

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

CAROLINA PIOVAM

**ESPAÇO, PERSONAGEM E MEMÓRIA EM
ANA-NÃO, DE AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS**



ARARAQUARA – S.P.
2016

CAROLINA PIOVAM

ESPAÇO, PERSONAGEM E MEMÓRIA EM *ANA-NÃO*, DE AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS

Dissertação de Mestrado apresentada para à
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara –
UNESP – Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Mestra em Letras (Área de
conhecimento: Estudos Literários)

Linha de Pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. María Dolores Aybar-
Ramírez

Bolsa: CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento
de Pessoal de Nível Superior)

ARARAQUARA – S. P.

2016

Piovam, Carolina
Espaço, Personagem e Memória em Ana-Não, de Agustín
Gómez-Arcos / Carolina Piovam – 2016
126 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: María Dolores Aybar-Ramírez

1. Espaço. 2. Personagem. 3. Bildungsroman feminino.
4. Memória. 5. Literatura do Pós-Guerra Civil
Espanhola. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CAROLINA PIOVAM

ESPAÇO, PERSONAGEM E MEMÓRIA EM ANA-NÃO, DE AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS

Dissertação de Mestrado apresentada para à
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara –
UNESP – Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Mestra em Letras (Área de
conhecimento: Estudos Literários)

Linha de Pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. María Dolores Aybar-
Ramírez

Bolsa: CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento
de Pessoal de Nível Superior)

Data da arguição: 30/05/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientador: Profa. Dra. María Dolores Aybar-Ramírez
FCL / UNESP - Araraquara

Professor Titular: Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira
FFLCH / USP – São Paulo

Professor Titular: Profa. Dra. Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas
FCL / UNESP – Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À Clara, Aparecido, Hércules e Ernani, com amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Ser chamado Deus, pela esperança e pela perseverança que em mim sempre fez nascer nos momentos mais cruciais.

À minha família, aos meus pais Clara Nicola Piovam e Aparecido Piovam, minha base, sou grata a eles pelo amor, dedicação e constante incentivo aos estudos. Aos meus irmãos Hércules Vicente Piovam e José Ernani Piovam, meus pilares e melhores amigos, agradeço por me apoiarem em todas as minhas escolhas e por me encorajarem a seguir em busca dos meus sonhos.

À Professora Célia Regina Pereira Rossi, que despertou em mim o gosto pelo maravilhoso mundo da literatura na época do Ensino Fundamental e Médio na Escola Estadual “Dorival Alves”, e, com isso, me fez achar que este era o caminho que queria seguir.

À minha orientadora María Dolores Aybar-Ramírez, por me fazer ter a certeza de que é pelas veredas da literatura espanhola que quero continuar caminhando, porque é onde está o meu coração. A você, Lola, sou imensamente grata por me acompanhar desde a Graduação, pelas inesquecíveis aulas e reflexões, pela apresentação, dentre tantas as obras, a de Agustín Gómez-Arcos, motivo deste trabalho. Obrigada pela enorme contribuição para a minha formação acadêmica. Muchísimas gracias por todo.

Agradeço também aos professores cujas disciplinas cursei no período de mestrado, pelas grandes contribuições para o meu trabalho através das sustentações teóricas: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, Márcio N. Thamos, Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas e Maria das Graças Gomes Villa da Silva.

Agradeço ao professor debatedor do meu trabalho no evento promovido pela faculdade, Professor Márcio Scheel, que ajudou a direcionar meu estudo indicando teorias pertinentes.

Às Professoras Márcia Valéria Zamboni Gobbi e Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas, muito obrigada pela grande contribuição na qualificação.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa concedida.

Para ganar la libertad, para ejercerla ¿qué no harían los hombres? Preguntádselo al esclavo, al oprimido, al creador: ellos conocen la respuesta.

Agustín Gómez-Arcos

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar o espaço, a personagem e a memória em *Ana-Não*, romance de 1977, escrito em francês por Agustín Gómez-Arcos, autor espanhol autoexilado na França. Esta é uma das obras do escritor que pertence à literatura exilada e, portanto, traça um panorama relacionado à questão da Guerra e, sobretudo, do Pós-Guerra Civil espanhola. A partir dos estudos sobre o espaço, na narrativa, observa-se uma intrínseca relação entre o tempo-espaço ficcional e a Espanha histórica, ditatorial. No percurso de viagem feito pela protagonista Ana-Não, do extremo Sul ao extremo Norte espanhol, verifica-se um espaço caótico que contribuiu para a formação da identidade da personagem. As experiências adquiridas pela protagonista nos espaços pelos quais passa, juntamente com os retornos às suas memórias, apresentam a instauração de uma identidade efetivamente Republicana. Desta forma, a análise visa alcançar uma ressignificação dos valores relacionados aos espaços formais e artísticos propostos pela semiótica russa, bem como indagar a influência destes para a afirmação de uma heroína que vai construindo, por meio desta narrativa, um *Bildungsroman* feminino e, simultaneamente, a memória individual, coletiva e histórica dos vencidos.

Palavras – chave: Espaço; Personagem; *Bildungsroman* feminino; Memória; Literatura do Pós-Guerra Civil Espanhola.

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objetivo analizar el espacio, el personaje y la memoria en *Ana-Não*, novela de 1977, escrita en francés por Agustín Gómez-Arcos, autor español autoexilado en Francia. Ésta es una de las obras del escritor que pertenece a la literatura exilada y que, por lo tanto, establece un panorama relacionado a la cuestión de la Guerra y, sobre todo, a la Posguerra Civil española. A partir de los estudios sobre el espacio, en la narrativa, se observa una intrínseca relación entre el espacio-tiempo ficcional y la España histórica, dictatorial. En el viaje recorrido por la protagonista Ana-No, del extremo Sul al extremo Norte español, se verifica un espacio caótico que contribuye a la formación de la identidad del personaje. Las experiencias adquiridas por la protagonista en los espacios por los cuales pasa, juntamente con los retornos a sus memorias, presentan la instauración de una identidad efectivamente Republicana. De este modo, el análisis pretende llegar a resignificar los valores relacionados a los espacios formales y artísticos a partir de la semiótica rusa así como indagar la influencia que éstos ejercen en la afirmación de una heroína que va creando, por medio de la narrativa, un *Bildungsroman* femenino y, simultáneamente, la memoria individual, colectiva e histórica de los vencidos.

Palabras-clave: Espacio; Personaje; *Bildungsroman* femenino; Memoria; Literatura de la Posguerra Civil Española.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I.....	15
1. GUERRA E PÓS-GUERRA CIVIL ESPANHOLA E A CONSEQUENTE PEREGRINAÇÃO DOS “VENCIDOS”	15
1.1 A Guerra Civil Espanhola, a herança ditatorial e o exílio	15
1.2 Agustín Gómez-Arcos, o “vencido” em busca pela liberdade: vida e obra	22
1.3 Autor exilado, obra exilada: liberdade de criação	27
1.4 <i>Ana-Não</i> : a peregrinação em busca do “vencido”	35
CAPÍTULO II.....	41
2. O ESPAÇO E SUAS IMPLICAÇÕES EM <i>ANA-NÃO</i>	41
2.1 Tempo, Espaço e Perspectiva.....	41
2.2 Espaço e divisões geométricas	52
2.3 <i>Ana-Não</i> e o eixo horizontal: o espaço privado e o espaço público	57
2.3.1 A casa de Ana Paúcha e Ana-Não no Pós-Guerra: convenção cultural.....	57
2.3.2 Os lugares públicos em <i>Ana-Não</i> : modelização cultural reelaborada.....	64
2.4 <i>Ana-Não</i> e o eixo vertical	78
CAPÍTULO III	87
3. A PERSONAGEM E O <i>BILDUNGSROMAN</i> FEMININO: A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE E A QUESTÃO DA MEMÓRIA INDIVIDUAL E COLETIVA EM <i>ANA-NÃO</i>	87
3.1 A Personagem e o <i>Bildungsroman</i> feminino: da não-identidade à formação de identidade em <i>Ana-Não</i>	87
3.2 A questão da memória individual, coletiva e história e a consequente influência na formação da identidade em <i>Ana-Não</i>	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	123

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem por objetivo analisar o espaço, a personagem e a memória do romance de exílio mais premiado do escritor espanhol Agustín Gómez-Arcos, *Ana-Não*¹, de 1977. Pretendemos, na análise, delinear a questão do posicionamento da mulher republicana representada pela categoria da personagem, bem como refletir sobre como os espaços que retratam os registros histórico-políticos de um tempo ditatorial contribuem para a formação da identidade da protagonista. Finalmente, buscamos tratar dos aspectos relacionados à memória que descortina, através da narrativa, fatos da história de uma Espanha em crise por meio da perspectiva “vencida” e ficcional, da vida de Ana-Não.

Ana-Não é a personagem central que, aos setenta e cinco anos, parte de sua casa situada em uma aldeia do extremo Sul da Espanha para ver pela última vez o único filho vivo, Jesus, que está em uma prisão no Norte do país. O espaço que a protagonista percorre está inserido no tempo de pós-Guerra Civil Espanhola, contexto histórico que possui grande importância para o entendimento do romance e, mais precisamente, da história da personagem, que, no trajeto de sua viagem do Sul ao Norte espanhol, e através do constante retorno às suas memórias, denuncia as consequências que a Guerra ocasionou em sua vida, esta que foi uma vida de morte.

Diante disso, podemos afirmar que este romance é uma representação artística da história de muitos dos espanhóis que sofreram com as consequências atrozadas deixadas pela Guerra Civil (1936-1939), e, posteriormente, pelo regime ditatorial de Franco (1939-1975), um dos responsáveis, para nosso autor, pela existência de muitas “Anas Paúchas”, mulheres, esposas e mães “vencidas” e silenciadas, na Espanha, dentro e fora da literatura.

Vale esclarecer que esta nomeação de “vencida” relaciona-se a uma divisão simplista que nomeia àquelas que sofreram, direta ou indiretamente, com a derrota dos republicanos na Guerra Civil. O contingente republicano, de composição muito complexa, se posicionou maciçamente em defesa do regime democrático contra o golpe

¹ O título original da obra, publicada em francês e na França, é *Ana Non*. Utilizamos para este estudo a versão brasileira dessa obra sem abandonar o original em momento algum de nosso trabalho. Por esse motivo, o título da obra e mesmo o nome do autor, que possui variantes na Espanha e na França, seguem aqui a proposta da tradução no Brasil.

militar fascista. Derrotado nessa luta, impôs-se o franquismo, um nacional-catolicismo, no país. O regime ditatorial iniciou logo após o fim da guerra interna, a perseguição implacável, o encarceramento e o assassinato institucional de muitos dos republicanos que não conseguiram fugir do território nacional. Foi o que ocorreu com Jesus, na narrativa ficcional de Agustín Gómez-Arcos. O filho da protagonista, que se encontra encarcerado no extremo oposto de sua morada vai representar no texto artístico a crueldade desse momento de repressão. Desse modo, a narrativa trava um diálogo constante com uma história nacional por meio da perspectiva dos personagens que representam a margem dessa mesma história oficial, personagens normalmente silenciados pela história e pela literatura que se produz na Espanha franquista.

Na trajetória de Ana à procura de seu filho aprisionado, priorizamos a categoria do espaço construído na diegese. Essa categoria, juntamente com a problematização de um tempo opressor – o tempo de pós-Guerra no primeiro franquismo –, possibilita a reflexão acerca da instância de uma personagem literária que dialoga com sua história, no texto, e com a história dos seus, no contexto histórico espanhol. No percurso que ela traça, Ana se constrói e constrói suas vivências, transforma-se e expõe sua memória que parece representar a identidade, individual e ficcional, coletiva e histórica dos republicanos ou vencidos.

À vista disso, delineamos três capítulos a fim de refletir sobre a construção espacial e identitária em *Ana-Não*. No primeiro capítulo, o foco principal é compreender o contexto de Guerra e pós-Guerra Civil, traçando algumas linhas sobre o destino dos republicanos após sua derrota, fato que inclui a conseqüente peregrinação dos “vencidos”, dentro e fora da Espanha, a partir do governo ditatorial de Franco. Por conta disso, discutimos sobre os aspectos motivadores do deslocamento, mas também do exílio e/ou autoexílio dos republicanos em busca da liberdade pessoal, político-social e artística.

Estas questões relacionadas ao ostracismo e à busca dos republicanos por algo, essencialmente sua liberdade, são representadas pela personagem, pelo seu ato de desvencilhar-se do autoexílio e ir à procura de um reencontro com o filho ou mesmo da já mencionada autonomia para construir-se como personagem capaz de fazer escolhas coerentes. Tal busca é o ponto que também caracteriza o autoexílio do escritor Agustín Gómez-Arcos, na França, onde encontra liberdade de expressão artística.

Ele, antes de ser romancista na França, fora dramaturgo na Espanha e é autor de diversas peças teatrais e de muitos romances, dentre os quais está *Ana-Não*, narrativa e *corpus* deste estudo. Esta obra, dada a situação de seu autor, é classificada como sendo parte da criação exilada do escritor. No entanto, embora ela apresente a tematização do deslocamento e do exílio, apresentamos fatos sobre o escritor que perpassam a narrativa de *Ana-Não*, sem que, no entanto, ousemos afirmar que este seja um romance autobiográfico.

O segundo capítulo da dissertação, por sua vez, acompanha a viagem expedida pela protagonista e mostra os aspectos relacionados ao espaço, ao tempo e à perspectiva com que ambos se constroem. O pilar teórico central é o da semiótica da cultura proposta pelo russo Iuri Lotman (1978), em seu livro *A estrutura do texto artístico*. Os eixos horizontal e vertical referidos pelo teórico mostram, em um primeiro momento, por meio dos pares dialéticos espaciais direita-esquerda e alto-baixo, os valores convencionais da cultura, normalmente atrelados a valores morais (positivo-negativo). Todavia, na análise literária, apresentamos uma leitura reelaborada acerca desses mesmos valores espaciais convencionais a partir da história de vida da protagonista, ficcional.

Tais espaços pelos quais ela passa influenciam em seu conhecimento sobre certos fatos da história de seu país por meio de suas vivências com pessoas distintas, notadamente com Trinidad, o cego cantor, ex-soldado republicano que introduz a protagonista, antes analfabeta, ao conhecimento da leitura e da escrita. Essa transformação faz parte do terceiro capítulo, cuja proposição é a reflexão sobre a construção da identidade da heroína Ana, a partir de um tipo muito particular de *Bildungsroman* feminino. Com a instauração da identidade da protagonista neste romance de formação subversivo, buscamos mostrar o posicionamento dela na sociedade espanhola como representante da memória individual, coletiva e histórica da mulher vencida.

Portanto, no terceiro capítulo, analisamos a categoria da personagem do “[...] romance de formação do homem”. (BAKHTIN, 210, p. 220). Porém, não do homem burguês e tradicional, mas de um romance de formação nada convencional, que é de uma mulher “vermelha”. Assim, como forma de complemento à explanação sobre a instância narrativa da personagem, de natureza mais formalista, tratamos da construção dessa mesma categoria por meio da perspectiva de um gênero narrativo. Para isso, nos

embasamos nos livros *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, de Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas (2000), o qual nos fundamenta com as ideias do *Bildungsroman*, termo alemão que em português é conhecido como “Romance de Formação”.

Neste trabalho, focalizamos a questão da formação de uma protagonista e, portanto, recorreremos à estudiosa Cristina Ferreira Pinto (1990) e seu livro *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, para tratarmos da construção da “identidade” de Ana-Não, bem como nos embasamos na tese de doutorado de Maria Alessandra Gabiati (2013), intitulada *Revedo o gênero: a representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo*, e, dentre outros estudos, nos utilizamos também do livro *Vidas im/proprias: transformaciones del sujeto feminino en la narrativa española contemporánea*, de María Pilar Rodríguez (1964).

A formação da personagem como heroína apresenta-se como uma tentativa de restaurar a memória individual, coletiva e histórica republicana no momento da aparição da obra na França, em 1977. Toda memória é formadora de identidade de um indivíduo bem como de sua identidade social. A obra de Gómez-Arcos, ao menos num primeiro momento, parece defender esse postulado e exerce, efetivamente, a função de um romance de formação feminino, pois propõe para o leitor um modelo de vida e um leque de valores que vão sendo construídos pela protagonista num dado momento de sua vida e da história da Espanha.

A formação individual de Ana-Não é perpassada e perpassa os acontecimentos coletivos da Guerra Civil espanhola e do pós-Guerra sob o olhar do escritor de ficção, Agustín Gómez-Arcos. Por isso, a questão relativa à memória é trabalhada aqui por meio de um viés histórico, com base no pensamento que Jacques Le Goff (2003) desenvolve em seu livro *História e memória*; Paul Ricoeur (2007), em *A memória, a história e o esquecimento*, e Maurice Halbwachs (2006), em *A Memória Coletiva*.

O objetivo deste trabalho consiste, portanto, em analisar os valores espaciais em *Ana-Não* de forma a traçar os itinerários percorridos pela personagem principal; estudar o significado desses espaços percorridos e, com isso, mostrar sua influência na formação da identidade da protagonista na medida em que eles remetem à memória, individual e coletiva. Essa memória, resgatada pelo texto, parece tencionar a reconstituição ficcional de uma identidade, ficcional e histórica, silenciada pela Espanha franquista através da truculência do poder ditatorial.

CAPÍTULO I

1. GUERRA E PÓS-GUERRA CIVIL ESPANHOLA E A CONSEQUENTE PEREGRINAÇÃO DOS “VENCIDOS”

1.1 A Guerra Civil Espanhola, a herança ditatorial e o exílio

A Guerra e a Pós-Guerra Civil Espanhola foram um marco na vida dos espanhóis que vivenciaram, direta ou indiretamente, aquele momento histórico. Agustín Gómez-Arcos, autor de *Ana-Não* (2006), produção literária que ora estudamos, apresenta esse contexto histórico, visto que o tempo ficcional da diegese retoma tais questões factuais da história de uma Espanha dividida após e durante o conflito armado.

O período crítico da história espanhola moderna começou efetivamente com a Guerra Civil, cujo início deu-se em 18 de julho de 1936 e se findou em 1939. Foi um confronto sangrento estruturado por ideologias que se chocavam havia muito tempo entre os espanhóis. As questões que rasgaram a Espanha em duas grandes facções eram heranças de propostas fundamentalmente distintas, as quais vinham se desenhando a partir do século XIX e foram defendidas no século XX, por tradicionalistas e conservadores, de um lado, e reformistas e revolucionários, do outro.

Pierre Vilar (2000, p. 11) em seu livro *La guerra civil española*, afirma que:

La España del siglo XX heredó del XIX graves desequilibrios. Sociales: vestigios del antiguo régimen agrario, estructuras incoherentes de la industria. Regionales: un desarrollo desigual opone mental y materialmente, en el seno del Estado, antiguas formaciones históricas. Espirituales: la Iglesia católica mantiene una pretensión dominante a la que responde un anticlericalismo militante, político-ideológico en una cierta burguesía, pasional en las masas populares anarquizantes.

Assim, a reivindicação por mudanças que compreendiam uma profunda reforma agrária, bem como a melhoria do trabalho operário, a coerência e o avanço do setor industriário, e a separação entre Estado e Igreja Católica convivia com a preocupação em “[...] atacar as deficiências do sistema educacional em seu objetivo de criar uma ‘república para cidadãos’”. (BEEVOR, 2007, p. 61).

Em suma, essas lutas por avanços sócio-políticos e econômicos para os espanhóis colidiu com ideologias tradicionalistas cada vez mais presentes, dentro e fora da Espanha, desembocando na luta entre forças políticas opostas, entre duas ideologias, sumariamente denominadas como Republicana e Nacionalista. O grupo republicano, muito heterogêneo, era adepto das melhorias e mudanças profundas em todos os setores da vida nacional. Já os nacionalistas defendiam a permanência de estruturas seculares. Portanto, devido a esta oposição ideológica que se transformou em guerra civil (1936-1939), o monumental conflito deixou um enorme saldo de mortos (durante e após a guerra) e se desenhou como o enfrentamento local que antecipou outro, geral, a Segunda Grande Guerra Mundial (1939-1945).

O grupo que defendia mudanças estruturais na política e na sociedade espanhola era pejorativamente chamado de “*rojos*” (em português, vermelhos) e congregava uma esquerda plural composta por republicanos, socialistas, comunistas e anarquistas. Os republicanos, detentores do governo legítimo antes do golpe militar de julho de 1936, nas novas eleições de fevereiro do mesmo ano venceram “[...] por pouco mais de 150 mil votos. A lei eleitoral que encorajava as coalizões e que favorecera a direita em 1933 agora ajudara a esquerda”. (BEEVOR, 2007, p. 81). Com isso, os Nacionalistas expressaram seus temores de que os republicanos, organizados no Frente Popular, pudessem iniciar uma revolução comunista. Concomitantemente, os vencedores das eleições temiam um golpe de Estado. Dessa forma, os Nacionalistas, abrigados pelo ideal falangista – representado por um “[...] ‘meio monge’, meio soldado””. (BEEVOR, 2007, p. 86), união precisa da Igreja e do Exército – redobram a atenção e se preparam para o golpe de Estado.

Os nacionalistas, também chamados de falangistas, fascistas e “*azules*” (azuis) eram compostos por diversos segmentos e partidos conservadores da direita. Eles eram constituídos por todos os setores conservadores da sociedade espanhola, em especial pela maioria do Exército, a Igreja católica, os latifundiários e uma parte da burguesia rural e urbana.

Após alguns meses de governo republicano, a instabilidade política e social suscitou dúvidas acerca de sua governabilidade em todos os setores do país. A consequente falta de confiança sobre este mandato promoveu um “[...] torvelinho político na primavera de 1936” e “uma incerteza que paralisou o setor financeiro”. As reformas, notadamente a agrária, “se processava com lentidão”. (BEEVOR, 2007, p.

89). Assim, a demora na implementação da reforma prometida (da perspectiva republicana) e a ameaça de que tais reformas pudessem de fato acontecer (para os nacionalistas), criou uma situação de descontentamento geral e de caos político, econômico e social.

Perante essa instabilidade, os nacionalistas viram a oportunidade de um golpe de Estado regido pelo general Francisco Franco Bahamonte, fato que deu início à Guerra em “[...] *18 de julio, pero ya por la noche, cuando las grandes plazas ‘se pronuncian’ [...] proclaman ‘el estado de guerra’*”. (VILAR, 2000, p. 53). No desenlace dessa Guerra, teve importância essencial o apoio constante, recebido pelos conservadores, do nazi fascismo (das forças políticas da Alemanha nazista gerenciadas por Hitler), e do fascismo italiano (coordenado por Mussolini).

Berlín y Roma no sólo enviaron grandes cantidades de armamento durante la guerra, sino que aportaron tropas al ejército sublevado. Mussolini envió divisiones enteras de la Milicia Fascista y Hitler la Legión Cóndor, integrada por las más modernas unidades de aviación de combate del Tercer Reich. (ÁLVAREZ; PECHARROMÁN, 1998, p. 175).

Esses países e seus respectivos representantes, portanto, apoiaram a extrema direita nacionalista espanhola e enviaram para o contingente “azul” armas e recursos, catalisando, assim, a efetiva vitória dos Nacionalistas após três anos de confronto armado.

Diante dessa situação, as forças republicanas viram-se isoladas,

[...] abandonada por los países democráticos, la República tuvo que buscar auxilio en la Unión Soviética, que a partir de 1937 envió armas y asesores militares a cambio de gran parte de las reservas de oro de España. (ÁLVAREZ; PECHARROMÁN, 1998, p. 175).

A adesão mundial com que a República contou não foi suficiente para enfrentar o fascismo crescente, dentro e fora da Espanha. Mobilizaram-se forças

[...] en todo el mundo en favor de la causa republicana y fueron miles de voluntarios de casi todos los países, especialmente socialistas e comunistas, que llegaron a España para integrar las Brigadas Internacionales, que combatieron en frentes a lo largo de la contienda. (ÁLVAREZ; PECHARROMÁN, 1998, p. 175).

Porém, os republicanos não conseguiram combater um exército profissional e bem organizado no Frente Nacionalista, que contava com o apoio explícito do fascismo internacional e do Vaticano:

Em 31 de março [de 1939], os exércitos de Franco atingiram seus objetivos finais. “Elevando o nosso coração a Deus”, dizia a mensagem de congratulações do Papa Pio XII a Franco, “damos graças sinceras a vossa Excelência pela vitória da Espanha católica”. Ciano escreveu em seu diário que “Madri caiu e com a capital todas as outras cidades da Espanha vermelha. É uma nova vitória formidável para o fascismo, talvez a maior até agora”. (BEEVOR, 2007, p. 543).

No dia que se seguiu a 31 de março, Franco declara o fim da guerra, e, aclamado pela Igreja católica, bem como pelos adeptos de sua ideologia, ele dá início ao “[...] *franquismo, que habrá de durar cuarenta años*”. (VILAR, 2000, p. 116). O general segue liderando seu governo com os ideais fascistas desde a vitória na guerra até a sua morte, que acontece em 1975.

O saldo de vítimas desse conflito civil foi de aproximadamente 400 mil mortos. Porém, esse número cresce consideravelmente nos primeiros anos de repressão franquista. Os sobreviventes republicanos tiveram de suportar as duras represálias do General Franco, que previa execuções, encarceramento e campos de concentração. Os parentes dos denominados vencidos, mesmo em épocas ulteriores, sofreram com tal estigma. O vencido que permaneceu num país de vencedores durante a longa ditadura franquista, nas referidas quatro décadas do governo de Franco, foi um exilado em seu lar.

Essa situação posterior à Guerra é resumida por Álvarez e Pecharromás (2005, p. 184) deste modo:

Los años de la posguerra representaron desde todos los puntos de vista, una época sombría para la sociedad española. A las dificultades económicas se sumó a una representación desmedida, con la que los vencedores buscaron eliminar hasta sus últimos vestigios cualquier afán de resistencia de la España derrotada y la influencia social o cultural que aún pudieran ejercer sus representantes. Bajo el prisma de la más estricta catolicidad, la moral y la cultura hubieron de acomodarse a las exigencias de homogeneidad que precisaban los nuevos tiempos. Al terminar la Guerra Civil, España era un país destruido.

De forma introdutória, é relevante dizer que esse tempo escuro da história da Espanha influenciará a biografia e a obra de Gómez-Arcos, dentro e fora da Espanha. A

guerra e o pós-guerra se transformam assim em material literário que é recriado artisticamente em obras como *Ana-Não* (2006). O exílio o persegue assim como perseguiu centenas de milhares de espanhóis.

Perante o avanço das tropas nacionalistas que iam assumindo o poder em toda a Espanha, as atrocidades da guerra e as represálias do primeiro franquismo, os já estigmatizados vencidos ou “*rojos*” atravessaram as fronteiras espanholas tentando fugir da violência durante e após o conflito armado. Um sem-fim de espanhóis optou pelo exílio. Outros, em contrapartida, sem perspectiva de mudança de espaço, como ocorre de forma artística com a personagem Ana Paúcha, fecharam-se em seu próprio local de origem, o qual estava destruído e que, concomitantemente, representava a destruição que os vencidos carregavam por dentro.

As vítimas da guerra, sem possibilidade de fugir para outros países, não tinham outra escolha senão o refúgio em si mesmos, dentro do universo de dor ocasionada pelas atrocidades sociais e políticas de uma Espanha opressora. Evidentemente, a Espanha inteira estava de luto, pois essa mesma Espanha que oprimiu também sofreu perdas durante o conflito civil; todavia, a Espanha repressora tinha direito a escrever a sua história que se transformou na história de todos, e de impor a sua memória silenciando a memória do vencido. O vermelho foi forçado a se esquecer de seus mortos, enquanto sobrevivia indignamente com a condição aviltante de ver expostos os monumentos erguidos para os mortos dos vencedores no espaço público com a finalidade de destacar a memória do vencedor.

Dessa forma, o sofrimento era inelutável para os vencidos, forçados a olhar os monumentos erguidos sobre a sua derrota, pois,

Era, por tanto, inútil esperar del Estado o de la nación creados por Franco una nueva mirada sobre la guerra civil [...] el régimen siempre hizo ostentación de su victoria y siempre mantuvo un discurso oficial sobre la guerra valiéndose de la construcción de lugares de la memoria colectiva, de medidas coactivas o de disposiciones sobre contenidos de la enseñanza. Monumentos, desfiles, rotulación de calles, fiestas cívico-religiosas, libros de texto, noticiarios, documentales, constituyeron perennes recordatorios de la guerra como fuente de legitimación de los vencedores. (JULIÁ, 1999, p. 37).

Com esta perdurável atmosfera, uma das soluções que as pessoas encontravam para aliviar tal tortura se dava por meio, como mencionamos anteriormente, do exílio e do autoexílio dentro ou fora das fronteiras espanholas. Ele é a separação, expatriação

forçada ou de “livre escolha” por causa de uma situação caótica e opressora. De acordo com Edward W. Said (2003, p. 46):

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.

Embora o exílio fosse um ato mutilador, submeter-se a ele tornava-se menos doloroso e perigoso que subjugar-se aos cárceres ou, ainda, à censura, às humilhações sociais e às ordens ultrajantes da ditadura franquista. Portanto, muitos dos exilados espanhóis refugiaram-se do governo ditador de ideal fascista por meio do exílio e do auto-exílio. Por conta disso, o exílio espanhol faz parte do exílio maciço do século XX. Said (2003, p. 47) afirma que nosso tempo, “com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração de massa”.

De acordo com esses fatos, grande parte da população espanhola fugiu para países diversos; é o que afirma Francisco Moreno (1999, p. 282):

Si el franquismo vencedor hubiera arbitrado una política de reconciliación nacional, el fenómeno del desmesurado exilio de 1939 no habría tenido lugar. El caos y la tragedia humana originados fueron espantosos. En febrero de 1939 entraron en Francia unos 470.000 refugiados (a fines de 1938 ya se encontraban allí unos 45.000, más otros 12.000 que lograron salir por el puerto de Alicante antes del bloqueo final). De aquella masa humana, 170.000 eran mujeres, niños y ancianos.

Esses dados apresentam um número aproximado de pessoas que forçosamente tiveram de buscar no espaço da França o reencontro com a paz. Foram homens, mulheres, crianças e idosos desenraizados, portadores da ânsia de plantar em outro solo o que restara de esperança pela vida.

Acontecimento semelhante deu-se com os descendentes de famílias republicanas que permaneceram na Espanha. Os filhos dos sobreviventes sofreram as atrocidades do governo tirano, sentindo toda a repressão e os resquícios marcantes do rebaixamento

que os insultava sobremaneira, fatos que ocasionavam a falta de liberdade, levando-os a optar por trilhar o caminho do exílio, dentro, recluindo-se, ou fora da Espanha, buscando outro território.

Sendo assim, muitos refugiados da opressão espanhola, além da grande massa humana do Pós-Guerra e dos anos de governo franquista, fazem parte de um rol de artistas, escritores, cientistas e intelectuais, como o dramaturgo e romancista Agustín Gómez-Arcos, por exemplo. Esses saíram de seu país a fim de encontrar integração e um lugar onde não se sentissem, ironicamente, estranhos como em sua própria pátria. É o que afirma Ricard Ripoll Villanueva (2001, n.1) ao dizer que:

La Guerre Civile espagnole (1936-39), et l'émigration politique postérieure, a provoqué ces exils particuliers où l'écrivain, soit parce qu'il ressent le besoin d'intégration, soit parce qu'il prétend oublier son passé, choisit de s'exprimer dans la langue du pays d'accueil. De grands écrivains Espagnols (ou Français?) témoignent de cette situation : Michel del Castillo, Fernando Arrabal, Jorge Semprún, et Agustín Gómez-Arcos.

Estes, dentre outros grandes nomes exilados da opressão e censura, encontraram abrigo na França, uma nova língua e cultura com as quais pudessem ser espanhóis exilados a principio e, posteriormente, como cidadãos franceses adotados, que tiveram a oportunidade de desenvolver sua arte e obter liberdade de expressão. Tais intelectuais, assim como Gómez-Arcos, são os

[...] exilados artísticos entre los que podía existir una coincidencia de exclusión de componente político (negación de la autoridad dictatorial imperante en su país) o personales (atmósfera social y artística irrespirable y, por ello, excluyente)". (BERENGUER, 1992, p. 68).

Dessa forma, é notável que, no caso destes refugiados, os aspectos políticos influenciam diretamente em suas necessidades de escapar dessa cruel realidade, buscando a sublimação por meio da arte. Assim, o ambiente de um governo franquista promovia o culto ao silêncio dos artistas, o que consequentemente castrava, os excluía e promovia o exílio, bem como os submetia por vezes, através do exílio, a dois processos culturais e linguísticos distintos.

A reflexão da estudiosa Aybar-Ramírez nos mostra que o “[...] processo de desenraizamento [...] comporta, de acordo com Todorov (1999b), uma desculturação, uma aculturação e uma transculturação [...]” (AYBAR-RAMÍREZ, 2003, p. 249), pois

[...] homem desenraizado, arrancado de seu meio, de seu país, sofre em um primeiro momento: é mais agradável viver entre os seus. No entanto, ele pode tirar proveito de sua experiência. [...] Às vezes ele fecha-se em um ressentimento, nascido do desprezo ou da hostilidade dos anfitriões. Mas se consegue superá-lo, descobre a curiosidade e aprende a tolerância. Sua presença entre os “autóctones” exerce por sua vez um efeito desenraizador: confundindo com seus hábitos, desconcertando com seu comportamento e seus julgamentos, pode ajudar a engajar-se nesta mesma visão de desligamento com relação ao que vem naturalmente através da interrogação e do espanto. (TODOROV, 1999, p. 27).

Assim, todo ser desenraizado, seja um indivíduo da massa ou um artista, em um primeiro momento sente o peso da troca de espaço, cultura, língua e costumes. No entanto, toda consequente mudança se faz válida, e, à sua maneira, pode torná-lo mais livre. Desse modo, a emigração pode ser a oportunidade de um renascimento. E este renascer, para os intelectuais, faz com que, necessariamente, grande parte de suas vidas seja ocupada em compensar a ruptura e a perda desorientada de sua cultura, criando um novo mundo para conseguir novos equilíbrios. Tal mundo que representa a memória do pretérito em seu presente exilado faz nascer, assim, a arte exilada que defende Aybar (2003), da qual fazem parte Agustín Gómez-Arcos e *Ana-Não*.

1.2 Agustín Gómez-Arcos, o “vencido” em busca pela liberdade: vida e obra

Agustín Gómez-Arcos, grande escritor espanhol *best-seller* na França, nasceu em Enix, um vilarejo pertencente a Almería, sul da Espanha, no dia 15 de janeiro de 1933, “[...] três anos antes da Guerra Civil. Foi, portanto, um dentre tantos “*niños de la guerra*””. (AYBAR-RAMÍREZ, 2003, p. 2). De uma família bastante numerosa, pobre e de ideologia republicana, era o mais novo de sete irmãos. Viveu em Enix até o momento em que as consequências do pós-guerra obrigaram sua família a mudar-se para a capital da província, Almería. José Heras Sánchez (1995), estudioso de *La enmilagrada*, um dos romances de Gómez-Arcos, afirma a este respeito que:

En los primeros años de la posguerra, la dureza del trabajo y la escasa remuneración percibida a cambio de agotadoras de sol a sol, hacían muy difícil la vida de los asalariados. A esto se añadía el férreo control y la injusta opresión que los caciques ejercían sobre las personas que trabajaban para ellos. Tal situación mueve a la familia

[...] a Almería donde otros familiares y convecinos se han instalado antes de ellos en la busca de mejores condiciones de vida. (SÁNCHEZ, 1995, p. 20-21).

Dessa forma, em Almería uma nova etapa de vida é inaugurada para toda a família, etapa esta que será frutífera para Gómez-Arcos, haja vista as oportunidades de poder cursar o ensino médio, o “*Bachillerato, desde el curso 1946/47 al 1952/53*” (NOGUEIRA, 1999, p. 83), e o encontro com sua inesquecível professora Celia Viñas, cuja influência foi determinante na escolha de sua carreira de escritor (Celia, professora de língua e literatura, descobriu em Gómez-Arcos um talento para a escrita e o incentivou a prosseguir). Além destes importantes anos de estudo e início de produção artística, Gómez-Arcos participou ativamente do grupo teatral de sua escola, “*Instituto Nacional de Enseñanza Media ‘Nicolás Salmerón y Alonso’*”, bem como colaborou ativamente durante este período

[...] en la revista poética *Sur*, de Radio Almería, dirigidas ambas por su profesora de Literatura, poetisa e narradora, Celia Viñas Olivella, de quien recibe el estímulo y orientación de sus primeras composiciones literarias”. (SÁNCHEZ, 1995, p. 21).

O próprio autor expressa seu reconhecimento pelo grande incentivo da professora que delineou caminhos artísticos num de seus depoimentos quando afirma que Celia

[...] controló durante una serie de años todas mis lecturas. Yo sólo leía lo que ella me daba y en mi 4º/5º de Bachiller me dejó libre para leer lo que quisiera, es decir, a los 16/17 años me dijo que era libre para leer lo que quisiera, pero hasta entonces me había hecho leer la intemerata, me había hecho leer todo lo que ella quiso. Naturalmente, yo creo que lo hacía porque – lo que tengo que agradecerle a Celia – creyó que un día yo llegaría a escribir. (GÓMEZ-ARCOS apud NOGUERA, 1999, p.83).

Assim, com o ensinamento autêntico e a orientação nas artes das letras pela professora Celia, que previa o nascimento de um escritor, uma paixão pela escrita ficcional, sobretudo pelo gênero literário do teatro, fora engendrada em Gómez-Arcos, que nos anos posteriores se mudou para Barcelona, onde investiu no conhecimento aprofundado acerca da vida cultural da cidade, principalmente no que se relacionava à arte teatral. Ademais, apesar da mudança, ainda se correspondia por cartas com a professora para falar-lhe sobre sua produção literária.

Após um tempo de adaptação em Barcelona, e concomitantemente ao trabalho da escrita artística, inseriu-se nos estudos universitários, matriculando-se em Direito. Todavia, pelo fato de não se motivar muito com os estudos jurídicos, não chega a terminar a faculdade, pois seu maior interesse, definitivamente, estava na carreira que o levou a ser um grande escritor, isto é, na literatura, e, mais especificamente naquele momento, no teatro.

Depois de absorver todo o conhecimento que almejava em relação à arte literária, Barcelona já se fizera pequena para a vasta vontade de conhecimento sobre o teatro e sua produção. *“Ahora atrae su atención Madrid como centro cultural con mayores posibilidades en el terreno teatral por lo que decide trasladarse en busca de nuevos horizontes para el teatro que ya comienza a escribir.* (SÁNCHEZ, 1999, p. 22).

Assim, Gómez-Arcos migra em 1956 para a capital, e durante sua estadia em Madri dedica-se a conhecer intensamente a arte do teatro, questão sobre a qual divide dupla atenção. Por um lado, está sua ativa participação em grupos teatrais, por outro, sua produção literária. No entanto, de forma diversificada, o escritor segue produzindo, além de peças teatrais, narrativa e poesia.

Dedicado à prática de escrita, de acordo com Manuel Jesus Alacid García (2012, p. 33), Gómez-Arcos, antes de ser reconhecido pelas peças de teatro, *“había escrito relatos (gana con ‘El último cristo’ el premio Nacional de Narrativa Breve)”*. Antonio Duque, ator e grande amigo do escritor, complementa essa afirmação dizendo que pelo fato de Gómez-Arcos ter conseguido este prêmio, e pela evidente motivação por este primeiro reconhecimento, *“su pluma había comenzado a ser la herramienta que nunca le abandonará”*. (DUQUE, 1999, p. 17).

Outro grande evento subsequente foi a aclamação do romance “[...] *El pan, primera novela conocida de nuestro autor*” como *“finalista del ‘Primer Premio Fomentador’ de Seix y Barral”*. (SÁNCHEZ, 1995, p. 24). Ademais, Gómez-Arcos consegue publicar sua produção lírica no que resultou em “[...] *dos libros de poemas rebosantes de amor y de erotismo Ocasión de paganismo y Pájaros de ausência*”. (DUQUE, 1995, p. 13). A repercussão dessas publicações culminou na oportunidade do escritor colaborar com diversas revistas espanholas, como *Poesía Española*. Deste modo, a versatilidade de Gómez-Arcos e as primeiras premiações só catalisam seu desejo de seguir escrevendo.

Como o teatro amiúde centralizou a criação artística do escritor, bem como seu desejo de reconhecimento, ele continuou escrevendo obras de notável qualidade. E, antes de publicar na íntegra a peça *Diálogos de la herejía* (1962), que levará o grande Prêmio Lope de Vega no mesmo ano, prêmio que por grande infortúnio lhe será arrebatado em seguida, escreve várias outras obras teatrais, como diz o estudioso José Heras Sánchez (1995, p. 24) ao afirmar que:

Hasta la publicación en la revista 'Primer Acto' (Junio, 1964) – del texto completo de Diálogos de herejía, en 1964, había escrito las siguientes obras, por orden cronológico: Doña Frivolidad, Unos muertos perdidos, Verano, Historia Privada de un pequeño pueblo, Elecciones generales, Fedra en el Sur, El tribunal, Diálogos de la Herejía, Prometeo Jiménez revolucionario, El salón, Los gatos y Balada Matrimonial.

Além destas obras, Gómez-Arcos escreve uma comédia musical chamada *El rapto de las siamesas*. Tal peça foi encenada em colaboração com dois grandes nomes do mundo artístico, quais sejam Enrique Ortenbach e Adolfo Waitzman. Com todo esse trabalho semeado na escrita e na notória representação teatral, a premiação consequentemente começou a medrar. Porém, com o reconhecimento do escritor veio a censura franquista para tosquiar sua honraria.

Como menciona Antonio Duque (1999, p. 17), as obras precisavam passar pela censura, a qual ditava uma coerência tirana que resultava em numerosos cortes, mudança de título e até o veto à aparição destas obras, portanto, engessando e impedindo a divulgação da arte. Foi assim que para Gómez-Arcos

[...] comenzaría su calvario. Su imaginación se desbordaba en temas teatrales. Historia de un pequeño pueblo, Doña Frivolidad, Unos muertos perdidos, Fedra del Sur, El rapto de las siamesas [...] Prometeo Giménez, revolucionario, El salón, Santa Juliana a la que en un intento baldía para que pasara la censura cambiaría su título por Verano, Balada matrimonial que sufría la misma suerte ante la implacable Comisión de Censura impidiendo que Mari Carrillo, interesada por la obra, pudiera estrenarla. Diálogos de la herejía, cuyo Premio Lope de Vega (1962) sería anulado después de serle concedido [...].

Outrossim, ocorreu o impedimento de divulgação durante quatorze anos da peça *Balada matrimonial*. Outras obras censuradas foram *Mil y un Mesías* e *Interviú de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*. *Los gatos* também foi proibida por vários anos; depois de ser exigido do autor que cortasse algumas partes, ela pode ser estreada em Madri, em

1965, “[...] en el Teatro Marquina dirigida por Juan Prat Gay de quien yo mismo [Antonio Duque] fui el ayudante de dirección”. (DUQUE, 1999, p. 17).

Por fim, a peça que encerra a luta de Gómez-Arcos contra a censura de seu país tem por título *Queridos míos es preciso contaros ciertas cosas* (1966). Esta obra era para ser a grande classificada, porém fica em segundo lugar na renomada premiação teatral Lope de Vega desse mesmo ano. Curiosamente, nenhuma outra peça levou o primeiro premio. Isto, portanto, nos mostra que a obra de Gómez-Arcos devia atingir o primeiro posto.

Diante dessa situação e devido à truculenta censura, a peça não foi estreada. De acordo com José Heras Sánchez (1995, p. 26), algumas das obras de Gómez-Arcos puderam ser encenadas, mas de “*otras conocemos la fecha de su creación, finalmente de algunas otras nada sabemos más allá del título*”. Por este motivo, alguns estudiosos citam os nomes das obras, mas não há uma data específica que marque a publicação ou a estreia.

A instabilidade da vida e da obra de Gómez-Arcos naquele momento histórico, causada pela asfixiante repressão franquista, motiva o autor a fazer traduções de algumas obras sobremaneira reconhecidas na Europa. Portanto, além de escritor, Gómez-Arcos passou pela área da tradução de teatro. Ele traduziu e adaptou para sua língua *La loca de Chaillot* e *Intermezzo*, do dramaturgo e romancista francês Jean Giraudoux. Outra obra traduzida do francês para o espanhol foi *La Revelación*, de René-Jean Clot. Todas estas obras foram encenadas na Espanha e bem recebidas pelo público.

Embora as obras traduzidas tenham sido exitosas, para o autor essa condição não era motivo pelo qual poderia regozijar-se, porque suas próprias obras ainda eram marginalizadas² e impedidas pela censura. Deste modo, devido ao clima de opressão generalizado em seu país, e cansado da demasiada proibição de sua arte, o autor conjectura ser o autoexílio a resolução para tal problema. Assim, decide mudar-se para Londres, em busca de liberdade.

² As obras de Agustín Gómez-Arcos eram marginalizadas na Espanha pelo fato de também centralizar temas marginalizados, os quais não agradavam os vencedores. Luis Antonio de Villena (1999, p. 10) complementa essa afirmação dizendo que “Toda la obra que conozco de Gómez-Arcos trata de gente al margen, de un mundo agreste, que debe tener – al que él quiere dar – voz y presencia”.

1.3 Autor exilado, obra exilada: liberdade de criação

Agustín Gómez-Arcos, frustrado com a impossibilidade de superação da cultura repreensiva do regime político, se encontra diante de duas situações: ou continua vivendo em seu país, calado, ou busca outro lugar com direito ao grito e à produção e divulgação de sua literatura. Evidentemente, a segunda opção foi a grande escolha. À vista disso, quando “[...] *ve una oportunidad, sale de España. En 1966 va a Londres motivado por su amigo y actor Antonio Duque, que ya estaba en la capital inglesa, ciudad con un gran prestigio teatral para los españoles del momento*”. (GARCÍA, 2012, p. 35).

Instalado em outro país, logo, em outra sociedade, cultura e política distintas de sua origem, o escritor espanhol respira os ares londrinos. Na capital inglesa, Gómez-Arcos consegue trabalho em empregos subalternos para poder pagar a moradia e o estudo de inglês na Oxford School of English. Como se pode ver, o exílio dele, acompanhado de Antonio Duque, estava sendo um encontro com a liberdade, pois, de acordo com Duque (1999, p. 21), “*La libertad que se respiraba en Londres, gran desconocida para nosotros entonces, hacía sentirnos libres*”.

Londres, por ser um dos centros dramáticos mundiais, contribuiu para o crescimento do autor que, em dois anos de estadia ali, aprendeu a língua estrangeira, superou as dificuldades próprias de um exilado, amiúde movido pela ilusão de sua vida presente com o teatro, de modo que o fez continuar veementemente seu ofício de escritor. Todavia, as obras escritas na Inglaterra não foram reconhecidas, pois da perspectiva de um diretor inglês de teatro, Gómez-Arcos estava à frente de seu tempo. Era, em suma, um vanguardista cuja obra seria entendida a partir de um conhecimento *a posteriori*.

En un determinado momento, el National Theatre de Londres organizó una lectura de su obra pero luego Kenneth Tynan – en aquel entonces director adjunto del teatro – informó a Gómez-Arcos, casi de forma profética, que el suyo era un teatro que se entendería mejor pasados veinte años. (FELDMAN apud GARCÍA, 2012, p. 35).

Assim, Gómez-Arcos percebeu que a Inglaterra ainda não era o lugar ideal para a divulgação e condecoração efetiva de sua arte. Deste modo, parte para a capital francesa, que será o lugar de seu exílio definitivo. Paris, portanto, é adotada por ele, e os cidadãos franceses, posteriormente, o adotarão como o escritor mais espanhol de todos os

escritores franceses. A este respeito, de acordo com o estudioso Luis Antonio de Villena (1999, p. 10), “*Agustín Gomez-Arcos (en francés)* ³[...]. *Huyó de España – me parece - para al fin ser más español aún en una lengua distinta*”. Esta afirmação nos mostra que o autoexílio do escritor descortina a memória de uma Espanha que foi pátria mãe e madrasta, respectivamente, pois ela concebeu um filho no seio de uma educação simples, bem como sobremaneira repressiva, a qual, mais tarde, sufocou-o e o fez sentir estranho em sua própria casa.

Portanto, ao mudar-se de país na busca pela liberdade de expressão, passando por Barcelona, Madri e Londres, definitivamente a encontra na capital francesa, onde se instala em 1968. Paris definitivamente é representada como a estável morada; conquanto seja esta mudança consolidada rompendo com os infortúnios que vivera, ela não deixa de ser uma fundição de novos começos com a espinhosa memória de um pretérito espanhol.

Dessa forma, o ostracismo na cidade da luz iluminou-o e fez com que:

En el exilio, una actitud nueva de apertura comienza a animar su escritura, invadiéndola con un aire fresco de más allá de la frontera española. El lenguaje absurdista de sus obras teatrales se inyecta con candor, autenticidad e, incluso una dosis de optimismo. Ni sobrecargado ni acondicionado por la presencia agobiante de la censura franquista, su discurso teatral adquiere un tono más radicalmente desafiante y audaz ya que parece saborear con furia y con pasión cada nuevo incremento de libertad de expresión. (FELDMAN, 1999, p. 37).

Este novo e aberto caminho literário proporcionou a oportunidade de Gómez-Arcos escrever em espanhol, a princípio, as obras intituladas *Adorado Alberto* (1968), *Et si on aboyait?* em francês, e *Pré-papa* (1969), obra esta que fora traduzida para o francês pela sua amiga atriz, diretora e dramaturga franco-belga Rachel Salik, e encenada em 1969 no Café-Tèâtre de l’Odeon.

Devido a esta conquista, agora com notável estímulo, Gómez-Arcos segue com sua criação artística e escreve *Sentencia pronunciada contra P. y J* (1970), *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* (1972) e *Cena con Mr. y Mrs. Q*, cuja estreia ocorreu em 1972. Logo, é possível ver que a tradução e a divulgação francesa do seu

³ O dramaturgo Agustín Gómez Arcos, nome certificado em espanhol, converte-se em Agustin Gomez-Arcos, romancista francês. A alteração do código linguístico para a produção das obras do escritor fez com que seu nome também sofresse alteração. Assim, como Luis Antonio Villena, outros críticos referem-se ao escritor ou com o nome em espanhol ou em francês. Optamos por nos referir na versão espanhola, a qual foi utilizada para a tradução em língua portuguesa, exemplar com o qual trabalhamos.

trabalho no teatro foi a mais motivadora de todas as tentativas de produção e apresentação de sua arte até então. Tal começo promissor gerou, portanto, considerável conhecimento de suas obras pelo público francês, visto que em 1972, o escritor recebeu um convite para apresentar as duas peças em um evento internacional referente ao teatro espanhol contemporâneo na Universidade Paris-Sorbonne.

Diante disso, segundo Antonio Duque (1999, p. 23), além do trabalho da escrita, Gómez-Arcos

[...] comenzó a animarse y para ganarse la vida trabajará sirviendo bebidas o haciendo las compras en el Restaurante-Boite de Nuit llamado “La Candelaria”. [...] Lugar angosto de sangría y tequila en el que actuaban entre humo y ruido de vasos, Violeta Parra, Atagualpa Ypanqui, Los Calchaquis (que allí estrenaron “El Cóndor pasa”) [...]. Dalí, Brigitte Bardot, Gian Carlo Menotti y muchos más, acudían a verle.

Tal prestígio de Gómez-Arcos faz com que “*en el año 73, en el Odeon, se reponen sus obras Pré-para y Et si on aboyati? En el momento de la presentación un director de Stock está en la sala*” (GARCÍA, 2012, p. 37). Este diretor prestigia as obras que ao parecer, lhe agradam, bem como aproveita o ensejo de encarregar ao escritor espanhol a produção não de uma obra teatral, mas sim de um romance escrito em francês. Embora tenha sido esta uma oferta desafiadora, Gómez-Arcos a aceita, culminando assim no nascimento de um escritor francês.

Esta proposta significa para o autor muito mais do que uma mera necessidade de mudança linguística. Em realidade, ela denota uma libertação. O próprio escritor Gómez-Arcos (1992, p. 160) nos resume tal transformação de sua vida ao afirmar que “[...] *la censura crea exilio, el exilio crea bilinguismo y el bilinguismo libertad de expresión*”. A mudança lhe proporciona um espaço de expressão de sua rebeldia contra o passado espanhol e sua existência dentro de um sistema ditatorial de pós-guerra civil espanhola. Seus primeiros romances franceses tratam, artisticamente, de feridas e traumas que nunca se cicatrizaram por completo a respeito deste período da história da Espanha.

A literatura exilada de Gómez-Arcos, portanto, é uma grande evidência comprobatória desta afirmação. E vale aclarar que o conceito de literatura exilada refere-se, de acordo com a reflexão de Aybar-Ramírez (2003, p. 11), a todos os estudos que “[...] alicerçam-se no campo conceitual da literatura dos exilados, produzida por

autores no exílio. Gomez-Arcos, porém, como já fizera Picasso com seu quadro *Guernica*, cria uma obra exilada”.

Dessa forma, os romances exilados de Gómez-Arcos, escritos em língua francesa, cuja temática amiúde perpassava a história de guerra, pós-guerra e ditadura espanhola, assim que acabavam de ser publicados, eram por vezes, no mesmo ano, premiados. Em resumo, a criação do dramaturgo espanhol e do então romancista francês resultou na escrita de:

L'agneau carnivore que conseguirá el Premio Hermés 1975. Le siguieron María República (1976) que quedaría finalista del prestigioso Premio Goncourt, Ana Non, Premio del Libro Inter (1977), Premio Roland Dorgelés, Premio Thyde Monnier, Societé des Gens de Lettres (1978) y posteriormente llevada a la pantalla de la televisión y también interpretada en danza por Frençoise Dupuy con música de Ramón de Herrera y Stéphane Gremaud. Scène de chasse (futive) (1978) asimismo finalista del Premio Goncourt, Pré-papá, ou roman de fées (1979), L'Enfant miraculé (1981), L'Enfant pain (1990), Mère Justice (1992), La femme d'emprunt (1993) de la que también un guión cinematográfico comprado por una productora interesada en hacer una película de esa novela. L'Ange de Chair (1995). El gobierno francés le condecoró dos veces. Fue nombrado "Caballero de las Artes y de las Letras" y posteriormente "Comendador". (DUQUE, 1999, p. 25-26).

De um modo geral, podemos dizer que as obras de Gómez-Arcos são um amálgama, isto é, a fusão de duas culturas, dois costumes, duas línguas distintas representadas no gênero artístico aclamado pelo público francês: o romance. Assim, o exílio e, sobretudo,

[...] la escritura exílica de Gómez-Arcos se ha quedado en un estado de flujo y suspenso, es una ambigua encrucijada cultural, situada entre el pasado y el presente, y entre dos mundos, dos culturas, dos historias y dos códigos lingüísticos: uno español, el otro francés. En la literatura exílica de Gómez-Arcos, los temas de la censura y el exilio se combinan con el bilingüismo para producir una sensación de ruptura con todo paradigma previamente establecido. (FELDMAN apud AYBAR-RAMÍREZ, 2003, p. 189).

Portanto, o bilinguismo e a ruptura com a repressão, bem como a quebra do silêncio e de paradigmas pré-estabelecidos, transformam efetivamente Gómez-Arcos em um homem livre. É o que o próprio autor nos revela relatando o seguinte:

[...] cuando publiqué mi primera novela en francés, cuando vi aquel libro, tuve una sola reflexión. Supe, en aquel momento, que nunca

más ningún funcionario de algún ministerio, secretario de alguna institución, encargado de alguna censura, podría prohibir un libro mío. En ese momento supe lo que era la libertad. (GÓMEZ-ARCOS apud SÁNCHEZ, 1995, p. 35).

Assim, o romance escrito em francês que tirou Gómez-Arcos de sua prisão como cidadão e artista, segundo a estudiosa Aybar-Ramírez (2003, p. 6) foi:

L'agneau carnivore, o primeiro romance de Agustín Gomez-Arcos, publicado na França em 1975, após nove anos de gestação e silêncio literário no exílio, pressupõe a continuidade do compromisso estético-ideológico iniciado na Espanha, entre 1950 e 1966. Integra-se, desse modo, na corrente estética mais ampla, defendida, especialmente a partir da Guerra Mundial, por uma parte dos autores espanhóis, para os quais a literatura torna-se um modo concreto de luta ideológica.

Tal luta ideológica de Gómez-Arcos, embora tenha sido árdua, conquistou na cidade da luz a libertação. Portanto, deparar-se com a publicação de seu primeiro livro em francês, conseqüentemente o fez cômico das vantagens que teria para sua vida artística, assim como da aproximação que adquiriria em certos ambientes literários e meios de comunicação. Porém, a liberdade do triunfado criador, cujo respeito fora adquirido pelos franceses através de sua criação, não chegou à sua pátria mãe com tanta glória.

A pesquisadora espanhola Aybar-Ramírez (2003) recolhe a recepção francesa da obra de Gómez-Arcos por Espanha e afirma que, citando Molina Romero, o posicionamento de Gómez-Arcos sobre essa mesma recepção é a de:

[...] un escritor que rompe con muchos límites y fronteras, tanto en el sentido propio como en el figurado. Ruptura tanto con las fronteras y límites espacio-temporales, como los lingüísticos como con los que se encuentran en la escritura. Los textos franceses de Agustín Gómez Arcos proponen al lector un sugestivo recorrido por una escritura de la transgresión. (MOLINA ROMERO, 2006, p. 91-92).

Portanto, a história de vida e a linguagem francesa em uma literatura transgressora de Gómez-Arcos não agradam os espanhóis, mesmo agora em regime democrático. Os editores franceses, os quais cuidavam diretamente dos assuntos relacionados à publicação em várias línguas, sobretudo em espanhol, asseguraram que “[...] la mayoría de los editores españoles han rechazado sus libros, entre otras razones porque el público español no estaba todavía preparado para ler sus novelas”.

(SÁNCHEZ, 1995, p. 52). Isto posto, segundo o que podemos definir como desabafo do próprio autor, Gómez-Arcos escreve:

Personalmente he escrito y publicado hasta hoy diez novelas en lengua francesa: bueno o mala (aunque traducida en varios idiomas), esta obra, en mi país es como si no existiera, la reciente democracia española la ignora y rechaza, como si se tratara de un hijo espúreo o (he llegado a pensarlo algunas veces) de una acción terrorista contra la tierra que me vio nacer y cuya nacionalidad conservo con orgullo. Como si mi pasado y mi memoria no me perteneciesen, o que fuesen, antes que míos, un patrimonio común a mis patriotas que yo he tenido la osadía de expresarme en lengua extranjera. (GÓMEZ-ARCOS apud AYBAR-RAMÍREZ, 2003, p. 180).

Como podemos ver, a sociedade espanhola pelo suposto fato de não estar madura para entender a obra do escritor, o marginaliza de um modo que até o intriga e o perturba. No entanto, isto ocorre porque a literatura para Gómez-Arcos (apud Aybar-Ramírez, 2003, p. 174), tem que cumprir um “*papel revelador, y ser maldita y de la crueldad*”.

Sendo assim, a produção literária de Gómez-Arcos exerce o papel de estimular a revelação, através do imaginário, da crua realidade sócio-histórica e da memória oprimida referente à cultura espanhola. Por isso, o autor expressa este fato ao dizer que em certos casos como o dele:

[...] la memoria es la clave de esta repulsa generalizada. La libertad de recordar y de contar se convierte automáticamente en libertinaje. Y si esta se ejerce en el exilio, o en la lengua del exilio, los recuerdos que desvela pierden legitimidad, transformándose en actos de agresión al nuevo orden, un orden que, si juzgamos por su celo de ocultar la historia, en minimizarla e incluso en borrarla, aparece como el gemelo de lo antiguo. Sólo que aquél, el antiguo, se llamaba “orden dictatorial”, y éste, el nuevo, se llama “orden democrático”. Al igual que la democracia es maestra en el arte de trucar las palabras de vaciarlas de contenido, de hacer de ellas otros tantos elementos de un montaje oportunista, sustrayéndoles su verdadero sentido. En corto: hablan los mismos y hablan de la misma manera. La palabra rebelde, la palabra en rebelión, sigue sin tener derecho a la ciudadanía. (GÓMEZ-ARCOS, 1992, p. 161).

Em síntese, a memória e a liberdade de rememorar um passado apagado fazem com que a obra de Gómez-Arcos, a partir da reflexão de Aybar-Ramírez (2003, p. 233) a este respeito, transforme-se em “[...] espaço e tempo, a partir do exercício da memória da literatura exilada. Em tempo, porque pressupõe uma clara volta ao passado, em

espaço porque leva consigo a representação e a tentativa da recuperação de um *locus* perdido”.

A rememoração de tempos críticos eventualmente provoca o desejo de todo e qualquer humano de apagar ou esquecer o que se passou. Isto se dá pelo fato de tais recordações serem causa de dor e sofrimento maciços. Não obstante, a extraordinária imaginação do autor é substancial para compor obras repletas de personagens e situações que amiúde mostram o passado de uma Espanha negra como crítica corrosiva desse dado momento histórico. “*L’agneau carnivore*, como *Maria Republica* e *Ana Non*, denuncia o pacto de silêncio e esquecimento iniciado na Espanha franquista [...]”. (AYBAR-RAMÍREZ, 2003, p. 234). Dessa forma, a mácula do passado é lembrada por Gómez-Arcos com o objetivo de descortinar fatos desumanos que não podem mais ocorrer.

A rica personalidade literária do escritor, através da memória delineada em suas obras, não expressa ódio pela sua terra natal, mas sim cólera e trauma no que diz respeito à política que causou tanta violência e exclusão. Acerca deste fato, é importante pensarmos nas mortes multifacetadas, isto é, desde a física até a interna. Dentre todas, a mais angustiante é, indubitavelmente, as das vítimas inocentes, dos vencidos pela humilhação dos franquistas, estes que tão orgulhosamente proporcionaram aos sobreviventes republicanos e suas gerações um câncer social, o qual matou muitos pela obrigação ao silêncio.

Diante disso, a busca pelo brado livre de Gómez-Arcos nasce da necessidade de aclamar ao mundo, artisticamente, a voz abafada dos vencidos republicanos. Assim, foram proclamados os subjacentes fatos “verídicos” de suas histórias, com a finalidade de que todos, universalmente, pudessem lembrar através da literatura, a posição truculenta de uma ideologia que perpetua o estado repressivo muito além dos limites da Guerra Civil.

Contudo, em 1975, com a morte do general Francisco Franco, líder indiscutível do Nacional-catolicismo espanhol, Gómez-Arcos, evidentemente, ficou mais motivado a visitar Espanha e sua família. Assim, passados 13 anos de exílio, em 1979 ocorre o primeiro retorno do escritor a Almería para receber o Premio Bayyana. No entanto, só nos anos posteriores que houve comedida abertura para a apresentação de suas obras, a condecoração e a participação em eventos relacionados à literatura no seu país de origem. De acordo com Miguel Angel Blanco (1999, p.23):

Los Premios Bayyanas fueron el pretexto para varios regresos. Y Agustín Gómez Arcos inició en 1979 sus cuatro regresos a Almería. En noviembre de 1990, con motivo del Seminario 'Escritores españoles en el exilio francés del Instituto de Estudios Almerienses; en marzo de 1991, con motivo del estreno en Madrid de su obra teatral 'Interview a Mrs. Muerta Smith de sus fantasmas' con una escapada a Almería. En noviembre de 1992, de nuevo en Almería para el estreno en el Auditorio Municipal Maestro Padilla de su obra teatral 'Los gatos'. Su último regreso almeriense fue en febrero de 1997 para asistir al III Simposio Regional de Asociación Andaluza de Profesores de Español 'Elio Antonio de Nebrija' con las Jornadas 'Literatura culta y popular'. En ninguno de sus regresos almerienses, el escritor volvió a su pueblo natal Enix, una actitud firme del escritor.

No total foram cinco retornos de Gómez-Arcos à Espanha, sendo que em quatro deles, o autor visitou Almería e seus familiares. Já na década de noventa, ele pode ver estrear peças que ficaram censuradas por décadas. Um dos fatores que contribuiu para o tênue conhecimento do autor foi a reescrita e a publicação em espanhol de duas novelas: *Un pájaro quemado vivo* (1986), intitulada em francês *Un oiseau brûlé vif* e *L'aveuglon*, cujo título em espanhol é *Marruecos* (1992). (SÁNCHEZ, 1995).

Com isso, e devido à sutil abertura espanhola para receber as obras do escritor, um jornalista lhe pergunta o porquê de não voltar à sua pátria mãe. A resposta à indagação foi de lucidez prevista, pois, “*En su opinión, la censura sigue existiendo, menos brutal quizá pero igual de represiva para un escritor y todo escritor que se precie ha de buscar la libertad como el aire [...]*”. (SÁNCHEZ, 1995, p. 45). Embora lhe contristasse o desamor que a Espanha lhe devotava, ele permanecia com notável firmeza própria do amante da liberdade de expressão.

Definitivamente, por ser um autor que honra seus princípios, ele volta à França e lá fica até a sua morte. Reconhecido por essa característica de ser um rebelde, Gómez-Arcos só pode ser de fato um relator espanhol sendo um escritor francês. Assim, além das mais aclamadas obras já citadas na França e outras poucas parcialmente na Espanha, ele deixou escritos também mais dois romances inéditos, segundo Molina Romero (2006), quais sejam *Predateurs d'enfance* (1996) e *Feu grand père* (1997).

No total, Gómez-Arcos escreveu quatorze novelas em francês, as quais foram traduzidas em dezesseis idiomas, porém poucos títulos deste rol foram traduzidos para o espanhol. Conquanto o autor reconheça a sorte de ter sido acolhido e aclamado na

França, seu desejo também era de que seu país estivesse preparado para a sua literatura. Isto faria com que seu sentimento de liberdade de expressão encontrasse a plenitude.

Na França, de acordo com Antonio Duque (1999, p. 25), os livros do autor “[...] *son materia en los Liceos franceses, [...] y en Estados Unidos se han hecho tesis sobre su obra, la más importante y erudita la ha llevado a cabo por Sharon G. Feldman*”. Outras três teses de grande importância e erudição vieram nos anos 2000, são elas: *Literatura exilada: o espaço en L’agneu carnivore de Agustín Gomez-Arcos* (2003) escrita pela estudiosa María Dolores Aybar Ramírez, a outra foi produzida por Manuel Jesús Alacía García, intitulada *La Narrativa Francófono de Agustín Gómez-Arcos a través de cuatro novelas representativas: L’agneu Carnivore, Bestiaire, L’ange de Chaire y Feu Grand-Père. Proposta de Análisis intercultural* (2012) e a terceira e mais recente foi escrita por Francisco García-Quinonero, cujo título é *Agustín Gómez-Arcos o el viaje del drama a la novela . Obras teatrales em español y versiones narrativas em francés* (2015).

O conhecimento sobre a literatura do autor aos poucos vai se expandindo e, conseqüentemente, cativando leitores e pesquisadores até os dias atuais. A história de vida de um homem e de um escritor que busca a liberdade de expressão compõe a vida e a obra de Gómez-Arcos, escritor nascido em Enix e aclamado na França, país onde se exiliou, sentiu-se livre e no qual morreu em vinte de março de 1998.

1.4 Ana-Não: a peregrinação em busca do “vencido”

Ana Non (1977) é o título em francês do terceiro romance de exílio de Gómez-Arcos, sendo o primeiro, *L’agneau carnivore*, de 1975 e o segundo, *Maria República*, de 1976. Os três textos tratam artisticamente da Guerra Civil e do franquismo. Em *Ana-non*, corpus deste estudo, pretendemos analisar a personagem, explorando a representação da mulher republicana; o espaço, que registra o tempo ditatorial, e a memória, que nos apresenta acontecimentos da história da Espanha por meio da narração que foca a vida da protagonista.

Ana-Non é a obra mais premiada do escritor e foi traduzida em vários idiomas, inclusive para o português do Brasil. Dessa forma, com a finalidade de fazê-la mais

conhecida em nosso país, optamos por utilizar a versão em português intitulada *Ana-Não*, uma edição de 2006, traduzida por Octávio Mendes Cajado.

Para a melhor compreensão deste romance na trajetória literária de Gómez-Arcos, citamos as palavras de José Heras Sánchez (1995, p. 36) que afirma:

[...] la clave de la afirmación de su talento llega al año [...] 1977, con la novela que se ha sido más traducida y premiada, Ana non. Escrita entre los meses de Enero y Agosto de 1976, fue comenzada en París y concluida en San Francisco. Como las anteriores fue editada por Editions Stok. Con ella sigue nuevamente ser finalista del Goncourt, premio concebido a Didier Decoin con su novela John L'enfer. Sí es galardonado, en cambio, con los premios "Livre Inter" (1977), "Thyde-Monnier Société de Gens des Lettres", y el "Roland-Dorgelès" (1978). Confirma el éxito de esta novela el hecho de que en 1985 se habían vendido 300.000 ejemplares. Fue traducida [...] y ha sido objeto de traslado al cine por la Televisión Francesa⁴.

Além de o romance ter sido traduzido em diversas línguas e em outros gêneros literários, o estudioso Francisco García-Quiñonero (2015, p. 186), nos diz que ao invés de uma, “[...] *la novela ha inspirado dos películas para la televisión, la francesa Ana non de Jean-Emmanuel Prat (1985), con guión del director y del propio Agustín, y la israelí Ima Vav (RMadre Vr), de Shahar Rozen (2001)*”. Ele acrescenta também que até o momento presente:

Ana Non es [...] la novela más publicada, traducida, versionada y ensalzada de Gómez-Arcos, al igual que sucede con la obra teatral homónima. En total existen versiones en quince idiomas: francés (cuatro ediciones), español, italiano, portugués (dos ediciones), alemán, inglés, danés (dos ediciones), sueco, búlgaro, checo, polaco, ruso, ucraniano (dos ediciones), griego y hebreo. En efecto, Ana non es sin ninguna duda el libro de mayor éxito y proyección de cuantos escribió Gómez-Arcos en cualquier género. (GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p. 186).

⁴ O romance inspirou produções cinematográficas, como vimos. As informações sobre as gravações e o acesso aos filmes são sobremaneira limitadas. No entanto, é possível encontrar alguns dados da ficha técnica do filme dirigido por Jean-Emmanuel Prat e estreado em 1985 no seguinte endereço eletrônico: <http://explore.bfi.org.uk/4ce2b6ebde626> (acesso em 30 de agosto de 2015). Ademais, de acordo com Antonio Duque (1999, p. 25-6), tal produção artística de Gómez-Arcos foi “[...] *también interpretada en danza por Frençoise Dupuy con música de Ramón de Herrera y Stéphane Gremaud*. Por fim, foi encontrada uma pequena apresentação da obra adaptada para o teatro por Gerard Vantaggioli e exibida no *Festival Off 2011 – Avignon Vaucluse* – França. Esta exibição pode ser conferida por meio deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=I35D7GT4jL4> (acesso em 30 de agosto de 2015). Segundo o estudioso espanhol García-Quiñonero (2015, p. 38), a adaptação de romance para teatro foi feita pelo próprio Gómez-Arcos, que “[...] *elaboró en 1982 una versión dramática de su tercera novela, la aplaudida Ana non [...]*”.

Com isso, a obra apresenta por meio de diversas artes (literatura, cinema, teatro e dança) a história de Ana Paúcha, uma mulher nascida no Sul da Espanha, em uma aldeia junto ao mar, supostamente na região de Almería.

No romance que estudamos, a vida de Ana, simples, transcorre feliz com seu marido, que era pescador, e seus três filhos, até o momento em que chega a Guerra Civil Espanhola. Neste acontecimento, seu marido e seus dois filhos mais velhos morrem na luta contra os Nacionalistas, e o filho mais novo, sobrevivente, é aprisionado no Norte da Espanha, no País Basco. Devido a esta cruel realidade nasce Ana-Não, de acordo com Pedro M. Domene (1999, p.76), como “[...] *el retrato de la identidad negativa*”.

De modo complementar, Manuel Jesús Alacid García (2012, p. 40-41) também nos fala sobre esta narrativa ao relatar que:

En esta novela, la memoria sobre la representación del franquismo y los estragos de la Guerra Civil vuelven a estar presentes. La narración cuenta el periplo de una anciana hacia el norte de España ya hacia la muerte. Narrada desde una tercera persona, al modo del “narrador con”, se muestran todos los elementos perversos del régimen franquista. Ana Paucha, que vive en un pueblo costero de Andalucía, pierde a dos de sus tres hijos y a su marido en la Guerra Civil; el tercer hijo, el pequeño, Jesús, es encarcelado a perpetuidad en el norte del país. Cuando la muerte se acerca, aparece en la novela como voz que habla a la protagonista, siente la necesidad de ir ver a su hijo. No tiene dinero para el viaje, decide hacerlo a pie, siguiendo las vías del tren. Conoce a un ciego que, al modo de Tiresis o Max Estrella, ve más que la mayoría, y es a través de él que Ana verá la España franquista. Al final, le comunican en la cárcel que su hijo ha muerto y ella sucumbe sobre la fosa donde el pequeño está enterrado.

Com a morte de seus entes amados e a prisão de seu caçula, a protagonista é obrigada a viver de forma resignada a dor da perda e a angústia de não ter por perto o único filho vivo. Assim, ela passa três décadas em luto e em uma luta interna com a dor, até o momento em que sente a morte chegar. Então, aos setenta e cinco anos, movida pelo amor pelo filho e com medo de morrer sem ver, pela última vez, Jesus, Ana-Não decide sair de sua aldeia e empreender a grande viagem, composta de sofrimento e transformações. Para isso, ela prepara o bolo predileto de seu filho, fecha a porta de sua velha casa e parte a pé rumo ao Norte.

A história de Ana-Não apresenta um fator muito relevante, pois ela concomitantemente trata, de forma literária, de uma história de dor, de partida e de

exílio que pertencia à história recente da Espanha. Assim, tal conduta de Ana-Não nos dá a oportunidade de refletir sobre a atitude de Gómez-Arcos, bem como a de muitos outros artistas e escritores que vieram antes e depois dele, e que, da mesma forma, tiveram que sair e encontrar em outras línguas e culturas distintas, ou seja, em outro espaço, a liberdade e a oportunidade de terem a voz que na Espanha de Franco era necessário silenciar.

A este respeito, ao traçar um paralelo sobre a questão do exílio entre autor e personagem, a estudiosa María Dolores Aybar Ramírez (2003, p. 16) afirma que:

Na narrativa exilada, o espaço converte-se em elemento essencial para a configuração do exílio como elemento estrutural. O degredo permeia a vida e a obra de Agustín Gómez-Arcos e invade o espaço do herói [...]. O exílio do autor, externo, torna-se exílio do protagonista, interno e estrutural.

O exílio do autor, o movimento de saída dele de seu espaço, reflete em sua personagem. Portanto, no romance em questão, tal fato referente ao exílio da voz autoral ocorre novamente com a figura feminina de Ana-Não, uma anciã que ao tomar a atitude de sair de seu espaço habitual e empreender a viagem a pé, transforma-se numa estrangeira, numa exilada em seu próprio país.

Tudo isso faz com que criador e criação dialoguem a respeito do contexto político opressivo que os atingiu, bem como das diferentes formas de exílio que ele provocou. Assim, podemos compreender que ambos se relacionam em diferentes níveis, isto é, de forma real e histórica para o autor, que se torna um autoexilado social, e artisticamente falando; de modo ficcional para Ana, que se transforma numa personagem exilada em seu espaço diegético.

O estudioso Ricard Ripoll Villanueva (2001, n. 1) reafirma esta questão interacional ao dizer que:

Ainsi l'exil apparaît telle une bataille entre des origines recréées et de nouveaux repères qui se construisent au fil d'une grammaire tardive ; et l'Autre qui accueille devient le lecteur d'un drame qui se dévoile comme fiction - écriture - d'un Réel personnel. Ana Non, le personnage du roman de Gómez-Arcos, représente la figure de cette confusion. Son périple, du Sud au Nord de l'Espagne, montre au lecteur Français une géographie culturelle qui s'accompagne, par l'évocation de la Seconde République Espagnole confrontée à l'Espagne franquiste, de la présentation d'une histoire très largement mythiques.

Isto posto, temos conhecimento de que a personagem Ana-Não recria artisticamente uma linha traçada na vida de Gómez-Arcos bem como lança sentidos e direções geográficas análogas à realidade do escritor. Sobre esta questão, complementa José Heras Sánchez (1999, p. 59) que

Esta relación de proximidad analógica entre el contenido de la creación literaria de Agustín y la realidad extratextual proporciona a su mundo de ficción un altísimo grado de verosimilitud pues en Teoría literaria es presupuesto básico que – al margen de concepciones inmanentes – una obra literaria aparezca vinculada por lo general, por lo contexto y las circunstancias personales en las que se ha movido su creador.

Outro aspecto característico entre escritor e romance é o que diz respeito à memória. Ela, além da questão da liberdade, é uma das ferramentas mais utilizadas na comunicação artística do escritor. Mostrar a memória da Espanha tirana e problematizá-la a partir da liberdade criativa é o objetivo, explícito e implícito, de Gómez-Arcos. Toda sua obra está relacionada de forma coesiva com as recordações e a memória. Deste modo,

[...] es sorprendente la exagerada crudeza con la que nuestro escritor recrea situaciones, personajes, espacios y momentos de la historia contemporánea de España y, más en concreto, de [...] su ciudad de Almería. (SÁNCHEZ, 1999, p.55).

Dito isto, e já no nível da relação espacial anteriormente mencionada entre a personagem e seu criador, podemos perceber uma paridade entre o vilarejo andaluz, em Almería, terra do escritor que fica localizada no Sul do país, e a morada de Ana-Não, aldeia sulina que, possivelmente, poderia estar localizada nas proximidades do lugar de origem de Gómez-Arcos, ou, simplesmente, ser a recriação artística desse mesmo lugar. Enfim, tal semelhança também se estende à memória que tornam o autor e sua obra, protagonizada por Ana-Non, uma proposta estética de recuperação da memória, individual e coletiva, dos vencidos, da vencida.

De modo geral, e de acordo com Elena Gascón-Vera e Wellesley College (1992, p. 101), com “*el narcisismo representado en las obras de Gómez Arcos se entremezclan la tensión entre interior y exterior*”. Vemos esta tensão nos fluxos de consciência da personagem Ana-Não e na forma como ela lida com as experiências no decorrer da viagem e do conhecimento de espaços e pessoas diferentes. Estas tensões internas e

externas na peregrinação de Ana-Não promovem uma atmosfera para o autoconhecimento da personagem.

Enfim, esta história, de acordo com o estudioso José Heras Sánchez (1999, p. 37), nos “[...] *ofrece uno de los más hermosos personajes de mujer de la literatura contemporánea al mismo tiempo que una sorprendente alegoría de la condición humana*”. Ricard Ripoll Villanueva (2001, n.3), concomitantemente, afirma que “*Le voyage qu'entreprend Ana doit être lu comme une allégorie de l'existence*”. Deste modo, podemos entender que o percurso de viagem da protagonista em busca do filho vencido aproxima-se à busca de Gómez-Arcos pela liberdade de expressão, como também de todo e qualquer ser humano que bravamente sai de seu lugar de origem a fim de encontrar o que mais almeja no mundo, sempre adiante, rumando ao Norte.

CAPÍTULO II

2. O ESPAÇO E SUAS IMPLICAÇÕES EM ANA-NÃO

2.1 Tempo, Espaço e Perspectiva

O tempo e o espaço são duas categorias fundamentais e indissociáveis existentes nos estudos literários. Em termos de referência a este respeito podemos citar Gérard Genette (1986), em *Discurso da narrativa*, que criou uma terminologia a qual se tornou clássica para o estudo do tempo e do espaço na narrativa. Neste âmbito literário, “[...] a temporalidade é, de alguma maneira condicional e instrumental; produzida, como todas as coisas, no tempo, existe no espaço e como espaço [...]”. (GENETTE, 1986, p. 32).

Assim, tempo e espaço constituem-se de modo articulado entre si e ambos dialogam com as outras categorias da narrativa. O tempo se faz característico no desenrolar da ação da diegese, que ocorre, efetivamente, em um espaço. A instância narrativa referente ao espaço, por sua vez, pode ser pensada e expressa pelo cenário geográfico que prevê a ambientação rural ou urbana, o espaço social ou o deserto, locais onde se constroem determinadas atmosferas e efeitos de sentido, sempre em consonância com as personagens e as ações que lá se desenvolvem.

De modo complementar, Reis e Lopes (1988, p. 206) afirmam que “uma das categorias da narrativa que mais decisivamente interferem na representação do *espaço* é a *perspectiva narrativa* [...]”. Isto quer dizer que o olhar, que condiciona a percepção espacial, instiga amiúde uma leitura direcionada do enredo, pois, “aquilo que, por agora e por metáfora, chamamos a perspectiva narrativa [...] procede da escolha (ou não) de um ‘ponto de vista’ restritivo [...]”. (GENETTE, 1896, p. 183).

Em *Ana-Não*, o ponto de vista escolhido que vai delineando a narrativa detém-se na vida da personagem e é o que mostra, desde a partida até o fim da viagem empreendida por ela, que:

[...] o *espaço* aparece indelevelmente atingido por um olhar revelador, este relato é a *narrativa de viagens*: da *Peregrinação*, de F. Mendes Pinto, às *Viagens*, de Garrett, mesmo sem se cumprir com rigor a representação de um ponto de vista individual, é a novidade do *espaço* (ou a sua redescoberta) que rege toda a construção do relato, numa

abertura de horizontes que acaba por se projetar sobre o sujeito da viagem, ele próprio uma entidade em mudança. Assim se estabelece uma tensa relação de interação entre três categorias fundamentais da narrativa, *espaço, personagem e ação* [...]. (REIS; LOPES, 1988, p. 207).

O ponto de vista na narrativa mostra-nos um horizonte de mudanças da personagem, que se sucedem através de um tempo crítico representado por vários cenários descritos que a protagonista percorre. À medida que vamos tendo conhecimento da história mediante este foco projetado na vida da personagem central, nos deparamos mais com a estreita relação entre espaço e tempo.

Deste modo, na mesma proporção que a descrição integra e compõe a narrativa, o tempo incorpora-se ao espaço, produzindo assim o cronotopo. Tal definição foi instaurada por Bakhtin, no início do século XX. Ele foi quem melhor relacionou estas duas categorias. Em seu texto “Formas de tempo e de cronotopo no romance”, o qual se encontra no livro *Questões de literatura e de estética* (2002), Bakhtin explana acerca do cronotopo artístico-literário, perpassando por distintos períodos da literatura, isto é, desde a literatura grega até o romance russo do século XX.

À luz do estudioso, vemos que:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2002, p. 211).

Além do cronotopo artístico-literário, o autor ainda fala acerca da fusão do tempo e do espaço no que diz respeito ao âmbito da realidade, uma vez que é influenciado pelo pensamento da física de Einstein. Espaço e tempo unidos, portanto, o cronotopo, desemboca em um termo que é, segundo Bakhtin (2002, p. 211) “[...] empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado na base da teoria da relatividade [...]”.

Logo, essas categorias embasam a vida ficcional dos personagens como também a vida real de todo e qualquer ser humano. Assim, refletindo a respeito do cronotopo artístico relacionado ao humano, Bakhtin ilustra essa questão ao fazer referência ao romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes.

Nesta obra, vemos que o espaço que caracteriza a narrativa é reconhecido por referenciar a história humana, através da estrada, que é lugar onde “[...] o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos), daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “o caminho da vida” [...]”. (BAKHTIN, 2002, p. 350).

Essa relação confere intensidade ao tempo e ao espaço históricos, de modo como podemos ver nessa passagem onde Bakhtin afirma que:

No limiar dos séculos XVI e XVII, é Dom Quixote que vai para a estrada para encontrar nela toda a Espanha, desde o forçado que anda nas galés, até o duque. Esta estrada já é profundamente intensificada pelo transcurso do tempo histórico, pelas marcas e pelos sinais da sua marcha, pelos indícios da época. (BAKHTIN, 2002, p. 350).

Assim como em *Dom Quixote*, em *Ana-Não* entendemos que a protagonista, em sua viagem de um extremo ao outro da Espanha, encontra pela estrada um país desconhecido para desbravar que se apresenta através dos espaços descritos e da narração de ações que ali aconteceram com ela. Esse espaço descortina um tempo, o tempo histórico da Espanha da Guerra Civil e do franquismo, tempos problematizados no romance.

Portanto, o cronotopo que destaca a narrativa é aquele que representa uma história de vida e o “entrelaçamento do que é histórico, social e público com o que é particular [...] a associação da intriga íntima com a intriga política [...]” (BAKHTIN, 2002, p. 352). O tempo e o espaço na obra literária são, pois, a materialização do momento histórico que é representado artisticamente.

De acordo com Bakhtin (2010), em seu livro *Estética da criação verbal*, mais precisamente no capítulo “O tempo e o espaço nas obras de Goethe”, as categorias de tempo-espaço analisadas nas narrativas do escritor alemão mostram-se concatenadas e compõem uma completude a partir da fusão entre elas. Isto comprova, desde o mundo artístico ao relato histórico do real, a existência de um cronotopo autêntico:

Tudo – desde a ideia mais abstrata até o fragmento de uma pedra à beira de um riacho – leva em si a marca do tempo, está saturado de tempo e nele ganha a forma e o seu sentido. Por isso tudo é intensivo no mundo de Goethe: nele não há lugares mortos, imóveis, paralisados, não existe fundo imutável, não existe decoração nem ambiente que não participe da ação e da formação (nos acontecimentos). Por outro lado, em todos os seus momentos essenciais esse tempo está localizado em um espaço concreto, marcado nele; no mundo de Goethe não há acontecimentos, enredos,

motivos temporais que sejam indiferentes a um determinado lugar no espaço da realização, que possam realizar-se em toda parte e em lugar algum (os “eternos” enredos e motivos). Tudo nesse mundo é *tempo-espaço*, *cronotopo* autêntico. (BAKHTIN, 2010, p. 245).

Sendo tempo-espaço concomitantemente existentes, eles representam, por isso, o movimento histórico na caracterização e transformação do espaço; seja no concreto e visível espaço da história humana ou na representação artística, eles são veementemente necessários, pois:

A grande forma épica (a grande epopeia), inclusive o romance, deve apresentar um quadro integral do mundo e da vida, deve refletir o mundo *todo* e a vida *toda*. No romance, o mundo todo e a vida toda são apresentados em um corte da *totalidade da época*. Os acontecimentos representados no romance devem *abranger* de certo modo toda a vida de uma época. Nessa capacidade de abranger o todo real está a sua essencialidade artística. Pelo grau dessa essencialidade e, conseqüentemente, pela significação histórica, os romances são muito diversos. Dependem, antes de tudo, do grau de penetração realista nessa integridade real do mundo, da qual se abstrai a essencialidade enformada no todo romanesco. (BAKHTIN, 2010, p. 246, grifos do autor).

Deste modo, a obra literária, enfocando o gênero do romance, enquadra integralmente o reflexo da vida e do mundo sem reduzir a arte à cópia fiel desse mesmo mundo. Isto ocorre em *Ana-Não*, no corte da totalidade de uma época (tempo) que representa a ocorrência da Guerra e, mais precisamente, as conseqüências no pós-Guerra Civil na Espanha com uma proposta ficcionalizada desse mesmo espaço e desse mesmo tempo. Os fatos narrados no romance problematizam o histórico, real, que agora também é ficção, na vida ficcional, que poderia ter sido histórica, a história esquecida de Ana Paúcha.

O cronotopo fica evidenciado em diversas passagens do enredo, por meio da perspectiva da narrativa e da voz do narrador heterodiegético, que não integra o universo diegético. (GENETTE, 1986). Isto posto, fica claro que quem detém a voz é alguém que não participa da história como protagonista ou personagem secundária, apenas conta-a estando fora dela.

Já a perspectiva, isto é, o foco narrativo, que é o olhar que nos mostra os acontecimentos do enredo, é, no romance, de acordo com a nomenclatura de Genette (1986, p. 187), do “[...] primeiro tipo, aquele que geralmente representa a narrativa clássica, narrativa *não-focalizada*, ou de *focalização zero*”. Em *Ana-Não*, a focalização

zero permite ao focalizador confessar explicitamente seu conhecimento total da história que narra já que ele tem acesso ao mundo externo, mas também ao mundo interno e aos pensamentos mais profundos da personagem principal, Ana Paúcha.

A narração da obra inicia-se, pois, com um narrador que relata o momento em que a morte, “[...] indiferente a Ana Paúcha durante setenta e cinco anos [...] agora parece espreitá-la, fazer-lhe sinal”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 12). Ao mesmo tempo, ela é uma entidade que também aparece como uma voz que atormenta a mente da protagonista e que a desperta a fim de que ela empreenda a viagem. Em seguida, e sempre respeitando a *focalização zero*, o narrador nos mostra com essa cena um instante de intromissão da morte na vida da personagem. No decorrer da obra, o que vemos é uma interlocução entre ambas, morte de Ana, ambas transformadas em personagens dotadas de voz.

A presença da voz da morte, neste caso, é um prelúdio, um anúncio de que a vida de Ana está chegando ao fim, e, ao mesmo tempo, é uma força motivadora para que a personagem central vá à busca de seu filho Jesus. Essa situação, evidentemente, faz com que o desejo da protagonista de ver seu único filho vivo, porém preso, aflore e a impulse a viajar rumo ao Norte atrás deste vínculo familiar, mesmo sabendo que será lá também onde se encontrará com a morte.

Por isso, o narrador enuncia o fato e a focalização mostra a morte como a força despertadora do sono e da vida no momento em que ela diz:

Ana Paúcha, acorda. Deixa a tua casa antes que ressurja o sol. A lua está morta. Ninguém te verá partir. Ninguém. Nem animal. Nem estrela. Não deve haver testemunhas do que tens de fazer. Era isso mesmo que desejavas quando adormecestes, há pouco, na tua cadeira: partir sem deixar vestígios. É chegado o momento. Deves empreender a viagem com dignidade, sem medo. Com a esperança de que não serei tão mesquinha contigo quanto a vida. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 7).

Como se vê, a decisão de saída de Ana de seu espaço de nascimento é o ponto de partida para o conhecimento de outros espaços distintos, ambientes e conseqüentemente de si mesma. Porém, é a voz do narrador, ambígua, ou é o pensamento de Ana, ou ambos, que interferem para que ela tome a primeira decisão da história? Se considerarmos a primeira hipótese, devemos arguir que se trata de um narrador que

interfere no rumo da história, um narrador por vezes homodiegético que se transforma em consciência, em voz, em personagem invisível.

Se pensarmos que essa voz é a voz da consciência da personagem, desdobrada, teremos de defender que esse é o momento em que Ana-Não decide mudar sua história e a si mesma. Este acontecimento se dá depois de trinta anos de luto pela perda dos seus. À vista disso, a protagonista dá o primeiro passo ao sair de sua casa, sua zona de conforto e ao mesmo tempo de solidão, instalada em uma aldeia de pescadores de Andaluzia e rumo ao País Basco.

A casa, pois, é o primeiro espaço demarcado na narrativa. Outros espaços serão exibidos no percurso de Ana Paúcha, que traça a sua trajetória seguindo os trilhos do trem. No entanto, neste caminho de Sul a Norte, a personagem, devido a algumas necessidades básicas como a alimentação, rompe com a linearidade desse traçado férreo e adentra algumas cidades por um curto período de tempo.

Em *Ana-Não*, aos espaços são conferidas significações muitas vezes que vão para além do lugar. Não obstante, temos uma visão macro de onde eles possivelmente se situam na geografia da Espanha, de acordo com a informação do narrador. Desse modo, conseguimos produzir uma cartografia basilar para localizar alguns locais que possuem localizações geográficas, extraliterárias.

A espacialidade torna-se mapa, mapa extratextual, mas também, material físico, livro. Nele, e de acordo com Ricard Ripoll Villanueva (2001, n. 2), podemos ver que:

L'espace du livre lui-même réfléchit cette force d'attraction. Il est composé de seize chapitres, notés de 1 à 16. Or l'un de ces chapitres est noté "8 et 9". Chapitre central où il est question du Centre de l'Espagne, de la Castille. Ainsi, les sept premiers chapitres représentent le Sud (éloignement progressif et linéaire vers le Centre); les sept derniers chapitres représentent le Nord (éloignement du Centre).

Sendo assim, o espaço físico do livro, que se compõe de dezesseis capítulos, pode ser subdividido como segue:

- a) Do primeiro ao sétimo capítulo, o narrador e a focalização delineiam o ponto de partida, a casa, e o começo da viagem de Ana.
- b) Nos capítulos oitavo e nono, os que se encontram no meio do romance, narra-se a chegada da protagonista ao espaço central da Espanha.

- c) Os subsequentes até o décimo sexto apresentam Ana chegando ao tão almejado Norte.

O mapa ⁵abaixo indica, através dos números, o ponto de partida e o de chegada. Esta elaboração deu-se por meio da descrição do livro e da divisão proposta pelo estudioso citado, e é uma visão ampla dos lugares que marcam a passagem da personagem central.



As referências a lugares concretos, com existência fora da narrativa, se produzem através de alusões indiretas ou de nomes concretos que introduzem uma dada cidade, região ou monumento histórico. Assim acontece com *El Vale de los Caídos* nomeado explicitamente na ficção. Esses lugares que possuem existência real convivem com outros, dificilmente localizáveis ou plenamente ficcionais. Para compreendermos melhor essa proposta espacial, nos utilizamos das ideias de Roland Bourneuf e Réal

⁵ Mapa da Espanha com as principais cidades. Disponível em <http://www.viagem-e-cia.com/wp-content/uploads/2014/03/Mapa-da-Espanha-com-principais-cidades.gif>. Acesso em 15 de set. 2015.

Ouellet (1976), cujas reflexões, preciosas para nossas análises, encontram-se no livro *O universo do romance*, e destacam os aspectos espaciais relacionados a locais reais e ficcionais no mesmo.

Estes estudiosos, que refletem sobre diversas possibilidades de representações ficcionais do espaço, afirmam que “[...] o romancista fornece sempre o mínimo de indicações “geográficas”, sejam elas simples pontos de referência para lançar a imaginação do leitor ou explorações metódicas dos locais”. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 130). Isto problematiza o que encontramos no romance de Gómez-Arcos, haja vista as indicações geográficas efetivamente reais e outras não reais que vão delineando na imaginação do leitor uma realidade espacial narrativa, construída ficcionalmente, a partir de elementos inventados ou existentes fora da ficção. Esta questão, portanto, evidencia a importância do espaço, de modo que os autores afirmam que o espaço no romance está longe de ser indiferente, pois ele expressa-se em formas que revestem sentidos múltiplos até a construção da razão de ser da obra.

Os teóricos, analogicamente, aproximam os objetivos dos romancistas aos de um pintor que tem a finalidade de caracterizar o espaço. Essa dada representação espacial, minuciosamente elaborada, motiva a expressão da subjetividade da ambientação, sendo ela atrativa, tensa ou repulsiva:

[...] uma representação fácil para o leitor pode denotar, da parte do romancista, uma elaboração minuciosa da obra, uma atenção escrupulosa às formas sensíveis, uma preocupação da lógica, ou um “sentido de espaço” que o aproximam do pintor. Mais imediatamente, a “leitura” de um desenho tirado de um romance revela também, no seio dum espaço englobante, a presença de locais diversos que estabelecem entre si relações de simetria ou de contraste, de atração, de tensão ou de repulsão. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 132).

Em *Ana-Não* veremos com clareza mais adiante, por meio do percurso de viagem da protagonista, essa relação de simetria ou contraste⁶, a qual se dá através da discrepância entre a casa e os lugares distintos pelos quais ela passa, por exemplo. Por meio dos deslocamentos, os itinerários da personagem são relevantes para assegurar, de acordo com os teóricos, simultaneamente, a unidade e o movimento da narrativa. Sendo assim, denotamos a primordial significância do deslocamento de Ana Paúcha, uma vez

⁶ A simetria e o contraste serão delineados a partir do próximo tópico, o qual apresenta os pares dialético-espaciais do romance.

que, por meio de sua viagem, é demonstrada a unidade espacial bem como a movimentação por certos espaços e como estes a influenciam.

O espaço real na narrativa problematiza questões socioculturais características de uma Espanha caótica após a Guerra Civil. Todavia, no romance há descrições de lugares e construções imaginárias com as quais a personagem interage. A este respeito, afirmam Bourneuf e Oullet (1976, p. 141) que “[...] o espaço, quer seja “real” ou “imaginário”, surge portanto associado, ou até integrado, às personagens, como o está à acção ou ao escoar do tempo”.

De modo a complementar, Umberto Eco em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994, p. 89), amplia a importante terminologia de real e ficcional no romance, fazendo-nos

[...] admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como nosso pano de fundo. Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real.

Tal assertiva de Eco, conectada à teoria dos estudiosos já mencionados, permite delinear melhor na análise o entendimento sobre o porquê da existência de lugares e construções ficcionais parasitando no mundo real da Espanha dos “vermelhos”, oprimidos, e dos “azuis”, vencedores. O portal bizantino da Nossa Senhora das Sete Conquistas é fictício, no entanto, o Hospital Provincial de Córdoba já está mais próximo da realidade empírica.

Os espaços dialogam entre si ou antes, possibilitam o contraste entre duas ideologias ainda em confronto. A cena da ceia em La Mancha *versus* a apresentação do Vale de los Caídos consolida este aspecto e nesse sentido, o espaço torna-se bandeira, estandarte, símbolo. A esse valor simbólico cabe acrescentar outro, também simbólico, mas desta vez, símbolo da história e da melhor cultura da Espanha. É o caso da cidade de Salamanca que o cego Trinidad apresenta a Ana:

Ana, a cidade que estás vendo, com suas cem cúpulas de pedra dourada, ocreada por séculos de sol castelhano e temperada pelas águas do Tormes, chama-se Salamanca. Chamava-se Salamanca muito antes do seu nascimento, e foi o berço da idade de ouro espanhola, viveiro de poetas e místicos, universidade universal. O Tormes ancestral lambe-lhes as fundações, onde todos os povos misturados da raça espanhola colocaram sua primeira pedra. “Foi aí que São João da Cruz cantou o impossível amor divino, foi aí que Frei Luiz de León,

voltando de um longo período de aprisionamento, retomou seus cursos de teologia começando simplesmente pelas palavras ‘Como dizíamos ontem...’. “Foi aí que o general Millan-Astray, companheiro de chacina do general Franco, gritou: ‘Morra a inteligência! Viva a morte’ Grito de ódio, ouvido por todo mundo. Sem exceção. “Foi aí que o grande filósofo do existencialismo, Miguel de Unamuno, poeta da dureza, lhe respondeu: ‘Vencereis. Mas não convencereis!’ Grito silencioso, abafado por todo o mundo. Sem exceção. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 116-117).

O cego-professor e guia de Ana cita estes fatos históricos a fim de ensinar e estimular a inteligência dela para a vida e para a história dos seus, em contraste com o discurso do General, que elogia a morte. Com o aprendizado através destas aulas especializadas e ministradas pelo cego Trinidad, a protagonista vai se inteirando do mundo político-social e religioso que a cerca. Sabe que os vencedores são os estandartes da morte e defendem valores opostos aos de Ana, cansada de enterrar seus homens.

O aprendizado que leva consigo é a transformação do olhar da protagonista que se produz, portanto, através dos ambientes que seu amigo cego lhe apresenta por meio de seu prisma. Esta proposta é para Bourneuf e Ouellet (1976, p. 152) característica do romance contemporâneo, pois ele “[...] mostra com frequência o espaço ambiente através dos olhos de uma personagem ou do narrador”. Ademais, para os autores, a obra literária porta concomitantemente características fundamentais do realismo, pois a “[...] descrição do espaço encontra-se subordinada à análise psicológica, à reflexão moral ou filosófica”. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 158).

As questões do universo extratextual, ou seja, da história espanhola propriamente dita, são pautadas constantemente por cada lugar descrito que envolve fatos relacionados à guerra, como também ao pós-guerra civil espanhola, à ditadura franquista e aos valores de todos dos vencedores. A descrição expressa na narrativa tem forte conexão com o mundo e se subordina, por sua vez, à perspectiva de quem faz a descrição espacial; portanto, à focalização, pois

[...] uma descrição do espaço revela [...] o grau da atenção que o romancista concede ao mundo e a qualidade dessa atenção: o olhar pode parar no objeto descrito ou ir mais além. Ela exprime a relação, tão fundamental no romance, do homem, do autor ou personagem, como o mundo ambiente: ele foge deste e substitui-o por outro, ou mergulha nele para o explorar, o compreender, o transformar, ou se conhecer a si mesmo. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 163).

Deste modo, o olhar, que orienta a representação do espaço e captura os ambientes, delinea e faz pensar sobre a personagem, bem como vai mais além, promove a proposta de refletir a respeito dos valores do próprio ser humano e de seu meio.

Como no romance estudado, vemos que Ana Paúcha, representação da mulher espanhola “vencida”, é refletida através do espaço que habitou e que perpassa ao longo de sua viagem. Estes espaços predominantemente revelam o meio opressivo, a vida resignada, de angústia e sofrimento da protagonista, antes de conhecer Trinidad, e a mesma vida, agora obstinada, depois que o conheceu e mudou sua perspectiva acerca de tudo o que a cercava, e, conseqüentemente, sobre si mesma.

No entanto, após o cego ser levado pelos militares, Ana fica mais uma vez sozinha e seguindo a viagem, já em direção à alta Castela, encontra um guarda e por 200 pesetas deixa-se levar à viagem de regresso, para Madri, onde:

[...] na grande praça de Moncloa (alto local histórico de orações públicas de ações de graças, comícios políticos, execuções em massa e outras celebrações oficiais), os grupos de organizadores do dia de adesão ao caudilho da Espanha acolhem os manifestantes despejados pelas estradas do Norte. A esplanada imensa enche-se de gente, bandeiras e cartazes. Os Guerrilheiros do Cristo-Rei (ativistas fascistas de revólver escondido debaixo da túnica) organizaram a longa fila humana que se dirigirá dentro em pouco à praça do Oriente. De posse de uma nova bandeira, Ana Paúcha encabeça o cortejo. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 193).

Esta referida praça, situada no Bairro do mesmo nome, em Madri, aponta para um lugar real carregado de referências históricas durante o franquismo e ainda na Espanha democrática. Neste acontecimento em que Ana participa, ela encontra:

Um bando (mais um) disciplinado de freiras voláteis, terço na mão, oração nos lábios, canaliza uma multidão de crianças em trajos de primeira comunhão: meninos disfarçados em oficiais da marinha e meninas em noivas retroativas. Dir-se-iam miniaturas de homens e mulheres, exclamam os basbaques. Como são comoventes as crianças que gritam *Viva Franco!* (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 194).

A descrição da cena, como também a conseqüente narração do espanto de Ana ao ouvir o viva a Franco, faz dela uma pessoa agora cônica de onde está, autocrítica e envergonhada pela consciência de uma Ana-Não submissa e resistente perante o ambiente opressivo no qual se encontra. Nos pares dialético-espaciais, o ditador e a

igreja pesam ainda mais negativamente na vida da protagonista, pois são como o poder do mal e a imoralidade *versus* a humilde moralidade da velha martirizada.

À luz de Bourneuf e Ouellet (1976, p. 166) vemos que “[...] o espaço opressivo parece predominar nos romances contemporâneos. Por vezes, faz gerar ódio ou revolta no coração duma personagem [...] ou a angústia”. Ademais, os autores explicam que para além das questões psicológicas, os romancistas contemporâneos compõem este tipo de espaço voltado a um sentido filosófico. Dito isto, nota-se que em *Ana-Não* estas características estão presentes, são latentes, sobretudo a questão filosófica no que diz respeito à oposição categórica vida e morte.

O sentido filosófico último da existência, que consiste na oposição primária de vida e morte, está presente ao longo do romance. O sentido político, também. Todos esses valores são antecipados mediante o espaço descrito, com seus símbolos de opressão e seu povo anônimo. À cabeça de uma manifestação composta por pessoas que recebem dinheiro para saudar o *Caudillo* está Ana Paúcha. Na medida em que ela realiza o trajeto entre Moncloa e Oriente, duas praças ocupadas pelo poder ditatorial, a personagem vai tomando consciência de sua localização paradoxal nesse cortejo e, portanto, de sua verdadeira localização como ser individual e como sujeito político naquele espaço e naquele tempo.

2.2 Espaço e divisões geométricas

O narrador e a focalização em *Ana-Não* delineiam o espaço da narrativa de acordo com certas divisões geométricas, as quais configuram pontos no espaço artístico da obra que nos propõe refletir de forma reelaborada sobre alguns significados referentes à cultura espanhola. A pesquisadora Aybar-Ramírez (2003) apresenta uma análise espacial acerca dos valores culturais da Espanha em sua tese, a qual problematiza o espaço em *L'agneau carnivore*, primeiro romance exilado de Gómez-Arcos e que será muito importante também para o nosso trabalho com o livro mais premiado deste mesmo autor.

Para a análise dessa categoria narrativa do espaço, considera-se de modo primaz e essencial a teoria da semiótica russa de Iuri Lotman (1978). O teórico nos fundamenta com seu conceito de espaço e nos propõe a refletir sobre como esta categoria influencia

vários outros recursos narrativos do romance estudado, como o da personagem, por exemplo, em sua formação. Pois, segundo o autor, “sendo espacialmente limitada, a obra de arte representa um mundo ilimitado”, ou seja, “a obra de arte representa um modelo finito em um mundo infinito”. (LOTMAN apud AYBAR-RAMÍREZ, 2003, p. 18). Diante disso, podemos entender que a obra artística reproduz ou modifica, em seu modelo finito, o que vai além. Isto é, ela apresenta uma relação relativamente conflituosa entre os valores espaciais de uma dada cultura e o modelo espacial que propõe a obra literária.

Em seu livro *A estrutura do texto artístico*, mais precisamente no capítulo intitulado “O problema do espaço artístico”, Lotman (apud Aybar-Ramírez, 2003, p. 88) define espaço como sendo “[...] um conjunto de objetos homogêneos (de fenômenos, de estados, de funções, de figuras, de significações alteráveis, etc.), entre os quais existem relações, semelhantes às habituais relações espaciais (a continuidade, a distância, etc.)”. Tal definição contribui essencialmente para compreender a relação entre as significações que se alteram na diegese desde o ponto de partida da protagonista até os espaços por onde ela passa em sua viagem.

Lotman ainda diz que “[...] a estrutura do espaço do texto torna-se um modelo da estrutura do espaço do universo e a sintagmática interna dos elementos interiores ao texto, a linguagem da modelização espacial”. Dessa forma, o texto ficcional combina seus elementos internos de modo a reproduzir a estrutura espacial do mundo, a qual é externa à obra. Este processo, cujo teórico nomeia como modelização, ocorre por meio da linguagem e constrói o espaço ficcional de acordo com uma organização interna própria, de modo a abdicar da obrigatoriedade de seguir moldes culturais ou literários.

Para isso, com base nessa ideia de moldes, Lotman (apud Aybar-Ramírez, 2003, p. 87) propõe “[...] a possibilidade de modelização espacial de conceitos, que não tem em si uma natureza espacial”. Isto é, conceitos desvinculados de qualquer natureza de lugar, pois são conceitos abstratos, como vida e morte, por exemplo. Estes termos são desprovidos de espacialidade e cunham diferentes elementos que podem servir para modelizar conceitos do real em determinado texto literário, no qual se agrega valor a partir da perspectiva cultural, de modo que se pode entender “vida” como sendo um conceito com significação positiva *versus* “morte”, termo que comporta significação negativa.

Ademais, o espaço modeliza questões ideológicas e retrata artisticamente a imagem do mundo através de uma linguagem que abarca as relações espaciais. Segundo Lotman (apud Aybar-Ramírez, 2003, p. 88):

Mesmo ao nível supratextual, ao nível da modelização puramente ideológica, a linguagem das relações espaciais mostra ser um dos meios fundamentais para dar conta do real. Os conceitos “alto-baixo”, “direito-esquerdo”, “próximo-longínquo”, “aberto-baixo”, “delimitado-não delimitado”, “discreto-contínuo”, são um material para construir modelos culturais sem qualquer conteúdo espacial e tomam um sentido de “válido –não válido”, “bom-mau”, “os seus -os estranhos”, “acessível-inacessível”, “mortal-imortal”.⁷

A respeito desta questão linguística e espacial, afirma ainda Lotman (apud Aybar-Ramírez, 2003, p. 20) que “os modelos históricos e nacionais-linguísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma ‘imagem do mundo’ – de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura”. Por meio da reflexão sobre os conceitos lotmanianos, a estudiosa afirma que “[...] devemos realizar uma análise do modelo espacial proposto por Gomez-Arcos [...] para determinar em que medida o autor cria um modelo diferente de ordenação espaço-ideológica [...]”. (AYBAR-RAMÍREZ, 2003, p. 20-21). Com base nesta fundamentação é que em *Ana-Não* veremos esta construção de “imagem de mundo” que se dá por meio da vivência da protagonista, a qual traz consigo a cultura e a história características do ideário republicano vencido e do período crítico da opressão ditatorial franquista, notadamente nos anos 40 e 50.

Portanto, os modelos do mundo em suas instâncias político-social e moral-religiosa conferem sentido espacial a partir da cultura e da história. Sendo assim, buscamos estabelecer, na análise, duas noções de eixo propostas pelo semiótico russo, noções estas que fundamentam, no plano da expressão, as questões espaciais da obra literária em estudo.

O primeiro é o eixo horizontal, que, para Lotman (1978, p. 361), é dividido “[...] sob a forma de uma marca moral da oposição “direita-esquerda [...]”, uma vez que a direita representa, para a maioria das culturas, os valores positivos, morais, isto é, toda ideia e atitude adjetivadas positivamente, referindo-se ao bom, e opondo-se ao esquerdo

⁷ A estudiosa Aybar-Ramírez (2003, p. 88) recorreu a uma tradução espanhola do livro de Lotman e notou que “[...] consta ‘‘aberto-cerrado’, ‘delimitado-ilimitado’’ (Lotman, 1988, p. 271)”, no lugar de “aberto-baixo” e “delimitado-não delimitado”.

que, por sua vez, representa o que é considerado negativo, não moral, nas dependências de determinadas culturas.

Outro conceito de eixo utilizado pelo teórico é o vertical, cuja divisão antagônica reporta-se à espacialidade de alto e baixo. Aqui, como no eixo horizontal, há dois valores que se antagonizam, quais sejam alto-baixo. Os valores relacionados ao que está no alto expressam significação positiva, correta; e o que está na parte inferior, abaixo, préstimo negativo, portanto, o seu inverso. É importante ressaltar que a estrutura no eixo vertical trabalha relações espaciais que se enquadram nas questões da “[...] hierarquia político-social com uma posição marcada dos “altos” aos “baixos” [...] da cultura”. (LOTMAN, 1978, p. 361).

O eixo vertical problematiza, assim, questões que pautam a jornada da personagem, de modo que ela, ao passo que vai conhecendo o seu país, informa-se e se forma lidando com situações diversas, as quais envolvem e retratam a cultura, a religião e os problemas político-sociais herdados das crises da Espanha. Dessa forma, quando abordamos estes fatores espaciais no texto literário, esse modelo pode criar um sistema desobrigado a refletir-se na ordenação clássica, ensejando a descoberta de um novo modelo espacial na obra.

Os pares dialéticos, à luz de Lotman, organizam-se, dessa forma, em eixos, e as oposições direita-esquerda, aberto-fechado, do eixo horizontal, e alto-baixo, do eixo da verticalidade, configuram relações espaciais para verificar em que medida o texto literário modeliza ou modifica o sistema modelizante cultural espanhol.

Outro conceito lotmaniano de grande importância para a análise de *Ana-Não* é o conceito de fronteira. Para o teórico russo, ao partir das oposições alto-baixo e fechado-aberto, nos textos de caráter artístico, o fechado também pode se dar nas imagens espaciais usuais do mundo, como nota Aybar-Ramírez (2003, p. 90), em espaços como “[...] a casa, a cidade, a pátria, o natal, o quente e o firme, oposto ao espaço exterior, aberto, com suas conotações habituais de estrangeiro, hostil e frio”. Ademais, essa estruturação também pode sofrer, no texto artístico, importantes variações, as quais se atribuem à fronteira, pois:

A fronteira divide todo o espaço do texto em dois subespaços, que não se tornam a dividir mutuamente. A sua propriedade fundamental é a impermeabilidade. O modo como o texto é dividido pela sua fronteira constitui uma de suas características essenciais. Isto pode ser uma divisão em “seus” e alheios, vivos e mortos, pobres e ricos. O

importante está noutro aspecto: a fronteira que divide um espaço em duas partes deve ser impenetrável e a estrutura interna de cada subespaço, diferente. Assim, por exemplo, o espaço do conto maravilhoso decompõe-se nitidamente em “casa” e “floresta”. A fronteira entre as duas é nítida – a orla da floresta, por vezes o rio (o combate com o dragão realiza-se quase sempre sobre a “ponte”). Os heróis da floresta não podem penetrar na casa – eles permanecem fixos atrás de um determinado espaço. É apenas na floresta que se podem produzir acontecimentos terríveis e maravilhosos. (LOTMAN apud AYBAR-RAMÍREZ, 2003, p. 90).

De acordo com o exposto, podemos notar que a questão da fronteira vincula-se em *Ana-Não* a percepções notavelmente díspares relacionadas ao espaço. De modo que ao considerarmos os espaços apontados da casa da protagonista em contraste com os espaços por onde ela passa no percurso de viagem, teremos, portanto, polos antitéticos, os quais se caracterizam em relação de oposições geográficas, temporais, culturais, morais, bem como identitárias.

A personagem central conjuntamente com a voz do narrador, revela a construção do espaço físico de sua casa e dos locais da Espanha que conhece e traça comparações por meio da anacronia⁸. Há presença de prolepse no romance, sobretudo no que diz respeito às antecipações da morte da personagem, como vimos no primeiro episódio, por exemplo, onde a morte diz a Ana que não será tão mesquinha para ela quanto à própria vida que a protagonista teve. No entanto, há uma predominância de analepse, isto é, a rememoração dos fatos ocorridos, o *flashback* do discurso. A viagem da protagonista, por este motivo, explora dois campos de focalização: o interno, que se dá por meio de recordações de sua casa e sua aldeia, e o externo, que abarca vários lugares, os quais, em contraponto com sua zona de conforto, são estranhos e assustadores.

Essas questões espaciais motivam aspectos que retratam a memória individual e coletiva da personagem central, para compor o quadro dos “vencidos”, pois os fatos são prevalentemente apresentados por meio dos processos mentais da protagonista, uma “vencida”, de forma que suas lembranças de dor e sofrimento, bem como sua imaginação, são descortinadas ao leitor a partir de suas percepções.

Logo, a representação do espaço espanhol, sobretudo do primeiro franquismo logo após a Guerra Civil Espanhola, pelo viés da memória de Ana Paúcha que se

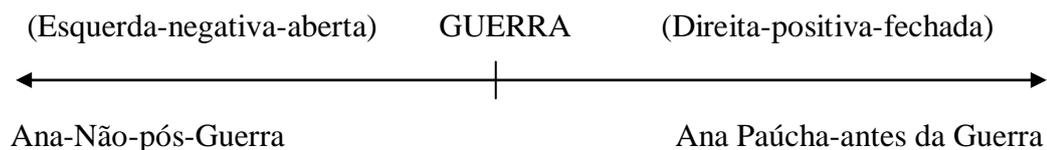
⁸ A anacronia [...] constitui um dos domínios da organização temporal da narrativa em que com mais nitidez se patenteia a capacidade do narrador para submeter o fluir do tempo diegético a critérios particulares de organização discursiva, subvertendo a sua cronologia, por antecipação (*prolepse* –v.) ou por recuo (*analepse* – v.). (REIS; LOPES, 1988, p. 229).

transforma, com a perda de seus entes queridos, em Ana-Não, é a base da representação artística do espaço do romance entre o espaço físico, social, e interno, privado. Portanto, a memória e estes espaços conectam-se latentemente a um pretérito e a um presente, entre Ana Paúcha antes da guerra e Ana-Não pós-Guerra, mostrando os espaços e suas significações por meio dessa oscilação.

2.3 *Ana-Não* e o eixo horizontal: o espaço privado e o espaço público

2.3.1 A casa de Ana Paúcha e Ana-Não no Pós-Guerra: convenção cultural

A representação sucinta do primeiro esquema espacial de *Ana-Não* poderia ser desta forma:



Em *Ana-Não*, o espaço privado refere-se à casa da protagonista, situada no extremo Sul a Andaluzia, provavelmente na região de Almería. Pois, de acordo com a descrição do lugar feita pelo narrador e a instância do focalizador quando ela já está em pleno percurso de viagem, temos que à medida em que Ana “[...] sobe para a Alta Andaluzia, mais abrupta se torna a natureza”. (GÓMEZ-ARCOS, p. 28).

Dessa forma, é coerente pensarmos que a casa se encontrava em uma aldeia almeriense, bem ao sul da província andaluza, lugar extremamente seco e com uma paisagem semidesértica. Esse lugar era o que proporcionava uma vida simples a seus moradores. Beira-mar, o sustento dessas pessoas voltava-se à pesca. O marido e os filhos de Ana Paúcha eram pescadores e viviam humildemente nesse cenário fechado.

A definição de fechado, que se antagoniza a de aberto, é uma das significações referentes ao dialogismo cultural. De acordo com a leitura lotmaniana feita por Aybar-Ramírez (2003, p. 89), tem-se que “[...] os pares dialéticos organizam-se, de acordo com a visão espaço-geométrica de Lotman, em eixos. A posição aberto-fechado pode configurar-se no eixo horizontal, enquanto que a posição alto-baixo no eixo da verticalidade”.

Sendo, pois, a posição aberto-fechado uma configuração do eixo horizontal, de modo a atribuir os valores antitéticos, entende-se que o aberto se refere, neste caso, ao negativo e o fechado ao positivo. O espaço fechado reporta-se à casa da personagem, bem como à sua aldeia, o mar e todos os cenários que a cercam no primeiro momento da história e que contribuem para a atmosfera de segurança e estabilidade.

O narrador e a focalização expõem o pensamento da personagem acerca do lar em que habita no momento em que Ana Paúcha nos relata que sua “[...] casa tem somente um andar e ergue-se numa aldeia de pescadores, situada no sul do país, na região chamada Andaluzia”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 155). Ademais, ele complementa dizendo que:

Ana Paúcha é mulher do mar. O estio camponês, a messe, as amendoeiras, os pássaros, os espantalhos nunca fizeram parte do seu calendário. O sal, sim. O vento salgado, o sal rude que seca, branco ou cinza, nos rochedos à beira-mar, que também se faz rochedo, o cheiro de resina que escapa do pinhal, perseguido pelo áspero cheiro iodado de algas, a calma que ameaçava, as breves manhãs de inverno de mar baixo... bastava-lhe consultar um desses sinais para saber, sempre, em que mês do ano vivia, que fazer de cada instante de dia, se abrir ou fechar os taipais das janelas, se lavar roupa ou acender o forno, se rezar (na época em que ainda se fiava a Deus) ou esperar tranquila, a chegada de seus homens. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 57).

Esses espaços descritos, desde o lugar privado relativo ao interior da casa, bem como os outros característicos da aldeia, compõem a identidade de uma mulher humilde sempre à espera do regresso de seus homens pescadores ao seu lar. Eles descem do barco batizado por Pedro, o marido, como “*Anita, a alegria da volta*” e adentram no espaço de Ana, a casa familiar. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 17).

O cotidiano da família Paúcha, portanto, resume-se ao trabalho dos homens no mar, à pesca e à volta ao lar de amor de Ana Paúcha até o momento de mudança histórica que afeta as vidas de todos os membros da família:

[...] a guerra civil, por intermédio da República amada e respeitada, chamou seus homens, Pedro Paúcha [o marido] fumava calmamente o charuto à sombra da videira, rara tarde de repouso no pátio, e seus três filhos [João Paúcha, José Paúcha e *Jesus*, o menino], munidos dos respectivos instrumentos, se dirigiam à praia a fim de consertar o barco, ferido por um rochedo durante a tempestade de véspera. Esse ferimento já era um sinal. Pedro Paúcha apagou o charuto no chão, consumido pela metade; os três filhos não chegaram à praia: o rumor da mobilização geral, que enchia a praça da aldeia, fê-los arrepiar carreira. O barco ficou furado. Temporariamente, pensara ela. Não,

para sempre. Seu nome de amor *Anita, a alegria da volta* banalizou-se com o tempo. Ou foi uma ironia da sorte, pois não houve outra volta. Nem de alegrias nem de lágrimas. Três mortos esquecidos numa vala comum. Anônimos. Um vivo esquecido numa prisão na outra ponta do país. Mais nada. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 21).

Assim, desde o momento em que explode a Guerra, a história muda o passado de Ana e transforma seu presente como transformaria seus homens pescadores em soldados republicanos da Guerra Civil Espanhola. Ana Paúcha já não teria a alegria da volta deles ao seu seio de esposa e mãe, porque a morte e a prisão a fariam viver em luto por seus entes e encalhar na beira do mar, o que metaforicamente representa o barco de sua vida. O tempo circular anterior, que parece imitar o movimento do mar, fica congelado, como a vida e o tempo de Ana, no interior de sua casa vazia. O novo tempo é mais que vazio, é um tempo de escuridão:

Confundiram-na, muitas vezes, com tudo o que não é feito de luz, a sombra de uma árvore ou a de um rochedo. A sombra de um muro. Uma sombra qualquer, não importa. Foi por isso que, um dia, seu rosto se ensombrou e o sorriso se apagou diante da escuridão quase total da memória. Ana, a breve, qual rainha destronada. A partir desse dia, as pessoas passaram a encará-la como uma sombra que passa, uma sombra que, tomando emprestados os gestos cotidianos, estaca por um instante ao pé do barco, examina-o, espana grãos de poeira, acaricia os remos, borrifa a armadura como o auxílio de uma esponja mergulhada numa poça de água do mar, para não a deixar morrer de sede na areia. *Anita, a alegria da volta*. Uma sombra que passa sempre, sem deixar para trás o menor resto, a menor presença. Como se não passasse ninguém, vida anônima, mais inexistente que uma vida que já não é. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 10-11).

Ana Paúcha é agora Ana-Não. Há uma transformação efetiva entre uma Ana que sente alegria pela sua condição de vida antes da guerra, e uma Ana que obrigatoriamente precisa conviver no pós-Guerra com a presença da morte, da ausência e da não possibilidade de ver todos os seus homens seguir o percurso convencional da vida. Ela não pode ver seu marido envelhecer, nem João e José transmitirem a seus rebentos o legado da alegria Paúcha; muito menos Jesus, o menino, terminar os estudos e pescar, ao invés de peixes, letras e ideias do mar do conhecimento. Ana Paúcha e Ana-Não são duas divisões de uma mesma pessoa. A Guerra proporcionou essa fragmentação. De modo subjetivo, podemos dizer, portanto, que a Guerra é a fronteira que marca uma divisão intransponível entre uma e outra.

A Guerra Civil Espanhola (1936-1939), o confronto entre republicanos e nacionalistas, entre os Paúchas pela liberdade e os Vencedores pela dominação opressora, promoveu uma Ana-Vencida, porque o universo de Ana Paúcha antes de se transformar em Ana-Não é um universo de entrega e de amor, de algum modo seu, de algum modo, sempre do outro:

Quando amamos alguém, sabe-o agora, o seu sangue torna-se o nosso, o seu alento o nosso alento, o seu evangelho o nosso evangelho. Ana Paúcha amava o marido, Pedro Paúcha, dito o *comunista*, morto pela pátria. A pátria republicana, quer dizer Ana Paúcha quando pensa em *pátria*. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 201).

Na alegria da volta sentida por Ana Paúcha e na tristeza do não regresso sentido por Ana-Não, a marca republicana pela perda de seus heróis a colocam em outra divisão culturalmente marcada, haja vista a modelização primária entre direita-esquerda do eixo horizontal em que o valor positivo indica o posicionamento destro e o negativo, o seu contrário.

Os republicanos pertenciam à esquerda, enquanto que os nacionalistas, à direita. Logo, Ana e sua casa, seu lar, passaram a ser reconhecidos como adversos aos de direita. O narrador e a focalização registram esse fato em um momento de analepse no fluxo de consciência da personagem, quando ela nos conta o seguinte:

Meu filho Paúcha, o mais velho, João, tinha um camarada chamado Justo. Haviam crescido juntos, brincado juntos, navegado, frequentado juntos as raparigas. Quando eu o encontrava, ele me sorria e me desejava bom-dia com muita frequência, como convinha à mãe de seu amigo. Seu pai não era republicano como Pedro, mas entendia-se bem com meu marido. Tagarelavam juntos, trocavam impressões sobre o mar. A guerra mandou Justo e o pai para a frente, meus quatro Paúchas para a frente contrária. Foram as balas de Justo e de seu pai que mataram os meus Paúchas? Acabada a guerra, Justo e seu pai retornaram à aldeia. Vivos. Vitoriosos. Um dia, durante o meu longo luto, encontrei-me com Justo. E fiz-lhe a pergunta: “Foi teu fuzil ou foi o de teu pai? Ou os dois juntos?”. Por única resposta, ele cuspiu no chão, a meus pés, o vencedor. A partir dessa cusparada passei a ser para todos Ana, a vermelha. Causa de guerra. Vergonha da aldeia. Horror de todo ser vivo. Fecharam-me as portas quando eu passava. Ensinavam-se os cães a atacar-me. Só me dirigiam a palavra para me chamar de Vermelha: ninguém deveria alugá-lo, ninguém deveria comprá-lo. *Anita, a alegria da volta* está acabado como eu, inútil. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, 150-151).

Ana, a *roja*, denominação com teor pejorativo para caracterizá-la, é uma terminologia que deixa claros os aspectos negativos que são atribuídos aos vencidos e à esquerda. Da perspectiva majoritária agora, azul e à direita, a esquerda carece de moral e de dignidade. Ana é agora “[...] um peixe dessecado pelo vento do mar. É pobre. É ignorada. Perdeu *na guerra* (na sua terra diz-se *no mar* quando se fala da morte no trabalho) o marido e dois filhos. Pedro, João e José”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 71). O único sobrevivente da Guerra Civil é Jesus, o caçula, que está na prisão no Norte espanhol.

Por conta do único fio de vida preso ao Norte e a ela concomitantemente, Ana, movida pelo espectro da morte, sente a necessidade aguerrida de rever o filho na prisão. Uma anciã de setenta e cinco anos, cujo único conhecimento geográfico detinha-se no horizonte de sua aldeia, decide empreender a longa viagem. Todavia, cuidadosamente antes da partida, arruma todos os cômodos de seu lar e prepara o alimento predileto de Jesus. A presença da morte é a causa do movimento de Ana. A organização e a limpeza com que abandona sua casa é a consciência de uma personagem que sabe que não vai voltar.

Levanta-se, cansaço negro. Lança um longo olhar à sua volta. O embrulho está pronto, não pesa nada. Um simples pão de amêndoas, untado de azeite, com gosto de anis e bastante açúcar. Um bolo, diria ela. Só falta pegá-lo e partir. Quanto ao resto, está tudo em ordem. Ainda ontem, varreu muito bem, limpou e tornou a limpar com água clara os dois cômodos e o pátio, regou cuidadosamente o jasmineiro, lavou e passou de novo a roupa branca. Um dia cheio, do amanhecer ao pôr-do-sol. Por nada deste mundo queria que dissessem um dia que Ana Paúcha saiu de casa deixando a sujeira atrás de si. Ou a desordem. Não é do seu feitio. Enquanto tinha um pouco de barrela e sabão, limpou tudo, lustrou tudo, o forno e a soleira da porta, a cozinha e as privadas. Visto que a ausência ocuparia o seu lugar, pensaria ainda ontem, era melhor deixar-lhe a casa limpa. Conhece a sua ausência, companheira incansável de trinta anos. A ausência foi-lhe fiel. Hoje, diz-lhe adeus. Seja, porém, a despedida sem rancores, como deve ser. Ana Paúcha é boa hospedeira. A ausência guardará, sem dúvida, excelente lembrança dela, Ana Paúcha-saída-de-todas-as-lembranças. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 7-8).

O ato de deixar a casa limpa antes de seguir viagem representa, ademais, o cuidado com o que foi seu e lhe trouxe algum conforto, com seu lar e as lembranças que nele carregava de seus homens. A casa agora será a companheira da ausência, não mais de Ana Paúcha, mas de Ana-Não. Essa transferência nos faz pensar na questão entre

casa, espaço físico, em correspondência com um lar, subjetivo, o qual comporta a vida de uma família e as lembranças vivas de todos os integrantes dela.

Esse espaço privado, dotado de dadas significações, pode ser estudado à luz da teoria do filósofo francês Gaston Bachelard (1989), desenvolvida em sua obra *A poética do espaço*, cuja reflexão dá-se por meio de uma perspectiva fenomenológica, a dialética espacial através dos espaços íntimos e as reminiscências arquetípicas do ser humano.

Bachelard (1989, p. 28) desenvolve o conceito de toponálise, que ele define como “[...] o estudo psicológico sistemático dos locais da vida íntima”. Estes locais referem-se aos espaços íntimos como a casa, por exemplo, e sobre este espaço o autor ressalta que “[...] há sentido em dizer que se “lê uma casa”, que se “lê um quarto”, já que quarto e casa são diagramas da psicologia que guiam os escritores e poetas na análise da intimidade [...]”. (BACHELARD, 1989, p. 55).

Além da casa, o autor faz referência a espaços como o porão, o sótão, a gaveta, os cofres, os armários, o ninho, as conchas, a imensidão íntima e as oposições espaciais interior/exterior e miniatura/imensidão. Logo, Bachelard pensa a toponálise por meio das relações entre o espaço que comporta a vida privada da personagem e os contrastes com o âmbito externo, social e da cultura, possibilitando uma interpretação da categoria espacial na obra literária.

Portanto, podemos fazer a leitura de que a casa de Ana Paúcha, seu espaço íntimo, carregado de afeto e segurança, reflete-se na despedida da personagem e no seu cuidado em deixar tudo limpo e organizado antes da partida. Isto nos mostra, assim, que a casa representa o único lugar positivo para ela, sobretudo antes da Guerra, pois é o espaço em que, para Bachelard (1989, p. 59), o indivíduo “[...] capitaliza suas vitórias contra a borrasca. Além do mais, neste lugar é onde [...] sabemos bem que nos sentimos mais tranquilos, mais seguros na velha morada, na casa natal, que na casa das ruas que só de passagem habitamos”.

A casa natal, portanto, é a contraposição aos lugares de passagem, assim como o espaço privado se contrapõe ao público e o interno, ao externo, compondo o modelo espacial do romance. Outra forma de pensamento que atribui a contraposição semântica acerca o espaço dá-se por meio do estudo antropológico de Marc Augé (1994), intitulado *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. De acordo com a sociedade supermoderna, a velocidade e o consumo materializam-se no espaço, classificados em lugares e não-lugares:

O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente - palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. Os não-lugares, contudo, são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados "meios de transporte" (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a medida complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo. (AUGÉ, 1994, p. 74).

De modo a definir complementarmente esta ideia, a socióloga Teresa Sá (2006, p. 181), em seu artigo *Lugares e não-lugares em Marc Augé*, afirma que “[...] os lugares antropológicos são produtores de um conjunto de relações sociais, os não lugares criam ao nível das relações uma certa ‘contratualidade solitária’”. À vista disso, temos que os lugares são espaços sociais que se definem pela identidade de um indivíduo que se relaciona com outros e, conseqüentemente, todos produzem qualitativamente história e memória.

Em contrapartida, os não-lugares são representados pela ausência destes símbolos, visto que remetem a negação dos lugares. Eles são quantitativos e relacionam-se às zonas de circulação onde coexistimos, mas não vivemos juntos, porque, por eles, estamos somente de passagem. Por conta disso, este aspecto conota a ideia da relação contratual solitária, o que dificulta a construção de uma história. (SÁ, 2006).

Em vista disso, podemos ver que a protagonista de Gómez-Arcos sai de seu lugar, no qual guarda, portanto, a sua história, memória e identidade, para seguir, solitariamente, as linhas férreas. Deste modo, Ana, depois de todos os cuidados com a casa, enfim parte do seu lugar, seu porto seguro, para a expedição em não-lugares no momento da diegese em que:

[...] fecha a porta. Com a chave. Para os outros compreenderem (se, por um extraordinário acaso, alguém vier visitá-la) que ela não partiu assim, de supetão, mas conscientemente, como quem parte deveras, tendo tido o cuidado de dar duas voltas à chave, suspirar (sim, suspirar), contemplar por um momento a porta fechada para sempre,

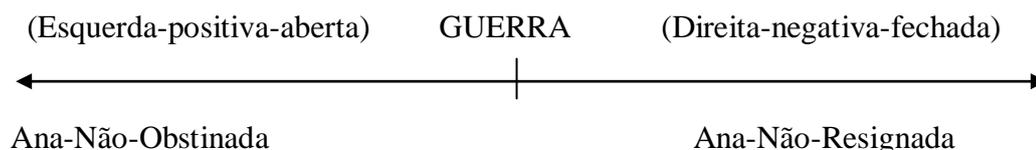
perguntar a si mesma se alguém, algum dia, a reabrirá, empurrará a almofada pintada de verde, se outros olhos olharão para esse interior com a intenção de aí alojar a vida. Enfia a chave debaixo da laje habitual, a que remata o patamar dando a impressão de uma concha de peregrino. Deita-a com cuidado, procura a melhor posição para ela, como deitava outrora os filhos. E para quê? Quem a procuraria alí? Ela é que não. Há gestos que não se procurará mais. Nunca mais. Com o gesto sagrado de procurar a chave debaixo da laje, noite após noite, com a vaga esperança de que outras mãos a tivessem pegado. As mãos do *menino*. Nunca acreditou que a prisão dele fosse perpétua. Sempre rejeitou essas palavras –prisão perpétua. É verdade que estavam escritas na sua primeira carta (o carteiro leu-as sem hesitar, como as pessoas leem as notícias de catástrofes que não lhes dizem respeito). Ela apagou de seu ser a carta e seu conteúdo. Não abriu a segunda. Nem a terceira. Nem as que se seguiram, mês após mês, durante trinta anos. Todas queimadas. Não esperava uma carta, esperava o filho. Assim podia confiar no milagre. Todos os dias. Até o dia particular de sua historiazinha com Deus. Nada de terrível. Algumas palavras rápidas. Uma decisão súbita. “Deus, esqueço-te”. Só isso. Mais nada. A chave debaixo da laje, especialmente hoje, talvez não seja razoável. Mas se ela perder a esperança, perderá a vida. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 11-12).

Fecha a porta, possivelmente em 1969, trinta anos após a guerra, depois de três décadas de luto, consciente de que seria uma viagem sem regresso. Guarda com cuidado a chave, e por mais que tivesse abdicado de Deus, espera pelo milagre da volta do filho, o menino Jesus. Portanto, isso mostra que a esperança ainda resiste nela.

À vista disso, com seu pacote-ilusão, Ana vai ao encontro de seu filho e da morte no Norte da Espanha. Esse trajeto que faz a protagonista refere-se ao eixo horizontal entre o espaço privado, fechado, o qual se opõe aos externos, abertos. Tal posição dual apresenta, de um lado, uma Ana Paúcha do espaço privado o qual representa paradoxalmente valores de proteção e prisão. Proteção, porque é seu espaço de conforto e prisão, porque está condenada a conviver com o vazio; e uma Ana-Não resignada, em um primeiro momento, e obstinada em uma segunda ocasião, devido à sua formação por meio dos valores dos espaços públicos e dos não-lugares.

2.3.2 Os lugares públicos em *Ana-Não*: modelização cultural reelaborada

O esquema que melhor representa a proposta espacial do romance neste momento da diegese seria o seguinte:



A maior parte da narrativa enquadra-se no espaço aberto, desvinculando-se do lugar de origem, da casa de Ana-Não, suposto lugar da intimidade, pessoal e familiar da personagem. O deslocamento espacial promove, porém, a criação de um espaço interno sempre em relação com o externo. Ambos são essenciais para compreender o porquê da atitude a priori resignada da protagonista e as causas de sua obstinação em outro momento, posterior.

Para este momento de nosso estudo, outra ideia relevante, além da fundamental de Lotman, que trata do espaço literário e que nos embasa a reflexão sobre esta categoria procede do autor Osman Lins (1976). Em seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco*, ele começa a diferenciar espaço e ambiente, conceitos essenciais para pensarmos em relação aos lugares que fazem parte da jornada de Ana Paúcha. Isso, porque a espacialidade, por meio do deslocamento da protagonista, está diretamente ligada à construção consequente de sua identidade de heroína.

O espaço externo, aberto, o qual se encontra, supostamente, no extremo oposto ao interno, ao espaço fechado da casa, é dividido pela fronteira física das linhas férreas, no romance. Esta é uma divisão similar à contraposição entre o castelo e a floresta, espaços muitas vezes divididos pela orla ou por um rio. O castelo, assim como a casa, é a extensão segura e a floresta, como os lugares externos, é onde se vivem acontecimentos terríveis e maravilhosos. Encontramos, pois, no romance a representação da fronteira de Lotman que se materializa nessas duas linhas.

No entanto, a fronteira, de acordo Michel de Certeau (2000, p. 214), pode expressar, além de uma divisão impermeável lotmaniana, uma ambiguidade que

“muda” a fronteira em ponto de passagem, e o rio em ponte. Narra, com efeito, inversões e deslocamentos: a porta para fechar é justamente aquilo que se abre, o rio, aquilo que dá passagem; a árvore serve de marco para os passos de uma avançada, a paliçada um conjunto de interstícios por onde escoam os olhares. Há por toda a parte a ambiguidade da *ponte*, que ora solda ora contrasta insularidades. [...] Dá prosseguimento a uma vida dupla em inumeráveis memórias de lugares e lendas cotidianas, resumidas muitas vezes em nomes próprios, paradoxos escondidos [...].

Da mesma forma, entre a casa e os lugares estrangeiros divididos pela fronteira, a personagem formar-se-á por meio das vivências e adversidades motivadas pelas situações e pessoas conhecidas através dos espaços por onde passa, pois,

Le personnage du roman, Ana, décide dès le départ d'abandonner son lieu habituel (sa maison - univers de la clôture) pour emprunter une route qui va la conduire jusqu'au Nord où elle veut rejoindre son fils emprisonné. Cette rupture apparaît comme un cri, cri de vie, de naissance, et, en même temps, comme création d'un itinéraire tragique qui ne peut déboucher que sur la mort. Naître, c'est déjà mourir. Il s'agit également d'une descente aux enfers, le Nord devenant l'image de la Mort. Mais cette rupture nécessaire va ouvrir le personnage sur un monde inconnu qui n'est autre que celui de la société espagnole. (VILLANUEVA, 2001, n. 2).

O ambiente dos lugares públicos ou o que podemos por vezes chamar de não-lugares fará com que alguns valores sejam ensinados à protagonista. Isto dito, veremos que o pensamento de Osman Lins (1976) sobre espaço e ambientação resulta pertinente para esse momento da diegese:

[...] na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeito de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário, etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados da realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica. (LINS, 1976, p. 20).

Dessa forma, entendemos por ambientação como sendo todas as significações implícitas referentes ao “clima”, ou melhor, à atmosfera do espaço, e este último, como sendo aquele que descreve as características físicas do local. Portanto, ao espaço subjaz a ambientação e ambos coexistem e contribuem para determinar a experiência formadora de algo ou alguém.

No caso da narrativa estudada, ambos motivam a transformação e a formação da protagonista Ana Paúcha. Tal assertiva indica a confirmação da tese defendida por Iuri Lotman (1978), em seu livro *A Estrutura do Texto Artístico*, que aponta para os valores do espaço numa determinada cultura. Tal questão acerca do espaço comporta notável importância, pois Lins (1976, p. 20) expõe o questionamento sobre

[...] como deveremos entender, numa narrativa, o *espaço*? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a *personagem é espaço*, e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico* [...] assim, [...] tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido.

É visível que a compreensão acerca do espaço na obra literária expressa uma estreita conexão com a personagem, visto que ambas as categorias se constroem simultaneamente. Todavia, ao destacar o espaço propriamente dito na narrativa, podemos entender, como Lins (1976, p. 72), que ele está

[...] intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.

De modo a traçar um paralelo comparativo entre a definição de espaço de Lotman (1978) e a de Lins, nota-se que a teoria de Lins (1976) direciona-se prioritariamente à categoria da personagem e tudo o que a circunda, enquanto o conceito do semioticista russo nos propõe elementos mais abstratos relacionados à cultura, como fenômenos, estados e significações, entre os quais existe uma relação espacial. Ademais, o teórico brasileiro nos apresenta três princípios de introdução espacial em concordância com a perspectiva narrativa, isto é, com a focalização.

A primeira modalidade para Lins é a *ambientação franca*. Esta ambientação distingue-se pela introdução pura e simples do narrador, cuja narração inicial pode ser feita com uma voz em primeira ou terceira pessoa. No entanto, na ambientação franca tem-se predominantemente um narrador heterodiegético, pois, assim, segundo Lins (1976, p. 80), “[...] acentua-se a ambientação franca, quando o observador, violando a objetividade, reage de algum modo ante a coisa descrita [...]”, de modo que interfira e faça seus apontamentos a partir do que vê, garantindo, portanto, a “franqueza” dos fatos narrados.

O segundo princípio é a *ambientação reflexa*, que, de acordo com Lins (1976, p. 82), “[...] é característica das narrativas em terceira pessoa. Ele propõe [...] manter em

foco a personagem, evitando uma temática vazia. Sucede, porém, embora mais raramente, que mesmo o personagem-narrador transfira a outrem a percepção do ambiente [...]. Assim, esta ambientação refere-se à introdução e ao desenvolvimento do espaço na narrativa por meio da percepção espacial da personagem.

A última ambientação à qual o autor se refere é denominada *ambientação dissimulada* (ou *oblíqua*), cuja característica exige mais uma personagem ativa, a qual mantém um enlace entre o espaço e a ação desta, de modo que, segundo Lins (1976, p. 84), os “[...] atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos”. Esta ambientação, portanto, analisa a existência de um espaço que é delineado pela personagem da narrativa.

Todas estas modalidades são de grande importância para entendermos o fluxo da narrativa, bem como as categorias de narrador, personagem e espaço, porquanto estão interligadas e repletas de significação na diegese propriamente dita, em *Ana-Não*, pois, vemos que estas ambientações, predominantemente a reflexa e a dissimulada, compõem a caracterização espaço/personagem na obra.

Ademais, podemos aferir a importância que o autor brasileiro confere à caracterização do espaço quando diz que:

[...] o espaço caracterizador é em geral restrito – um quarto, uma casa -, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem. A inserção do social desta, entretanto, pode ser sugerida em grande parte por elementos exteriores, como um bairro ou uma situação geográfica (claramente indicados, ou, [...] apenas insinuados). (LINS, 1976, p. 98).

Sendo assim, vemos a questão acerca dos espaços caracterizadores como a casa, espaço privado, em contraste com outros lugares externos, públicos, pontuados na viagem da protagonista e no modo como ela se relaciona com dados espaços. Após a partida da protagonista, o primeiro espaço público pontuado é uma estação na qual Ana observa o sentido do trem para poder seguir as linhas férreas:

Não tem dinheiro para gastar numa passagem de estrada de ferro. Fica lá, na estação, apenas para ver a direção que o trem tomará, e segui-la. Não quer perguntar às pessoas onde fica o Norte, pois não é o norte da província que procura, é o Norte do país. Lá chegará a pé. Seguindo as duas serpentes de metal. Sabe que tem o tempo que quiser para a viagem, pois a morte não quererá saber dela antes de sua chegada. É lá, no Norte, que a espera. Como se as duas, a velha e a morte,

houvessem marcado o encontro de antemão. Sem pressa. Mas com precisão. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 22).

De modo reiterativo, temos que a ferrovia, literal e simbolicamente, efetiva-se como a fronteira entre a casa e os espaços externos. Entre o interior e o exterior. É por onde os pés da protagonista “[...] seguem seu caminho, empurram-na para o termo da existência, para a **fronteira** onde se acaba a paisagem ingrata do não e começa a terra prometida do sim. Ana-dos-contrários”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 228, grifo nosso). Concomitantemente, os espaços vão contrapondo um tempo passado e o presente, a casa e os lugares desconhecidos, um interior e um exterior, um lá e um cá, um perto e um longínquo. O não de Ana Paúcha refere-se agora à solidão e o sim, à esperança de ver Jesus.

Logo, tendo as linhas férreas como parâmetro, Ana dirige-se ao norte de Andaluzia, e, em um momento posterior, sente a necessidade de parar a fim de descansar. Embora as indicações temporais não portem datas específicas, é interessante reconstruir uma possível linearidade, a partir do espaço, acerca da viagem. Em vista disso, supostamente estamos no ano de 1969 e no fim da primavera, provavelmente em maio, pois o narrador situa o leitor nos “[...] dias que se esticam, as noites que se encurtam”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 46).

Ana, no primeiro dia de viagem, encontra uma mina para dormir, na quarta noite de viagem acomoda-se em uma gruta. Esses lugares, profundos e escuros, representam o abrigo que perdeu quando deixou seu lar, mas também remetem, como aquele, ao túmulo, nas profundezas da terra.

Passados três dias, ela adentra

A primeira cidade. Ana Paúcha chega esbaforida como os trens supercarregados que ligam incansavelmente as estaçõeszinhas de província. Ana-trem na estação, arrastando os pés inchados e machucados. Seus olhos sofrem os efeitos do sol e do vento, do súbito esfriamento da noite nos altos desfiladeiros da serra. Agarrado ao ombro esquerdo, pesa-se o embrulho como um caixão. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 32).

Na divisão dialético-espacial do espaço como aldeia *versus* cidade, casa *versus* lugares externos, de acordo com a teoria de Lotman (1978), a narrativa proporciona uma

ambientação distinta. Os cenários são sobremaneira diversos aos conhecidos e podemos dizer que Ana lança um olhar estrangeiro, de surpresa, ao ver que:

Fora da estação, sobre tabuleiros instáveis exibem-se mil coisas que Ana nunca viu. Leques de renda de náilon ou de papel pintado a ostentar rosas de cores inesperadas, toureiros empertigados, ciganas com vestidos cheios de folhos, touros exornados de fitas, cavalheiros do gênero beija-mão penteados como putas de luxo (tirados de certas leituras que seu filho, o *menino*, lhe fazia antes da guerra). E outras coisas ainda, produções em metal dourado da Torre del Oro andaluza, xales de Tonquim (velho sonho de Ana-não) [...]. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 33-34).

De acordo com a referência às produções de metal dourado que imitam a *Torre del Oro* andaluza, presumimos que Ana tenha entrado em uma dada cidade, Sevilha, onde efetivamente se encontra tal monumento. Este fato parece indicar que Ana, em lugar de encurtar as distâncias, por vezes, as estica. Cabe interpretar esse fato como a fidelidade da protagonista às linhas de ferro, dado seu desconhecimento total da geografia espanhola. Essas linhas a conduzem até os principais centros comerciais e humanos da Espanha e Sevilha é o coração deslocado da Andaluzia.

Portanto, Ana-Não percorreria primeiro o país de leste ao oeste, numa linha horizontal, para depois sair definitivamente de sua região e iniciar o trajeto vertical. Essa linha que se quebra se faz presente igualmente na ruptura com a linearidade dos trilhos. Por conta das necessidades de alimentar-se, a protagonista, muitas vezes, faz o movimento de saída dos trilhos, posterior entrada na cidade e volta para a ferrovia.

Já nos trilhos, “[...] os seixos possuem arestas que lhe atravessam a sola das alpargatas como lâminas ardentes até a planta delicada dos pés marinhos. [...]. O sol de junho é um brasido”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 35). A indicação temporal marca o verão espanhol e, mais concretamente, o impiedoso verão andaluz e sevilhano. Essa mudança introduz igualmente a duração da diegese e a passagem do tempo na vida da protagonista.

Algo muda nesse momento da história. Ana volta a seguir a serpente de metal, mas agora não está sozinha, mas sim com uma cadela que, velha como ela, a acompanha até um ponto de sua peregrinação. Estes trilhos, os quais tangenciavam a protagonista e sua nova companheira, levam-nas para outro lugar urbano. Um pesaroso bairro numa cidade também andaluza, que anuncia as boas-vindas estampadas em:

Uma placa amarela [...], pomposa, com letras vermelhas: “Bairro da Vitória”. Bairro de vencidos, isso sim, pois os vencedores desertaram o lugar, onde os pássaros já não desenham arabescos entre as arcadas e os limoeiros dos pátios internos. Não há arcadas, não há pátio, não há limoeiros. Não há pássaros. Apenas crianças sentadas nas calçadas à cata de um tesouro impossível. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 60).

Este cenário impregnado pelas cores da bandeira nacional apresenta um espaço sem a presença de elementos que representam uma ambientação positiva e vívida. Pelo contrário, a modelização entre vencedor *versus* vencido, neste espaço, expõe estoicamente a posição da relação da personagem com o espaço; de Ana-Não, vencida, frente aos soberanos vencedores de guerra.

Neste bairro, a protagonista consegue um emprego em um necrotério, lavando corpos, a fim de saciar a fome dela e de sua cadela. Este necrotério caracteriza-se como um lugar que “[...] graças à municipalidade, transferiu-se, de caserna das tropas liberais *fin de siècle*, em Hospital Provincial, porto-catástrofe onde vão parar os mortos vivos da cidade e da província”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 60-61).

Este estabelecimento de saúde, no qual está neste momento Ana, “a morta viva”, indica que a localidade é Córdoba, uma vez que o referido Hospital Provincial Real desta cidade porta grandes similaridades com as características narradas. No enredo, o necrotério encontra-se no subsolo de tal hospital, e é onde a protagonista lava os humores putrefatos de corpos sem vida, até como o de:

[...] um recém-nascido que a asfixia deixou eternamente roxo no ventre da mãe. Ainda úmido dos sucos da placenta, o cordão umbilical ata-lhe as mãos como algemas irrisórias. Ora ele, a vida não terá sido mais que uma ilusão, uma processo químico abortado, uma experiência gorada. Amarrado pelo único vínculo que tinha com a existência, é levado ao médico legista, o cirurgião dos mortos, para deixar-se humildemente dissecar durante o tempo de uma aula de anatomia. Ana Paúcha desata-lhe as mãozinhas, como para libertá-lo. Lava-o. Contempla-o. Imagina o mortozinho aos dois meses nos braços do pai, aos dois anos sorrindo para os perigos da vida na quente fortaleza de seu berço, aos seis seguindo com o dedo inábil a rota difícil das letras e rindo quando consegue compor a palavra mamãe, aos dez no galho de uma árvore, aos treze examinando, curioso, os primeiros pelos do púbis, aos quinze envesgando um olhar oblíquo e culpado para o ventre de sua mãe (o ventre-túmulo que não lhe permitiu sua trajetória feliz), aos dezesseis decidindo deixar crescer um bigodão que fará tremer os lábios das raparigas, aos dezoito saindo aos sábados à noite para só voltar de madrugada, aos dezenove falando seriamente com o pai sobre um casamento eventual, aos vinte e um agarrando, alegre, a espingarda, aos vinte e dois morrendo na

guerra, desaparecendo para sempre sob a cal viva de uma vala comum. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 63-64).

Esta cena mostra que este lugar, cujo ambiente é carregado de morte, estimula o fluxo de consciência da protagonista acerca da vida dos filhos, todos com um futuro abortado. Osman Lins (1976) nos diz que o espaço é denotado e a ambientação é conotada. Assim, e de acordo com a ideia do teórico, neste fragmento da narrativa podemos ver que o espaço do necrotério marca a significação de um ambiente de sofrimento provocado pelo peso da morte.

Isto ocorre porque a maioria das situações vividas no necrotério a faz rememorar a morte de seus entes queridos, perda com a qual lida todos os dias, pois a morte a acompanha desde a Guerra e proporciona uma vida de luto dentro de uma casa vazia e silenciosa, tal como um sepulcro. Tal como a casa, sua habitação e morada da solidão, encontra abrigo no necrotério, lugar que, por mais uma vez, reafirma a morte e a lembrança de seus mortos.

Neste local, a morte alimenta a vida: com este trabalho Ana junta dinheiro, o suficiente para algumas refeições. No entanto, num certo momento, os guardas tiram de seus cuidados a sua companheira velha, com “[...] catarata no olho direito”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 46). Ana, velha e também sem ter plena visão do mundo franquista que estava começando a explorar, sem dinheiro e condições, não conseguiu argumentar e intervir pela sua companheira.

A autoridade alegou que o animal não tinha “[...] uma coleira, uma trela, um atestado de vacina [...]”; e o dinheiro das refeições que não chegava a “[...] setenta e duas pesetas incluindo as estampilhas fiscais para o resgate [...]”, fez com que a cadela não fosse palpada da morte. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 66). Por conta deste infortúnio, e sem ter motivo algum para permanecer naquele lugar, a personagem voltar para “[...] a estrada de ferro. Ana Paúcha retoma seu caminho debaixo do sol pesado de julho, que dá a impressão de haver parado no zênite do calor. Mais do que nunca Ana-só. Ana-cansada”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 69).

Este acontecimento, bem como todos os outros que motivam a volta da protagonista para os trilhos, retomam a cena de Ana-Não para o espaço que Marc Augé define como não-lugar, pois o não-lugar cria ao nível das relações uma certa ‘contratualidade solitária’, o que define o espaço juntamente com o estado de solidão da protagonista nesta cena.

Seguidamente, com a cena dos espaços, ora a protagonista estando na cidade, ora nos trilhos, o leitor percebe então que dois meses se passaram desde a saída de Ana-Não de seu lar até o momento presente da história. Percebe igualmente que o que coloca Ana em marcha novamente, embora tenha sofrido com as perdas no caminho, é a vontade de ainda viver para encontrar o filho no Norte. Percebe, enfim, que Ana parece perdida nesse espaço e nesse tempo, mas que de algum modo, ela está começando a trilhar a sua história pessoal, perto ou longe dos trilhos do trem.

Ana caminha agora para o Norte, sai de sua região natural e adentra a região manchega. Fugindo novamente da fome, ela parece percorrer as ruas de Toledo:

A miséria, que parece agradar-se da sua companhia, afasta-a ainda uma vez da estrada de ferro, empurra-a para uma cidade de negociantes de gado. Cidade importante, aninhada no meio da Mancha, enfeitada de palácios que abrigam pátios medievais, antiga como os nomes carcomidos, ostentados pelos escudos de pedra esculpida que coroam os portais. Cidade de silêncio atravessada pela elegância de gatos envoltos em peles, que brilham sob as flechas aceradas do sol através da abóboda verde. Cidade obsediada por um grito de conquista desferido por conquistadores, um eco de grito lendário, um grito fantasma que zanga à noite nas esquinas, assoprado pelo vento da planície que só desperta à meia-noite: vento-espírito. Cidade espanhola incrustada de igrejas, como madeira preciosa incrustada de marfim, Cidade sonhada para os mendigos. Abaixo do portal bizantino de Nossa Senhora das Sete Conquistas, Ana estende a mão. Sua primeira esmola. Ela tem mais de setenta e cinco anos. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 71).

Na cidade manchega, a protagonista não tem outra opção senão pedir esmola em frente a um templo católico. Este ato para a anciã é um dos mais humilhantes, sobretudo quando nota que é uma vencida frente aos vencedores retratados, neste momento, pela Igreja e seus integrantes. Essa instituição foi uma das que apoiou a guerra civil e a qual contribuiu para a morte física dos homens da protagonista, bem como contribuiu para a sua solidão, uma vez que:

La Iglesia bendijo el golpe militar y lo apoyó decididamente, con todas las consecuencias, tras la victoria de las tropas de Franco: aduló al dictador, abrió las iglesias a las paradas y los himnos falangistas, anatematizó a los demócratas republicanos... La Iglesia ni arbitró ni apaciguó, sino que echó más leña al fuego. [...] Cuando llegó la posguerra, la Iglesia no hizo el menor gesto para detener el derramamiento de sangre ni formuló propuestas reconciliadoras ni aceptó la amnistía – en ello coincidía con el dictador – sino que, muy al contrario, siguió colaborando con la maquinaria represiva [...]. (MORENO, 1999, p. 351-352).

Este ambiente modeliza os valores da Igreja na posição referente à direita de Franco *versus* a esquerdista republicana Ana-Não. E a protagonista, embora passe por rebaixada ocasião, a aceita, porque é resignada.

Uma mudança importante acontece nesse momento da diegese: Ana encontra o primeiro ser humano amigo. Ela conhece um cego chamado Trinidad, o qual a acompanhará até um determinado ponto da viagem. Encontro este que se aproxima à proposta da literatura picaresca, pois o texto promove uma analogia entre Trinidad, Ana e Lázaro, do anónimo *Lazarillo de Tormes*, e seu amo mendigo e cego. Ana e Trinidad também lançados à mendicidade, após as esmolas que ambos conseguem, retornam à ferrovia, porém agora Ana está acompanhada de um ser humano para prosseguir a sua viagem.

O encontro com Trinidad faz com que ocorram algumas transformações na vida da personagem central. Ele ensina coisas a Ana que a motivam a fazer a passagem de uma Ana-Não resignada para uma Ana, menos Não e mais obstinada. Portanto, o aprendizado se produz no longo tempo de peregrinação, como na literatura picaresca, em que ambos vão percorrendo a geografia de Castela, a Velha, de sul a norte. Primeiramente, encontramos as personagens numa cidade da “[...] baixa Castela. Céu de água. Solo de pedra. Um segredo de fogo zelosamente guardado pelo planeta e seu sol. Segredo de dois. Paisagem solitária”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 100-101), que poderia corresponder a Segovia.

Juntos, eles passam por várias aldeias castelhanas e à base da mendicância chegam a outro espaço onde se encontra o *Vale de los caídos*, lugar próximo a Segovia, monumento ícone construído por Franco para comemorar sua vitória contra as forças republicanas. Nele está enterrado o ditador até o momento presente. Diante deste lugar, mesmo ainda sem saber qual o significado que ele possui, Ana sente um esgarço subir-lhe por conta da atmosfera que lhe pesa. Aqui, retomando Bachelard (1989), a cena expõe o momento em que Ana “lê” este espaço, o qual provoca sua náusea. Os dois vencidos estão defronte ao mausoléu do vencedor. E o cego, o formador da protagonista, mostra-lhe de perto a morada faraônica dos responsáveis pelos seus mortos. Apesar de causar um sentimento inóspito na protagonista, bem como em Trinidad, o cego cumpre sua missão de ensinar a Ana a crucial história de seu país.

Na continuidade da viagem Trinidad e Ana chegam até uma cidade que “[...] por séculos de sol castelhano e temperada pelas águas do Tormes, chama-se Salamanca”.

(GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 116). Neste momento da apresentação de Salamanca feita por Trinidad a Ana, a aproximação entre a personagem secundária e o cego e mendigo da literatura picaresca, que tanto ensina o menino Lázaro se faz mais evidente ainda. Tal como o cego de Lázaro, o cego de Ana narra este fato literário ao dizer que o rio em que estavam chamava-se “[...] Tormes, factício da poesia e do picaresco espanhóis”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 116). O espaço histórico e cultural abriga agora o espaço literário e por intermédio do enredo, mas também da citação explícita, a literatura fala de literatura, contrapondo as histórias de quatro anti-heróis presentes e passados num território geralmente inóspito.

Trinidad, o cego cantor, ex-soldado republicano, é apresentado em comparação com o pícaro cego de *El Lazarillo*, e como aquele, Trinidad, o cego, vai sendo construído em relação com seu parceiro de viagem. Assim, enquanto Trinidad mune-se para a viagem com um violão, a protagonista leva o embrulho de pão para o filho como único fardo.

Na viagem conjunta, Trinidad transmite a Ana um poder tenaz a partir de suas canções e do poder de seu instrumento musical. Salamanca é a última parada da parceria, pois a polícia armada levará o cego para os seus superiores, deixando para Ana “[...] os parques vinténs da caridade. À sua volta, o vazio, feito de arcadas, sonoridades antigas, vetustas fachadas onde a poesia gravou seus segredos [...]”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 125). Deste modo, a presença física de Trinidad dá lugar à ausência, velha companheira de Ana.

No entanto, as letras, a poesia, a literatura e a arte de modo geral, já penetraram na mente da protagonista através do amigo cego e estas fazem uma Ana-Não resignada, analfabeta, ser uma Ana obstinada e letrada, cada vez menos Não. Portanto, mesmo sozinha, a solidão agora é muito diferente à solidão inicial da história. Ana volta, nesta ocasião, mais perseverante que nunca, a seguir seu mapa de viagem, cujo trajeto é determinado, novamente, pelo traçado das linhas férreas.

As transformações claramente positivas da protagonista fazem com que os modelos espaciais que remetem ao lugar aberto e ao lugar fechado possam, de algum modo, ser questionados em seus significados tradicionais, mas não completamente. Se seguirmos o raciocínio de Lotman (1978), saberemos que o lugar fechado, o lugar de intimidade é positivo, frente ao lugar aberto, ameaçador e estranho.

Essas significações são exatas na narrativa e a recente prisão de Trinidad juntamente com as vivências da protagonista em diversos locais da Espanha constroem uma paisagem externa absolutamente negativa e irrespirável para a protagonista. Porém, é esse mesmo espaço que lhe permite a transformação, sempre e quando ela permaneça nos locais marginais desse espaço e com personagens igualmente marginalizadas: uma cadela abandonada ou um mendigo cego e perseguido pela polícia repressiva de Franco.

Assim, por mais que a vivência de Ana nos lugares externos tenha lhe proporcionado acontecimentos difíceis, também motivaram sua transformação, de modo que a protagonista agora “Sabe-o. Por que se obstinada, então, a mirar-se no espelho de outrora? Não há relação possível entre Ana Paúcha e Ana-não. A distância entre elas é intransponível”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 179).

Efetivamente, Ana já não pode ser mais Ana Paúcha, tampouco Ana-Não resignada, pois agora a nova resistência potencializa suas forças rumo ao Norte. Assim então é como ela vai seguindo por meio da alta Castela ao lado dos trilhos. Todavia, “o vento frio gruda-lhe o vestido preto no corpo esquelético”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 180). E, “mais uma vez, vê-se obrigada a deixar a linha férrea, onde já não está em condições de disputar com cães, ratos, [...] na luta pela sobrevivência. [...] Mais uma vez Ana dirige seus passos para a cidade”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p.181).

Neste espaço urbano, em algum ponto de Castela, o gendarme a interroga, e, em seguida, ao ver sua aparência de mendiga, propõe duzentas pesetas em troca de sua ilustre presença em um evento. Ana aceita de imediato, porém mal sabe que estará voltando para trás. Assim ocorre, e parte para a manifestação que está “[...] marcada para as duas da tarde em Madri, e é mister prever, pelo menos, quatro horas de estrada. Sem contar com os enguiços do motor [...]”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 187).

Ao chegar ao evento na capital, cuja aclamação inteiramente era voltada a Franco, que “[...] aparece cercado de sua glória, feita de força e de sangue”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 197), a protagonista se dá conta de onde está, e um sentimento de revolta aflora. Ela, a esquerdista em uma manifestação de reverência ao ditador, representante-mor da direita, vencedor e autor de sua história vencida.

Uma nova Ana, segura de uma ética inteiramente sua, se desfaz do dinheiro imoral da manifestação. Ela “mira as quatro notas sem acreditar nelas. São marrons. Como a merda. Tomada de súbita cólera, rasga-as em pedacinhos, que torna a rasgar. [...] Em seguida, vomita. Esvazia-se da sua vergonha”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p.

200). A ira provoca a expulsão definitiva de um estigma, a purga, o que a leva a um novo estado físico e psíquico perante a vida e o outro. Ana não se vende e em qualquer espaço como as pessoas que, como ela, vivem à margem da sociedade. Ela agora é diferente; com o nascimento de seu senso crítico reconhece forças profundas que jamais saberia que existiam se estivesse resignada em sua aldeia.

Após este ocorrido, na capital, direciona-se à Ponte de Toledo, onde encontra um grupo de ciganos e um circo, companhia que lhe proporciona um trabalho. Ela, acompanhada do ‘Grande Circo Universal’, o carro-reboque fúcsia, com suas letras brilhantes de um castanho dourado, deixa Madri numa fria manhã, [...] de outubro”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 207).

Com tal circo, a protagonista passa pela alta Castela em novembro. E, finalmente, é em uma “[...] manhã fria em que Ana Paúcha retoma seu embrulho e abandona a carroça, o Norte tem a cor de dezembro, cortante, metálica”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 225). Passaram-se sete meses desde que Ana saíra de sua aldeia. Era o mês de maio, o mês de Maria, mãe do menino Jesus na concepção cristã. Quando a protagonista chega ao norte, o Natal, data do nascimento simbólico desse menino, se aproxima ao acontecimento em que Ana (cabe lembrar que Ana era o nome da mãe da Virgem Maria) percorre o País Basco para se encontrar Jesus, não o Cristo, mas o seu caçula, na prisão.

Todos esses espaços, ambientes e não-lugares pelos quais Ana passa, da Andaluzia ao País Basco, constituem um modelo espacial em que os pares dialéticos fechado-aberto, a princípio, cabem ser interpretados de acordo com o modelo convencional das mais diversas culturas, segundo Lotman (1978).

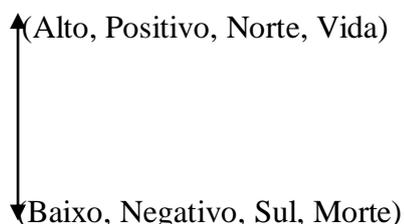
A casa de Ana é um reduto de esquerda num país de direita, seu lar é seu refúgio e ele não condiz com os valores negativos da esquerda. No entanto, a zona de conforto da protagonista é também o seu túmulo, e isso, portanto, retoma esses valores negativos. No espaço público, Ana transita pelos ícones de poder da direita, mas de algum modo, os valores dessa direita parecem maculados pela violência das relações sociais no franquismo.

A direita franquista é ruim, o que nos leva à inversão dos valores convencionais desta posição. Porém, essa direita abriga sua própria esquerda, que se apresenta nas margens, nas personagens que facilitarão o aprendizado de Ana e os locais que lhe proporcionam a sua sobrevivência. Será, pois, na esquerda que habita a direita onde Ana

se revela e inicia a sua resistência, abandonando a passividade e a resignação anterior. Ana se (re)encontra e, com isso, está pronta para se reencontrar com a sua história e com os seus, à esquerda, agora interiorizada, a esquerda do seu marido comunista e sua luta pelo bem contra o mal nacionalista.

2.4 *Ana-Não* e o eixo vertical

O modelo espacial tradicional proposto por Lotman no que diz respeito ao eixo vertical é o seguinte:



As divisões geométricas, de acordo com o modelo espacial da narrativa, com fundamento no eixo horizontal, esquerda-direita, aberto-fechado, encontram-se por sua vez no eixo vertical, o qual é caracterizado pelo par dialético alto-baixo. Este novo modelo incorpora a significação positiva-negativa referente aos aspectos morais, religiosos e sócio-políticos, pois:

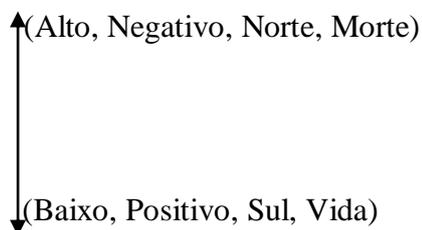
Os modelos históricos e nacionais-linguísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma “imagem de mundo” – de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura. Na base destas construções tornam-se significantes os modelos espaciais particulares, criadas por este ou por um grupo de textos. Assim, por exemplo, na poesia de Tiutchev, o “alto” opõe-se ao “baixo” [...]. Está criado um modelo distinto de ordenação do mundo, orientado segundo a verticalidade [...] aqui o “alto” é interpretado como a esfera da vida e o “baixo” como a da morte. (LOTMAN apud AYBAR-RAMÍREZ, 2003, p. 20).

Dessa forma, a verticalidade do eixo de Lotman expõe uma imagem de mundo que modeliza conceitos espaciais. Assim, interpretamos o que está no alto com o que possui valor positivo e que porta a vida. Em contrapartida, o que se encontra abaixo,

possui significação negativa, logo é a morte. Artisticamente falando, estas concepções podem servir de parâmetros para o entendimento da arte, bem como podem ser refletidas de modo reelaborado ou mesmo invertido.

Em *Ana-Não* podemos encontrar formações de pares dialéticos subdivididos: a partir de alto-baixo, veremos norte-sul, bom-mau, vencedor-vencido, vida-morte, Deus-não-Deus. Deste modo, temos por primeira divisão notória, assim como no eixo horizontal, o ponto de partida da personagem. Portanto, a sua casa, situada no extremo Sul da Espanha, em uma aldeia de Andaluzia; e o Norte espanhol, mais precisamente o País Basco. Este é o primeiro fator dentre tantos outros que mostram essa divisão espacial que demarca uma linha geográfica cujo trajeto é de Sul a Norte, do extremo inferior ao extremo superior da Espanha.

Além das divisões físicas, é necessário considerar o aspecto psicológico do romance, uma vez que o espaço se configura de forma bastante intensa e interfere neste campo. Numa primeira leitura mais profunda sobre as significações do espaço, na sua configuração vertical, caberia afirmar que a proposta tradicional está invertida na narrativa e pode ser representada como segue:



De modo a reconstruir o sistema modelizante primário, o qual embasa a maioria das culturas humanas, temos o sistema modelizante secundário que permite desautomatizar a linguagem e conseqüentemente criar novos modelos de referência na arte literária. Portanto, assim como no eixo horizontal, podemos ver uma construção em que o espaço na narrativa erige-se a partir de uma reelaboração dos valores do espaço real. Porém, ao longo deste estudo, pretendemos analisar mais profundamente essa proposta para verificar se isso se confirma, total ou parcialmente, após as análises.

Sendo assim, no romance, a verticalidade nos mostra, por meio da perpendicularidade das linhas férreas, do Sul ao Norte, o encontro da vida com a morte, bem como, ao meio da trajetória, situações que envolvem a Igreja e o poder sócio-

político. Da mesma forma como no eixo horizontal, temos a figura da protagonista habitante do Sul da Espanha.

No Sul positivo habitava a família Paúcha, portadora dos valores morais advindos de Deus. Todavia, depois da Guerra, a protagonista, consternada em seu luto de três décadas, renuncia a Deus dizendo “‘Deus, esqueço-te’. Só isso. Mais nada”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 12). Deus neste momento não habita mais o lar da aldeia sulina, de forma a apresentar uma subversão que dialoga com o bom-mau, o que está na posição acima-abaixo e a filosofia de Nietzsche. Portanto, no início da história, e mesmo no Sul, a vida (positiva) já tinha deixado Ana num espaço de morte (negativa). Morte e repressão, esta exercida pela milícia que porta ódio pelos republicanos, não poupam o Sul, como mostra a seguinte passagem de Ana por Sevilha:

[...] interpelada pela guarda civil a cavalo (cujos representantes são ditos *cornudos* por causa do tricórnio). Teve de explicar-lhes que ruma para o Norte, para a prisão de X..., a fim de ver seu *menino*. – Por que o condenaram? Que crime cometeu? Ana Paúcha também não sabe. Acabada a guerra, deram-no por desaparecido. Depois reapareceu na cadeia de X..., condenado à prisão perpétua. – Vermelhos sem-vergonha, isso pega como mato! (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 43-44).

A dor da perda e a humilhação desde a Guerra promovem a descrença e fazem com que a negação de Deus pela personagem central seja tão forte quanto a negação da morte. A morte a paralisa por 30 anos; a esperança do reencontro com a vida e com o filho a colocam em movimento. Nesse movimento central da história, os valores tradicionais da espacialidade se confirmam plenamente. O Norte é Jesus e a esperança de vida; o Sul é morte, ausência e distância de Jesus, o único familiar sobrevivente de Ana após a Guerra Civil. Nesse sentido, a viagem dela é uma peregrinação para seu santuário pessoal de devoção onde cumpre com todos os requisitos do ritual cristão. Também acata os valores mais ou menos universais sobre alto-baixo nas mais variadas culturas.

Porém, a falta de fé da protagonista se faz mais presente à medida que vai conhecendo uma Espanha católica unida ao poder franquista, como também às forças armadas. Se retomarmos o momento em que o exército, em Sevilha, questiona Ana sobre sua viagem e as atividades de seu filho, veremos que as perguntas que os guardas fazem sobre Jesus, *o menino*, são análogas às que Pilatos fez no dia do julgamento de Cristo à multidão, as quais se encontram no evangelho de Matheus, no capítulo 27,

versículo 23: “Que mal fez ele [Jesus]?” (BÍBLIA, 1990, p. 1218). Tal indagação traz à público a reflexão sobre a condenação de Jesus, o Cristo e o menino. Todos são uma só pessoa e todos são inocentes.

Em seguida, a milícia compara Ana à força do mato e a coloca a réis do chão. A falta de escrúpulos e de moral do fascismo em sua vertente armada ou religiosa se mostram através da violência imposta à idosa vermelha e enfraquecida pela idade e pelas derrotas. A religião reserva para ela igualmente o lugar que ninguém quer para si. Em Córdoba, como dissemos, Ana consegue um trabalho no necrotério, lavando cadáveres. Este local estava aos cuidados das Irmãs de Caridade, as quais “[...] ocupavam-se dessa antecâmara do nada, que, ainda por cima, hospeda os retratos de seus benfeitores, o Sr. Bispo e o Sr. Governador Civil”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 61). Nesse lugar inóspito e vazio, lugar de morte, encontram-se os representantes civis e religiosos da ditadura.

O necrotério amplia seus significados e o poder político, bem como o poder religioso encontram-se no lugar que eles mesmos construíram para todos: um grande espaço para os mortos-vivos do pós-guerra. Ana está em seu universo e novamente ocupa o espaço que construíram para ela, dentro de sua casa ou no necrotério de Córdoba; porém, ela, outra vez, escolhe a vida, sua vida, a vida de sua companheira, a cadela fiel, e sua história, a história de seu encontro, de seu milagre pessoal.

A Igreja continua sendo alvo de um narrador irónico na cidade manchega, provavelmente Toledo. O lugar que destinam a Ana na escala social dessa religião é a mais baixa e seu espaço é o adro da Igreja das Sete Conquistas. Após a missa, e com a generosidade e compaixão próprias de um cristianismo que perpetua a mendicância, os ícones dos poderes político-religiosos fazem suas boas ações à vista de todos:

Ajudados pela Igreja, os poderes oficiais conceberam uma campanha formidável de reconciliação de todos os espanhóis (brigados entre si, dizem as más línguas, desde a guerra civil), que é, ao mesmo tempo, um ato exemplar de caridade. E louvabilíssimo. Colocada sob a autoridade benévola de Nossa Senhora das Sete Conquistas, que também possui bastão de marechal, a campanha original corresponde ao *slogan*: “Ponha um pobre à sua mesa” (No sentido de sentar-se não de assar). [...] As indulgências distribuídas pela Igreja da Espanha prometem aos ricos, séculos infinitos de usufruto do Céu. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 75).

Tal ato “nobre” figura até mesmo a bondade para com Ana do “[...] Sr. Governador militar [que] faz a honra de oferecer-lhe o braço (o mesmo braço que segurou, trinta anos antes, o fuzil do vencedor)”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 77-78). Essa atitude de generosa ajuda do governador é característica do homem cristão da perspectiva de Gómez-Arcos como da perspectiva nietzschiana, pois para eles, o cristianismo é a religião da compaixão, uma compaixão que na narrativa apresenta-se sob a ótica permanente da ironia.

Deste modo, a compaixão cristã efetiva está “[...] em oposição às emoções tônicas, que elevam a energia do sentimento vital: tem efeito depressivo. Perde-se força quando se compadece”. (NIETZSCHE, 1978, p. 347). Porém, de forma reelaborada, vemos que a compaixão do governador e do evento de caridade é, efetivamente, uma compaixão vaidosa, às avessas, pois visa sua imagem política em consonância com um gestual hipócrita. Os poderosos sentiam-se mesmo exaltados com o ato de pseudo-beneficência que é, em primeira e última instância, um ato para si mesmos.

Eventualmente, a atitude mais cristã frente a esta situação é protagonizada por Ana, que havia renunciado a Deus. Sua atitude resignada nos mostra neste momento que ela,

Ana Paúcha, que aperta o eterno pacote contra a barriga, o precioso pacote que contém um pão de amêndoas, untado de azeite, com gosto de anis e bastante açúcar (um bolo diz para si), tem ar de riçada no meio do despojamento geral e fica por último, como que desprezada por suas riquezas. [...] Resignada (a resignação é uma virtude cristã, sussurra-lhe Sua Reverendíssima ao ouvido [...]) Ana-pobreza. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 77).

A pobreza e a aceitação de Ana comunista, que prefere desacreditar no poder divino, dos céus, são símbolos de uma atitude cristã. De modo complementar à filosofia de Nietzsche no *Anticristo* (1978), temos uma leitura de Adorno (2008, p. 94) que defende que “[...] a resignação no *amor fati*, a sacralização do mais absurdo de tudo, submete-se à cruz perante a dominação”.

Sendo assim, o amor ao fado, ao destino humano, promove a aceitação integral da vida, bem como de seus aspectos mais tiranos. Esta é a figura da Ana neste momento da diegese. A personagem está submetida à passividade frente à autoridade e à dominação do vencedor. Vencedor católico, marcial e imoral frente à mulher vencida, comunista e ética. Eis os autênticos valores do eixo horizontal, responsável pelos

aspectos morais da cultura, autenticamente invertidos uma e outra vez na narrativa, sem exceções.

Já no eixo vertical, a imoralidade isenta de religião dos católicos, de seus símbolos de poder e de sua mesma fé, supostamente situados no mais alto na maioria das culturas, despenca, numa nova inversão de valores enquanto o ser sem Deus, Ana, se apodera da essência da religião do outro que ela rejeita sem conseguir se afastar de seus valores.

Essa configuração espacial invertida intensifica-se na medida em que a protagonista se aproxima ao seu objetivo. No evento em La Mancha estava também Trinidad, o cego cantor, ex-soldado republicano, avesso ao catolicismo, o qual acompanhará Ana em vários lugares do percurso. Ele a tirará da condição de analfabeta, e este fator propicia uma grande mutação no modo de ver da protagonista, que vai se despidendo progressivamente dos valores católicos que a cercam.

O primeiro lugar onde chegam juntos é a baixa Castela e passam pelo *Vale de los caídos*, local que é definido por Trinidad como sendo de nome pretencioso e faraônico. Este espaço, historicamente falando, é uma *Abadía* e posteriormente se transformou no lugar do sepulcro de Francisco Franco e em memorial franquista. Ele foi construído por mão de obra escrava e republicana entre 1940 e 1958 e nesse espaço, supostamente santificado, foram enterrados mais de 33.000 corpos, na sua imensa maioria, homens republicanos, vítimas justamente de Francisco Franco. Nesse lugar, como nos anteriores, o espaço é muito mais do que um espaço. Nele encontramos novamente o vínculo entre Igreja-Estado-Exército, e nele, materializada, está a crueldade da história dos vencidos que tem de reverenciar seu algoz mesmo após a sua morte.

Essa situação do vencido plasma-se uma e outra vez na paisagem, no espaço percorrido pela protagonista. Ana, ainda obstinada, porém com fosca vitalidade e envergonhada por participar da aclamação a Franco em Madri segue rumo ao seu objetivo, o Norte agora com um grupo circense. Com eles percorre “[...] aldeias calcinadas da alta Castela, povoada de casas vazias, quase em ruínas, de famílias dizimadas [...]”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 213). A situação parece se referir ao momento imediato de pós-guerra, porém, como sabemos, esse não é o tempo da diegese.

Por fim, Ana e seus acompanhantes circenses chegam ao Norte. Ana deixa o circo e segue a pé alguns quilômetros, informando-se sobre a prisão do filho. O ponto de partida da protagonista, isto é, a Andaluzia na primavera, se contrapõe ao cronotopo na chegada ao Norte em pleno inverno. É domingo, 17 de dezembro, e naturalmente, muito perto do Natal e da comemoração do nascimento do menino Jesus Cristo, como já dito.

A personagem central chega à prisão a passos lentos, mas ainda seguros, e diz a um funcionário o motivo pelo qual está ali: “[...] É a respeito do meu filho, Jesus Paúcha, o *menino*. Gostaria de vê-lo. Pela última vez”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 241).

O senhor funcionário abre o documento e lê para Ana o processo do filho:

Jesus Paúcha Gonzalez, membro do partido comunista espanhol (ilegal), condenado à prisão perpétua, falecido na prisão em consequência de uma epidemia de disenteria, com a idade de cinquenta e três anos. Não deixa pertences de uso pessoal. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 242).

Ela sente-se aniquilada com a notícia e, logo em seguida, o funcionário complementa dizendo que “[...] a direção da prisão enviou-lhe uma carta oficial para transmitir-lhe a triste notícia no dia 4 de junho [...] a carta foi devolvida um mês depois, com a menção: ‘Partiu sem deixar endereço’”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 242).

Como podemos ver, a protagonista deixou sua casa rumo ao encontro de seu filho numa data muito próxima à morte deste. Quando ela chega ao Norte, além de não o encontrar vivo, depara-se com a sua própria morte e, com isso, chega à conclusão de que, de fato, “[...] “a morte é a sua vida. A morte disfarçada de chuva, de guerra, de ausência, de miséria, de cansaço, de neve ou de morte”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 243).

Logo, Ana vai conhecer a face de sua agora amiga, a morte: assim que sai da prisão, come um pedaço do bolo feito para Jesus, já mofado, e em uma vala comum, como ocorreu com os seus Paúchas, a protagonista é sepultada pela neve:

A neve recomeça a cair, serena, fiel, envolvendo no seu sudário o cadáver de uma mulher chamada Ana Paúcha, de setenta e cinco anos, que foi esposa, mãe e viúva de quatro homens Paúcha, ceifados pela guerra civil espanhola e suas prisões do ódio. Nenhuma lápide perpetua estes cinco nomes:
Ana Paúcha

Pedro Paúcha
 José Paúcha
 João Paúcha
 Jesus Paúcha
 dito o *menino*.

Olho nenhum os chora.
 Memória alguma guarda vestígios deles
 São apenas os nomes de cinco santos sem igreja. Antenomes. Nãos.
 (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 247).

O Não se reforça agora como uma entidade coletiva, um lugar no alto com novos valores, do Norte negativo. O Não sempre foi uma imposição de ser no limite oposto do sim. Ana é a mãe do oposto, de um Jesus fora da ordem do catolicismo, abortado, morto antes mesmo de nascer. Seu menino Jesus é outro, pois, enquanto o católico está nascendo, seu Jesus fora assassinado pelos que comemoraram o nascimento de Cristo, e sua manjedoura fora a vala comum. Ana-Não não é Maria nem a pátria mãe, mas uma mãe sem pátria e sem Deus numa nação que é, efetivamente, madrasta.

O percurso realizado de um Sul positivo-negativo, onde nasceu Ana e sua família, para um Norte negativo, onde morreram o filho e ela, só pode ser inteiramente entendido através da:

[...] viagem que abre o espaço aos homens como uma proposta de felicidade. O processo frequentemente utilizado pelos romancistas, consistindo em exprimir “o extraordinário” através do “outro lugar” tem a sua origem talvez na crença de que, como para Ema Bovary, não nos pode acontecer coisa alguma”, isto é, algo de inédito, de exaltante, senão num outro lugar. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 167).

Não poderia ter acontecido coisa alguma se a protagonista não tivesse empreendido a viagem com a esperança do reencontro com seu filho. *Ana-Não*, assim como a explanação acerca dos romances de viagem e aventura, trata de questões que envolvem o sonho e o desejo e mesmo uma fé, mesmo que essa fé se encontre fora da lógica de uma dada religião.

O romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, com o qual podemos afirmar que *Ana-Não* se aproxima pelo deslocamento da personagem para outros lugares, transforma o espaço no catalisador do desejo da personagem de encontrar a felicidade ou o que lhe resta de bom no mundo. Em suma, o desejo pelo deslocamento

espacial, embora seja distinto para cada romance, ocorre, em geral, pelo mesmo motivo, qual seja, o de escapar à dor da condição humana.

Deste modo, ao considerar a instauração espacial do romance, o cronotopo, os pares dialético-espaciais reelaborados e as ambientações, é possível afirmar que a categoria do espaço, em seu conteúdo temático de grande questionamento e influência na vida da personagem, nos mostra os acontecimentos estéticos e essenciais de *Ana-Não* como sendo uma alegoria da vida. (RIPOLL VILLANUEVA, 2001).

CAPÍTULO III

3. A PERSONAGEM E O *BILDUNGSROMAN* FEMININO: A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE E A QUESTÃO DA MEMÓRIA INDIVIDUAL E COLETIVA EM *ANA-NÃO*

3.1 A Personagem e o *Bildungsroman* feminino: da não-identidade à formação de identidade em *Ana-Não*

A categoria da personagem é de suma importância em *Ana-Não*, pois ela nos direciona a uma reflexão sobre a diegese por meio do viés da representação da realidade, isto é, das ações e percepções humanas representadas por esta categoria fictícia. A complexidade de sua composição, como também de sua representação carregada de influência, através do enredo, na formação do leitor, são fatores característicos da personagem na narrativa literária.

A instância narrativa em questão está ligada, de acordo com o texto de Bakhtin (2010), intitulado “O problema do romance de educação”, presente no livro *Estética da criação verbal*, ao “[...] tempo-espaço e a imagem do homem [...]”, sobretudo na “[...] imagem do *homem em formação* no romance”. (BAKHTIN, 2010, p. 217), o qual é retratado por meio da categoria da personagem, sobretudo a personagem central, mais precisamente, neste caso, o denominado herói, que aprende e forma seu caráter através de suas peripécias no tempo-espaço que percorre.

O herói do romance tem uma característica notória, ele desloca-se no espaço à procura de alguma coisa. O teórico húngaro Georg Lukács (2000, p. 60), em seu livro *A teoria do romance*, afirma que a “[...] intenção fundamental determinante do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo”. Essa busca motiva a descoberta da totalidade da vida, que, ao fim, forma o homem e também o leitor. A personagem, que representa o herói, é o homem em formação, diferente da maioria das modalidades do gênero romanesco, que postulam imutabilidade, firmeza e aspecto estático na imagem da personagem; no homem em formação, ela se inverte e se apresenta como grandeza variável. (BAKHTIN, 2010).

A grandeza variável do herói permite reconstruir o enredo da obra romanesca e também a imagem do próprio homem, “[...] modificando substancialmente o significado

de todos os momentos de seu destino e da sua vida. Esse tipo de romance pode ser designado no sentido mais amplo como *romance de formação do homem*”. (BAKHTIN, 2010, p. 220). Assim, o romance de formação ou, como também é possível ser chamado, de educação, é diversificado e classificado em cinco tipos pelo estudioso russo, dentre estes tipos, o quinto, sobre o qual vamos nos deter, é considerado o mais importante, pois

Nele a formação do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica. A formação do homem efetua-se no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico. Nos quatro tipos anteriores, a formação do homem transcorria sobre o fundo imóvel de um mundo pronto e, no essencial, perfeitamente estável. [...] Já [no quinto tipo] não é um assunto particular. O homem se forma *concomitantemente com* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. (BAKHTIN, 2010, p. 222).

A constituição do homem neste tipo de romance de formação realista se mostra através da vivência histórica dele e de sua evolução. Assim, compreendemos que a obra *Ana-Não* pode ser vista como uma narrativa que apresenta essas características, pois vai em direção a um momento histórico representado pela vivência da personagem central. Ela nos mostra e nos motiva a refletir sobre a formação histórica do mundo quando vemos a protagonista na fronteira entre duas épocas, isto é, de um lado a Espanha republicana e, de outro, a Espanha que passou por guerra, pós-guerra e acabou em uma ditadura militar.

A personagem, ou melhor, a denominada heroína do romance pelo autor e heroína romanesca pela teoria que veremos em seguida do *Bildungsroman* feminino, representa uma vivência fronteira entre tempos opostos, entre o remanso e as consequentes crises devido às mudanças de um tempo histórico, e, com isso, é impulsionada a também mudar. A mudança da protagonista dá-se, além do tempo, no espaço e em suas relações com o mundo do pós-guerra e por meio de locais que percorre na viagem empreendida. O deslocamento feito pela personagem também fará cumprir a formação de uma nova pessoa, capaz de refletir-se no e sobre o mundo, um tipo de mulher inédita.

Para a formação de Ana foi preciso haver mudança de espaços, ou uma reestruturação dos eixos vertical e horizontal propostos por Lotman (1978). Foi a saída

dela de seu lugar privado o que permitiu a sua inserção em uma esfera espacial e histórica muito mais vasta e palpável. Ela parte em busca de algo, e nessa busca adquire um conhecimento de mundo e de si mesma que a transforma.

Tal transformação é analisada por meio do *Bildungsroman* de certas perspectivas que se afastam das teorias canônicas sobre o próprio *Bildungsroman*. Dessa forma, tendo conhecimento do contexto histórico-político do romance, vemos que a categoria da personagem, juntamente com suas peripécias, que estão imbricadas no cronotopo problematizado na diegese, é analisada, na narrativa, do ponto de vista do *Bildungsroman* feminino, que não é nada convencional e que será visto em diálogo com o canônico.

Acerca do romance de formação tradicional, para nos alicerçar teoricamente para conhecermos primeiramente a significação do termo *Bildungsroman*, nos embasamos no livro *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, de Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas (2000). Com a finalidade de compreendermos melhor este conceito, *Bildungsroman*, é válido recorrer às suas origens. Sendo assim, como afirma a estudiosa, este termo é originário do alemão, e é conhecido em português como “romance de formação”, uma vez que é compreendido por meio da interpretação temático-morfológica em que se tem *Bildung*=formação e *Roman*=romance. Sobre essa expressão, afirma Maas (2000) que:

[...] sob o aspecto morfológico, é relativamente fácil a compreensão do termo *Bildungsroman*. Por um processo de justaposição, unem-se dois radicais - (*Bildung* - formação - e *Roman* - romance) que correspondem a dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas. Cada um dos dois termos, entretanto, encontrava-se atrelado a um complexo entrelaçamento de significados, apreensíveis apenas por meio de uma investigação de caráter diacrônico. *Bildung* e *Roman* são dois termos que entraram para o vocabulário acadêmico na segunda metade do século XVIII. A formação do jovem de família burguesa, seu desejo de aperfeiçoamento como indivíduo, mas também como de classe, coincidem historicamente com a cidadania do gênero do romance. (MAAS, 2000, p. 13).

Da justaposição destes dois conceitos resulta, portanto, o “romance de formação”, que trata tradicionalmente da questão do aprendizado do jovem burguês frente a sua vivência no mundo que o forma, e, no âmbito literário, “[...] representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade”, o que promove, por conseguinte, “a formação do leitor de uma

maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance”. (MORGENSTERN apud MAAS, p.19).

O termo *Bildungsroman*, segundo Maas (2000), teria sido inaugurado pelo professor de filologia clássica Karl Von Morgenstern, em 1810, em uma conferência na Universidade de Dorpat. Mais tarde, ele próprio referir-se-ia ao *Bildungsroman* como o romance que mostra “[...] os homens e os ambientes agindo sobre o protagonista, esclarecendo a representação de sua gradativa formação interior”, privilegiando “os fatos e os acontecimentos com seus efeitos interiores sobre o protagonista [...]”. (MORGENSTERN apud MAAS, 2000, p. 46-7).

Sobre o *Bildungsroman*, há várias discussões, pois ele é um conceito problemático que pode ser definido como gênero ou subgênero literário que retrata a trajetória de vida da personagem principal do romance, a qual atua em seu meio social no processo de formação de sua identidade. É importante destacar que o “romance de formação” tem por representante a obra intitulada *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1795), de Goethe, tida como modelo precursor do *Bildungsroman*.

Dessa forma, o “romance de formação” deve ser entendido como aquele que tem um protagonista que aprende com as suas experiências, educa-se, vence obstáculos, integra-se à vida social, e encontra, com isso, a sua identidade. O *Bildungsroman* tradicional, voltado à personagem e leitor burgueses, tem por protagonistas personagens masculinos. Todavia, este trabalho propõe analisar o *Bildungsroman* feminino, pois trata de uma personagem que representa uma mulher espanhola republicana que deve enfrentar espaços político-geográficos hostis e encontra a sua verdadeira identidade obstinada, de heroína, já idosa e perto da morte.

O *Bildungsroman* feminino, uma variação crítica do tradicional assim como o romance de formação do proletário, por exemplo, vem a ser objeto de estudo em datas mais recentes. Mais precisamente a crítica, a respeito do “romance de formação” feminino, que será base da análise de *Ana-Não*, instaura-se, ao menos no Brasil, em 1990 por meio dos estudos de Cristina Ferreira Pinto. Esta autora afirma que o *Bildungsroman* feminino “[...] é uma forma de realizar essa dupla revisão literária e histórica, pois utiliza o gênero tradicionalmente masculino para registrar uma determinada perspectiva, normalmente não levada em consideração, na realidade”. (PINTO, 1990, p. 27). Além do mais, a estudiosa defende que:

Ao nível de revisão do gênero, o “romance de aprendizagem” feminino distancia-se do modelo masculino principalmente quanto ao desfecho da narrativa. Enquanto em *Bildungsroman* masculinos – mesmo em exemplos modernos – o protagonista alcança integração social e um certo nível de coerência, o final da narrativa feminina resulta sempre ou no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível apenas com a *não* integração da personagem em seu grupo social. (PINTO 1990, p. 27).

Assim, seguindo esse pensamento e transpondo esta definição para a obra em estudo, é possível dizer que esta teoria se reafirma na narrativa de Ana Paúcha e na constatação do desfecho final de sua história, quer dizer, em seu fracasso que desemboca em morte. Porém, antes disso ocorrer, a protagonista, assim que se despe de seu enclausuramento e parte para a peregrinação, sofre, conseqüentemente, transformações e encontra a sua verdadeira identidade na viagem que faz a pé do Sul ao Norte do território espanhol.

Portanto, é necessário pensar o romance

Ana Non hacia la explicación agónica del sufrimiento y de la injusticia que se experimenta bajo un poder político dictatorial y represivo de España de los años cuarenta y cincuenta. Viajes de peregrinación, de auto-realización y auto conocimiento que parten de su situación de exilio interior y exterior. (GASCÓN-VERA; COLLEGE, 1992, p. 101).

A viagem de peregrinação pela Espanha truculenta promove a mudança da protagonista e contribui para a autorrealização e o autoconhecimento. Este fato é algo que persiste, portanto, no *Bildungsroman* feminino, pois o romance de aprendizagem feminino quebra com a tradição do Romance de Formação mais tradicional e se liberta da posição subordinada da mulher, proposta até mesmo no âmbito do próprio modelo textual. É o que afirma Pinto (1990) quando diz que:

Ao romper o silêncio em que sempre foi colocado, o “feminino” iguala-se também com o revolucionário, o subversivo, porque se propõe a sair da posição secundária em que se achava. Esse processo de subversão dá-se, pois, através de recursos narrativos como a ironia, o humor, o texto em palimpsesto. (PINTO, 1990, p. 26).

Com base nisso, é possível destacar que a protagonista Ana Paúcha, assim como o gênero sobre o qual estamos tratando, isto é, o *Bildungsroman* feminino, rompe com o silêncio e se manifesta por meio de um dos fatores que se faz presente em *Ana-Não*, romance que porta predominantemente o recurso que contribui para a construção da

subversão: a ironia. Este recurso amiúde aparece na obra estudada e se apresenta com mais notoriedade ao longo do processo de viagem e de transformação da vida da personagem central.

Dentre todas as cenas irônicas, o momento mais pertinente e mais importante está na passagem em que Ana, no meio de suas andanças, conhece um cego que toca violão, recita poemas e enxerga o que acontece em seu país, pois fora soldado republicano até o momento em que guerra o cegou. O cego será o instrutor de Ana e ensinará ela a enxergar o mundo e si mesma, atitude esta que era própria dos instrutores do *Bildungsroman* tradicional. Ele a ensinará a ler e a escrever, coisas que o filho caçula da protagonista tentava fazer quando menino, antes que a guerra o “roubasse” dela.

A guerra aborta o sucesso dos filhos e a sua suposta alfabetização através do mais novo. A imagem de Ana alfabetizada por Jesus é bastante hipotética, poderia ter acontecido ou não, mas a certeza é que mesmo no tempo em que Ana Paúcha desfrutava da vida com os seus, ela se limitava ao cuidado de sua família. Seu filho teria acesso à educação formal se a guerra não tivesse tirado isso dele. Ana, com ou sem guerra, permanece analfabeta até o encontro com seu instrutor.

E é visível que tal encontro só é possível por conta da viagem e também porque o caminho que a protagonista percorre é, segundo o estudioso García-Quñonero (2015, p. 186), o “*camino de descubrimiento y aprendizaje en un marco picaresco y amargo, [en el cual] Ana se encuentra con gentes de toda laya, se codea con la Muerte, aprende a leer y toma conciencia de sí misma y de la Dictadura franquista de la mano de Trino*”.

O cego Trino, também chamado de Trinidad, e a anciã analfabeta, arbitrariamente, encontram-se em um lugar bastante estratégico, central, ou seja, é no “[...] *Centre de l’Espagne -, elle rencontre un aveugle-voyant qui va suspendre le mouvement du personnage. Ce personnage, appelé Trinidad, devient un “Lazarillo” qui va enseigner l’Espagne à Ana, et son destin tragique*”. (VILLANUEVA, 2001, n. 2).

Podemos dizer que o encontro entre as personagens, ocorrido na região central da Espanha, mais precisamente ao norte de La Mancha, nos remete também ao ponto central da narrativa, o marco referente ao início da mudança efetiva e do começo da formação, da conscientização sobre si e sobre o mundo da personagem através da peregrinação. O “cego malandro”, comparado a “Lazarillo”, que sabia viver à sua maneira no meio hostil, conseguirá curar a cegueira intelectual de Ana através do

ensinamento das suas experiências, das letras, da história, da poesia e da canção. Podemos ver o encontro por meio da primeira cena, a qual Ana depara-se com:

[...] um cantor cego, que toca violão, põe-se a arrulhar em surdina uma edificante história composta pelo cônego lírico a propósito de um pobre sujo socorrido por um rico limpo e generoso. Uma espécie de ironia subterrânea deforma as palavras da canção assim que lhe saem dos lábios [...] (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 82).

O cantor cego tem um comportamento irônico, assim como sua imagem na narrativa faz parte de um modelo irônico característico de gêneros anticonvencionais. Toda essa ironia, por sua vez, tem similaridade com a obra espanhola anónima chamada *El Lazarillo de Tormes*, já mencionada aqui, e publicada em meados do século XVI. Essa obra, que para muitos teóricos inaugura o gênero picaresco na literatura, para a estudiosa Maas (2000, p. 70) é “[...] outra grande linhagem da tradição narrativa com o qual o *Bildungsroman* dialoga”.

A obra espanhola e o *Bildungsroman* tradicionalmente alemão possuem condições históricas bastante demarcadas, pois enquanto que a obra picaresca passa por uma desintegração feudal espanhola, a alemã encara um modelo com privilégios aristocratas voltados para a burguesia. Essa forma delimitada também caracteriza a personagem central de cada gênero, isto é,

[...] enquanto o protagonista dos *Bildungsromane* alcança, segundo as definições tradicionais do gênero, um equilíbrio no fim de sua trajetória, um misto de "harmonia com liberdade", o protagonista pícaro pode ascender sim a um estado mais elevado social ou economicamente, porém nunca pelo cultivo de suas qualidades pessoais, mas pela trapaça. Pode-se dizer que a distinção entre o *Bildungsroman* em sua concepção tradicional, e o romance picaresco, sob a mesma perspectiva, decorre fundamentalmente do reconhecimento do "caráter" do herói. O *Bildungsroman* representaria a trajetória de um indivíduo jovem, *bem-intencionado*, no fim da qual se poderia reconhecer um efetivo aperfeiçoamento do protagonista, no sentido de que ele adquire o desejável equilíbrio entre sua conformação interior e o mundo exterior das relações sociais. No caso do pícaro, esse *bom* caráter, essa *boa intenção* estariam ausentes. O herói picaresco é um anti-herói, aquele que ascende socialmente pela trapaça. (MAAS, 2000, p. 72-73).

Os protagonistas de ambos os gêneros são, a princípio, indivíduos semelhantes, que não desenvolveram seu potencial intelectual e moral. No entanto, é a trajetória deles que delineará distintamente suas respectivas formações de caráter. Se por um lado

temos um protagonista aristocrata como herói do gênero tradicional, por outro, teremos o Lazarillo representando o anti-herói, uma personagem popular de classe humilde, que busca meios para sobreviver e suprir as suas necessidades mais basilares, sobretudo a fome, mesmo sendo suas astúcias e sua coragem encaradas como trapaça ou malandragem.

O romance picaresco, portanto, subverte o tradicional e também faz parte do rol de grupo dos gêneros que trazem questões subversivas, como o feminino e o do proletário, por exemplo. Em *Ana-Não* Trinidad não é o protagonista, mas tem grande importância na narrativa e na vida da personagem central. Ele não deixa de ser uma personagem que representa um anti-herói, pois é um homem republicano que vive em um contexto histórico-político nacionalista e que canta em praças públicas canções recheadas de ironia em troca de algumas moedas em prol de sua sobrevivência. Da mesma forma, ele não deixa de ser a personagem que exerce um ato heroico: consegue formar uma heroína quase à beira da morte.

De modo geral, mesmo diante da complexidade deste gênero, podemos dizer que *El Lazarillo de Tormes* nos mostra certos valores que são vistos na subversão do *Bildungsroman* e suas características encontram numerosos ecos no romance de Gómez-Arcos. A respeito das obras de romance de viagem e formação, García-Quñonero (2015, p. 353) afirma haver quatro *Bildungsromane* na produção de Agustín Gómez-Arcos, quais sejam “[...] *Ana non, L’Aveuglon, La femme d’emprunt y L’ange de chair*”, além do estudado por Aybar-Ramírez (2003), *L’agneau carnivore*, romance que para a autora, “[...] se presenta como um *Bildungsroman* subvertido y deformante”. (GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p. 168).

Especificamente sobre a obra *Ana-Não*, nos deparamos com a questão do subversivo *Bildungsroman* feminino e o recurso muito presente da ironia, derivado do gênero picaresco. Além da subversão e dos recursos, há um evidente paralelismo entre o cego, primeiro amo da novela picaresca, que ensina o menino Lazarillo, e o cego que ensina e forma a idosa Ana. Isso, de um modo mais amplo, contribui didaticamente para a reflexão e a formação de seu leitor.

Assim, o cego Trinidad ensina Ana e os leitores da narrativa como é o mundo por meio da sua arte irônica, portanto crítica, expressa pela canção, que ora denuncia a suposta bondade dos poderosos da instituição católica, ora os nacionalistas que tentam

colocar as vestes do bom samaritano e mostrar a pseudo-bondade para com os mais necessitados, juntamente com os chefes católicos.

Diante desse contexto no qual se produz o encontro entre Ana e Trinidad, a velha e o jovem, a analfabeta e o letrado, contexto no qual, ambos, vencidos, são ajudados pelos vencedores, é que percebemos também a relação entre espaço, tempo e seus valores contrastantes que favorecem o uso da ironia. Em meio a estes fatos e ao caos do país, as personagens estreitam laços. O cantor cego passa a ter uma importância ímpar na vida da protagonista, pois é ele quem vai contribuir na transição de uma não-identidade da personagem para uma identidade.

A não-identidade da personagem central vem com o contexto histórico de guerra. Porém, antes deste fato, Ana Paúcha possui um entendimento de si, sabe-se mulher, esposa e mãe que tem orgulho de ser Paúcha. Todavia, após o confronto civil entre direita *versus* esquerda e a morte de seus homens republicanos, bem como a prisão de seu filho caçula, ela não se reconhece como a mesma mulher cheia de vida, mas sim como uma pessoa aprisionada em angústia e solidão, sentimento este que, segundo ela, “[...] é um *não* grudado na minha pele como em outras se gruda uma identidade”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 37).

Essa negação grudada na pele e no ser da personagem dura por volta de três décadas, as quais foram passadas em luto e espera. Luto pela perda, e a espera, em vão, pelo regresso do filho. Desse modo, a não-identidade aqui representa a ausência de sentido da vida de Ana, pois com a perda deste laço familiar, ela perde sua essência. Já não vive como antes, mas sobrevive de forma resignada até o momento em que a morte bate em sua porta. Ao sentir que sua vida está prestes a se esvaír, o desejo de ver pela última vez o seu filho aflora e a faz empreender a viagem.

Ela prepara um agrado para filho antes da partida ao Norte espanhol. É o que o narrador chama de “pacote-ilusão”, uma espécie de concretização de um objetivo: o reencontro com o filho que não acontecerá, e o encontro de sua nova identidade que ela não previu. Este pacote, no qual estava “[...] um simples pão de amêndoas, untado de azeite, com gosto de anis e bastante açúcar. Um bolo, diria ela”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 7-8), era o alimento predileto de Jesus, o caçula, e que, ademais de ter o formato da hóstia sagrada, passa a ser também o pão sagrado que alimentará a viagem e a busca pela identidade de Ana.

García-Quiñonero (2015, p. 188-189), a respeito do símbolo do pão, afirma que o próprio Gómez-Arcos “[...] *explicaba en una entrevista el calado simbólico del bizcocho: Il representé tout ce qui est périssable dans ce monde, tout ce à quoi on s’attache affectivement... Ana devient de plus en plus solide au fur et à mesure que son gâteau se détériore, périt*”. Com isso, podemos perceber que o “pacote-ilusão” representa a emoção da protagonista, dicotomicamente amor e dor da ausência do amor. Podemos pensar que ele representa também sua identidade que pereceu, perdeu vida, mas que será transformada e fortificada à medida que o pão perece e endurece.

O pão, representante dessa dicotomia, é preparado para a partida, a casa também é organizada e limpa para que ela possa lidar com outros afazeres pela estrada geográfica e da vida. Assim, preparada para a peregrinação,

[...] ela se afunda na noite, sem dar voltas, para aproximar-se da beira mar. Sem um último olhar, sem um olhar de adeus. Com a cabeça sobre os ombros, os olhos pregados na terra. O mar está morto. A aldeia está morta. Ana Paúcha, seu marido, seus filhos, sua vida estão todos mortos. Nesse cemitério de escuridão, a única coisa viva é a sua morte verdadeira e a próxima. É com ela que Ana Paúcha terá de se entender daqui por diante. Precisaré aprender outras palavras, outros gestos, outras atitudes. Acabou-se o conforto inútil da não-identidade. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 14).

Em troca do mar, da aldeia, da casa, símbolos de sua zona de conforto e também de solidão, Ana terá a terra, as linhas férreas, o incômodo do desconhecido e também a possibilidade de sua formação. Ana-Não não só é como representa, através de outras imagens, uma vida de contrastes cheia de simbolismos. Giuseppina Notaro (apud García-Quiñonero, 2015) nos complementa este fato com um estudo acerca dos valores simbólicos da narrativa, como a questão do barco dos Paúcha que nunca será reparado e desencalhado, representa a (des)construção da família por conta da guerra, as cores fortes e quentes do Sul em contraste com as cores frias do inverno no Norte e também a morte. Esses símbolos representam, no romance, “*la perdida d’identitá, il passaggio della felicità alla solitudine e al silenzio, infatti, sono descritti, all’inizio del romanzo, proprio con il passaggio dal bianco al nero, da un colore lucente a uno di morte*. No entanto, o pão que Ana carregará em sua viagem representa “[...] *il profondo amore di madre, la ragione di vivere, la speranza forte di trovare il petit ancora vivo*”. (NOTARO apud GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p.203).

O pão é a esperança de encontrar as duas vidas, a de Jesus e a dela mesma. Portanto, com a mudança de espaço, ela sofrerá um processo de transformação, tal processo caracteriza tanto o romance de formação tradicional como seus modelos subversivos, uma vez que ele retrata a busca por algo, isto é, a busca direta ou indireta pelo “processo de se tornar alguém”. (BAKHITIN apud GALBIATI, 2013, p. 37).

A tese de doutorado *Revendo o gênero: a representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo*, de Maria Alessandra Galbiati (2013), nos ajuda a analisar a questão da busca da personagem por algo e o conseqüente processo de se tornar alguém. Ela apresenta apontamentos de diversos estudos a respeito do romance de formação feminino em comparação ao arquetípico. No entanto, podemos entender que o que analisa tem estrita ligação com o que Bakhtin afirma, isto é, que a formação do homem tem indissolúvel relação com a sua formação histórica, do *Bildungsroman* feminino, o enfoque é da mulher na relação com a história:

A abordagem para a narrativa de autoformação feminina exige instrumentos teóricos e críticos distintos, capazes de lidar com a especificidade dos conceitos de formação, aprendizagem e desenvolvimento da mulher. Isto se torna mais evidente com a mudança de valores culturais e a atualização dos direitos/deveres civis: o gênero sofreu alterações, expansões e desdobramentos, a fim de que pudesse abarcar as novas realidades sócio-históricas na condição feminina, já que cada texto literário dialoga direta ou indiretamente com sua época e com seu contexto textual. (GABIATI, 2013, p. 44).

Os distintos instrumentos teórico-críticos nos ajudam a pensar sobre a formação de personagem Ana. Segundo Pinto (1990, p. 14), muitos trabalhos foram escritos para “[...] estabelecer uma existência de uma tradição feminina do “*Bildungsroman*” e propõe uma redefinição de gênero. Entre os mais importantes estão o de Annis Pratt (1981)”. Os estudos de Pratt analisavam romances escritos por mulheres e sobre mulheres. No entanto, se a condição feminina e da heroína da narrativa é revista pelo contexto social e textual, então, hoje,

[...] a heroína de um *Bildungsroman* feminino contemporâneo caracteriza-se, principalmente, pela sua capacidade de reflexão sobre a posição como sujeito no mundo e pela conscientização acerca de sua diferença. Deste modo, um novo *Bildungsroman* feminino está sendo escrito/narrado por mulheres: negras, homossexuais, hispano-americanas, latino-americanas, de ex-colônias, de religiões diversificadas, de nível socioeconômico distinto, de faixa-etária variada, etc, evidenciando um movimento de reavaliação da *Bildung*

tradicional, através dos novos padrões, novos valores e novas perspectivas. (GABIALTI, 2013, p. 46).

O *Bildungsroman* feminino na contemporaneidade mostra uma personagem consciente e ela está sendo produzida, em nosso tempo, não só por mulheres de diversas nacionalidades e etnias, mas por homossexuais e excluídos da sociedade. Por isso, também podemos enquadrar nesse grupo os escritores exilados de todos e quaisquer países que, como Gómez-Arcos, homossexual e auto exiliado, utilizam-se da literatura de um modo peculiar para propor identidades e memórias de homens e mulheres que se encontram à margem da maioria das sociedades.

Acerca da literatura espanhola, além de Gómez-Arcos, podemos citar o romance *Nada*, de Carmem Laforet (1945), cuja protagonista, mulher, também passa por um contexto histórico crítico e que, ao conhecer lugares e lidar com situações inusitadas, também forma sua identidade. Assim, de acordo com a questão da literatura contemporânea, à luz da obra *Vidas im/proprias: transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*, de María Pilar Rodríguez (1964, p. 13) vemos na obra literaria que a “[...] *interacción del contexto sociopolítico con la experiencia de la subjetividad femenina está en estrecha conexión en todos los casos, con la inscripción del cuerpo femenino en el texto*”. A subjetividade de Ana Paúcha vai se construindo na medida em que seu corpo inicia o movimento, vai minando o espaço que o separa do seu desejo e vai se permitindo o direito à fala.

Na sua trajetória de autoconhecimento, o leitor depara-se com Ana-Não, resignada, sem identidade e com pouca voz. É a personagem que apresenta através da memória, Ana Paúcha, anterior a Ana-Não, na diegese. Encontramos ainda uma segunda Ana-Não, que em última instância é Ana-Sim, pois ela se torna uma personagem consciente, determinada e representante da identidade coletiva dos vencidos. A heroína se tornou alguém no processo de viagem porque passou, depois de sua experiência empírica, pela leitura, escrita e pela literatura.

Portanto, seguindo as diretrizes mais clássicas do romance de formação, Ana também tem um preceptor, mas ele é um professor muito particular, cego e poeta, um pícaro que aprende na escola da vida mais que mestre diplomado. Como Jesus, é um homem vítima da guerra, acontecimento que lhe roubou para sempre a capacidade de enxergar com os olhos:

[...] Ana Paúcha, que o mira [a Trinidad] com frequência, descobri-lhe, um dia, uma cicatrizinha ao redor das pálpebras.
 - São de nascença?
 - Não.
 - Mas foste operado. Tens cicatrizes.
 - São estilhaços de granadas. Foi a guerra que me deixou cego.
 (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 90).

Porém, essa mesma guerra lhe trouxe um novo olhar para o mundo e para o outro. Agora ele pode despertar o outro para enxergar e essa será sua tarefa como professor de Ana, uma protagonista que antes desse encontro é apenas a “viúva de marido e filhos” que “caminha no escuro, cega consciente”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 20). A cegueira consciente é o modo de proteção de Ana contra a dor. Trinidad proporá o olhar novo para a vida e o despertar de sua consciência. Essa será a lição de casa que Ana fará brilhantemente com a ajuda de seu professor.

O espaço privado é o lugar de aprendizado natural no Romance de Formação mais clássico. Neste romance, a formação no feminino se produz no espaço público, e essencialmente em não-lugares – retomando pensamento de Augé (1994). São nesses locais que Trinidad isola palavras de um poema e desenha os sons no solo para que a personagem central se inicie na cultura, como se a terra fosse o seu caderno de caligrafia. Cada letra delineada torna-se um novo raio de luz que se acende e contribui para que ela possa enxergar cada vez mais e se distanciar do *não* grudado em seu ser. Tal método anticonvencional resulta eficaz e, pela primeira vez em sua vida, Ana pode ter acesso aos signos escritos de sua cultura:

Sobre a terra seca à sombra das árvores sobre as cinzas resfriadas das fogueiras ocasionais, o cego forma, com a bengala, letras e palavras para ensinar a Ana. Ele envelhece. Ela fica mais moça. Uma tarde, depois de súbita tempestade que amoleceu o solo, Ana Paúcha traça, na terra, profundamente, pela primeira vez na vida, a palavra *amor*. Palavra de onde jorra um arroiozinho milagroso de água de chuva. Amor líquido, onde se mira o sol, que reapareceu. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 89).

A palavra amor desenhada no solo desperta a alegria esquecida na protagonista. Ela acorda para outras dimensões da vida e de si mesma: “Ana Paúcha ri-se a bandeiras despregadas. Ela também tosse. Mas o ar da serra enche-se do seu riso [...] e isso acontece depois de [...] trinta anos que Ana Paúcha não ri. Desde a guerra civil. Exatamente. Uma data precisa”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p.90).

O riso de Ana pauta dois momentos da diegese e de sua biografia. A protagonista deixa-se ser outra pessoa, permite-se viver e autodescobrir-se, bem como descobrir o mundo através de outras experiências que proporcionam pela primeira vez em sua vida, algo que é inteiramente seu: o direito à escolha, a instauração de uma identidade única. Este é um processo de metamorfose, uma espécie de troca de pele ou de identidade, do *não* da morte ao sim da vida letrada.

O letramento da protagonista deu-se pela literatura, que introduz no texto de Gómez-Arcos, o texto do outro. García-Quñonero, (2015, p. 372) afirma que “[...] *en la novela Ana non el guitarrista ciego, Trino, enseña a leer a la protagonista (aprendizaje fundamental en la toma de conciencia de la anciana), el primer texto que le ofrece es el poema de Machado “A un olmo seco”*. De fato, Trino, além de levar consigo o violão,

[...] transporta um livro. Companheiro de guerra, de estrada, de vida. Um livro de poemas que já não pode ler. Sabe-o de cor. São as palavras desse livro que ensina a Ana-não. Abre-o numa página que seus dedos reconhecem com acurácia, ergue-o como um hóstia do verbo à altura dos olhos sem luz, cada gesto em câmara lenta se fosse um rito, e lê, para que Ana Paúcha aprenda:

No velho olmo

Rachado pelo raio, semi-apodrecido

Pelas chuvas de abril e pelo sol de maio.

Folhas novas brotam. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 91).

A velha árvore que parecia morta por um raio, de onde brotam folhas novas, é a metáfora da velha Ana que “[...] desenha, letra por letra, palavra por palavra, o retrato de sua morte. Do seu nascimento”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 91). Os brotos são o início da mudança de uma resignação para uma obstinação de resistência, do *não* para o sim, para uma identidade solidificada.

O cego e a protagonista selam uma parceria na qual o professor permite-se repreender sua aluna como qualquer professor. Assim, na parada em Castela, quando Ana lamenta-se das poucas esmolas recebidas, Trinidad contesta: “Não gosto do teu ar resignado”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 101). Ele sabe que o aprendizado terá de ir muito além do processo de alfabetização. Ana terá de se desvencilhar de velhos hábitos, os quais foram cultivados por décadas com o encorajamento de todo um sistema político e religioso.

Deste modo, além de todos os meios usados pelo cego para o ensinamento, as repressões também fazem parte desse processo uma vez que são críticas que contribuem para a coerência pessoal da protagonista. A obstinação de Ana vai ficando visível aos poucos, quando, cada vez mais longe de casa, a personagem central impõe-se mais sobre a vida, sobretudo quando aprende a ler e a escrever, pois isso faz com que tenha oportunidade de ser mais independente, bem como consciente e segura de sua integridade, de seu eu e do acervo cultural de seu povo. Com essas habilidades adquiridas, podemos ver o momento em que ela então

[...] sente-se cheia de ternura por esse *cego-vidente* que lhe ensina, aos pouquinhos, todo dia, os mistérios da leitura, a arte da escritura, como ele diz. Tem uma paciência de mestre de meninos, e se fica zangado de vez em quando é porque ela, Ana-não, é burra de fazer dó. E, no entanto, era isso mesmo que ela queria aprender quando pequena: ler e escrever. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 88).

Pela primeira vez, seus sentimentos vão para além de seu núcleo familiar. Sua ternura mistura a admiração, o amor e a gratidão pela generosidade de seu novo amigo. Seu olhar está aberto agora para o mundo. A formação da personagem ocorre, pois, no sentido de adquirir mais sabedoria frente aos acontecimentos e maior consciência do outro, do mundo e de si mesma.

Em Salamanca, espaço de uma das universidades mais antigas da Europa, é onde o ex-soldado republicano ministra sua aula-magna para a sua aluna. Ele menciona grandes nomes da história e cultura da Espanha e, desse modo, permite a Ana uma melhor análise do passado e do presente de seu povo, dos seus Paúchas e de si mesma. No local histórico, o professor aponta e diz:

- Ana, a cidade que estás vendo, com suas cem cúpulas de pedra dourada, ocreada por séculos de sol castelhano e temperada pelas águas do Tormes, chama-se Salamanca. Chamava-se Salamanca muito antes do teu nascimento, foi o berço da idade de ouro espanhola, viveiro de poetas e místicos, universidade universal (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 116).

Segundo Villanueva (2001, n. 2), tal lugar é onde definitivamente “*Ana apprend ce que signifie être Espagnole*”. Assim ocorre pois, Trinidad

[...] permet de donner une vision panoramique de l'essence espagnole à travers des références politiques et culturelles : "Valle de los Caidos", "Tormes", "Salamanque". Au Centre du livre se concentrent

les allusions littéraires : Saint Jean de la Croix, Fray Luis de Leon, Unamuno, Garcilaso de la Vega... Ana dit : "nous sommes dans le berceau de toute notre culture, autrement dit de notre angoisse". (VILLANUEVA, 2001, n. 2).

Reiterando a afirmação do estudioso, o cego cita grandes nomes de obras e de autores literários como *El Lazarillo de Tormes*, São João da Cruz, Frei Luiz de León, Garcilaso de la Vega, todos inseridos no século XVI. Salamanca inspira o grande mestre e ele conta a Ana, sua aluna, um episódio famoso que aconteceu na Universidade daquela cidade nos primeiros meses da Guerra Civil, em 1936.

O Catedrático de Grego, Reitor da Universidade de Salamanca, pensador e homem de letras Miguel de Unamuno, enfrentou o General Millán Astray, “[...] companheiro de chacina do general Franco, [que] gritou: ‘Morra a inteligência! Viva a morte’ Grito de ódio, ouvido por todo mundo. Sem exceção”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 117). Unamuno respondeu ao ataque com seu também famoso discurso, “Este é o templo do intelecto e sou eu o sumo sacerdote. É o senhor que profana este recinto sagrado. O senhor vencerá porque tem força bruta mais que suficiente. Mas não convencerá”. (BEEVOR, 2007, p. 162).

Todo este aprendizado acerca da literatura e da história permite que Ana consiga ver além da sua aldeia e de sua família e, ao mesmo tempo, contextualize essa mesma história dos seus num contexto maior, nacional, através de um novo arsenal de conhecimentos. A viagem lhe possibilita a passagem por vários lugares encharcados de história, e Trinidad lhe fornece o auxílio necessário para o melhor aproveitamento dessa paisagem agora transformada em experiência. Diante disso, ela olha e vê, porque o cego lhe empresta seus olhos. Pela primeira vez em sua vida, Ana terá a si mesma e está pronta para se despedir de seu preceptor.

[Ana] ouve o som das botas que se avizinham. Dois representantes da polícia armada, a bem nomeada Gristapo, remontados como autônomos aperfeiçoados, latem algumas ordens e levam consigo o cego cantor, sua guitarra literária, seu bastão de cego. Trinidad também, sua pomba branca da paz, suas histórias maravilhosas. Ana Paúcha queda-se no meio da praça, só, com o inútil prato amolgado e o embrulho que contém um pão de amêndoas, untado de azeite, com gosto de anis e bastante açúcar (um bolo, pensa ela) apertados contra a barriga e, na mão, os parques vinténs da caridade. À sua volta, o vazio, feito de arcadas, sonoridades antigas, vetustas fachadas onde a poesia gravou seus segredos, suas palavras para sempre indecifráveis, esse vazio feito, sobretudo, da ausência do outro, imagem não refletida.

Espécie nova de solitude. Nova raça de aflição. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p.125).

Agora só, o olhar crítico de Trino agora é o olhar de Ana. O sentido de solidão aqui está modificado, a identidade firmou-se e a ausência é ressignificada para além da necessidade primária do outro. Ana sabe que o encontro com o professor marcou dois momentos de sua trajetória: “Se não tivesse aprendido a ler e a escrever, tudo seria sem dúvida como antes”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 126). Nada é mais como antes, Ana percebe-se transformada e nota a diferença. Antes, ela teria se amargurado mais ainda com a vida, devido à ausência de Trinidad, assim como ocorreu com a ausência por conta da morte de seus homens, mas fincada numa identidade agora completa, sente-se feliz por poder perpetuar a visão do cego, agora dela. Nesse momento da história ela é “Ana letrada. Seu músico cego, não foi a guerra que o deixou mudo. Foi a paz. M, u, d, o. Ela sabe ler e escrever”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 127).

A protagonista sabe agora que a amiga de ambos, de Trino e de Ana, a morte, trará paz para seu companheiro de viagem. No entanto, tendo a capacidade desta percepção, podemos dizer que a personagem atinge um grau elevado de sua transformação porque agora ela é capaz de rir e de pensar ironicamente, ela é capaz de interpretar diversas histórias sob novas luzes, ela pode se reconhecer na história do outro e se afastar da história do outro; ela pode se reconhecer e se nomear, soletrando letra por letra, seu próprio nome. Ela pode, sobretudo, reviver o belo da vida depois da guerra, e rememorar, com uma perspectiva diferente, como se estivesse fora sua vida antes dos estigmas que a guerra lhe causou. Repensar sua história significa se recolocar num presente importante para ela, por isso, após a perda de seu mestre,

Ana Paúcha sacode a cabeça. Respira profundamente, mergulha toda alma nesse banho de oxigênio. Pronto. Agora está melhor. Toma uma decisão repentina: contará a história de sua vida. Visto que sabe, afinal, ler e escrever, falará de si mesma. Não tem necessidade dos outros, nem da voz ou das palavras alheias. Não tem necessidade de que lhe desenhem a personagem. Ela é heroína. Reivindica o direito à palavra. Fala. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 129).

Por cima da não-identidade, definição negativa do ser da personagem, é escrita a identidade que persiste em uma heroína da resistência. No texto, sua voz agora resulta impositiva e segura, e deixa marcas textuais precisas, pois “[...] *la narración, que se inicia en tercera persona, cambia a la primera cuando Ana adquiere conciencia de sí*

misma y siente la necesidad de contar su propia historia [...]”. (DUNCAN apud GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p. 195).

Dessa maneira, na Espanha central onde Ana é alfabetizada, fato que se encontra narrado no meio no meio do livro, isto é, nos capítulos dez e onze, é onde concomitantemente vemos que ela encontra o seu eixo e a sua identidade. Consequentemente, ao adquirir o direito à palavra, porque aprendeu a escrevê-la, a decifrá-la e a usá-la, ela renasce:

Nasci num dia de chuva, o único dia de chuva daquele ano, inesperada como é sempre a chuva entre nós. Num domingo chuvoso. Mas desde o dia seguinte o sol não cessou de brilhar em nenhuma nuvem no céu. Não obstante, chovera a cântaros no domingo do meu nascimento, e com tanta força que as verduras se haviam estragado na horta de minha mãe. Em nossa terra chamam-na a *chuva da morte*. Dizem que só acontece uma vez num século e, para ter certeza que se trata mesmo da *chuva da morte*, recorre-se à memória do mais velho avô da aldeia e arrancam-lhe, com súplicas ou ameaças, algumas palavras de explicação. [...] Nós, gente do mar, temos um respeito medroso por quanto se refere a prodígios. No que se refere à *chuva da morte*, por exemplo, dizem que, se o recém-nascido lhe conservar a lembrança, terá, durante toda a vida, um gosto de morte na boca [...]. Minha mãe, que já sabia antes do meu nascimento que eu seria uma menina, pôs-me a par da história quando completei dez anos. Ensinou-me que, a despeito desse anúncio de morte, conhecera também sinais de vida [...]. Assim, recusava a *chuva da morte*. Já tinha onze filhos. Eu era a sua única filha. Sua última filha. Minha mãe teria querido chamar-me Chuva, mas meu pai, a família e os amigos lhe tiraram a ideia da cabeça, pois, diziam, não se devia acrescentar uma nova desgraça à maldição do meu nascimento. Deram-me, por fim o nome de Ana, o qual, entre nós, quer dizer *mãe da morte e da vida*. Não me perguntem por que, que não sei. Para mim, esse nome só quer dizer *alegria da volta*, nome de amor escrito no casco de um barco. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 130-131).

A história contada a partir da voz da personagem que, neste momento, retomando os conceitos gennetianos, tornou-se uma narradora autodiegética acompanhada de um olhar, isto é, uma focalização interna; nos mostra, com isso, um ato de concretização textual de sua liberdade e de sua independência como heroína dotada de voz. A história agora é contada por meio “[...] *de una voz que, silenciada, ha decidido romper las cadenas y recuperar lo que es suyo, demostrando que a pesar de haber perdido todo, cuenta con lo más valioso: la libertad de soñar*”. (CASTILLEJA apud GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p. 196).

A “chuva da morte” no nascimento malogrou o destino de Ana, e, por se lembrar dessa lenda, nunca foi expurgado da boca da personagem central o gosto da morte. Outrossim, no que se refere ao nome Ana, “mãe da morte e da vida” a morte, além da vida, foi a que esteve mais presente. Ana-Não, seu nome e sua história dialogam com Ana, a santa. Ambas têm influência na história de um ser chamado Jesus, a santa foi avó do Cristo redentor, a mãe da mãe, e Ana Paúcha, a mãe do redentor de sua vida, o menino Jesus. O Cristo morreu em uma cruz para salvar o mundo, e Jesus Paúcha definhou em uma prisão, morreu em uma vala comum e salvou a sua mãe, que tinha o sonho de vê-lo.

A busca pelo reencontro com o filho, assim como a viagem, são pretextos e meios para outro encontro, isto é, o reencontro consigo mesma. Por isso, Ana expressa o quanto é “[...] engraçado como as palavras me vêm sozinhas agora. Já não encontro dificuldade para expressar certas coisas. Sobretudo quando falo de mim mesma”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 131). Esse acontecimento marca a formação pelo letramento na experiência de viagem da protagonista. Ademais, ela é marcada por meio da memória, pois, ao contar sua história, ela olha para seu passado de forma mais resoluta e constrói seu presente de modo muito diferente. A este respeito veremos com mais vagar no próximo tópico.

De um modo geral, vemos que Ana continua consciente e obstinada até o fim da diegese, embora ceda espaço para o narrador introduzir a sua voz em um momento posterior da narrativa. Essa transição de voz marca o cansaço da anciã septuagenária chegando ao Norte e à morte, bem como a coerência pessoal seguida da não integração da protagonista no meio social. (PINTO, 1990). A coerência pessoal da protagonista vem do letramento e do mundo de conhecimentos que este possibilita. Esse é um aspecto que, de acordo com o artigo da estudiosa Carmem Gómez Viu (2009), intitulado *El Bildungsroman y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea*,

[...] resulta bastante significativo que varias de las protagonistas de estas narraciones [*Bildungsromane*] se refieran específicamente al hecho de que escriben, actitud que sugiere la voluntad de dejar un testimonio de su propia historia; un hecho en sí subversivo porque articula experiencias que han permanecido mudas. (VIU, 2009, p. 116).

A subversão de Ana não se dá somente pela possibilidade de alfabetização, mas pela possibilidade de construir e emitir uma fala que expressa consciência de quem ela definitivamente é até que a morte determine o seu fim e o fim da história. Fim este que faz parte dos possíveis finais deste gênero subversivo chamado *Bildungsroman* feminino, no qual “[...] *la muerte, ya sea en sentido figurado, de manera imaginaria o asesinato de hecho*” torna-se um fato recorrente. (VIU, 2009, p. 116).

A morte de Ana-Não é a morte física, mas não histórica, pois a heroína já instaurou através de sua vida, um “[...] *manifiesto de compromiso político contra la pérdida de la memoria*”. (CAUHAPE apud GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p. 194), e reivindica a construção de outra história a partir do direito às lembranças da mulher republicana.

3.2 A questão da memória individual, coletiva e história e a consequente influência na formação da identidade em *Ana-Não*

A memória está diretamente ligada à história e à identidade, e esta, por sua vez, nos apresenta a característica de um indivíduo ou de um povo inserido na história. A memória pessoal, que veremos citada como individual, está amiúde inserida em um grupo, isto é, em uma memória coletiva, e ambas são embasadas em contextos sociais da memória histórica, todas essas facetas da memória influenciam na transformação e na formação da identidade da protagonista.

No romance *Ana-Não*, a memória histórica é contada artisticamente através dos fatos relacionados à Guerra e ao pós-Guerra Civil Espanhola, e ela, portanto, está ligada à narração sobre o passado e o presente da vida da personagem central, que, frequentemente rememora acontecimentos vividos do e com seu grupo, sua família. A narrativa e as memórias são predominantemente contadas pelas instâncias do narrador que não participa da história e da focalização que mostra os aspectos mais subjetivos, ambas usam uma voz e um olhar, respectivamente, direcionados à vida “vencida” da personagem central.

Ana-Não, portanto, é a protagonista que representa os vencidos e a identidade republicana por meio da narração acerca dos fatos históricos que influenciaram sua história propriamente dita, em um primeiro momento negativa, mas que posteriormente transforma-se. Assim, Ana-Não, de acordo com García-Quñonero (2015, p. 187), é a

“prosopopeya de la España derrotada, humillada y despojada de memoria e identidad, se define por su pura negación (Ana no) que, proteica, irá modificándose en el discurrir de la obra según circunstancias, humores y recuerdos en su camino de aprendizaje”.

Dessa forma, o contexto histórico-social truculento priva a vida de Ana Paúcha e lhe marca com a negação no nome, de forma a compor um perfil sobre o qual podemos chamar de “não-identidade” ou a “não-memória”, pois ela é a personificação da Espanha vermelha ultrajada pela imposição da memória e da identidade nacionalista, azul. A personagem é, sobretudo, uma imagem sobre a qual se desloca o sentimento de perda e de luto pela morte dos guerreiros antinacionalistas, bem como da ideologia republicana. O “não” no nome e na identidade de Ana permanece até o final da narrativa e da vida da personagem, no entanto, no caminho de aprendizagem, a representação da memória vencida e a libertação do esquecimento forçado pelos vencidos são externadas por ela como sendo um ato de subversão e de “ressurreição”, que veremos mais adiante.

A memória, em uma perspectiva mais fundamentalmente histórica e antropológica, é definida na obra *História e memória*, pelo autor Jacques Le Goff (2003, p. 419), como sendo uma “[...] propriedade de conservar certas informações”. Ela “[...] remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Além desta visão, a memória é estudada veementemente por psicanalistas como Freud e psicólogos, e, ainda de acordo com o autor, estes estudiosos:

[...] insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento [...], nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e dos esquecimentos é uma das grandes preocupações das classes, dos indivíduos que dominaram as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são mecanismos de manipulação da memória coletiva. O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento. (LE GOFF, 2003, p. 422).

À luz de Le Goff, temos que a memória é a atualização de impressões e de fatos passados. Pensando em memória individual e coletiva, a memória de um grupo tem o poder de atualizar-se e de se impor sobre a pessoal, ocasionando, assim, um

esquecimento forçado. Dessa forma, o desejo, a proibição e a censura aplicados pela memória coletiva podem sobrepor-se à memória de um sujeito, reduzindo-o à insignificância, isso mostra a força político-social pelo poder, dos vencedores sobre os vencidos.

O contexto histórico da Espanha referente ao período de Guerra, pós-Guerra e de ditadura franquista, tratado no romance, sobrepõe-se ao grupo vencido, como também impera na vida da personagem Ana Paúcha, repleta de vida antes da Guerra, e de morte logo após este fato truculento. Por isso, a protagonista converte-se em Ana-Não, um ser composto de luto pelas mortes dos seus homens Paúchas.

Ana Paúcha e Ana-Não são nomes usados para marcar uma mudança histórica e, portanto, de memória e identidade. Como vemos, na peregrinação,

[...] la muerte y lo ominoso acompañan a la anciana a través de una patria yerma y desolada: Ana es un personaje que cruza una Historia en estado de letargo, la cual, merced al sacrificio de la protagonista, puede al fin contarse y escucharse; así pues, Ana y algunos de sus compañeros de viaje, insignificantes para el Régimen, conseguirán reconstruirse su propia memoria, amnésica por culpa de tantos años de silencio. (LISA LUENGO apud GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p. 195).

Além de atravessar o tempo, Ana concomitantemente atravessa os espaços objetivos e subjetivos, isto é, caminha de um extremo a outro, geograficamente de Sul a Norte, e nesse trajeto transforma a ignorância em consciência; a amnésia em conhecimento dos fatos e a reconstrução da memória e identidade, que passam a ser efetivamente republicanas.

O espaço, juntamente com o tempo de pós-Guerra Civil Espanhola e a memória serão os pilares da nova identidade da protagonista. Assim, a mudança de cenário do romance, mais precisamente a casa e o espaço sulino referente à morada da protagonista, para os distintos lugares pelos quais ela passa, impulsiona a movimentação de um pêndulo temporal entre o passado e o presente, entre as lembranças de Ana Paúcha e as vivências da realidade de Ana-Não. Sendo assim, a categoria espacial possui sobremaneira importância. Os aspectos geográficos, de acordo com o estudioso Roberto Schimdt de Almeida (2000, p. 72), possuem “[...] dois enfoques: o da objetividade e o da subjetividade. Sob o primeiro os dados sobre a superfície da Terra [...] sob o segundo [...] são objetos de investigação as relações espaciais complexas entre culturas [...]”. Dessa forma, o espaço concreto, físico, expressa valores por

mediação dos seres humanos e suas respectivas culturas, que, amiúde, são apresentadas por uma memória individual e coletiva.

A memória individual, à luz de Maurice Halbwachs (2006, p. 72), autor do livro *A Memória Coletiva*, “[...] não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade”. Portanto, a memória individual existe a partir de uma memória coletiva e ela está geralmente relacionada a algo que ocorreu em um tempo e em um espaço que possuem valores determinados pela cultura e pela sociedade, isto é, por uma memória histórica.

Por isso, pensando na memória de Ana-Não, juntamente com sua família quando viviam na aldeia, antes do tempo de Guerra e pós-Guerra na Espanha, podemos perceber que a memória está vinculada diretamente ao espaço e o “[...] ambiente material [que] traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira como são arrumados, todo arranjo das peças em que vivemos, nos lembram nossa família [...] com frequência nesse contexto”. (HALBWACHS, 2006, p. 157).

Assim, a memória individual de Ana, contada pela voz do narrador heterodiegético e focalizada de forma onisciente, retrata a história da protagonista relacionada sempre ao seu grupo. A lembrança que frequentemente aparece na obra é de Ana como “[...] mulher do mar. Do vento. Do sal. Da calmaria e da tempestade. Feita para ser mulher ruidosa, mulher que corre, a rir, ao som do sino que anuncia a chegada dos barcos, o regresso dos homens. Mas a guerra...”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 29).

A guerra, no entanto, se impõe sobre a boa lembrança, quebra o retrato de família e mostra a realidade do desmembramento, pois,

[...] um acontecimento realmente grave sempre traz consigo uma mudança nas relações do grupo com o lugar – seja porque este modifica todo o grupo, por exemplo, uma morte ou um casamento, seja porque o grupo modifica o lugar: a família enriquece ou empobrece. (HALBWACHS, 2006, p. 160).

Dessa forma, devido à guerra, vemos em Ana Paúcha a mudança de identidade de uma mulher simples do mar, habitante de uma aldeia de Andaluzia para Ana-Não, uma viúva e mãe que enterrou quase todos seus filhos, agora sepultada em vida nessa

mesma aldeia sulina. A morte é a responsável pela mudança, ou melhor, pelo empobrecimento do lugar e da personagem, pela perda de seu grupo sagrado, sua família.

Essa relação entre o indivíduo e seu grupo, entre Ana e sua família, mostra um narrador-focalizador que constrói uma identidade relacional a partir de sua memória. Paul Ricoeur, em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, ao referir-se ao pensamento clássico acerca da memória e identidade, afirma que:

Foi dito com Aristóteles, diz-se de novo mais enfaticamente com Santo Agostinho, a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é o meu passado. É por esse traço que a memória garante continuidade temporal da pessoa e, por esse viés, essa identidade [...]. (RICOEUR, 2007, p. 107).

Dessa forma, a memória que temos de diversos fatos ou pessoas é um reflexo da nossa própria impressão, pois, ao nos recordarmos de algo ou alguém, nos lembramos de nós mesmos. As nossas lembranças pessoais são geralmente voltadas para nós próprios dentro de um grupo, por isso, “nossas lembranças permanecem coletivas e são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós”. (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Portanto, lembramo-nos de nós mesmos com outras pessoas, mas conseguimos evocar, de forma particular, a lembrança de como éramos outrora. Podemos dizer que este ato é análogo a um espelho no qual podemos olhar e nos reconhecer em um lugar e em um tempo, dentro de um grupo; no entanto, no mesmo instante em que revisitamos o ocorrido, temos a necessidade de narrá-lo a partir de nossa visão do presente. Ana-Não, ainda resignada, ao voltar ao seu passado Paúcha, evoca as boas lembranças, mas ela ainda é uma personagem desprovida da capacidade de contá-las.

Walter Benjamin (1987, p. 198), no capítulo “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, presente em *Magia e técnica, arte e política*, diz que “no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim pobres em experiência comunicável”. Fazendo um paralelo com Ana-Não, do começo ao fim Guerra, ela, como mulher de combatentes republicanos vencidos, também manifesta essa pobreza na experiência da comunicação. Lembra-se

de muitas coisas, mas não é capaz de contá-las por si mesma. Ela precisa da voz de um narrador externo para reconstruir e expressar seu passado.

A voz da protagonista aflora apenas, juntamente com sua identidade, quando ela parte para a peregrinação e é alfabetizada pelo cego Trinidad. Portanto, quando ela aprende a ler e a escrever, toma para si a voz de narradora, bem como a focalização, e, com isso, “[...] nas proximidades da estrada de ferro, ou nas estações, diante de um número cada vez menor de curiosos, ela conta, sem refrãos e sem guitarra, a história de Ana Paúcha, quando ainda não se transformara em Ana-não”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 145). A memória aqui também contribui para a verificação da mudança e da formação da identidade da personagem, e é através dela que se torna possível atingir uma coerência pessoal de acordo com os postulados teóricos do *Bildungsroman* feminino como vimos.

A recuperação da memória (muitas vezes familiar) passa pela reelaboração pessoal (individual) e volta para o coletivo (agora não mais familiar) quando a protagonista conta, com sua própria voz, aos transeuntes das praças públicas, sua vida passada. Essas vivências, no entanto, são agora reeditadas a partir do presente de um sujeito capacitado para refletir sobre o mundo e sobre si mesmo. Assim, a lembrança acontece como

[...] se tomássemos uma estrada que percorremos outrora, mas, de viés, como se a examinássemos de um ponto de onde jamais havíamos visto. Temos de recolocar os diversos detalhes em outro conjunto, constituído por nossas representações do presente. (HALBWACHS, 2006, p. 36-37).

Quando Ana volta-se para o passado, ela recupera a memória de sua família, mas desse presente mais consciente da história de seu país, a história familiar já não mais representa a história de uma dada família, mas a história dos republicanos no contexto maior do conflito nacional. A guerra não é mais apenas um momento de morte dos seus, é uma realidade e um pensamento, mais abstrato, capaz de ser articulado por uma nova heroína dotada de experiências múltiplas, mas também capaz de pensar e conferir a essas vivências, novos significados.

[...] a guerra, minha boa gente. Aborto que a vida repele e arremessa como uma bola de fogo que tudo destrói à sua passagem. A guerra, que transforma os homens em restos, as casas em ruínas, que não se poupa sequer a si mesma, até o aniquilamento a que chamamos paz.

Insisto na guerra, ainda que a maioria de vocês não a tenha vivido, ainda que ela não lhes desperte o interesse. Pois foi da guerra que vocês se alimentaram. E ela, a guerra, alimentou-se dos meus homens. Meus quatro homens Paúchas. Minhas entranhas serviram de alimento à sua paz. É por essa razão, agora que conheço o emprego das palavras, e antes de ver-me reduzida ao silêncio da morte, que vou falar-lhes dela. Imaginem-se em suas casas, tranquilas, ocupadas, como todos os dias, nas tarefas cotidianas: a manter a casa em ordem para o regresso de seus homens, amá-los, cuidar-lhes com zelo das roupas, preparar-lhes a comida e pensar, de tempos em tempos, que dia virá em que eles as deixarão, um para seguir a morte, outros para seguir a vida. Pois a gente pensa em tudo isso, ainda que seja uma mulher de quarenta e dois anos, que o marido não tem mais de cinquenta, o filho mais velho vinte e três e o *menino* dezessete. Uma mulher digna desse nome sempre tem tempo de refletir na vida dos seus. No mundo fechado que representa a casa, somos donos da nossa vida. Abrimos a porta a quem nos faz companhia, fechamo-la a quem nos traz solidão. Temos o direito de receber ou repelir as pessoas e os acontecimentos segundo nos convêm ou não. Podemos deixar fora até o dia e a noite que chegam, todavia, sem gritar ó de casa. Em nosso lar, seja em nossa casa, seja em nossa vida, temos uma possibilidade de escolha que só depende de nossa vontade soberana. Para a guerra, tudo isso é nada. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 158-159).

No relato de Ana, a narradora consciente de setenta e cinco anos nos leva, através de sua memória, ao tempo em que ela tinha quarenta e dois anos. Como agora conhece o poder das palavras, sabe relatar os fatos passados de quando era uma jovem senhora, mas, sobretudo, sabe também articular uma reconstituição da lembrança a partir de seu presente. Ao reconstituir ou restaurar algo, o objeto sobre o qual se trabalha, amiúde, sofre alguma mudança, é o mesmo que ocorre com lembranças contadas pela narradora, pois

É comum que imagens desse tipo, impostas pelo meio em que vivemos, modifiquem a impressão que guardamos de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida. Essas imagens talvez não reproduzam muito exatamente o passado, o elemento ou a parcela de lembrança que antes havia em nosso espírito talvez seja uma expressão mais exata do fato – a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias. (HALBWACHS, 2006, p. 32).

Ana conta sobre a guerra de forma profunda, não necessariamente mostrando detalhes, mas estimulando a imaginação e a reflexão dos interlocutores que a ouvem na praça, bem como também a dos leitores. A narradora assume essa liberdade de voltar ao pretérito e contá-lo à sua maneira usando lembranças que podem ser, em

partes, imaginadas ou não, para a reelaboração do antigo fato que se refere a ela e a seu grupo. Isso ocorre porque a imagem de seus mortos e de seu menino preso

[...] está menos definida, transforma-se incessantemente, segundo as diversas partes evocadas de sua vida. Na realidade, a imagem de um desaparecido jamais se imobiliza. À medida que recua no passado, ela muda, porque certos traços se apagam e outros se destacam, conforme o ponto de perspectiva de onde a examinamos, ou seja, segundo as novas condições em que nos encontramos quando nos voltamos para ela. (HALBWACHS, 2006, p. 94).

Portanto, da voz e do olhar de Ana nascem relatos das memórias dela e de seu grupo, e estas são reelaboradas, pois a lembrança sofre inúmeras mutações a partir da reelaboração do presente. Logo, o fato de rememorar e contar motiva um ato reflexivo, portanto, *Ana-Não* nos apresenta “[...] *la historia de una persona mayor que examina su pasado*”, como afirma Maryse Bertrand (apud GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p. 192-193), já que a protagonista não somente conta, mas também analisa o que conta.

Essa característica apresenta a identidade de uma mulher anciã que se formou a partir das experiências vividas antes e durante a sua viagem. Isso faz da protagonista uma heroína, não de uma epopeia tradicional, mas sim de um romance, que para Georg Lukács (2000, p. 55) “[...] é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”.

Portanto, a heroína representa a problemática da vida por meio de sua própria história de vida que, conseqüentemente, trata da história espanhola de Guerra e pós-Guerra a partir de uma perspectiva republicana. A questão histórica interfere na vida da personagem, mas ela não é tratada de forma evidente como na epopeia tradicional. Assim, Ana é a personagem que problematiza a vida e, subseqüentemente, a totalidade. Diante destes e de outros fatos que veremos a seguir, podemos dizer que *Ana-Não* nutre aspectos que se relacionam a um dado tipo de romance, o *Bildungsroman* feminino, pois, para muitos estudiosos,

[...] *la epopeya de Ana non es un monumento escrito en memoria de las víctimas de la Guerra Civil y el Franquismo. El vacío existencial de la protagonista se produce porque a Ana se lo han arrebatado absolutamente todo; así, su objetivo inicial - llegar hasta la cárcel donde cumple condena su hijo Jesús - pronto la hará madurar hasta despertarle la necesidad universal de descubrir y usar la propia voz, con la inestimable mediación del ciego Trino: a cada paso que da,*

Ana va dejando de ser una mujer en la sombra, una negación, para ir adquiriendo espesor mediante la concienciación. Su itinerario va a suponer un profundo proceso subjetivo de autodescubrimiento [...]. (ELISABETH MILOTA apud GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p. 204).

Estas características fazem parte do romance de formação feminino, que é *Ana-Não*, pois ele é subversivo, “ressuscita” e restaura a voz dos silenciados pela história oficial, a voz da mulher e a voz dos vencidos da Guerra Civil Espanhola, bem como sua memória. Por assim ser, a narrativa embasa-se em

[...] dos grandes tradiciones españolas debidamente alteradas o subvertidas por el escritor: la religiosa (Ana, nuevo Cristo laico, recorre su viacrucis) y la literaria (la novela picaresca); ahora bien, aunque el relato presenta múltiples elementos de esta tradición literaria hispánica - entre ellos, el afán satírico y moralizador -, la vieja Ana Paucha, a diferencia de los antihéroes clásicos, jamás pierde el sentido de lo humano y lo solidario. (CHRISTIANE CHAULET apud GARCIA-QUIÑONERO, 2015, 189).

Deste modo, *Ana-Não* é uma releitura nada cristã de um Cristo que caminha na via dolorosa carregando a sua cruz para o Calvário. *Ana* não carrega uma cruz pesada, mas um pão leve e já mofado para o seu Jesus que não é o Cristo. Tanto o Cristo laico e o Cristo propriamente dito fazem esse trajeto por conta da paixão que tem pelos seus. Isso os levou à morte, o primeiro da morte em vala comum, no solo; o segundo, para céu, nas alturas.

A respeito dos Cristos, traçando um paralelo com a tradição literária, podemos afirmar que temos dois heróis, sendo que o laico é uma espécie de anti-herói que se diferencia dessa própria categoria. Ele é, na realidade, uma heroína subversiva que expressa o sentido do humano e não do divino, como o outro herói. Portanto, *Ana*, o Cristo laico, também se forma na sua via crucis e nos forma por meio de sua identidade, bem como de sua história e memória.

Acerca da questão problematizada sobre memória, identidade e história, a estudiosa Sophie Milquet propõe uma análise do romance à luz de Paul Ricoeur, na qual “[...] aplica a la novela *Ana non las ideas que elaboró el filósofo francés sobre la función del acontecimiento o suceso (événement) em tiempos de guerra – en este caso, la Guerra Civil Española [...]*”. A partir do acontecimento, *Ana-Não* foi dividida em três eixos: “[...] *la relación entre el acontecimiento y el personaje; la relación entre el*

acontecimiento y el relato; la inserción de la novela en el mundo”. (SOPHIE MILQUET apud GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p. 205).

O primeiro eixo fala do acontecimento da Guerra e de como este fato influenciou no silêncio, na reclusão de Ana-Não em seu mundo interior e nas recordações de quando era a feliz Ana Paúcha, mulher, esposa e mãe dos Paúchas. Aqui, “[...] *la “parole mémorielle” de los republicanos queda confinada a la intimidad o la condestinidad.*” (SOPHIE MILQUET apud GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p. 205). A memória pessoal de Ana volta-se ao seu grupo e mostra as vivências com eles dentro de seu lar e de sua aldeia.

Dessa forma, de acordo com este eixo, podemos fazer uma analogia com a questão da memória individual e coletiva propostas por Maurice Habwachs (2006), uma vez que a protagonista, ao lembrar-se de seus familiares, lembrava-se dela mesma, de como era repleta de alegria. Por isso, ela procurava no seu presente “[...] encher o vazio do passado”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 165). Sabemos desse vazio recluso e dessas memórias por meio da voz do narrador heterodiegético. As memórias são de Ana, mas neste momento, a voz não lhe pertence.

O segundo eixo, por sua vez, retrata a saída de Ana da reclusão e, portanto, fala dos acontecimentos ocorridos nos diversos espaços pelos quais ela passa e por meio dos quais tem acesso ao conhecimento. Nesse momento da diegese, “*Ana puede comprenderse a sí misma y, por fin, contar su historia – en un ejemplo del concepto de “événement de parole” de Ricouer*”. (SOPHIE MILQUET apud GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p. 206).

Com este fato podemos dizer que Ana representa ao mesmo tempo, uma memória individual, coletiva e histórica. Nas suas memórias pessoais lembra-se do grupo, de seus homens Paúchas, porém de uma forma reeditada, reflexiva e diferenciada. Firmada a sua identidade e seus conhecimentos, ela se depara com uma memória histórica que [...] não é muito feliz, pois associa dois termos que se opõem em mais de um ponto. A história é a compilação dos fatos que ocuparam maior lugar na memória dos homens”. (HALBWACHS, 2006, p. 100). Portanto, a memória individual de Ana dialoga com o coletivo republicano vencido, com isso, a protagonista percebe que sua memória histórica é a memória da mulher vencida que pode ser contada por ela mesma. Deste modo, ela pode ver, no seu coletivo, o histórico, através da

[...] imagem dos filhos e do marido (seus homens mortos *na* guerra ou jogados na prisão, segundo se dizia) assumir o rosto das pessoas que enchem a praça, destacar-se da memória como moléculas brilhantes de um único grão de pó e formar uma nuvem de identidades iguais ao longo das ruas, chegar aos campos e às estradas, estender-se por montes e vales, céus, mares e terra, até cobrir o mundo e tornar-se uma identidade planetária total. Como é bom ter aprendido a ler e a escrever para, enfim, poder dar nome aos sonhos, palavras e às imagens! (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 123).

Neste momento em que os rostos dos seus assumiram os rostos dos outros, é o momento que mostra Ana enxergando o seu passado em seu presente, sua família na história coletiva da Espanha. Uma imagem enxergada nesse momento de nova consciência faz com que ela reelabore a história e sua história com novos sentimentos e posicionamentos críticos:

[...] odeio a guerra, porque ela não respeitou os meus direitos. Escarneceu-os. Deixou-me mais pobre do que eu era antes de casar. Meu ventre esvaziou-se na vida, por direito e por dever. Desse esforço voluntário, a guerra fez uma morte sem fim. Eis porque, boa gente, Ana Paúcha, que era o nome que trazia outrora esta que lhes fala, maldiz guerra. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 150).

Ela tem direito à voz e ao grito de ódio à guerra, porque foi este um evento de morte sem fim, morte dos Paúchas e dela mesma quando chega ao tão esperado Norte. No extremo oposto de sua casa ela chega para ver Jesus pela última vez e para morrer, mas quem morre não é a Ana apresentada no início da narrativa para o leitor. Ela reivindica agora uma identidade conscientemente negativa para si, uma identidade de resistência perante a sua história e a história dos seus. Assim, a narrativa cumpre um ciclo, identidade e memória vencidas foram contadas pelo narrador e assimiladas como uma identidade que diz não, Ana-Não.

De acordo com o terceiro eixo, que apresenta a questão da inserção do romance no mundo, a estudiosa Sophie Milquet

[...] *considera que los difuntos Paucha, listados en la última página de la novela, son “anti-noms”, individuos privados de identidad, por lo que esta sencilla nómina se convierte en funeral, placa conmemorativa y lápida de ese puñado de españoles derrotados. Opina la investigadora que la Transición española se hizo a costa de aplazamiento sine die de la “expression mémorielle” de los republicanos, en una especie de “refoulement collectif” freudiano que la literatura puede superar ofreciendo en sus páginas una “possibilité*

de ritualisation”. (MILQUET apud GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p. 206).

Com esta afirmação, podemos perceber que o romance no mundo é uma espécie de homenagem, um funeral para os mortos Paúchas, bem como para todas as vítimas vencidas na Guerra Civil Espanhola. Além do mais, a narrativa pode ser vista como uma obra que tenta se libertar da repressão coletiva dos vencidos através da exposição da memória individual, coletiva e histórica sobre a qual falamos. As páginas de *Ana-Não* e a literatura são a possibilidade de uma afirmação da memória, identidade e história republicana na Espanha franquista e pós-franquista.

O terceiro eixo também pode associar-se ao *Bildungsroman* feminino, sobre o qual já tratamos, pois, a obra, tida como expressão da memória republicana a partir da problematização da vida e da formação da identidade feminina, nos forma por meio da literatura sobre a história. Tal “[...] história [que] pode se apresentar como memória universal humana. Contudo, não existe nenhuma memória universal. Toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço”. (HALBWACHS, 2006, p. 106).

Assim, *Ana-Não* nos mostra a memória silenciada e vencida num dado tempo e num dado espaço, aquela que os vencedores queriam ver apagada. A sua morte anunciada pelo romance de formação feminino, nessa perspectiva histórica vai muito além de uma conquista identitária individual, pois ela “[...] *morre como individuo, pero nace como símbolo de uma memória alternativa de España*”. (GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p. 189).

Portanto, podemos dizer que o romance *Ana-Não* é a representação artística da “[...] memória na qual cresce a história, que, por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”. (JACQUES LE GOFF, 2003 p. 471).

Desse modo, a obra, de forma mais ampla, atua da formação de uma memória individual e pessoal de cada leitor, muitas vezes alheio aos acontecimentos da história recente da Espanha. Ela representa a história que era para ser esquecida, mas que, como uma flor no asfalto, nasceu no exílio para mostrar a vontade de libertação através da história artística de *Ana-Não*, uma das personagens mais belas da literatura exilada contemporânea.

Em suma, o romance, além de tratar das questões relacionadas à vida em formação, como também de espaço, memória e identidade, aborda também o que é bastante elementar, isto é, da vida e da busca por algo, da conquista e da coerência existencial e da morte. Esta busca pelo que se quer na vida mostra o percurso que é preciso percorrer para alcançar os objetivos, do ato de alcançá-los ou não, e, por fim, da morte como a grande certeza humana. Por isso, Ana, a heroína, representa a “[...] locomotiva que partiu da estação Nascimento fez uma breve parada na estação Vida e parte para chegar ao fim da linha Morte”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 36). Em outras palavras, ela é tida como uma alegoria da vida (RIPOLL VILLANUEVA, 2001), da vida que pode viver mortes, da vida que sobrevive à ausência dos seus, e da vida que também morrerá um dia. Entre os extremos de vida e morte e de Sul e Norte, o diferencial é o intervalo entre ambos, isto é, o caminho que se percorre de um ponto a outro que compõe, além da vida e da morte físicas, o nascimento na história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho propôs-se a analisar a formação da personagem do romance *Ana-Não* (1977), de Agustín Gómez-Arcos, por meio do percurso de vigem empreendido pela protagonista. Para isso, buscamos mostrar como a mudança espacial influenciou na formação da heroína e também como ela adquiriu um conhecimento que a tornou uma figura representativa da memória e da história dos “vencidos” da Guerra Civil Espanhola.

Este romance de exílio, que tematiza as mazelas que a Guerra (1936-1939) ocasionou na vida dos espanhóis, sobretudo na vida dos republicanos, é representado pela protagonista Ana Paúcha, mulher, esposa e mãe “vencida”. Ao perder para a morte e para a prisão perpétua marido e filhos, ela viveu por três décadas uma vida em luto, reclusa em sua casa, com sua companheira fiel: a ausência.

Todavia, assim que sentiu a sua morte chegar, a qual despertou seu anseio de ver pela última vez o seu filho caçula, ela partiu a pé para o Norte, extremo oposto de seu lar, a fim do reencontro com Jesus. Nesta viagem entre opostos geográficos, procuramos mostrar um tempo ditatorial, de Pós-Guerra demarcado pelo espaço, real ou imaginário, opressivo da narrativa, bem como isto repercute na vida da protagonista republicana.

Os espaços apontados na narrativa literária apresentam notadamente a divisão entre os nacionalistas vencedores, de direita, e a imposição de seus valores através do poder militar, político e religioso sobre os republicanos vencidos, de esquerda. Os pares dialético-espaciais lotmanianos entre direita-esquerda, alto-baixo, cujos valores são, respectivamente, positivo-negativo, a partir da legitimidade da cultura, são os mesmos representados na narrativa, porém, de modo reelaborado e, muitas vezes, contestado.

A personagem central, Ana, que representa, além do posicionamento da mulher republicana vencida, todo um povo republicano, nota, nos lugares pelos quais passa a hostilidade dos ambientes. Tais ambientes, subjetivamente apresentaram uma ambientação pesada, carregada de violência implícita e explícita.

Ao vivenciar diversas situações nos lugares e não-lugares (AUGÉ, 1994), vimos que ela aprendeu a lidar e “ler”, a partir de uma perspectiva fenomenológica, o mundo no qual vivia e ela mesma. Esta possibilidade de “ler” as coisas, como também o fato de adquirir inteligibilidade sobre ela mesma, só foi possível quando conheceu o cego Trinidad.

A partir deste memento pudemos perceber como esta personagem influenciou na mudança da personagem no sentido de um aprendiz e de uma formação similares às propostas pelo *Bildungsroman* feminino. Vemos este romance de exílio, portanto, como um romance de formação feminino, uma vez que ele apresenta personagens e uma narrativa de viagem que contribuíram para a formação da protagonista.

Tal formação deu-se porque a personagem Ana, como as personagens da maioria dos romances modernos estava em busca de algo, ou, presumivelmente, de várias coisas. A busca do filho caçula que a levou direta ou indiretamente em direção da busca pela liberdade e da instauração de uma identidade. Assim, a obra mostrou a “[...] imagem do *homem em formação* no romance”. (BAKHTIN, 2010, 217), e, mais concretamente, a imagem de uma mulher em formação.

Ana Paúcha, antes da Guerra era uma pessoa humilde de uma aldeia do Sul espanhol. No Pós-Guerra transformou-se em Ana-Não, o não é a negatividade que roubou trinta anos de sua vida e o qual permanece até a sua morte. No entanto, ao ter adquirido conhecimento das artes da música, da poesia, da literatura, da escrita, da leitura e da história oficial, ela, concomitantemente, adquire uma certa coerência pessoal (PINTO, 1990).

A partir disso, pudemos ver a passagem de uma Ana-Não resignada, sem identidade, para uma Ana-Não obstinada, com uma identidade portadora de consciência e de uma possibilidade de análise mais crítica sobre o mundo e sobre sua própria existência. Quando isso aconteceu, notamos que na narrativa houve uma mudança de voz e de olhar. Do começo da enunciação até o meio, a voz e o olhar pertenciam, ao narrador heterodiegético e à focalização onisciente. Esta transição realiza-se no centro da narrativa e no centro do espaço do território espanhol que a protagonista percorre.

Na Espanha Central foi onde a personagem central formou-se e tomou para si a voz e o olhar de sua própria história. Este foi o ápice da instauração da identidade feminina neste romance, de uma mulher que conseguiu falar de si mesma, ao menos uma vez, em sua vida cheia de morte(s), mais alto que a truculência dos vencedores que queriam impor a sua história com base no silêncio dos vencidos.

Diante disso, a protagonista superou-se, venceu o luto da morte com um sorriso de felicidade porque entende a experiência de aprender, de ler, de escrever e de narrar. Contar sobre si e sobre os seus, essa experiência comunicável mostrou uma memória

que é dela, de seu grupo e, de um modo mais amplo, da história republicana espanhola após a Guerra Civil de 1936.

Sendo assim, a questão da formação da personagem nos propôs o conhecimento da memória subversiva, por uma heroína de um romance de formação subversivo e o qual, conseqüentemente, nos apresenta uma história e uma memória artística que subverte memória e história oficialmente fascistas. Vimos que isto ocorre pelo fato da formação da identidade estar diretamente ligada à história e à memória de uma vivência em um contexto social. Portanto, a identidade individual, coletiva e histórica da protagonista é o reflexo de sua identidade dentro de seu coletivo familiar, bem como das aspirações pelos ideais sócio-políticos republicanos.

A partir do momento em que isso não ocorre e ela fica só, a ausência de sentido impõe-se e os registros do passado, de si e de seu grupo são o que preenchem seu presente, no primeiro momento resignado, mas, depois de letrada, as lembranças que mudam com sua formação pessoal.

Com tal característica pessoal de persistência e coerência, vimos uma apresentação das várias facetas, de memória e história, referentes às republicanas. Os retornos ao passado, a experiência empírica do presente no itinerário da protagonista, e o futuro de morte, compõe uma obra modelar.

Portanto, vimos que do Sul ao Centro ela segue um trajeto ascendente; no Centro propriamente dito a história atinge o clímax, e quando Ana chega ao Norte encontra a morte libertadora, para si e para os seus. Diante dessa linha que traça uma ascensão para a vida, uma fugacidade de sentido existencial, no Centro e, depois, um suposto descenso para a morte, no Norte, o leitor nota que a jornada de Ana Paúcha se fecha sobre a sua proposta inicial e completa seu ciclo. A morte é o destino de muitas heroínas do *Bildungsroman* feminino, mas a morte de Ana vai para além do sentido de consciência individual e do fim de sua história. A morte é o reencontro com os seus, após os reencontrado na história da Espanha, e o dela mesma, nessa mesma história. A heroína, efetivamente, cumpriu a sua jornada e a morte-fracasso do *Bildungsroman* vai para muito além dessa proposta já que “*el itinerário de Ana Paucha es un viaje cíclico hacia el origen, hacia la muerte [...]*”. (MARYSE BERTRAND apud GARCÍA-QUIÑONERO, 2015, p. 193), mas também até a origem de tudo e de si mesma.

O fracasso maior não é a morte de Ana Paúcha, mas os trinta anos de luto, mais devastadores que a morte. A morte após a instauração de uma identidade individual e

social não pode ser lida apenas em termos de fracasso. Ana não fracassa na medida em que passa a representar artisticamente a identidade do republicano vencido e notadamente, a identidade da mulher republicana, duplamente silenciada pela história oficial do regime franquista.

A memória reivindicada por uma personagem esquecida na história oficial questiona a história dos vencedores, seus espaços de poder e seus protagonistas do âmbito de uma narrativa ficcional. Gómez-Arcos oferece às personagens de seus primeiros romances, a possibilidade catártica de reescrever a história da Espanha entre 1936 e 1975 e coloca personagens secundárias como protagonistas dessa história. Desse plano, absolutamente ficcional, os novos atores da história tomam a palavra e propõem para o leitor seu inquestionável direito à memória. A partir desse exercício, eles se constroem e propõem a construção de novas versões para uma história em aberto que transita no interior e para além dos marcos da diegese.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Mínima Morália: reflexões a partir da vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

ALACID GARCÍA, Manuel Jesus. *La narrativa francófona de Agustín Gómez-Arcos a través de cuatro novelas representativas: L'agneau carnivore, bestiaire, L'ange de chaire y feu grand-père*. Propuesta de análisis intercultural. 2012. 435 f. Tese (Doutorado em Literatura Europeia) - Universidad Autonoma de Madrid, Facultad de Filosofia y Letras, Madrid, 2012.

ALMEIDA, R. S. Espaço geográfico: entre a objetividade e a subjetividade. In: COSTA, Egléia Thiesen Magalhães; GONDAR, Jô (org.). *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 72-81.

ÁLVAREZ, Fe Bajo.; PECHARROMÁN, Júlio Gil. *Historia de España*. 4. ed. Madrid: Sgel, 2005.

AYBAR RAMÍREZ, María Dolores. *Literatura exilada: o espaço em L'agneau carnivore de Agustín Gómez-Arcos*. 2003. 271 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literário- Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, Araraquara, 2003.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994. (Coleção Travessia do Século).

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica). In: _____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

_____. O tempo e o espaço nas obras de Goethe. In: *Estética da criação verbal*. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. O problema do romance de educação. In: *Estética da criação verbal*. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BEEVOR, Antony. *A batalha pela Espanha*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 1).

BERENGUER, Ángel. Interacción de los autores españoles en las letras francesas. In: CALATRAVA, J. R. V. (Ed.). *Escritores españoles exilados en Francia: Agustín*

Gómez-Arcos. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1992. (Colección Actas, 12), p. 67-73.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990. Edição Pastoral.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BLANCO, Miguel Ángel. Los regresos de Agustín Gómez Arcos. In: NÚÑEZ, Gabriel. (Ed.). *Agustín Gómez-Arcos: un hombre libre*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1999, p. 123-139.

CALATRAVA, J. R. V. (Ed.). *Escritores españoles exilados en Francia: Agustín Gómez-Arcos*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1992. (Colección Actas, 12).

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

DUQUE, Antonio. Agustín Gómez-Arcos: un hombre libre. In: NÚÑEZ, Gabriel. (Ed.). *Agustín Gómez-Arcos: un hombre libre*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1999, p. 13-25.

ECO, Umberto. Bosques Possíveis. In: *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FELDMAN, Sharon G. Agustín Gómez-Arcos en el ocaso del exilio: Los primeros años parisinos. In: NÚÑEZ, Gabriel. (Ed.). *Agustín Gómez-Arcos: un hombre libre*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1999, p. 38-55.

GABIALTI, Maria Alessandra. *Revendo o gênero: a representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo*. 2013. 121 f. Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto, 2013.

GARCÍA-QUIÑONERO FERNANDEZ, Francisco Salvador. *Agustín Gómez-Arcos o El viaje del drama a la novela: obras teatrales em español y versiones narrativas em francés*. 2015. 1020 f. Tese (Doutorado em Filologia Francesa) – Universidad Nacional de Enseñanza a Distancia, Facultad de Filología, Madrid, 2015.

GASCÓN-VERA, Elena; COLLEGE, Wellesly. El narcisismo redimido: *Eros y Phila* como solución ético-política en Agustín Gómez-Arcos. In: CALATRAVA, J. R. V. (Ed.). *Escritores españoles exilados en Francia: Agustín Gómez-Arcos*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1992. (Colección Actas, 12), p. 99-119.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1986.

GÓMEZ-ARCOS, Agustín. Censura, exilio y bilingüismo. Un largo camino hacia la libertad de expresión. In: CALATRAVA, J. R. V. (Ed.). *Escritores españoles exilados*

en Francia: Agustín Gómez-Arcos. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1992. (Colección Actas, 12), p. 99-119.

GÓMEZ-ARCOS. *Ana-Não*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Mundo, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

JULIÁ, Santos. (org.) **Víctimas de la guerra civil**. Madrid: Temas de hoy – historia, 1999.

JULIÁ, Santos. Guerra fratricida. In: _____. **Víctimas de la guerra civil**. Madrid: Temas de hoy – historia, 1999.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: Editora 34, 2000.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MOLINA ROMERO, María del Carmen. *Agustín Gómez Arcos: la aventura de una escritura franca*. **Logosphère: revista de estudios lingüísticos y literários**, Espanha, n. 2, p. 91-104, 2006. Disponível em <http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logoshere/numeros/logosphre-n2/m-carmen-molina-romero>. Acesso em agosto de 2015.

MORENO, Francisco. Las primeras medidas represivas: campos de concentración, exilio y encarcelamiento masivos. In: JULIÁ, Santos. (org.) **Víctimas de la guerra civil**. Madrid: Temas de hoy – historia, 1999, p. 282.

MORENO, Francisco. Las primeras medidas represivas: campos de concentración, exilio y encarcelamiento masivos. In: JULIÁ, Santos. (org.) **Víctimas de la guerra civil**. Madrid: Temas de hoy – historia, 1999, p. 351-352.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. O anticristo. In: *Obras Incompletas*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

NOGUERA, Francisco Galera. Gómez Arcos y Celia Viñas: el alumno y la maestra o el nacimiento de una vocación literaria. In: NÚÑEZ, Gabriel. (Ed.). *Agustín Gómez-Arcos: un hombre libre*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1999, p. 83-94.

NÚÑEZ, Gabriel. (Ed.). *Agustín Gómez-Arcos: un hombre libre*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1999.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIPOLL VILLANUEVA, Ricard. L'éécriture de l'exil, ou l'angoisse du vide: une lecture du roman *Ana Non* d'Agustín Gómez-Arcos. **Mots Pluriels**. N. 17, avril 2001. Disponível em: <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP17001rrv.html>. Acessado em agosto de 2015.

RODRÍGUEZ, María Pilar. *Vida im/proprias: transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1964.

SÁ, T. *Lugares e não Lugares em Marc Augé*. Artitextos, Lisboa, v. 3, p. 179-188. Dez. 2006.

SÁNCHEZ, José Heras. *Agustín Gomez-Arcos: Estudio Narratológico de La Enmilagrada*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1995. (Literatura, 22).

SÁNCHEZ, José Heras. Agustín Gómez-Arcos. Memoria y libertad, claves de su protección literaria. In: NÚÑEZ, Gabriel. (Ed.). *Agustín Gómez-Arcos: un hombre libre*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1999, p. 57-82.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In:_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TODOROV. Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1999.

VILAR, Pierre. *La guerra civil española*. Barcelona: Editorial Crítica, 2000.

VILLENA, Luis Antonio de. Agustín Gómez-Arcos, colérico y sentimental. In: NÚÑEZ, Gabriel. (Ed.). *Agustín Gómez-Arcos: un hombre libre*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1999, p. 9-11.

VIU, C. G. El Bildungsroman y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea. *Epos: Revista de Filología*. Madrid, n. 25, 2009.