁷ SAID (2003), p. 47.

³³⁸ SAID (2003), p. 47.

³³⁹ SAID (2003), p. 46.

³⁴⁰ SAID (2003), p. 46.

3.3 A ironia e o caso dos topos: homens e ratos no porão (“La vida por la opinión”, “El topo”)

“Mi vida ha sido como la de un topo, siempre en tinieblas. He cavado mi propia galería con mis propias manos. El oído y el olfato se me han desarrollado como a los topos, mis hábitos han sido casi exclusivamente subterráneos”.³⁴¹

Saturnino de Lucas, 34 anos escondido.
J. Torbado y M. Leguineche. *Los Topos*, 1977.

Na análise do exílio, é interessante pensar a respeito dos exilados interiores, isto é, dos que ficaram ilhados no solo pátrio devido a “una represión sin piedad, que cifra en decenas de miles de ejecuciones, de encarcelamientos durante años, de depuraciones, de exilio exterior o de ostracismo interior”, “una represión que no dejó lugar a dudas que la guerra civil había sido una guerra social”.³⁴² As pessoas que viveram ocultas em buracos e esconderijos subterrâneos depois da Guerra Civil Espanhola para fugir da perseguição e represálias franquista foram denominadas “topos”, sujeitos exilados no próprio país. A palavra “topo” é utilizada em espanhol para denominar a classe de roedores de pequeno porte, como os ratos e as toupeiras.

Na grande maioria dos casos, o indivíduo era escondido com a ajuda de algum familiar (principalmente mulheres, como mães, esposas, irmãs ou filhas), que o provia de água, alimentos, roupas e remédios. Muitos desses esconderijos (chamados de “madrigueras” ou “toperas”) foram descobertos com a morte de Franco e causaram espanto por seu aspecto: espaços mínimos e insalubres, como podemos ver no fragmento da notícia a seguir:

Tiene apenas cinco metros cuadrados y algo más de un metro cincuenta de altura, por lo que se hace difícil imaginar que alguien pudiera pasar parte de su vida allí, en un agujero. Son las medidas de una 'topera' encontrada en la localidad salmantina de Béjar y que sus descubridores han respetado tal y como estaba, ya que creen que allí se escondió un hombre para evitar represalias durante la Guerra Civil o la posguerra.³⁴³

O artista plástico Xavier Arenós, em uma série de projetos arquitetônicos criados e fotografados para pensar a relação do indivíduo com o espaço físico e social que habita, realizou uma montagem de uma série de fotos sobre a figura do “topo”. Nelas, vemos os “escondidos” representados como seres que sobrevivem em ambientes claustrofóbicos,

³⁴¹ <http://www.xavierarenos.com/es/proyectos/index.php?id=57>.

³⁴² BERNECKER (2009), *Aletria*, p.14.

³⁴³ <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/03/20/castillayleon/1206016303.html>

incorporando em seu aspecto e modo de percepção o próprio espaço habitado. Segundo Arenós, o topo:

(...) Se esconde porque no puede huir del país (se encuentra aislado) o porque espera nuevos acontecimientos políticos (que nunca llegarán). Algunos topes permanecieron ocultos durante más de treinta años, la mayoría en pequeños huecos o agujeros en sus casas -ayudados por sus propias familias- unos pocos en el campo, bajo tierra o en cuevas... Estos hechos, los recopilamos con todo lujo de detalles M. Leguineche y J. Torbado en su libro, Los Topos, 1977. A través de testimonios reales, documentaron el miedo, la soledad y la resignación que experimentaron estas personas como consecuencia de su aislamiento. Después de tantos años reclusos experimentan metamorfosis como pérdida de visión, aumento de agudeza auditiva e incluso alguno se queda mudo al no articular palabra... (...) ³⁴⁴

Essa reflexão se encontra em seu site logo abaixo de uma fotografia sufocante, na qual se vê um sujeito totalmente exprimido em um cubículo inóspito, que se assemelha a um túmulo. Para o artista, a “madriguera” representa a resistência passiva exercida pelos “topos” da pós-guerra civil espanhola “a la espera de un cambio político que les permitiera salir de sus guaridas”. ³⁴⁵



1997, Topo. ³⁴⁶

³⁴⁴ <http://www.xavierarenos.com/es/proyectos/index.php?id=57>.

³⁴⁵ <http://www.xavierarenos.com/es/proyectos/index.php?id=57>.

³⁴⁶ Fotografía 100x150cm. <http://www.xavierarenos.com/DOCS/Proyectos/57/1.jpg>



2004, Madriguera. La respiración exacta.³⁴⁷

A memória do topo é uma referência importante nas obras aqui analisadas de Ayala e Sinisterra. Na peça teatral sinisterrana, “El topo” é a cena mais breve, porém uma das mais marcantes. Na cena, envolta num ambiente rural, encontramos as personagens submetidas a uma atmosfera tensa, obscura, imersa no medo e no desconhecido. Miguel se encontra há quase dez anos oculto em um buraco em sua casa para não ser morto pelos franquistas. Como os topos “reais”, ele sai de seu esconderijo apenas de madrugada, para dormir.

A cena de Sinisterra se passa à noite e se inicia com Miguel esperando Julia em seu quarto, fora do seu “agujero”, enquanto a esposa é interrogada por nacionais. O quarto está todo revirado, porque antes fora revistado pelos guardas que estavam no rastro do topo “como si tuvieran (...) [su] olor en las narices...”.³⁴⁸ O casal, após a revista, discute a respeito de si alguém lhes denunciou (a cunhada?), quando Julia se assusta ao ver que o marido calçou os sapatos (que simbolizariam, segundo Arnosi, sua vontade de fuga), ao que Miguel contesta “¡No aguanto más!”.³⁴⁹ Para fazê-lo desistir, Julia vai enumerando o que fizeram com cada um dos seus conhecidos quando os prenderam, e Miguel começa a repetir “Me iré a la sierra”,³⁵⁰ numa referência aos fugitivos “maquis”. O esconderijo vai se apossando dele física e mentalmente e, embora Julia insista que ele continue escondido, Miguel oscila entre fugir,

³⁴⁷ Madera, pintura, luz, mobiliario. 198x124x245cm. www.xavierarenos.com/DOCS/Proyectos/68/01.jpg

³⁴⁸ SINISTERRA (2003), p.159.

³⁴⁹ SINISTERRA (2003), p.160.

³⁵⁰ SINISTERRA (2003), p.160.

entregar-se ou continuar oculto: “¿Piensas tu que aquí no me cazarán un día u outro? Y peor: como a un conejo, como a una rata...”.³⁵¹



El topo (Fotografia: Pilar Aymerich, Teatre Joventut, Hospitalet de Llobregat, 26 de setembro de 2008. Direção: Pepa Calvo. Atores: Saïda Lamas e Dani Arrebola)

Julia sofre com as suspeitas da guarda civil sobre o paradeiro do marido. Entre ela e o marido exilado dentro de casa, se pode perceber uma relação ambígua, ora de cuidado e carinho, ora de dependência e egoísmo: ambos se encontram presos e ilhados no seio doméstico. O ambiente se torna cada vez mais claustrofóbico como reflexo do interior atormentado de Miguel, o que pode ser percebido textualmente pelas falas nervosas, interrompidas pelo medo e paranóia, algumas totalmente desconexas: não há saídas, não se pode falar alto, fazer barulho nem receber visitas, enfim, não se pode viver.

O topo e, a modo de reflexo, quem o esconde, se encontram presos em uma quase-vida. Vivem para esconder-se, se escondem para viver. Nesse sentido, cabe diferenciar o autoexílio interior, de quem prefere afastar-se voluntariamente de uma situação externa, mas continua frequentando os espaços sociais, e o exílio forçado, que isola o sujeito de toda condição humana e cidadã, o convertendo em um verdadeiro rato de porão, seres com os quais, muitas vezes, divide o espaço. De acordo com Arenós:³⁵²

³⁵¹ SINISTERRA (2003), p.160.

³⁵² <http://www.xavierarenos.com/es/proyectos/index.php?id=57>.

En su aislamiento, unos permanecen atentos a lo que acontece en el exterior a través de la radio, otros por la prensa, la mayoría se refugia en los libros -"Durante los casi treinta años que estuve oculto me dieron en ocasiones ataques de nervios de tanto y tanto leer"-, otros adoptan una actitud pasiva, otros casi mística...También se dan casos de topos que viven en las ciudades emboscados entre la multitud, infiltrados en la sociedad, intentando pasar desapercibidos con identidades falsas, sin papeles... El topo es un ser desorientado, que permanece en un estado intermedio entre la acción y la no acción, una especie de antihéroe peripatético y postutópico. Un outsider que se autoexcluye y auto-margina, que nace como metáfora de búsqueda de uno mismo, un ser *rizomático* que cava y abre túneles para la resistencia y para la espera (...)³⁵³

Em sua abordagem desse tema, Ayala nos mostra um exílio interior marcado pela preocupação com a opinião alheia, uma necessidade de resguardar a honra imersa no ressentimento profundo e uma inadequação, uma oscilação do sujeito à sua condição de ser "invisível", desaparecido. No conto "La vida por la opinión" somos apresentados a Felipe, professor sevilhano recém casado, escondido por sua esposa em um buraco embaixo do armário. Quando a mulher fica grávida, Felipe, num ímpeto irracional de proteção ao ego, sai do esconderijo para que os vizinhos não pensem mal dele ou façam mau juízo de sua esposa. Esse topo, como o de Sinisterra, permanece oculto por nove anos:

en el agujero mismo solo se metía cuando alguien llegaba a la casa, ya fueran falangistas husmeantes, y a veces imprecisos investigadores, que él oía trajar, rebuscar e interrogar, y amenazar y hasta maltratar a su madre y a su mujer, saltándosele el corazón de temor y de ira; no sólo se enterraba vivo cada vez que venían en su busca quienes quisieran matarlo (y no tardaron poco en convencerse y desistir), sino también acudían a preguntar por él quienes lo querían bien: sus hermanos mayores, casados, su suegro, algún temeroso amigo.³⁵⁴

Nesse conto, há uma reflexão irônica sobre o que o ser humano é capaz de suportar e o que não. Ayala deseja desnudar uma distorção de valores sob o que chama de "chisme",³⁵⁵ uma piada sangrenta do que o pós-guerra fez com a vida dos inimigos do poder: "su vida se redujo, pues, con esto a la de un ratón que a la menor alarma corre a refugiarse en su agujero; o mejor, a la de un topo".³⁵⁶

Vemos que há um entendimento diferente da figura do topo por parte de Sinisterra em contraposição com o conto ayaliano: o primeiro trabalha com a imagem de um ser sujeitado pelas condições ditatoriais e obrigado pelas circunstâncias a ser um fantasma, o segundo aponta para a questão da covardia devido à opção de ocultar-se e satiriza também o fator que leva a personagem a desvelar-se (a opinião dos outros). Segundo Torbado e Leguineche

³⁵³ <http://www.xavierarenos.com/es/proyectos/index.php?id=57>.

³⁵⁴ AYALA (2006), p.242.

³⁵⁵ AYALA (2006), p.32.

³⁵⁶ AYALA (2006), p.242.

(1977),³⁵⁷ “los topos de la posguerra civil española han sido el paradigma del desertor y del cobarde”,³⁵⁸ e, foram muitas vezes, “tratados por la historia con desconfianza. El topo es el antihéroe, el renegado por excelencia, y sin duda, el perdedor más incomprendido”.³⁵⁹

Parece-nos que, como já referido anteriormente, o narrador ayaliano escreve marcado pelas imediatas conseqüências do pós-guerra e pela sua condição de exilado, que recebe notícias longínquas via viajantes e outros exilados. Assim, Ayala ressalta em seu conto a anti-heroicidade da condição do topo. Já a cena sinisterrana se encontra situada no imperativo de resgatar as vozes incompreendidas e abafadas da história e seu topo é um ser impedido de se mostrar. Essa duplicidade de abordagem nos remete ao pensamento de Paloma Aguilar Fernández (1996), quando a autora afirma que “la memoria tiene que ser plural”,³⁶⁰ sustentando o perigo de querer estabelecer-se uma memória oficial dos fatos: como existiram vários “topos”, existem várias formas de recordá-los, várias formas de representá-los, impactados por pensamentos e impressões distintas.

Em uma longa entrevista a Rosario Hiriart (1982),³⁶¹ Ayala comenta o processo de criação e de inserção do conto “La vida por la opinión” no livro *La cabeza del cordero*. Hiriart ressalta que a narrativa ayaliana é anterior às notícias de aparição dos “topos reales” e pergunta ao autor se sua criação literária possui referências factuais, já que o autor inicia seu relato com a frase “Esto no son cuentos” e o narrador se encontra em 1945, vivendo no Rio de Janeiro, fatos comprovados pela biografia de Ayala. A estrutura desse conto é bastante peculiar e tem uma relação direta com o próprio tema tratado, quase um relato testemunhal. Mas quais são os recursos utilizados pelo autor para ultrapassar o que ele chama de “base de realidade”? O interessante é que os contos fantásticos costumam começar exatamente como “La vida por la opinión”: com uma afirmação de que o que se vai ler não é ficção.

A resposta de Ayala nos remete à discussão inicial desse capítulo sobre a manifestação da memória vivida, com projeções ficcionais: “(...) en toda creación literaria (...) hay una base de realidad sobre la que la invención opera”,³⁶² porém o que diferencia seu conto de uma reportagem seria o autodesnudamento da ficção e os aspectos intencionais de seleção e técnica narrativa, dando lugar a uma “configuración de lenguaje donde el valor estético queda incorporado”,³⁶³ “reclamando del lector una identificación”³⁶⁴ com o narrado e uma postura

³⁵⁷ TORBADO; LEGUINECHE (1977), s.p.

³⁵⁸ TORBADO; LEGUINECHE (1977), s.p.

³⁵⁹ TORBADO; LEGUINECHE (1977), s.p.

³⁶⁰ AGUILAR (1996), s.p.

³⁶¹ HIRIART. *Conversaciones con Francisco Ayala*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, s.p.

³⁶² HIRIART. *Conversaciones con Francisco Ayala*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, s.p.

³⁶³ HIRIART. *Conversaciones con Francisco Ayala*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, s.p.

de saber que isso é uma “realidade inventada”,³⁶⁵ mas que traz verdades muitas vezes mais importantes que as factuais: uma “palpitación vital”³⁶⁶ e não um suporte informativo, que deseja somente comunicar, informar, mas sim, semear através de uma estética, a ética da narrativa.

3.4 Os lados envolvidos e os que não se envolvem: parodia, fome e hipocrisia (“Plato único”, “El anillo”)

Em “Plato único” realiza-se uma alusão irônica à situação de miséria existente no período imediato ao pós-guerra devido tanto à escassez de produtos nacionais de primeira necessidade quanto ao bloqueio econômico, que favoreciam o surgimento do mercado negro e era aumentada pela corrupção dos mais favorecidos. A fome, tema recorrente na literatura espanhola e causa de constantes ondas migratórias internas no país ao longo da história,³⁶⁷ aparece nessa cena como peça-chave: por um lado, vemos determinados grupos sociais que dispunham de recursos e meios necessários para adaptar-se à situação do racionamento alimentício (recorrendo ao mercado negro, o chamado ‘estraperlo’), e por outro lado, uma grande parte da população subjulgada e explorada, que passa fome. Assim, segundo o autor, foi precisamente o ‘estraperlo’ o que no pós-guerra marcou mais evidentemente as diferenças sociais e políticas na Espanha, com uma quantidade enorme de pessoas, pertencentes ao lado dos vencidos, desnutridas: o pós-guerra é constantemente recordado como *os anos da fome*.

Essa situação é figurada na cena, segundo Arnosi (2003) em *sainete*, isto é, um drama jocoso. A cena, mergulhada na comicidade e ironia, tem sua linguagem povoada de jargões, prevalecendo a fala popular e coloquial, apresentando, assim, o cotidiano, o prosaico, dos primeiros anos ditatoriais. O patrão Cosme, franco-nacionalista, convicto na defesa fervorosa do ‘Caudillo’, assedia verbalmente a mãe do empregado (fazendo-lhe convites amorosos). O empregado, um adolescente chamado Jenaro, trabalha além do expediente para pendurar a placa com os dizeres do nome da loja “Por el *Amperio* hacia Dios”,³⁶⁸ um trocadilho entre as palavras império e amperio, numa alusão ao lema fascista de Franco: *Por el Império hacia Dios* e aos produtos comercializados no estabelecimento, relacionados à eletricidade (o ampere é a unidade de medida para a intensidade da corrente elétrica). Na ditadura, segundo Arnosi

³⁶⁴ HIRIART. *Conversaciones con Francisco Ayala*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, s.p.

³⁶⁵ HIRIART. *Conversaciones con Francisco Ayala*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, s.p.

³⁶⁶ HIRIART. *Conversaciones con Francisco Ayala*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, s.p.

³⁶⁷ ARCO TORRES (2007).

³⁶⁸ SINISTERRA (2003), p.102.

(2003), era comum comerciantes prestarem homenagem ao governo nos nomes das lojas para, com isso, demonstrar o apoio a ditadura.

Jenaro, faminto comenta com seu patrão que não come direito há semanas, ao que o outro contesta que ‘os bons espanhóis’ têm que contribuir para o “Día del plato único”,³⁶⁹ instituído por Franco para economizar alimentos, no qual as pessoas não deveriam repetir durante as refeições. Cosme se vale da simplicidade e da falta de instrução de Jenaro para manipular e driblar seus questionamentos e suas queixas de fome: “Como no sé leer...”,³⁷⁰ “Bueno, es que multiplicar tampoco sé. Mi madre sólo me ha enseñado a sumar y a restar”.³⁷¹ A cena termina com outro jogo de palavras ambíguo, com a mensagem subtendida de Benigna de que Cosme deverá agora se contentar com sua relação matrimonial:

BENIGNA: (*Yendo hacia la puerta.*) Vamos a casa, Jenaro. Que aquí don Cosme tendrá que irse a cenar.

JENARO: ¿A cenar? (*A Cosme*). ¿Verdad que no, don Cosme? ¿Que a usted hoy también le toca plato único?

BENIGNA: (*Lanzándose el atado de ropa a Cosme, que lo atrapa al vuelo.*) Eso mismo: plato único hoy... y todos los días.³⁷²

O caso é que para o garoto todos os dias são dias de ‘pratos únicos’ (quando há alguma única refeição): “desde que acabó la guerra, mi madre y yo tenemos martes todos los días”³⁷³). Vemos com essa cena, dramática e cômica ao mesmo tempo, uma crítica e uma denuncia: a maior parte do povo submerso em condições subumanas de sobrevivência, enquanto os partidários franquistas estão imersos no descaso, adorando e obedecendo “las órdenes del Caudillo, que está en todo”.³⁷⁴ Assim, a indiferença de Cosme se mistura ao endeusamento que faz do regime franquista e do “Generalíssimo” que, à maneira de um deus, é totalitário, está em tudo. Cosme se mostra, assim, totalmente envolvido com os ideais nacionalistas e franco-falangistas e ostenta com orgulho a ‘cojera’ adquirida quando lutava no lado da guerra ao qual nomeia de azul. Azul também é a cor na qual Cosme deseja que Jenaro pinte a placa da loja. Para o jovem, a tinta é de má qualidade, “que se ve hasta la carcoma de la madera”.³⁷⁵ Há uma série de alusões à situação de submissão e miséria da população espanhola. Jenaro, ao pedir o adiantamento de sua ‘pesetilla’, recebe como resposta: “el

³⁶⁹ SINISTERRA (2003), p.103.

³⁷⁰ SINISTERRA (2003), p.103.

³⁷¹ SINISTERRA (2003), p.104.

³⁷² SINISTERRA (2003), p. 99.

³⁷³ SINISTERRA (2003), p.104.

³⁷⁴ SINISTERRA (2003), p. 99.

³⁷⁵ SINISTERRA (2003), p. 104.

sábado es lo establecido por la ley. Y yo hago todo a derechas”.³⁷⁶ A cena assim se contrói sobre jogos linguísticos entre os significados implícitos das palavras direita e esquerda, azul e vermelho.



Plato único (Fotografia: Pilar Aymerich, Teatre Joventut, Hospitalet de Llobregat, 26 de setembro de 2008. Direção: Pepa Calvo. Atores: Bertón Fernández, Eva Poch e Dani Arrebola).

A figura de Cosme é ridicularizada por meio da descrição dos seus trejeitos, da ‘cojera’ e sua fixação sexual, direcionada na cena para a personagem de Benigna, mãe de Jenaro, que trabalha lavando roupas para a esposa de Cosme e se envolve com ele para que empregue o filho na loja de lâmpadas. Porém, na cena ela avisa-lhe que “se acabó la carne de estraperlo”,³⁷⁷ fazendo uma dupla alusão ao comércio ilegal e fraudulento de produtos a qual acudiam os mais favorecidos financeiramente e a relação carnal mantida pelos dois, já que o padre da cidade irá tomar Jenaro a seus cuidados.

O pós-guerra do racionamento de alimentos e do privilégio dos que podiam comprar no mercado negro também é um dos temas da cena “El anillo”, que traz o anel como a materialização da resistência da memória. O anel funciona, assim, como o lugar de memória, mencionado no capítulo 1 dessa dissertação, simultaneamente material e simbólico, o objeto é uma aliança e um elo com uma memória abafada, mas que não se deixa apagar pela passagem

³⁷⁶ SINISTERRA (2003), p.100.

³⁷⁷ SINISTERRA (2003), p.100.

do tempo, um lugar onde a memória se cristaliza e se refugia.³⁷⁸ O anel na mão de Carminha representa um incômodo para a personagem Marga e a seu marido, como pode ser comprovado no diálogo:

Carmina. Perdona, no estaba en lo que decía... (*Pausa.*) Quieres decir... que os resulto incómoda...

Marga. ¡Cómo puedes decir eso! De ningún modo... (*Se sirve más ginebra.*) Lo que pasa es que... Esta noche, por ejemplo: ¿qué te hubiera costado quitarte el anillo?

Carmina. ¿El anillo?

Marga. Sí, es una tontería, una pequeñez, pero... Ramón le había dicho a Esteban que estabas soltera. ¿Cómo explicarle, si no, tu situación? Y, al fin y al cabo: una boda civil...en guerra... ni seis meses juntos vivisteis; y luego... En fin, que me parece excesivo hacerte la perfecta casada cuando, en realidad...

Carmina. En realidad, ¿qué?³⁷⁹



El anillo (Fotografía: Pilar Aymerich, Teatre Joventut, Hospitalet de Llobregat, 26 de setembro de 2008. Direção: Pepa Calvo. Atrizes: Izaskun Martínez e Saída Lamas)

É interessante notar a divisão de classe entre parentes, divisão essa que remete à divisão da sociedade espanhola durante a guerra civil: Carmina necessita dos favores da prima Marga para manter-se na condição de viúva de um combatente opositor ao governo. Marga, feliz com sua posição ao lado do bando vencedor, se vale de uma linguagem eufemística para explicar para a outra o porquê de ser amável com o chefe da central de abastecimentos (pois ele controla as quantidades de comida disponível para ser distribuída à população). Carmina porém, reluta em aceitar os eufemismos de Marga, se mostrando, portanto, resistente a

³⁷⁸ NORA (1993), p.7.

³⁷⁹ SINISTERRA (2003), pp.116-117.

integrar-se a esse meio social, pois não apaga o passado. À diferença de Marga, Carmina possui uma linguagem direta, que recusa a eufemística: “Ha habido una guerra, Marga. ¿Lo recuerdas?”³⁸⁰

Há, assim, uma evidente contraposição entre as posturas das personagens: uma deseja esquecer que houve uma guerra, a outra deposita no seu anel a esperança de retorno do marido e a lembrança que não se apaga: “¿Negar a Luis? Es eso, ¿no?.. Negar nuestra vida en común, la causa que nos unió... Quitarme el anillo, esconderlo... ¿O quizás, fundirlo y hacerme una moneda de Franco...o una medalla de la Virgen del Carmen?”³⁸¹ A linguagem dessa cena, segundo Sinisterra, se vale do romance burguês para criticar a própria burguesia, recurso muito utilizado em obras do século XIX. A cena evoca os valores preconizados pelo novo regime e coloca em evidência a situação dos novos ricos (aliados ao novo regime), valores esses, que se evidenciam como baseados na corrupção, na trapaça, no desvio de verbas e nos contrabandos:

Marga. ¿No has oído hablar de La Parrilla de Ritz?

Carmina. No.

Marga. Es una sala de fiestas... y una oficina de negocios. Ramón le debe una buena parte de su fortuna.

Carmina. No te entiendo.

Marga. (*Sirviéndose más ginebra*) ¡Ay primita, qué candor! Llevas más de un año viviendo con nosotros y aún estás en las nubes. En estos tiempos, hay que ser generoso con tipos como Esteban, por mucho que le suden las manos y diga ordinarieces. Él es quien concede los cupos de algodón para la fábrica, ¿comprendes?

Carmina. Creo que sí.

Marga. <<Camisa vieja>>, ¿sabes?... Y con un hermano em la Fiscalía de Tasas, además. Ramón le debe muchos favores... Aunque se los paga bien, esa es la verdad. Y no sólo en metálico...

Carmina. Ya.

Marga. ¿Qué quieres? Todos lo hacen. Y Ramón tuvo que empezar de cero, ya lo sabes. Al acabar la guerra, estábamos como vosotros: con lo puesto.³⁸²

Assim, nas duas cenas referidas, “Plato único” e “El anillo”, aparece claramente a memória amarga da corrupção e dos privilégios adquiridos por classes poderosas e emergentes no primeiro franquismo, evidenciando a pós-guerra como uma época de negociações obscuras, marcada pela preocupação com as aparências, os acordos ilícitos, a obrigação de ser ‘amável’, dizer sim ao poder: “Estar amable, quiere decir, estar amable... ¿comprende?”³⁸³

³⁸⁰ SINISTERRA (2003), p.114.

³⁸¹ SINISTERRA (2003), p.117.

³⁸² SINISTERRA (2003), p. 115.

³⁸³ SINISTERRA (2003), p. 115.

Capítulo 3 - A constatação dos sentidos e dos sem-sentidos: o prelúdio, a guerra e o pós-guerra

Como narrar a violência extrema sem cair na espetacularização antiética da dor do outro? Este capítulo objetiva percorrer uma zona nebulosa em que os extremos dos atos humanos se encontram; em que vítima e carrasco se confundem e corpo é transformado em corporação. Situações de violência extrema, física ou psicológica, que ocorrem em meio à banalidade e provocam uma cisão traumática por ultrapassarem a nossa capacidade de compreensão: como transpor para a arte o horror extremo? Como narrar a total banalização da violência? E, sobretudo, como colocar-se em posição de escuta em relação ao portador de tais “más notícias”?

Refletiremos a respeito das implicações entre *literatura, teatro e política* na encenação/narrativa de uma experiência histórica traumática de forma a refletir sobre o termo ‘teatro político’, pensando especificamente na peça de Sinisterra, e suas implicações prático-teóricas na crítica e no fazer teatral atual, principalmente no que toca aos conceitos de ‘ideologia’ e de ‘relato histórico’. Encaminharemos nossas discussões de modo a esboçar uma reflexão sobre as relações entre trauma e literatura, e lutas dos vencidos para narrar sua versão dos fatos, suas memórias. Nossa intenção é empreendermos considerações a respeito da noção de linguagem como ato realizado por um *corpo ético-político* e as repercussões éticas geradas pela violência com o outro. Desejamos, assim, refletir sobre o modo de tratar essas questões, imbuído por um ato artístico politizado. Analisaremos, para isso, nessa seção, os contos “El tajo” e “El mensaje”, de Francisco Ayala, e as cenas teatrais “Filas prietas” e “Atajo”, de José Sanchis Sinisterra.

4.1 Posicionamentos: o nível ético-político do ato de escrever e compartilhar

Há que se destacar, então, o nível ético-político da *memória como exercício*.³⁸⁴ Isto é, analisar as nuances de uma memória que se exterioriza como dever e busca de justiça, como releitura crítica do passado, uma memória que faz parte da configuração identitária e coletiva dos sujeitos e, nas palavras de Michael Pollak (2009),³⁸⁵ perscrutar as encruzilhadas de “uma memória (...) que, ao definir o que é comum a um grupo e o que é diferente dos outros,

³⁸⁴ Termo utilizado por RICŒUR (2000) e analisado no capítulo 1 dessa dissertação.

³⁸⁵ POLLAK (2009), passagem em que o autor discute comparativamente as idéias de Durkheim e Maurice Halbwachs sobre as relações da memória comunitária e individual.

fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras sócio-culturais”,³⁸⁶ mas os liga ao evidenciar a questão humanitária que os iguala, trazendo à tona, ao mesmo tempo, a tendência humanitária de colocar-se no lugar do outro. Segundo Sinisterra (2009), “el ser humano está dotado de una capacidad de empatia”³⁸⁷ e a arte pode reconstruir artificialmente (a arte é artifício) “la experiencia del otro e, incluso, la propia”.³⁸⁸ O que é feito, em sua obra, de modo a evidenciar “não apenas a seletividade de toda memória”,³⁸⁹ mas também a existência de “um processo de ‘negociação’ para conciliar memória coletiva e memórias individuais”,³⁹⁰ que se dá no âmbito político da ação teatral.

Nessa seção, iremos nos deter especificamente na questão do termo *teatro político* e suas implicações na obra sinisterrana, tendo em vista que, segundo Elisa Amorim e Sara Rojo (2009), “durante la dictadura de Francisco Franco, Sanchis Sinisterra cultivó el teatro independiente, uniendo la preocupación ética a la búsqueda de nuevos lenguajes, sin someterse jamás a los códigos teatrales establecidos”.³⁹¹ Para Sinisterra, um intelectual não precisa se afiliar a um partido político, pois isso limitaria sua capacidade de autocrítica. Embora admita que era claramente antifranquista e ideologicamente marxista, afirma que “no estaba por la lucha armada”. Seu “‘campo de batalla’ era cultural, artístico, ideológico, sobre todo en la enseñanza y en la práctica artística”.³⁹² Sinisterra comenta também que seu pai, por outro lado, esteve na prisão por ajudar financeiramente as esposas dos detidos, mas que “no era tampoco una persona muy comprometida”,³⁹³ no entanto, “fue republicano y pertenecía al bando de los vencidos, lo cual ya constituía un estigma para el régimen franquista”.³⁹⁴

É interessante também referirmos na influência precursora exercida por Bertold Brecht na vertente de um teatro que, como o de Sanchis Sinisterra, se entende como portador de uma natureza e uma função sociopolítica (o que não significa atribuir responsabilidades, perceber “en qué medida lo político afecta la subjetividad, afecta lo privado”³⁹⁵). Ou seja, que propicia ao público o papel de “pesar as alternativas para tomar uma decisão”³⁹⁶ frente ao espetáculo-mundo.

³⁸⁶ POLLAK (2009), p.3.

³⁸⁷ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”, *Aletria* (2009), p.302.

³⁸⁸ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”, *Aletria* (2009), p.302.

³⁸⁹ POLLAK (2009), p.3.

³⁹⁰ POLLAK (2009), pp.3-4.

³⁹¹ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”, *Aletria* (2009), p.297.

³⁹² SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”, *Aletria* (2009), p.297.

³⁹³ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”, *Aletria* (2009), p.297.

³⁹⁴ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”, *Aletria* (2009), p.297.

³⁹⁵ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”, *Aletria* (2009), p.298.

³⁹⁶ CARLSON (1997), p.372.

Federico Irazábal (2004) estabelece uma diferenciação entre o teatro político (como, por exemplo, o difundido por Brecht) e o teatro político atual (o qual ele denomina *metapolítico*). O primeiro possui um aporte informativo, baseado no *saber o novo*, o político aí entendido como denúncia; já o segundo tem um aporte reflexivo (“mirar de nuevo”), busca o *saber de novo* de outra maneira, numa reflexão intensa sobre a política como *exercício*, num processo de reinterpretação dos gestos e signos. Nesse lugar se encontra em nossa análise a peça sinisterrana *Terror y miseria en el primer franquismo*. O teatro político atual (ou metapolítico) se localizaria nessa zona desconstrutivista (uma interpretação que interpreta e interroga a si mesma), na qual processo de interpretação é visto, então, como algo a interpretar. Irazábal faz uma dicotomia distintiva entre legislador *versus* intérprete. Segundo o pesquisador, para se produzir uma reflexão sobre o teatro político hoje é fundamental tocar na questão da *resistência* frente ao mundo globalizado e as múltiplas conseqüências políticas, sociais, econômicas, etc., dessa globalização, implica, portanto, pensar em:

(...) cómo la cultura, puesta en perspectiva histórica, fue dando diversas respuestas a las cuestiones que aquí nos ocupan. Por dar un ejemplo, no nos será ajeno el tema acerca del cómo la historia fue pensando y construyendo el concepto de lo político, puesto que este permitirá producir, según las épocas y los distintos procesos sociales, políticos e históricos, distintos tipos de teatro político. De esta forma entenderemos que la cultura como construcción de mundos es una problemática compleja, pero que bien vale la pena pensarla.³⁹⁷

A obra de Brecht, com suas inúmeras reviravoltas teóricas e estéticas, é um exemplo de como a arte teatral posicionou-se diante dos efeitos desumanizadores dos inúmeros acontecimentos catastróficos que marcaram o século XX. O teatro político brechetiano busca, neste momento específico, direcionar a arte dramática a partir de um extravasamento das relações individuais, num mundo que conclama o homem a agir, a ter posicionamentos éticos frente ao fenômeno nazi-fascista, a se redirecionar frente à falência dos valores modernos, enfim, um mundo que se encontra *em guerra(s), entre guerras e pós-guerras*. Aponta-se, assim, a necessidade de se pensar Brecht em consideração à sua época, na qual estava claríssima para o dramaturgo a necessidade de uma arte direcionada ao popular, que ensina para com isso influir e modificar a ‘realidade’, isto é, no *status quo* dominante.

Irazábal (2004), na esteira de Heiner Müller (1987), comenta que na atualidade para ser fiel à Brecht é preciso traí-lo, dito de outra forma: para ser coerente com os ideais teóricos brechtianos – a arte em conjunção com a sociedade em busca de desalienar os sujeitos e levá-

³⁹⁷ IRAZÁBAL (2004), p.18.

los a tomar una postura consciente e crítica diante da ‘realidade’, que pode e deve ser questionada –, é preciso ir à contramão das suas escolhas estéticas; pois, de acordo com Irazábal: “la estructura episódica de *Terror y miseria del Tercer Reich*, por ejemplo, no es en sí misma hoy portadora de distanciamiento, ya que el *zapping* televisivo volvió para el espectador frecuente la estructura episódica”.³⁹⁸ Deve-se levar em consideração não só as mudanças no horizonte de recepção, em que certas estéticas que causavam “distanciamiento” já não gerariam atualmente o mesmo efeito, como também as mudanças no contexto sócio-histórico. Cada época histórica constrói seu próprio sujeito. Assistimos, hoje, uma conversão massiva do sujeito-cidadão em sujeito-consumidor, o que não quer dizer que não existam possibilidades de sujeitos ativos e críticos. A instabilidade das identidades acaba por transformar *corpo* em *corporação*, borrando os espaços (e possibilidades) de leitura de mundo a partir do identitário. O indivíduo normal é aquele que, ao mesmo tempo, está normatizado e atua como normatizador. Irazábal nos leva a refletir no modo como o poder age sobre os *corpos* incidindo, inclusive, sobre a sexualidade, e na própria existência dos sujeitos enquanto *corpos* sócio-históricos, e, por isso, políticos:

Hemos desontologizado el pasado, entendiendo que de él solo interés al que aún afecta al presente. Pero pasar de aquí a la “ética del instante” creemos que es una mala lectura (...). El fin de los grandes relatos aporta la dimensión político ideológica de las instituciones que los producen (...). Pero extremar las teorías débiles al punto de volverlas imposibilitadas de dar cuenta de lo real conduce a un extremo relativismo que aparentemente no discriminaría entre ellas, cuando sabemos que el poder legitima unas y otras por algunos motivos sustanciales. (...) La más peligrosa a nuestro ver, es la que sostiene el fin de los sujetos, porque resulta la forma más eficaz de desarticular cualquier tipo de movimiento social en un doble sentido: no existiría sujeto que se oponga así como tampoco un sujeto al cual oponerse (...).³⁹⁹

Irazábal (2004) aponta alguns elementos importantes para pensarmos o teatro político tal como esse se apresenta em suas diversas vertentes, buscando ler “el carácter de politicidad que el teatro puede adoptar e incluir en su propia configuración de mundo. Antes de emprender una trayectoria, por assim dizer, crítica-histórica do teatro político, Irazábal se põe a pensar sobre esse “labirinto que extravió su centro”⁴⁰⁰ que é a modernidade e seu posterior descrédito, marcado pelos discursos acerca do fim. Irazábal vai configurando criticamente, então, uma série de *postais agônics* difundidos na contemporaneidade: fim do estado-nação, da história, dos grandes relatos, do(s) sujeito(s) e das ideologias, concluindo que: “plantear los

³⁹⁸ IRAZÁBAL (2004), p.77

³⁹⁹ IRAZÁBAL (2004), p.49.

⁴⁰⁰ IRAZÁBAL (2004), p.49

‘fines’ es en si mismo una lectura ideológica”⁴⁰¹ e “al margen de que entendamos el poder como una red (Foucault) y no de modo verticalista, seguimos creyendo que existen ‘cuerpos’ más o menos concretos que lo ‘encarnan’”.⁴⁰²

Com isso, Irazábal (2004) empreende uma revitalização do conceito de ideologia, o que é de suma importância, já que o debate conceitual, além de auxiliar no refinamento da reflexão, rebate a crescente *opacidade* crítica frente aos dispositivos ideológicos que seguem vigentes e cada vez mais escamoteados sob o véu da naturalização. O desgaste do termo ‘ideologia’, devido ao seu uso abusivo e acrítico em determinados contextos, leva a uma busca de léxicos alternativos com certa equivalência que soariam menos estigmatizados. O que não quer dizer que a ideologia como dispositivo discursivo não siga operando. Na Guerra Civil Espanhola, segundo Volker Jaeckel (2009), a relação com a ideologia tomou muitas vezes um matiz da satisfação de um desejo fundamental do ser humano: “o de pertencer a algum coletivo e dar um sentido à própria vida”;⁴⁰³ o indivíduo e suas memórias se inserem na coletividade e, “por meio da recepção, as memórias individuais de outros podem ser integradas na própria memória, de tal forma que aconteça uma amalgamação dos horizontes memorialísticos de diferentes gerações”.⁴⁰⁴

No seu debate em torno do uso do vocábulo *ideologia*, Irazábal convoca a voz de Rossi Landi, para quem não existe produção humana sem ideologia. Culminando, então, na reflexão de que toda arte tem ideologia, o que não é o mesmo que afirmar que foi feita *em função* disso ou que se desnuda como tal, explicitamente. Ao tratar da dimensão ideológica da arte, Irazábal reafirma que os chamados discursos dos fins são igualmente interpretações e que proclamar o fim da ideologia não deixa de ser uma atitude ideológica. Vivemos, assim, num mundo interpretado: não existe o real em si, esse sempre passa por filtros. Existem as interpretações sobre os fatos e o poder ou não de divulgá-las. Sinisterra nos mostra com *Terror y miseria en el primer franquismo* que na multiplicidade de interpretações, umas são hegemônicas e outras não. Há, apesar dos discursos que apregoam a “igualdade sem fronteiras”, uma hierarquia atuante quanto à força de disseminação de certos discursos a partir dos seus lugares de enunciação, que determina quais os discursos dominantes e os marginais/marginalizados. E, em *La cabeza del cordero* de Ayala vemos que nenhum discurso é certo ou falso por si mesmo, desvinculado de um contexto: verdades são ficções hegemônicas, isto é, que tiveram sua ficcionalidade esquecida.

⁴⁰¹ IRAZÁBAL (2004), p.49

⁴⁰² IRAZÁBAL (2004), p.49

⁴⁰³ JAECKEL (2009), *Aletria*, p.61.

⁴⁰⁴ JAECKEL (2009), *Aletria*, p.61.

Muitos críticos do conceito de ideologia destacam que o termo leva a pensar em complôs e alienações totais, porém, é interessante debatermos sobre essa onda dos circunlóquios, essas formas alternativas de se dizer a mesma coisa, que acabam por escamotear visões distorcidas e/ou preconceituosas. Assim tanto em Sinisterra como em Ayala vê-se que conhecimento é poder e ideologia é poder revestido do simbólico, e ao se proceder à disposição de contra-discursos, é possível estabelecer dois pólos de delegação de poder (poderoso/alienados; opressor/oprimidos). Idéia que não pode ser embasada numa visão simplista, correndo o risco de resvalar num maniqueísmo.

Nesse sentido, ressalta Irazábal, “el discurso es social, y lo social se realiza en el discurso”,⁴⁰⁵ um não existe sem o outro. Ao pensar a questão dos discursos finalistas proclamados na contemporaneidade, Irazábal passa a tecer considerações sobre um teatro que, como o de Sinisterra, problematiza e põe em questão as soberanias, isto é, que coloca em questão o ato de encenar, procurando estabelecer-se no limiar reflexivo do *quem convoca para a reflexão, a quem e por qual motivo*: “pensar el teatro político es pensar la relación que se produce entre la obra y el mundo, entre el mundo y el artista”.⁴⁰⁶ Quando se fala em teatro político:

(...) estamos planteando una relación ineludible y fundamental entre el texto y una determinada situación social, política o histórica. Y por lo tanto nos estamos introduciendo en una zona que podemos denominar por ahora, vagamente, como cultural. Pero no se trata de la cultura vista desde un punto de vista ontológico, sino más bien como una construcción semiótica que los sujetos de una sociedad determinada hacen del mundo, esto es, como lo organizan, lo piensan, lo sienten y lo viven.⁴⁰⁷

Assim sendo, o teatro político é uma de tantas formas de produzir e recepcionar o teatro. Porém, Irazábal indaga: esse teatro “¿es una forma a-histórica o más bien se modifica estructuralmente con el correr del tiempo? ¿El carácter político radica en el texto o en la lectura?”.⁴⁰⁸ Sinisterra, em *Terror y miseria en el primer franquismo*, nos convida a refletir sobre a dimensão política das construções estéticas, que surgem já na prática interpretativa: nossa leitura do signo não é realizada numa desconsideração de nosso horizonte de expectativa, do modo como fomos conformando (e sendo conformados) por certos horizontes de legibilidade cultural, mais ou menos hegemônicos, muito ou pouco difundidos. Ou, dizendo de outra forma, o modo como nos movimentamos ideologicamente no mundo

⁴⁰⁵ IRAZÁBAL (2004), p.46.

⁴⁰⁶ IRAZÁBAL (2004), p.18.

⁴⁰⁷ IRAZÁBAL (2004), p.18.

⁴⁰⁸ IRAZÁBAL (2004), p.18.

interfere no modo como interpretamos o mesmo: nosso mundo é sempre um mundo interpretado, mediatizado. Os atos de ler/assistir são, também, maneiras de operar eticamente na medida em que envolvem escolhas por parte do leitor/espectador.

Para Sinisterra (2009), em meio ao aspecto cambiante de sua criação surge como constante o tema da necessidade de recuperar uma memória coletiva incômoda, porém esse tema ganha diversas estruturas e formatos estéticos, pois para o autor cada momento e “cada asunto parece reclamar un tratamiento estético diverso”,⁴⁰⁹ e, é interessante para ele, enquanto artista, “no sólo indagar temáticas que están poco tratadas, sino también verificar la validez de los instrumentos expresivos”,⁴¹⁰ pois:

en la medida en que la sensibilidad de la gente cambia, en la medida en que otros medios están afectando a la recepción de las formas artísticas y de la comunicación, el arte también tiene que preocuparse por encontrar nuevas formas, nuevas fórmulas, para llegar a mover algo en la conciencia a veces aletargada o anestesiada del espectador, por esta avalancha de novedades.⁴¹¹

A decisão de Sinisterra de mergulhar esteticamente no tema da memória histórica, foi estimulada pela constatação de que nos primeiros anos da transição espanhola à democracia, depois da morte de Franco, se estabeleceu o “pacto de no remover el pasado, de no pedir cuentas, de, digamos, no hacer ningún tipo de justicia histórica (entre otras cosas porque el ejército seguía siendo el ejército franquista y estaba ahí)”.⁴¹² Além disso, ao final dos anos noventa, quando a direita volta ao poder, Sinisterra afirma que se deu conta “de que se propagaba una especie de nostalgia del franquismo y una voluntad todavía más clara y más firme de no remover la memoria histórica”.⁴¹³ Isso foi o que o impulsionou a dar continuidade ao texto de *Terror y miseria en el primer franquismo*, que estava parado: “llegué a hasta nueve escenas y tengo proyectos para varias más... La considero, pues, una obra inacabada”.⁴¹⁴

Nesse sentido, as escolhas de processo criativo de Sinisterra nos remetem à questão do fazer arte como gesto político, já que fazer teatro político implica não só referir-se a um teatro engajado implícita ou explicitamente em determinada ótica ideológica, que trabalha contra ou a favor do poder instituído, que trabalha à margem ou de dentro da despolitização. Implica, sobretudo, ter-se em conta que se trata de um termo amplo e de forma alguma totalizador, já que deve ser contextualizado sócio-historicamente, não pressupondo uma trajetória linear e

⁴⁰⁹ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”. *Aletria* (2009), p.297.

⁴¹⁰ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”. *Aletria* (2009), p.298.

⁴¹¹ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”. *Aletria* (2009), p.298.

⁴¹² SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”. *Aletria* (2009), p.298.

⁴¹³ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”. *Aletria* (2009), p.299.

⁴¹⁴ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”. *Aletria* (2009), p.299.

progressiva, mas sim, uma série de retornos, saltos e estagnações. O teatro engajado politicamente “exige que reflexionemos sobre la relación del arte con el sistema social y político, obligándonos esto a pensar las diversas formas que los artistas han encontrado para emitir un discurso comprometido y estético a la vez”.⁴¹⁵

A ação teatral se dá, assim, na relação entre dois corpos que se expõem e se intercomunicam mediante uma experiência estética que pode ou não mobilizar modos de atuar e pensar no/sobre o presente. Quando essa mobilização se efetiva, isto é, quando o teatro provoca/constrói nos sujeitos com os quais interage um *saber modificatório*, operando de forma a deslocar valores, ideologias e condutas, pode-se considerar esse teatro propriamente político. Segundo Osvaldo Quiroga (2004): “el teatro es político si con el tiempo, y a través de mecanismos complejíssimos que nada tienen que ver con el panfleto, tiende a modificar las relaciones sociales”,⁴¹⁶ “en ese sentido no es solo el tema que cuenta, sino las construcciones formales”.⁴¹⁷ E, acrescentamos, o modo como essas construções formais impactam o espectador e o modo como são trabalhadas cenicamente pelo corpo do ator, na designação de Irazábal: um “cuerpo político”⁴¹⁸ como o de quem o assiste.

É importante lembrar que a primeira encenação dessa obra de Sinisterra nasceu de um *taller de actuación* direcionado a professores de ESO (que corresponde ao nosso Ensino Médio) na Espanha. Foi um curso para professores que, embora tivessem “problemas técnicos y actorales de todo tipo”,⁴¹⁹ estavam fartos de oficinas sobre teatro, “¡ahora querían actuar!”.⁴²⁰ Diante disso, Sinisterra declara: “No pude desoír esa demanda”.⁴²¹ Esse trabalho se volta, assim, diretamente para uma atuação social, pois esses professores “tenían contacto diario con jóvenes de 14, 15, 16, 17 años, que eran ‘amnésicos’ con respecto al tema de la guerra civil y de la postguerra”,⁴²² e encenar, nesse contexto, *Terror y miseria en primer franquismo* era possibilitar esse diálogo intergeracional, era colocar a história em conjunção com a memória coletiva: “ el espectáculo sería la ocasión para hacer un trabajo sobre la memoria histórica con las nuevas generaciones de estudiantes”.⁴²³ Assim, Sinisterra afirma que, com essa peça e com *¡Ay, Carmela!*, desejava sanar uma “deuda que tenía con mi padre

⁴¹⁵ IRAZÁBAL (2004), p.17.

⁴¹⁶ QUIROGA. *Prólogo*. In: IRAZÁBAL (2004) p.15.

⁴¹⁷ QUIROGA. *Prólogo*. In: IRAZÁBAL (2004) p.15.

⁴¹⁸ IRAZÁBAL (2004), p.17.

⁴¹⁹ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra.” *Aletria* (2009), p.299.

⁴²⁰ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra.” *Aletria* (2009), p.299.

⁴²¹ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra.” *Aletria* (2009), p.299.

⁴²² SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra.” *Aletria* (2009), p.299.

⁴²³ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra.” *Aletria* (2009), p.299.

y toda su generación”,⁴²⁴ dívida essa que entendemos como um posicionamento de responsabilidade política do autor a respeito de sua obra:

La obra se representó unas 40 veces y la vieron, en distintos teatros, unos 1.500 espectadores adultos y alrededor de 2.800 muchachos y muchachas, a los cuales se les entregaba un Cuaderno Pedagógico que habían escrito los propios profesores, con todos los temas de la obra explicados en breves ensayos: la censura durante el franquismo, la mujer en el franquismo, la Iglesia Católica en el franquismo, etc.⁴²⁵

Sinisterra afirma, surpreso, que não pensava que *¡Ay, Carmela!*, sua outra obra sobre a Guerra Civil Espanhola e a ditadura franquista, fosse interessar fora de Espanha. As reflexões do autor nesse sentido nos remetem ao tratamento que damos na nossa leitura de *Terror y miseria en primer franquismo*: “eso es lo misterioso, ¿no? Ya me sorprendía ver salir del teatro al público joven con los ojos húmedos. Una historia que ellos no habían vivido, una memoria que ellos no tenían, les había tocado, les había removido algo”.⁴²⁶ Levado por essas constatações estimulantes, Sinisterra diz haver-se colocado a pensar sobre o que leva um povo, uma pessoa a se comover e sensibilizar com a dor alheia, de forma a estabelecer uma justificativa de porque a obra interessa em países tão diversos:

Es cierto que, en algunos países y para algunas generaciones, la Guerra Civil Española tiene todavía un aura, ya que fue el último movimiento internacionalista (por las Brigadas Internacionales) y, en cierto modo, la primera batalla de la Segunda Guerra Mundial... Pero, claro, esto también es historia pasada. Y lo que ahora pienso, es que, aparte de esta reminiscencia un poco mítica, la obra no trata sólo de la Guerra Civil Española, aunque yo no lo sabía cuando la escribí. La obra tiene que ver (y me lo han dichos muchos de los responsables de esos montajes extranjeros) con la dignidad del vencido; tiene que ver justamente con la memoria o, si quieres, con la segunda muerte de los muertos, que es el olvido. En muchísimas sociedades, en muchísimos países, hay muertos que no deberían olvidarse, que no “quieren” borrarse.⁴²⁷

Assim, “la obra significaba la reivindicación del arte frente al fascismo, del teatro frente a la violencia, de la ética frente a la brutalidad”,⁴²⁸ permitindo um ajuste de contas com nossa própria amnésica histórica. Essa afirmação demonstra uma preocupação em gritar uma resposta aos apagamentos físicos e simbólicos que foram executados como conseqüências imediatas da guerra civil e na instauração do período ditatorial. Além disso, aponta para uma estética intimamente ligada às convicções éticas e políticas do seu autor. O que nos leva

⁴²⁴ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra.” *Aletria* (2009), p.300.

⁴²⁵ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra.” *Aletria* (2009), p.300.

⁴²⁶ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra.” *Aletria* (2009), p.300.

⁴²⁷ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra.” *Aletria* (2009), p.301.

⁴²⁸ SINISTERRA. In: AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra.” *Aletria* (2009), p.301.

ao fato de que o teatro político deseja, através de uma determinada escolha estética, emitir um discurso comprometido eticamente. De acordo com Elisa Amorim e Sara Rojo (2009):

hemos escuchado innumerables veces que el teatro político no tiene más espacio desde la “muerte de las utopías”. Sanchis Sinisterra sin dar oídos a esas afirmaciones, crea una dramaturgia fuerte donde las temáticas de corte histórico o político contingente están presentes. Así la Guerra Civil Española, la conquista, el peso patológico de la religión, el propio arte adquieren una presencia que nos obliga a asumir posturas dentro de un mundo en el cual esto parece cosa del pasado.⁴²⁹

O teatro político não é uma *poética* em si mesma, mas uma *modalidade produtivo-receptiva*, que busca usar a identidade como ponto de partida (e não de chegada), para pôr em jogo/ em cheque nossos preconceitos, maneiras de nos expor/impôr/dispor no mundo. Ou seja, o teatro político pressupõe tensão, deslocamento: “no existen hechos teatrales apriorísticamente políticos, sino que todos – o al menos algunos de ellos - pueden llegar a ser serlo”.⁴³⁰ E, segundo Sergio de Carvalho (2007): “o teatro não se torna político apenas por tematizar assuntos socioeconômicos, mas sim ‘pelo teor implícito de seu modo de representação’”,⁴³¹ e, ‘isso implica não só determinadas formas, mas também um modo de trabalhar específico’”.⁴³²

Nesse sentido, Carvalho (2007) comenta que há casos (a nosso ver, opostos ao de Sinisterra) em que a forma fala (explícita ou implicitamente) contra o conteúdo, o que seria comum quando há um hiper-dimensionamento do processo criativo/cênico numa busca totalizante, um intento de desfazer *todas* as ambigüidades, de tentar controlar quaisquer mal entendidos ou ruídos na comunicação, gerando peças muitas vezes, esteticamente ‘bem feitas’ e ideologicamente ‘desprezíveis’ e vice-versa. Além disso, há peças que não tinham intenção propriamente política que são atualizadas em determinados contextos com leituras totalmente vinculadoras a esses, e peças que antes eram tidas como politicamente engajadas que, em determinados lugares, não geram o mínimo efeito reflexivo e/ou modificador. Um claro exemplo de recodificação do sentido por parte da recepção é dado por Irazábal quando ele comenta a leitura da peça *Esperando a Godot* de Samuel Beckett na Argentina, em que o verbo *esperar* se politizou e foi re-significado socialmente, lido como a espera de Perón.

Vemos, assim, que apesar das significações previstas potencialmente nas obras, há uma atualização na leitura e, segundo Borges, *uma obra não recebida é uma obra*

⁴²⁹ AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra.” *Aletria* (2009), p.306.

⁴³⁰ TRASTOY *apud* IRAZÁBAL (2004), p.57.

⁴³¹ CARVALHO (2007). *Introdução*. In: LEHMANN (2007), pp.14-15.

⁴³² CARVALHO (2007). *Introdução*. In: LEHMANN (2007), pp.14-15.

incompleta.⁴³³ o leitor sempre joga com a abertura da obra e seu ponto de partida na leitura do mundo é, a priori, a identidade. Daí que a politização da arte colocaria à tona uma valorização do lugar de leitura, entendendo o fazer artístico como provocador de um *saber modificatório*, na relação “entre” produtor/textualidades/receptor. Saber esse que pode gerar um alcance social e não apenas individual de suas reflexões. O teatro político se instaura, assim, na relação com o *tú* da interlocução (o outro). Sobre a obra de Sinisterra, “cabe decir que la reflexión política y artísticas son dos constantes que se entremezclan en su creación teatral”,⁴³⁴ “y para alcanzarlas recurre a la metateatralidad, a la disolución de espacios y tiempos definidos, incluyendo en estos los de la historia y la propia existencia”,⁴³⁵ a partir de uma estética que se expõe abertamente como política.

4.2 Memórias da violência: traumas de guerra, o corpo do outro

Para Bakhtin (1997), tudo o que pressupõe um ato está inscrito no campo da política. Assim também, a literatura. Sobretudo, àquela que conclama a necessidade de tomar posição, de atuar eticamente, em uma postura de escuta para com o outro. Enfim, certas escritas que se revestem da tarefa/necessidade de refletir sobre as experiências, mesmo as mais infames, nas quais se vê implicado o ser humano. Segundo Federico Irazábal (2004), leitor e espectador, escritor e ator, todas as esferas atuantes na arte podem ser consideradas corpos políticos, localizados uns *em* relação aos outros. Hannah Arendt (1951) afirma que a política é uma instância que nasce *entre* os homens,⁴³⁶ isto é, não existe algo essencialmente político: a política só existe enquanto relação, na condição de *entre*. Para pensarmos esse *entre*, é interessante recorreremos à passagem de Tzvetan Todorov (2000), no ensaio *Los abusos de la memoria*, quando esse cita o escritor francês André Schwarz-Bart:

Un gran rabino a quien preguntaban: ‘¿Por qué si la cigüeña, en hebreo, fue llamada *Hassida* (piadosa) porque amaba a los suyos, está situada, sin embargo, en la categoría de las aves impuras?’. Respondió: Porque sólo dispensa amor a los suyos”.⁴³⁷

Ao pensarmos a escrita literária como também uma posta em questão, que estabelece, através do signo lingüístico, uma ponte *entre* um *eu* e um *outro*, lançamos em voga à

⁴³³ BORGES *apud* IRAZÁBAL (2004), p.58.

⁴³⁴ AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra.” *Aletria* (2009), p.306.

⁴³⁵ AMORIM; ROJO. “Entrevista a José Sanchis Sinisterra.” *Aletria* (2009), p.306.

⁴³⁶ ARENDT *apud* IRAZÁBAL (2004), p.57.

⁴³⁷ SCHWARZ-BART *apud* TODOROV (2000), pp.46-47.

possibilidade de situarmos as esferas produtiva e receptiva como localizada *entre* dois *corpos sócio-políticos* que se expõem e se intercomunicam, mediante uma experiência estética, que pode ou não mobilizar modos de atuar e pensar no/sobre o presente. Dessa forma, a postura exigida à cegonha seria a de posicionar-se como “piedosa”, de mover-se por (com)paixão, não só em relação aos seus, mas também aos outros. Os afetos catárticos da tragédia previstos por Aristóteles: o terror, como *o medo de que aconteça o mesmo comigo*, e a piedade, como *o terror pelo que aconteceu com o outro* são exemplares nesse caso: o piedoso está no “entre”.

Quando tratamos das batalhas pelas memórias, não queremos estabelecer com isso que a experiência traumática da guerra civil que remete a violências brutais, apagamentos físicos e ideológicos, devam abrir velhas feridas e culminar numa nova guerra. Estamos tratando de guerra cultural e discursiva, dos usos e abusos da memória e do esquecimento, na esteira de Paul Ricoeur (2000), que nos lembra que a memória, por vezes, atravessa o campo da identidade a ponto de confundir-se com ela. Sendo assim, a fragilidade da identidade serve de pano de fundo para a manipulação da memória pelas esferas de poder.

Essa problematização nos remete às diversas políticas da memória relacionadas com a Guerra Civil Espanhola, baseadas em abusos de esquecimento da versão dos vencidos. É claro que o passado pode ser articulado de diversas formas, e, usando de instrumentos propagandísticos e simbólicos, os nacionais souberam propagar versões construídas nos fundamentos de *unidade, ordem, catolicismo e hierarquias*, estimulando sonhos imperialistas e totalitários e eliminando vozes e memórias contrárias ao discurso da ‘memória oficial’.

Tanto Ayala como Sinisterra, em meio à impossibilidade de um discurso histórico isento da visão de mundo do sujeito que o produz, buscam fincar nessa impossibilidade mesma, a abertura para outros discursos que rechaçam a versão dos militares, não silenciando um passado tido como proibido. Não se trata, portanto de textualidades que levam a “um conhecimento isento, dito objetivo do passado, mas de *articular* passado e presente de tal maneira quem ambos sejam transformados”⁴³⁸ e trazer essa memória à tona para não entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento.

Francisco Ayala, testemunha ocular da Guerra Civil Espanhola, teve o pai e o irmão assassinados pelos militares franquistas, mas não escreveu uma literatura propriamente de testemunho. Valeu-se da ficção para incorporar na escrita o expurgo de *livrar-se* da carga traumática, livrar-se do “livro” de experiências que carregou consigo durante seu longo exílio em vários países da América (Brasil, Argentina, Porto Rico, Estados Unidos). José Sanchis

⁴³⁸ GAGNEBIN (2006), p.28.

Sinisterra possui na bagagem a experiência das imediatas conseqüências de quem sobreviveu à guerra civil: o exílio de parentes, a separação das famílias, a fome, a miséria; herdou um trauma e a necessidade de comunicá-lo, porém “la memoria que se encarna en estas piezas no es la mía”,⁴³⁹ foram adquiridas “hablando con parientes y amigos de mis padres, que vivieron como jóvenes o adultos ese <<tiempo de silencio>>”.⁴⁴⁰

Francisco Ayala e José Sanchis Sinisterra nos levaram a pensar, na esteira de outros intelectuais que tratam da questão do trauma como memória da violência, na tarefa paradoxal de reconhecer e, ao mesmo tempo, comunicar a “irrepresentabilidade” da experiência traumática de um povo em guerra civil, isto é, em guerra contra si mesmo, o *tajo* que se abriu, explicitando as divisões entre os espanhóis em grupos totalmente heterogêneos, ressoando, a todo o momento, o questionamento de Márcio Seligmann-Silva: como os traumas passam de uma geração a outra?⁴⁴¹ O trauma como herança, a identidade como segregação: a tensão entre experiência e referências meta-discursivas (memórias, ideologias, omissões), o corpo privado (do sujeito que sofre) e o corpo político (o sujeito incorporado numa corporação). Pensamos que é possível enxergar o corpo dos vencidos nas palavras desses autores (“onde não existe túmulo, o trabalho de luto não se encerra”⁴⁴²), pois os verdadeiros testemunhos – segundo Levi (1988), os que sucumbiram, vivendo a terrível experiência do início ao fim – só podem ser falados por outros, já não têm mais voz, foram calados, tirados de cena.

4.3 O horror e a “banalidade do mal”: (“El tajo”, “Filas prietas”)

“Tiraron a matar porque sí”. (Título-destaque de uma notícia do caderno policial do *Jornal Página 12*⁴⁴³)

“Un león que mata a sus presas porque sí, una pantera o leopardo que matan porque sí a sus presas no son animales normales”. (Fragmento de uma das respostas dadas em um foro filosófico na Internet no qual se fazia a pergunta: *Matar ou não?*⁴⁴⁴)

No conto “El tajo”, de Francisco Ayala, nos deparamos com um jovem burguês espanhol, cumprindo burocraticamente a função de militar exigida pela família, em sua maioria partidária da Falange, – organização inspirada no fascismo italiano que proclamava:

⁴³⁹ SINISTERRA *apud* ARNOSI (2003), pp.42-43.

⁴⁴⁰ SINISTERRA *apud* ARNOSI (2003), pp.42-43.

⁴⁴¹ SELIGMANN-SILVA (2008), p.12.

⁴⁴² KLÜGER *apud* SELIGMANN-SILVA (2008), p.6.

⁴⁴³ <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-37072-2004-06-22.html> Acessado em: 19/11/09.

⁴⁴⁴ <http://www.nforo.net/filosofia/37485-matar-o-no-matar-2.html> Acessado em: 19/11/09.

“la razón, la justicia y la Pátria serán defendidas por la violencia, cuando por la violencia se las ataque”.⁴⁴⁵ Esse ‘muchacho’, de nome Pedro Santoalla, é alistado para combater na guerra civil da Espanha, já que isso foi imposto pelo exército franquista. Porém, agraciado pela influência de seu avô, general de reserva, o rapaz é mandado para uma região tranqüila, onde a batalha sequer havia chegado.

Até aí a culpa e a vergonha não assolam a personagem de Ayala: não sente mal-estar por não se encontrar nos frentes de batalha, pelo contrário, está totalmente confortável em sua posição de acobertado pelas influências familiares, e, aliás, em nenhum momento coloca em discussão a ideologia nazi-fascista, militar, católica, direitista dos que o cercam, estando totalmente conformado em seu papel de corpo-obediente e porta-voz de uma violência instrumentada, isto é, quando um governo se impõe instrumentalizando, viabilizando, legalizando atos violentos, colocando o que segundo Hannah Arendt atenta para a natureza instrumental da violência, que “sempre depende da orientação e da justificação pelo fim que almeja”.⁴⁴⁶

Pois bem, ali, imerso numa atmosfera tediosa e preguiçosa, vivida ironicamente, pela personagem do conto como “curiosas vacaciones de guerra”⁴⁴⁷ que “traían a su mente ociosa recuerdos, episodios de infancia, ligados al presente por quién sabe qué oculta afinidad”,⁴⁴⁸ se envolve numa situação de alta *banalização* da vida alheia, de “matar por que sí” – um claro exemplo do ditado popular: *a ocasião faz o ladrão*, do mesmo jeito que pode fazer o herói ou o assassino. Ao que, alguém poderia retrucar, lembrando o narrador machadiano que, em *Quincas Borba*,⁴⁴⁹ corrige o adágio e dispara: *a ocasião faz o furto; o ladrão nasce feito*. No entanto, o que ressaltamos aqui é a possibilidade circunstancial de agir eticamente que esse provérbio implicitamente indica. Vê-se, assim, um sujeito totalmente *(in)corporado/inserido* em uma corporação, (corpo e ação, do latim *corpus* e *actio*⁴⁵⁰), a tal ponto em que *age sem pensar*, sem o pensamento crítico que, segundo Arendt, é o antídoto da banalidade do mal.

O problema de consciência atinge Santoalla quando se dá conta de não ser o sujeito de um aclamado ‘heroísmo militar’, isto é, mais do que culpa, se vê imbuído do ressentimento: não há justificativa para seu ato, foi uma violência gratuita. Seu único episódio de guerra – nesse conto narrado de forma impessoal, com o distanciamento da terceira pessoa, entrecortado com alguns pensamentos e monólogos –, está reduzido a uma situação brutal,

⁴⁴⁵ ARNOSI (2003), p.122.

⁴⁴⁶ ARENDT (1994), p. 41.

⁴⁴⁷ AYALA (2006), p.110.

⁴⁴⁸ AYALA (2006), p.110.

⁴⁴⁹ ASSIS (1999).

⁴⁵⁰ BUSSARELLO (2004).

considerada pela personagem um desagradável ‘equivoco’ nas suas “renovadas vacaciones”.⁴⁵¹ Eis o episódio: Santoalla, num de seus inúmeros passeios ociosos pelo campo, enquanto os outros tenentes jogavam baralho, se depara com um desconhecido, um miliciano colhendo um cacho de uvas e, sem pestanejar, o mata com dois tiros: “y yo disparé mi pistola, dos veces, lo derribé, lo dejé muerto, y me volví tan satisfecho de mi heroicidad”,⁴⁵² pensando no “orgullo del abuelo, que aprobaría su conducta”.⁴⁵³

Vemos aqui esboçada a questão de intelectuais coniventes com a construção de sistemas totalitários, que agem em consonância e em favor deles, *embrutecendo-se*, desumanizando-se. Já que, esse anti-herói infame, embora, culto e refinado, formado em filosofia e letras pela Universidade de Madrid, não se dá conta, a princípio, da monstruosidade de seu ato e começa a justificá-lo a si mesmo “he cumplido, me he limitado a cumplir mi estricto deber, y nada más”,⁴⁵⁴ e, ninguém, entre seus colegas, achou nada de vituperável em sua conduta: “la habían encontrado naturalísima”.⁴⁵⁵ Porém, ao saber, através dos documentos do morto, que se tratava de um rapaz da sua faixa etária (por volta de dezenove, vinte anos) e da sua cidade (Toledo), a ociosidade do posto que ocupava, a podridão do corpo do morto, a lembrança da cachorrinha de estimação assassinada na infância por estranhos em um beco, o caráter ‘raro’ de complicar “la existencia con tonterías”,⁴⁵⁶ o levam à descoberta *epifânica*: “en verdad no hubiera tenido necesidad alguna de matarlo”,⁴⁵⁷ “había muerto sin motivo sin necesidad”.⁴⁵⁸ Percebendo a irracionalidade de seu “acto de cobardía”,⁴⁵⁹ “frases hechas como ésta: ‘herir la imaginación’, o ‘escrito con sangre’, o ‘la cicatriz del recuerdo’”,⁴⁶⁰ adquirem para ele um sentido real. Essas frases feitas, tal como as nomeia Santoalla, passam a agonizar-lhe a vida, mais bem supérflua e vazia, como ironicamente nos deixa entrever o narrador, que a todo o momento nos leva a notar a pseudo-intelectualidade do futuro professor de geografia.

Santoalla e os demais tenentes só percebem que o outro, o morto, antes corpo-amorfo-objetado, era portador de um corpo com existência quando esse passa a ‘exalar’ o mal cheiro da ‘carniça’. Mesmo assim, essa existência não é aprofundada em termos de ‘vida humana’ ou

⁴⁵¹ AYALA (2006), p.109.

⁴⁵² AYALA (2006), p.120.

⁴⁵³ AYALA (2006), p.123.

⁴⁵⁴ AYALA (2006), p.123.

⁴⁵⁵ AYALA (2006), p.123.

⁴⁵⁶ AYALA (2006), p.123.

⁴⁵⁷ AYALA (2006), p.121.

⁴⁵⁸ AYALA (2006), p.121.

⁴⁵⁹ AYALA (2006), p.121.

⁴⁶⁰ AYALA (2006), p.121.

‘alma’, o corpo é reduzido ao que ele expele. Antes, o haviam comparado a um coelho abatido. Além disso, a morte do inimigo só é sentida como um ato assassino ao ser comparada à morte do animal doméstico, que lhe despertava tanto afeto na infância. Vislumbramos, assim, o rebaixamento humano a uma *vida nua*, tal como denunciado por Agamben: o homem (*bíos*) reduzido à sua porção animal (*zoé*). Não há sujeito nem subjetivação: há um cadáver do qual se precisa livrar, há uma lembrança fortuita, por vezes ‘cômica’, nas palavras da personagem, sobre a qual não há reflexão, não há aprendizagem, existe, sim, uma incorporação de clichês (era um inimigo) por parte de sujeitos militarizados.

Santoalla vê seu ego abatido e ressentido, parecendo se perguntar, por vezes, se o outro, o assassinado, é que seria, então, ironicamente, o herói. As palavras do miliciano morto “¡No, No!”⁴⁶¹ e seu olhar aterrorizado passam a lhe provocar reações químico-fisiológicas, o abrumam, o perseguem. Resolve, então, se alistar na linha de choque, ao que um colega comenta: “Parece que al teniente Santoalla le ha tomado gusto al ‘tomate’”,⁴⁶² – expressão eufemística para sangue. Porém, isso não iria aliviá-lo: “la guerra había terminado”,⁴⁶³ já não podia lutar e matar inimigos com alguma justificativa. Seu *ego* seguirá ressentido e arranhado nessa morte que não cessa de morrer em vão, que o torna indigno de uma medalha: “cuando eso era obra ajena, a él lo dejaba perplejo, estupefacto, lo dejaba agarrotado de indignación; siendo propia, todavía encontraba disculpas, y se decía: ‘en todo caso, era um enemigo...’”.⁴⁶⁴

Hannah Arendt (1999), em seu livro sobre o julgamento de Eichmann, comenta o declarado desejo do réu de ascensão na escala hierárquica na qual estava inserido. Eichmann estava totalmente *in(corpo)rado à sua corporação*, o que era explícito na sua linguagem altamente povoada de lugares-comuns, setenças prontas, termos burocráticos, auto-explicativos e vazios, imerso numa assustadora superficialidade e incomunicabilidade com o entorno social. Segundo Arendt (1999), “clichês, frases feitas, adesão a códigos de expressão e condutas convencionais e padronizados têm a função socialmente reconhecida de nos proteger da realidade”.⁴⁶⁵

Essas constatações levam a autora a pensar na engrenagem burocrática oficial, que aliena os sujeitos e os condiciona à uma ausência de pensamento reflexivo, à incapacidade de relacionar-se com o outro enquanto ser humano: “Era como se naqueles últimos minutos, ele estivesse resumindo a lição que este longo percurso através da maldade humana nos ensinou –

⁴⁶¹ AYALA (2006), p.124.

⁴⁶² AYALA (2006), p.125.

⁴⁶³ AYALA (2006), p.125.

⁴⁶⁴ AYALA (2006), p.120.

⁴⁶⁵ ARENDT (1999), p.138.

a lição temerosa da banalidade do mal, que desafia palavra e pensamento”.⁴⁶⁶ Vislumbra-se, assim, como a burocracia de certos sistemas transforma sujeitos em engrenagens, absorvendo seus corpos como partes da corporação. Essa entendida aqui como certo conjunto de pessoas que agem como se fossem um só corpo, a serviço do corpo maior, submetidas às mesmas regras e com objetivos em comum. O problema ético se dá exatamente quando essa corporação está imersa numa condição que, no contexto empresarial, é denominada de “corporação amoral”,⁴⁶⁷ desconsiderando e violando as normas e valores sociais, mutando os sujeitos em autômatos: os atos, automáticos, superficiais, padronizados, ocorrem em desconsideração da faculdade de pensar; não há elaboração crítica e sensível, só a (in)justificativa de que se estava fazendo o ‘trabalho’ procurando ser eficiente, eficaz, mesmo que isso signifique ser indiferente, inumano.

Segundo Eduardo Mallea (2005), é no conto “El tajo” de Ayala, “en el trazo de este episodio casual, donde está retratada toda la monstruosidad de la guerra”.⁴⁶⁸ Não só a monstruosidade da guerra está indicada nesse conto, é muito mais que isso: a banalidade do mal, de alguém que desde criança possui fantasias germânicas fascistas, que queria praticar o ato “heróico” de matar na guerra, e que age automaticamente, levado pela irracionalidade de seus atos, nos revelando algo similar às questões denunciadas por Hannah Arendt e Giorgio Agamben: a incapacidade de reflexão, a incorporação de ideologias fascistas e o condicionamento pelo sistema geram a indiferença, a insensibilidade e provocam o que Francisco Ayala chama, metaforicamente no conto, de “aire burocrático”,⁴⁶⁹ do “empleado de correos, bajo el uniforme militar”.⁴⁷⁰

Ao chegar à sua casa, esse soldado que não lutou, mas matou, reconhece no olhar paterno o mesmo susto que viu nos olhos do miliciano abatido. No pai, que sempre fora contrário aos seus ataques *germanísticos* da infância, e discutia no jantar com o avô por suas convicções totalitaristas, estava espelhada a figura do que fora assassinado. Nesse retorno ao lar, sempre nomeado como materno, Santoalla mente, exagera sua façanha, sedento de contar uma versão menos vergonhosa dos fatos, mas guarda para si um desejo velado: buscar a família do miliciano assassinado, intenção várias vezes postergada por um “¡de hoy no pasa!”.⁴⁷¹

⁴⁶⁶ ARENDT (1999), p.142.

⁴⁶⁷ STARKE (1999), p.186.

⁴⁶⁸ MALLEA (2005) *apud* HIRIART (2006), p.27.

⁴⁶⁹ AYALA (2006), p.120.

⁴⁷⁰ AYALA (2006), p.120.

⁴⁷¹ AYALA (2006), p.128.

Quando, finalmente, executa seu plano para livrar-se da incômoda culpa, o resultado não é o esperado. Mesmo ao se passar por companheiro de batalha do morto, que “foi”, nessa *nova* versão dos fatos, vítima de uma bala perdida, se dava conta das “resonancias cónicas”⁴⁷² de suas palavras. Tudo o que havia fantasiado (de amparar a família de sua vítima e livrar-se da responsabilidade do assassinato) se descortina aos seus olhos como uma ‘burla’, já que Santoalla se dá conta de que, na verdade, “se disponía a ofrecerles una limosna en pago de haberles matado a aquel muchachote cuyo retrato, cuyos papeles, exhibía aún en mano como credencial de amistad y gaje de piadosa camaradería”.⁴⁷³

O que resguarda à personagem da descoberta de sua mentira é o aparato puramente simbólico do documento (junto a imagem que retrata). A prova documental é manejada por ele como atestado/comprovação de sua versão que, na verdade, escamoteia dos fatos: sua fala substitui o cadáver e o identifica como o único que poderia dar um testemunho, ainda que falso, do que se passou. A vítima, antes animalizada, finalmente se humaniza: “con la sola víctima por testigo he asesinado a un semejante, a un hombre ni peor, ni mejor que yo”;⁴⁷⁴ “a un muchacho que, como yo, quería comerse un racimo de uvas; y por ese gran pecado le he impuesto la muerte”.⁴⁷⁵

E o *tajo* surge como uma metáfora para a própria Espanha: o corte divisor entre os espanhóis não se desfaz. Santoalla é expulso pela mãe do rapaz, que não aceita favores e nem os documentos de volta, já que era totalmente comprometedor guardar papéis contrários ao poder instituído: “‘El tajo’ nos deja un mal sabor”,⁴⁷⁶ de uma juventude que cresce em meio à guerra, à violência instrumentada. Vemos que Ayala-narrador empreende em sua escrita uma espécie de expurgo da língua, essa língua espanhola que lhe é objeto de tantos traumas: a sua relação com a enunciação desse conto é de completa ironia e ambigüidade: sua posição frente ao enunciado é a de não deixar o ‘fascista’ narrar (é o único conto de seu livro que não é em primeira pessoa). O narrador se reveste de alguém contrário a sua posição (o militar Santoalla) para aportar um discurso que, na verdade, representa todo o oposto de seu pensamento. Com isso, Ayala aponta a impossibilidade de manter-se neutro diante do mal que todos os personagens do conto, companheiros de Santoalla, banalizam. Há, assim, uma clara implicação do autor com uma postura ideológica: mesmo ao dar um contorno humano, de um sujeito comum acudido por uma contingência que o leva a matar sem motivo, ele o expressa

⁴⁷² AYALA (2006), p.132.

⁴⁷³ AYALA (2006), p.133.

⁴⁷⁴ AYALA (2006), pp.120-121.

⁴⁷⁵ AYALA (2006), pp.120-121.

⁴⁷⁶ HIRIART (2006), p.29.

de forma a deixar um sabor amargo de condutas que fazem surgir o mal na banalidade, que vêm o corpo do outro como troféu da vitória e despojo da guerra.

Ricardo Piglia (2004) nos lembra que *o conto sempre conta duas histórias*. Uma seria mais explícita, expressa ao levar-se *ao pé da letra* o texto. A outra, mais oculta, é a que pode dizer tanto ou mais do que o relato feito *às abertas*. Muitas vezes essa segunda enunciação representa o avesso do relato explicitado. Em “El tajo”, percebe-se a possibilidade de atribuir ao relato mais do que ele supostamente expressa, já que há uma dupla enunciação: seu narrador anuncia outra coisa, embora veladamente, de forma não-explícita, em relação ao que diz a personagem, cujo tom é mais auto-explicativo, mais povoado de jargões, tais como Hannah Arendt (1999) percebeu em Eichmann. Há uma *asujeitação* da figura de Santoalla-algoz, já que, segundo Agamben só onde há vergonha, responsabilidade, julgamento ético, há sujeito efetivo.

Em “Filas prietas”, uma das cenas da peça *Terror y miseria en el primer franquismo* de José Sanchis Sinisterra, também se pode vislumbrar representada a segregação do corpo do outro como inimigo impuro (‘nós’ somos o contrário do outro, isto é, o outro é menos ‘gente’, menos humano que ‘nós’), e a incapacidade de razoamento crítico frente ao ato violento que se comete. Jovens, membros da juventude franquista, se abrigam da chuva em um lugar que se assemelha a um galpão, há uma discussão entre eles sobre o que poderia ser esse espaço (uma fábrica?, uma oficina?, um armazém?). É um espaço novo, sombrio, estranho. Empreendem um diálogo entre alegre e macabro, mescla da gíria adolescente (“¡Cagonzones!”⁴⁷⁷), do discurso nazi-fascista (“¡Heil, Hitler!”⁴⁷⁸), católico (“Dios aprieta, pero no ahoga”⁴⁷⁹) e falangista (“¡Rendíos a la división azul!”⁴⁸⁰).

Aqui, como no conto “El tajo”, também se trata de personagens jovens, entre quinze e vinte anos, que, ao se depararem com um desconhecido – um mendigo surdo-mudo –, o assassinam. O que mais choca nessa cena é que o assassinato se dá com uma navalha, paus e ferros: um corpo sendo *espancado* até a morte por um grupo de adolescentes. Essa cena se dá em meio ao que Arnosi (2003) chama de uma “letanía bárbara, irracional, reiterativa y fascista”,⁴⁸¹ que é proferida pelas meninas do grupo, em uma reza-ladainha-coral em crescente excitação, que se vê sufocada e inaudível ao final da cena pela liturgia-coro *Magnificat*, de Johann Sebastian Bach, e a corneta, objeto carregado pelo morto, erguida

⁴⁷⁷ SINISTERRA (2003), p.122.

⁴⁷⁸ SINISTERRA (2003), p.123.

⁴⁷⁹ SINISTERRA (2003), p.120.

⁴⁸⁰ SINISTERRA (2003), pp.133.

⁴⁸¹ ARNOSI (2003), p.54.

como um troféu pelos meninos que queriam calar a música tocada pelo surdo. A seguir, tem-se um trecho da reza proferida pelas vozes femininas, mescla irônica de elementos que remetem à guerra civil, ao catolicismo impregnado na Espanha ao longo da sua história de rechaço ao *estrangeiro*, ao desejo justiça (“la rabia”) e ao pensamento (“la Idea”):

De los peligros del mundo, líbranos, Señor. / De la amenaza del mal, líbranos, Señor. / De nuestro eterno enemigo, líbranos, Señor. / De los que turban la paz, líbranos, Señor. / De los que claman venganza, líbranos, Señor. / (...) De quien no sé ni su nombre, líbranos, Señor. / De quienes no tiene nombre, líbranos, Señor. (...) De los humillados, líbranos, Señor. / De la hoz y del martillo, líbranos, Señor. / De la rabia y de la idea, líbranos, Señor. (...)⁴⁸²

Aparece recorrentemente em “Filas prietas” o corpo como imagem de diferenciação entre o eu e o outro: o mendigo “podría ser cualquier cosa. Con ese aspecto...”,⁴⁸³ “No os fiéis de él... Con esa pinta y viviendo aquí...”.⁴⁸⁴ Além disso, enquanto os adolescentes achavam que o barulho, os ruídos do galpão provinham de ratos, não pensam em matá-los, “¿y por qué no las dejáis [las ratas] estar? Al fin y al cabo, les hemos invadido a casa. Hay que ser amables con ellas, ¿no?”.⁴⁸⁵ Porém, ao deparar-se com o desconhecido, denominado como o *Homem*, o comparam com uma ratazana em seu esconderijo: na animalização do ser estranho, mais uma vez, a categoria de humano se rebaixa ao seu aspecto biológico animal: “nenhuma distinção entre *zoé* e *bíos*, entre nossa vida biológica de seres vivos e nossa existência política, entre o que é incomunicável e mudo e aquilo que é dizível e comunicável, nos é permitida”.⁴⁸⁶ Ainda mais um *Homem* que não possui, aos olhos dos jovens falangistas, uma língua comunicante. Um ser humano sem língua, sem comunidade, que “no reacciona”, que deve estar a “hacerce el tonto”,⁴⁸⁷ “pero, qué os pasa, si no ha hecho nada”,⁴⁸⁸ “Buena gente seguro que no es”.⁴⁸⁹ Assim, os adolescentes da cena teatral se tornam desumanos com quem eles consideram inumano (o pedinte é percebido como um análogo do muçulmano⁴⁹⁰ no testemunho de Primo Levi, ou seja, não passível de despertar mais a piedade dos que o cercam): “¡Que se calle, que se calle! No lo soporto!”.⁴⁹¹ Não (inter)agem com o mendigo, o

⁴⁸² SINISTERRA (2003), p.132-133.

⁴⁸³ SINISTERRA (2003), p.129.

⁴⁸⁴ SINISTERRA (2003), p.129.

⁴⁸⁵ SINISTERRA (2003), p.126.

⁴⁸⁶ AGAMBEN (2002), p. 149 *apud* SCHRAMM (2005), p. 10-11.

⁴⁸⁷ SINISTERRA (2003), p.130.

⁴⁸⁸ SINISTERRA (2003), p.130.

⁴⁸⁹ SINISTERRA (2003), p.130.

⁴⁹⁰ *Em É isto um homem?* (1988), Primo Levi relata que os mais debilitados física e emocionalmente nos campos de concentração eram denominados pelos outros encarcerados de “muçulmanos”. Eram mortos-vivos pelo estado limite em que se encontravam. Estavam, assim, aquém do humano, e, por isso, não eram mais vistos como semelhantes, sendo rechaçados pelos outros prisioneiros.

⁴⁹¹ SINISTERRA (2003), p.131.

auscultam, o perscrutam: não o reconhecem integralmente como ser humano, são incapazes de percebê-lo como semelhante, seus barulhos são medonhos: “¡Es una señal! ¡Está avisando a los suyos”.⁴⁹² A pergunta *quem sou eu?*, que é respondida na medida em que *eu não sou o outro*, aqui ganha os contornos de: *eu não sou o rato, o pária, o desconhecido* culminando em *eu não sou o maquis*⁴⁹³: “¡Si no contesta, vamos a llamar la Guardia Civil!”,⁴⁹⁴ “¡Ojo con lo que hace!”.⁴⁹⁵ A identidade se desnuda como máscara cifrada: é preciso decifrar as pessoas, pois são mensagens enigmáticas: “¡Nos está amenazando! ¿Nos está amenazando?”,⁴⁹⁶ Porém, o mendigo é o estranho-estrangeiro absoluto, sem linguagem, sem voz, sempre longe de casa em qualquer lugar que esteja, pode ser qualquer coisa, pelo aspecto, “y viviendo aquí...”,⁴⁹⁷ ¿cómo va a ser esta su casa? Se ve enseguida que se ha metido aquí... por las buenas”.⁴⁹⁸



Filas prietas. (Fotografia: Xavier Costas, Teatre Joventut, Hospitalet de Llobregat, 26 de setembro de 2008. Direção: Pepa Calvo. Atores: Izaskun Martínez, Saída Lamas, Antonio Alcalde; Dani Arrebola; Fco. J. Basílio; Berton Fernández e Eva Poch)

⁴⁹² SINISTERRA (2003), p.131.

⁴⁹³ Guerrilheiros que, após a guerra, se escondiam nos montes.

⁴⁹⁴ SINISTERRA (2003), p.131.

⁴⁹⁵ SINISTERRA (2003), p.130.

⁴⁹⁶ SINISTERRA (2003), p.128.

⁴⁹⁷ SINISTERRA (2003), p.129.

⁴⁹⁸ SINISTERRA (2003), p.129.

Buscam outras formas de identificação para aquilo que eles não consideram como verdadeiramente humano: esse *Homem* é visto como animalesco, sujo, deformado, deficiente, um rato. Querem limpar a imagem de todos mal-entendidos, encontrar o designador das coisas tais como elas são. Fazem a criminologia do degenerado (“un criminal”): identificam o sujeito como suspeito para segregá-lo, condená-lo como criminoso, através de impressões corporais. Ressurge o velho ato de julgar e condenar pela aparência e não pela essência, que não chegam a conhecer de fato: o estranho/intruso é culpado até que se prove o contrário. Argumento que, segundo Foucault lido por Agamben, se baseia na biopolítica para justificar as arbitrariedades, o extermínio: uma tentativa de racionalização da incapacidade de se livrar dos impuros, dos contaminadores – “De los que no se conforman”,⁴⁹⁹ “de los derrotados”,⁵⁰⁰ “de los fugitivos”,⁵⁰¹ “de la multitud rebelde”,⁵⁰² “líbranos, Señor”.⁵⁰³

Hipóteses que lhes dão o “direito” ao assassínio: o outro está fragmentado, está descaracterizado como ser humano; é uma montagem de vários *alguéns* que se dá através do poder da linguagem de criar seres - um verdadeiro Frankenstein -, sem nome, sem identidade, sem dignidade: sua morte não provoca indignação. É simplesmente uma categoria: o *Homem*, um corpo sem palavra. A incomunicação da palavra (“¿Qué quiere decir?”⁵⁰⁴) culmina na ação física contra esse “ser” inclassificável (“¿Cállese de uma vez!”⁵⁰⁵) que provoca com sua corneta barulhos insuportáveis, aos quais não suportam ouvir. Surge a necessidade de criar-se uma exterioridade total em relação ao corpo do outro: “los chicos continúan ensañandose con el cuepo caído”⁵⁰⁶. Porém, implicitamente, a cena nos vai humanizando o mendigo e desumanizando os jovens através de seus atos brutais: mata-se em nome da segurança? “Pues a mí no me parece peligroso”,⁵⁰⁷ é a fala de uma das moças. Mata-se por que sim. Isso nos é macabramente evidenciado quando assistimos aos jovens brasileiros de classe média queimando um índio e afirmando, descaradamente, que pensavam tratar-se de um mendigo, como se o mendigo fosse alguém “menos humano” e os atos cometidos contra ele não fossem passíveis de criminalização.

Novamente, a questão política de Agamben (2008), do estado de exceção feito regra, a

⁴⁹⁹ SINISTERRA (2003), p.132.

⁵⁰⁰ SINISTERRA (2003), p.132.

⁵⁰¹ SINISTERRA (2003), p.132.

⁵⁰² SINISTERRA (2003), p.132.

⁵⁰³ SINISTERRA (2003), p.132.

⁵⁰⁴ SINISTERRA (2003), p.130.

⁵⁰⁵ SINISTERRA (2003), p.131.

⁵⁰⁶ SINISTERRA (2003), p.132.

⁵⁰⁷ SINISTERRA (2003), p.129.

inserção social da violência e a banalidade do mal de Arendt vêm à tona. Tanto em “El tajo” quanto em “Filas prietas”, podemos notar uma correlação entre texto e contexto: a cultura da violência e do fascismo posta em textualidades que sugam enunciações anteriores, buscando pôr em cena os não ditos, as palavras não permitidas, silenciadas e silenciosas, malditas na época referida, quer dizer, os discursos “demonizados” pelos que estavam no poder. No caso da cena de Sinisterra, o desconhecido representava para os jovens das “Filas prietas” (isto é, das filas eretas, firmes, rígidas), a demonização de tudo o que eles temiam: os loucos, os ladrões e criminosos, *o peor*, os “maquis” (revolucionários que viviam escondidos nos montes), os milicianos, os judeus (“Hay mucho judío por allí”⁵⁰⁸), os anarquistas, os comunistas, os contrários ao poder. A aparição do estranho, segundo Arnosi (2003), “rompe la monotonía y seguridad de sus vidas”,⁵⁰⁹ pois esse ser representa todo o “incomprensible, diferente y ajeno a ellos”.⁵¹⁰

A relação entre estranheza e familiaridade, oposição e identificação nos remetem ao conceito freudiano do *estranho*, algo assustador que congrega em si algo já conhecido e familiar. Freud, em *O Estranho*,⁵¹¹ explicita as condições que segundo ele promoveriam o aparecimento do intruso, considerando-as como a retomada de um conteúdo reprimido, de uma experiência/imagem/lembrança recalcada. A estranheza, dessa forma, estaria conectada a uma familiaridade secreta, escondida sob o véu de ‘outro’; um desconhecido que irrompe e se intromete no conhecido. Assim, quando se combinam traços na constituição de um ser antônimo (aqui visto pelos jovens fascistas como ‘o inimigo’) damos a ele um corpo – material e sócio-político – com funções específicas: o estranho, os desconhecidos – o espancado pelos jovens e o baleado pelo tenente Santoalla –, convertem os agentes da violência em monstros singulares, já que sua monstruosidade surge do fazer o mal como se fosse algo banal.

As personagens do conto “El tajo” e da cena teatral “Filas prietas” representam a alegoria de uma Espanha marcada pela incomunicação, por dois silêncios: de um lado, pessoas que *agem sem pensar*, incorporadas ao poder, coniventes com a construção do estado ditatorial (os jovens falangistas das duas histórias) – Estado esse que impede que haja dúvidas, contradições – e de outro pessoas que falam/tentam se expressar (significativamente, o mendigo surdo-mudo), mas que ninguém as escuta/entende, ou que foram caladas antes

⁵⁰⁸ SINISTERRA (2003), p.127.

⁵⁰⁹ SINISTERRA (2003), p.132.

⁵¹⁰ ARNOSI (2003), p.54.

⁵¹¹ FREUD (1919). *Obras Completas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1985.

mesmo de falar (o miliciano): o ato de fala torna-se falho/inutilizado, sendo calado pela violência, pela morte e pela indiferença.

Pensamos, no nosso percurso de leitura, que o saber-reflexão gerado em “El tajo” e “Filas prietas” é a necessidade de se pensar como surge o mal na banalidade cotidiana. Isso na medida em que problematizam o que legitimaria alguém dispor do corpo-vida alheios, o que faz com que um ser humano veja como normal, lícito o ato de “matar por que sim”. Não aceitar o corpo do outro como portador de humanidade é uma maneira de defender o próprio corpo? De resguardar a própria auto-imagem como ser humano? Nos relatos perscrutados vimos que essa é uma justificativa falida, criada pela consciência do sujeito violentador para resguardar sua ‘humanidade’. Além disso, os dois textos constroem essas questões trabalhando de forma inseparável a ética e a estética, já que estruturam a abertura da obra para o horizonte interpretativo de modo a produzir inquietações e questionamentos, buscando gerar reflexão no leitor/espectador.

4.4 Atmosfera paranóica (“El mensaje”)

“El mensaje”, primeiro conto de *La cabeza del cordero*, considerado por Ayala o pórtico de seu livro, se inscreve sob o enigma de um absurdo e indecifrável manuscrito que intriga toda uma cidadezinha sobre seu conteúdo. Há um conflito implícito, não declarado abertamente, entre dois primos. Um, caixero viajante, o outro, dono de um pequeno comércio agrícola, ambos pertencentes a mundos e concepções diferentes. O viajante Roque visita o comerciante rural Severiano e este pede que o primo decifre a mensagem do manuscrito que se encontra, por sua vez, na gaveta de Juanita, irmã de Severiano. Essa gaveta se desnuda como uma espécie de caixa de Pandora, da qual pode escapar a mensagem diabólica e indescifrável. Ao mesmo tempo, vemos indicada na gaveta a necessidade de contenção do manuscrito: seu conteúdo/sua existência precisam ser contidos, recalçados, escondidos, já que geram desconfiança, suspeita, paranóia.

O narrador do conto é Roque, invejoso da estabilidade do primo Severiano devido ao recebimento herança do tio, a quem descreve como “ser medíocre”. A animosidade entre os primos aparece no conto como reflexo do conflito crescente no povoado. Nesse sentido, pode-se relacionar a situação descrita no relato às análises que vêem a guerra civil espanhola como uma divisão brusca e aferrada que se impôs no seio da sociedade espanhola dando-lhe matiz de guerra “fraticida”. Isso pode ser visto, por exemplo, no texto de Dieter Ingenschay (2009),

que trata da existência de *duas Espanhas*, no qual o autor configura a época como marcada pela divisão radical, “inclusive dentro das famílias e grupos de amigos”.⁵¹² Entretanto, o autor reitera que essa divisão é problemática quando desconsidera a complexidade dos conflitos antes, durante e pós-guerra civil. Há que se precaver do reducionismo de considerar que houve apenas dois lados no conflito bélico: é possível constatar, portanto, a existência não de duas, mas de muitas partes divergentes na guerra.

Pode-se perceber que no conto há um grande vazio central: o conteúdo da mensagem é lançado ao vácuo, nunca se tem acesso a ele e, além do mais, a vida das personagens não é aprofundada, só se vislumbra uma rotina infinita, um grande vazio de expectativas que é quebrado pela chegada da “mensagem” e seu conteúdo misterioso. O narrador-personagem Roque atribui ao tédio e à mesquinhez dos outros personagens a responsabilidade por fazer irrespirável a atmosfera da cidadezinha, entretanto, vemos que seus comentários dizem também respeito à sua própria conduta, já que ele se encontra igualmente envolto na situação, estando tão ou mais obstinado do que os outros em decifrar o enigma.

Para Angel García Galiano (1994), todos os personagens de *La cabeza del cordero*, “víctimas o verdugos de la guerra civil, sufren ese proceso de enajenamiento”,⁵¹³ sendo, assim, ao mesmo tempo, “trágicos y cómicos, de una ridiculez altanera, de un orgullo fátuo”.⁵¹⁴ Para o crítico, nessa obra o tema da guerra civil espanhola “se universaliza, se estiliza, aparece el cainismo como fondo latente, como pulsión última y generatriz de la catástrofe”.⁵¹⁵ Esse conto remete às memórias amargas da atmosfera irrespirável, do medo e da desconfiança que antecedem às grandes catástrofes, já que trata-se de uma guerra subliminar, sorrateira e não explícita que pode ser lida metaforicamente como uma perene sensação de insegurança e de conflito por vir, misto de paranóia e constatação de que as questões sufocadas virão à tona: não é mais possível ignorar a mensagem, seu conteúdo, embora misterioso e indescifrável, não pode mais ser recalçado.

Segundo Francisco Ayala (2006), no prólogo de *La cabeza del Cordero*, em “El mensaje” se vislumbram criaturas vulgares, rotineiras esperando um acontecimento extraordinário para quebrar-lhes a rotina. A mensagem, a qual ninguém tem acesso, paira sob o ar e se funde com a guerra, que está por vir. Ayala anuncia, igualmente no prólogo que “el tema de la Guerra Civil es presentado en estas historias bajo el aspecto permanente de las

⁵¹² INGENSCHAY (2009), p.92.

⁵¹³ GALIANO (1994), p.120.

⁵¹⁴ GALIANO (1994), p.120.

⁵¹⁵ GALIANO (1994), p.120.

pasiones que la nutren; pudiera decirse: la Guerra en el corazón de los hombres”.⁵¹⁶ Assim, só sabemos que a temática do conto insere-se no contexto de pré-guerra civil pelo pré-texto, isto é, pelos comentários do autor no texto que antecede aos contos. Para Morón Espinosa (2004), a “oquedad” é o eixo constitutivo desse conto e se funde com a ambigüidade usada como valor estético: “una historia sin pies ni cabeza; así califica el propio narrador desde un principio el relato que se dispone a contar a continuación”.⁵¹⁷ Por outro lado, existe também por parte do narrador uma “incomprensión hacia su propia historia, hacia la historia que él se dispone a relatar, aunque es de notar que en este punto el narrador no especifica con calificativo alguno cuál es la causa de ese vacío”.⁵¹⁸ Assim, “la oquedad se deja notar no sólo al nivel de los hechos y de la lectura, sino incluso al nivel mismo de la escritura, del proceso de redacción”.⁵¹⁹

Pode-se, então, fazer duas leituras do conto. A primeira indica o ambiente de hostilidade e histeria coletiva que começa a dividir os protagonistas sob o espírito de uma Espanha anterior a guerra, fragmentada e raivosa, impregnada inconscientemente em todos, como um medo e uma desconfiança latente, mas de natureza obscura. E a segunda aponta para o fato de que o narrador-personagem transfere para os outros suas próprias características, defeitos, buscas e angústias, enxergando nos outros o seu próprio conflito interior. Guerra essa que se exterioriza na figura dessa mensagem enigmática que passa a ser o centro de interesse de sua própria vida, provocando seu nervosismo e sua hostilidade em relação à incapacidade de todos de decifrá-la. Nesse conto, Ayala vai ao encontro daquilo que Benjamin (1936) diz estar mais a serviço da narrativa do que da informação, contemplando o narrar como forma de perceber e comunicar a amplitude do acontecido: “cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhadas de explicações”.⁵²⁰

Nesse sentido, vemos que é a ambigüidade o grande tema que estrutura o conto: o narrador declara, desde o início, uma incompreensão das pessoas, pois vê um vazio de sentido em seus atos e, durante sua narrativa, demonstra incompreender sua própria história e a própria história que narra. Parece-nos crucial que esse vazio e essa incompreensão estejam relacionados pelo narrador-personagem às questões da “história” e da “narrativa”. Que desconhecimento, que vazio, que enigma é esse, tão difícil de compreender? Se a matéria do

⁵¹⁶ AYALA (2006), p. 68.

⁵¹⁷ MORÓN ESPINOSA (2004), p.2.

⁵¹⁸ MORÓN ESPINOSA (2004), p.3.

⁵¹⁹ MORÓN ESPINOSA (2004), p.9.

⁵²⁰ BENJAMIN (1936). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “O narrador”, p.203.

conto são personagens medíocres, de vida comum e vazia, por que se faz tão necessário a esse narrador contar essa história?

Ayala se vale da ambigüidade e dos não-ditos para plasmar no seu conto também uma mensagem cifrada, sobre a qual cada um constrói a sua interpretação, mas que não deixa de ter um significado chave: a atmosfera do conto contribui para que percebamos que algum motivo deveria ter para justificar o fato de que todas as personagens vejam a mensagem como algo importante, para que elas aderissem a um delírio coletivo, a uma paranóia partilhada, a uma suspeita de que algo mau está acontecendo ou irá acontecer. As personagens parecem generalizar ou projetar medos e ansiedades interiores para o mundo exterior.

Também para Morón Espinosa (2004), a guerra civil não aparece como algo externo, mas sim “como parte de la propia existencia de todos los personajes”.⁵²¹ O vazio aponta para a impossibilidade momentânea de interpretação, mas, ao mesmo tempo, indica a necessidade inerente ao ser humano de busca de sentido. Morón Espinosa (2004) descreve esse vazio como “la vida como absurdo, como multitud de preguntas sin respuesta o con tantas posibles respuestas que se demuestra igualmente absurda”.⁵²² Ao final do conto, temos o narrador Roque regresando à sua vida de viajante, sem resolver o mistério da mensagem e, inclusive, em dúvida da existência da mesma. Segundo Irizarry (2003), o relato, além de marcar o ambiente carregado que antecipa os futuros confrontos da sociedade espanhola, é também a expressão das situações em que a comunicação verbal perde a capacidade de ser compreendida, acrescentado que “el sentido de ambigüedad les presta aun otra perspectiva a los mensajes misteriosos – una dimensión metafísica intuída – como representación del misterio esencial del universo en que está inscrita la existencia del hombre”.⁵²³

De acordo com Ángel García Galiano (1994), o conto remete a uma crise crescente nas relações pessoais, no que toca à solidão, à incomunicação e aos mal entendidos: “recuérdese el premonitorio caso de *El mensaje*, encarnación fratricida del resentimiento y la crispación prebélicas”.⁵²⁴ Para o crítico, os personagens ayalianos, em geral, “tienen graves problemas de comunicación, solitarios impenitentes que malarrastran su radical desapego frente a los demás y frente al mundo”.⁵²⁵ Também para Irizarry (2003), “las ficciones de Ayala presentan una verdadera galería de solitarios”,⁵²⁶ já que “como Unamuno, Ayala suprime casi por completo el elemento descriptivo de sus novelas, y así se acentúa la

⁵²¹ MORÓN ESPINOSA (2004), p.6.

⁵²² MORÓN ESPINOSA (2004), p.11.

⁵²³ IRRIZARY (2003), p.103.

⁵²⁴ GALIANO (1994), p. 115.

⁵²⁵ GALIANO (1994), p.115.

⁵²⁶ IRRIZARY (2003), p.11.

sensación de soledad en los personajes, quienes, no encontrando solaz en la naturaleza ni en el medio ambiente, debieran buscarse”.⁵²⁷ Dessa forma, o narrador Roque deve ser lido com cautela, já que se mostra ardiloso, escamoteando motivos e excedendo-se em suas críticas, deixando transparecer as ambigüidades de sua narrativa:

la intelectualidad tiene que esforzarse por no dejarse arrastrar a niveles inferiores ni participar en la general nivelación de la mentalidad, marcada por el menosprecio de los más vulgares. El narrador de <<El mensaje>> califica a su primo de *aurea mediocritas* sin ver su propia mediocridad, ya la bailarina de <<Un boda sonada>> llama vulgar a su público sin ver su propia vulgaridad.⁵²⁸

A mensagem carrega o anúncio do estranho, do desconhecido, do misterioso. Apesar de “El mensaje” não tematizar a memória, uma vez que o elemento central do conto (a mensagem em si) indica um tempo futuro e que, por isso mesmo, está no âmbito do imprevisível, do indescifrável, podemos verificar que aquilo que o narrador recorda é o sentimento coletivo de apreensão e incerteza diante da tragédia que já era intuída. À maneira de uma profecia, uma praga ou um feitiço hipnótico, o conteúdo da mensagem é identificado, premonitória ou intuitivamente, como, de antemão, maléfico. O modo altamente desconfiado com que os personagens se comportam diante do conteúdo enigmático da mensagem é o único elemento que poderia fazer alusão, ainda que metaforicamente, ao contexto histórico do conto, localizando-o espaço-temporalmente.

A atmosfera paranóica, que povoa a cidade e comanda as relações entre personagens, lança ao leitor interrogantes: por que o conteúdo da mensagem foi, de antemão e de forma generalizada, encarado como o anúncio de algo ruim? A mensagem, assim, parece confluir (e corroborar) com algo que já se encontrava instalado dentro e fora dos ‘corações humanos’: o prenúncio da guerra. A mensagem escapa misteriosamente da gaveta de Juanita sem ter sido decifrada. O narrador-personagem Roque, que todos supõem ter conhecimentos de línguas estrangeiras, parte de sua cidade natal sem ter lido o manuscrito. Esse narrador, ressentido, amargo, que se oculta sob o véu da crítica dura dirigida aos habitantes da aldeia, se pega, em alguns momentos, com a fixação de decifrar a mensagem, já que, no seu devaneio, ela pode anunciar algo que diz respeito a si próprio. Entretanto, como comentado anteriormente, Roque parte com a dúvida da existência de tal papel: “¿Qué se me daba a mí de toda aquella absurda historia del manuscrito? Ni siquiera estoy seguro de que todo ello no fuera una pura

⁵²⁷ IRRIZARY (2003), p.12.

⁵²⁸ IRRIZARY (2003), p.12.

quimera”.⁵²⁹ Vê-se, assim, que para ele talvez seja melhor pensar que a mensagem não existiu, isso o reconforta e o alivia da frustração e curiosidade pelo enigma não resolvido.

Por fim, há que se acrescentar que, nos contos de *La cabeza del cordero*, a guerra, revestida de seu antes, durante e depois, está no cerne e no coração dos espanhóis, uma ferida eterna, incurável, que toca na incomunicabilidade latente. Nas palavras de Galiano (1994), em Ayala: “la guerra queda, como tema, transcendida hasta um panorama ético más amplio, hasta el punto de que las narraciones expongan de qué forma perdura el fantasma de la guerra y sus demonios en los protagonistas de la misma”.⁵³⁰ Portanto, em Ayala, “el pasado bélico se convierte así en un desagradable nauseabundo, indigesto presente”.⁵³¹

4.5 A santa intrasigência, a santa coação e a santa desvergonha: caminhando por atalhos (“Atajo”)

“Atajo”, de Sanchis Sinisterra, encena uma sátira ácida sobre a *Opus Dei* (“A Obra de Deus”), organização católica identificada com o regime franquista. Há uma clara paródia da hipocrisia do poder político e econômico dessa instituição, e, além disso, há uma referência direta à falsa moral católica. É interessante pensar essa cena como uma contextualização do franquismo. Por meio de uma crítica contundente à hipocrisia de uma significativa parcela da sociedade que cala e consente diante de uma grande maioria sufocada pelo regime totalitário e pela Igreja Católica, Sinisterra se vale de um registro excessivo, de uma linguagem pomposa que contribui para a configuração despectiva de Don Bolonio e Don Abundio, as personagens principais da cena. O tratamento de “Don” nos remete ao tratamento formal espanhol e, ao mesmo tempo, faz referência aos vários personagens caricaturais da revista *La Codorniz*, como por exemplo, o “Don Perplejo”.

A linguagem de “Atajo”, segundo Milagros Sánchez Arnosi (2003),⁵³² é construída em base ao humor, absurdo e disparatado, que homenageia os artifícios da revista *La Codorniz*, que muitas vezes foi útil para burlar os censores franquistas. Publicada na Espanha nos anos de 1941 a 1978 e dirigida inicialmente por Miguel Mihura (editor da revista “roja” *La ametralladora*, distribuída nos tempos da guerra civil) e, posteriormente por Álvaro de Laiglesia (paradoxicalmente, ex-combatente da divisão azul), seu slogan era “la revista más

⁵²⁹ AYALA (2006), p.102.

⁵³⁰ GALIANO (1994), p.120.

⁵³¹ GALIANO (1994), p.120.

⁵³² ARNOSI. In: SINISTERRA (2003), p.59.

audaz para el lector más inteligente”,⁵³³ e por via do absurdo e da linguagem paródica, fazia-se caricaturas satíricas e surreais de situações da vida humana. Isso pode ser observado no texto de Sinisterra em vários momentos, como por exemplo, no trecho que colocamos a seguir que faz alusão às obsessões franquistas, tais como a perseguição aos judeus, republicanos e marxistas.

B: Que si sé, ¿qué?

A: Adónde vamos a ir a parar.

B: Puedo imaginarlo.

A: ¿Y decirlo?

B: También.

A: Pues dígalo, hombre, dígalo, que no nos oye nadie.

B: Al muladar judeomasónico que el inverecundo republicanismo criptomarxista y afeminado escondió en las cloacas del solar patrio.⁵³⁴

Segundo o jornalista Miguel Pérez (2002), a revista serviu de válvula de escape na ditadura, pois fez com que “en medio de la asfixia franquista, corriera una brisa de surrealismo y delirio, una pincelada de color en medio de la mancha gris”⁵³⁵ e, aos seus desenhistas “se debe también la leyenda de chistes que, sin embargo, nunca fueron publicados en la revista, como aquel parte meteorológico que afirmaba que «reina en toda España un fresco general procedente de Galicia»”.⁵³⁶ Mihura (1998) declara que a premissa da revista era a diversão, mas em meio ao seu discurso, saem algumas “agulhadas” ao regime de Franco:

La Codorniz no se apoyará nunca en la actualidad, ni en la realidad, será un periódico lleno de fantasía, de imaginación, de grandes mentiras, sin malicia. No nos divertiremos de las desgracias ajenas. No nos burlaremos del caído ni halagaremos el que está en las alturas.⁵³⁷

Prieto e Moreiro (2000) afirmam que o humor revolucionário dessa publicação não está baseado na anedota nem na intenção política, mas na deslocada associação de imagens com comentários disparatados, incoerentes, que adquirem significados absurdos, obscuros e, algumas vezes, incompreensíveis. O estilo crítico *codornicesco* mascarava-se sob uma concepção aparentemente inocente de humor (aquele que nos *permite sair da realidade*), porém, buscava a participação crítica do leitor quando rompia “esquemas lógicos, de las

⁵³³ PRIETO, Melquíades. MOREIRO, Julián. (org.) *La Codorniz* Antología 1941-1948, Madrid: Ed. EDAF. S.A., 2000.

⁵³⁴ SINISTERRA (2003), p.165

⁵³⁵ <http://servicios.laverdad.es/panorama/reportaje140102-4.htm>. *Pájaro de cuenta*. 14/01/2002.

⁵³⁶ <http://servicios.laverdad.es/panorama/reportaje140102-4.htm>. *Pájaro de cuenta*. 14/01/2002.

⁵³⁷ MIHURA, . *Mis memorias*, Temas de hoy, 1998, p.305. apud PRIETO, Melquíades. MOREIRO, Julián. (org.) *La Codorniz* Antología 1941-1948, Madrid: Ed. EDAF. S.A., 2000, p.11.

frases hechas y de cualquier convencionalismo verbal”,⁵³⁸ assim, “el tópicos es sustituido por la invención ingeniosa, poética, que busca un lector inteligente, gustoso de las sorpresas y hallazgos paradójicos”.⁵³⁹ Esse jogo lingüístico e rico em alusões satíricas pode ser vislumbrando na seguinte passagem de “Atajo”:

A: El principio del fin.
B: ¿Y para eso ganamos la guerra, hace diez años?
A: Esa es otra: cada año menos fusilados.
B: Y en las cárceles, más presos comunes y menos políticos.
A: Y en Barcelona ya están volviendo a permitir el catalán.
B: ¡No será la verdad!
A: No en la calle, naturalmente, pero sí en algunos lugares de tolerancia.
B: Esa es la madre del cordero, don Abundio: la tolerancia. Se empieza tolerando y se acaba claudicando.
A: La culpa de todo, a mi modesto entender, la tienen los turistas, que propagan los aires maléficos de la Europa liberal y filocomunista.
B: Eso, y la pertinaz sequía.
A: Y el mambo.
B: Y <<La Codorniz>>.
A: Y la escalera esa.⁵⁴⁰

Mihura (1998), autor e diretor de teatro, desejou colocar na revista todo o inverossímil do riso e, em alguns momentos *La Codorniz* se mostra “arbitraria, caprichosa”,⁵⁴¹ sendo composta por várias fases, com uma diferença e variedade de estilos e concepções de desenho, imagem e estilo, existindo assim, ao longo dos anos, várias “codornizes”, ora com um humor leve, ora audacioso, ora macabro, ora sexista, ora explícito, ora inapreensível, considerada, por isso, “el pájaro más revoltoso de la prensa española”⁵⁴² (frase-slogan da revista). Seleccionamos alguns exemplos de suas críticas mais famosas e que podem ser vistas na antologia recente:⁵⁴³

- 1) em um cartaz em que vemos um soldado dando informações a outros três soldados, entre eles uma criança, lê-se no balão: “Para ir a la guerra tienen que torcer a la derecha y luego seguir por la segunda calle a mano izquierda”.
- 2) uma mulher que exclama: “en casa todos somos rojos de derecha”,
- 3) um diálogo entre um mendigo e um burguês: “tengo hambre”, ao que o outro comenta “qué afán de politizarlo todo”.

⁵³⁸ MIHURA (1998), *apud* PRIETO; MOREIRO (2000), p.19.

⁵³⁹ MIHURA (1998), *apud* PRIETO; MOREIRO (2000), p.19.

⁵⁴⁰ SINISTERRA (2003), p.168.

⁵⁴¹ MIHURA (1998), *apud* PRIETO; MOREIRO (2000), p.27.

⁵⁴² PRIETO, Melquíades. MOREIRO, Julián. (org.) *La Codorniz* Antología 1941-1948, Madrid: Ed. EDAF. S.A., 2000.

⁵⁴³ PRIETO; MOREIRO (2000).

4) Uma beata rezando: “... más líbranos de la tentación de minifaldear, amen”.

Segundo Llera, “la predilección de *La Codorniz* por las situaciones disparatadas se cifra en el extrañamiento cómico que produce en el lector tanto el espectáculo de una lógica invertida como el naufragio de los principios pragmáticos de la conversación”.⁵⁴⁴ Juan G. Bedoya (2002),⁵⁴⁵ ao analisar o livro de Jesús Ynfante *La prodigiosa aventura del Opus Dei. Génesis y desarrollo de la Santa Mafía*,⁵⁴⁶ resalta uma passagem curiosa, que nos mostra como a revista *La Codorniz* comentava alguns acontecimentos da época, tais como o caso do sacerdote católico José María Escrivá de Balaguer, fundador do *Opus Dei* que entrou em 1968 com um processo de aquisição do título de Marquês de Peralta, numa “ambición nobiliaria que sorprendió a sus fieles”⁵⁴⁷ e “llenó España de maledicencias”:⁵⁴⁸ “la revista satírica *La Codorniz* propuso como blasón del nuevo marquesado un obispo rampante sobre campo de gules y la leyenda: Piensa como Cristo y vive como Dios.”⁵⁴⁹

O Opus Dei apregoa a missão de santificar o mundo através do trabalho e foi fundado pelo sacerdote espanhol Josemaría Escrivá, em 1928. É uma prelazia da Igreja, prevista na constituição da mesma, o Código de Direito Canônico, com altos poderes e liberdade de ação, estando abaixo, na hierarquia católica, apenas do Papa. Muitos acusam a organização de ser *uma Igreja dentro da Igreja*. Segundo Mariana Sgarioni e Mauricio Manuel (2008), “em parte essa fama se deve às estreitas relações que a organização cultivou com o regime fascista do ditador espanhol Francisco Franco, de 1939 a 1975”,⁵⁵⁰ já que Josemaría Escrivá era o confessor de Franco, “e muitos integrantes ou colaboradores do Opus Dei foram nomeados ministros de Estado enquanto durou a ditadura”.⁵⁵¹ Escrivá foi canonizado santo em 2002, vinte sete anos após sua morte, tempo considerado *record* em comparação às outras santificações. Segundo o jornalista Eric González (2006):

El Opus Dei tiende a captar dirigentes políticos y profesionales con alta preparación para crecer e influir socialmente. El numerario acude al trabajo con una misión proselitista, hacerlo lo mejor posible para agradar a Dios y ofrecer su conducta como un ejemplo a los demás compañeros. La Obra nació masculina, pero el 55% de sus miembros son mujeres.⁵⁵²

⁵⁴⁴ LLERA, Ruiz Jose Antonio. *Satira y humorismo: el caso de "La Codorniz" (1956-1965)*. Universidade de Extremadura, Madrid: Faculdade de Filosofia e Letras, 1999, s.p. Tese de doutorado.

⁵⁴⁵ *El País*. 17/06/2002.

⁵⁴⁶ YNFANTE (1970).

⁵⁴⁷ <http://www.opuslibros.org/prensa/bedoya2.htm>.

⁵⁴⁸ <http://www.opuslibros.org/prensa/bedoya2.htm>.

⁵⁴⁹ <http://www.opuslibros.org/prensa/bedoya2.htm>.

⁵⁵⁰ <http://super.abril.com.br/religiao/opus-dei-exercito-papa-447854.shtml>

⁵⁵¹ <http://super.abril.com.br/religiao/opus-dei-exercito-papa-447854.shtml>

⁵⁵² http://www.elpais.com/articulo/espana/estricto/internado/Opus/elpepiesp/20060307elpepinac_1/Tes.7/03/2006

O livro fundador do Opus, com autoria de Escrivá, se chama *Camino*. O título da cena de Sinisterra alude ao “atalho” da santificação em meio a um caminho marcado pelo obscurantismo e a corrupção. Assim, deixa-se entrever que durante a ditadura franquista, vários cargos de poder (lideranças políticas, direção de empresas privadas e públicas, reitoria de universidades e comando de instituições financeiras) eram de opudeístas: ao verem a porta que leva aos aposentos de Escrivá aberta (não há nomeação do sacerdote, porém a caracterização o indica), os personagens Don Bolonio e Don Abundio comentam: “Por fuera es una cosa y por dentro otra, ¿se ha fijado? /Con lo modesto que es el edificio, ¿eh?.../...Y lo suntuoso que se ve el interior, sí”.⁵⁵³

Os personagens remetem às práticas de autoflagelo e mortificação corporal com instrumentos de tortura, tais como o cilício e chicotes, ao observar através da porta entreaberta o personagem caracterizado como Escrivá auxiliando sua empregada a castigar-se, com referências subliminares a carícias sexuais (“mira cómo se sube la falda”,⁵⁵⁴ “¿no ve como se sube la sotana y le ofrece el trasero? ¡Quiere que ella lo azote!”⁵⁵⁵). Don Abundio fala em linguagem direta (“gritos de dolor”,⁵⁵⁶ “la bronca que le está echando el cura”,⁵⁵⁷ “le está reclamando algo”,⁵⁵⁸ “se los entrega [los pendientes, el anillo, la pulsera]”⁵⁵⁹) e Don Bolonio fala por meio de eufemismos (“las acaricia de pura fruición”,⁵⁶⁰ “dulce admonición paternal”,⁵⁶¹ “campechanía”,⁵⁶² “ofrenda filial”⁵⁶³). Don Bolonio, antes identificado pelos diálogos como dono de fábricas, se dirige ao interior do recinto para impedir o açoite à empregada, e Don Abundio fica de fora, observando a cena:

“A: ¡Don Bolonio! ¿No me oye? Pídale disculpas y venga aquí...” (...)¿Por qué le da usted su tarjeta? (...) Cómo se calmó de golpe... Qué súbita mudanza... ¿Ha sido por leer su tarjeta? Vea qué fácil perdón tiene el reverendo. Y usted, tomándolo por un déspota ¿se da cuenta? Lo mismo que pasa con el Caudillo y el conturbenio antiespañol. Mucho llamarle dictador, negándoles el pan y la sal... (...)”⁵⁶⁴

⁵⁵³ SINISTERRA (2003), pp.169-170.

⁵⁵⁴ SINISTERRA (2003), p.172.

⁵⁵⁵ SINISTERRA (2003), p.174.

⁵⁵⁶ SINISTERRA (2003), p.172.

⁵⁵⁷ SINISTERRA (2003), p.173.

⁵⁵⁸ SINISTERRA (2003), p. 174.

⁵⁵⁹ SINISTERRA (2003), p. 174.

⁵⁶⁰ SINISTERRA (2003), p.173.

⁵⁶¹ SINISTERRA (2003), p.173.

⁵⁶² SINISTERRA (2003), p.174.

⁵⁶³ SINISTERRA (2003), p.174.

⁵⁶⁴ SINISTERRA (2003), pp.175-176.

Além disso, faz-se referência ao ponto 387 do livro *Camino*, que defende que “o plano de santidade que o Senhor nos pede é determinado por estes três pontos: a santa intransigência, a santa coação e a santa desvergonha”.⁵⁶⁵ “Atajo”, assim, se apresenta como um escárnio da sociedade sob o franquismo. É interessante, nesse sentido, fazer-se uma análise dos jargões proferidos na peça, referências aos valores preconizados pelo regime, tais como: “¿le han lavado la cabeza?”⁵⁶⁶ (doutrinação ideológico), “No me extrañaría que, un día de estos, mis braceros me pidan aumento de jornal./ Lo mismo que los obreros de mis fábricas./Productores, querrá decir usted”⁵⁶⁷ (não podia-se usar palavras que remetessem ao movimento operário), “hasta el teatro está infectado”,⁵⁶⁸ “ni de que permitan volver a Ortega y Gasset... y a Dalí”,⁵⁶⁹ “¿No la vio usted en el No-Do, la otra semana?”⁵⁷⁰ (referência ao noticiário do governo franquista, obrigatório antes da exibição de filmes nos cinemas), “desinfección de la Universidad”,⁵⁷¹ “Futuro, con mayúscula”.⁵⁷²

Don Bolonio retorna da conversa com Escrivá citando frases em latim e estabelece um diálogo com Don Abundio, fazendo referência aos vários caminhos secretos que o aposento possui, levando a vários ministérios: “Parece un largo camino, sí. Pero, en realidad es un atajo. / ¿Atajo? / Sí: un atajo... hacia la santidad”,⁵⁷³ além disso Don Bolonio comenta admirado o interesse que o reverendo demonstrou por seu patrimônio, como uma delicadeza e das explicações desse sobre o fato dos homens comuns poderem aspirar a santidade, ao que Abundio pergunta “¿Y qué opinan de la santa codicia?”,⁵⁷⁴ fazendo referência aos três pontos citados como primordiais em *Camino*.

A peça ironiza a memória dos vencedores que, ao contrário da memória dos vencidos, era amparada e propalada pelos meios de comunicação (como o NO-DO) e estava impregnada em diversos signos e instituições do pós-guerra. A versão de que não venceu aparece na cena a contragosto do discurso do poder e, curiosamente, mesclada no discurso velado dos vencedores. Talvez Sinisterra se valha desses elementos para criticar inclusive a permanência de muitos desses signos na Espanha da Transição e na contemporânea. O mais importante deles, sem dúvida, é a Igreja, que nessa cena é base para a estruturação da crítica das posições

⁵⁶⁵ <http://www.opuslibros.org/>

⁵⁶⁶ SINISTERRA (2003), p.177.

⁵⁶⁷ SINISTERRA (2003), p.169.

⁵⁶⁸ SINISTERRA (2003), p.169.

⁵⁶⁹ SINISTERRA (2003), p.168.

⁵⁷⁰ SINISTERRA (2003), p.166.

⁵⁷¹ SINISTERRA (2003), p.181.

⁵⁷² SINISTERRA (2003), p.181.

⁵⁷³ SINISTERRA (2003), p.178.

⁵⁷⁴ SINISTERRA (2003), p.179.

históricas do catolicismo, como a intolerância a outras crenças e formas de agir e, principalmente, cumplicidade com mecanismos totalitários de poder.

Como tentamos explicitar, “Atajo” se apresenta como uma clara paródia da hipocrisia do poder (político e econômico) do Opus Dei construída em base no humor, no absurdo e no disparate, como homenagem aos artifícios usados na revista *La Codorniz* que, segundo alguns críticos, era um espécie de Oasis de humor-irônico diante da censura franquista. Por via do absurdo e do registro semântico excessivo, faz-se a caricatura dos grupos favorecidos pelo regime ditatorial. Faz-se, também, uma crítica contundente à convivência e participação do Opus Dei e da Igreja em geral diante da sociedade mutilada e sufocada pelo regime totalitário. A memória imposta pelos vencedores aparece em “Atajo” como um fantasma fascista, que corrói e distorce as lutas alheias, que aprisiona o desejo de liberdade e igualdade dos homens por meio de discursos apaziguadores, moralizantes.

Conclusões: batalha das memórias, a versão de quem não venceu

Ao analisar as batalhas das memórias da guerra civil e do franquismo (o embate entre vencedores e vencidos), o principal intento da nossa pesquisa foi o de perceber e apontar algumas nuances das textualidades, de Ayala e Sinisterra, que deixavam entrever uma época povoada por enfrentamentos marcadamente político-ideológicos, cujas experiências atrozess geraram como heranças uma memória amarga e silenciada pela censura, pela autodefesa, pela impossibilidade de ser transmitida, pela necessidade de esquecer.

Nesse sentido, é fundamental refletir em que medida foi bem sucedida a análise conjunta das obras-*corpus* a partir da memória da Guerra Civil Espanhola e do franquismo. Colocamos em diálogo duas obras separadas pelo tempo, *La cabeza del cordero*, publicada em 1949 e *Terror y miseria en el primer franquismo*, publicada em 2003 e pelo gênero discursivo elegido, um livro de contos e uma peça teatral. Porém, relacionadas por nós nessa pesquisa devido à constatação (anteriormente apenas uma hipótese) de que ambas tinham uma preocupação em focalizar cenas significativas da guerra e do pós-guerra civil de forma não totalizadora. Isto é, são obras que funcionam a maneira de um mosaico que, ao mostrar várias faces montando peças desiguais de um todo, o fazem de forma a não ocultar o caráter fragmentário e estilhaçado do conjunto. Estéticas marcadas pelas arestas, brechas e buracos de uma representação não contínua, pontual ou única dos acontecimentos e suas rememorações.

O resgate da memória se faz nessas obras ora como reminiscências que lampejam –, revelando-se como impossíveis de serem abafadas, escamoteadas, omitidas –, ora como palavras que se calam, mas que ainda comunicam, isto é, vozes censuradas que buscam outra forma de dizer, outra maneira de *passar a mensagem*.

Em algum lugar estava escrito que a sociedade privilegia quem tem respostas e marginaliza quem tem perguntas. Talvez seja esse o caso da arte que tem o intento de contestar os motivos do horror e constatar a ausência destes motivos. Um “pavoroso assunto”, na descrição ayaliana, mas que não deve, de forma alguma, ser ocultado das gerações presentes e futuras, sob o risco de, para Sinisterra, propagar o obscurantismo e permitir que velhos erros se repitam: é preciso, nesse sentido, estabelecer elos com os jovens (agentes do presente) para comunicar-lhes outra versão da história. Um tratamento da memória que extrapola a solenidade da comemoração e, ao mesmo tempo, revigora e instaura a lembrança daquilo que foi silenciado por meio de censura, alienação, tortura e assassinato. O ato de dar voz aos que foram excluídos do discurso oficializado pelos vencedores permite que o pensamento se imobilize (o choque benjaminiano) e gere reflexão sobre os erros passados, relacionados intimamente aos problemas que assolam a sociedade no presente, fazendo uma ponte e, ao mesmo tempo, gerando um choque produtivo de significados entre duas instâncias complexas: de um lado, o passado como trauma, de outro, a necessidade ética e humanística de trabalhar, não negar ou denegar os acontecimentos catastróficos ou esquecer/abafar esses mesmos fatos, de forma a estabelecer o diálogo entre gerações e entre experiências.

Há nessas obras uma clara preocupação com o não-esquecimento, com a não-alienação dos fatos pretéritos. Entretanto, vimos na esteira das reflexões de Jeanne Marie Gagnebin que aqui “a exigência de não esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é, muito mais, uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análises para melhor esclarecer o presente”⁵⁷⁵. Ao retomar o passado segundo as demandas presentes, denunciando os abusos de poder, essas obras trazem à tona (ao texto e à cena) as complexidades históricas e individuais que, através da experiência de leitura, possibilitam a apropriação de reminiscências que lampejam⁵⁷⁶, de memórias silenciosas e silenciadas pelo medo, mas que nos dizem muito a respeito do que fomos, do que somos e do que podemos ser.

⁵⁷⁵ GAGNEBIN (2003), p.103.

⁵⁷⁶ BENJAMIN (1940). Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996), p.224.

Por isso faz-se imprescindível escutar os ecos das vozes que emudeceram ou foram emudecidas, citadas por Benjamin, um apelo que “não pode ser rejeitado impunemente”⁵⁷⁷ e, pensando na esteira do ético, não pode ser tratado levemente, tal como reflete Sinisterra quando ressalta seu interesse em criar um “teatro da memória”, para denunciar o silêncio imposto, a desmemória difundida e acrítica, e a história manipulada.

Francisco Ayala e José Sanchis Sinisterra figuram textualmente, em *La cabeza del cordero* e em *Terror y miseria en el primer franquismo*, o que Seligmann-Silva, ao tratar a história como trauma, fala a respeito da necessidade de uma representação na qual se estabeleça “o jogo mutuamente fecundante entre a imaginação e a reflexão”.⁵⁷⁸ Seus escritos, aqui comentados, empreendem uma ficção no intuito de provocar reflexão, um *saber modificadorio* nas palavras de Federico Irazábal,⁵⁷⁹ que é o *saber de novo de outra maneira*, numa reflexão intensa sobre a política como *exercício*, num processo de reinterpretação dos gestos e signos, palavras e discursos, memórias e História. Obras que, verdadeiramente, nos levam a questionar: “os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isento de ficções?”⁵⁸⁰

A seleção desse corpus guardou uma dimensão não apenas temática, mas também e, sobretudo, quando se dá a fusão entre tema e estrutura: são textos que empreendem um jogo fecundante entre a memória como algo não-totalizador e estruturação na linguagem dessa concepção, que aportam não apenas os cacos e as ruínas de um passado traumático, mas também desnudam a (im)possibilidade de (re)inscrevê-lo de modo total, propondo os saltos e as asperezas fundamentais para provocar o choque, tão necessário, como vimos em Walter Benjamin, para a capacidade de “pensar” que “não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização”,⁵⁸¹ “quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões”.⁵⁸²

Retomando, então, nossas perguntas iniciais: como significar a experiência da guerra e da ditadura? como narrar o horror e a brutalidade extrema? como transformar uma experiência inumana em algo comunicável pela língua humana? e, ao mesmo tempo, como deixar caladas tantas vozes que carregam as dores e os equívocos de toda uma geração?, percebemos, em nossa leitura das obras-corpus, que as feridas, quando não expostas ao sol, quando não ventiladas pelo ar livre do presente, se tornam coágulos incuráveis, o que vislumbramos no

⁵⁷⁷ BENJAMIN (1996), p.223.

⁵⁷⁸ SELIGMANN-SILVA (2000), p.95.

⁵⁷⁹ IRAZÁBAL (2004).

⁵⁸⁰ ISER, (1996).

⁵⁸¹ BENJAMIN (1940), Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “Sobre o conceito da História”, p.231.

⁵⁸² BENJAMIN (1940), Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “Sobre o conceito da História”, p.231.

conto “La cabeza del cordero” de Ayala sobre uma memória indigesta e na cena “El anillo” de Sinisterra sobre o ocultamento dos lugares de memória dos desaparecidos ou expulsos do país.

Por mais profunda e podre que esteja a fenda de uma mutilação, no caso das grandes mazelas humanas, parece que o abafamento e a alienação contribuem para aumentar a podridão e o tamanho da cratera, como por exemplo, na violência gratuita narrada no conto ayaliano, “El tajo”, e na cena teatral sinisterrana, “Filas prietas”. A rememoração é um passo no caminho para quem deseja a redenção, o bálsamo representado pelo sentimento de “missão cumprida”, que permitiria também certo direito de “esquecimento”. Essa missão frente aos fatos pretéritos é apontada por Benjamin como uma “frágil força messiânica”⁵⁸³ que nos avisa que se as memórias não servirem para aconselhar as gerações futuras a modo de “exemplo a não ser seguido”, não servirão para nada mais, a não ser para a manutenção de velhas injustiças, e continuarão a povoar os porões escuros e úmidos dos rancores, medos e pesadelos de todo um povo. Faz-se, assim, imprescindível um modo de refletir sobre a história que nos permita intervir, construir, resgatar o passado histórico para a instância da redenção:

Se o lembrar do passado não for uma simples enumeração oca, mas a tentativa, sempre retomada, de uma fidelidade àquilo que nele pedia um outro devir, a estes “signos dos quais o futuro se esqueceu em nossa casa” como as luvas ou o regalo que uma mulher desconhecida, que nos visitou em nossa ausência, deixou numa cadeira, então a história que se lembra do passado também é sempre escrita no presente e para o presente. A intensidade dessa volta/renovação quebra a continuidade da cronologia tranqüila, imobiliza seu fluxo infinito, instaura o instante e a instância da salvação.⁵⁸⁴

Por fim, colocando-nos no nosso lugar de enunciação, – Brasil, ano 2010, início do século XXI, pesquisadores de obras que tratam da guerra civil da Espanha, somos remetidos a pensar: qual seria a função de uma perspectiva teórica comprometida? A nosso ver, seria a de colocar-se em um constante exercício de negociação (em lugar de negação), num esforço constante de deslocar aporias. O que produzimos são textualidades, isto é, discursos em construção, e colocar respostas e sentenças de antemão gera paralisia, não permitindo o movimento das idéias. Nas palavras de Irazábal:

(...) la crítica en tanto institución no está al margen de “lo social” y mucho menos, o por ello mismo, de “lo político”. No tan solo tiene como funciones algo que excede ampliamente la cuestión estética-calificativa, sino que se vuelve, se convierte, en legitimadora o cuestionadora de infinidad de cuestiones

⁵⁸³ BENJAMIN (1940), Trad. Sergio Paulo Rouanet (1996). “Sobre o conceito da História”, p.223.

⁵⁸⁴ GAGNEBIN (2007), “História e Cesura”, p.93.

concernientes a los valores, a las ideas en circulación, a los presupuestos. Esto significa que la crítica es política. O más específicamente: no puede dejar de serlo.⁵⁸⁵

Concluimos, a partir dessa pesquisa que mesmo quando tratamos das memórias do outro, deparamo-nos com a sensação nítida de que esse outro não deixa de ser um “nós”. Não é tão outro assim; conhecê-lo, significa também conhecer-nos. Assim, as perguntas que instigaram essa investigação, entre elas, “como narrar o horror e a brutalidade extrema?”, nos situam para além da Guerra Civil Espanhola e do período pós-guerra imediato, o chamado primeiro franquismo, já que nos lançam no terreno do humano, das memórias que tocam os laços comuns de humanidade. É preciso, então, apropriando-nos das palavras de Maria Lúcia Aranha e Maria Helena Martins (1993), “sair de si”, já que isso “é remédio para o preconceito, o dogmatismo, as convicções inabaláveis e, portanto, paralisantes”.⁵⁸⁶ Desnuda-se, pois, como bastante atual a necessidade de indagar conceitos e preceitos que se naturalizaram e vão se naturalizando no pensamento humano, como por exemplo, o de que há assuntos restritos aos povos que os vivenciaram, pois obras como a de Sinisterra e de Ayala nos confirmam todo o contrário.

Parece-nos ser dessa maneira a arte que pede Griselda Gambaro, aquela que “tiene que sacudirnos”.⁵⁸⁷ Isso ocorre, em nossa opinião, por meio do *saber paradoxal* produzido pela literatura, que nos desloca e nos modifica, ao levar-nos à refletir. Saber esse, segundo Luís Alberto Brandão, que “baseia-se na geração de imagens simultaneamente inusitadas e familiares, na busca de um efeito de identificação do real que é tão mais intenso quanto maior o estranhamento produzido”.⁵⁸⁸ Constata-se, pelas análises feitas das obras, que é um saber provocado pelo *caráter fundamentalmente político* do gesto de inventar.

Além disso, o percurso teórico-crítico atravessado na pesquisa por meio dos termos “memória”, “História”, “experiência” e “ficção” nos levou a perceber que a incompletude de toda narrativa, a impossibilidade de dar conta do real (seria essa uma finalidade?), o fato de que a linguagem (e, conseqüentemente, a narrativa da memória) seja sempre elaborada a partir do componente ficcional não é algo paralizante: são os vazios que permitem o pensamento e as teorias são estruturas de cognição, de conhecimento, de indagação. A (im)possibilidade de criar uma teoria universal gera o desafio da teoria e não o seu fracasso: abrir mão da abrangência sem deixar de ter um certo horizonte de exaustividade, eis o desafio. Como

⁵⁸⁵ IRAZÁBAL In: PELLETTIERI (2007), p.35.

⁵⁸⁶ ARANHA; MARTINS (1993), p.7.

⁵⁸⁷ <http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=entrevista-a-griselda-gambaro> Acessado em: 19/11/09.

⁵⁸⁸ BRANDÃO (1996), pp. 187-188.

vislumbramos no conto borgeano *La biblioteca de Babel*: “a la desafortada esperanza”⁵⁸⁹ sucede, “como es natural, una depresión excesiva”⁵⁹⁰ no que toca ao ideário iluminista do disciplinamento dos saberes, quando se quer esgotar os significados e colocar tudo em caixas estanques; os extremos impedem que o pensamento humano experimente: é preciso saber dos sem-sentidos, sem deixar de admirar o belo, sem deixar de refletir / fabular sobre as experiências.

Tampouco o discurso falho da História (uma memória que se impôs como oficial) é motivo para não conhecê-la / investigá-la. Ainda que a história sejam tantas versões que não entram em acordo (não são as memórias, elas mesmas, plurais?) e a *Lei* seja uma grande ficção, os sujeitos-leitores-expectadores poderão escolher seu ponto de vista, que será um ponto de partida, sendo verdadeiro na medida em que seja produtivo: a narrativa, trama ou modo de contar é o importante, é isso que apaixona as buscas humanas. O que nos remete novamente às narrativas de memória aqui visadas: que recusam uma estética que não seja ela mesma ética, que requisitam da história uma ética da re-presentatione como a-presentatione, isto é, como uma leitura do passado a partir do presente, que querem mostrar não apenas cacos/traços/ruínas/cenas do passado imbuído pelo signo do trauma, mas também desnudar a impossibilidade de escrevê-lo sem o trabalho do ficcional e da elaboração do real via imaginário e, neste sentido, a memória congregaria, no seu próprio cerne constitutivo, o atributo *ficcionalidade*.

Poderíamos, assim, entrever que os *atos de fingir* descritos por Iser contribuem para que o imaginário “ganhe uma determinação que não lhe é própria e adquire deste modo, um predicado de realidade”.⁵⁹¹ O conceito de ficção pressupõe sempre um deslocamento, isto é, uma fuga das convenções, transgressões de limites: o ato da leitura de um texto ficcional gera uma complexa rede de sentidos que, muitas vezes, podem aparecer à revelia do esforço de domar a palavra escrita. Significados que, presentes na superfície do texto, nela não se esgotam, já que entre o sujeito que a lê e o tecido textual estabelece-se uma experiência. O encontro dessas duas instâncias está imerso na potencialidade de modificar o modo de existência de ambas, podendo levar a um re-escalonamento de discursos. Assim, o ato de conceber uma teoria e uma crítica literária que buscam percorrer textualidades intencionalmente construídas pelo humano, instaura a margem de abertura no horizonte de legibilidade cultural: a experiência de leitura, marcada pelas assimetrias e indefinições do

⁵⁸⁹ BORGES (1944), “La Biblioteca de Babel”. In: *Ficciones*, s.p.

⁵⁹⁰ BORGES (1944), “La Biblioteca de Babel”. In: *Ficciones*, s.p.

⁵⁹¹ ISER (2002), p.959.

imaginário, provoca também um desnudamento do que é o humano, na medida em que, citando Luís Alberto Brandão, “como produto humano”, é também “simultaneamente definidor do humano”.⁵⁹²

Buscamos vislumbrar o efeito das assimetrias do jogo empreendido na interação leitor/texto ficcional e algumas de suas implicações aplicadas ao ato de rememoração que, enquanto experiência de (re)constituição, possui também atributos de *ficcionalidade*. Procuramos, pois, não encaixotar “conceitos”, mas desdobrar as dobras. Finalizamos, portanto, nosso trabalho com a constatação de que uma crítica baseada em termos não-uniformizadores, mas pelo contrário, dialógicos, mobilizadores, deslocantes, permite a (des)dobrar, a contestação da doxa, do arraigado, do imediatismo, e funda um paradoxo: existe real sem ficção? Ou vice-versa? E, mais importante, entre essas duas instâncias, não há mais nada? Só uma simples dicotomia? O espaço do terceiro, que impede o que Nietzsche chama de igualação do não igual, inaugura o movimento, a transgressão: o imaginário é o lugar da mobilidade do “eu” experimentado empírica ou ficcionalmente; “eu”, que para constituir-se como sujeito e fundar certa identidade, participa de experiências inter-subjetivas e de recuperações narrativas de si mesmo e de sua coletividade, estando propenso aos lapsos da memória e suas ficcionalizações.

⁵⁹² BRANDÃO (2003), p.7.

Referências Bibliográficas:

A) Corpus

AYALA, Francisco. *La cabeza del cordero*. Ed. e Introd. Rosario Hiriart. 5ª ed. Madrid: Cátedra, 2006.

AYALA, Francisco. *La cabeza del cordero*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

SANCHIS SINISTERRA, José. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Ed. e Introd. Milagros Sánchez Arnosi. Madrid: Cátedra, 2003.

B) Estudos críticos sobre as obras e os autores que constituem o corpus

B.1: Sobre Francisco Ayala

AMORÓS, Andrés. *Bibliografía de Francisco Ayala*. Nova York, 1972.

ANTHROPOS. *Francisco Ayala: antología de su producción literaria*. Barcelona, 1993.

ANTHROPOS. *Francisco Ayala: premio nacional de las letras españolas de 1988*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

ANTHROPOS. *Francisco Ayala: una literatura y un pensamiento que investigan lingüísticamente el ámbito estético y moral de la condición humana*. Barcelona, 1992.

AYALA, Francisco. *Recuerdos y Olvidos*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

AYALA, Francisco. *La imagen de España*. Madrid: Alianza, 1986.

BORGES, Jorge Luis: «Francisco Ayala, El hechizado». *Sur*, XIV, 122, diciembre 1944, p. 58-59.

ARIAS, Carolina. *Una mirada a través de los ojos del exilio de Francisco Ayala y Max Aub*. Dissertação 2010. Orientadora Lucile C. Charlebois. University of South Carolina. Disponível em <http://scholarcommons.sc.edu/etd/128>. Acesso: 01/09/10.

CÁRCAMO, Sílvia Inés. “Francisco Ayala: cenas e projeções da Guerra Civil.” In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte: FALE/POSLIT/UFMG, 2009.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. “Homenaje a Francisco Ayala”. Madrid, números 329-330, novembro-dezembro de 1977.

ELLIS, Keith. “El enfoque literario de la guerra civil española: Malraux y Ayala” (prólogo) In: AYALA, Francisco. *La cabeza del cordero*. 2ª ed. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962, p.9-23.

ESTEVEZ, Antonio R. *Memórias do século XX (em torno às lembranças e esquecimentos de Francisco Ayala)*. Universidade Estadual Paulista – UNESP. In.: *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, número 16, 2006.

FUNDACIÓN FRANCISCO AYALA - <http://www.ffayala.es/> - Site oficial.

GALIANO, Ángel García. “La narrativa de Francisco Ayala: teoría y práctica”. In: *Dicenda – Cuadernos de Filología Hispánica*, número 12, Madrid: Ed. Complutense, 1994, p.111-118.

HIRIART, Rosario. “El autor y su obra: introducción”. In: AYALA, Francisco. *La cabeza del cordero*. 5ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, colección Letras Hispánicas, 2004, p.10-34.

HIRIART, Rosario. *El arte narrativo de Francisco Ayala*. Madrid: Gredos, 1964.

HIRIART, Rosario. *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*. Iliseo Torres & Sona, 1972.

HIRIART, Rosario. *Los recursos técnicos en la novelística de Francisco Ayala*. Madrid: Ínsula, 1972.

ÍNSULA. *Francisco Ayala: el sentido y los sentidos*. Madrid, 1999, nº 625-626.

ÍNSULA. Número 302, Janeiro de 1972.

IRIZARRY, Estelle. *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*. Madrid: Gredos, 2003.

JASINSKI, Isabel. *Do pensamento à ficção no exílio de Francisco Ayala*. Universidade Federal de Santa Catarina. (Tese em Literatura). Orientador: Raul Antelo. Florianópolis, 2007.

MACCIUCI, Raquel. “El escritor y su exilio: Construcción del lector y lugar de las instituciones en Francisco Ayala” In.: *Orbius Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, año 2, n.5, Argentina: 1997, p.129-139.

MORÓN ESPINOSA, Antonio César. “De la oquedad como eje constitutivo: *El mensaje de Francisco Ayala*”. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 13, Madrid: Universidade de Granada, 2004. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/mcp/89142844321281696632457/014398.pdf>

MONTERO, Luis Carlos. “Francisco Ayala en Ínsula”. *Revista Ínsula* nº 718, Madrid: Espalsa Calpe, outubro, 2006.

RICHMOND, Carolyn. “Introducción”. In: AYALA, Francisco. *Los usurpadores*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1992, p.13-81.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio y CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (eds.) *Francisco Ayala. Teórico y crítico literario*, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1992.

UBACH MEDINA, Antonio. “El Inquisidor, de Francisco Ayala: sobre las tres Culturas”. In: *Cuaderno Virtual Cervantes*, Actas XIII, 2002, p.833-840.

B.2: Sobre José Sanchis Sinisterra

ABELLA, Rafael. *Por el Imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra*. Barcelona: Planeta, 1991.

ARNOSI, Milagros Sánchez. “Presentación”. In: SANCHIS SINISTERRA, José. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, 2003, p.9-69.

BERENGUER, Ángel. PÉREZ, Manuel. “Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)”. In: *Historia del teatro español XX*, vol. 4. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

CABAL, Fermín. SANTOS, José Luis Alonso de. *Teatro español de los 80*. Madrid: Fundamentos, 1985.

DACOSTA, José. “Diálogo com Sanchis Sinisterra”. In: Revista *O Percevejo*, ano 8, n.9, Departamento de Teatro, UNIRIO, 2000. (a)

DACOSTA, José. “Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo”. In: Revista *O Percevejo*, ano 8, n.9, Departamento de Teatro, UNIRIO, 2000. (b)

DACOSTA, José. “O Metateatro de Sanchis Sinisterra”. In: Revista *O Percevejo*, ano 3, n.3, Departamento de Teatro, UNIRIO, 1995. p.77-81. (c)

DACOSTA, José. *O Teatro de Sanchis Sinisterra: fronteira e mobilidade*. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Orientador Luiz Arthur Ferreira Freire Nunes. 1997.

FLOECK, Wilfried. VILCHES DE FRUTOS, Maria Francisca. *Teatro y sociedad en la España actual*. Universidade da Califórnia: Iberoamericana, 2004.

HERAS, Guillermo. “A atual dramaturgia espanhola (posfácio)”. In: BELBEL, Sergi et al. *Nova dramaturgia espanhola*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p.307-316.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em aberto*. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

ROJO, Sara. AMORIM, Elisa. “Entrevista a Sanchis Sinisterra”. In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte: FALE/POSLIT/UFMG, 2009.

SÁNCHEZ, María García. *Reflexividad y metateatro en la obra de José Sanchis Sinisterra*. Universidad de Alcalá: Facultad de Filosofía y Letras, tese de doutorado orientada por Ángel Berenguer Castellary, 2007.

SANCHIS SINISTERRA, José. “A nova textualidade (prefácio)”. Trad. Sergi Bebel. In.: BELBEL, Sergi et al. *Nova dramaturgia espanhola*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p.9-10. (a)
SANCHIS SINISTERRA, José. *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque, 2003.

SANCHIS SINISTERRA, José. *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque, 2002.

SANCHIS SINISTERRA, José. “Miragens / O Outro” . Trad. José DaCosta. In.: Revista O Percevejo, ano 3, n.3, Departamento de Teatro, UNIRIO, 1995. p.91-92.

SANCHIS SINISTERRA, José. “O leitor de aluguel”. Trad. Geraldo Carneiro. In: BELBEL, Sergi et al. *Nova dramaturgia espanhola*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p.148-192.

SOSA, Marcela B. “Una ficción sin fronteras: reescritura e metateatralidad en el teatro de José Sanchis Sinisterra”. In: PELLETTIERI, Osvaldo. *Tiempo, texto y contexto teatrales*. Buenos Aires, Grupo de Estudios de Teatro Argentino, Editorial Galerna, 2006.

SOSA, Marcela B. *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2004.

C) Estudos teóricos

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Nova edição aumentada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDDT, Hannah. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo – Ensaio 1930-1954*. Introd. e notas Jerome Kohn; Trad. Denise Bottmann. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASSMANN, Jan. *Religión y memoria cultural*. Ed. e Trad. Marcelo G. Burello; Karen Saban. Buenos Aires: Ed. LILMOD, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In.: *Obras Escolhidas: Volume I – Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo

Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996. pp. 114-119.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. (Escritos escolhidos). Sel. e apres. Willi Bolle. Trad. Celeste H.M. Ribeiro de Souza et al. São Paulo: Cultrix, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Volume I – Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Introd. Aderbal Freire-Filho; Trad. Fiama Pais Brandão. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Sel., coord. e Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

FREUD, Sigmund. “La aflicción y la melancolía”. In: *Obras completas*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. vol. 1. Madrid: Gredos, 1948.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas (1919)*. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. In: SELIGMANN-SILVA M. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003. pp. 91-124.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1987.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Folhetim Ensaios, Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória. Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- IMBERT, Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1999.
- IRAZÁBAL, Federico. *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblios, 2004.
- ISER, Wolfgang. “2ª Sessão: O fictício e o imaginário”. In: ROCHA, João Cezar de Castro. (org. e trad.) VILA, Waddington Bluma. (trad.). *Teoria da ficção – Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999. pp. 63-77.
- ISER, Wolfgang. “Fenomenologia da Leitura”. In: *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: 34, 1999. Vol.II pp.9-82.
- ISER, Wolfgang. “Problemas da teoria da literatura atual”. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. Vol. II. pp. 359-383.
- ISER, Wolfgang. “Situação do problema”. In: *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: 34, 1999. Vol.I pp.21-98.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: UERJ, 1996.
- ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. Trad. Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria da Literatura e suas fontes*. vol.2 3ª ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. “Documento e ficção”. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. pp. 187-242.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio - uma leitura das teses “Sobre os conceitos de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MANGUEL, Alberto. *Leer imágenes*. Trad. Carlos José Restrepo. Madrid: Alianza, 2003.
- NORA, Pierre. “Entre a memória e a história: a problemática dos lugares”. Trad. Yara Aun Khoury. In: *Projeto História* n° 10, dez. 1993. São Paulo: Educ. pp. 7-28.

- NUNES, Benedito. “Narrativa histórica e narrativa ficcional”. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. pp.9-35.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. *Teses sobre o conto*. Trad. Josely Vianna Baptista. Caderno Mais, Folha de São Paulo, 30 de dezembro de 2001, p. 24.
- POLLAK, Michel. “Memória, Esquecimento e Silêncio”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Vol.2, n.3, 2009, p. 4-15.
- POZUELO YVANCOS, José María. *La ficcionalidad: estado de la cuestión*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Madrid: Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica, n.3, 1994, pp.265-283. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=22549> Acesso: 01/02/2009.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 2003.
- RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain Fraçois (et. al.) Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RICCEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: FCE, 2000.
- ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.
- ROJO, Sara. “Identidad transfuga y memoria: dos caras del mismo dolor”. In: *Colección de ensayos críticos*: Jorge Díaz. 1 ed. Santiago: Ed. Universidad Católica, 2004, v. 1, p. 59-88.
- ROJO, Sara. “Testemunhos teatrais”. In: *Mostra do SESC de arte: Latinidades*, São Paulo, v. 1, p. 50-53, 2004.
- ROJO, Sara; Vechhi, Roberto. “Dialogando à margem da representação”. In: *Transliterando o real*. 1ª ed. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2004, v. 1, p. 9-17.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Rev. da trad. Monica Stahel. São Paulo: M. Fontes, 1996.
- SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão. “Ficções Iserianas”. In: BRANDÃO, Luis Alberto (org). *Transgressões à obra de Wolfgang Iser*. Belo Horizonte: Cadernos de Pesquisa NAPq/FALE/UFMG, nº 42, nov.2003, pp. 5-12.

SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão. *Nação ficção: comunidades imaginadas na literatura contemporânea*. 1996. Tese de doutorado orientada por Wander Melo de Miranda, FALE/UFMG.

SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARLO, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: FCE, 2000.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa. Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) *História, Memória, Literatura*. O testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”. In: SELIGMANN-SILVA M. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003. pp. 59-89

SOARES, Leonardo Francisco. *Leituras de outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*. 2006. Tese de doutorado orientada por Graciela Ravetti, FALE/UFMG.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Ruben Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

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

D) Estudos sobre a Guerra Civil Espanhola e a Ditadura de Franco

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. “Guerra civil, franquismo y democracia”. In: *Claves de razón práctica*. Madrid: Promotora General de Revistas, PROGRESA. nº 140, 2004, p. 24-33.

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. “La presencia de la guerra civil y del franquismo en la democracia española”. In: *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, nº 11, 2003, p. 13-23.

- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. “Presencia y ausencia de la guerra civil y del franquismo en la democracia española: reflexiones en torno a la articulación y ruptura del ‘pacto de silencio’”. In: GODICHEAU, François. SÁNCHEZ, Julio Aróstegui (coord.) *Guerra Civil: mito y memoria*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p. 245-294.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. “Sobre amnistías, presos políticos y terroristas”. In: *Revista de libros*, nº 135, 2008, p. 49-50.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- AMORIM, Elisa. “A construção da memória em documentários da Guerra Civil Espanhola”. In: ROJO, Sara.(et. al.) org. *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas / I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.
- AMORIM, Elisa. “Barcelona entre restos e silêncios: a persistência da desmemória”. In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte: FALE/POSLIT/UFMG, 2009.
- ARCO TORRES. *Hambre de siglos: mundo rural y apoyos sociales del franquismo en Andalucía Oriental*. Granada: Ed. Comares, 2007
- ARENÓS, Xavier. *Proyectos*. <http://www.xavierarenos.com/es/proyectos/index.php?id=57>. Acessado em 27/05/2009.
- BEIGUELMAN-MESSINA, Giselle. *A Guerra Civil Espanhola 1936-1939*. Série “História em Aberto”. São Paulo: Scipione, 1994.
- BERNECKER, Walther L. “‘Luchas de memorias’ en la España del siglo XX.” In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte: FALE/POSLIT/UFMG, 2009.
- BLINKHORN, Martin. *A Guerra Civil Espanhola*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1994.
- BROUÉ, Pierre. *A Revolução Espanhola 1931 – 1939*. Trad. Alice Kyoto Miyashiro. Série “Khronos”, nº 17. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BROUÉ, Pierre; TÉMIME, Émile. *La revolución y la guerra de España*. Vol.I e II. Trad. Francisco González Aramburu. México, D.F.: FCE, 1979.
- BUSTILLO, Josefina Cuesta. “‘Las capas de la memoria’: contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006)”. In.: *Hispania Nova – Revista de Historia Contemporánea*. <http://hispanianova.rediris.es>. Universidad de Salamanca. Nº 7-Año 2007.
- CARDONA, Gabriel. Dossier. “Las claves de una guerra desigual: España, 1939: Factores de una derrota y el Fin de la República”. In: *Revista Historia y vida*, março de 2009.
- CASANOVA, Julian. et al. *Morir, Matar, Sobrevivir – La violencia en la Dictadura de Franco*. Barcelona: Critica, 2002.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. “A imagem da Guerra Civil Espanhola na imprensa alemã”. In: ROJO, Sara.(et. al.) org. *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanista / I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009.

GODICHEAU, François. SÁNCHEZ, Julio Aróstegui (coord.) *Guerra Civil: mito y memoria*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

GONZALEZ DURO, Enrique. *El Miedo en la Posguerra*. Madrid: Oyeron, 2003.

LANCINA, Victor Pardo. “Literatura y guerra civil: John Cornford (1915-1936)”, disponível em: <http://www.fundanin.org/pardolancina.htm>

LUENGO, Ana. *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlin: Ed. Tranvía, 2004.

INGENSCHAY, Dieter. “A capital dividida entre as duas Espanhas: Madri na Guerra Civil”. Trad. Luíza Santana Chaves. In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte: FALE/POSLIT/UFMG, 2009.

ICAL. “Una empresa descubre, tras un muro, el escondite de un topo de la represión franquista”. Bejár/Salamanca: *El mundo en línea*, Mundinteractivos, S.A., 20/03/2008. <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/03/20/castillayleon/1206016303.html> Acessado em: 19/11/09.

JAECKEL, Volker. “Guerra Civil Espanhola na literatura e no cinema dos anos 1990: a idealização da luta revolucionária.” In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte: FALE/POSLIT/UFMG, 2009.

JULIÁ, Santos. “Echar el olvido: Memoria y amnistía en la transición”. *Revista Claves de Razón Práctica*, nº 129, 2003.

LOUREIRO, Ángel. “Argumentos Patéticos: Historia y Memoria de la Guerra Civil”. *Revista Claves de Razón Práctica*, nº 186, 2008.

LEMUS, Encarnación López. *En Hamelin: la transición española más allá de la frontera*. Oviedo: Septem Ediciones, 2001.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; BERTOLLI FILHO, Cláudio. *A Guerra Civil Espanhola*. Série “História em movimento”, São Paulo: Ática, 1996.

QUÉTEL, Claude. *As mulheres na guerra*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Larousse, 2009.

RESINA Bertrán, Joan Ramón. *Casa Encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005.

ROVIDA, Giorgio: “A revolução e a guerra na Espanha”. In: HOBBSAWM, Eric J. (Org.). *História do Marxismo. O Marxismo na Época da III. Internacional: da Internacional Comunista de 1919 às Frentes Populares*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Nemésio Salles. Vol. 6, 2ª ed., São Paulo: Paz e Terra, 1988, p.337-375.

SILVA, Emilio. et al. *Las Fosas de Franco*. Madrid: Temas de Hoy, 2003.

TORBADO, J. LEGUINECHE, M. *Los Topos*. Barcelona: Argos/Vergara, 1977.

TORRES, Rafael. *Desaparecidos de la Guerra Civil*. Madrid: La Esfera de los Libros, 1992.

VILAR, Pierre. *A Guerra da Espanha 1936-1939*. Trad. Regina Célia Xavier. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

WINTER, Ulrich (ed.). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2006.

E) Outras Fontes

ARANHA, Maria Lúcia de A. e MARTINS, Maria Helena P. *Filosofando; introdução à filosofia*. São Paulo: Moderna, 1992.

BORGES, Jorge Luis. “La biblioteca de babel”. In: *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1944.

BUSSARELLO, Raulino. *Dicionário Latino-Português*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2004.

CHEVALIER, Jean. CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2007. Trad. Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Ângela Melim; Lúcia Melim.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LLERA, Ruiz Jose Antonio. *Satira y humorismo: el caso de "La Codorniz" (1956-1965)*. Universidade de Extremadura, Madrid: Faculdade de Filosofia e Letras, 1999, s.p. Tese de doutorado.

PRIETO, Melquíades. MOREIRO, Julián. (org.) *La Codorniz* Antología 1941-1948, Madrid: Ed. EDAF. S.A., 2000.

SGARIONI, Mariana. MANUEL, Mauricio. “Opus Dei: o exército do Papa”. Revista *Superinteressante*. No. 258. Novembro, 2008. <http://super.abril.com.br/religiao/opus-dei-exercito-papa-447854.shtml>

SINISTERRA, José Sanchis. *Nãque, Ay, Carmela!*. Ed. e Introd. Manuel Aznar Soler. Madrid: Cátedra, 2006.

STARKE, Linda. “As cinco etapas da evolução moral da empresa”. In: RAY, Michael; RINZLER, Alan (Org.). *O novo paradigma nos negócios*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 186-199.

YNFANTE, Jesús. *La prodigiosa aventura del Opus Dei. Génesis y desarrollo de la Santa Máfia*. Editorial Ruedo Ibérico: París, 1970.

<http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-37072-2004-06-22.html> Acessado em: 19/11/09.

<http://www.nforo.net/filosofia/37485-matar-o-no-matar-2.html> Acessado em: 19/11/09.

<http://servicios.laverdad.es/panorama/reportaje140102-4.htm>. Acessado em: 19/11/09.

<http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=entrevista-a-griselda-gambaro>
Acessado em: 19/11/09.

<http://www.opuslibros.org> Acessado em: 19/11/09.