

Samantha da Rocha Conceição

Interdito e Consciência nas Personagens dos
Contos de El Cant de la Joventut

**Dissertação de Mestrado
Área de Pós - Graduação em
Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e
Hispano - Americana do
Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo**

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Valéria De Marco

**São Paulo
2002**

Agradecimentos

À Valéria De Marco, por me fazer descobrir a escritora Montserrat Roig e me apaixonar. Por sua inestimável orientação, por sua valiosa amizade, pelo apoio, carinho e motivação constantes, sem os quais eu possivelmente não teria concluído este trabalho.

À Maria de la Concepción Piñero Valverde e Regina Maria Salgado Campos, integrantes da banca examinadora, que cuidadosamente leu o meu projeto e puderam me auxiliar com valiosas sugestões.

A todos que apoiaram das mais diversas formas, a realização deste trabalho.

Dedico este trabalho à minha família - Antonio Roberto, Eliete e Karen -, batalhadores incansáveis, cuja coragem para enfrentar os muitos obstáculos da vida serviu-me como exemplo para não desistir diante das dificuldades, e ao Isaías, que é um grande companheiro e amigo.

Resumo

A dissertação dedica-se ao estudo de **El Cant de la Joventut** de Montserrat Roig (1946-1991). O estudo descreve a construção das personagens relacionando-as com múltiplas formas de interdição social impostas a elas na ditadura de Franco. Procura-se interpretar como a autora representa as conseqüências sociais desse processo histórico na trajetória individual.

Resumen

La tesina se dedica al estudio de **El Cant de la Joventut** de Montserrat Roig (1946-1991). Describe la constucción de los personajes y busca relacionarlos con diversas formas de prohibición social impuestas a los mismos durante la dictadura de Franco. Se intenta interpretar cómo la autora representa las consecuencias sociales de ese proceso histórico en la trayectoria individual.

Sumário

Introdução	01
①- Para ler a obra	05
1. Breve apresentação de Montserrat Roig	05
2. Montserrat Roig e a criação literária	10
3. Contexto histórico	14
II – Personagens de consciência estreita	33
1. El cant de la joventut	33
2. Amor i cendres	47
3. Escapats de la guerra i de l'ona	58
4. La divisió	69
5. La poma escollida	82
III – Personagens problematizadoras	93
1. Mar	93
2. Mare, no entenc els salmons	109
③ Abans que no mereixi l'oblit	120
Palavras Finais	137
Anexo	146
Bibliografia	161

Introdução

El cant de la joventut (El canto de la juventud), publicado em 1989, foi o último trabalho de ficção da escritora catalã Montserrat Roig.

O livro é constituído por oito contos, cujos títulos são: “El cant de la joventut”, “Amor I cendres”, “Escapats de la guerra I de l’ona”, “Mar”, “La divisió”, “Mare, no entec els salmons”, “La poma escollida” e “Abans que no mereixi l’oblit”. A obra faz, de modo geral, uma reflexão sobre os seguintes núcleos temáticos: a juventude perdida, o sexo, a morte/vida, a memória, o esquecimento, a necessidade da palavra e o mundo feminino.

[A própria estrutura da obra e os núcleos temáticos nos permitem afirmar que o eixo da narrativa são os últimos anos da História da Espanha,] ou seja, os contos trazem faces múltiplas do tempo.

Além dos temas abordados em seus contos, o que nos levou ao estudo deles é a forma como [Montserrat Roig conta-nos a História de

um país através da história pessoal de uma personagem feminina, sendo esta, a protagonista do universo de ficção da escritora.]

Os contos estão contextualizados em meio a um período histórico marcado por intensos conflitos sociais como a Guerra Civil Espanhola, a ditadura de Franco e os primeiros tempos da transição democrática.

Desta forma, a pesquisa orienta-se no sentido de caracterizar a forma de comunicação utilizada pelas [mulheres, que buscavam resistir ao silêncio e às repressões sociais, vivendo em uma sociedade ainda dominada pelo homem.] Através da análise dos contos, estaremos verificando os espaços sociais percorridos pela escritora, que reflete sobre a Espanha em seu processo de democratização. Isso nos leva às relações entre Literatura e História, presentes em toda a obra, em um tom confessional e testemunhal que nos conduz à reflexão sobre a interferência do passado na construção das personagens.

O texto escolhido como objeto desta dissertação apresenta dois elementos que chamam a atenção do leitor. Logo na primeira leitura de **El cant de la joventut** recursos como o implícito e o interdito

nos chamaram a atenção. [Em todos os contos, o leitor sente-se intrigado, tentando descobrir o que impede certas personagens de evoluírem dentro da história e a indagar-se sobre a interdição que as limita e o que está subentendido nela.] Tal recurso favorece, ainda mais, o suspense nos oito contos.

Assim, a análise da obra centra-se em apontar o interdito, etimologicamente, [o proibido e o subentendido em cada conto e em como relacioná-los ao desenvolvimento da personagem na narrativa.] Para isso, procuramos oferecer elementos que nos apoiem e nos permitam obter uma maior compreensão da obra.

O presente trabalho compõe-se de um capítulo inicial, que traz dados biográficos da autora e observações sobre sua relação com a literatura, baseadas, principalmente, na obra escrita pela própria Montserrat Roig: **Dime que me quieres aunque sea mentira**, na qual ela fez uma reflexão sobre o ato de escrever e sobre seu papel enquanto escritora. Ainda neste capítulo, apresentaremos informações sobre o contexto histórico abordado no livro.

O segundo e o terceiro capítulos focalizam os contos a partir do nível de análise da consciência e transformação das personagens.

Ambos apresentarão uma análise estrutural da narrativa. Cada conto será analisado quanto ao foco narrativo, o tempo, o espaço e as personagens. No segundo capítulo, reunimos os contos “El cant de la joventut”, “Amor i cendres”, “Escapats de la guerra i de l’ona”, “La divisió” e “La poma escollida”, uma vez que as personagens principais não se transformam dentro da história, sendo caracterizadas como portadoras de uma consciência que não problematiza seu contexto nem sua inserção no mesmo. Já o terceiro capítulo é formado pelos contos “Mar”, “Mare, no entenc els salmons” e [“Abans que no mereixi l’oblit”, cujas personagens principais são letradas e questionam seu contexto e sua inserção nele.]

Enfim, o estudo pretende descrever o processo de construção do interdito e desvendar o implícito, relacionando-os ao desenvolvimento das protagonistas dos contos. Neste trajeto, procura-se considerar a obra como uma representação de formas múltiplas da interdição social impostas à mulher, como um ensaio sobre o interdito na estrutura dos contos e na sociedade que pensa a vida e o mundo através da voz feminina.

I. Para ler a obra

1. Breve apresentação de Montserrat Roig

La calle era mi literatura. El limonero, mi realidad.

(Montserrat Roig)

Montserrat Roig i Fransitorra nasceu em Barcelona, em 13 de junho de 1946. Era filha do escritor e advogado Tomàs Roig i Llop que teve contato com escritores modernistas. É nesse ambiente familiar, marcado também pela forte presença feminina da mãe e da avó, que cresceu Montserrat Roig, facilitando seu contato com a literatura.

Dos quatro aos treze anos estudou na escola “Divina Pastora” e depois ingressou no “Institut de Secundària Montserrat”. Como podemos notar, seus estudos foram realizados em colégio de freiras, durante um momento de grande repressão, pois a língua catalã aprendida no lar era proibida, devido à imposição lingüística da Era Franquista. São momentos e marcas que a escritora traz às suas obras.

Ingressou na escola de Art Dramàtic Adrià Gual, onde conheceu a escritora Maria Aurèlia Capmany, com quem manteve uma grande

amizade. Obteve o primeiro prêmio literário com um poema de cunho religioso sobre a patrona do colégio onde estudava.

Licenciou-se em Filosofia e Letras pela Universidade de Barcelona. Posteriormente, fez dois cursos de Doutorado na Universidade Autônoma de Barcelona. De 1968 a 1971 foi redatora do **Dicionário de Literatura Catalã** e da **Grande Enciclopédia Catalã**. Neste período, ganha seus primeiros prêmios literários: Jocs Florals de Caracas, Sant Adrià, Serra d'Or, Recull e o Víctor Català com o livro de relatos **Molta roba i poc sabó...i tan neta que la volen**.

Neste período, foi professora de Língua Catalã pela Diputació de Barcelona e pela Òmnium Cultural. Ofereceu um curso sobre a romancista catalã Prudenci Bertana na Universidade Autônoma de Barcelona. Durante os anos de 1973 e 1974, exerceu atividades de leitora do Castelhana no Departamento de Espanhol da Universidade de Bristol, Inglaterra.

Montserrat Roig casou-se em 1966, mas o matrimônio do qual teve o primeiro filho não durou mais do que três anos. A partir de 1977, conviveu com Joaquim Sempere, que mais tarde traduziu o

livro **El cant de la joventut** para o espanhol (**El canto de la juventud**. Península, 1990), e com quem teve seu segundo filho.

Confessou ser admiradora da escritora Mercè Rodoreda¹ e a considera sua “mestra”. Em uma entrevista diz que ela foi uma das únicas que a fez sentir-se realizada como mulher.

Em 1983, convidada pela Fundação Carnegie Fellow, ministra um curso de “Historia de Cataluña” e outro de “Creación Literaria” no Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos da Universidade de Strathclyde (Glasgow). Em janeiro de 1990, ela vai para os Estados Unidos e trabalha na Arizona State University, oferecendo o curso sobre a “Novela Española en el siglo XX” e outro sobre “Escritura y Creación”.

¹ Mercè Rodoreda (Barcelona. 1908 - Girona. 1983) es la novelista más importante de la posguerra por la densidad y el lirismo de su obra. Es la autora de la novela en catalán más aclamada de todos los tiempos. "La plaça del Diamant" (1962). que actualmente puede leerse en más de veinte idiomas. Empezó escribiendo cuentos para revistas. como escape a un decepcionante matrimonio. y una serie de novelas que ella misma rechazó posteriormente. a excepción de "Aloma" (1938), ganadora del Premio Crexells. A principios de la Guerra Civil Española trabajó en el Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Catalunya y en la Institució de les Lletres Catalanes. Exiliada primero en varias localidades francesas y después en Ginebra, rompió su silencio de veinte años con "Vint-i-dos contes" (1958), que obtendría el Premio Víctor Català. Con el "Carrer de les Camèlies" (1966) ganó el Premio Sant Jordi, el de la Crítica y el Ramon Llull. A mediados de los años setenta volvió a Cataluña, a la población de Romanyà de la Selva, donde concluyó la novela "Mirall trencat" (1974) y, entre otras narraciones, aún publicó "Viatges i flors" y "Quanta, quanta guerra" en 1980, año en el que le fue otorgado el Premio de Honor de las Letras Catalanas. Fue miembro y Socia de Honor de la Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

Trabalhou e colaborou com diversas revistas e jornais tanto catalães como também alguns publicados em castelhano, dentre eles, **Mundo Diario** (1974-1977) e **El Periódico de Catalunya** (1984-1989).

Ela apresentou e dirigiu o programa “Personatges” no circuito da Televisão Espanhola (1977-1978), assim como uma série de entrevistas com os políticos que estavam mais em evidência na Catalunha no Programa “Líders” pela TVE 2. No primeiro canal da televisão espanhola, apresentou e dirigiu dois programas: “Los padres de nuestros padres” e “Búscate la vida” (programa cultural dedicado ao mundo dos livros).

A autora possui cerca de 32 textos publicados, dentre eles: recompilação de entrevistas, ficção (romances e contos), artigos em jornais e teatro. Os seus romances, de caráter testemunhal, centram-se no retrato da pequena burguesia catalã e, especialmente, no estudo da problemática feminina: **Ramona, adéu** (1972), **El temps de les cireres** (1977), **L’hora violeta** (1980), **L’opera quotidiana** (1982) e **La veu melodiosa** (1987). Montserrat Roig foi também uma

mulher bastante preocupada com as questões sociais e políticas da Catalunha, em especial de Barcelona.

No dia 10 de novembro de 1991, Montserrat Roig morre em Barcelona, aos 45 anos, de câncer de mama.

No sábado, dia 10 de novembro de 2001, escritores e familiares de Roig se reuniram em um simpósio para recordar os 10 anos da morte da escritora, mãe, mulher e amiga.

O simpósio foi organizado pela escritora Marta Pessarrodona que destaca a necessidade de uma biografia de Montserrat Roig e a catalogação dos arquivos da escritora que estão no Arxiu Nacional de Catalunya.

Apresentaram a edição de um livro de Montserrat Roig inédito na Espanha: **Mi viaje al bloqueo**, editado por Plaza y Janés, que já havia sido publicado em 1982 pela Editorial Progreso em Moscou. O livro, que traz um prólogo de Rosa Montero, aparecerá dentro da coleção **Mujeres viajeras**, dirigida por Marta Pessarrodona. A obra é uma crônica jornalística sobre os 900 dias que Leningrado, atual San Petersburgo, esteve submetida às tropas nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

2. Montserrat Roig e a criação literária

Hay quien me llama creadora porque miento. Hay quien me llama mentirosa porque invento historias. Pues bien, no las invento, las exagero (...).

(Montserrat Roig)

Con los años aprendí que nadie puede explicar por qué escribe. No podemos elaborar ninguna teoría. Escribir es ir escribiendo.

(Montserrat Roig)

Nos últimos anos de sua vida, Montserrat Roig fez uma reflexão sobre o ato de escrever, sobre o seu papel enquanto escritora. O resultado foi a obra **Dime que me quieres aunque sea mentira** (1992). Esse livro é fundamental porque nos revela uma parte da vida da escritora e nos auxilia na análise de suas obras.

Depois de entrevistar vários escritores e refletir muito, ela chega à conclusão de que não existe um explicação para a escolha de ser escritor(a):

*Con los años aprendí que nadie puede explicar porqué escribe. No podemos elaborar ninguna teoría. Escribir es ir escribiendo.*²

² ROIG, Montserrat. **Dime que me quieres aunque sea mentira**. “sobre el placer solitario de escribir y el vicio compartido de leer”. Barcelona, Península, 1992, p. 15.

[O importante é saber mentir, saber tornar crível essa mentira e para isso é preciso exagerar. É assim que Montserrat Roig entende a produção literária, como um discurso que tensiona os limites entre realidade e ficção:]

*Si no contempláramos la vida como representación, no la resistiríamos.*³

*(...) si de verdad eres escritora, eres dueña de las palabras que convencen, conmocionan, persuaden, emocionan (...).*⁴

[Os trabalhos da escritora revelam que ela se preocupa com o “contar histórias” ligado ao lembrar, ao recordar, ou seja, à importância da memória enquanto evocação de algo vivido ou sonhado. Por isso, as histórias estão ligadas a todas as vidas e, conseqüentemente, a uma sociedade:]

*Hay que recordar, hay que evocar, no hay arte más temporal que la literatura.*⁵

*Así, la evocación de los recuerdos (...) es necesaria para quienes escribir (...).*⁶

*Todas las historias están aquí. En la vida, en los periódicos, en la televisión.*⁷

³ ROIG, Montserrat. op. cit. p. 12.

⁴ ROIG, Montserrat. op. cit. p. 48.

⁵ ROIG, Montserrat. op. cit. p. 19.

⁶ ROIG, Montserrat. op. cit. p. 27.

⁷ ROIG, Montserrat. op. cit. p. 21.

Um fato é patente nas obras de Montserrat Roig: ela quase sempre recorreu à sua língua materna, o catalão, para a criação literária. Não poderíamos deixar de comentar tal postura da escritora, uma vez que, para ela, escrever em catalão, ao sair da época de Franco, tem um sentido de clara afirmação de identidade. Ela mesma reflete sobre o fato de se utilizar mais desta língua:

*Si me preguntan por qué escribo en catalán, se me ocurren tres razones: primero, porque es mi lengua; segundo, porque es una lengua literaria y, tercero, porque me da la gana. Mi lengua es una lengua que me sirve.*⁸

Para ela, escrever em outro idioma seria o mesmo que *escribir las cartas de amor con diccionario*⁹ porque não saberia o sentido exato das palavras.

Em seu ensaio “L’art de la memòria”, Roig exemplifica a necessidade de escrever em catalão através de Carles Riba:

*(...) essent un viatger feliç i aleshores per recuperar aquella llengua que en aquell moment (1941) ha quedat tancada a Catalunya, perduda ja en aquest passat recent (...).*¹⁰

⁸ ROIG, Montserrat. op. cit. p. 30.

⁹ ROIG, Montserrat. op. cit. p. 32.

¹⁰ ROIG, Montserrat, “L’art de la memòria”. P. 15, 16.

Montserrat Roig lembra a importância de se servir da língua para elaborar seu próprio estilo, linguagem literária, ritmo e soluções narrativas dadas à história que está sendo contada, não se preocupando, em demasia, com regras gramaticais:

Mi lengua es una lengua que me sirve. También sé que hay reglas. (...). Respecto a las reglas, una vez aprendidas, procuro olvidarme. Respecto a la novela, procuro acordarme. La lengua, para quien escribe, es lo que queda cuando se ha olvidado todo lo demás.¹¹

Refletindo sobre a posição do artista em relação ao meio, Montserrat Roig cita o escritor argentino Ernesto Sábato e acaba caracterizando sua profissão, ou seja, seu papel enquanto escritora:

(...) el artista que de verdad es profundo ofrece inevitablemente el testimonio de sí mismo, del mundo donde vive y la condición humana, de su tiempo y de su circunstancia.¹²

Todas essas citações são importantes no auxílio ao leitor das obras de Montserrat Roig, por revelar a forma como a escritora encara a literatura. Conhecer seus pensamentos e postura diante do papel de escritora e do mundo nos ajuda a desvendar as idéias de cada linha escrita por ela.

¹¹ ROIG, Montserrat. op. cit. p. 30.

¹² ROIG, Montserrat. op. cit. p. 78.

3. Contexto histórico

Insistimos en que por muy férreo que sea el dominio sobre un pueblo, la marcha de éste es irrefrenable, porque dentro de la sociedad se generan impulsos de autoregeneración, que buscan una salida. La sociedad no se para, se transforma (...).

(Ramón Tamamés)

Antes de dar início à análise dos contos, sentimos a necessidade de retomar alguns momentos históricos recorrentes na narrativa de Montserrat Roig. Temas como a Guerra Civil espanhola, a pós-guerra, o franquismo e o período de transição democrática são constantemente mencionados.

[Após o término da Primeira Guerra Mundial, a Espanha enfrentava muitos problemas, mas o que mais preocupava os políticos e os militares eram os movimentos sociais. Já desde o início do século XIX, com a expansão do pensamento liberal na Espanha, surgem duas tendências políticas. De um lado temos a tendência dos liberais que têm como objetivo a instauração da República, o que implicaria em uma mudança de regime de governo e na construção de uma sociedade mais dinâmica. De outro lado, os

conservadores, que queriam manter o poder absoluto do rei e da estrutura fundiária responsável por garantir privilégios à nobreza e ao clero.]

No período de 1917 a 1923 ocorreram muitas greves, que acarretaram conflitos entre os trabalhadores e o exército. Em Barcelona, a situação foi especialmente grave, convertendo a cidade em um campo de batalha entre 1920 e 1923.

Diante do temor dessas revoltas, o rei Alfonso XIII nomeou Primo de Rivera, presidente do Diretório Militar, encarregado do governo da nação. No dia 13 de setembro de 1923, o general Primo de Rivera, com o apoio do exército espanhol, deu um golpe de Estado, mantendo o Rei Alfonso XIII na Espanha como monarca.

Primo de Rivera que, ao longo do tempo, caracterizava seu discurso e governo como autoritário, suprime os partidos políticos, destitui as autoridades civis e reprime as organizações populares em nome da ordem e dos bons costumes, impondo aos espanhóis um discurso construído sob a égide dos conservadores valores religiosos, disfarçados no sentimento de pátria, família e propriedade. Tinha, como apoio, os grandes proprietários agrícolas,

a burguesia industrial, oficiais militares e a aprovação do monarca Alfonso XIII.

Alguns segmentos sociais da classe média, dentre eles os estudantes e intelectuais, vão se demonstrar insatisfeitos com o caráter autoritário do governo de Primo de Rivera. Em 1926, são criadas a *Alianza Republicana* e a *Acción Republicana*, que tinham como integrantes militantes da esquerda, como Manuel Azaña.

[A degradação progressiva da ditadura de Primo de Rivera se deve, dentre outros, ao fato de acentuar e não solucionar problemas que a Espanha vinha tendo: concentração de riqueza, poderes excessivos da Igreja e Exército, centralismo, não desenvolvimento das finanças públicas, ocasionando a desvalorização da peseta e o aumento da dívida, bem como vários movimentos grevistas em protesto às políticas governamentais. Diante deste quadro, as oligarquias sustentadoras do poder pediram a renúncia de Primo de Rivera, que se exilou em Paris.]

A Espanha pedia e esperava mudanças diante do fim da ditadura, mas o rei Alfonso XIII e seus dois últimos chefes de Estado (Berenguer e Aznar) não solucionaram os problemas e agiram como

se nada estivesse ocorrendo. A oposição entrou em um acordo e selou o Pacto de San Sebastián em 17 de agosto de 1930. Deste Pacto surgiu um programa de orientação ao Governo Provisório. Diante da situação que se agravava cada vez mais, Aznar convoca as eleições para o dia 12 de abril de 1931: venceu a República que se inicia em 14 de abril de 1931.

Com a República, os partidos políticos e classes organizadas que já existiam afluíram como protagonistas. Os grupos e partidos de esquerda caracterizaram-se por apoiar a República, aspirando às transformações sociais, como reforma agrária, por exemplo, querendo acabar com velhas instituições, como a intervenção do Exército na política e o predomínio das ordens religiosas na educação.

Por outro lado, os grupos e partidos da direita caracterizam-se por serem contra a República, a favor do capitalismo não reformista e das fórmulas anti-parlamentares, acreditando que o Exército e a Igreja eram salvadores da ordem, dos valores tradicionais e das estruturas de poder que favoreciam seu domínio econômico e social

e, por fim, eram contra a descentralização do poder, questionando qualquer tipo de autonomia às regiões.

A República durou cinco anos e três meses e, de acordo com o autor Ramón Tamamés¹³, está dividida em quatro fases: de abril/1931 a novembro/1933 temos o governo provisório e biênio transformador com predomínio da esquerda; de novembro/1933 a novembro/1935 o biênio negro com o governo de direita; de novembro/1935 a fevereiro/1936 a campanha pré-eleitoral e eleitoral, quando avança a esquerda; de 16 de fevereiro a 18 de julho de 1936 os meses em que a Frente Popular (formada por uma grande aliança de todos os partidos da esquerda) venceu e ocupou o poder com Azaña.

A estrutura social espanhola sofre uma intervenção positiva: foi reduzida a jornada de trabalho no campo para oito horas; exigiu-se o cultivo de terras ociosas pelos proprietários rurais; criaram-se, além de escolas, as missões pedagógicas rurais; extinguiram-se as promoções do Exército por mérito de guerra; foram melhorados os salários; instaurou-se o casamento civil e o divórcio. Assim, o

¹³ TAMAMÉS, Ramón.

governo republicano enfrentou as instituições mais poderosas: a Igreja e o Exército.

Durante a República, o país sofreu o constante problema do desemprego, devido a fatores como a diminuição e estancamento da atividade econômica, a volta de um grande número de antigos imigrantes, dentre outros. Já na educação e cultura, temos a presença marcante do Estado que apóia as pesquisas e os instrumentos de cultura e expressão populares. Foi neste período que a cultura espanhola alcançou um alto nível com a ajuda da *Institución Libre de Enseñanza* e da *Junta de Ampliación de Estudios*.

[Tal processo de democratização da cultura e do ensino atingiu as mulheres de maneira significativa durante essa fase política. Foi durante este período da República, que a mulher teve um espaço para conquistar a consciência da cidadania, descobrindo um horizonte mais amplo que o do espaço em que vivia e engajando-se em um projeto político. Devemos considerar, ainda, os direitos de cidadania que o governo garantiu à mulher (voto, divórcio, igualdade de oportunidades na esfera da educação e do trabalho), porque foram

fundamentais para que ela tivesse consciência de seus direitos e lutasse por eles, a partir de atividades em sindicatos.

O processo de inserção da mulher na sociedade se explica pelo fato de ela ser *o centro articulador da família nuclear, primeiro espaço de socialização dos indivíduos, célula de sustentação da hegemonia ideológica da velha ordem. Por isso, a mulher é um interlocutor importante nos programas de ação de todos os grupos políticos durante a República e se transformaria no alvo central da propaganda franquista.*¹⁴]

A causa dos vários problemas ocorridos durante o período de 31 a 36 se encontra na Constituição (9 de dezembro de 1931) que teve dificuldades para ser aplicada, por enfrentar as oligarquias e a Igreja.

No ano de 1933, Zamora dissolve o parlamento e convoca novas eleições, nas quais a direita sai vitoriosa. Lerroux passa a presidir o Conselho de Ministros formado por integrantes ligados à CEDA (Confederación de Derechas Autónomas) que tem o núcleo na

¹⁴ DE MARCO, Valeria.

Acción Popular, força política criada pelo organismo eclesiástico em resposta à tentativa da esquerda de diminuir o seu poder.

Além da repressão aos trabalhadores ligados às organizações sindicais, Lerroux buscou anular as leis votadas na Constituição, aumentando dessa forma os conflitos entre a esquerda e a direita espanhola que, através da Falange, busca na Itália o apoio de Mussolini para derrubar a República.

[Em 1935, com a ilegalidade da imprensa de esquerda, suspensão da reforma agrária, aumento da carga horária dos trabalhadores metalúrgicos e a nomeação do General Francisco Franco para Chefe do Estado-Maior Central, define-se o caráter conservador e autoritário do governo da direita.]

[A esquerda tenta se unificar formando a Frente Popular para combater a CEDA, composta pela direita que reúne, basicamente, latifundiários, monarquistas e religiosos. A esquerda vence as eleições de 1934 e Manuel Azaña preside o novo Conselho de Ministros que, logo de início, dentre outras medidas, revoga as penalizações impostas aos trabalhadores sindicalizados e anistia os presos políticos.]

Em maio de 1936, Azaña é eleito presidente da República pelos parlamentares da Frente Popular, mas não alcança a integração da esquerda para a realização de um governo de unificação. Do outro lado, temos a direita que se organiza buscando apoio junto aos governos fascistas vizinhos, como Salazar e Mussolini.

As situações que favoreceram o levante anti-republicano, levando esses grupos de direita a apoiarem os militares, foram: separação Igreja-Estado, implantação do laicismo na educação, a questão militar e regime da autonomia regional – por exemplo, os nacionalismos vasco e catalão.

O golpe contra a República foi dado pelos militares – dentre os quais estava o General Francisco Franco – que tinham o apoio da Igreja, das oligarquias econômicas e financeiras e das forças da direita. O golpe ocorreu em um momento em que a Espanha era um microcosmos que representava as mais diversas tendências políticas, com as quais se identificavam os mais diversos grupos ideológicos europeus.

A Guerra Civil Espanhola durou quase três anos (1936-1939) dividiu a Espanha em nacionais ou *azules* (partidários do General

Franco) e republicanos ou *rojos* (partidários da república). O conflito iniciou-se ao norte da costa africana, em 17 de julho e espalhou-se rapidamente pelo território espanhol. Mas, até aquele momento, os conspiradores não esperavam que houvesse resistência popular, como ocorreu na maioria das cidades espanholas. Assim, nas primeiras fases do conflito, os republicanos saíram vitoriosos.

Os dois grupos mobilizaram-se para obter ajuda internacional. Os nacionais tiveram ajuda de países poderosos como a Alemanha nazista e a Itália de Mussolini, além de contar com o apoio da Igreja. Já os republicanos, que podiam representar ameaças aos modelos da ordem estabelecida, foram ajudados pelas *Brigadas Internacionales* (exército voluntário) e países não fascistas como a União Soviética e México. Países de instâncias democráticas como os EUA, França e Inglaterra assumiram, praticamente, papel de observadores ou, em último caso, de favorecimento às atitudes mais reacionárias. Isso nos remete, segundo Ramón Tamamés, a um dos mais graves erros da República que foi a falta de política exterior desde seu início.

[A intenção dos militares era apenas ocupar rapidamente o poder, mas acabou tornando-se uma guerra civil devido à resistência da população que apoiava a República.]

Ao contrário do que se diz, conforme Ramón Tamamés, o golpe militar tinha como intenção conservar as forças dos que os apoiaram e não apenas iniciar uma cruzada contra uma República que estava levando a Espanha ao caos.

As transformações sócio-econômicas que foram ocorrendo durante a República nos revelam o real caráter ideológico e de luta de classes que teve a Guerra Civil. É preciso compreender as dimensões do conflito para se entender a importância desse acontecimento para o restante do mundo, chegando mesmo a ser interpretada por alguns historiadores como uma preliminar da Segunda Guerra Mundial.

[Com o triunfo do Novo Estado, Franco proclamou o fim da guerra dando, assim, início à Era Franco, período que vai de 1 de abril de 1939 a 20 de novembro de 1975. São trinta e seis anos de franquismo ou trinta e nove se contarmos desde 1936 com o início da Guerra Civil.]

A primeira etapa do regime de Franco foi marcada por uma Espanha que estava destruída, onde a fome e a miséria governavam, caracterizando, assim, os anos da “pós-guerra”, uma época sombria para a sociedade espanhola. Além dos problemas econômicos, os vencedores reprimiam de maneira desmedida os vencidos.

A Espanha ditatorial necessitava de modelos de outros tempos. O momento escolhido como modelo foi o vivido nos séculos XV e XVI, uma Espanha católica e imperial, marcada pelo processo de unificação. Franco ressuscitou a Espanha inquisitorial dos “Reis Católicos”: Fernando e Isabel. Só que nesse momento o alvo não era mais os judeus e mouros, mas sim os comunistas, os anarquistas, os socialistas e todos os que se opuseram ao seu governo.

A queda do nível de vida da população, neste período, fez com que se estabelecesse uma estrita economia de guerra criando as “cartilhas de racionamento”, que forneciam alguns alimentos básicos, o tabaco e a gasolina, mas não houve igualdade entre vencedores e vencidos.

O governo de Franco propôs-se a reconstruir o país e superar a fase de subdesenvolvimento através do modelo conservador: *no*

*plano econômico, administrando a agricultura a partir da ótica do lucro e investindo na industrialização e no turismo, e, no plano político, implantando um rígido controle ideológico, cuja organicidade compara-se a poucas ditaduras.*¹⁵

Foram trinta e nove anos de ordem imposta e paz cheia de injustiças. O modo como Franco governava garantia o equilíbrio entre os diversos grupos que o promoveram e apoiaram, evitando que qualquer figura política despontasse e ameaçasse romper o equilíbrio.

[O Exército foi responsável pela ordem pública durante o franquismo. Apoiou o regime, exceto no final, quando surge a UMD (Unión de Militares Demócratas). A Igreja legitimou o franquismo e esteve vinculada ao Estado desde 1939 até o fim da década de 60. Através de uma ação pastoral, influenciou o ensino, traçando a formação das elites espanholas.]

Enfim, com toda sua autoridade, Franco governava com o apoio dos setores industriais e financeiros, do Exército, que garantia a ordem pública, e da Igreja. Esta obteve o catolicismo como religião oficial do Estado novamente, o retorno da obrigatoriedade do ensino

¹⁵ DE MARCO, Valéria. op. cit. p. 09.

religioso nas escolas e a revogação de leis como o divórcio, casamento e enterros civis.

Franco, com seu regime ditatorial, fechou as portas da Espanha, centralizou o Estado, impôs o castelhano a todo o território e começou a liquidar todos que se declarassem inimigos. *Para dimensionar sua violência, basta lembrar alguns fatos: em 1946 ainda funcionavam três campos de concentração e cento e quarenta de trabalhos forçados; a pena de morte foi aplicada até 1975.*¹⁶

Toda esta política de controle adotada desde o início da Guerra Civil teve suas conseqüências no desenvolvimento da educação e cultura. Em fevereiro de 1938, o primeiro governo do Novo Estado criou o *Ministerio de Educación Nacional* que incluía serviços de imprensa e censura. José Sainz Rodríguez iniciou de imediato uma obra de desmantelamento das obras anteriores realizadas e introduziu a censura nos livros de texto e em todos os tipos de atividades culturais. Esta atitude acarretou o exílio de numerosos intelectuais e artistas. A censura, coordenada pelo Ministério da Informação, não só proibia a circulação de informações, debates e livros, mas também

¹⁶ DE MARCO, Valéria. op. cit. p. 27.

encomendava o quê e como os jornais deveriam escrever e comentar os fatos. O regime tratou de manipular os fatos históricos, elaborando sua versão deturpada da Segunda República e da Guerra Civil. Os relatos sobre a guerra que circulavam na Espanha eram tendenciosos, direcionados para os interesses do regime. Franco criou, ainda, a Editora Nacional para garantir sua intervenção direta no campo literário.

Além da censura que, por exemplo, cortava os beijos nos filmes, a proibição também controlava tudo. Os casais que se beijassem na rua poderiam ser multados; as mulheres muito maquiadas não podiam comungar; nas piscinas públicas havia separação de sexo e os maiôs deveriam cumprir vários requisitos. Porém, o puritanismo apenas ocultava uma profunda degradação moral e um aumento da corrupção e da prostituição.

[Na Era Franco, a mulher continua como alvo importante, enquanto instrumento de controle ideológico. Ela deveria defender o caráter sagrado e eterno do casamento, devido à ameaça do divórcio e liberdade sexual que a República representara. Além de parceira do Estado no campo ideológico, a mulher atuou no campo econômico,

porque cabia a ela, neste período de pós-guerra, colocar em prática as palavras do plano franquista: “trabalhar e poupar”.]

No início dos anos cinqüenta, a abertura exterior se concretizou em três momentos: “Concordato con el Vaticano” em agosto de 1953 (admissão do franquismo aos olhos do catolicismo mundial); o pacto militar com os Estados Unidos, instalando bases militares norte-americanas no país; a admissão da Espanha na UNESCO (1952) e o ingresso na ONU (1955), reintegrando a Espanha na comunidade internacional.

Durante os anos sessenta, a Espanha teve um crescimento econômico importante: a indústria e o turismo cresciam e os países estrangeiros começaram a investir na Espanha. A sociedade começa a mudar, abandonando valores tradicionais. De acordo com Ramón Tamamés, *En definitiva, la ruptura del modelo económico autárquico tuvo como resultado un crecimiento económico acelerado. (...) comportó la dinamización de la sociedad española, con cambios en el comportamiento social y en las actitudes políticas. (...) el nuevo modelo económico llevaba en su matriz la necesidad del profundo e inevitable cambio político a largo plazo.*

*(...) la economía y la sociedad española (...) entraron en contradicción profunda y creciente con el modelo político oligárquico, anacrónico y obsoleto (...).*¹⁷

Em 1969, Franco nomeia Juan Carlos de Borbón como seu sucessor e a oposição ao regime franquista cresce e começa a lutar. O terrorismo político começa a tomar forma com organizações como o ETA, que realizavam atentados contra policiais, militares e funcionários do movimento nacional. Em 1973, esse grupo assassina o presidente do governo, Luis Carrero Blanco, que mal teve tempo de trabalhar como sucessor de Franco.

[No dia 20 de novembro de 1975, Franco morre em um hospital e, horas depois, Juan Carlos I era proclamado rei e sucessor no poder. Assim inicia-se o período de transição (1975-1982), caracterizado pelo processo de democratização da Espanha.] No entanto, conforme os comentários de Goytisolo, *si Franco resucitara hoy, regresaría horrorizado (...) al descubrir que el rey escogido por él ha resultado ser el liquidador oficial de su propio legado: los partidos políticos y organizaciones sindicales han vuelto a la legalidad; España ha conocido sus primeras elecciones libres desde 1936; Cataluña y el*

¹⁷ TAMAMÉS, Ramón. op. cit. p. 614.

*País Vasco se hallan en el proceso de recuperar los gobiernos autónomos establecidos durante la Segunda República y abolidos al final de la guerra. (...)es decir, que la larguísima dictadura franquista no ha resuelto nada. Los problemas que asediaron a la República y ocasionaron su caída siguen todavía pendientes.*¹⁸

Uma nova constituição é aprovada pelos espanhóis em 1978. Possui um caráter democrático, tanto nas garantias das liberdades quanto no estabelecimento dos mecanismos de controle da atuação dos poderes públicos. A Espanha se define como um estado laico, ainda que se outorgue um reconhecimento à Igreja Católica por ser a confissão religiosa mais importante no país.

Ocorre uma nova tentativa de golpe de estado em 23 de fevereiro de 1981, o chamado 23-F. Os militares tomam o parlamento e mantêm deputados seqüestrados durante toda a noite. No entanto, o rei apoia a democracia e esses militares são presos.

Os socialistas governaram a Espanha de 1982 até 1996, tendo como primeiro ministro Felipe Gonzáles, que em 96 passa o cargo de primeiro ministro do governo para José María Aznar, vencedor pelo conservador PP (Partido Popular).

¹⁸ GOYTISOLO, Juan.

Assim, por todos os motivos expostos até aqui, o ano de 1975 representa a volta da liberdade de expressão em toda a Espanha. Após um longo período de censura, que caracteriza certa precariedade cultural, inicia-se uma fase de *destape* e *movida* caracterizada pelo consumo e febre de conhecimento e exploração.

II. Personagens de consciência estreita

Quando o indivíduo não é problemático, seus objetivos lhe são dados com evidência imediata, e o mundo, (...), pode lhe reservar somente obstáculos e dificuldades para a realização deles (...).

(Georg Lukács)

A partir da leitura da obra pode-se observar a existência de dois tipos de personagens, como já explicitado na introdução. Neste capítulo serão examinados os contos cujas personagens têm uma consciência estreita, ou seja, as que não se transformam na direção de compreender a si mesmas nem o mundo em que vivem. No próximo capítulo, serão examinados os contos cujas personagens problematizam suas trajetórias e inserção social.

1. El cant de la joventut (El canto de la juventud)

No conto que abre e dá título à obra, Zelda – uma mulher idosa que vive seus últimos dias em um hospital – recorda um episódio de sua juventude: em um bar, esperava com os pais o noivo Lluís e os pais dele para acertar os detalhes do casamento, quando aparece um forasteiro que lhe chama a atenção. Eles se encontram no lavabo e marcam um encontro para aquele mesmo dia no vinhedo.

O narrador em terceira pessoa adere à perspectiva da personagem, para nos pôr em contato com os pensamentos e sensações dela, fazendo com que sua concepção e ponto de vista estejam implícitos:

Avui tampoc no havia pogut retenir amb la mirada l'esquena blanca del doctor. Una esquena ampla, amb les espatles lleugerament quadrades. Com l'esquena que s'estava tan quieta davant el taulell del bar. Era l'esquena d'un foraster. (Roig, 2001: p.13)

Hoy tampoco había podido retener con la mirada la espalda del doctor. Una espalda ancha, con los hombros ligeramente cuadrados. Como la espalda que estaba tan quieta ante el mostrador del bar. Era la espalda de un forastero. (Roig, 1990: p. 12)

Momentos como esse levam-nos a crer que é a personagem quem narra, porém é uma união de vozes e pontos de vista.

A memória ordena a narrativa, na qual a epígrafe e o título do conto dão-nos uma idéia de que o texto aborda as recordações antes da morte, uma vez que o presente já não importa. Ou seja, é através de lembranças profundas que a personagem revela o que foi relevante em sua vida:

*“Ans que la nit final em sigui a punt,
al fatídic avui tombo la cara;
tan envilit, em sembla ja difunt.*

I un nou esclat de fe m'anima encara,

*i torno, cor batent, a la llum clara,
per galeries del record profund.” – Josep Carner, Absència*

(“Antes que la noche final esté a punto / para mí, / le doy la espalda al hoy fatídico; / de tan envilecido, / me parece ya difunto. // Y un nuevo estallido de fe me anima aún, / y vuelvo. con el corazón brincándole en el pecho, / a la luz clara. por galerías / del recuerdo profundo”. – Josep Carner, Absència)

Assim, a morte, a vida, as recordações da juventude e a dura realidade do envelhecimento são as cenas que, alternadamente, permeiam a história.

A metáfora do olhar conduz essa alternância de cenas e tempos. Logo no início do conto, Zelda abre e entreabre os olhos lentamente para ter certeza de que tudo continuava em seu lugar. O fechar os olhos era recordar. O que estava ao seu redor desaparece para dar lugar ao passado, pois este representa sua única ligação com a vida, ao passo que a morte se aproxima cada vez mais:

Però ella va tancar els ulls i, amb les parpelles closes, va fer que tots els objectes de l’habitació desapareguessin. (...). Havia de recordar alguna cosa. Recordar. Recordar una paraula. Si no, moriria. (Roig, 2001: p. 20)

Pero ella cerró los ojos y, con los párpados apretados, hizo que todo los objetos de la habitación desaparecieran. (...). Había que recordar algo. Recordar. Recordar una palabra. De otro modo moriría. (Roig, 1990: p. 18)

Esse abrir e fechar dos olhos, constante no texto, faz-nos ver imagens num ritmo mais acelerado, caracterizando a forma como o conto está construído. As orações coordenadas, as frases interrompidas e o uso freqüente do discurso direto dão-nos a impressão de estarmos revivendo os *flashes* juntamente com a personagem.

Os espaços que aparecem no conto não são muitos, mas aliados a algumas personagens nos remetem a um tempo passado e a um tempo presente. De um lado, temos o bar, as montanhas, a família e o forasteiro que nos revelam o passado da personagem. De outro, o hospital, as enfermeiras e o médico estão ligados ao presente de pessoas que estão próximas à *nit final* (*noche final*). Zelda se encontra em um quarto com outros doentes, mas eles estão separados por biombos. Sua vizinha é uma senhora que estava quase morrendo, com

una respiració ronca, com si tingués una màquina damunt et pit. La ranera de la mort. Des que l'havien traslladada a aquesta habitació, la senyora de darrera el paravent seria la quarta que es moriria. Les inspiracions eren cada vegada més distanciades, més sordes, fins que arribaria la matinada I ja no sentiria res. (Roig, 2001: p. 11)

una respiración ronca, como si tuviera una máquina encima del pecho. El estertor de la agonía. Desde que la trasladaron a aquella habitación, la

señora del otro lado del biombo iba a ser la cuarta en morir. Las inspiraciones eran cada vez más distanciadas (...), hasta que, de madrugada, ya no oiría nada (Roig, 1990: p. 11).

O constante vai-e-vem de espaços – bar / hospital e vice-versa – ocorre de forma a criar no leitor a sensação de estar presenciando estes dois momentos. O conto se constrói a partir do deslocamento de situações narrativas, resultando em sua superposição. Tal construção – a superposição – ocorre em vários níveis do conto: o primeiro, no nível de personagem/espaço/tempo/ fato; o segundo, com relação às ações das personagens e , por último, quanto a uma frase.

Através do médico, por exemplo, há uma superposição do momento de enfrentamento da morte (presente) ao do momento de vitalidade (passado). Toda vez que aparece o corpo do médico, Zelda retorna ao passado, lembrando-se do forasteiro:

El doctor fregava amb l'espatlla esquerra l'angle dret del paravent. Ella no podia aixecar-se per veure tota l'esquena blanca del doctor. I, quan al bar va veure la camisa del desconegut, abaixà la vista. (Roig, 2001: p. 13,14)

Ahora el doctor rozaba con su hombro izquierdo el borde del biombo. Ella no podía erguirse para ver toda la espalda blanca del doctor. Y cuando vio en el bar la camisa del desconocido, bajó la vista. (Roig, 1990: p. 13).

A personagem desloca-se de seu presente para o passado e superpõe não só o tempo, como as personagens (a camisa branca do médico a

faz lembrar o forasteiro), a ação (a posição do médico é semelhante à do forasteiro) e o espaço (do hospital ela vai ao bar).

É tudo muito misterioso. O narrador nos conta o breve envolvimento da personagem com este homem a partir de lembranças, como vimos, despertadas pelo branco da roupa do médico que aparece várias vezes no conto. Esse tecido branco – elemento intermediário entre o passado e o presente da personagem – representa o lugar onde Zelda imprime sua lembrança e a revive intensamente.

O fechar e abrir os olhos e o movimento das mãos são ações que se repetem tanto enquanto ela espera a morte quanto durante a cena de amor com o forasteiro, exemplificando o deslocamento e superposição de ações:

Amb les dues mans aplanava la vora del llençol. Tot d'una el rebregà recordant una mà jove, on la pell amagava els ossos. Sentí la camisa blanca al damunt. xopa. (...)Un cos que es convertia en el seu. Ella era ell. (Roig, 2001: p. 18,19)

Ahora alisaba el embozo de la sábana con las dos manos. Pero inmediatamente lo estrujó recordando una mano joven cuya piel escondía los huesos. Sintió la camisa blanca encima, húmeda. (...)Un cuerpo que se convertía en el suyo. Ella era él. (Roig, 1990: p. 17).

O último nível em que o deslocamento resulta na superposição é o de uma frase dita tanto pelo forasteiro quanto pelo padre na hora em que Zelda está morrendo – “No digas nada”:

“Et desitjo”, li havia dit ell mentre jeien a la vora dels ceps. (...) “No diguis res”, tornà a dir ell. (Roig, 2001: p. 18)

“Te deseo”. le había dicho él cuando se tumbaron cerca de las vides. (...) “No digas nada”, dijo él otra vez. (Roig, 1990: p. 17)

- No diguis res – aconsellà el jove vestit de negre. (Roig, 2001: p. 20)

- No digas nada – le aconsejó el joven vestido de negro. (Roig, 1990: p. 18).

Essas frases ilustram bem a idéia de que Zelda é impedida de expressar seus sentimentos, desejos e pensamentos. Tem que guardá-los para si mesma.

O universo de vida/morte da personagem Zelda foi organizado de forma que apresenta um número considerável de objetos e cores que revelam o seu estado.

A cor rosa que aparece logo no início do conto associada ao olhar

Li agradava tenir els ulls aclucats, com si hi hagués un mocador transparent, color rosa clar. (Roig, 2001: p. 11)

Le gustaba entrecerrar los ojos, como si estuvieran tapados por un pañuelo transparente, color rosa claro. (Roig, 1990: p. 11)

nos remete ao símbolo de iniciação aos mistérios por ser uma cor pouco transparente. O estado em que todos se encontravam no hospital era de mistério e incerteza, já que não sabem exatamente o que vai acontecer com suas vidas. Para Zelda, a velhice representa um estágio novo e desconhecido:

“Quan som vells – va pensar – sembla com si els ossos tinguessin vida. El meu esquelet mira de travessar la pell. La dermis, encara que fluixa, evita que sigui el que sóc: un esperpent.(...) (Roig, 2001: p. 18)

Cuando nos hacemos viejos – pensó – parece como si los huesos tuvieran vida propia. Mi esqueleto intenta traspasar la piel. La dermis, aunque floja, evita que sea lo que soy: un esperpento. (Roig, 1990: p. 16, 17).

O branco, como vimos anteriormente, é onde Zelda imprime suas lembranças, além de servir como elemento intermediário entre o presente e o passado. Essa cor, que no conto representa também a vitalidade que o encontro proporcionou a Zelda, contrapõe-se ao preto da roupa do padre. O preto aparece como elemento identificador do padre que, no final da história, vai até o hospital para dar a extrema-unção à Zelda. A oposição dessas duas cores, na verdade, contrapõe a vida àquele instante da espera de sua morte.

O passado foi marcado pelo canto de um grupo de jovens em excursão que passaram pelo bar e de que Zelda lembrava-se no leito

do hospital (*El mañana me pertenece...*). Ironicamente, o verso recordado contrapõe-se à situação na qual Zelda encontra-se, ou seja, perto da morte, descartando a possibilidade de viver o “amanhã”, expondo suas expectativas de quando era jovem e sua atual falta de perspectiva em tal idade.

O biombo está no conto de forma bastante significativa. Enquanto objeto que separa os doentes, é o intermediário entre a vida e a morte:

L'haurem de posar al llit de darrera el paravent. (Roig, 2001: p. 20)

Habrà que traslladarla a la cama de detrás del biombo. (Roig, 1990: p. 18)

Por outro lado, ele atrapalha a visão das pessoas, impedindo que elas vejam o que está do outro lado. Seria a metáfora do interdito, não permitindo que Zelda visse além daquelas cenas.

O espelho aparece em dois momentos da história para proporcionar a conscientização de Zelda. No bar, ela vai ao lavabo e ao se ver no espelho *vio reflejada a otra persona*, porque se deu conta que não podia expressar seus desejos, o que realmente queria naquela fase jovem de sua vida:

(...) el que volia, no ho podia dir a ningú. (Roig, 2001: p. 15).

(...) lo que quería no se lo podía decir a nadie. (Roig, 1990: p. 14).

O espelho aparece novamente quando ela se sente bonita, mais feminina com aquele jogo de sedução:

Es pentinà i el mirall li tornà uns ulls vermells. Arrencà a plorar, plena d'alegria salvatge. Plorava tot mirant-se al mirall, el nou rostre li agradava. S'adonà que era bonica. (Roig, 2001: p. 17)

Se peinó y el espejo le devolió unos ojos emojecidos. Se echó a llorar. llena de una alegria salvaje. Lloraba mientras se veía en el espejo, y su nuevo rostro le gustaba. Se dió cuenta que era bonita” (Roig, 1990: p. 16).

No momento do bar, o forasteiro segura um copo de vinho simbolizando e ressaltando a juventude e a vida. Elementos como o vinho e o vinhedo estão relacionados a esse homem que Zelda descreve como “*Diabólico*” e “*con aire decidido*”. A forma como ele age e os objetos e ambientes que o rodeiam constroem uma personagem ligada ao proibido.

O encontro dos dois foi num local alto, momento de elevação interna e satisfação plena de Zelda. Foi o seu momento de liberdade, de ruptura com a ordem social, uma vez que o forasteiro está associado ao demoníaco.

Com relação às figuras masculinas, o narrador – associado à personagem principal – compara o forasteiro com o noivo Lluís. Este *amagava la cara entre els seus pits i ella li acariciava el cap com si fos una criatura (solía enconder la cara entre sus pechos mientras ella le acariciaba*

la cabeza como a un crío – ROIG, 1990: p. 13), para mostrar a diferença entre o futuro marido – com o qual Zelda mantinha uma relação mais maternal do que de noivos - e o outro homem que *havia entrat al bar sense mirar-se ningú, amb l'aire decidit (había entrado en el bar sin mirar a nadie, con aire decidido* – ROIG, 1990: p. 13). O comportamento totalmente oposto ainda é reforçado através da forma como eles tratavam Zelda:

En Lluís se n'havia anat i li havia besat la mà: "D'aquí a tres setmanes serás la meva dona. T'estimo ." (...) *"Et desitjo"*, li havia dit ell mentre jeien a la vora dels ceps. (Roig, 2001: p. 18)

Antes de irse, Lluís le había besado la mano: "Dentro de tres semanas serás mi mujer. Te quiero" (...) *"Te deseo"*, le había dicho él cuando se tumbaron cerca de las vides. (Roig, 1990: p. 17).

Uma outra personagem masculina que se destaca e aparece apenas no final da história é o padre, cuja figura Zelda associa ao forasteiro através de seus movimentos e palavras, como já vimos. A narradora, ironicamente, relaciona o padre ao demoníaco, ao diabólico, além de repetir as palavras do forasteiro e descrevê-lo de maneira sensual.

Veié les espatles del jove vestit de negre que fregaven l'angle paravent. (Roig, 2001: p. 19)

Vio los hombros del joven vestido de negro que rozaban el borde del biombo. (Roig, 1990: p. 18)

Nos chama a atenção o fato do narrador se referir ao padre utilizando sempre a expressão “*el joven vestido de negro*”. Além disso, os verbos e ações ligadas a ele o erotizam:

“Les espatlles(...) que fregaven” / “mormolava alguna cosa” / “começà a caminar cap al seu llit” / “li tocà l’espatlla” (Roig, 2001: p. 19, 20).

“los hombros (...) que rozaban” / “murmuraba algo” / “empezó a andar hacia su cama” / “le tocó el hombro” (Roig, 1990: p. 18).

Na aproximação dessas personagens masculinas há uma crítica – mesmo que implícita – à religião e ao papel do padre, principalmente quando ele diz:

- *Ara ets tu qui em necessita – li va dir alegrement.* (Roig, 2001: p. 20).

- *Ahora eres tú quien me necessita – le dijo alegremente.* (Roig, 1990: p. 18).

Como se fosse uma forma de provocá-lo, Zelda pronuncia a palavra “*Diabólico*” (a mesma a que se referia ao forasteiro) e ainda ri daquela situação:

I esclatà a riure per dins. (Roig, 2001: p. 20).

Y se echó a reír por dentro. (Roig, 1990: p. 18).

De maneira bastante sutil, o texto ilumina a época da guerra na Espanha, através de duas informações: quando ela se refere ao noivo,

lembra que ele *tenía un permiso de tres días* (Roig, 1990: p. 16) e o forasteiro *le contó que al anocheecer regresaba al frente* (Roig, 1990: p. 17).

Montserrat Roig questiona valores que norteavam tal fase da história da Espanha. Valores como família, casamento e religião que integravam o governo franquista, estão presentes no conto. Zelda teve a oportunidade de transgredir a ordem social que gira em torno das palavras que tanto se repetem no conto: *familia, papeles y cama*. O pai da personagem, representando a autoridade masculina, foi quem mencionou palavras relacionadas à formalidade “papéis e família”; a mãe, representando a figura feminina, menciona algo relacionado à cama, subentendendo-se o casamento:

Sentí com el pare li deia alguna cosa de “papers i família”, mentre la mare afegia: “Hem de comprar un llit nou”. (Roig, 2001: p. 17)

Oyó cómo su padre le decía alguna cosa de “papeles y familia”, y que la madre añadía: “Habrá que comprar una cama nueva”. (Roig, 1990: p. 16)

Zelda pouco se envolveu com aquele período de guerra. Em uma posição mais introspectiva, parecia preocupar-se mais com suas vontades e desejos, apesar de saber que não poderia revelá-los a ninguém:

(...) ella va saber què volia. I, el que volia, no ho podia dir a ningú. (Roig, 2001: p. 15)

(...) ella supo lo que quería. Y lo que quería no se lo podía decir a nadie. (Roig, 1990: p. 14)

É esse calar-se que constitui o outro interdito do conto, ou seja, a proibição de expressar suas vontades e desejos e ser obrigada a agir de acordo com o esperado pelo momento:

Ja no tenia el cor als peus. només al cervell. (Roig, 2001: p. 20)

Ya no tenía el corazón en los pies, sólo en el cerebro. (Roig, 1990: p. 18)

A quebra da fluência das emoções e a aniquilação da fluência da vida indicam a interdição do desejo e se revelam em alguns elementos de estruturação do conto: as orações coordenadas, as frases interrompidas são sugestões de cenas que deixam certas situações implícitas. Somos nós, leitores, que temos que relacionar todos esses elementos para chegar à compreensão global do conto.

No leito de morte, a trajetória truncada de Zelda revela-se como decorrência de sua impossibilidade de pôr em questão aquela ordem que ela transgredira momentaneamente. Cabe ao leitor perceber que esta personagem não se transformou ao longo da vida.

2. Amor I Cendres (Amor y cenizas)

O enredo traz a história de Maria, a protagonista deste conto, que também é comparada a Marta. Marta e seu marido freqüentemente viajavam e traziam muitas fotos e eslaides para reunir os amigos e mostrá-los. Maria e o marido eram um dos casais que iam a estas reuniões. A diferença social está claramente marcada entre esses dois casais. Mas um dia, o marido de Maria se deu conta de que até os pobres podiam viajar e decide que eles vão para a reserva de Samburu ver a “girafa quadriculada”. Ele conseguiu realizar o seu sonho, mas uma fatalidade aconteceu: quando ele montou na girafa, ela o jogou no chão e ele morreu na hora. Por fim, Maria não tinha como levá-lo de volta e, por isso, decidiu cremá-lo e colocar as cinzas em um frasco. Ela acaba casando-se novamente e tendo a mesma vida.

Através do enredo, podemos notar que a presença da mulher é bastante marcante neste conto também. Apenas elas são identificadas pelo nome.

Sendo as personagens femininas muito significativas, elas são construídas a partir de dois tipos de mulheres: Marta, que tem

dinheiro, sempre viaja e sente a necessidade de mostrar o que faz, sempre visando *status*, e Maria, que representa o modelo de esposa e mulher perfeita pregado desde a era franquista, ou seja, uma mulher que ignora seus sonhos e não expressa seus sentimentos, como, por exemplo, o de sentir-se culpada e menos feminina por não ter tido um filho. Em Maria está materializada a idéia de domesticar a mulher, de modo que ela procure viver na norma da casa.

A epígrafe já revela, desde o início, o tipo de personagem que a história vai apresentar:

*Com una aranya, teixeixo miralls,
fidels a la meva imatge. – Sylvia Plath, Dona sense fills*
*Como la araña, voy tejiendo espejos,
fieles a mi imagen. - Sylvia Plath, Mujer sin hijos*

A imagem da teia da aranha, além de dar a idéia de uma ação repetida, ilustra um mundo fechado, uma vez que a própria teia aprisiona a aranha. É assim que vivem Marta e Maria, presas num mundo construído por elas mesmas.

Sobre Marta, o narrador observa:

La Marta observava la Maria I en sentia pietat, I no sabia com dir-li que la ciutat era estreta I el món ample. (Roig, 2001: p. 23).

Marta miraba a Maria con piedad, y no sabía cómo contarle que la ciudad era estrecha y el mundo anchísimo. (Roig, 1990: p. 23)

nos mostra que ela sabe o que quer e tem uma noção maior de mundo. No entanto, ela também age de maneira repetitiva – viaja, reúne os amigos e demonstra *status*; também vive fechada num mundo pequeno, mas que reflete sua imagem de mulher de posses.

O foco narrativo constrói-se com a presença de um narrador onisciente que, apesar de narrar a partir da perspectiva da mulher, não adere ao ponto de vista da personagem como no conto “El cant de la joventut”. Ele preserva uma certa distância:

Deprés de cada viatge, la Maria trobava que la Marta s'havia fet més bonica, més sàvia, més acabada. Com si un àngel l'hagués construïda de nou: tenia l'alè dels núvols del desert. (Roig, 2001: p. 24).

Después de cada viaje, Maria encontraba a Marta más hermosa, más sabia, más acabada, como si un ángel la construyera de nuevo. Tenía el aliento de las nubes del desierto. (Roig, 1990: p. 23)

Esse conto tem um certo ar de conto infantil devido ao seu andamento narrativo simples e ao fato de apresentar algumas situações e elementos que, de certa forma, contrariam o universo real. O fato de um homem morrer porque foi jogado da garupa de uma girafa “quadriculada” reforça tal caráter de conto infantil. Temos a impressão que essa reserva de Samburu parece um lugar

mágico, distante da realidade. Além disso, essa morte caracteriza o tragicômico também.

Além da imagem da teia de aranha, já mencionada anteriormante, há uma série de outras imagens e objetos que aparecem no texto e ajudam na caracterização da personagem Maria, que é a mais elaborada na história. Eles enfatizam a mulher alienada e fechada no seu próprio mundo.

A primeira imagem aparece logo no início do conto, ilustrando como é a consciência de Maria: um animal pequeno que se esconde e sai de vez em quando de seu esconderijo. Assim são seus sonhos e desejos, pequenos e nem sempre revelados:

(...) els seus somnis eren com les sargantanes que fan becaines, a l'estiu, sota les pedres. (Roig, 2001: p. 23).

(...) sus sueños eran como lagartijas que sestean bajo las piedras en verano. (Roig, 1990: p. 23)

Maria é uma mulher alienada porque transfere seus desejos e vontades para os objetos, ou seja, ela aliena tudo aos objetos: fotos, bichos, taça de champagne e o frasco com as cinzas. Ela quer viajar por causa das fotos da Marta que via; a possibilidade de ver os animais do folheto que o marido mostra fazem-na sonhar como Marta, uma vez que desconhecia os seus próprios sonhos:

Però ara tenia els somnis de la Marta: somniava en el dia en què deixarien les maletes al rebedor, en el dia en què arribarien carregats d'imatges i de paraules, en les tardes de diumenge, en les copes altes de xampany, d'aquestes que fan clinc. (Roig, 2001: p. 25)

Pero ahora tenía los sueños de Marta: soñaba en el día que dejarían las maletas en el vestíbulo, el día en que llegarían cargados de imágenes y palabras, en las tardes de Domingo y en las copas altas de champán, esas copas que al chocar hacen clinc. (Roig, 1990: p. 25)

O frasco com as cinzas está ligado à uma certa carga de sexualidade presente no relacionamento dela com o marido, por mantê-lo guardado e dormir ao lado dele todas as noites que restavam da viagem:

A la nit, collocava el flascó al seu costat, gairebé a frec de l'escot acabat en punxa. (Roig, 2001: p. 27)

Todas las noches colocaba el frasco a su lado, casi rozándole la piel del escote. (Roig, 1990: p. 26)

A repetição é um elemento fundamental nesse conto de narrativa simples. Como marca textual, esta se mostra com a constante repetição dos nomes das personagens. Ela se dá também no ato da aranha tecer a teia, relacionando-se às ações de Marta e Maria. Porém, o mais importante é que tal repetição mostra a impossibilidade, principalmente de Maria, de problematizar

situações da vida e alcançar um maior nível de consciência, levando-a à alienação que, por sua vez, é marca da interdição do conto.

O duplo também é um recurso utilizado, no que toca a personagem Maria. Preparando-se para a viagem, por um momento se olha no espelho e vê uma outra mulher que olhava para ela:

Va mirar-se al mirall amb la camisa de dormir negra, de seda i randes. (...) i contemplà la pell de la dona que l'observava des del mirall. (Roig, 2001: p. 25,26)

Se miró al espejo con el largo camisón negro, de seda y encaje. (...) y contempló la piel de la mujer que la observaba desde el espejo. (Roig, 1990: p. 25).

Essa mesma duplicidade da personagem reaparece no final do conto:

De tant en tant es tanca dins la cambra de bany i beu xampany amb l'altra dona del mirall. Totes dues brinden aixecant una copa d'aquestes que fan clinc (...). (Roig, 2001: p. 28)

De vez en cuando se encierra en el baño y bebe champán con la otra mujer del espejo. Ambas brindan alzando una copa alta de las que al chocar hacen clinc (...). (Roig, 1990: p. 27)

Através desses exemplos, notamos que a outra Maria é uma extensão da personagem e que também vive aprisionada no mundo da imagem, ou seja, é o reflexo de como a própria personagem se imagina.

Geralmente, o espelho simboliza o auto-conhecimento, a verdade e o conteúdo do coração e da consciência de quem está diante dele. No entanto, a análise anterior nos permite dizer que não é assim que

Maria se vê. O espelho serviu apenas para aprisioná-la ainda mais, já que ela deixa de fazer uma auto-análise.

Tudo que requer o “olhar” está presente no conto de forma significativa e anunciadora. No momento em que Maria olha o folheto de propaganda da viagem, os olhos das girafas já anunciam algo:

L'animal els mirava fixament, a través d'uns ulls com esclatxes(...). (Roig, 2001: p. 26)

El animal los miraba con fijeza, através de unos ojos como rendijas(...). (Roig, 1990: p. 25).

Porém, a “rendija” indica que algo está sendo ocultado no olhar desta girafa, aumentando ainda mais o suspense. O mesmo acontece no momento em que Maria e as girafas se olharam com firmeza. Notamos que existe uma sutil identificação entre o animal e a fria Maria do espelho, marcando, assim, a diferença entre as duas imagens dessa personagem. A Maria que se apresenta à sociedade é boa, compreensiva; já a do espelho não tem sentimentos, é insensível:

A la Maria, per un instant, li semblà que la girafa era com la dona del mirall i que l'ull li expressava la pena que ella ja no sentia. (Roig, 2001: p. 26)

(...) le pareció a Maria que la jirafa era como la mujer del espejo y que aquel ojo estrecho le expresaba la pena que ella ya no sentía. (Roig, 1990: p. 26)

O olhar é importante no decorrer da história porque ao mesmo tempo em que é uma barreira defensiva do indivíduo contra o mundo, também o leva ao conhecimento, ao saber. No caso de Maria, ele a ajudou a notar que já não é a mesma, apenas isso, ou seja, ela não analisa sua própria vida e, muito menos, chega a alguma conclusão sobre o que lhe estava acontecendo.

O conto compara a imagem que fica na memória através do olhar e a que registra uma máquina fotográfica. O olhar oferece um conhecimento, uma experiência individual e particular a cada observador, ao contrário da foto que atende a um público, volta-se para um universo mais amplo. Assim sendo, a cena que Maria assistiu da morte de seu marido é intransferível. Quando o marido está encima da girafa “quadriculada”, pede para que Maria tire uma foto, reforçando a importância da imagem. Apesar de captar apenas parte da realidade, a máquina fotográfica é capaz de fixar a aparência do acontecimento, algo que o simples olhar não faz. Se as

peessoas vissem as fotos, acreditariam mais do que se apenas ouvissem a história do momento mais importante da viagem para a personagem:

Cap càmera havia fixat aquesta instantània i ningú no la va creure. (Roig, 2001: p. 28)

Ninguna cámara había fijado esta instantánea, y nadie la creyó. (Roig, 1990: p. 27)

Apesar da morte de seu marido, Maria decide seguir a viagem até o final e *a la nit, collocava el flascó al seu costat, gairebé a frec de l'escot acabat en punxa (todas la noches colocaba el frasco a su lado, casi rozándole la piel del escote - ROIG, 1990: p. 26)*. Quando voltava dos passeios, contava ao marido o que havia visto. Sua relação com ele ainda era significativa, tanto que mantinha o frasco dentro do banheiro, o espaço mais privado no âmbito doméstico.

A história finaliza de uma maneira um tanto ambígua. A única certeza que temos é a de que *casada de nou I feliç, la Maria és una dona amable (Casada de nuevo y feliz, Maria sigue siendo una mujer amable. - ROIG, 1990: p. 27)*. Assim como a girafa, ela pôde experimentar apenas um momento de liberdade em sua vida, após a morte de seu marido:

La girafa bellugà la gropa i s'alliberà de l'intrús. (Roig, 2001: p. 27)

La jirafa meneó la grupa y se desembarazó del intruso. (Roig, 1990: p. 26)

Ao longo do texto verificamos que a personagem não amplia seu horizonte. Ela *beu xampany amb l'altra del mirall* (bebe *champán con la otra mujer del espejo* - ROIG, 1990: p. 27), e continua sendo a mesma mulher moldada pela sociedade e domesticada. Seu único momento de liberação se dá quando se tranca no banheiro – espaço privado –, junto com o frasco que contém as cinzas do marido e sua própria imagem no espelho.

No entanto, essa liberação tem uma dimensão absurda, porque sugere um prazer íntimo, uma imagem que não tem sentido e representa uma automação da personagem.

Neste conto, o interdito se manifesta de duas formas. A primeira seria uma interdição no âmbito social, ou seja, a negação da possibilidade de Maria e o marido, que eram pobres, terem acesso a uma vida como a de Marta e o marido. O outro interdito, como vimos, se constrói através da alienação da personagem Maria que não evolui no transcorrer da história, não tendo acesso à consciência de sua condição passiva na sociedade.

Por sua vez, a ironia do narrador constrói-se através do entredito que está na reprodução da epígrafe: uma crítica implícita que indica como as personagens reproduzem as mesmas atitudes, degradando, assim, seu caráter humano.

3. Escapats de la guerra i de l'ona (A salvo de la guerra y de las olas)

O conto, narrado por duas vozes femininas

(...) les dones no en tenim cap idea, d'aquests tràngols. (Roig, 2001: p. 35)

(...) las mujeres no tenemos ni idea de lo que son esos lios. (Roig, 1990: p. 34),

já anuncia seu tema através do título e da epígrafe que apresenta citação de duas obras:

*Ja els altres, tots els que havien fugit
D'una mort espadada,
Eren a casa per fi, escapats de la
Querra i de l'ona.
(Odíssea, Cant I)*

*Ya los demás, los que se habían librado de una
muerte por las espaldas, estaban por fin en casa, a
salvo de la guerra y de las olas. (Odisea, Canto I)*

*... no hauríem de descriure amb
minuciositat l'home més important de la
seva època, o assenyalar els que foren més
cèlebres en el passat, sinó narrar amb la
mateixa preocupació les existències
úniques dels homes, tant si van ser divins,
com mediocres o criminals.
(Marcel Schowob, **Vides imaginàries**)*

...no deberíamos describir con minuciosidad al hombre más importante de su época, o indicar a los que fueron más célebres en el pasado, sino narrar con la misma preocupación las existencias únicas de los hombres, tanto si fueron divinos como si fueron mediocres o criminales.

(Marcel Schwob, **Vidas Imaginarias**)

O título e a primeira citação fazem parte do Canto I da **Odisséia** de Homero. O trecho ressalta o retorno à casa daqueles que lutaram na guerra de Tróia. Nesta obra, o herói Ulisses aparece como um homem maduro, de grande e variada experiência e com admirável domínio de si mesmo. Trata-se de um herói que não podia ser comparado aos homens de seu tempo.

A segunda citação se contrapõe à primeira porque questiona a maneira como a História é contada, propondo uma nova visão dos fatos e de seus heróis. Partindo do princípio de sermos todos importantes e fazermos parte do processo histórico, valorizam-se os feitos dos homens mais simples também.

Como anunciado nas epígrafes, o tema do conto aborda um dos momentos mais difíceis da Espanha: a guerra. Através da sobreposição do ponto de vista narrativo, temos uma primeira

narradora que lembra da história que Iris lhe contou, sendo esta a segunda narradora. Ou seja, a primeira dá voz à segunda, que fala sobre Biel e a mãe dele, utilizando o discurso direto e o indireto livre.

O conto se constrói explorando a forma tradicional de narrar, em outras palavras, é um diálogo que recompõe a situação de ter a presença de um narrador e um ouvinte. Mas, este último intervém mais na narrativa do que nas situações tradicionais como vamos verificar ao longo da análise.

Iris inicia contando que a mãe de Biel tinha uma taberna na parte baixa de uma pequena cidade nos arredores de Barcelona e que ela recebia três homens: um coronel, um pastor e um padre. De acordo com o sapato que ela calçasse, era possível saber com qual dos homens ela estivera. Era através desse objeto que Biel – com três anos incompletos na época – identificava o humor da mãe, caracterizando, assim, o valor de identidade que os sapatos tinham nestas cenas.

Como os sapatos apresentam uma forte carga simbólica neste conto, além de serem a identidade da mãe de Biel, eles também

simbolizavam um certo status, indicando o nível social de seus clientes:

- (...) *Si se'n posava unes que duien vetes platejades i tenien el taló daurat. no li clavaria guitzes, perquè volia dir que havia passat la nit amb el coronel. Si es posava espadenyes, significava que la mare havia dormit amb el pastor del flabiol esquerdat i que tindria mala ganya durant tot el dia.*

(...)

- *Els dies que la mare duia les sabatilles a retaló significava que se sentia pecadora: havia estat amb el mossèn. (Roig, 2001: p. 31,32)*

- (...) *Si los que llevaba puestos eran los de cordones plateados y tacon dorado, no le daría de puntapiés, pues era señal de que había pasado la noche con el coronel. Si eran alpargatas lo que llevaba, significaba que había dormido con el pastor de la flauta rota y que estaría de malas pulgas todo el día.*

(...)

- *Cuando su madre llevaba las zapatillas en chancletas, eso significaba que se sentía pecadora: se había acostado con el cura. (Roig, 1990: p. 31)*

Neste conto, Montserrat Roig nos apresenta um outro tipo feminino: o da mulher que vivia durante a guerra e tinha filhos para cuidar e também era dona de uma taberna.

Com a chegada dos atores na cidade aquela rotina da taberna mudou. Temos o início de uma nova fase no conto. Os soldados já não apareciam e o coronel tinha ido para a África, deixando sua

boina e medalha de latão para a mãe de Biel. Notamos que ela sofre uma transformação com a chegada do teatro, só não podemos afirmar que foi uma mudança consciente:

La mare ja no es posava les sabates de vetes platejades i seia a la taula dels actors tot escoltant el que explicaven. Els actors la feien riure i ella ja no pujava a la cambra amb cap home. (Roig, 2001: p. 32)

La madre ya no se ponía los zapatos de cordones plateados y se sentaba a la mesa de la gente de teatro a escuchar lo que contaban. Los actores la hacían reír y ella ya no subía a la habitación con ningún hombre. (Roig, 1990: p. 32)

Neste momento do conto, a narradora nos conta que Ganimedes, o ator mais velho, explica a Biel - que se divertia muito com os atores e gostava mais das apresentações das tragédias do que comédias - a importância dos atores no teatro:

(...) si tenen el crac, es converteixen en reis dalt de l'escenari i que, el més difícil, era tenir el do de convertir en escenari l'espai menys adequat. (...). "Es l'emoció que illumina la paraula neta i pelada. Pocs ho aconsegueixen". (Roig, 2001: p. 33)

(...) si les da el crac se convierten en reyes encima del escenario, y que lo más difícil era tener el don de convertir en escenario los espacios menos adecuados. (...). Es la emoción que ilumina la palabra desnuda. Pocos lo logran. (Roig, 1990: p. 33)

Além de marcar uma nova fase no conto, a chegada do teatro mostra que a ficção passa a intervir na vida e na rotina da aldeia. Por

ser uma forma de vida e experiência, no plano das personagens, verificamos que a vida de algumas delas mudou: a mãe, sempre de bom humor, fechava cedo a taberna para assistir às apresentações dos artistas e Biel não perdia nenhuma obra.

Quanto à estrutura do conto, o teatro acabou influenciando também. A encenação teatral é construída a partir da imagem de Iris e sua ouvinte estarem conversando no quarto, ou seja, esse espaço doméstico é o cenário desta narrativa oral que se passa no lar, em um ambiente fechado. Os frequentes diálogos caracterizam a estrutura do texto teatral e, por último, quando Biel muda a roupa de soldado reproduz os atores de uma peça, é como se estivéssemos diante do “palco da guerra”.

Quando Biel está com dezessete anos, inicia a guerra e ele não escapa. Ficou quinze dias em Barcelona e depois foi transferido para um lugar próximo a Ascó, às margens do Ebro, que, segundo a narradora, era um dos pontos mais críticos durante a guerra.

O trecho que narra Biel na guerra e como ele acaba morrendo é importante porque vários pontos são levantados. Quando a narradora está contando sobre a guerra, diz que não entraria em detalhes *perquè*

les dones no en tenim cap idea, d'aquests tràngols (porque las mujeres no tenemos ni idea de lo que son esos líos – Roig, 1990: p. 34), mostrando a atitude conformista e a condição marginal da mulher nesta época. Além disso, Iris e a outra narradora fazem uma crítica às narrações bélicas que envolvem os japoneses, alemães e americanos e ao final feliz destes feitos em livros e filmes:

- Sí... Els japonesos sempre eren dolents. No sé si perquè eren grocs. Els alemanys, depenia. Els americans, sempre eren bons. – Roig, 2001: p. 36.

- La història més recurrent era aquella en què un americà i un alemany es trobaven enmig d'un bosc, sols, desesperats, famolencs i amb la cara plena de fang. Aleshores es feien amics. I deien frases com "per sobre de qualsevol idea, som éssers humans". (Roig, 2001: p. 36)

(...)

- Ens hem passat mitja vida llegint aquestes històries, històries que tracten de grans amistats entre homes. O veient westerns que també tractaven de grans amistats entre homes. (Roig, 2001, p. 36)

- Sí... Los japoneses siempre eran los malos. No sé si por ser amarillos. Los alemanes, depende. Los americanos siempre eran buenos. (Roig, 1990: p. 35)

- La historia más repetida era aquella en que un americano y un alemán se encontraban en medio de un bosque, solos, desesperados, hambrientos y con la cara llena de barro. Entonces se hacían amigos. Y decían frases como "por encima de cualquier idea, somos seres humanos".

(...)

- *Nos hemos pasado media vida leyendo esta clase de historias, historias que tratan de grandes amistades entre hombres. O viendo películas del Oeste que también trataban de grandes amistades entre hombres.* (Roig, 1990: p. 35)

No comentário das personagens surge uma imagem ideologizada e simplificadora da Segunda Guerra Mundial divulgada pelos meios de comunicação de massa. E como elas reproduzem tal simplificação sugere-se ao leitor que elas tampouco sabiam explicar o episódio da Guerra Civil Espanhola.

Assim, o questionamento da credibilidade da palavra se dá em diferentes níveis. O primeiro é a sobreposição do foco narrativo, ou seja, de um lado temos o ponto de vista de Iris que conta a história de Biel e o que pensam e sentem algumas personagens. Por outro lado, a ouvinte, que interfere várias vezes na narrativa, nos apresenta-nos o seu ponto de vista quanto à história que escutava, transmitindo diretamente seus sentimentos e pensamentos. O segundo seria as dúvidas que a primeira narradora tem com relação ao que Iris está contando (- *Eso te lo imaginas tú.* - Roig, 1990: p. 35 / - *¿Y qué? ¿Acaso no te inventas esta historia para que yo me duerma? (...) – Pruébamelo.* - Roig, 1990: p. 36). O terceiro, e último, seria essa

possibilidade de crítica que o comentário delas sobre os relatos históricos abre ao leitor.

Na verdade, a escritora nos coloca diante de duas narradoras que põem o leitor em contato com clichês da narração historiográfica: a personagem-narradora usa o enredo romanesco para contar a história de Biel; ela ressalta mais a luta do bem contra o mal do que os efeitos sociais dessa guerra. Inclusive, é irônica e contraditória a maneira como ela se preocupa em contar os fatos, utilizando-se de um tom bastante realista e dramático, apesar da ressalva que é feita duas vezes: *no pensis que el que et conto és un drama rural (no pienses que lo que te cuento es un drama rural)*. É por não se tratar de uma literatura de costumes que nos sentimos muito próximos a todo aquele sofrimento de Biel durante a guerra.

Desde o início da narrativa, podemos notar que Biel, apesar de sua pouca experiência de vida, é uma personagem sensível e consciente de sua realidade. O seu fim e a forma como reage a tudo, nos remetem às epígrafes do conto. Comparando-o ao herói da

Odisséia, diríamos lhe faltava a experiência de Ulisses por ser apenas um rapaz de dezessete anos e não realizara um grande feito; o conto relata a história de um homem comum.

O interdito neste conto estaria, portanto, relacionado ao fato de não se poder falar sobre a Guerra Civil Espanhola, uma vez que o texto se refere ao pai de Iris que proíbe o avô de falar sobre a guerra. Outro fato ligado ao interdito é como a História nos é contada. Como vimos, há vários questionamentos sobre a maneira como os acontecimentos são relatados e para quem os são. Ainda existem muitas dúvidas com relação às histórias da guerra e isso se deve também ao fato de muitas pessoas não quererem recordar o que realmente aconteceu neste período, como por exemplo, o pai de Iris. Além disso, existem pessoas como a personagem, que não querem e parecem não se interessar em ouvir esse tipo de história.

No sabia com dir-li, a l'Iris, que la història no m'interessava prou. (Roig, 2001: p. 32)

No sabia como decirle que la historia no me interesaba demasiado. (Roig, 1990: p. 32).

Tal comportamento ilustra, de certa forma, a resistência das pessoas a lembrarem e ouvirem as histórias de seu povo, uma vez que são importantes para a memória histórica.

Cabe, finalmente, destacar que essa crítica à falta de interesse pelo passado histórico é construída pelo uso de dois procedimentos irônicos. Um deles é mostrar que o período da Guerra Civil é tratado como se fosse uma “história da carochinha”, para a personagem dormir:

“L, ara, dorm – acabà l’ Iris - , que això va passar fa molt de temps i poca gent ho recorda. (Roig, 2001: p. 40)

“Y ahora. duémete – acabó diciendo Iris -, que esto pasó hace mucho tiempo y poca gente lo recuerda. (Roig, 1990: p. 38)

O segundo é o uso da epígrafe que traz o mundo maravilhoso e épico da Odisséia, porém o conto quer anunciar que ninguém está salvo da guerra e das ondas.

Enfim, a narradora finaliza o conto, enfatizando, por um lado, a importância do relato, mesmo que seja o de um homem comum como Biel (*Por eso ahora te lo cuento a ti, que vives a salvo de la guerra y de las olas - Roig, 1990: p. 38*) e, por outro, a atual falta de interesse pelo passado, pela História, especialmente a história da Guerra Civil.

4. La divisió (La división)

O enredo deste conto traz a história de Conrad e sua esposa Glória que perderam a filha de quinze anos, Aloma. Ambientado na casa de campo, o casal recebe a visita do senador e sua esposa Anna Rius, mostrando-nos como será a convivência entre eles.

Como nos outros contos, a epígrafe é bastante significativa para a história que vai ser narrada. Aqui, ela prepara o leitor para um certo clima de suspense devido à existência de um segredo e à dúvida de querer conhecê-lo. Assim, já estamos diante da primeira divisão que o conto apresenta: diferencia os que querem saber um segredo sendo, até mesmo, uma manifestação de amor, daqueles que não querem.

*...la diferència que importa no és la que hi ha entre els Qui tenen secrets i els Qui no en tenen, sinó la que separa els que ho volen saber tot i els que no. Jo afirmo que aquesta recerca és signe d'amor. (Julian Barnes, **El lloro de Flaubert**)*

*(...la diferencia que importa no es la que hay entre los que tienen secretos y los que no, sino la que separa a los que quieren saberlo todo de los que no. - Julian Barnes, **El lloro de Flaubert**)*

Ou seja, mais uma vez, Montserrat Roig reflete sobre a postura passiva ou questionadora das pessoas.

Através do discurso direto, o conto inicia-se com alguém se lamentando daquela paisagem campestre. De imediato, sentimos uma certa dificuldade para saber se é Aloma ou sua mãe Glória quem está falando. Mas ao longo da narração desta primeira parte nos damos conta que é Glória sentindo-se perdida em meio à vegetação, sendo esta o reflexo de sua alma após a perda da filha:

*El caminant, quan entra en aquest lloc,
comença a caminar-hi a poc a poc;
compta els seus passos en la gran quietud
s'atura i no sent res, i està perdut. (Roig, 1990: p. 77)*

*El caminante, cuando entra en este lugar, / empieza a recorrerlo lentamente;
cuenta sus pasos en la gran quietud, / se detiene y no oye nada; está perdido.
(Roig, 1990: p. 77)*

Este primeiro momento do conto marca a diferença que a presença de Aloma fazia naquela casa. A narradora nos conta que

A cada cambra, hi posava un ram de flors en gerros de terrissa. I, al mig de la taula de noguera, al menjador, una fruitera de porcellana tota plena de fruita. (Roig, 2001: p. 88)

En cada habitación ponía un ramo de flores en un jarrón de loza. Y en la mitad de la mesa de nogal del comedor, un frutero de porcelana lleno de fruta. (Roig, 1990: p. 78).

Notamos que tudo era mais alegre, temos um ambiente mais claro e arejado pelas descrições feitas. Aloma, por exemplo, tinha um quarto com janelas grandes, de onde ela poderia ver as montanhas.

Estes dois elementos da primeira parte, a janela e as montanhas, apontam, de certa forma, o que aconteceu com Aloma. A janela simboliza a receptividade, a abertura para a passagem da luz e a montanha representa o ponto de união entre o céu e a terra, anunciando a vida e a morte, a transcendência. Estes elementos nos permitem supor a morte da filha de Glória, o que ainda não havia sido mencionado de maneira explícita no conto. Essa morte está apenas sugerida no texto através desses elementos.

O segundo momento da história, que seria o presente de Glória, mostra como é a convivência entre os casais de classe média alta Glória/Conrad e Senador/Anna Rius. Algumas destas personagens movem-se pela hipocrisia e pelo jogo de interesses que fazem parte do tema do conto.

Analisando os diálogos entre as personagens, principalmente entre as masculinas, notamos que elas não falam claramente o que pensam e querem. Elas têm apenas conversas superficiais, além de

fingirem todo o tempo para ocultarem seus reais desejos e interesses. A hipocrisia objetiva-se, ainda, através do uso que faz Conrad da casa de campo e de Glória para seduzir o Senador, ou seja, através de uma estratégia hipócrita como essa ele procura satisfazer seu desejo:

- (...). *Ja saps que em convé estar-hi bé.* (Roig, 2001: p. 94)
- (...). *Ya sabes que me conviene estar a buenas con él.* (Roig, 1990: p. 83)

Glória é uma personagem que passa grande parte de seu tempo na varanda e em ambientes escuros. Segundo o narrador, Glória *es dedicà a la seva ocupació preferida: no pensar en res. Li agradava la nit, el regne de les coses quietes (se dedicó a su ocupación predilecta: no pensar en nada. Le gustaba la noche, el reino de las cosas quietas* – ROIG, 1990: p. 80). Tal dado é importante para conhecermos um pouco melhor essa mulher. Esse silêncio é bastante significativo. Como ela mesma responde ao senador, ele representa seu momento de meditação, de recolhimento interior, simbolizando tanto um sinal de respeito e luto, como também uma passagem à revelação de algo. A noite que está ligada, de certa forma, ao escuro, nos remete à expressão do invisível, do oculto.

É desta forma que se cria um certo suspense na história, na qual todos esses elementos contribuem para o subentendido, gerando uma ansiedade no leitor, que busca desvendar esse mistério. Afinal de contas: o que aconteceu naquela casa? Por que Glória procura ficar isolada? Quem é Aloma e o que aconteceu com ela? São perguntas que os leitores vão se fazendo ao longo do texto. Vide, por exemplo, quando o senador, inconscientemente, pressente que talvez aquela casa ocultasse algum segredo

Com deuen parlar les pedres d'aquesta casa...Quins secrets amaguen? (Roig, 2001: p. 91)

Como también deben hablar las piedras de esta casa...¿Qué secretos ocultan? (Roig, 1990: p. 80),

mas Conrad contesta firmemente que

Ara, cap. (Roig, 2001: p. 91)

ahora ninguno. (Roig, 1990: p. 80)

Explica que antes da reforma, a casa poderia ter segredos, porque era mais fria, silenciosa e as janelas eram pequenas. Essa colocação nos remete ao início do conto, onde analisamos a presença da janela grande, reforçando mais uma vez sua importância desta para a história.

Na verdade, essa é a maneira como a escritora vê as pessoas: todas têm seus segredos, tornando-se mais frias, silenciosas e

fechadas. Inclusive, é assim que Anna Rius e Glória comportam-se ao longo da narrativa.

Há uma cena que é bastante significativa para o jogo de interesses e a hipocrisia presentes no conto. É quando Glória está sozinha, chega o senador e acaricia-lhe o rosto, fazendo elogios e comparando-a àquela paisagem campestre

Aquest paisatge s'assembla a tu. Des de for a, imposa. Quan ets a dins, er protegeix. Ets una dona forta. (Roig, 2001: p. 91)

Este paisaje se parece a ti. Desde afuera impone. Cuando estás dentro, te protege. Eres una mujer fuerte. (Roig, 1990: p. 81)

Glória afasta a mão do senador. Neste momento Anna Rius chama seu marido e Conrad chega. No entanto, não sabemos se ele percebeu alguma coisa. Todos vão dormir e, segundo a narradora, ouvia-se apenas o canto do grilo, que no lar simboliza a promessa de felicidade, além de representar a vida, a morte e a ressurreição - se o relacionarmos à sua metamorfose. Como podemos notar, essas idéias vêm se estendendo ao longo do texto e sempre ligadas à Glória.

Parece que ela tinha esperança de que aquele espaço a ajudasse a recuperar-se. É como o senador disse, na cidade *vivim en una contínua autoagressió (vivimos una autoagresión)* e no campo, *et retrobes amb tu mateix..., i amb Dèu (te vuelves a encontrar contigo mismo (...) y con*

Dios (Roig, 1990: p. 79). Parece que era o que Glória, mais do que Conrad, buscava naquele espaço campestre.

Quando Conrad mostra o lugar onde gosta de meditar, revela-nos outra possível divisão, mas desde o seu ponto de vista:

- (...). *A la meva edat, descobreixes que la vida es divideix en temps de guerra i en temps de pau.* (Roig, 2001: p. 89)

- (...). *A mi edad uno descubre que la vida se divide en tiempo de guerra y tiempo de paz.* (Roig, 1990: p. 79)

Para ele, a vida se divide em momentos de conflito e momentos em que eles se resolvem nos levando à paz interior. No entanto, para nós, leitores, não fica claro em qual momento da vida ele se encontra, sugerindo, até mesmo, a própria inconsciência da personagem quanto a isso. Talvez, a música clássica *Peer Gynt*¹⁹ que ele põe para ouvir no final do conto indique o seu estado da alma. Mas, na verdade, a música parece estar mais relacionada à Glória do que a seu marido porque é ela quem está refletindo e fazendo um balanço de sua vida, como já vimos até aqui.

¹⁹ Considerada uma das obras precursoras do teatro moderno, a peça foi escrita em 1867 pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen e teve a música escrita pelo compositor norueguês Edvard Grieg. Apresenta a história da vida de um homem que atravessa mundos reais e imaginários e o tempo de juventude, maturidade e velhice a procura de seu verdadeiro eu entre as diversas facetas que formam a sua identidade. Nesse percurso, *Peer Gynt* é simultaneamente o fabulador e o protagonista de uma série de aventuras fantásticas, até que regressa à terra natal para enfrentar os fantasmas do passado e fazer um balanço de tudo aquilo que a sua vida acabou por ser e não ser.

A cena em que Glória sonha não ter casa e estar caminhando *per un paisatge erm. desolat (por un paisaje yerno, desolado)* também é importante para a caracterização da personagem. Dos espaços presentes no conto, a casa que aparece no sonho é o que mais se aproxima ao estado interior de Glória . Por ser um espaço aberto e tranqüilo, a casa de campo em que ela se encontra destoa dos verdadeiros sentimentos da personagem, que geralmente procura estar sozinha para entender o que está acontecendo em sua vida.

Segundo Ricardo Guillón *explorar la casa será explorar el ser humano, que también tiene desvanes y sótanos, rincones y galerías.*²⁰ Simbolicamente, a casa representa o estado de sua alma. Assim, Glória tinha seus sentimentos todos em pedaços, como os escombros da casa. O fato de a casa não ter porta, ilustra bem a dificuldade que ela estava tendo em ter acesso ao seu interior. Mas ela encontra uma passagem e isso indica a possibilidade de acesso a um estado de consciência. Além disso, aquele espaço representava também a comunicação com o mundo dos mortos, que era onde se

²⁰ GUILLÓN, Ricardo.

encontrava Aloma. No entanto, Glória se dirige para um quarto escuro e fecha seus olhos para descansar. Ou seja, apesar de ter tido a oportunidade de entender tudo aquilo que estava acontecendo com ela, a personagem permanece no escuro e fecha os olhos para uma possível compreensão e revelação dos fatos.

No dia em que todos foram à missa, a narradora nos conta o trecho do evangelho que o padre leu, bastante significativo para o conto:

“Foc he vingut a calar a la terra, i com desitjo que ja sigui encès! Haig de rebre un baptisme, i com em sento el cor oprimit fins que s'acompleixi! ¿Us penseu que he vingut a donar la pau a la terra? De cap manera, us dic, sinó la divisió. Perquè des d'ara n'hi haurà cinc de dividits en una casa: tres contra dos i dos contra tres; es dividiran pare contra fill, i fill contra pare, mare contra filla, i filla contra mare, sogra contra nora, i nora contra sogra.” (Roig, 2001: p. 92, 93)

“He venido a prender fuego en la tierra, ¡y cuán oprimido siento mi corazón hasta que esto se cumpla! ¿Creéis que he venido a traer paz a la tierra? De ningún modo, os digo, no la paz sino la división. Pues a partir de ahora en una misma casa habrá cinco y estarán divididos: tres contra dos y dos contra tres; se dividirán el padre contra el hijo y el hijo contra el padre, la madre contra la hija y la hija contra la madre, la suegra contra la nuera y la nuera contra la suegra.” (Roig, 1990: p. 82)

Este trecho bíblico sugere o estado de guerra espiritual que o aparecimento de Jesus suscita nos corações, causando até a divisão

dentro do lar. O fogo é o símbolo do Espírito Santo e do batismo que purifica e abrasa os corações.

Se relacionamos o verso que aparece no início do conto com esse trecho da bíblia e a peça *Peer Gynt* fica claro o conflito interior que vivem as personagens, especialmente Glória. Todos esses elementos contribuem para mostrar que a personagem está perdida dentro de sua crise, buscando seu verdadeiro eu para que possa, assim, abrandar seu coração.

Os leques, que aparecem nesta parte do conto, estão associados à Aloma que *de menuda, li agradava de ventar-se tot imitant les senyores grans. Com si, amb les manetes, volgués expulsar algun dimoni enutjós (cuando era pequeña, le gustaba abanicarse imitando las señoras mayores. Como si, con sus manitas, quisiera expulsar algún demonio molesto – Roig, 1990: p. 82)*. Este objeto pode, inclusive, representar uma tela protetora, o que seria o caso deste conto. Aloma tentava se defender da morte, mas em vão. A narradora nos conta que quando Glória entrou no quarto *va veure les seves mans rígides que ja no lluitaven contra res. (vio sus manos rígidas que ya no luchaban contra nada – Roig, 1990: p. 82)*.

O último momento do conto é aquele em que Glória estava sentada na varanda, em um ambiente silencioso. O senador já havia partido e Conrad colocou música clássica para ouvir. Neste local, ele comenta que não entende o gosto dela pelo escuro.

Conrad começa a falar sobre o senador e confessa que nota interesse dele por Glória, critica-o

Encara que sigui una barreja de grimpador i beneit sentimental. Però així són els que manen. Parlen (...) com si tot fos de la seva propietat. (Roig, 2001: p. 94)

Aunque sea una mezcla de trepador y de tonto sentimental. Pero así son los que mandan. Hablan (...) como si todo fuese de su propiedad. (Roig, 1990: p. 83),

mas mesmo assim mostra seu verdadeiro interesse em se dar bem com ele

Ja saps que em convé estar-hi bé. (Roig, 2001: p. 94)

Ya sabes que me conviene estar a buenas con el. (Roig, 1990: p. 83)

por causa dos negócios; mesmo que para isso ele tenha que fingir não perceber nada entre ele e sua esposa. É importante notar também nesta citação, mais uma vez, o gosto da escritora em utilizar palavras que ela mesma considera “proibidas” ou que, pelo menos, choquem o leitor, como “*trepador*”.

Neste momento, Montserrat Roig coloca a mulher questionando o comportamento do marido para atingir seus objetivos

¿És per aquesta raó que, ahir, en veure'ns al porxo, te'n tornares cap a dintre? (Roig, 2001: p. 95)

¿Es por esta razón por lo que ayer, al vernos en el porche, te volviste adentro? (Roig, 1990: p. 83),

questionando, mais uma vez, a relação matrimonial e os valores que a cercam. Mas, apesar desta posição da personagem Glória, ela não muda seu comportamento, ou seja, continua fechada em seu mundo com suas dúvidas e perda.

Conforme fomos analisando, vimos que a epígrafe pode ser associada a vários momentos, mas o mais significativo seria este segredo que Glória leva consigo e não nos revela. Está interdito ao leitor saber o que está acontecendo. É interessante o fato de ela ter tido a oportunidade de esclarecer e superar tudo, mas ter fugido. O mesmo podemos dizer de seu marido Conrad, que parece não se interessar em saber o que está acontecendo com Glória e foge do ocorrido. Tal comportamento do marido confirma sua falta de amor pela esposa porque, como a própria epígrafe diz, amar é querer saber os segredos.

Enfim, no decorrer da análise, notamos que a divisão, além dos vários níveis já citados, refere-se também às esposas que não partilham o mundo de seus maridos e estes, tampouco, se interessam por elas. A atmosfera de encontros e desencontros é o que permeia a vida desses casais, além do clima pesado gerado pelo silêncio e falta de diálogo.

Falar da morte, das perdas e da disputa pelo poder é o que está interdito neste conto. Glória, por exemplo, se sente perdida e sufocada por não poder tocar nesses assuntos que estão apenas sugeridos no texto. Uma vez que se discuta sobre isso, eles estariam admitindo seus fracassos e suas perdas, o que não é permitido pelo mundo hipócrita em que vivem as personagens.

5. La poma escollida (La manzana elegida)

Nadieja, que é a narradora, faz uma análise de sua vida e da de seu marido. Partindo do presente, em que seu marido encontra-se doente, ela traz do passado toda a história de seu casamento, realizado contra a vontade da sogra por ele ser um intelectual e ela ter pouca instrução. O casal não teve a noite de amor porque Nadieja disse não ao seu marido até o sétimo dia. Sempre que isso acontecia, ele se trancava no banheiro e recitava uns versos em latim. Era através dessa língua que mãe e filho se comunicavam desde que ele era criança, estreitando a relação, já que ninguém entendia o que eles falavam. Ironicamente, todo o conhecimento que o marido havia adquirido como latinista e teólogo, desaparece, pois ele acabou ficando sem memória durante a sua doença, lembrando-se apenas do nome da esposa.

Por se tratar de uma narração, predominantemente, em primeira pessoa, Nadieja tem um ângulo de visão limitado. E para dar verossimilhança ao que conta, o narrador utiliza-se do discurso indireto livre, para aderir à perspectiva de Nadieja, e do discurso direto, para dar voz ao seu marido e à sogra. Na verdade, ao ler o

conto, fica evidente a maneira como o narrador coordena essas vozes dentro do texto, de modo que nos convença da humilhação e sofrimento da mulher.

As epígrafes do conto adiantam que os temas abordados serão o amor e a morte. A primeira

Què hi fa d'anar caient, si ens ne duem l'amor? – Josep Carner

¿Qué importa ir cayendo, si nos llevamos el amor? – Josep Carner

refere-se ao amor, ou seja, como ele caracteriza-se na vida do casal.

A segunda

Ad te omnis caro veniet – De la misa de difuntos

Toda carne volta para ti – De la misa de difuntos

aborda o momento da morte, no caso, do marido de Nadiejda e da sogra.

Ao longo do texto, notamos que o conto apresenta uma certa perversidade sexual, ou seja, as relações entre as personagens giram em torno do poder exercido através do sexo. Esse poder está expresso em diferentes códigos e momentos da narrativa.

O primeiro código seria o latim, que aparece na relação edipiana mãe e filho e nos versos que o marido recita no banheiro. A mãe faz questão de enfatizar que desde criança ela e o filho se comunicam em latim e que nem mesmo o pai dele compreendia o que

eles falavam. Sempre que ela mandava uma carta para ele estava escrita em latim:

Durant molts anys, la Senyora li escrivia cartes en llatí. (Roig, 2001: p. 108)
Era ben menut i ell i jo ja enraonàvem en llatí. Ho fèiemper jugar, ningú no ens comprenia. Ni el seu pare. (Roig, 2001: p. 109)

Durante muchos años la Señora le escribió cartas en latín. (Roig, 1990: p. 96)
Desde muy pequeño él y yo hablábamos ya en latín. Lo hacíamos para jugar, nadie nos entendía. Ni su padre. (Roig, 1990: p. 97)

Esses trechos exemplificam o domínio e a obsessão da mãe pelo filho.

Outro código é o filme que a narradora comenta que viu na TV e que a perturbou tanto que não pôde assistir a ele até o final. Esse seria o outro código que manifesta a relação de poder sexual e submissão. O filme contava a história de um homem que vivia em uma ilha e o seu cachorro tinha morrido. Chega uma mulher e ele permite que ela fique, mas ele a humilhava e a tratava como um cachorro, obrigando-a a lambê-lo e andar de quatro. Existe a hipótese de aquelas cenas serem um fetiche para Nadiejda, porque ela assume *sentir foc a dins i suor a les mans* (Roig, 2001: p. 112) (*sentí fuego dentro de mí y sudor en las manos* – Roig, 1990: p. 99), quando vê seus desejos refletidos naquelas cenas, mas na verdade seu marido

não fazia nada do que ela esperava. Coloca-se a questão de saber se ela se sentia humilhada ou se, na verdade, é ela quem estava humilhando o marido.

O último código que expressa a relação de poder sexual é a imagem: a foto e o quadro que são citados no final do conto. A foto mostra o quanto Nadiejda moldou o marido através do sexo:

Vaig besar la fotografia, la vaig masegar, li vaig tornar a dir que sí. (Roig, 2001: p. 112)

Besé la fotografia, la acaricie, la manoseé, le volvi a decir que sí. (Roig, 1990: p. 99)

O conto também traz momentos de tirania explícita durante a narração. A mãe que, segundo a narradora, tem uma relação de domínio mais tensa com o filho, quer interditar o sexo, ou seja, ela quer proibir o casamento do filho. A narradora, a todo momento, lembra-se das palavras da sogra sobre aquele casamento:

- (...). *Diuen que no fas per a ell. Que l'has ensarronat.* (Roig, 2001: p. 107)

- (...). *No esperis durar-hi gaire, amb ell. Conec molt bé el meu fill.* (Roig, 2001: p. 110)

- (...) *Dicen que no estás a su altura. Que le has embaucado.* (Roig, 1990: p. 95)

- *No esperes durar mucho con él. Conozco muy bien a mi hijo.* (Roig, 1990: p. 98)

Já do marido, a única tirania que Nadieja nos conta é que foi ele quem deu esse nome pra ela que, em russo, quer dizer esperança. Ela mesma diz que ele *deia que jo sóc la que ajuda a esperar* (Roig, 2001: p. 108) / *decía que soy la que ayuda a esperar* (Roig, 1990: p. 96). Analisando o comportamento dele, ao longo da história, verificamos que ele venera a espera e a esperança, porque aguardou, pacientemente, o dia que Nadiejda lhe dissesse “sim”.

A última situação de tirania explícita é a do filme, que está construída pela identificação da mulher com o cachorro. A mulher tinha que fazer o que o homem mandava, como se tivesse sido domesticada, ou seja, ela foi transformada em algo conhecido para que ele pudesse dominá-la.

Através do que foi exposto até o momento pudemos ver como os códigos refletem a violência das relações humanas e a possibilidade de interação entre eles. O marido ensaia a interação das linguagens quando, por exemplo, esforça-se para traduzir os versos do latim para o catalão e a foto para a pintura. Tanto a

fotografia como o olhar nos revelam, mais uma vez, que esses elementos estão relacionados ao conhecimento. Por outro lado, a personagem Nadiejda não se esforça muito para isso. Sobre as cartas em latim, por exemplo, ela disse:

No sé ben bé què deien, a penes si les entenia. De llatí, en sabia molt poc.
(Roig, 2001: p. 108)

No sé que es lo que decían exactamente, apenas las entendía. Yo sabía muy poco latín. (Roig, 1990: p. 96)

A diferença entre Nadiejda e o marido destaca-se na narrativa. As citações feitas por ele, ilustram um homem culto, letrado e teólogo:

- (...), *ell és un dels crítics més reconeguts. Un llatí. Un doctor en teologia – va continuar la Senyora.* (Roig, 2001: p. 109)

- (...), *él es uno de los críticos más prestigiosos. Un latinista. Un doctor en teología – prosiguió la Señora.* (Roig, 1990: p. 97)

Ao contrário, Nadiejda não tem estudos. Esse dado evidencia-se na narrativa curta, já que ela acaba contando o pouco que ela compreende e sabe. As ações dessa personagem não são muitas. Ela demonstra sua tirania sobre o marido quando diz “não” e “sim” para consumir o ato sexual; ela assiste à parte de um filme que traz essa

tirania; pega a foto no momento em que o marido morre e narra o conto. Este último é a ação, digamos, mais elaborada de Nadiejda.

Aparentemente, o conto narra a história de dominação do marido sobre a esposa, mas a voz em primeira pessoa coloca tal fato em dúvida e põe em evidência que a passividade de Nadiejda é pervertida; ela sentia um certo prazer em dominar o marido. Por outro lado, durante toda a narrativa, ela nos mostra que seu marido também fora dominado pela mãe, enquanto vivia com ela. Mesmo sendo um homem com estudos e com cultura, o conto revela que ele se deixava dominar pela tirania da mãe e da esposa. A degradação presente no filme está na vida dele.

Segundo os versos que o marido repetia sempre que se trancava no banheiro, vemos uma pessoa que viveu parte de sua vida, ou toda ela, sem sonhos, além do conflito interior. E relacionando tal fato ao nome que ele dá à sua esposa, verificamos que era um homem que tinha esperanças, mas não se sabe de que, exatamente. Talvez, de ser ela a mulher ideal que ele buscava.

Para a Señora, que acreditava que seu filho preocupava-se apenas com o prazer intelectual, Nadiejda o faria sofrer. Tal

pensamento machista nos remete à referência que Montserrat Roig faz ao livro **El segundo sexo** de Simone de Beauvoir que diz:

*(...) la mujer es al mismo tiempo Eva y María. Es un ídolo, una sierva, fuente de la vida, poder de las tinieblas; es el botín del hombre, es su perdición.*²¹

Essa dupla visão da figura feminina, ou seja, a mulher que tanto pode fazer bem como mal ao homem, leva-nos ao título do conto “La manzana elegida”.

A maçã é simbólicamente utilizada em diversos sentidos aparentemente distintos, mas que mais ou menos se aproximam. Trata-se, em todas as circunstâncias, de um meio de conhecimento, mas que ora é o fruto da Árvore da Vida, ora o da Árvore do Conhecimento do bem e do mal: conhecimento unificador, que confere a imortalidade, ou conhecimento desagregador, que provoca a queda, a regressão. Como forma quase esférica, significa uma totalidade. É símbolo dos desejos terrenos, de seu desencadeamento. A proibição de comer a maçã vinha, por isto, da voz suprema, que se opõe á exaltação dos desejos materiais. O intelecto, a sede de conhecimento é – como sabia Nietzsche – uma zona apenas

²¹ ROIG, Montserrat. Op. cit., p. 65.

intermediária entre a dos desejos terrenos e a da pura e verdadeira espiritualidade. É exatamente nesta situação conflitiva que se encontrava o marido de Nadiejda quando decidiu se casar com ela. Ele tinha que escolher entre o conhecimento e o sexo.

Além dessa visão bíblica, a maçã também aparece na mitologia grega-romana²². Essa história mostra que o marido de Nadiejda revive a mesma escolha de Páris. Ele também acaba optando pela sensualidade e sexualidade, casando-se com Nadiejda. Com o tempo, ele acaba sofrendo as consequências da escolha. Seu corpo, aos poucos, vai desaparecendo, começando com a perda da memória. É como se todo seu conhecimento não lhe service de nada. Até Nadiejda se sentia inútil diante de seu marido que estava morrendo, porque ela

²² Quando os deuses se encontravam reunidos para celebrar as núpcias de Tétis e de Peleu, Éris (a Discórdia) lançou para o meio deles uma maçã de ouro, dizendo que ela deveria ser dada à “mais bela” das três deusas: Atena, Hera e Afrodite. Gerou-se a confusão; ninguém queria encarregar-se de escolher entre as três divindades, e Zeus ordenou a Hermes que conduzisse Hera, Atena e Afrodite ao monte Ida, onde Páris julgaria a questão. Ao ver as deusas aproximarem-se, o jovem teve medo e quis fugir. Mas Hermes persuadiu-o de que nada tinha a recear e explicou-lhe a situação, ordenando-lhe que desempenhasse as funções de juiz em nome da vontade de Zeus. Então, uma após outra, as três deusas advogaram perante ele a sua própria causa. Cada uma lhe prometeu a sua proteção e alguns dons especiais, se ele decidisse a seu favor. Hera assegurou-lhe-ia o domínio de toda a Ásia; Atena prometeu-lhe a sabedoria e a vitória em todos os combates; Afrodite limitou-se a oferecer o amor de Helena, a mais bela das mulheres de Esparta. Páris decidiu então que era Afrodite a mais bela. Páris foi bem recebido por Menelau que foi forçado a ausentar-se por algum tempo, a fim de participar em Creta nos funerais de Catreu, e confiou por isso à sua esposa o bem-estar dos hóspedes. Não tardou muito que Páris a seduzisse (...). Abandonando sua filha Hermione, Helena não hesitou em fugir com Páris aproveitando a escuridão da noite, levando consigo todos os tesouros que pôde. Este episódio marcou a origem da guerra de Tróia. (GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. RJ: Editora Bertrand, 1993, 2ª ed.)

teni la clau que obria el pany (Roig, 2001: p. 112)

tenía la llave que abría la cerradura (Roig, 1990: p. 99),

mas não conseguiu fazer nada para impedir que ele morresse, deixando-a com

les mans plenes d'aire (Roig, 2001: p. 107)

las manos llenas de aire (Roig, 1990: p. 95).

O interdito se constrói no fato de nenhuma personagem discutir a proibição, ou seja, esta não entra na análise e no balanço de vida que a personagem se propôs a fazer. Isso está expresso de forma clara nos verbos em latim, repetidos várias vezes pelo marido. Eles degradam o sexo e mostram a obsessão que ele tinha por isso, mas todos os seus sonhos que, na verdade, eram seus desejos, tinham que ficar longe porque era algo proibido:

Que es quedin lluny els somnis, (Roig, 2001: p. 108)

Que permanezcan lejos los sueños, (Roig, 1990: p. 96)

Montserrat Roig ironiza e questiona a religião através desse comportamento do marido que, juntamente com o uso excessivo do latim, caracteriza a postura religiosa de quem procura redimir os seus pecados.

Por fim, apesar de a narradora estar fazendo um balanço de sua vida com o marido, como já apontamos, não o faz conscientemente. Ela não discute o que está permitido e o que está proibido, ou seja, ela não problematiza tudo o que

passou. Na verdade, ela apenas recupera toda a vida do casal sem organizar as idéias, uma vez que sua narrativa de orações coordenadas é ambigua, cabendo a nós, leitores, estabelecer relações ao longo do conto.

III – Personagens problematizadoras

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento.

(Georg Lukács)

1. Mar

A epígrafe do conto

La vida m'ha ensenyat a pensar, però el pensament no m'ha ensenyat a viure. – Herzen

La vida me ha enseñado a pensar, pero el pensamiento no me ha enseñado a vivir. – Herzen

nos introduz o tema a ser trabalhado nele: a narradora irá analisar a contradição que existe entre o pensar e o viver.

A narrativa está dividida em cinco partes e todas estão narradas na primeira pessoa. Sob o ponto de vista feminino, tomamos conhecimento das lembranças da narradora que, partindo de um fato do presente – os dois anos da morte de sua amiga Mar –, traz uma série de recordações desordenadas sobre suas vidas, essa amizade e suas conseqüências.

O enredo baseia-se na história de duas mulheres bem diferentes que acabam se encontrando. A narradora, que não é identificada pelo nome na história, era casada com Ferran, com quem tinha dois filhos. Era feminista e sempre dava palestras à comunidade feminina, refletindo sobre a posição da mulher na sociedade. Ela e o marido classificam-se como socialistas. Mas a narrativa sugere que esses ideais não se manifestavam no modo de vida. Depois de algum tempo de amizade com Mar, Ferran não suporta a mudança no comportamento da esposa e se separa dela.

A outra personagem é Mar, que foi casada com Ernest, com quem tivera dois filhos. O pai dela foi um industrial rico antes de perder tudo e se transformar em um “vagabundo” e sua mãe foi costureira. Ernest era primo de Mar e aceitou casar-se com ela depois que ela perdeu a “virtude” com o pai de sua melhor amiga. De acordo com suas confissões, teve três relacionamentos paralelos ao casamento: com um argentino marinheiro dez anos mais novo do que ela; com Joaquim, que era dono de um bar e com o professor de piano que havia sofrido uma decepção amorosa. Como Mar não tinha mais interesse por seu marido, eles se separaram e ele pede a guarda

das crianças. Após a notícia, Mar sai para dar uma volta no seu Mehari e morre em um acidente.

A narradora já havia notado que Mar morava na mesma rua que ela porque levava as crianças até o ônibus escolar e porque a Millionaria, certa vez, havia feito comentários maldosos sobre ela:

(...) miri-se-la, aquella de les botes pastanaga, és una descarada, (...), una descarada y una fresca, (...). Viu amb el marit i l'amant, tots barrejats..
(Roig, 2001: p. 52)

(...) fijese en aquella de las botas zanahoria, es una descarada, (...), una descarada y una fresca, (...). Vive con el marido y el amante, todos revueltos.
(Roig, 1990: p. 48)

Depois elas se encontraram no trem, mas ainda não tinham amizade. Só começaram a conversar quando se viram na rua novamente.

As personagens masculinas – Ferran, Ernest e os amantes – não se destacam tanto quanto as personagens femininas do conto. No entanto, eles são importantes para a caracterização do comportamento do homem durante determinada época da sociedade espanhola. São Ferran e Ernest que tomam a iniciativa de pôr um ponto final no casamento fracassado que viviam e, para completar, Ernest luta pela guarda de seus filhos. No final da história, eles se revelam decididos e determinados.

O fato que abre a narrativa – os dois anos da morte de Mar – gera uma curiosidade no leitor que quer saber o que aconteceu, quem era Mar, como vivia e que relação existia entre ela e a narradora. Tudo isso vai se esclarecendo a partir das comparações e análises que a narradora faz dos casamentos de ambas, da relação entre elas, de como elas agem diante da vida e como a sociedade as via.

A narradora define seu casamento com Ferran como uma relação “estática, pausada”. Era um casamento em que ambos viviam dentro do padrão social. Por outro lado, o casamento de Mar com Ernest era diferente, apesar do problema sexual que o casal enfrentava. A maneira como a relação é descrita nos dá a impressão que Mar era mais descompromissada: tanto ela como seus filhos se vestiam de qualquer jeito, pareciam viver mais livremente. Já a relação entre Mar e a narradora é definida como:

(...) un reguitzell de moviments concèntrics, com en una espiral que ens feia marxar, sense precaucions ni cauteles. (Roig, 2001: p. 54)

(...) una retahíla de movimientos concéntricos, como una espiral que nos hacía avanzar más y más, sin precauciones ni cautelas. (Roig, 1990: p. 50, 51)

ou seja, era tudo improvisado e imprevisível. Quando elas decidiam, saíam com as crianças e não se preocupavam com mais nada, nem com o horário da volta. A amiga sai da rotina. Logo na primeira vez que saíram juntas e foram para o bosque, Mar contou quase toda sua vida.

A amiga narradora nos conta como ficou impressionada com a forma com que Mar falava sobre sua vida, de maneira nada dramática:

Tot m'ho explicava amb el mateix to de veu, com en una lletania, i no em va semblar gens dramàtic allò del pare industrial que acabà sent un vagabund (...). I gairebé no va riure quan, més tard, em va dir allò de l'Ernest (...). Més que aquell munt d'històries, inversemblants per a ser narrades, i dites totes en un to de veu àton, allò que recordo amb més precisió és com ho explicava (...). (...) i la manera com m'explicava les històries més estranyes, totes encavalcades com si fossin d'allò més normals. (Roig, 2001: p. 58, 59)

Me lo contaba todo con el mismo tono de voz, como en una letanía, y no me pareció nada dramático lo del padre industrial que acabó siendo un vagabundo (...). Y casi no se rió al contarme, luego, lo que le ocurrió a Ernest (...).

Más que aquella retahíla de historias, inverosímiles para ser narradas, y dichas todas ellas con una voz átona, lo que recuerdo con más precisió es su manera de contarlas (...). (...) su manera de contarme las más extrañas historias, ensartadas unas con otras como lo más normal del mundo. (Roig, 1990: p. 54)

Na verdade, a narradora está contrapondo as duas formas narrativas, ou seja, quando ela dá voz à Mar, através do discurso indireto livre, fica evidente a maneira direta como ela nos conta sua vida. Já a narradora é muito mais dramática ao revelar seus sentimentos por ter perdido uma amiga como Mar. Ela demonstra ter consciência de seu dramatismo e confessa que narrar

sense dramatisme. Una manera antiga, i que les dones hem perdut sense adonar-nos-en. (Roig, 2001: p. 60)

sin dramatismo. Una manera antigua, que las mujeres hemos perdido sin darnos cuenta. (Roig, 1990: p. 55)

A narradora revela que não entendia a facilidade com que Mar se relacionou com os homens que passaram por sua vida:

(...) jo només sabia contestar que era l'única persona que ignorava la gelosia, que no volia ser posseïda, però que tampoc no sabia què era això de posseir. (Roig, 2001: p. 54)

(...) yo sólo sabía contestarle que era la única persona que ignoraba los celos, que no quería ser poseída, pero que tampoco sabía qué es poseer. (Roig, 1990: p. 50)

Ela admirava a maneira desprendida e descompromissada em que Mar vivia. Quando questionou se aqueles homens que a abandonavam não lhe causaram dor, Mar explica:

L'únic que demanava és que l'estimessin de debò quan eren amb ella, que la miressin a ella, que no cometessin el tan sovintejat adulteri del pensament. Quan ets, per un instant, el centre d'algú, "aquest instant es converteix en etern". (Roig, 2001: p. 72)

Lo único que ella pedía era que la quisiesen de veras cuando estaban con ella, que la mirasen a ella, que no cometiesen el tan habitual adulterio de pensamiento. Cuando por un instante eres el centro para alguien, "este instante se vuelve eterno". (Roig, 1990: p. 65)

A partir desse comportamento e dessas palavras de Mar, sua amiga narradora a vê como uma personagem da *novela rosa* com um toque de feminismo intuitivo:

(...) el teu és un llenguatge de novella rosa amb un bany de feminisme intuïtiu. (Roig, 2001: p. 72)

(...) tu lenguaje es de novela rosa con un baño de feminismo intuitivo. (Roig, 1990: p. 65)

Mar critica muito a postura de sua amiga porque os artistas e os intelectuais como ela acham que é preciso sofrer para produzir, como se fosse o único meio através do qual pudessem seguir adiante, ou seja, o sofrimento era apenas uma ferramenta de trabalho e não algo verdadeiro:

Em va retreure. aleshores, que els intellectuals, els artistes, creien que el sofriment ens ajudarà en l'art (...), el busquem només per cinisme, com a eina de treball. (Roig, 2001: p. 72)

Me echó entonces en cara que los intelectuales, los artistas, creemos que el sufrimiento nos puede ayudar en el arte (...) que sólo buscamos el sufrimiento por cinismo como herramienta de trabajo. (Roig, 1990: p. 65)

A narradora se deu conta de que sempre esteve:

(...)molt ficada en el meu paper d'intellectual discreta i raonable, que no era altra cosa que un reflex de les hipocresies i convencions del barri on m'havia criat (...).(Roig, 2001: p. 52)

(...) muy metida en mi papel de intelectual discreta y razonable, que no era más que un reflejo de las hipocresías y convenciones del barrio donde me había criado (...).(Roig, 1990: p. 49)

Todos os trechos citados até aqui são importantes para caracterizar as personagens principais deste conto. O texto apresenta três tipos diferentes de mulher: a dona de casa frustrada na figura da Millinaria; a culta, preocupada com seu papel na sociedade (a narradora amiga de Mar) e a mulher que vive de acordo com seus desejos e vontades (Mar).

Com exceção da Millionaria, as outras personagens problematizam suas vidas e a inserção social da mulher, ainda que de maneiras e com visões distintas. A Millionaria é o tipo de mulher que perde seu tempo falando da vida dos outros como uma distração, ao invés de analisar a própria vida. A narradora pertence ao universo da razão e dos livros, mas suas palavras deixam claro que ela se deu conta que esse universo não lhe ensinou muito:

He tornat a la raó i al seny, he tornat a llegir llibres que m'expliquin alló que no entec. (Roig, 2001: p. 45)

He vuelto a la razón y a la sensatez, he vuelto a leer libros que expliquen lo que no comprendo. (Roig, 1990: p. 42)

Através da convivência com Mar, ela descobriu uma outra mulher dentro de si, mas sem sua amiga, não podia sustentar essa nova mulher e acaba voltando a ser como antes:

(...) la vaig odiar perquè m'obligava a continuar pensant com hauríem de ser sense viure-ho, perquè, una altra vegada, em deixaven sense opció. Ella, ho dic ara, havia desvetllat en mi brots d'una altra mena de dona, cosa que els homes mai no havien aconseguit. Brots d'una altra mena de dona, d'una altra mena de persona que he tornat a enterrar. (Roig, 2001: p. 62)

(...) la odié porque me obligaba a seguir pensando cómo deberíamos ser sin vivirlo, porque una vez más me dejaban sin opción. Ella había despertado en

mí, lo digo ahora, los brotes de otra clase de mujer, de otra clase de persona que he vuelto a enterrar. (Roig, 1990: p. 57)

Já a personagem Mar, além de criticar a amiga, como vimos, questiona instituições como casamento por conveniência, a igreja e o feminismo. Ela não se prende a esses tipos de valores que delimitam o modo de viver das pessoas. Mar questiona o casamento da amiga com Ferran e sua preferência sexual:

Em demanava, amb sornegueria, “¿vols dir que no t'estàs amb en Ferran perquè tens molta por?”. No em deia quina classe de por, però ella i jo sabíem a què es referia. (Roig, 2001: p. 50)

Me preguntaba con sorna, “¿estás segura de que no estás con Ferran porque tienes mucho miedo?”. No me decía qué clase de miedo, pero ella y yo sabíamos a qué se refería. (Roig, 1990: p. 47)

Quanto à igreja, ela lembra o episódio do jesuíta que tentara seduzi-la:

(...) se'n va anar a veure el pare espiritual del seu marit i cosí, un jesuíta que enraonava molt bé i que, de més jove, havia tingut molta fama, el qual la va consolar, i fins i tot, deia, la va intentar seduir, però només ho va intentar (...). (Roig, 2001: p. 60)

(...) fue a ver al padre espiritual de su esposo y primo, un jesuíta que hablaba muy bien y que, siendo más joven había tenido mucha fama, el cual la consoló

e incluso, decía ella, la intentó seducir, aunque sólo fue un intento (...).(Roig, 1990: p. 55)

Apesar desse comportamento e pensamentos, a narradora deixa claro que Mar não tem nada a ver com as mulheres liberadas e anti-burguesas, era apenas seu modo de viver:

(...) sense projectes, sense demà, sense cap teoria, sense reflexionar sobre la repressió dels nostres anys joves (...). (Roig, 2001: p. 50)

(...) sin proyectos, sin futuro, sin ninguna teoría, sin reflexionar sobre la represión de nuestros años jóvenes (...).(Roig, 1990: p. 47)

Além de todos esses temas apresentados até aqui, o conto aborda também a questão da homossexualidade e a necessidade que sentimos de rotular tudo, até mesmo os sentimentos e relações humanas.

A exceção às leis que comenta Cortázar (*...el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes...*²³) se exemplifica, aqui, através do comportamento dessas duas personagens que eram criticadas pelos amigos e pela sociedade:

²³ CORTÁZAR. Julio. “Algunos aspectos del cuento”, In:

(...) els amics intel·lectuals ens guaitaven i arrufaven el nas, o bé corrugaven les celles, quina barra, se'n van a la platja i es fan petons, s'abracen, riuen, corren, diuen ximpleries, baden, i és que ells sempre eren a punt per definir allò que no podem definir, necessitaven marcar-ho amb un llapis ben gruixut, aquestes s'entenen, arrapades com paparres, estan embolicades. Els seus ulls deien tot això, amb un lèxic més aviat escàs, no podien comprendre, com deia la Mar, que nosaltres ens estimàvem d'una altra manera, sense anar al llit, que cardàvem, com dirien ells, quan ens donàvem la mà i ens perdiem en la contemplació del mar (...). (Roig, 2001: p. 44)

(...) los amigos intelectuales nos observaban con desaprobación, o fruncían el ceño, vaya descaro, se podía leer en sus ojos recelosos cuando nos miraban con la mirada de quien tiene miedo sin saberlo, vaya descaro, se van a la playa y se dan besos, se abrazan, ríen, corren, dicen tonterías, dejan pasar el tiempo, y es que ellos siempre estaban dispuestos a definir lo que no podemos definir, necesitaban marcarlo con un lápiz muy grueso, esas dos tienen un asunto, siempre pegadas una a la otra, están liadas. Sus ojos decían todo esto, con un léxico más bien pobre, no eran capaces de comprender, como decía Mar, que nosotras nos amábamos de otra manera, sin ir a la cama, que jodíamos, como dirían ellos, cuando nos dábamos la mano y nos perdiáramos en la contemplación del mar(...). (Roig, 1990: p. 42)

A censura se faz presente tanto nos comentários dos amigos como na imagem do lápis grosso (*necessitaven marcar-ho amb un llapis ben gruixut / necesitaban marcarlo con un lápiz muy grueso*).

É esse mundo do proibido que é explorado pelas narrativas de Montserrat Roig, que declara: *(...) el mundo (...) que me estaba*

*prohibido, era mi paraíso misterioso*²⁴. Não só no trecho citado acima, em que aparece a palavra “*cardàvem / jodíamos*”, mas em vários momentos ela usará este tipo de linguagem.

A personagem Mar é uma dessas mulheres que fascinavam a escritora por ser questionadora e devido a seu comportamento transgressivo aos olhos da sociedade. O conto deixa bem clara esta questão da transgressão:

Amb el temps vaig acabar per anomenar-la la meva fresca galàctica, o bé la meva puta, i se m'omplia la boca d'un gust agredolç, perquè tornava a ser la nena que, amb les paraules, transgredia la prohibició. (Roig, 2001: p.55)

Con el tiempo acabé llamándola mi fresca galáctica, o bien mi puta, y se me llenaba la boca de un sabor agridulce, porque volvía a ser la niña que, con las palabras, transgredía la prohibición. (Roig, 1990: p. 51)

Ainda sobre a linguagem empregada no texto, ela cita a necessidade dos subentendidos. Tal estilo é recorrente nas obras de Montserrat Roig. Os contos giram em torno de sugestões, quando estamos diante de cenas que possam representar algum tipo de transgressão social. Existem, por exemplo, vários indícios de que

²⁴ ROIG, Montserrat.

Mar e a narradora tenham tido algum contato mais íntimo, conforme citações que seguem:

(...), quan ens donàvem la mà i ens perdiem en la contemplació del mar (...).
(Roig, 2001: p. 44)

Potser m' enamorà, d'ella, el que jo creia que era innocència i que no era sinó una alegre perversió. (Roig, 2001: p. 48, 49)

Només una vegada li vaig fer un petó. (Roig, 2001: p. 80)

(...) cuando nos dábamos la mano y nos perdíamos en la contemplación del mar(...). – (Roig, 1990: p. 42).

Quizás me enamoró de ella lo que yo creía que era inocencia y que no era sino una alegre perversión. – (Roig, 1990: p. 45).

Sólo una vez la besé. – (Roig, 1990: p. 71).

O perfil dessas personagens tem marcas da pauta da transição democrática: feminismo, socialismo, homossexualismo. À diferença das personagens de consciência estreita de outros contos, a narradora e Mar não têm seus movimentos circunscritos ao ambiente doméstico.

Os espaços presentes no conto são, em sua grande parte, abertos. As personagens transitam por lugares em que podem ser vistas por todos, uma vez que não faziam a menor questão de esconderem seus sentimentos. A casa da narradora e a de Mar aparecem poucas vezes e o tempo que elas se encontram dentro

desses ambientes é mínimo também. Os únicos lugares fechados que aparecem e que têm importância é o hospital e o apartamento que a narradora aluga. Inclusive, foi nesse apartamento que elas se beijaram.

O nome da personagem Mar, seu perfil de lua e a presença da luz se fazem mais forte no final do conto. O mar estaria associado à idéia de movimento, dinâmica da vida, nascimento, transformação e renascimento, que, no caso, refere-se à mudança e à transformação que as personagens sofrem ao longo do conto. No resumo do enredo, tivemos a oportunidade de ver que tanto Mar como a narradora acabam se separando de seus maridos; no entanto, cada uma reage de forma diferente. Mar é uma personagem que cresce a cada momento, a cada experiência que tem. Já a narradora, passa a ter contato com as mudanças e dinâmica da vida, a partir do momento em que conhece Mar:

(...) m'adono que la nostra relació se sostenia en el moviment, va començar al tren i acabà la nit de l'accident (...). (Roig, 2001: p. 54)

(...) me doy cuenta de que nuestra relación se sostenía en el movimiento, empezó en el tren y acabó la noche del accidente (...). (Roig, 1990: p. 50)

Justamente a lua e a luz estariam complementando e enriquecendo o tema da morte e também o renascimento sugerido pelo mar. Estão ligadas ao processo da morte de Mar e à conscientização da narradora quanto ao seu papel e condição na sociedade em que vive. Ao desaparecer a amiga, a narradora retoma sua rotina anterior de vida, mas agora, ciente da perda:

(...) era com si jo també deixés de respirar (...). (Roig, 2001: p. 46)

(...) era como si también yo dejara de respirar(...). (Roig, 1990: p. 43)

Na trajetória dessas personagens, o conto tensiona a relação entre teoria e prática, a coerência entre concepções e ação.

2. Mare, no entenc els salmons (Madre, no entiendo a los salmones)

Este conto é um dos mais complexos para análise por apresentar algumas vozes narrativas. Ele apresenta três histórias que se cruzam ao longo da narração: a história dos salmões contada por uma mãe ao seu filho; a história de um velho republicano que fôra deportado; e um momento da vida de Norma.

A história dos salmões aparece no início, no meio e no final do conto, quando a mãe conta ao filho o costume dos salmões saírem do mar rumo ao rio para morrerem aí, onde nasceram, e como é essa trajetória. É importante observar que se trata da figura da mãe e do filho para ilustrar, mais uma vez, a importância que Montserrat Roig dá ao contar histórias (e/ou História) e ouvi-las no âmbito familiar.

O “contar histórias para o outro e ouvir” também se reproduz na figura do velho republicano que conta à Norma sobre seu trabalho no campo nazista e sobre seu amor por seu cavalo. Ao mesmo tempo, vamos conhecendo Norma através de seus pensamentos que refletem seus sentimentos e sensações com relação ao que está ouvindo e às lembranças de um amor que já não está mais ao seu lado.

O diálogo é o que predomina como moldura desse conto de narrativa entrecortada. Temos um narrador que utiliza a terceira pessoa, mas que também dá voz ao velho e à Norma que, através do discurso indireto livre, contam-nos momentos e sensações importantes de suas vidas. No entanto, o narrador adere à personagem Norma para analisar o que passa ao seu redor.

O primeiro diálogo sobre os salmões ressalta duas características importantes deles: o fato de terem memória e voltarem ao rio em que nasceram para morrer. Eles seriam, assim, uma metáfora do ciclo de vida e morte, além de iluminar a importância da memória como elemento essencial ao “contar e ouvir” e ao “saber”:

- Fill, diuen que cada primavera els salmons surten del mar on han viscut a l'hivern, remunten els rius, xoquen contra la rocalla, alguns s'hi estavellen, d'altres s'n surten I moren tot sovint allà on ha nascut.

(...)

- És que tenen molta memòria .(Roig, 2001: p. 99)

- Hijo, dicen que cada primavera los salmones salen del mar donde han vivido en invierno, remontan los ríos, topan contra las rocas, algunos se estrellan, otros sobreviven y a menudo van a morir al sitio donde han nacido.

(...)

- Es que tienen mucha memoria. (Roig, 1990: p. 87)

Relacionado a esses temas, em seguida, o narrador nos conta a trajetória do Republicano, quando este e Norma participam da cerimônia no cemitério. Nesse momento, o narrador utiliza o verbo *remontar*, como ao descrever o movimento do salmão:

Remultà el camí que duia al cementiri amb el vell republicà (...) (Roig, 2001: p. 99)

Remontó el camino que llevaba ao cementerio con el viejo republicano (...) (Roig, 1990: p. 87)

O ato de *remontar* aparece, portanto, no caminho dos salmões e do velho republicano, também visando a necessidade de retomarmos alguns momentos de nossas vidas para compreendê-los melhor.

Na segunda parte do conto, o importante é a relação dos republicanos e dos salmões que se intensifica e segue até o final da história. A característica que se destaca agora é o fato de ambos *nadarem contra a corrente*:

- I molts dels salmons moren abans d'arribar a lloc. Envesteixen les cascades, procuren saltar-les, però moltes vegades tornen a cause i el corrent els arrossega cap a mar. Però hi toernen perquè són molt tossut. Tenen tanta força que arriben a fer salts de cinc metres per a passar les cascades. Neden contra-corrent. (Roig, 2001: p. 101)

- Y muchos de los salmones mueren antes de llegar a su destino. Embisten las cascadas, procuran saltarlas, pero muchas veces vuelven a caer y la corriente los arrastra hacia el mar. Pero persisten porque son muy obstinados. Tienen

tanta fuerza que algunos llegan a dar saltos de cinco metros para pasar las cascadas. Nadan contra la corriente. (Roig, 1990: p. 89)

Faz-se uma analogia entre os republicanos e os salmões, porque ambos lutam contra a corrente: os salmões para chegarem ao leito onde nasceram e os republicanos contra o sistema ditatorial. Além de se referir a essas duas histórias, temos a impressão de que Norma também está nadando contra a corrente no que se refere ao seu relacionamento amoroso, ou seja, ela quer insistir em voltar com uma pessoa que parece não se importar mais com essa história dos dois.

O velho republicano lembra o que mais o incomodava: o seu trabalho enquanto deportado no campo nazista. A intensidade de seu sofrimento era tal que relativizava o dos judeus:

(...) la meva vida és com una novella. Saps, Norma, al camp nazi ens feien tragar en caixes de fusta, la merda dels deportats que treballàvem a la pedrera. (Roig, 2001: p. 100)

(...) mi vida es como una novela. Norma, en el campo nazi nos hacían acarrear, en cajas de madera, la mierda de los deportados que trabajábamos en la cantera. (Roig, 1990: p. 88)

El republicà continuava, i els SS feien uns forats a terra, d'uns set metres de profunditat, per a ofegar-hi els jueus. Però a mi només em preocupava la caixa de merda que em feien tragar. (Roig, 2001: p. 101)

El republicano proseguía, y los SS hacían unos hoyos en tierra, de unos siete metros de profundidad, para ahogar en ellos los judíos. Pero a mí sólo me preocupaba la caja de mierda que me hacían acarrear. (Roig, 1990: p. 89)

Além disso, ele lembra também o grande número de mortos e as tumbas que desapareciam em meio a um ambiente cheio de arbustos secos e com muitos espinhos, caracterizando a dor e o sofrimento que essas pessoas passaram.

Els cossos que hi havia dins les tombes van desaparèixer durant una bona munió d'anys. Els esbarzers i els matolls els cobriren. Els noms s'esborraren, colgats per l'argelaga. (Roig, 2001: p. 100)

Los cuerpos que estaban en las tumbas desaparecieron durante una buena cantidad de años. Las zarzas y los matorrales los taparon. Los nombres se borraron, cubiertos por la aliaga. (Roig, 1990: p. 88)

Esta imagem pode ser também uma metáfora de nossa falta de lembranças e memória com relação aos que morreram lutando durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), ou ainda da História que não tratava o assunto com a devida clareza, encobrendo os verdadeiros fatos.

O narrador insiste em mostrar a teimosia das ervas que são persistentes em destruir os marcos dos túmulos. Elas foram retiradas

Segaren les males herbes. Els monticles, a poc a poc, tornaren a sorgir. I feren, a cada muntanyeta, una tomba. Una tomba amb una làpida i una rosa. A cada làpida, un nom. (Roig, 2001: p. 101)

Segaron las malas hierbas. Los montículos, poco a poco, volvieron a surgir. En cada montículo hicieron una tumba. Una tumba con una lápida y una rosa. En cada lápida, un nombre. (Roig, 1990: p. 89)

no entanto, voltaram a cobrir tudo novamente. É como se a verdade estivesse interditada ao nosso conhecimento e às nossas lembranças. É como se tivéssemos que esquecer essa parte da História, essas pessoas:

Aviat els esbarzers convertiren la terra en salvatge. Les males herbes engoliren els números. (...). Els barracons del camp de refugiats es derruïren perquè vingueren maltempsades I vents rúfols. (Roig, 2001: p. 103)

Pronto los zarzales lo convirtieron en un terreno agreste. Las malas hierbas engulleron los números. (...). Los barracones del campo de refugiados se fueron derrumbando porque se abatieron sobre ellos temporales y vientos borrascosos. (Roig, 1990: p. 91)

A crescente angústia dessa narrativa recorrente vai levando Norma a sentir-se cada vez mais incomodada com o lugar e com as lembranças que vêm à cabeça:

La Norma va sentir com el fred li tallava la pell. (Roig, 2001: p. 99)

La Norma sentia molt de fred, com si algú burxés amb una agulla cada porus del seu cos. (Roig, 2001: p. 100)

La Norma cada vegada sentia més fred. (Roig, 2001: p. 102)

I el fred li foradava el cos, com si li estavellesin la pell. (Roig, 2001: p. 103)

Norma sintió que el frío le cortaba la piel. (Roig, 1990: p. 87)

Norma sentía mucho frío, como si alguien hurtara con un alfiler en cada poro de su cuerpo. (Roig, 1990: p. 88)

Norma sentía cada vez más frío. (Roig, 1990: p. 89)

Y el frío le horodaba el cuerpo, como si le estuvieran desgarrando la piel. (Roig, 1990: p. 90)

De repente, o velho se cala e surgem os questionamentos – diretos ou indiretos – da cabeça de Norma com relação ao fato de esquecer ou não o seu amor e a história dos republicanos. São questionamentos dela enquanto cidadã e enquanto mulher. É uma personagem que se incomoda com a situação e que problematiza as circunstâncias, apontando um interdito, algo que foi interditado ao conhecimento, ao olhar não só dela, mas de um povo que sente a necessidade de conhecer e saber o que, realmente, aconteceu na época da Guerra Civil Espanhola. Ela ouvia os fantasmas que vinham para dizer que eles não iriam se calar e que não se esqueciam do que viveram. Sua vontade era fugir de tudo aquilo que a assombrava e

perseguia porque essa problematização de sua vida não a acalmava, pelo contrário, aumentava sua angústia:

Volia fugir-ne. que no en quedés ni la memòria. Esborrar.... potser les paraules? (Roig, 2001: p. 104)

Quería huir de ellos. Que no quedase ni el recuerdo. Borrar..., ¿tal vez las palabras? (Roig, 1990: p. 91)

Há uma série de elementos que giram em torno de cada personagem. Quando estamos lendo a história referente ao velho republicano é freqüente a presença do cavalo, da lama e da escada. A lama e a escada intensificam a sua degradação no campo nazista, além do medo e temor por estar naquela situação. O cavalo parece aludir à força e vitalidade desse homem que passou por tal situação, permitindo dizer que se trata da memória de parte da História Espanhola.

Já a personagem Norma aparece rodeada pelos elementos nuvem, frio e vento, intensificando ainda mais todo o ar fantasmagórico do conto. A tormenta não é apenas um fenômeno externo, mas retrata também o interior da Norma, de seus pensamentos e sentimentos. O frio e o vento remetem-nos às vozes

que gritam e pedem para serem lembradas e ouvidas. Para compor esse cenário, as nuvens e o mato estão ligados à interdição, ou seja, todas as dúvidas e incertezas que compõem esse cenário bélico espanhol .

O modo como o narrador se refere às personagens também nos chama atenção. O homem é conhecido através de dois adjetivos que revelam sua idade e ideais (velho republicano) e a mulher por Norma, tendo uma certa ambigüidade. De um lado, temos o homem representando o passado, e do outro, a personagem Norma podendo significar a lei, a ordem, tudo aquilo que se deve cumprir por estar estabelecido. Ou seja, é o passado questionando as “normas” que regem a sociedade, lembrando-a de que ele não se cala:

Nosaltres no oblidem (...) els morts no callen mai, Norma, no callen mai.
(Roig, 2001: p. 102. 103)

Nosotros no olvidamos (...) los muertos nunca callan, Norma, nunca callan.
(Roig, 1990: p. 90)

O conto termina com a mãe contando ao filho que as fêmeas dos salmões nunca se equivocam quanto ao rio e o lugar, sendo que os que morrem no meio do caminho são levados novamente ao mar.

O mesmo aconteceu com os mortos durante aquele período que estava sendo rememorado:

(...) venim del Têt, el riu que es va endur tantes criatures, vells, dones, malalts, tots van anar a raure a mar. Vuit dies més tard, encara retornaven cadàvers a la platja d'Argelers. (Roig, 2001: p. 103)

(...) venimos del Têt, el río que se llevó a tantos niños, viejos, mujeres, enfermos, todos fueron a parar al mar. Ocho días después las olas arrojaban todavía cadáveres sobre la playa de Argelers. (Roig, 1990: p. 90)

Neste conto, os salmões podem ser comparados a essas pessoas que viveram a guerra e lutavam por seus ideais. Assim, o velho republicano seria uma fonte de sabedoria de uma determinada época histórica; ele foi uma testemunha do que ocorreu. Seria ele também uma alimentação espiritual por poder contar (e ao mesmo tempo reviver) tudo o que presenciou, para não deixar que esses fatos caíssem no esquecimento ou fossem enterrados por “normas”. No entanto, ele vê que os que morreram lutando por uma bandeira estavam sendo esquecidos assim como os salmões mortos no mar:

Per la bandera republicana ha mort molta gente. Ara, Qui ho recorda? Qui se'n recorda. Norma? (Roig, 2001: p. 102)

Por la bandera republicana ha muerto mucha gente. ¿Quién lo recuerda ahora? ¿Quién se acuerda, Norma? (Roig, 1990: p. 89)

Neste conto, Montserrat Roig também traz o tema da morte, mas no campo das lembranças, uma vez que procura nos mostrar a importância que a memória e o contar têm para uma sociedade, como no conto “A salvo de la guerra y de las olas”. Ele ressalta tanto a memória coletiva quanto individual, uma vez que o passado também fez parte da história da vida das personagens do conto. Por isso, uma forma da Norma se entregar ao amor era perdendo a memória. Inclusive, a epígrafe

Que la maledicció acabi amb mi! – Salvador Espriu, **Antígona**.

está relacionada à Norma que carrega essa maldição de querer seguir adiante, mas as lembranças do passado não permitem.

Enfim, esse conto, além de retratar a repressão política e sexual, trabalha a perda e a proibição tanto no plano coletivo como no individual. No plano do indivíduo, temos o relacionamento de Norma que não pode seguir adiante e no plano coletivo, a perda coletiva da História da Guerra Civil Espanhola.

3. Abans que no mereixi l'oblit (Antes que merezca el olvido)

[O último conto do livro desenvolve-se em torno de três temas: a importância e a influência das palavras na vida do homem; o papel do censor bem como as conseqüências na vida pessoal e o papel do escritor. Esses três temas se cruzam na trajetória da personagem do censor e professor de literatura castelhana.]

Como os outros textos do livro, este também apresenta uma epígrafe composta de duas citações que antecipam questões discutidas ao longo do conto, fazendo parte dos temas já citados. As epígrafes são:

La imagen es siempre algo ~~de otro~~ de otro mundo. – María Zambrano

*Estaré mirant com raja l'aigua,
els camins, titubejants I tendres,
l'escriptura conjunta, dibuixos llargs llargs,
del dolor i de la casualitat
- sobre pedres mortes, cares vives -*

*Estaré mirant-los abans que
no mereixi l'oblit. Janos Pilinszky, Estaré mirant-ho*

Estaré mirando cómo mana el agua,

*los caminos balbucientes y tiernos,
la escritura conjunta, dibujos largos largos,
del dolor y de la casualidad
- sobre piedras muertas, caras vivas -*

*Estaré mirándolo antes que
merezca el olvido.*

Janos Pilinszky, *Estaré mirando*

a primeira citação aborda a questão do limite entre o mundo real e o imaginário; a segunda, a importância do olhar e da memória.

“Antes que merezca el olvido” está dividido em duas partes. A primeira parte – intitulada *Maig, 1988 / Mayo de 1988* – é mais curta do que a Segunda e se subdivide em dois momentos. No primeiro momento, com uma narração em terceira pessoa está o episódio através do qual a história se desenvolve: o professor de literatura castelhana, casado, que foi encontrado dentro de um armário do vestiário feminino, espiando as alunas, e a opinião dos demais professores a respeito do fato. O discurso dos colegas, reproduzido pelo discurso indireto livre, retrata uma sociedade totalmente hipócrita, que estampa o conservadorismo, apesar de viverem na chamada época de transição espanhola. Independente da idade, cargo e matéria que lecionavam, todos recriminaram a atitude do professor. Já no segundo momento, ainda da primeira parte, temos uma mistura

da primeira com a terceira pessoa na narração. No final desta parte, há indícios de que estamos sob o ponto de vista feminino:

(...) del col·legi on jo estudiava de petita. (Roig, 2001: p. 118)

(...) donde yo estudiaba de pequeña. (Roig, 1990: p. 104)

Ela emerge, diretamente, no final da primeira parte do conto, porque é quem analisa a carta que Joan N., ex-aluno, havia recebido, há muitos anos, do velho professor tentando explicar porque havia feito aquilo.

A segunda parte do conto, subdividida em seis partes é intitulada *Variacions sobre un poema de K / Variaciones sobre un poema de K* e traz a transcrição da carta em primeira pessoa (por isso as aspas neste trecho) para que nós, leitores, consideremos se fôra ou não adequada a decisão da revista em que trabalha a narradora de rejeitar a publicação da carta:

Com que, al capdavall vosaltres, lectors, sou els Qui heu de jutjar, us transcric el text, tal com em va arribar a les mans I sota el següent títol:
(Roig, 2001: p. 118)

Como en definitiva, sois vosotros, lectores, quienes habéis de juzgar, os transcribo el texto tal como llegó a mis manos y bajo el siguiente título:
(Roig, 1990: p. 105)

Neste segundo momento, no qual nos deteremos mais, estamos sob o ponto de vista masculino, o do velho professor-censor que procura explicar o que fez, além de comentar suas dificuldades em expor as idéias e lidar com as palavras. Esta carta está construída em um ir e vir de lembranças, nas quais o narrador nos conta mais duas histórias significativas de sua vida: a da trapezista de circo, que chegou na sua cidade, quando ele era jovem e pela qual ele se apaixonou, e a história da censura do sexo, quando revisava os livros.

Ele justifica essa descontinuidade na ordem de seu relato dizendo:

L'ordre continu en un relat és un engany. Ho vaig aprendre en molts d'aquells manuscrits que m'arribaven a la cambra fosca: alguns eren massa ordenats per a ser creïbles. (Roig, 2001: p. 130)

El orden continuo, en un relato, es un engaño. Lo aprendí en muchos de aquellos manuscritos que llegaban a mis manos en el despacho oscuro: algunos eran demasiado ordenados para ser creíbles. (Roig, 1990: p. 115)

A memória é o elemento estruturador do conto. É através da memória seletiva, que a personagem utiliza-se de fatos passados, ou seja, rememora-os com a necessidade e o compromisso não só de registrar algo, mas também de analisar e examinar o passado. Temos

um EU que não expõe apenas a intimidade (apesar de estar contando a sua história), porque constrói o mundo exterior e tenta compreendê-lo a partir de sua experiência, esperando que seu leitor reflita sobre sua exposição. Isso faz com que nós, leitores, sejamos cúmplices desse EU e não vejamos a personagem como vítima, porque seu objetivo é ter um aliado de uma visão de mundo.

Apresentando o conflito passado/presente, o protagonista tenta explicar a situação do seu presente com fatos do seu passado. Desta forma, há uma valorização da memória e a transmissão de um conhecimento. Nesse sentido, Joan N. havia sugerido que se publicasse a carta

(...) ara que el protagonista és mort. (Roig, 2001: p. 117)

(...) ahora que el protagonista está muerto. (Roig, 1990: p. 105)

O comentário é ambivalente, pois, por um lado, indicaria o cuidado de proteger o depoente do ridículo e, por outro, acenaria para um certo reconhecimento de autoridade do narrador, conferida pela morte. A redatora-narradora reconhece ter aprendido com a história do velho professor:

El “text feixuc” m’aclaria alguns aspectes dels meus anys d’aprenentatge, dels temps en què calia enviar els meus papers, com els de tothom que volgués publicar, a censura prèvia. (Roig, 2001: p. 117)

El “texto farragoso” me aclaraba algunos aspectos de mis años de aprendizaje, de los tiempos en que tenía que mandar mis papeles, como cualquiera que quisiese publicar, a censura previa. (Roig, 1990: p. 105)

Temos que lembrar que o passado nunca volta inteiramente, porque não podemos reviver o que já vivemos e, uma vez que as lembranças – memórias de um passado submerso – dão-se através de imagens – terreno da ficção, fazem-nos desconfiar uma vez mais desse narrador.

Assim, de acordo com todos os recursos narrativos apontados até o momento, [estamos diante de um conto que relativiza a credibilidade da palavra e, portanto, da narrativa, fazendo uma denúncia da censura. O conto aponta, assim, dois aspectos da vida da Espanha do século XX.

Ao rejeitar a carta na revista, o chefe agira de modo a contribuir para o esquecimento do passado social recente, problema que tanto preocupava Montserrat Roig. Ao trazer a carta do professor, o conto denuncia como o arbitrio da censura se aproveitou

de um homem que tinha problemas, que era alienado política e socialmente. Compreendemos, assim, que o interdito se constrói no nível da ação das personagens, bem como, das críticas a elas.

Por outro lado, o protagonista exalta, em vários momentos da carta, a sua falta de memória como consequência de ter trabalhado por muito tempo em uma área que exigia o esquecimento, ou seja, a censura.] A carta discute, ainda, sobre como contar a experiência, como não trair o que se viveu. Sobre essas questões, Roig se pronuncia dizendo que *La memoria sirve para mentirnos a base de pequeños fragmentos. Pero he aquí que intentas poner orden en el rompecabezas. (...) Hay que recordar y olvidar al mismo tiempo. La memoria también es olvido.*²⁵ Assim, a escritora serve-se de mais um elemento revitalizador das palavras, conforme apontaremos ao longo da análise.

O ponto de vista na primeira parte do conto (terceira pessoa, na sua maior parte) aumenta a distância entre a narrativa e o leitor, e também pode distorcer a história segundo suas impressões do

²⁵ ROIG. Montserrat. op. cit.. p. 22.

momento dramático do conto. Já na segunda parte, na qual a personagem principal narra sua história, emerge a análise interna dos acontecimentos parecendo ganhar maior verossimilhança e força, porque o leitor, lendo um texto que em grande parte é uma carta, vê-se como um confidente de tudo o que aconteceu. Além disso, esse leitor tem sua curiosidade instigada ao longo da narrativa, não só pelo fato em si de querer saber as motivações da ação do professor, mas também por estar lendo uma carta direcionada a outra pessoa, no caso, seu ex-aluno Joan N.. A través de um *tú*, o protagonista se dirige não só a Joan, mas também a nós leitores:

I tu esperes, si encara em llegeixes, que t'expliqui per què em vaig tancar dins l'armari dels vestidors per espiar les noies mentre es despullaven. (Roig, 2001: p. 151)

Y tú esperas, si aún me estás leyendo, que te explique por qué me encerré en le taquilla de los vestuarios para espiar a las muchachas mientras se desnudaban. (Roig, 1990: p. 133)

Logo no início, nós, leitores, já nos damos conta de que não se trata de uma simples carta, porque existe uma reflexão de como ela está sendo escrita, da dificuldade que o seu autor tem de lidar com as palavras e com a sua memória

(...) no recordo la frase que volia recordar per començar-la. No he estat mai un narrador. No ho he pogut estar perquè no recordo. (Roig, 2001: p. 119)

(...) no recuerdo la frase que debía recordar para empezarla. Nunca he sido un narrador. No he podido serlo porque no recuerdo. (Roig, 1990: p. 106)

Estamos diante de um narrador que reflete sobre o seu ato, compara as partes de uma narrativa às fases da vida, como podemos constatar logo no terceiro parágrafo da carta.

[Por discutir a influência e a importância das palavras, em vários momentos, o conto se caracteriza como metalingüístico.] Em sua primeira parte, por exemplo, questiona a denominação do texto que Joan N. recebeu. Trata-se, segundo a narradora, de uma *carta que volia ser un relat / carta que quería ser un relato*. Além disso, o chefe da redação onde ela trabalhava achou que o texto não podia ser publicado por uma série de questões, dentre elas por ser autobiográfico. Assim, estamos diante de uma “carta-relatório autobiográfico”.

Por outro lado, conforme verificamos ao longo do conto, a personagem discute a verdade e a mentira da palavra, além do papel do narrador

(...) tinc dret a dir mentides (...). (Roig, 2001: p. 135)

(...) tengo derecho a decir mentiras (...). (Roig, 1990: p. 119)

O protagonista se justifica ao seu leitor, dizendo que os escritores destroem o limite entre o mundo real e o imaginário, levando as pessoas a acreditarem neste segundo

Als meus ulls, tots aquests desconeguts eren culpables d'illusionar la gent que llegeix, de fer-los creure que podien anar a un altre univers, a l'imaginari. (Roig, 2001: p. 120)

Ante mis ojos, todos aquellos desconocidos eran culpables de ilusionar a la gente que lee, de hacerles creer que podían irse a otro universo, al imaginario. (Roig, 1990: p. 107)

Isso nos remete não só ao seu papel de narrador, como também ao de professor e censor que vivia entre esses limites.

Com relação à narrativa ele faz outras críticas, de acordo com o que identificou nos textos que leu ao longo de sua vida. Comenta que eles deixaram de apresentar imagens poéticas devido à influência da televisão na forma de escrever:

Encara que els anuncis de la televisió ens han fet malbé la imatge (...). S'han acabat les imatges poètiques (...). (Roig, 2001: p. 134, 135)

Aunque lo cierto es que los anuncios televisivos nos han estropeado la imagen (...). Se han terminado las imágenes poéticas (...). (Roig, 1990: p. 119)

Por outro lado, satiriza a repetição de imagens e cenas descritas, quando se referem aos encontros amorosos:

(En escenes d'amor que tenen lloc a l'exterior, sempre hi hem de posar un color, al cel.) (Roig, 2001: p. 135)

(En escenas de amor que tienen lugar en el exterior, siempre hay que ponerle un color al cielo) (Roig, 1990: p. 119)

Para o protagonista a repetição está em quase tudo: a história da trapezista se repetia nos livros que ele lia; a imagem dela estava refletida na de suas alunas e, até a maneira como ele expõe suas idéias, repete algumas cenas e frases. É como se essa constante repetição tivesse como objetivo convencer tanto ele como o leitor de que tudo aquilo que está sendo contado é verdade.

As imagens são um elemento que se destacam e o narrador-protagonista as relaciona ao caleidoscópio. Ele aproxima o fato de o olhar ser a memória da mente às imagens que se formam no caleidoscópio, de modo harmonioso ou desarmonioso, definindo sua própria maneira de escrever:

(..) posava tots els esforços en l'ull qmirava, la meva ment es concentrava en aquell reguitzell d'imatges que s'agrupaven i se separaven, tot formant conjunts, de vegades harmònics, de vegades trencats. (..). Jo era capaç de crear l'ordre i de convertir-lo en un caos, i això ho feia la meva ment, la qual guiava l'ull. (Roig, 2001: p. 125)

(...)

(...) en el relat, hi ha pogut més l'atracció del calidoscopi, les imatges que harmonitzen per a trencar-se tan bon punt prenen una forma. De dia, les oracions subordinades es desfan si us plau per força. Exigeixen frases curtes, punts i seguits, subjecte-verb-predicat. (Roig, 2001: p. 128)

(...) ponía todas mis energías en el ojo que miraba, mi mente se concentraba en aquella serie de imágenes que se agrupaban y se separaban, formando conjuntos, unas veces armónicos y otras veces quebrados. (...). Era capaz de crear el orden y convertirlo en un caos, y esto lo hacía mi mente, guiando el ojo. (Roig, 1990: p. 111)

(...)

(...) en el relato ha prevalecido la atracción del calidoscopio, las imágenes que poseen armonía pero se quiebran en cuanto adoptan una forma. De día las oraciones subordinadas se deshacen, quieras que no. De día se requieren frases cortas, puntos y seguidos, sujeto-verbo-predicado. (Roig, 1990: p. 114)

A multiplicidade da imagem refletida, ou seja, o(s) “eu(s) e o(s) “outro(s) refletido(s)” está(ão) relacionado(s) a vários elementos da narrativa e ao comportamento do protagonista quando era jovem.

[Através de suas lembranças e confissões, notamos que, apesar de questionador e de problematizar sua vida enquanto escreve, desde ~~o~~ jovem ele se anulou socialmente e politicamente. Ele mesmo confessa] que:

(...) s'adapta a la mirada dels altres. Sóc el que els altres volen que sigui (...). (Roig, 2001: p. 149)

(...) se adapta a la mirada de los demás. Soy lo que los otros quieren que sea (...). (Roig, 1990: p. 131)

Quando era menor, vivia seus desejos através do pai:

El pare no era el pare, sinó el meu desig no expressat, no narrat. (Roig, 2001: p. 155)

Mi padre no era mi padre, sino mi deseo no expresado, no narrado. (Roig, 1990: p. 136)

Na função de censor, sempre fôra fiel a seus chefes, fazendo o que lhe mandavam:

Vaig ser, doncs, fidel a les lleis dels meus caps (...). (Roig, 2001: p. 150)
(...) els caps, feien les lleis, i jo les complia. (Roig, 2001: p. 151)

(...) fui fiel a las normas de mis jefes (...). (Roig, 1990: p. 132)

(...) los jefes hacían las leyes y yo las cumplía. (Roig, 1990: p. 133)

Como professor, tampouco era ativo, apenas reproduzia as citações, tendo consciência de que não era bom em sua profissão:

(...) només reproduïa, any darrera any, les citacions d'altri (...). (Roig, 2001: p. 153)

(...) no hacía más que reproducir, año tras año, las citas de otros (...). (Roig, 1990: p. 134)

[Nota-se a sua anulação política quando ele comenta que não seguia a lei da censura que exigia a eliminação de qualquer linha que fosse ofensiva à Igreja, à Pátria ou ao Exército. Enquanto censor se preocupava apenas com as cenas de sexo.]

Ele procura se eximir de toda culpa relativa à atividade de censor e da relativa ao ato de espiar. Ele ainda critica os que acreditam que o censor não sabe o que está fazendo:

(...) devien pensar que jo, el Misteriós, era un ésser que refusava la matèria i el desig perquè era un ignorant. S'equivocaven: només castiga aquell que ha conegut. (Roig, 2001: p. 150)

(...) debían pensar que yo, el Misterioso, era un ser que rechazaba la materia y el deseo por ignorancia. Se equivocaban: sólo castiga quien ha conocido. (Roig, 1990: p. 132)

Procurando justificar-se, ele quer nos levar a acreditar que, na verdade, nos protege do perigo de viver no mundo das imagens – como os escritores e ele – e acabar agindo como o próprio protagonista. Ele argumenta que se preocupava com o leitor e não com o escritor:

(...) la meva missió era empetitir el sadi de visió, reduir l'esclletxa dels Qui haurien de llegir els textos. És un error pensar que condemnàvem els escriptors. Els traços vermells i blaus, els dedicàvem als lectors, encara més esperançats que els qui escrivien. Perquè els escriptors poden haver deixat de viure, però els lectors no. són gent viva que creuen en les belles velles històries. I jo els reduïa cada vegada més l'esclletxa per on veiem l'univers invisible. (Roig, 2001: p. 147)

(...) mi misión era empequeñecer el radio de visión, reducir la rendija de quienes leerían los textos. Es un error pensar que condenábamos a los escritores. Los trazos rojos y azules los dedicábamos a los lectores, aún más esperanzados que los que escribían. Porque los escritores pueden haber dejado de vivir, pero los lectores no. Son gente viva que creen en las hermosas y viejas historias. Y yo les reducía cada vez más la rendija por donde percibían el universo invisible. (Roig, 1990: p. 129)

Um aspecto dessa atividade de censurar – o cerceamento da relação com as palavras – está em toda a história da personagem. Foi depois de ler o poema *Deseos de K.* que o narrador percebeu que havia perdido a capacidade de compreender as palavras. Aqueles dois versos

*tals semblen els desigs que es consumiren
Sense que fossin satisfets, sense obtenir, cap d'ells,*

*así aquellos deseos de una hora que no fue satisfecha,
los que nunca gozaron*

fizeram com que ele lembrasse da trapezista do circo. Tratava-se de uma moça que ele desejava, mas só a tinha em seus sonhos, ao passo que seu pai a tivera de verdade, chegando a abandonar a família e ir atrás dela. Foi esta lembrança que o levou a compreender porque censurava qualquer cena de sexo. Conta-nos que *quan era nen que era nen / cuando era niño, que era niño*, além de observar as relações sexuais de seus pais, presenciou também a da trapezista com o pai. [A negação das cenas de sexo nos livros era a negação de tudo o que tinha visto seu pai fazer. Assim, negava o amor, negava as histórias que tinha vivido no passado.]

Fill no et neguis a tu mateix com m'he negat jo. (Roig, 2001: p. 154)

Hijo, no te niegues a ti mismo como yo me he negado. (Roig, 1990: p. 135)

Neste processo de auto-conhecimento da personagem, a indiferença dos alunos perante os versos parece-lhe uma motivação para seu ato de esconder-se no vestiário. Na verdade, ele acaba percebendo que tinha se tornado um velho sem desejos e que, uma vez negado seu passado, vivia sem memória e com medo de recomeçar.

Quando, finalmente, resolve satisfazer um desejo, é chamado, como ele mesmo diz, de *ridícul / ridículo*. [Além da crítica ao falso moralismo, esta carta nos dá a impressão de uma explosão dos sentimentos que vêm à tona; revela-nos um momento de acesso à consciência da personagem que percebe a censura a que fôra submetida. Pode-se até mesmo fazer uma analogia entre sua história e uma frase sempre repetida:]

Davant una taula al racó més fosc de la cambra. (Roig, 2001: p. 123)

sentado a una mesa en el rincón más oscuro de la habitación (Roig, 1990: p.109)

[É como se todos os seus sentimentos também estivessem escondidos no canto mais escuro de sua alma e viessem à luz com os versos.

Através da história de um professor de literatura que trabalhava como censor, a autora sonda várias faces da censura e conta a história da barbárie contra a palavra e a inteligência.]

Palavras Finais

Depois do exame dos textos, podemos observar que existem tanto elementos comuns como divergentes entre os contos da obra **El Cant de la Joventut**.

Do ponto de vista narrativo, de um modo geral, notamos que o narrador adere à personagem – em maior ou menor grau – para que esta possa apresentar um determinado momento da trajetória de sua vida. Através do discurso indireto livre ou discurso direto, as idéias fluem livremente, trazidas pela memória, pela reconstituição do passado e do presente ou ainda pelas reflexões provocadas pelo momento iluminado no conto.

Sendo assim, as formas verbais no passado são as que mais predominam, procurando transportar o leitor a uma época anterior e descrever o que então era presente. Há uma adequação dos verbos no pretérito à descrição do fluxo da consciência, que inclui fatos da vida anterior das personagens que ganham a atualidade do presente quando trazidos à lembrança, pois são revividos na mente pelas personagens.

Em nenhum dos contos há a presença do narrador onisciente, uma vez que Montserrat Roig diz: *Ya no existe aquel que todo lo ve (...)*.²⁶ A escritora propõe uma forma de narrar através da qual *el ojo observase lo que ve a través de una rendija*.²⁷ Ou seja, ela não trabalha com aquele narrador que tudo vê e tudo sabe, e sim com o narrador que espia determinado momento através da personagem. O poder da palavra é questionada, principalmente, no último conto, no qual se narra na primeira e terceira pessoas.

A dicotomia imagem/palavra é bastante presente em todos os contos. Montserrat Roig que foi professora, apresentadora de TV e escritora, trabalha esses elementos, ressaltando, principalmente, a diferença entre a condensação da imagem visual – a foto – e o andamento analítico da palavra.

Todos os contos nos mostram a importância da memória, como uma forma de nos levar ao conhecimento tanto de nós mesmos como do momento e situações que nos cercam. Montserrat Roig argumenta que *nuestros ojos miran con los ojos de la mente. Para comprender el dolor*

²⁶ ROIG, Montserrat. op. cit., p. 99

²⁷ ROIG, Montserrat. op. cit., p. 99

*hemos de saber recordarlo*²⁸. É exatamente isso que as personagens fazem nos contos. No entanto, nem todas conseguem compreender o que se passou e tirar uma lição do que reviveu.

[Os textos revelam o desejo de recordar momentos, buscando uma realidade que ficou no passado. Assim, o presente é o tempo da narrativa e o passado é o tempo no qual a personagem busca os elementos para interpretar e compreender o presente e o passado, podendo criar, até mesmo, uma perspectiva de futuro (exemplos: a amiga de Mar, o censor e a Norma). A escritora chama de *tiempo del reloj* e *tiempo del alma*. Porém, evocar o passado não tem, nesta obra, o objetivo de construir um texto de memória, mas sim de compreender o presente.]

Sobre isso, a personagem Natália da obra **La Hora Violeta**, faz um comentário que justifica, perfeitamente, o papel do escritor, até mesmo o de Montserrat Roig, porque é o que ela objetiva através de suas obras:

*Me parecía que era necesario salvar con las palabras todo lo que la historia, la Historia grande, es decir, la de los hombres, había hecho impreciso, había condenado o idealizado.*²⁹

²⁸ ROIG, Montserrat. op. cit., p. 99

²⁹ ROIG, Montserrat. **La Hora Violeta**. Barcelona: Plaza & Janes, 1987, 2ª ed.

Ou seja, a memória é importante para que se escreva e registre-se a História dos homens.

[As referências históricas presentes na obra demonstram que os acontecimentos passados, sob forma de herança acumulada, continuaram agindo sobre o presente. Há na narrativa uma articulação para estabelecer um diálogo entre a História e a ficção: a autora transportou e associou os elementos da realidade histórica aos conflitos das personagens, oferecendo aos leitores sua visão de mundo ao reinventar essa realidade. Apesar de paradoxal a idéia de buscar realidade na ficção, devemos considerar que a ficção ilumina a realidade.]

De certa forma, o título da obra evoca um determinado tempo da vida das pessoas: a juventude. Não só essa como outras diversas épocas são retratadas na narrativa em que o tempo se mostra a base dos acontecimentos. Nem todos os contos apresentam dados temporais com datas precisas e nem mesmo o plano narrativo tem uma ordem cronológica rígida. O que predomina são os tempos históricos (a guerra, a ditadura e a redemocratização) e o tempo

psicológico, tendo em vista os momentos rememorados pelas personagens.

Da mesma forma que o tempo, o espaço também possui dois planos: o espaço físico vinculado ao presente da narrativa e o espaço do passado que é evocado. Por isso, é freqüente o cruzamento das imagens dos ambientes associados às recordações. Em todos os contos, podemos notar que as personagens buscam um espaço tranqüilo que lhes permita refletir.

Os espaços vinculados ao passado, juntamente com os elementos que os constróem, são muito importantes nos contos porque é através deles que conhecemos mais as personagens. Pouco sabemos sobre elas por seus deslocamentos em ações no presente.

Montserrat Roig afirma que *el espacio define a las personas*³⁰, e se prestamos atenção, grande parte das personagens dos contos são um retrato do meio que freqüentaram. Citaríamos como exemplos mais marcantes e definidos a dona de casa Maria (“Amor i cendres”), Biel e sua mãe (“Escapats de la guerra i de l’ona”), Mar e sua amiga (“Mar”), o velho republicano (“Mare, no entenc els salmons”) e o

³⁰ ROIG, Montserrat. op. cit., p. 51

professor censor (“Abans que no mereixi l’oblit”).

Através dos fatos, emoções e reflexões, são as personagens que se apresentam a nós leitores. Isso explica a dificuldade de caracterizar algumas personagens, já que, às vezes, nem elas conhecem o suficiente de si mesmas.

[Seguindo as indicações da narrativa, nossa leitura focalizou dois tipos de personagens: as de consciência estreita e as que têm um momento que lhes permite tomar consciência de sua história, compreender sua trajetória. De um lado, temos as personagens que retomam determinado momento de sua vida, mas acabam não evoluindo e continuam agindo como sempre. De outro lado, personagens questionadoras, que propõem uma nova visão, uma nova forma de agir e de comportar-se na sociedade. Ou seja, estas últimas, são personagens que evoluíram e cresceram ao longo da narrativa. A consciência da mudança gera conflitos internos porque o novo assusta, transformando a segurança do homem em inquietação.]

[Através da reflexão do censor por exemplo, percebemos que as posições da escritora estão sendo apresentadas.] Assim como a personagem Norma de **La Hora Violeta**, [o censor também reflete

sobre as dificuldades de escrever aquela carta. Ele expõe seus sofrimentos e entraves internos e externos que afetam a relação do escritor com a palavra.}]

Os contos, como grande parte das obras de Montserrat Roig, destacam mais o destino das personagens femininas. É a busca de caminhos para compreensão do universo feminino. Deslocando a visão do homem para o olhar da mulher, a escritora analisa o mundo do ponto de vista das mulheres, mas isso não quer dizer que ela também não faça a análise das personagens masculinas. Tanto homens como mulheres buscam redefinir os próprios caminhos e querem se inserir novamente na vida.

Todos os contos apresentam pelo menos uma personagem masculina que se destaca significativamente. Conforme as análises, os que ficam mais em evidência são Ferran, Ernest (ambos do conto “Mar”), o censor (“Abans que no mereixi l’oblit”), o velho republicano (“Mare, no entenc els salmons”), o forasteiro (“El cant de la joventut”), o marido de Maria (“Amor i cendres”), Biel (“Escapats de la guerra i de l’ona”), Conrad e o senador (ambos do conto “La divisió”) e o marido de Nadiejda (“La poma escollida”).

A partir dos anos sessenta, as escritoras se desfazem dos modelos de personagens femininas que, às vezes, são projeções dos sonhos e desejos dos homens para apresentar a mulher real. A escritora afirma que:

*Se ha acabado la simulación. Las imágenes de la mujer se desvanecen, surgen las mujeres reales. Y las mujeres reales leen, eligen, dudan, ironizan y dialogan.*³¹

É assim que agem suas personagens. Por isso a crítica diz que Montserrat Roig é uma das poucas exceções da literatura catalã dos anos setenta que trabalha com temas da realidade, uma realidade cotidiana.

[Independente do tipo de personagem, o interdito faz parte do universo de todas elas. Durante a análise, identificamos diversos tipos de interdito, como o da palavra, do relato, do comportamento e do conhecimento. Ele se constrói na medida em que revela as limitações de cada personagem, as proibições que constituíam seu universo. No entanto, essas revelações não são feitas de maneira clara e objetiva. O número de símbolos, sugestões e subentendidos é grande, obrigando-nos a relacionar todos esses elementos para

³¹ ROIG, Montserrat. op. cit., p. 68

compreender melhor o conto e as personagens.

Parece que, Montserrat Roig atinge seu objetivo de refletir sobre as conseqüências sociais dos processos históricos vividos na sua produção literária:

*Estamos acostumbrados a ocultar todo aquello que es turbio, complicado, contradictorio. (...). Pero la literatura se venga y, como no es la vida resulta ambigua.*³²

³² ROIG, Montserrat. op. cit., p. 26

Anexo

No ano pasado (2001), a Espanha comemorou os dez anos da morte de Montserrat Roig. Encontramos na internet alguns artigos referentes a esse fato e uma entrevista com a mãe da escritora e seus filhos. Seleccionamos alguns deles para formar este capítulo da dissertação.

1) Diario la Rioja

Un simposio destaca la falta de una biografía de la escritora Montserrat Roig

EFE - BARCELONA

Escritores, amigos e investigadores participaron ayer en un simposio en Barcelona dedicado a la escritora Montserrat Roig coincidiendo con el décimo aniversario de su muerte, en el que se ha puesto de manifiesto la necesidad de una biografía de la escritora. Los ponentes coincidieron asimismo en la oportunidad que brinda a estudiosos la posibilidad de investigar a fondo el legado documental de Montserrat Roig, depositado desde 1998 en el Archivo Nacional de Cataluña y que contiene 99 archivadores de documentos.

Según el historiador Josep Fernández Trabal, la documentación de tipo personal que contiene el fondo permite seguir la trayectoria vital de la escritura y, muy particularmente, todo lo referente a su formación académica: certificados de estudios, títulos académicos, trabajos universitarios o estudios lingüísticos.

Paralelamente, añadió Fernández Trabal, el material conservado permite conocer con mucha precisión el proceso de creación de la obra a través de notas, apuntes, cartas, borradores, correcciones.

En nombre de la familia, Roger Sempere Roig, el hijo mayor de la escritora, recordó a su madre como "una mujer vital, divertida y muy irónica", que transmitió a sus hijos "la curiosidad por todas las cosas del mundo, pero, sobre todo, por las personas". Roger evocó la especial relación que se fraguó entre su madre y su abuela, también presente ayer en el simposio, que "en los últimos diez años se convirtió en su secretaria y organizó su archivo y que se convirtió en una gran amiga a raíz de acompañarla en sus viajes a San Petersburgo y a Armenia".

Incisiva

El escritor Ignasi Riera, que compartió con la Roig trabajo en las páginas de la revista 'Arreu' en 1976-1977, ha calificado a la autora de "L'hora violeta" de "corcó", el nombre de la sección que firmaba, que en catalán designa tanto a una persona trabajadora como a alguien muy incisivo. Riera destacó que después de escribir 'Els catalans als camps nazis', traducido en castellano como 'Noche y niebla: Los catalanes en los campos nazis', "Montserrat Roig entró en contacto con el mundo del mal a través de la experiencia de los supervivientes del holocausto, una experiencia que marcó definitivamente su obra posterior y eso la convirtió precisamente en un clásico".

El director teatro Ricard Salvat, dijo que "con su dedicación al mundo de la literatura, se perdió una gran actriz".

2) <http://www.el-mundo.es> (11 de noviembre de 2001)

Escritores y familiares recuerdan a Montserrat Roig

BARCELONA. Los hijos de la escritora Montserrat Roig, Jordi y Roger Sempere, participaron ayer en la apertura del simposio «T'estimem i és veritat» en el que escritores, amigos y conocidos de la autora abordarán su obra y figura. La primera sesión, titulada «La amiga», contó con la presencia de Joaquina Alemany, Pilar Aymerich y Joan Guitart.

Por su parte, los escritores Marta Pessarrodona, Ignasi Riera, Ricard Salvat y Jaime Vándor hablaron sobre la figura de la escritora, de quien este mes se cumple el X aniversario de su muerte, en una sesión titulada «La viajera, ensayista, mujer de teatro».

Los periodistas Joan Carles Peris, Agustí Pons, Maruja Torres y Anna Tous Rovirosa fueron los encargados de abordar el trabajo periodístico de la autora de «Els catalans als camps nazi», en una sesión titulada «Literatura i imatges paral·leles».

Por su parte, las escritoras Ana María Moix, Rosa Montero, Carme Riera y Maria Barbal serán las encargadas de cerrar el simposio, que tendrá lugar en la Residència d'Investigadors de Barcelona, con la sesión «La novelista», dedicada a la obra narrativa de Roig.

La escritora y periodista Rosa Montero afirmó que Roig fue una novelista de «ambición tremenda» además de destacar por su «verdadera aspiración de excelencia». Montero, que conoció a Roig en la entrega de unos premios en 1979, certamen en el que ambas quedaron finalistas, aseguró que la escritora catalana era una persona «rica en capacidades y dones. Todo lo que hacía lo

hacía muy bien. Era una periodista perfecta, aunque, en mi opinión como novelista era mejor», agregó, informa Europa Press.

Asimismo, explicó que Roig «lo que más se sentía, antes que otra cosa, era novelista» y recordó el momento en que ésta le contó cómo había «descubierto» que quería ser escritora: «De joven trabajaba en la Enciclopèdia Catalana, lugar de donde la echaron, lo que causó su indignación. Hundida en la miseria, tuvo la certidumbre de que consagraría su vida a la literatura».

De la figura de Roig, Montero señaló su «impliación en su entorno social» y destacó que «era una mujer combativa, que quería cambiar lo que no le gustaba de su entorno». También insistió en la «ambición radical» de la autora de *El temps de les cireres* y agregó que «lo que intentaba con su obra era poner luz en las tinieblas que somos».

Montero añadió que Roig «tenía una paciencia de elefante para construir la estructura narrativa de sus libros» y manifestó que «el momento de su muerte coincidió cuando empezaba la etapa de madurez narrativa». En cuanto a su obra, manifestó que fue una autora con «un talento enorme», como por ejemplo en el retrato de sus personajes: «Tenía la capacidad de dibujar con dos palabras un personaje», concluyó.

3) <http://www.el-mundo.es> (07 de noviembre de 2001)

El próximo sábado se celebra un simposio en recuerdo a Roig

PILAR MAURELL

BARCELONA.- Bajo el título «T'estimem i és veritat», la Residència d'Investigadors de la Generalitat acogerá el próximo sábado un simposio en recuerdo de la escritora Montserrat Roig, fallecida hace diez años.

Durante todo el día se han programado charlas acerca de la Montserrat Roig amiga, la viajera, ensayista y mujer de teatro, y la Roig novelista.

En el simposio, organizado por la escritora Marta Pessarrodona, participarán la fotógrafa Pilar Aymerich, los hijos de Montserrat Roig, Roger y Jordi Sempere, Ignasi Riera, el periodista Joan Carles Peris y el crítico Agustí Pons.

Marta Pessarrodona aprovechó la presentación de los actos en homenaje a la escritora para reivindicar una vez más los archivos que hay el Arxiu Nacional de Catalunya, en Sant Cugat, e insinuó que la Generalitat podría dar ayudas para que alguien catalogue este archivo.

En el acto de ayer se presentó también la edición de un libro de Montserrat Roig inédito en España, *Mi viaje al bloqueo* (Plaza y Janés), que en 1982 publicó Editorial Progreso en Moscú, sobre el sitio de Leningrado durante la II Guerra Mundial. El libro, que prologa la escritora Rosa Montero, se publica en la colección *Mujeres Viajeras*, que dirige Marta Pesarrodona.

«Montserrat Roig pensó que en ese momento el libro no tendría buena acogida aquí, que no se entendería», cuenta Pessarrodona para justificar que no se publicara hasta dos décadas después.

4) <http://www.estrelladigital.es> (07 de noviembre de 2001)

Un libro inédito y un simposio recuerdan el décimo aniversario de la muerte de Montserrat Roig

'Mi viaje al bloqueo' es una crónica periodística sobre los 900 días de asedio a los que se vio sometida Leningrado

José Oliva - Barcelona

La edición del libro inédito *Mi viaje al bloqueo* y de una antología de artículos sobre la deportación del régimen nazi y la organización de un simposio son algunas de las actividades previstas para esta semana con motivo del décimo aniversario de la muerte de la escritora Montserrat Roig.



Mi viaje al bloqueo, editado por Plaza y Janés es una crónica periodística sobre los 900 días de asedio a los que se vio sometida Leningrado, actual San Petersburgo, durante la Segunda Guerra Mundial. Según ha explicado la escritora y amiga, Marta Pessarrodona, el libro tiene su origen en la primavera de 1980, cuando Montserrat Roig viajó a San Petersburgo, donde permaneció durante dos meses con el propósito de realizar un libro-reportaje sobre el asedio de la ciudad por las tropas de Hitler.

Las numerosas entrevistas y el recorrido por las calles de la ciudad dieron lugar a "un testimonio único, estremecedor y palpitante de aquellos años de plomo y dolor", en palabras de la periodista Rosa Montero, recogidas en el prólogo.

Cuando el cerco se cerró, recuerda Roig, en el interior de la ciudad asediada quedaron dos millones y medio de personas, entre ellos 400.000 niños, y cerca de 650.000 personas murieron de hambre. Como precisa Roig, el propósito de Hitler era claro: "arrasar Leningrado, que la ciudad desapareciera de la faz de la tierra y con ella los miles de ciudadanos que allí vivían. Sin embargo, Leningrado resistió y sobrevivió. Los habitantes de la ciudad estaban dispuestos a batirse palmo a palmo, casa por casa, decididos a construir una gran muralla, física y moral, frente a las tropas nazis".

*Roig asegura en el libro que el propósito
de Hitler era claro: "Arrasar Leningrado,
que la ciudad desapareciera de la faz de la tierra"*

En 'Mi viaje al bloqueo', que aparecerá dentro de la colección Mujeres Viajeras, la escritora barcelonesa evoca las dificultades para encontrar pan negro, el frío con temperaturas de 40 bajo cero -"las lágrimas enseguida se hielan" - y la importancia de las cartas que recibían los soldados - "era una manera de saberse vivo", apunta -.

Recuerdo de sus compañeros

Escritores, estudiosos, amigos y sus dos hijos participarán el próximo día 10 en la Residencia de Estudiantes del CSIC- Generalitat en un simposio sobre la autora de 'L'hora violeta' en el que se analizará su figura como amiga, viajera, ensayista, mujer del teatro, periodista y novelista. El mismo día 10, cuando se conmemora su muerte, el Amical de Mauthausen rendirá un homenaje a

Montserrat Roig y colocará una placa conmemorativa en los jardines que llevan el nombre de la escritora en Barcelona y dos días después en la Sala Pequeña del Teatro Nacional de Cataluña su hermana Gloria Roig pronunciará su monólogo "Reivindicación de la Señora Clito Mestres".

5) <http://www.elperiodico.com> (11 de noviembre de 2001)

Un símbolo de rebeldía - Ricard Ruiz Garzón

Homenajes, reediciones y obras póstumas rescatan la figura de Montserrat Roig en el décimo aniversario de su muerte. Familiares y amigos evocan su vitalidad, su compromiso y su proyección literaria.

Mañana hará 10 años que la madre y los hijos de Montserrat Roig (1946-1991) comparten en silencio el dolor por su ausencia. Con afán de ayudar a divulgar su trabajo, por primera vez explican juntos sus recuerdos.

La madre

"Prefería las hijas de los mendigos a sus amigas"

Albina Fransitorra se casó en 1932 con el escritor y abogado Tomàs Roig. Tuvo siete hijos. Montserrat, la sexta, heredó el don de la palabra. Albina fue su consejera y secretaria. Hoy, viuda de 89 años, aún cree que ver morir a una hija va contra la naturaleza, pero admite que ella fue un regalo de la vida.

--¿La infancia de su hija auguraba que sería escritora?

--En casa había un clima intelectual propicio, tertulias, una gran biblioteca. A ella le gustaba leer y escribir. Y siempre guardó un librito ilustrado de Lola Anglada que mi marido le regaló a los 3 años.

--Se dice que su hija heredó de usted la conciencia feminista...

--No como se entiende hoy. Lo que aprendió fue una actitud, a sentirse tan importante como cualquier hombre. En casa éramos siete mujeres. Ella lo vio más que sus hermanas, porque no vivió la posguerra.

--¿También recibió en casa la pasión por la lengua catalana?

--Aquí no se hablaba otra; hasta los libros de mi marido en el franquismo se publicaron clandestinamente en catalán. Por eso ella decía que escribir en otro idioma es como hacer cartas de amor con diccionario.

--¿Las célebres piernas de su hija, también las heredó de usted?

--A eso no le contestaré, pero lo de la anécdota de que mi hija dejó plantado a Josep Pla porque él le había tocado las piernas es una exageración. Pla era excéntrico, pero no grosero. Sólo le preguntó por qué se le había ocurrido dedicarse a escribir teniendo aquellas piernas. Y ella se molestó, pero no se fue.

--¿Qué aspectos no profesionales la definían mejor?

--La ternura y el coraje para luchar contra la injusticia. De pequeña, se mostraba muy sensible al sufrimiento ajeno, y prefería a las hijas de los mendigos antes que a sus propias amigas. Por eso fue tan querida.

--¿Es cierto que en su última época la ayudó como secretaria?

--Sí, sus últimos cinco años. Llevaba la correspondencia, el archivo, las fichas. Cuando la operaron del cáncer y fuimos al balneario, en Caldes, trabajaba en Dignes que m'estimes... Le dije que esperara a recuperarse, pero dijo que necesitaba seguir. Fue su testamento literario.

--Ella no creía que iba a morir...

--No. Sólo 15 días antes de su último ingreso tuvo un bajón y me preguntó si yo lo creía. Le dije: '¿Estaría yo tan tranquila?'. Y se calmó. Pero dos meses antes, los médicos ya nos habían dicho que se moría.

El hijo mayor

"Su consejo de luchar por los sueños me caló hondo"

Hijo de la escritora y el arquitecto Albert Puigdomènech, Roger Sempere --de pequeño adoptó el apellido del padre de su hermano-- enseña matemáticas. De adolescente se rebeló ante la fama de su madre. Con 21 años, quiso hacer lo mismo ante su muerte. Hoy, a los 31, está reconciliado con su memoria.

--¿En qué se diferenciaba la madre del personaje público?

--En nada; mi madre ejercía de Montserrat Roig 24 horas al día. Yo a veces me alejaba de su faceta pública, pero ella era igual: dialogante, apasionada, exigente. Se preocupaba por nosotros, pero no nos obligaba a nada porque creía que su coraje y su compromiso eran el mejor ejemplo. Y era cierto.

--¿Compartía sus horas de trabajo?

--En parte. Convivir con ella era duro pero gratificante. Tenía una gran capacidad de concentración y cuando escribía no se le podía molestar. Leía de noche, incluso al escribir. Las novelas las empezaba en libretas de espiral, y luego tenía que encerrarse dos o tres meses en Canet, Caldes o Formentera para acabarlas. Volvía muy fatigada.

--En su obra fue muy importante Barcelona. ¿Qué ciudad compartió con sus hijos?

--El Eixample y su gente. Esta casa de la calle Bailén, con su patio y su limonero. Y la Barceloneta, donde le encantaba comer paellas, y Santa Maria del Mar, y el Born. Cualquier lugar con más balcones que plazas de cemento. Se hubiese reído bastante de la Barcelona del diseño.

--En L'Agulla daurada figura esta dedicatoria: "Als meus fills Roger i Jordi, aquest llibre i un desig: que puguin viure en un món sense fronteres" . ¿Es un imposible?

--No sé si se refería a las fronteras internas o externas. Las fronteras físicas está claro que siguen firmes, pero su consejo de que luchásemos por realizar nuestros sueños a mí me caló hondo. Al menos en eso se habrá cumplido su voluntad.

El hijo menor

"Me opongo, como ella, al nacionalismo de postal"

Jordi Sempere vivió la muerte de su madre con 16 años. A los 26, aunque es antropólogo, aún se plantea seguir sus pasos. Cuando se le confunden la madre y el personaje, piensa que ningún libro podrá devolverle las vivencias que ambos dejaron en el tintero.

--¿La ausencia de una madre famosa duele más por su presencia constante en los medios?

--Ella murió, pero sus libros, sus fotos, la prensa... Todo seguía hablando de ella. Fue duro. A la gente se le murió una amiga o una escritora; a nosotros, la madre.

Yo ni siquiera había leído muchas de sus obras, y algunas aún siguen hoy pendientes.

--Su legado, por tanto, no es sólo literario. ¿Qué es para usted?

--Para mí todo lo que dejó es positivo: solidaridad, rebeldía, contracultura, cosmopolitismo... Mi compromiso quizá es menor, pero me opongo como ella haría al nacionalismo de postal que nos ha tocado en suerte, y a la injusticia, a la guerra... Ella vivía la vida como un viaje excitante, como un acto de afirmación, y yo procuro imitarla.

--También sus viajes eran vivencias, no se disfrazaba de reportera ni de escritora.

--Por eso tienen fuerza sus textos. Yo la acompañé por la Península en sus reportajes televisivos, y luego por Glasgow. Su capacidad observadora no era distinta de la que mostraba en el Eixample. Era algo innato.

--¿Un hijo de Montserrat Roig es por definición feminista?

--Eso cree la gente, pero yo discuto mucho con mi novia (ríe). Desarrolló mucho nuestra sensibilidad femenina. Lo que luego hagamos con ella (ríe de nuevo), es cosa nuestra...

Una geografía sentimental

Ramificada como su ciudad, como las calles de su barrio, el Eixample, la vida de Montserrat Roig quedó marcada por un mapa de actividades paralelas. A la espera de la biografía que ultima la periodista Yolanda Aguas, esta es la galería de las principales.

La literatura. Fue su absoluta pasión, muy ligada al periodismo. Para su editor y amigo Josep M. Castellet, "no hay estudios serios que permitan aún valorar su interrumpida trayectoria, más allá del sólido universo femenino y urbano que creó y de la inflexión que se intuía en su obra final". Como Castellet, que aprecia en su obra "una continua interrogación sobre el mal", la escritora Isabel-Clara Simó cree que "su abrupto final truncó una apuesta de enorme madurez", pero añade que "quizá Montserrat no entre en el canon porque a la Catalunya orgánica le incomodaba su rebeldía".

El periodismo. Articulista, entrevistadora, reportera... De su primer artículo en Serra d'Or a sus programas en TVE, "ejerció un periodismo ético, crítico y de lucha", según su colega Maruja Torres. "Popular sin ser barata" y "ganadora porque se puso en la piel de los perdedores", Torres cree que "sin ella, la segunda mitad de los 70 no hubiese sido la misma para Catalunya, que hubiese perdido parte de su memoria". Rosa Montero califica su labor de "redonda, perfecta, admirable, en especial sus Melindros (columnas publicadas en EL PERIÓDICO) y sus libros-reportaje".

El feminismo. "Más justa que feminista al uso", según Torres, y "sobre todo antisexista", según Montero, Roig decía que no eligió ser mujer y catalana, pero que "de haber podido, habría tomado igualmente ambas opciones". A juicio de la diputada Joaquina Alemany, practicó un feminismo "abierto, constructivo y de raíz anglosajona". Para Alemany, "no era tanto una militante como una convencida por sensibilidad social, por eso influyó tanto y actuó de nexo generacional".

La política. La Caputxinada, el encierro contra el proceso de Burgos, sus columnas en Arreu, su biografía del dirigente comunista Rafael Vidiella y su militancia --fue décima en la lista del PSUC para las elecciones generales de 1977-- son hitos que determinan su compromiso político. Roig vivió el tardo-

franquismo junto a su marido, Albert Puigdomènech, y la transición con Joaquim Sempere, dirigente del PSUC. "No era una militante convencional ni una catalanista de escaparate --recuerda Sempere, que vivió con ella un idilio de siete años-- sino una mujer concienciada y crítica con el poder, cuya idea abierta de patria y solidaridad habría que recuperar".

El testimonio. Roig prestó su voz a los vencidos, aportando, en opinión del escritor y exdiputado Ignasi Riera, "una dimensión humanística brillante a su compromiso social". Viajera impenitente, según Riera "demostró que ni el dolor ni la historia son abstractos, sino que se encarnan en personas concretas". La poeta y traductora Marta Pessarrodona recuerda que "se enamoraba de las gentes y las ciudades que visitaba, estableciendo con sus viajes una relación afectiva".

La escena. Estudiante de arte dramático en la escuela Adrià Gual, Roig flirteó en la adolescencia con el teatro, de donde, según Josep M. Benet i Jornet, "adoptó esa faceta exagerada que le acompañaría toda su vida". Lo abandonó tras representar a Espriu, Ionesco y Gorki, pero la pasión por la escena le llevó a crear el monólogo Reivindicació de la senyora Clito Mestres, que su hermana Glòria, actriz, representa el próximo lunes en el TNC. "Yo tenía fama de implacable con sus textos, como quería que hicieran conmigo --recuerda Benet--. Era una mujer con talento y pasión por el teatro. Por eso en 1987 volvió a actuar medio en broma, bajando las escaleras del Molino muerta de risa y envuelta en plumas de vedete".

BIBLIOGRAFIA

1. Obras da autora

ROIG, Montserrat. **La ópera cotidiana**. Barcelona, Destinolibro, 1983.

_____. **Dime que me quieres aunque sea mentira**. “sobre el placer solitario de escribir y el vicio compartido de leer”. Barcelona, Península, 1992.

_____. **La voz melodiosa**. Barcelona, Destinolibro, 1991.

_____. **El canto de la juventud**. Barcelona, Península, 1990.

_____. **El cant de la joventut**. Barcelona, Edicions 62, 2001.

_____. **La Hora Violeta**. Barcelona, Plaza & Janes Editores, 2ª ed, 1987.

_____. “L’ art de la memòria”. Club de Debat Joves 21, 1992, p. 11-21.

2. Dicionários

AULETE, Caldas. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Delta, 1958, Vol. 3.

BIEDERMANN, Hans. **Dicionário Ilustrado de Símbolos**. SP: Melhoramentos, 1993.

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1968, Vol. 3 e 4.

CABRAL, Álvaro, NICK, Eva. **Dicionário Técnico de Psicologia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

CHEVALIER, Jean et alli. **Dicionário de Símbolos**. RJ: Editora Olímpio, 8ªed, 1994.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

GRAIÑO, Cristina Segura. **Diccionario de Mujeres Célebres**. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand,

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2ª ed., 1992.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

WILLIAMS, Emilio. **Dicionário de Sociologia**. Rio de Janeiro: Globo, 1950.
2ª ed., 1993.

3. Bibliografia Geral

ABELLAN, Manuel. *Censura y producción literaria inédita*. Insula, nº359, 1976.

ALBERONI, Francesco. **O Erotismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

ALDECOA, Ignacio. **Cuentos Completos I** (Recopilación y notas de Alicia Bleiberg).
Madrid: Alianza Editorial, 1980.

_____. **Cuentos**. Edición de Josefina Rodríguez de Aldecoa. Madrid: Cátedra,
13ªed, 1989.

ANDERSON, Bonnie S. et alli. **Historia de Las Mujeres: Una Historia Propia**. Barcelona:
Editorial Crítica, Vol. 2, 1991.

ARMSTRONG, Nancy. **Deseo y ficción doméstica**. Madrid: Cátedra, 1991.

- ARRIGUCCI JR., Davi. “Móvil da memória”, in **Enigma e Comentário**. Ensaio sobre literatura e experiência. SP, Companhia das Letras, 1987, p. 67-111.
- ARROYO, Ciriaco Moron. **Sentido y Forma de La Celestina**. Madrid: Cátedra, 2ªed., 1984.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASANTA, Angel. **Literatura de la postguerra: la narrativa**. Cuadernos de Estudios, Madrid, Cincel, 1988.
- BARRERO PÉREZ, Óscar. **El cuento español 1940-1980**. Madrid: Castalia, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean. **Da Sedução**. São Paulo: Papirus, 2ª ed. 1992.
- BRANCO, Lúcia Castelo. **O que é Erotismo**. Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. SP, Martins Fontes, 1990.
- BEZERRA DE MENEZES, Adélia. “Memória e ficção I (Aristóteles, Freud e a memória)” e “Memória e ficção II (Memória: matéria de mimese)” in **Do poder da palavra: ensaios da literatura e psicanálise**. São Paulo, Duas Cidades, 1995, p. 131-141 / 143-160.
- BOOTH, Wyne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. Lembranças de velhos. 2ª ed., SP, Edusp –T.A. Queiroz, 1987.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. Série Princípios, São Paulo: Ática, 7ªed., 2000.
- BYDLOVSKI, Lizia. **A Vida ao Vivo**. In: Marie Claire. São Paulo: Globo, nº 71, Fevereiro de 1997.

- CACHERO, José M. M. **Historia de la Literatura Española – Siglos XVIII, XIX, XX**. León: Editorial Everest, Vol. III, 1995.
- CANAVAGGIO, Jean. **Historia de la Literatura Española. El Siglo XX**. Barcelona: Ariel, Tomo VI, 1995.
- CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”, in **A educação pela noite & outros ensaios**. SP, Ática, 1987, p. 51-69.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CAPEL MARTÍNEZ, Rosa Maria. **Mujer y trabajo en el siglo XX**. Madrid: Arco Libros, 1999.
- CARILLA, Emilio. **Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas**. Madrid: Gredos, 1983.
- CARVALHO, Nelly. **Publicidade: A Linguagem da Sedução**. Série Fundamentos, São Paulo: Ática, 1996.
- CASTILLO, Silvia. *El Camino del Amor: Eloisa y Melibea*, in: **Mujer, Historia y Cultura**, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1996, p.223-227.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birute. **La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona**. Barcelona: Anthropos, 1988.
- CORTÁZAR, Julio. “Algunos aspectos del cuento”, In: **La casilla de los Morelli**. Buenos Aires: Tusquets, 4ª ed., 1988, p. 131-152.

- DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1985, Série Princípios.
- DUPLÁA, Christina. **La voz testimonial en Montserrat Roig**. Estudio cultural de los textos. Barcelona, Icaria Editorial, 1996.
- DURIGAN, Jesus Antonio. **Erotismo e Literatura**. Série Princípios, São Paulo: Ática, 1985.
- ENCINAR, Angeles e PERCIVAL, Anthony. **Cuento Español Contemporáneo**. Madrid: Cátedra, 2ª ed., 1993.
- FERREIRA, Dina Maria M. A. Martins. Tese: **A Mulher: linguagem e função social**. Rio de Janeiro, 2º semestre de 1995. (tese doutoramento, UFRJ).
- FIORIN, José L. "Polifonia Textual e Discursiva". In: **Anais do V Encontro Nacional da ANPOLL**. Porto Alegre: ANPOLL, 1991, p. 3-10.
- FORNARI, Franco. Por uma Psicanálise das Instituições, in: **A Instituição e as Instituições**. SP: Casa dos Psicólogos, 1991, p. 81-109.
- FOUCAULT, Michel. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.
- FREUD, Sigmund. **Psicologia de Grupo e Análise do Ego**. RJ: Imago, 1976.
- FROMM, Erich. "Consciência Y Sociedad Industrial", in: **Sociedad Industrial Contemporánea**. México: Siglo XXI, 1976, p. 01-15.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FUSTER, Joan. **Literatura Catalana Contemporanea**. Madrid: Editora Nacional, 1975.

_____. **Usos amorosos de la postguerra española.** Barcelona: Anagrama, 1987.

GALAN, Eduardo. **Claves de La Celestina.** Madrid: Cíclo, 1989.

GALLEGO MÉNDEZ, María Teresa. **Mujer, Falange y Franquismo.** Madrid: Taurus, 1983.

GARCÍA, Ana María B. "El cuerpo materno catalán como ideograma en *Ramona, Adéu* de Montserrat Roig", in: **Anales de la Literatura Española Contemporánea.** Vol. 21, Issues 1-2, 1996.

GILMAN, Stephen. **La España de Fernando de Rojas.** Madrid: Taurus, 1978.

GILMAN, Stephen. **La Celestina: Arte y Estructura.** Madrid: Taurus, 1982 (Versión española de Margit Frenk de Alatorre).

GÓMEZ SERNA, Gaspar. **Ensayos sobre Literatura Social.** Madrid: Guadarrama, 1971.

GOTLIB, Nádía B. **Teoria do conto.** SP, Editora Ática, Série Princípios, 1985.

GULLÓN, Ricardo. **Espacio y novela.** Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

GURZA, Esperanza. **Lectura Existencialista de "La Celestina".** Madrid: Gredos, 1977.

HAUSER, Arnold. **Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna.** São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1976.

HOMERO. **Ilíada.** Tradução de Octávio Mendes Cajado, São Paulo: Difusão européia do livro, 2ªed., 1961.

JAKES, Elliott. "Os Sistemas como Defesa contra a Ansiedade Persecutória e Depressiva",
in: **Temas de Psicanálise Aplicada**. RJ: Zahar Editores, 1969, p. 207-231.

Las mujeres y la Guerra Civil Española. III Jornadas de estudios monográficos. Salamanca,
octubre 1989, Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer.

LACARRA, Maria Eugenia. **La parodia de la ficción sentimental en "La Celestina"**.
Universidad de Vitoria.

LEITE, Lígia C. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática. 6ª ed., 1993.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARAVALL, José Antonio. **El Mundo Social de "La Celestina"**. Madrid: Gredos, 3ª ed.,
1986.

MARCO, Valéria de. **O ângulo doméstico no romance da era Franco**. Tese apresentada
para Concurso de Livre-Docência na FFLCH, USP-SP, 1999.

MARTÍN GAITE, Carmen. **Esperando el Porvenir** – Homenaje a Ignacio Aldecoa. Madrid:
Siruela. 2ªed., 1994.

_____. **Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española**.
Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

Memorial Montserrat Roig: cicle de confèrencies, del 9 al 23 de novembre de 1992.
Barcelona: Institut Català de la Dona, 1993, p. 34-43; 75-77.

MENDILOW, A.A. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

- MESQUITA, Samira N., **O enredo**. Série Princípios, São Paulo: Ática, 1987.
- MOISÉS, Massaud. “O Conto”, in **A criação literária**. Prosa I. 15ª ed., SP, Cultrix, 1997, p. 29-90.
- MONEY-KYRLE, R.E. “Psicanálise e Ética”, in: **Temas de Psicanálise Aplicada**. RJ: Zahar Editores, 1969, p. 140-206.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. Série Fundamentos, São Paulo: Ática, 1988.
- PARKER, Alexander A. **La Filosofía del Amor en la Literatura Española (1480-1680)**. Madrid: Cátedra, 1986.
- PIÑUELA, José. **La mujer, la casa y la moda**. Madrid: Espasa-Calpe, 3ª ed., 1966.
- PRETI, Dino. **A Linguagem Proibida**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Lisboa: Editorial Vega, 1978.
- Pulsional**. *Revista de Psicanálise*. Ano XI e XII, nos. 116-117 dezembro 1998 / janeiro 1999.
- REAL, Neus. “El problema del gènere I la història literària: el cas de la narrativa de Montserrat Roig en la Història de la literatura catalana”. In: La Biblioteca de VilaWeb – 1991 (Internet).
- RICO, Francisco (dir.). **Historia y crítica de la literatura española (1975-1990)**. Barcelona, Editorial Crítica, 1992.
- ROJAS, Fernando de. **La Celestina - Tragicomedia de Calixto y Melibea**. Madrid: Espasa Calpe, 17ªed., 1978.
- RUBIO GARCIA, Luis. **Estudios sobre La Celestina**. Murcia: Departamento de Filología Románica, 2ªed., 1985.

SECO SERRANO, Carlos et alii. **Historia de la Literatura Española II. Desde el siglo**

XVIII hasta nuestros días. Madrid: Cátedra. 1990.

SEVERIN, Dorothy Sherman. **Celestina and the magical empowerment of women.**

University of Liverpool, 1993.

TAMAMÉS, Ramón. **La República. La Era de Franco.** Madrid: Alianza, 1983, 10ª ed.

THOMAS, Hugh. **A Guerra Civil Espanhola.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

VILAR, Pierre. **Historia de España.** Barcelona: Crítica, 1994, 33ª ed.

WOOLF, Virginia. *Kew Gardens, O status intelectual da mulher, Um toque feminino.*

Profissões para mulheres. Coleção Leitura, São Paulo: Editora Paz e Terra,
1996.